مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: العتبات النصية في رواية "فهرس" لسنان أنطون (مقاربة سيميائية)
اسم الكاتب: روان أحمد دردس، عبد الرحمن بو علي
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9235
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 18:15 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية



المجلد 19، العدد 4
جمادي الثاني 1444هـ / ديسمبر 2022م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

ديسمبر 2022م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 19 العدد 4
https//:doi.org/10.36394/jhss/19/4/10

العتبات النصيّة في رواية "فِهْرِس" لسنان أنطون
(مقاربة سيميائيّة)

روان أحمد دردس[1]
عبد الرحمن بو علي[2]

تاريخ الاستلام: 18-12-2020 **تاريخ القبول: 3-10-2021**

ملخص البحث:

تعدّ العتبات النصيّة علاماتٍ سيميائية، ومفاتيحَ تأويلية تسهم في خلق أفق توقعٍ القارئ الذي يقوده نحو متن النص، ويعينه في الكشف عن خباياه. ويهدف هذا البحث إلى تقديم مقاربة سيميائية تقف عند العتبات النصيّة في رواية "فِهرس" للروائي العراقي سنان أنطون، وتبحث عن دلالاتها. وتأتي أهمية البحث من كون الرواية أرضاً بِكراً لم تُفرد بدراسة سابقةٍ في العتبات النصيّة، بالرغم من تفرّد عتباتها، وامتيازها بقوةٍ إيحائية عالية. ويتتبع البحث أقسام العتبات الواردة في الرواية ويصنفها تبعاً لموقعها من فضاء الكتاب، واقفاً على دلالتها في ذاتها، وعلى دلالتها المكتسبة من تعالقها مع متن الرواية، ومتخذاً من الإطار النظري للتعريف بمفهوم العتبة وأقسامها، والتعريف بالرواية ومؤلفها منطلقاً له، ليخلص، بعد تطبيق مبادئ المنهج السيميائي والاستعانة بأدوات الوصف والتحليل، إلى تجلية العتبات النصيّة في رواية "فِهرِس" بنوعيها: العتبات البرّانية المتموضعة خارج فضاء الكتاب والمتمثلة في العنوان والغلاف، والعتبات الجوّانية المتموضعة داخل فضاء الكتاب والمتمثلة في التعريف بالمؤلف، والتصديرات، والعناوين الداخلية، والخطاب التنبيهي. وكلا النوعين أسهما في تشكيل قراءةٍ واعية، وأبانا عن توظيف الروائيّ الذكي للعتبات النصيّة.

الكلمات الدالة: السيميائية، العتبات النصيّة، الرواية، فهرس.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية – جامعة الشارقة (الشارقة – الإمارات العربية المتحدة)
abdullah.ahmed5@yahoo.com

(2) كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية – جامعة الشارقة (الشارقة – الإمارات العربية المتحدة)

مقدّمة:

تعنى السيميائية بمفهومها العام بدراسة العلامات أو الإشارات، لغويةً كانت أو غير لغوية، وتُسهم في تفكيك شفرات هذه العلامات والكشف عن دلالاتها الخفيّة. وقد شهدت الرواية بوصفها فناً أدبياً رفيعاً تحولاتٍ عدّة في الشكل والمضمون، أسفر عنها التجريب والتجديد، رافقتها تحولاتٌ في قراءة النص السرديّ واستنطاق ما يفضي إليه من عتباتٍ أو نصوصٍ موازية، فمثّلت السيميائية سبيلاً لتحقيق مثل هذه القراءات الكاشفة.

ولمّا كانت العتبات النصيّة علاماتٍ سيميائية، ودوالَّ سرديّة لها دورٌ بالغ الأهمية في خلق أفق توقعٍ لدى القارئ يقوده نحو متن النص بخطى ثابتةٍ واثقةٍ، ويعينه على استكشاف المعاني الكامنةً فيه، وتأويل ما اختبأ في ثناياه، جاء هذا البحث ليقدّم مقاربةً سيميائية تقف على العتبات النصيّة في رواية "فِهرِس" للروائي العراقي سنان أنطون وتسائلها بحثاً عن تحليلٍ وتأويلٍ. وتتأتى أهمية هذا البحث من كون الرواية أرضاً بِكراً لم تُفرد بدراسة سابقةٍ في العتبات النصيّة، بالرغم من تفرّد عتباتها، وامتيازها بقوةٍ إيحائية عالية تشرّعها على احتمالاتٍ تأويلية شتّى.

ويهدف هذا البحث لتتبّع أقسام العتبات الواردة في الرواية وتصنيفها، وقد استهللنا هذا البحث بمدخل تمهيدي نظريّ عرّفنا فيه بمفهوم العتبة لغةً واصطلاحاً، مشيرين لأقسامها، واضعين مخططاً للعتبات في رواية "فِهرس"، مقدمين نبذة عنها وعن مؤلفها. وقسّمنا البحث إلى مبحثين، تبعاً لأقسام العتبات في الرواية، متخذين من مواقع هذي العتبات من فضاء الكتاب أساساً للتصنيف. فجاء المبحث الأول بعنوان "العتبات البرّانية"، وتناولنا فيه بالدراسة العتبات المتموضعة على الفضاء الخارجي للكتاب، وتمثّلت في العنوان والغلاف. محلّلين بنية العنوان المعجمية والتركيبية والدلالية، ومدى تعالقه مع النص، وما له من تناصات مع عناوين سابقة، ومتحرين دلالات الغلاف الأمامي والخلفي انطلاقاً من مضامينه وتشكيله وسيميائيته اللونية. وجاء المبحث الثاني بعنوان "العتبات الجوّانية"، وتطرقنا فيه للحديث عن العتبات المتموضعة داخل فضاء الكتاب، من حيث علاقتها ببعضها البعض، دون أن نعنى بترتيب ورودها في النصّ، وإن كنّا قد أشرنا إليه، فوقفنا على عتبة التعريف بالمؤلف، وعلاقتها بعتبة الخطاب التنبيهي النافي للتشابه بين النص والواقع، وعتبة التصديرات، والعناوين الداخلية بشقيها: "عناوين المناطق"، و"بدايات" و"نهايات"، منتهين بالاقتباس الانتقالي الذي توسطهما، مبيّنين دلالات كلٍ من هذه العتبات، متوخين في ذلك كلّه مبادئ المنهج السيميائي في استقراء العلامات وتأويلها، ومستعينين بأدوات الوصف والتحليل.

وأفدنا في هذا البحث من مجموعة من المراجع والدراسات السابقة التي تناولت العتبات النصية، وسنشير إلى أهمها:

1. كتاب "عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص" لعبد الحق بلعابد الصادر بطبعته الأولى عن الدار العربية للعلوم ناشرون في بيروت عام 2008، ويمثّل هذا الكتاب مرجعاً لا غنىً عنه لدارس العتبات، لمّا كان أول كتابٍ يترجم جهود جيرار جينيت في إعادة الاعتبار لأهمية العتبات النصيّة.
2. كتاب "العنوان دالاً روائياً (تجليات العلامة وفضاء المتن السّردي)" لمحمد صابر عبيد، والصادر عن دائرة الثقافة في الشارقة عام 2019، وهو كتابٌ مهم يقف على أهميّة العنونة بوصفها عتبةً نصية، ومفهومها وفلسفتها، وأشكالها في الرواية العربيّة.

التمهيد:

- مفهوم العتبة:

يحيلنا لفظ العتبة اللغوي لمعانٍ تتعلّق بفعلي الدخول والارتقاء إذ نجد ابن منظور يقول: "العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ الباب التي توطأ؛ وقيل: العَتبةُ العُليا...والجمع عَتَبٌ وعَتَباتٌ. والعَتَبُ: الدّرج. وعتّبَ عتبةً اتّخذها. وعَتَبُ الدّرج: مراقيها إذا كانت من خشب؛ وكلّ مرقاةٍ منها عتبةٌ...وتقول: عتّبَ لي عتبةً في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضعٍ تصّعّدُ فيه"(ابن منظور، 1993، مادّة عتب). فالعتبة إذن هي بوابة الدخول إلى البيت، ولعلّ من بدهيات الدخول النظر لهذه العتبة ومعاينتها كي تنجح محاولتنا للدخول بلا أدنى عائقٍ أو مفاجأة (عبيد، 2019، ص:5). وتفصح لنا العتبة بالكثير عن البيت وقاطنيه، وعن الفضاء المنتظر بعد الدخول، من خلال شكلها ونوعها ولونها وطبيعتها، فهل تهمس لنا عتبةٌ اسمنتية بمثل ما تهمسه لنا عتبةٌ من رخام؟ وهل تنبئنا عتبةٌ زرقاء أو صفراء بمثل ما تنبئنا به عتبةٌ بلون الطين والتراب؟

والمعنى الاصطلاحيّ ليس ببعيدٍ عن المعنى اللغوي المعجمي. فالعتبة اصطلاحاً، ومن حيث كونها مدخلا لقراءة المتلقي للنص، هي: كلّ ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرّائه أو بصفةٍ عامّة على جمهوره، فهي أكثر من جدار ذي حدودٍ متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكلٍ منا دخوله أو الرجوع منه. (بلعابد، 2008، ص: 44).

وتشير بعض التعريفات الاصطلاحية لجدلية العلاقة القائمة بين العتبة والنصّ، فمحمد بنيس يعرّفها مثلاً بأنّها تلك "العناصر الموجودة على حدود النصّ، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدٍ تبلغ فيه درجةً من تعيين استقلاله، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصيّ، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"(بنيس، 2001، ص:76). في حين تعنى تعريفاتٌ أخرى بالهيئة التي تأتي عليها هذه العتبات، فيعرّفها سعيد يقطين بكونها "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه" (يقطين، 2001، ص:99).

وقد أُهملت دراسة العتبات طويلاً سواءً في الدرس الغربي أو العربي، وإن لم يخل الأمر من إشاراتٍ عابرةٍ لأهمية هذي العتبات، وضرورة وجودها في بعض المؤلفات. إلا أن أوّل من أولى اهتماماً خاصاً بالعتبات النصيّة الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه عتبات ((Seuils الصادر عام 1987م، الذي أفرده للعناية بهذا الحقل المعرفي المهم والمرتبط أيما ارتباط بفهم النصوص وتأويلها، مفيداً من منجزات الدرس اللساني والسيميائي وحقلي الشعريّة والسرديات الحديثين (الأحمر،2010، ص:223). فالعتبات نصوصٌ موازية للنصّ الأصليّ بها يُعرف النصّ ويصير له اسمٌ وهويّة، وتؤدي إلى جانب هذه الوظيفة مجموعةً من الوظائف الدلالية والجمالية والتداولية (حمداوي، د.ت.)، وقد ترجم مصطلح النصّ الموازي عن اللفظ الفرنسي Le Paratexte، حيث انطوت السابقة اللفظية para على معاني الموازاة والمحاذاة والمجاورة (القرب) والبعد في آن، والاختلاف والائتلاف في آن، وكأنها تشير لمنطقة حدوديّة برزخية تفصلُ وتصلُ، وتؤلّف بين داخل النص وخارجه (بلعابد، 2008، ص:42)، فأكسبت المصطلح خصوصيته الدّلالية.

- أقسام العتبات:

إنّ الدراسة الجادّة للعتبات النصيّة أسفرت عن تصنيف هذه الأنواع المختلفة للنصوص التي تحاذي النص وتؤطّره وتسهم في سبر غوره والكشف عن دلالته، وقد قسّم جيرار جينيت العتبات - أو المناصات بحسب تعبير عبد الحقّ بلعابد مترجم الكتاب- إلى نوعين رئيسين تتفرّع عنهما أنواع ثانوية، على النحو الآتي:

1. المناص النشري (مناص النّاشر): ويمثّل كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتهاللناشر المنخرطفيصناعةالكتابوطباعته،ويضمتحتهقسمينهما:

أ. النص المحيط: ويندرج تحته الغلاف، صفحة العنوان، الجلادة، كلمة الناشر.

ب. النص الفوقي: ويتضمن الإشهار، قائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر.

2. المناص التأليفي (مناص المؤلف): ويمثل كل الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلف، وينقسم هو الآخر إلى قسمين مهمّين هما:

أ. النص المحيط: ويتضمن اسم الكاتب، والعنوان الرئيسي والفرعي، والعناوين الداخلية، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصدير، الملاحظات، الحواشي، والهوامش.

ب. النص الفوقي: وينقسم إلى:

- النص الفوقي العام: وتندرج فيه اللقاءات والحوارات التي تقام مع الكاتب، والمناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب تعليقات الكاتب الذاتية حول كتبه.
- النص الفوقي الخاص: وتندرج تحته كل من المراسلات والمسارات والمذكرات الحميمية.

فالمناص إذن إمّا أن يتعلق بالناشر أو بالمؤلف، ويُعنى النص المحيط عامّة بما يدور في فلك النص من مصاحبات متعلقةٍ بالمظهر الخارجي للكتاب، أما النص الفوقي فيعنى بالخطابات الموجودة خارج الكتاب لكنها متعلقةٌ في فلكه (بلعابد، 2008، ص:45 - 50). ويكمّل كلٌّ من هذه الأنواع الآخر، وبالتظافر المتولّد عن الوقوف على هذي المناصّات جميعها وفهمها وتدبّرها، ومحاولة الإبانة عن الخيوط السحريّة التي تربطها ببعضها البعض من جهة، وبالنص من جهة أخرى، بإمكاننا أن نصل لمنتهى الدلالات ونقبض على المعنى.

أمّا جميل حمداوي فيقسم هذه العتبات إلى نوعين:

1. النص الموازي الداخلي (المصاحِب أو المجاور): وهو عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش.

2. النص الموازي الخارجي (الرديف، أو العمومي المصاحب): وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات،

والإعلانات. إذن، فالنص الموازي الخارجي هو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضع النص الموازي الخارجي في أي مكان خارج الكتاب: كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية، ولقاءات وندوات... الخ

المبحث الأول: العتبات البرّانية:

ثمّة عتباتٌ أولى للكتب تلوّح لنا من بعيدٍ، تنادينا وليس بالإمكان أن نتظاهر أمامها بالصممِ أو العمى، إذ تثير فينا شهيّة القراءة، وتحثُّ خطانا لنتعجّل في اقتناء كتابٍ ما دون غيره، نستلّه من كومة كتبٍ مستجيبين لهذا النداء الصّارخ. وتتموضع هذه العتبات في الفضاء الخارجيّ للكتاب، قبل أن يُفتح، وقبل أن نُقادَ كقرّاء للنصّ الذي هو فناء الدار، ومحلّ الإقامة بعد طول ترحال. سنتناول هنا هذه العتبات التي وسمناها بالبرّانية، والمتمثلة في: العنوان، والغلاف.

أولاً: العنوان:

يعدّ العنوان ركيزة أساسية في أي عمل أدبي، ويُعرَف العنوان بكونه العتبة النصية الأولى التي تواجه قارئ النص قبل الدخول إلى عوالمه لتضيء له الطريق المفضي إلى دلالات هذا النص، فهو نص مُوَازٍ، ومفتاحٌ تأويلي يسهم في قراءة النص والإبانة عمّا استغلق من تلك الدلالات الكامنة. ولذا كان لزامًا على الأديب أن يُعنى بأسلبة العنوان ضمن تشكيله الفنّي لعمله الأدبي؛ لأنّ العنوان "يمثّل بطاقة النصّ التعريفية، وهويته" (حسين،2007، ص: 30)؛ والعنوان رسالة لغوية أطرافها (المعنون\العنوان\ والمعنوَن له)، ووجب أن تحقّق مجموعة من الوظائف المهمة، من مثل: التعيين أي تسمية النص، وإعطائه هويته التي يمتاز بها ويتداولها القراء، وتحديد مضمون النص، وإغراء المتلقي وجذبه لقراءة النص (بلعابد، 2008، ص:72 - 74). واختياره لا يتمّ عفو الخاطر، بل هو مسألة تحتاج لتأنٍ وبعد نظرٍ وتدقيق في طبيعته وتركيبه وإحالاته، إذ قد يختار المؤلف أن يدلّ عنوانه على شخصيات أو أماكن (زيتوني، 2002، ص:125) أو أحداثٍ، أو أن تتقاطع عنونته مع نصوصٍ سابقةٍ قديمةً كانت أو حديثة مولّداً دلالات جديدةٍ غير مسبوقة.

والعنوان في النصّ الروائي ليس ضيفاً طارئاً، وإنّما هو علامةٌ سيميائية شديدة الأهمية، يكتسب النصّ الروائيّ من خلالها قابلية تداوله وقراءته مسوّغاً حضوره وكينونته. (حسين، 2007، ص:365) وهو يرتبط أيما ارتباطٍ بالنص من جهة "مختصراً سلفاً مغامرة الرواية" (زيتوني، 2002، ص:125)، كما يرتبط بالمتلقي من جهة أخرى مؤجّجاً في ذهنه الأسئلة، وخالقاً أفق انتظارٍ ما، بوصفه خطاباً ذا خصوصية عالية.

وقد فضلّت الرواية العربية الحديثة اعتماد عنوانٍ موجزٍ في الغالب، وذي دلالات رمزية تفتح للقارئ آفاقًا من التأويل، وتحثّه بدافع التشويق إلى قراءة النصّ السردي لمعرفة أبعاده وكشف خفاياه العميقة. ولمّا كانت الرواية نصًا سرديًا طويلاً نسبياً فإنّ محاولة اختزال العالم السرديّ في هويّة تعريفية بالغة الإيجاز والقصر ليست مهمةً يسيرة. ونشير أن العنونة الحداثية تنطوي على استراتيجيات وآليات تمسّ بنية العنوان تركيباً، ودلالةً، ومجازاً مبرزة المفارقة الشاسعة بينها وبين المنجزات العنوانية التقليدية (ما قبل الحداثية)، ومن جملة الآليات التي تستند إليها نجد: التكثيف الدّلالي، والإثارة والمفارقة، والتناص، وأخيراً تفعيل البعد البصري لموطن العنونة. (حسين، 2007، ص:372) فإذا ما تتبعنا النصوص السردية الحداثية اليوم، لوجدنا أنها تنزاح عن صيغة العنوان المباشر اليقيني، وتميل إلى الاعتماد على عنوان متواصل سرديًا مع المكونات الحكائية. (مرشد، 2010، ص:21) وسنحاول ها هنا تتبّع العنوان من خلال بنيته المعجمية والتركيبية، والدلالية التي ترصد مدى تعالقه مع النصّ وحضوره فيه، وما له من تناصّات مع نصوصٍ سابقة.

- عنوان رواية "فهرس":
- البنية المعجمية:

يحيلنا عنوان رواية "فِهْرِس" منذ الوهلة الأولى إلى فعلي الكتابة والأرشفة، إذ إن المعنى اللغوي المعجمي للكلمة كما ورد في لسان العرب يشير إلى أن الفِهرِس هو "الكتاب الذي تُجمع فيه الكتب" (ابن منظور، 1993، مادة فهرس) ويرد المعنى بشيء من التفصيل في القاموس المحيط فهو مشتقٌ من الفعل "فَهرَسَ" و"(فَهرَسَ) كتابَه: جعل له فِهْرِساً.. والفِهرِس: الكتاب تُجمع فيه أسماء الكتب مرتّبةً بنظامٍ معيّن. أو هو لحقٌ يوضع في أول الكتاب أو في آخره يذكر فيه ما اشتمل عليه الكتاب من الموضوعات والأعلام، أو الفصول والأبواب، مرتبةً بنظامٍ معيّن"(الفيروزآبادي، 2005، مادة (فهرس)، وهي ليست كلمةً عربيّة محضة، وإنّما عُرّبت عن "فِهرست" الفارسية. ومع أنّ العنوان مؤلفٌ من كلمة واحدةٍ وحسب، إلا أن هذه الكلمة بما فيها من معانٍ كفيلةٌ بخلقِ أفقِ توقعٍ لدى القارئ، يدفعه لانتظار نصٍ يدور حول نصٍ آخر، هذا النص قد يكون كتاباً يضمّ بدوره كتباً أخرى، تتداخل هذي الكتب أو النصوص، وتنتظم في توليفة غير معلنة، يربطها ببعضها البعض حبلٌ رقيقٌ لا يرى، لكنّ العنوان لا يفصح عن كنه هذا الكتاب وفحواه، ولا عن الآلية التي اتبعت في أرشفته، وبذا يخلق سؤالاً مفتوحاً في ذهن قارئه.

- البنية التركيبية:

للعنونة أشكالٌ وتراكيبُ كثيرة، تختلف وتتمايز باختلاف الثلاثية الشهيرة: المؤلف، والنصّ، والمتلقي، ويقسم محمد صابر عبيد في كتابه "العنوان دالاً روائيّاً (تجليات العلامة

وفضاء المتن السّردي)" أنواع العناوين بحسب بنيتها التركيبية إلى: عناوين مفردة، وتضايفيّة، ووصفيّة، وتعاطفيّة، وجُمليّة. (عبيد،2019، ص:33 - 361) إلا أنّ العنونة في الكثير من الروايات العربية الحديثة اليوم -كما أسلفنا- تتسم بالإيجاز والتكثيف، فيحضر فيها العنوان المفرد بالغ القِصر، الذي قد يتألّف أحياناً من حرفٍ واحدٍ، أو حرفين أو ثلاثة، وربما يكون مجرّد ضميرٍ أو اسم إشارة. والعنوان المفرد "عنوان مخاتل مراوغ حين يبدو بسيطاً وحافياً وصغير الحجم، لكنّ التصرف به على درجةٍ عاليةٍ من الوعي والفنيّة معرفة أسرار اللّغة يجعل منه عنواناً مثيراً قابلاً للكثير من القراءة والتحليل والتأويل، وهو العنوان الأكثر حاجة للمتن الروائي من أجل بلوغ معناه الأشمل، بوصفه عنواناً صغيراً لا يسعه الامتداد على أرضٍ دلاليّة وافية من غير سندٍ سرديّ يفتح له مجالات دلالية سيميائية في طبقات المتن السرديّ" (عبيد، 2019، ص:33). وعنوان رواية "فِهرِس" إنما ينتمي لهذا النوع من العناوين المختزلة المكثّفة.

ولمّا كانت كلمة "فِهْرِس" فارسية الأصل، فإنّها اسم آلةٍ بالمعنى لا بالصيغة الصرفيّة، منسوجة على وزن "فَعْلَلَ" الذي ينتمي إليه عادةً المجرّد الرباعي. وهو وزن ذو أهمية خاصة، إذ استعملته العرب في معانٍ كثيرة، ويستخدم للدلالة على المشابهة، أو الصيرورة، أو في النحت، أو للإشارة إلى أن الاسم المأخوذ منه اسم آلة، ويستعمل في هذه الأخيرة عادةً مع الألفاظ الأجنبية (الراجحي، 1984، ص:29). وجاءت "فِهرِس" نكرةً لا معرفة، مفردةً لا جمعاً لتنفتح بذلك على احتمالاتٍ دلالية أرحب، مثيرةً في القارئ سؤالاً عن ماهيّة هذا الفِهرِس وطبيعته.

- البنية الدلالية:

إذا كان تفكيك البنى المعجمية والتركيبية للعنوان وتحليلها يفيدنا في الإجابة عن سؤال: كيف يدلّ هذا العنوان على ذاته بوصفه عتبة خارجية بمعزلٍ عن النصّ؟ فإن دراسة البنية الدلالية للعنوان تفيدنا -إلى حدٍ ما- في تلمّس تعالق العنوان مع النصّ الروائي وحضوره فيه، وفي الكشف عن تناصاته مع نصوصٍ سابقة.

- تعالق العنوان مع النص:

نستطيع أن نلمس هذا التعالق من خلال العلاقة الجدلية القائمة بين الثلاثي: الكتبيّ ودود، والفهرس، والراوي نمير بغدادي، بحيث يمثّل الفهرس خيطاً يصل العالم السرديّ للرواية ببعضه البعض، فيحلّ ويربط، ويعقّد ويؤزّم، بدءاً من لقاء نمير بودود في شارع المتنبي وانتهاءً بمآل ودود السوداويّ. ودود الذي آمن أيّما إيمان أنّ البشر كتبٌ، والكتب بشرٌ إذ يقول: "أنا أؤمن، وهذه ليست مبالغة ولا بلاغة، بأنّ البشر كتبٌ (والعكس أيضاً صحيح). نحن مخطوطات ومسودات كتب.... نحن جميعاً كتب. نعم. ولكننا نختلف في

أيضاً في تواريخنا وأجناسنا الكتابية ونوع الورق وطريقة التغليف والحبر والخطّ والبنط" (أنطون، 2016، ص:96). ويقوده هذا الإيمان لأن يعدّ ذاته وفهرسه مخلوقين من طينٍ واحدة، وانعكاسين لروحٍ واحدة، وبذا يصير منطقه ومنطق فهرسه سيان (أنطون، 2016، ص:26). ويحضر فهرس ودود على امتداد المتن الروائي بوصفه بالعاميّة العراقية "مشروع العمر. أرشيف لخسائر الحرب والدمار، بس مو جنود وعتاد. الخسائر اللي ما تنذكر وما تنشاف. مو بس بشر. حيوان ونبات وكلشي اللي يتدمّر. دقيقة بدقيقة. هذا الملف مال الدقيقة الأولى"(أنطون، 2016، ص:48).

ويحضر عنوان الرواية، وتبتدئ حكاية الفهرس باللقاء الذي رتّبه القدر لودود ونمير، إذ حين يخبر ودود نميراً بمشروعه العظيم، يتساءل نمير:

"وشنو العنوان؟

فهرس.

فهرست؟

لا، فهرس. فهرس لكل دقيقة. لكل شي مات بهذيج الدقيقة" (أنطون، 2016، ص:48).

وهنا نستطيع أن نحس بمدى حضور العنوان في النصّ، وبالمساحة التي يشغلها في المتن الروائيّ، بحيث يغدو بعداً سردياً يرصد على لسان الجمادات والأرواح الكيفية التي تستحيل فيها لحظةٌ حياةٍ عارمة إلى موتٍ ورماد وفجائع. ولا يكاد مخطوط الفهرس يقع بين يدي نمير حتى يأخذ بعقله إلى مجاهل بعيدة، ويدفعه للتفكير في كتابة رواية عن ودود وفهرسه تتناص معه، وهي حيلةٌ سرديةٌ يعمد إليها الكثير من الروائيين، وتتحقّق في رواية "فِهرس". (عبيد، 2019، ص:64 - 65) وترافق نمير ظلال ودود وفهرسه طوال زمن الرواية، حتى يغدو بدوره مهجوساً بهما، وبفكرة الأرشفة للحرب والموت، وهذا ما دفع الحبيبة (مرايا) - التي عرفّه الفهرس عليها - لوصف شقّته بالقبر الجماعيّ، ولنعته بحارس الموتى (أنطون، 2016، ص:122). وبذا تمدّ العلاقة الجدلية أصابعها لتمسّ روح نمير أيضاً، وتحضر عتبة العنوان بوصفها محوراً أساساً يجمع أواصر السّرد، ويسيّر العلاقة القائمة بين عناصرها الثلاثة: ودود، والفهرس، ونمير، الذي تفصح جملته الآتية عن هذا كلّه: "أتسلل إلى فهرس ودود وأخبئ أشلائي وهلوساتي في ثنايا دقيقةٍ. أطيلها." (أنطون، 2016، ص:134)

وبمرور الوقت يغدو الفهرس عملاقاً عصياً، مما يدعو ودود للقول: "كان الفهرس شتلةً عندما بدأته قبل سنوات واليوم أصبح بستاناً تمتد أغصانه إلى السقف. لم تعد غرفتي تكفيه. لا أعرف ماذا سأفعل؟ كل هذا وما زلت في الدقيقة الأولى"(أنطون، 2016، ص: 185).

ويستحيلُ الفهرس داءً يلمّ بنمير لا يعلم إن كان ينتقل بعدوى اللمس أو القراءة (أنطون، 2016، ص:258).

إلاّ أنّ منتهى تشابك هذا الخيط، يتكشّف مع اقتراب الرواية على النهاية، حين تغزو نمير الشكوك بالتشابه بين كلماته وكلمات ودود في فهرسه، وكأنّ روح ودود وهواجسه سكنته، فيقول: "أقلّب الدفتر وأكتشف أنّ كلماتي صارت تشبه كلمات ودود في كثير من المواضع. هل حدث هذا لأني نسخت مناطقه ورسائله بخط يدي لأنّني خفت أن تضيع أو تتمزّق؟ ولأنني قرأت ما كتبه عشرات المرّات؟ أم أنّ هذه كانت حجة كي أتشرّب أسلوبه وأتقمّص شخصيته؟ ويختلط الأمر علي: كلّا لم أكتب هذا الجزء. هو الذي كتبه. هذه ليست كلماتي. إنها كلماته. كلماتي هي التي تسللت إلى دقيقته الأزلية وفهرسه لتهرب من الثقب الأسود. أو لتختبئ فيه. لم أعد أفرّق أو أعرف" (أنطون، 2016، ص:264 - 265). ويغيب المنطق في هذا كلّه، من أثّر في من؟ وإلى أي مدى؟ وعبثاً يتلاشى السؤال أمام ارتباك الإجابة.

- التناص العنواني:

لمّا كانت الرواية العربية قد التفتت للتراث معيدةً صلاتها به خلال العقود الماضية، فقد تجلّت هذه العودة بأشكالٍ وطرقٍ عدّة انعكست إمّا على عتبات النصّ الروائي السّردي أو على بنيته، ويبدو أن التناصّ مع هذه النصوص التراثية أحد أشكال هذه التجليّات، وفي حديثنا عن العتبات عامّة والعنوان خاصّة يأخذ التناصّ العنواني حيزاً يشغل الفكر أثناء التحليل، الذي يقسمه عبد المالك أشهبون عموماً إلى نوعين:

1. التناص العنواني الغيري: وفيه يحيل العنوان الروائي المتناصّ إلى عناوين مؤلفات سابقة لمؤلفين آخرين، وهو بدوره يقسم إلى نوعين:
   - عناوين تتناص مع عناوين نصوص تراثية قديمة
   - عناوين تتناص مع عناوين نصوص روائية معاصرة
2. التناص العنواني الذاتي: بحيث يحيل العنوان الروائي المتناصّ إلى عناوين روائية سابقة للمؤلف نفسه، وعادةً ما توجه هذه العناوين لطبقة من القرّاء النّبهاء الذين لهم ثقافة روائية ملحوظة، يستطيعون من خلالها وصل الملفوظ العنواني اللاحق بالسّابق. (أشهبون، 2011، ص:86 - 94)

ونحن معنيون هنا بالتناص العنواني الغيري، الذي يتناصّ فيه العنوان مع عناوين نصوص تراثية قديمة، فعنوان رواية "فِهرِس" يتناصّ مع عنوان كتاب "الفِهرِست" لابن

النديم وينسج على منواله مؤرشفاً ما لم تجرِ العادة على أرشفته، ويحفظ ما يطويه عادةً النسيان، إلّا أنه يعجز في النهاية عن إتمام مهمته، ويُبقي على بياضاتٍ كثيرة. وسنستكمل الحديث في هذا الشأن عند تناولنا لتصديرات الرواية.

ثانياً: الغلاف:

إذا ما كان العنوان سيّد عرش العتبات النصيّة، فإنّ الغلاف – في كثيرٍ من الأحيان- يضاهي العنوان بالسّيادة، فيجذب أو ينفّر، ويُدني أو يُقصي عيون القرّاء المتلصصة الرّاغبة بكلّ جديدٍ مثير. فالغلاف يعدو كونه مجرّد رسمٍ أو صورةٍ أو تجريد لونيّ، إذ يمثّل علامةً سيميائيّةً ذات حمولةٍ دلاليةٍ إيحائيةٍ عاليّة. ويشي الغلاف بالكثير من خلال نوعيّته وملمسه ولونه وما يشتمل عليه من خصائص صوريّة أو تجريديّة. فهل يستوي غلافٌ جلديّ بغلافٍ من قماشٍ أو آخر من ورق؟ أم أنّ كلاً منهما يوحي ببعدٍ سيميائيّ زمانيّ ومكانيّ ودلاليّ مختلف؟. إلّا أن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تقتضي الإشارة إلى أن أغلفة الكتب لا تعبّر دوماً عن اختيارٍ قاصدٍ واعٍ من الكاتب، وإنّما تناط عملية اختيارها أحياناً للناشر ملبيّةً رغباته التسويقية، وهذا لا يلغي حقيقة أنّ روح الكتاب إنّما تتجلّى من خلاله، لكن لا بدّ لنا الإشارة بأنّنا نؤمن بأهمية الغلاف بوصفه عتبةً مفضيةً للنص دون مغالاة في تقدير هذه الأهمية، وتقويله ما لا يحتمل، وسنحاول هنا تتبع الدلالات السيميائية للغلاف الأمامي والخلفي، معرّجين على المعاني التي يجليها الغلاف الأمامي عن طريق مضامينه وتشكيله وسماته اللونية، وتلك التي ينطوي عليها الغلاف الخلفي بالاقتباس الذي ينتقيه ويعرضه من المتن الروائي.

- الغلاف الأمامي:

1. مضامين الغلاف:

يتألّف غلاف رواية "فِهْرِس" من وحدات أساسية، هي: اسم المؤلّف، العنوان، دار النشر، التجنيس. وبما أننا قد أسلفنا الحديث عن العنوان ببعض الإسهاب، فإننا سنشير لبقية الوحدات باختصار:

- عتبة اسم الكاتب: يعدّ اسم الكاتب عنصراً مناصياً مهماً، إذ لا يمكن تجاهله أو تجاوزه لأنه العلامة الفارقة بين كاتبٍ وآخر، من خلاله ينسب الكتاب لصاحبه مثلما ينسب الابن لأبيه، ويضمن حقوقه الفكريّة والأدبية على عمله (بلعابد، 2008، ص:63). واسم الكاتب بحدّ ذاته يخلق أفق انتظارٍ لدى القارئ، خاصةً إذا ما كان القارئ متمرساً ومسلحاً بتجاربَ قرائيةٍ سابقةٍ مع الكاتب ذاته، فقارئ محمود درويش مثلاً متأهبٌ دوماً إزاء أي عملٍ له لقراءة الشعر، وقارئ نجيب

محفوظ بالمقابل مستعدٌ في الغالب لأن يسلب لبّه بعوالم روائية شديدة الواقعيّة. وقارئ سنان أنطون يتوقع عند استحضار اسمه أن يقرأ رواية، كما يتوقع أن يكون العراق فضاءً لهذه الرواية، إذ أخذ سنان على عاتقه في جلّ رواياته مهمة إيصال صوت العراق الحزين لمتلقيه.

- عتبة دار النشر: لا يمكن إغفال عتبة دار النشر، التي بتعاضدها مع اسم الكاتب تسهم في دفع القارئ لانتظار نصٍ معيّن، فليست كل دور النشر سواء من حيث مضامين الكتب وجودتها. ومنشورات الجمل التي أسسها الشاعر والناشر العراقي خالد المعالي عام 1983م بمدينة كولونيا في ألمانيا، اتخذت من الجمل بما يحمله من معاني الصبر والتحمل شعاراً لها، متجنبةً موضوعات الساعة، والخوض في القضايا الكبرى، ومركزةً اهتمامها على القضايا المهملة، والتفاصيل الصغيرة.

- عتبة التجنيس: جرت العادة على أن يتبع عنوان العمل الأدبي بمؤشرٍ جنسي تتمثل وظيفته الأساسية بإخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرأه (بلعابد، 2008، ص:90)، ونشير إلى أنّ عتبة التجنيس وردت في الرواية ثلاث مرّات، فلم يقتصر ظهورها على صفحة الغلاف الأمامي وحسب، وإنّما كُرّرت في الصفحتين الأولى والثالثة من الرواية، وهذا التكرار من باب التوكيد ونفي الحيرة في تعامل القارئ مع النص على أنه رواية، وخلقِ أفقِ توقعٍ ملائم لهذا الجنس الأدبي، الذي يُعرف عادةً بكونه نصاً نثرياً تخيلياً سردياً واقعياً غالباً ما يدور حول شخصياتٍ متورطةٍ في حدثٍ مهم، ويعدّ تمثيلاً للحياة والتجربة الإنسانية (زيتوني، 2002، ص:99).

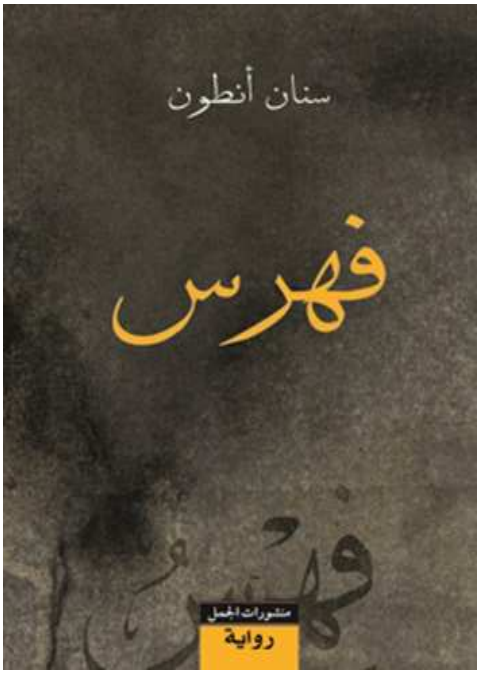
2. التشكيل:

يتموضع التشكيل على صفحة الغلاف الأمامي للنص الروائي، ويجد حميد لحميداني أن لتشكيل الغلاف في الروايات العربية الحديثة أنماطاً عدّة، بإمكاننا حصرها في نمطين رئيسين، هما:

- التشكيل الواقعي: الذي يشير عادةً بشكلٍ مباشر إلى أحداث القصّة أو على الأقل إلى مشهدٍ مجسّد من هذه الأحداث، وعادةً ما يختار الرسّام موقفاً تميّز بالتأزيم الدرامي للحدث مغيراً مجرى القصة، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناءٍ في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية.

- التشكيل التجريدي: وهو يتطلب خبرةً فنيّة عالية لدى المتلقي لإدراكِ بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، فمهمة التأويل رهينة بالمتلقي الذي قد

تتكشّـف لـه الدلالـة، أو تظـلّ غائمـةً فـي ذهنـه (لحميدانـي، 1991، ص: 59 - 60).



ويندرج غلاف رواية "فِهرس" تحت النوع الثاني من التشكيل القائم على التجريد الموحي، إذ لا يعرض لوحةً أو صورةً تشير بشكلٍ مباشرٍ إلى حدث أو تجسّد مشهداً من مشاهد الرواية، وإنّما يعمد الفنان محمد الشمّري من خلال لوحته التجريدية المرسومة على الغلاف لمحاكاة أغلفة المخطوطات التراثية القديمة، التي كانت تصنع عادةً من غلافٍ جلديّ بلونٍ بنيّ أسمر، ويتوسطها العنوان المُذهّب ليضفي رونقاً ولمسةَ عراقةٍ على المخطوط.

3. سيميائية اللّون:

من يقرأ الرواية بذهنٍ متقدّ يستطيع أن يميّز أن الألوان في تشكيل الغلاف الخارجي الأمامي لم يخترها الفنان اعتباطاً، وإنما جاءت متسقةً مع فكرة الغلاف، ألا وهي محاكاة أغلفة المخطوطات، فغلب اللون البني على الخلفية الذي هو" أولاً وقبل كل شيء لون الحقول، الصلصال، والتربة الأرضية...يذكّرنا بالأوراق المتساقطة، بالحزن وبالخريف...وهو أقرب ما يكون إلى زواج غير متكافئ بين الألوان الصافية" (عبيد، 2013، ص:126). وجاء هذا اللون بما يحمله من دلالاتٍ ليعمّق مقاصد الكاتب، ويوحي بما اشتمل عليه النصّ.

أما العنوان فجاء باللون الأصفر القاتم، قريباً من لون الذهب الذي اعتاد الورّاقون على خطّ عناوين مخطوطاتهم به، والذي يمكننا أن نسمه بأنّه "قوي، عنيف، حاد إلى درجةٍ تمكّنه أن يكون ثاقباً، أو رحباً وباهراً كتدفق معدن في حالة الذوبان. الأصفر هو الأكثر دفئاً، الأكثر بوحاً، والأكثر تأججاً واتقاداً بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه، يتجاوز دائماً الطوق الذي يتوخى احتواءه...الأصفر هو لون الأبدية، كما الذهب هو معدنها"(عبيد، 2013، ص:107 - 109)، وهو لونٌ مفارق يدلّ على الحياة والأبد لمّا كان لوناً للشمس يعلن بدء النهار وانطلاقته، ويدلّ على الموت فـ "اللون الأصفر للسنابل الصيفية الناضجة يعلن قدوم لون الخريف حيث تتعرّى الأرض فاقدةً معطفها الأخضر. الأصفر إذن يبشر بالزوال، بالشيخوخة، بدنو الموت. ذاهباً إلى مداه الأقصى، يصبح الأصفر بديلاً عن الأسود" (عبيد، 2013، ص:110). وبذلك، وبما اشتمل عليه من مفارقاتٍ دلالية، أدّى اللون الأصفر مهمته على أكمل وجه بوصفه علامةً سيميائية موحية، ومرتبطةً بفلك الرواية.

- الغلاف الخلفي والاقتباس المنتقى:

قد يجد البعض أن الغلاف الخلفيّ إنما يقع موقعه القرائيّ بعد الفراغ من النصّ، لكنّنا بوصفنا قرّاءً وباحثين نجده عتبةً برّانية تفضي إلى النصّ قبل قراءته وتلقيه، لمّا كان عادةً يحوي ملخصاً للكتاب/النصّ أو اقتباساً منتقى يشي بالفكرة التي يقوم عليها، وبلغة مؤلفه، وإن كان أحياناً يُضمّن أيضاً نصوصاً فوقيّة -بحسب تعبير جينيت- من مثل مراجعات وآراء النقّاد والكتّاب، إلّا أن كلّ هذه المضامين تصبّ في باب التمهيد للمزاج القرائيّ الذي يخلقه الكتاب/ النصّ. وبالنسبة لرواية "فِهرِس" لسنان أنطون فقد تضمّن غلافها الخلفيّ اقتباساً انتقاه الكاتب من داخل المتن الروائيّ، يمثّل جوهر فكرة "فهرس" ودود الحالم بالقبض على الزمن، وهو:



قد ينمّ الاقتباس وحده قبل خوض المغامرة القرائيّة عن غموضٍ أو التباس، إلّا أنه يوحي بالفكرة الأثيرة، المجنونة، أو البريّة (أنطون، 2016، ص:26) - بتعبير الراوي نمير- التي تدور حولها الرواية. وتتكشف الدلالة كاملة بعد الانتهاء من هذه المغامرة، فالنصّ مقتبسٌ من ديباجة فهرس ودود، الذي يمثل وثيقةً سرديةً مهمة تقوم عليها الرواية بأسرها. ويحيل النصّ لعلم الفيزياء الكوني، ولنظرية الانفجار العظيم، التي تعد إحدى أهم النظريات السائدة في تفسير نشأة الكون، كما يحيل لعلم الفلك، ولمصطلح الثقب الأسود.

وخلاصة القول إنّ العتبات البرّانية في رواية "فِهرِس" تجلّت في العنوان بما امتاز به من بنية معجمية دلّت على فعلي الكتابة والأرشفة، وبنيةٍ تركيبيةٍ قامت على العنونة المفردة الموجزة المكثّفة، وبنيةٍ دلاليةٍ انحفرت عميقاً في باطن النصّ، وتناصت مع عنونة "فِهرِست" ابن النديم، لتكتسب دلالاتٍ أعمق. كما تجلّت في الغلافِ الأمامي بما حمله من مضامين، وبتشكيله المميز حتى ليبدو غلافاً لمخطوطٍ قديم، وبسيميائيته اللونية الجامعة بين البني والأصفر القاتم، وفي الغلاف الخلفي بما تضمنّه من اقتباسٍ يفسّر جوهر الفكر الذي تقوم عليه الرواية.

المبحث الثاني: العتبات الجوّانية:

بعد أن ينفتح الكتاب، وقبل أن نصل للعالم السحريّ الذي يطويه بين دفّتيه، تتقافز أسئلةٌ أخرى تثيرها العتباتُ الجوّانيّة المتموضعة داخل فضاء الكتاب، وتتوزع هذه العتبات على امتداد هذا الفضاء الداخليّ، فإمّا أن تسبق النصّ، أو تتخلّله، أو تتبعه، وهي بمثابة علامات طريق، نتجول بها داخل البيت دون أن نتعثر أو نتوه. وفي رواية "فِهرِس" تسبق عتبات: التعريف بالمؤلف، والتصديرات النص، في حين تسبق العنونة الداخلية النص حيناً وتتخلله حيناً، ويفضي بنا اقتباسٌ انتقالي من بدايات الرواية إلى نهاياتها، ويُختتم النص بخطابٍ تنبيهي ينفي أي تشابهٍ بين النص والحقيقة. لكن هذه العتبات تشتبك، وتربطها ببعضها البعض علاقةٌ جدليّة؛ ولذا فإنّنا في هذا المبحث سندرسها من حيث علاقتها ببعضها البعض، دون أن نُعنى بترتيب ورودها في النصّ، وإن كنّا سنشير إليه.

أولاً- عتبةٌ أولى، وعتبةٌ أخيرة: (التعريف بالمؤلف، والخطاب التنبيهي):

في رواية "فِهرِس" تتقاطع العتبتان الجوانيتان الأولى والأخيرة، تلك التي يستفتح بها الفضاء الداخليّ للكتاب، مع تلك التي تمثّل منتهى هذا الفضاء، وتشتبكان، وتنسجان في ذهن قارئهما خيطاً رفيعاً يلمّ شتات النصّ، ويكسبه دلالةً جديدة. تمثّل العتبة الأولى التعريف بمؤلف النصّ "سنان أنطون"، وهي عتبةٌ اعتادها القارئ، تضمّ عادةً تعريفاً مختزلاً بصاحب الكتاب مجيبةً عن سؤال عمره، وهويته، ومسيرة حياته، واهتماماته،

وأعماله السابقة لهذا الكتاب مرفقة بأجناسها وتواريخ نشرها، خالقةً أفق توقعٍ ما في ذهن متلقيها، بحيث تكشف للقارئ اللثام عن الشخص الذي يواريه الكتاب، لكنّ آثاره حاضرةٌ بجلاء في كل صفحةٍ من صفحاته.

وتمثّل العتبة الأخيرة الخطاب التنبيهي الذي يختتم فيه النصّ، وهي أيضاً عتبة اعتادها القارئ، إذ يستحضر الكاتب أثناء الكتابة قارئاً مفترضاً، وعند الفراغ من كتابة النصّ، يتخيل ردود فعل قرّائه مستشرفاً توقعاتهم، وفي ضوء هذه التخمينات، يضع خطاباً تنبيهياً؛ خشية أن ينصرف القرّاء إلى ما من شأنه أن يحرف حقيقة أهدافه ومراميه المبتغاة. ويعيد هذا الخطاب التواصل الخفيّ بين القارئ والكاتب لدرء أي سوء تفاهمٍ محتمل، أو قطيعةٍ قد تحصل بين الطرفين. ويتنوع هذا الخطاب، فإما أن ينبه القارئ إلى نفي أي علاقةٍ بين النص والواقع، وإمّا أن يؤكّد ويقرّ بتشابهٍ حاصلٍ بين النص والواقع، مشيراً لضرورة أخذ ذلك التشابه بالاعتبار عند القراءة، وإما أن يكون خطاباً بينياً، يرفض النظر للعالم الروائي بوصفه نسخةً مصغرةً عن الواقع، أو النظر إليه كذلك على أنه مجرّد خيالٍ في خيال (أشهبون، 2009، ص:148 - 151). والسؤال المطروح هنا، ما الذي يجعل هاتين العتبتين الاعتياديتين، فارقتين في روايةِ "فِهْرِس"؟ وهل تحملان دلالاتٍ تفوق تلك التي تحملها نظائرهما من العتبات في رواياتٍ وكتبٍ أخرى؟ وإلى أي مدى تتعالقان مع نص الرواية؟

سنان انطون: شاعر وروائي وأكاديمي ولد في بغداد عام ١٩٦٧. حصل على بكالوريوس في الادب الإنكليزي من جامعة بغداد. هاجر بعد حرب الخليج ١٩٩١ إلى الولايات المتحدة حيث أكمل دراساته وحصل على الماجستير من جامعة جورجتاون عام ١٩٩٥، والدكتوراه في الأدب العربي من جامعة هارفارد بامتياز عام ٢٠٠٦.
نشر روايته الأولى «**إعجام**» عام ٢٠٠٣ وتُرجمت إلى الإنكليزية والنرويجية والبرتغالية والالمانية والإيطالية . نشر روايته الثانية «**وحدها شجرة الرمان**» عام ٢٠١٠ وترجمت إلى الإنكليزية والفرنسية. نشر روايته الثالثة «**يا مريم**» عام ٢٠١٢. له مجموعتان شعريتان: «**موشور ميلل بالحروب**» (ميريت، القاهرة، ٢٠٠٤) و «**ليل واحد في كل المدن**» (دار الجمل، بيروت، ٢٠١٠). صدرت ترجمة لأشعاره بالإنكليزية عن دار هارير ماونتن برس عام ٢٠٠٧ بعنوان *The Baghdad Blues*. وترجم شعره إلى الإيطالية والالمانية والتركية والإسبانية والهندية.
رُشِحَت ترجمته لقصائد محمود درويش لجائزة بين Pen للترجمة عام ٢٠٠٤. ترجم «**في حضرة الغياب**» لمحمود درويش إلى الإنكليزية (دار آرشيبيلاغو، ٢٠١١) وفازت الترجمة بجائزة أفضل ترجمة أدبية في الولايات المتحدة وكندا من جمعية المترجمين الادبيين لذلك العام. كما ترجم مختارات من أشعار سعدي يوسف صدرت بعنوان «**أيهذا الحنين يا عدوي**» (دار غريوولف، ٢٠١٢). يعمل أستاذاً للأدب العربي في جامعة نيويورك منذ عام ٢٠٠٥. نشر العديد من المقالات والدراسات الاكاديمية عن الشعر العربي الحديث.

سنان أنطون: **فهرس**، رواية، الطبعة الأولى
كافة حقوق النشر والاقتباس والترجمة
محفوظة لمنشورات الجمل، بيروت – بغداد ٢٠١٦
تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ ١ ٣٥٣٣٠٤
ص.ب: ١١٣/٥٤٣٨ – بيروت – لبنان

© *Al-Kamel Verlag* 2016
Postfach 1127 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

يختار سنان أنطون بطله بعناية، بطلٌ قريبٌ منه لأبعد حد، وكأنه يشاركه ذات الحياة والمصير، فنمير أستاذ جامعي بغدادي ينهي رسالة الدكتوراة من جامعة هارفرد، وينتهي به المطاف أستاذاً للأدب العربيّ في جامعة نيويورك. يشارك في إعداد فيلم وثائقي عن العراق، ويعود إليها زائراً بهذه المهمة بعد عشر سنواتٍ من الغياب، إذا غادرها إلى أمريكا عام 1993. ويحاول نمير كتابة رواية عن مغسّل أموات يظل يجمع قصاصاتها حتى النهاية، وهي رواية "وحدها شجرة الرمّان" التي برع سنان في نسج حكايتها. كلّ هذي التقاطعات تثير ارتياب القارئ، الذي لم يغفل العتبة الجوّانية الأولى (عتبة التعريف بالمؤلف)، وتبعث في نفسه الشكّ والحيرة. هل نمير هو سنان أم لا؟ وهل رواية "فِهرِس" رواية سيرة ذاتية؟

وتحاول العتبة الجوّانية الأخيرة (الخطاب التنبيهي)، الإجابة عن هذه التساؤلات، إذ يصرّح سنان منبهاً القارئ بعد انتهاء الرواية، قائلاً: "النص وشخصياته من نسج الخيال، وأي تطابق أو تشابه في الأسماء والأحداث غير مقصود" (أنطون، 2016، ص:285). وهو تصريحٌ اعتاده قرّاء الأدب، خاصّة في الروايات التي تستند لوقائع حقيقية وتنقل تجارب حدثت بالفعل. لكن هل ينبغي لنا تصديق سنان؟ ألا يلجأ الكتّاب دوماً للتنصل من الحقيقة؟

* النص وشخصياته من نسج الخيال، وأي تطابق أو تشابه في الأسماء والأحداث غير مقصود.

* تتضمن الرواية اقتباسات من فالتر بنيامين والتوحيدي وأميري بركة تم وضعها بين أهلّة. اقتباسات بنيامين مستقاة من «فالتر بنيامين: مقالات مختارة» ترجمة: أحمد حسّان. دار أزمنة، ٢٠٠٧، و «فالتر بنيامين: شارع ذو إتّجاه واحد» ترجمة: أحمد حسّان. ميريت، ٢٠١٠، و *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs*, eds. Ursula Marx, Gudrun Schwartz, Michael Shwarz, and Erdmut Wisizla (Verso, 2007).

في لقاء له يقرّ سنان أن كل التقاطعات التي تعمّد ظهورها في رواية فهرس إنّما هي حيلةٌ روائية، وكأنه يطلب من القارئ أن يشكّ بأن نمير الأستاذ الجامعي والروائي العراقي هو ذاته سنان، لكنّه ينفي أن تكون الرواية سيرة ذاتية (جلسة حوارية، 2020). بل ويؤكد أنه عمد إلى صياغة فروقٍ بين الشخصيّتين تنفي هذه الشبهات. فصحيح أن سنان شارك في إعداد فيلم وثائقي عن العراق، إلا أن الفريق الذي رافقه كان عربياً لا أجنبياً ولم يذهب كمترجمٍ. وعند عودته إلى العراق للمرة الأولى لم يكن قد تبقى من أقاربه أحد يبادله الزيارة بعكس نمير الذي تجتمع العائلة لاستقباله. وفي حين يجمع نمير قصاصاتٍ لصياغة رواية عن مغسل أمواتٍ لا يستطيع في النهاية أن يكتبها، فإن سنان قد كتب روايته ونشرها.

لكن من قال أنّ الرواية السّير ذاتية قائمةٌ على التطابق التام بين شخصيّة البطل والمؤلف؟ في ظنّنا أن هذه الفروق التي يعمد إليها الكاتب لدرء الشبهات، إنما تزيد القارئ تيقناً من محاولات الكاتب للاختباء خلف شخصياته. لكن يظل موقف القارئ منها موقف شكّ وظنّ وحدس لا موقف يقين ووثوق. ويظلّ "موقع الرواية السير ذاتية الأجناسي موقع هشّ قلق ميسمه التداخل والغموض وانعدام الحدود الواضحة الحاسمة بين التّخيلي والمرجعيّ والتخفي والتجلي والتستّر والتّعري" (القاضي وآخرون، 2010، ص: 219).

ثانياً- نقوش الدّار: (التصديرات):

مثلما نقشت العبارات قديماً على بوابات الدور أو القصور، يعمد بعض الكتّاب قبل البدء بالنص، لانتقاء عبارةٍ أو حكمةٍ مقتبسةٍ تحقّقُ بعداً تناصيّاً مع النص، وتختزل عالمه السرديّ الذي لمّا يلج إليه القارئ بعد، فينقشها في مطلع النص. وتندرج هذه العبارات والحكم تحت ما يعرف بالتصدير، وهو "اقتباسٌ يتموضع (ينقش) عامةً على رأس الكتاب أو في جزء منه، وكانت أصلاً تعرف في تلك الكتابات التي تُنقش على جزءٍ من القلادة ثم انسحبت على الكتاب" (بلعابد، 2008، ص:107)، ويقدّم الاقتباس المنقوش على بوّابة النص، دافعاً للقارئ لاكتشاف الحوارية القائمة بينه وبين النصّ، وقد صدّر سنان أنطون لروايته "فِهْرِس" بمجموعةٍ من التصديرات التي تأخذنا تارة لفضاء الكتابة والكتب، وتارة أخرى لفضاء الزمن والذكرى. بعضها مستقى من مصادر عربية تراثية، وبعضها من مصادر غربية حديثة، وجاءت على النحو الآتي:

«وترك فيه بياضات كثيرة.»
عن كتاب «الفهرست» لابن النديم

«ينطقُ عن الموتى ويُتَرْجِمُ كلامَ الأحياء.»
الجاحظ (عن الكتاب)

«كلُّ شَغَفٍ يُتاخِمُ القَوضى، لكنّ شَغَفَ جامِعِ الكُتُبِ يُتاخِم فوضى الذاكرة.»
فالتر بنيامين

«الزمن هو المادة التي جُبِلْتُ منها. الزمن نهرٌ يجرفني معه، لكنّني الزمن. إنّه نمر يفترسني، لكنّني النمر. نارٌ تحرقني، لكنّني النار.»

«نحن ذاكرتنا، نحن ذلك المتحف الخيالي للأشكال المتحوّلة، تلك الكومة من المرايا المكسورة.»
بورخيس

- نقشٌ أول:

يتصدّر الاقتباسات اقتباسٌ عن كتاب الفهرست لابن النديم: "وترك فيه بياضات كثيرة" (أنطون، 2016، ص: 5). يقرّ سنان في لقاءٍ له أن رواية فهرس هي محاكاة لفهرست ابن النديم (جلسة حوارية 2020)، وهو أحد أقدم الكتب التراثية التي أرّخت لأسماء الكتب ومؤلفيها في مختلف العلوم والفنون المعروفة آنذاك. لكننا نتساءل ما معنى البياضات التي قصدها سنان؟ وما علاقتها بالرواية؟

بالعودة لمقدمة محقق الفهرست ندرك أنه لا وجود لنسخة تامة من الفهرست في أيّة مكتبة بالعالم، ورغم المحاولات العديدة لإعادة بناء نص متكامل من الإرث الذي خلّفه ابن النديم فما تزال هناك أوراق مفقودة لا يعرف على وجه الدقة ما اشتملت عليه. ولعلّ مرد ذلك أنّ ابن النديم نفسه ترك في مخطوطه فراغاتٍ كثيرة تتعلق بأسماء المؤلفين وتواريخ وفياتهم وعناوين كتبهم، وتدل هذه الفراغات جميعها على أنه لم يتمكن من معاودة النظر لما بيّضه على الورق، وتشعر القارئ أنه أمام مسودة غير مكتملة (ابن النديم، 2009، ص:3 - 4)، وفهرس ودود كذلك مسودةٌ للتأريخ، محاولةٌ للإمساك باللحظة الأولى التي أحالت كل شيء بعدها ركاماً ورماداً، لكنه فهرس للموجودات والأشياء المنسيّة إلى جانب الأحياء، يموت ودود قبل أن ينهيه تاركاً فيه بياضاتٍ كثيرة. فقد حالت الفراغاتٍ والبياضات الشاسعة في رأسه دون اكتماله، إذ لم يستطع أن يدخل يده، ويدون عليها ما كان، أو ما ظنّ أنّه كان (أنطون، 2016، ص:97).

ولربما تحيلنا البياضات أيضاً-حسب تأويل الباحث محمد علي حسن- للبياضات التي تركها نمير البغدادي في أوراقه عند زيارته الخاطفة لبغداد بعد الغزو الأمريكي للعراق (حسن، 2017، ص:256)، والتي كان قد خصّصّ فيها دفتراً لتدوين انطباعاته عن هذه الزيارة علّ عنايته بطقوس الكتابة تفصح عمّا يجول في خاطره، إلّا أن البياض والصمت خيّما على هذا الدفتر، فلم يستطع لفرط ما رأى من آثارٍ تنبئ عن ضراوة الحرب أن يكتب، ولم يجد عزاءً إلا في تسطير كلمة "بغداد" يتيمة على صفحات هذا الدفتر.

- نقشٌ ثانٍ:

أما الاقتباس الثاني فهو مقتطعٌ من نصٍ للجاحظ يورده في كتابه "المحاسن والأضداد" في سياق حديثه عن محاسن الكتابة والكتب، إذ يقول في مديح الكتاب بأنّه: "ينطِقُ عن الموتى، ويُترجم كلام الأحياء." (أنطون، 2016، ص:5) ، وهو وصفٌ دقيق لفهرس ودود الذي يبتغي استنطاق ما مات من بشرٍ وجماداتٍ وأشياء، وترجمة أحزان المكلومين الذين ظلّوا على قيد الحياة يتجرّعون مرارات الفقد والخسارة. محاولاً الإفلات من الزيف ومن شراك التاريخ الرسمي.

- نقشٌ ثالث:

في حين يأخذنا الاقتباس الثالث - المستلّ من مقالٍ للفيلسوف الألماني فالتر بنيامين (1892 - 1940م) يتحدث فيه عن هوسه بجمع الكتب - إلى عالم الذكرى الفوضوي، يقول فيه: "كل شغفٍ يتاخم الفوضى، لكنّ شغف جامع الكتب يتاخم فوضى الذاكرة"(أنطون، 2016، ص:5)، وهو شغف لاحق ودود طوال حياته حتى استحال هوساً وداءً، ودود الذي "اختار أن يعيش وأن يموت مع الكتب"(أنطون، 2016، 283) هرباً من جحيمٍ اجتماعيٍ لفظه، واتهمه بالجنون، لأن عقله الفذّ لم يصمد أمام ويلات الحرب والموت. وفضّل اللجوء إلى غرفةٍ في شارع المتنبي، يصفها لنمير قائلاً: "هذه الغرفة التي أكتب لك منها هي وطني الحقيقي لأنها مليئة بالكتب وكل كتاب سماء بأكملها، كما أنها تحتضن فهرسي الذي سيحتضن بدوره كل شيء أعرفه وأتخيله" (أنطون، 2016، ص:13). وهو يحاول من خلال شغفه بفهرسه القبض على الذكرى واستبقائها، كي لا تنسى، ذكرى الخراب الذي له أيضاً لوحٌ محفوظ (أنطون، 2016، ص:98) يبتغي صونه. مستعيناً بقدرته على استنطاق الأشياء، وبذاكرته، التي لم تسلم أيضاً من الخراب، مقدماً هذه الذاكرة لقارئه المخلص/ نمير شاهداً على ما احتملته من عذابات، قائلاً: "هذه ذاكرتي بكل كنوزها، وبكلّ الخراب الذي فيها، أمامك. فخذ ما تشاء"(أنطون، 2016، ص:132).

- نقشٌ رابع:

ويرتحل بنا الاقتباس الرابع بعيداً حيث الزمّن نهرٌ جارفٌ ونمرٌ مفترس، وهو اقتباسٌ شهيرٌ جرى على لسان الشاعر الأرجنتيني بورخيس (1899 - 1986م)، يقول فيه: "الزّمن هو المادة التي جبلتُ منها. الزّمن نهرٌ يجرفني معه، لكنّني الزمن. إنّه نمرٌ يفترسني لكنّني النمر. نارٌ تحرقني لكنّني النّار.." (أنطون، 2016، ص:5). ويكشف الاقتباس عن علاقةٍ نِدِيّة بين الشاعر والزمن، هذه العلاقة ذاتها يتبنّاها ودود في فهرسه، إذ يحلم بتغيير مجرى الزمن، كما يحلم أن يدخل من ثغرةٍ فيه ويقتنص اللحظة ويحللها كما لو كانت دمعة أو قطرة دم تحت المجهر (أنطون، 2016، ص:24)، وكأنّه إذا ما تسلّح بمعرفة كنه الزمن سيكون قادراً على مواجهته. لكنّه ليس معنياً بالقرون العقود والسّنين، وإنما بالدقائق واللحظات، وبالدقيقة الأولى بالذّات، متخذاً من الدقيقة فضاءً ثلاثي الأبعاد، ومكاناً يقتنص فيه الأشياء والأرواح وهي تسافر، قبل أن تختفي للأبد دون وداع (أنطون، 2016، ص:25). فيحضر الزمن في فهرسه بوصفه بطلاً لا مرئياً (عبد الحسن، 2019، ص:197)، وندأ يحاول أن يقتصّ منه، وكوناً رحباً لا يحدّه شيء، فينسج على منوال بيت الشعر الشهير لسيدنا عليّ بن أبي طالب، قائلاً: "وتحسب أن اللحظة جرمٌ صغير وفيها انطوى العالم الأكبر" (أنطون، 2016، ص:134).

- نقشٌ خامس:

ويعود بنا الاقتباس الخامس والأخير لبورخيس إلى عالم الذكرى مرّة أخرى، حيث يقول: "نحن ذاكرتنا، نحن ذلك المتحف الخياليّ للأشكال المتحوّلة، تلك الكومة من المرايا المكسورة" (أنطون، 2016، ص:5). فيحيلنا لذاكرة ودود، التي حوت بدورها متحفاً خيالياً تمثّل في فهرسه، ضمّ هذا المتحف شهاداتٍ وأقوالاً للأشياء والأرواح، هو الذي تحادثه الأشياء، جميع الأشياء، وقد تكون "ورقة يتيمة مقطوعة من كتاب، تطير في الشارع. حصاة تائهة تؤلمها دعسات المارّة. غيمة خائفة تهرب من مصيرها. رأس خس يرتجف أمام سكين. طابوقة يذبحها بنّاء بفأس...كلمة في قاموس لم يعد يستخدمها أحد.." (أنطون، 2016، ص:102)، والموتى ينادونه لا الأحياء، وذاكرة ودود هي "ذاكرة افتراضية"، أو "ذاكرة المستنطق" حسبما تسميها رنا الربيعي، بحيث تبحث في المهمل والمنسيّ والمسكوت عنه بفعل سلطةٍ ما، محاربةً أفعال الزيف والتلاعب والتهميش والإقصاء التي تمارسها هذه السلطة (الربيعي، 2020، ص:86)، فودود مهموم بتاريخ الضحيّة، أو ضحيّة الضحيّة، بتاريخ المهزومين لا المنتصرين، بالغزلان لا بالصيّادين. وهي "ذاكرةٌ مضادةٌ" أيضاً كما يراها حمزة عليوي، تساعد على ترسيخ بلاغة المقاومة ضد فعل تاريخي يسمى "النسيان" (عليوي، 2017). هو الذي رأى ما لا يُرى، وأنصت لما لا يُسمع، فضمّ فهرسه حكاياتٍ على ألسنة السّدرة والألبوم والشريط والتنّور والجدار. مؤلفاً متحفاً من مئات الشظايا التي خلفّتها الحرب، بعدما تهشّمت مرآة كبيرة كان اسمها الوطن، كل شظيةٍ تعكس مأساةً مغايرة غير مكتملة، لأنّ الصمت يكبّل الكثير، ويحول دون اكتمال سلسلة الحكايات الفجائعية.

ثالثاً- العناوين الداخلية:

بعد الفراغ من قراءة نقوش الدّار، واستجلاء دلالاتها، نجد أنفسنا بإزاء العنونة الداخلية في رواية "فِهرِس"، ونجدها في: بدايات، عناوين المناطق، نهايات. وسندرسها على النحو الآتي:

عناوين المناطق:

بمجرّد البدء بقراءة المتن الروائي، تواجهنا عنونة داخليّة تتعلّق بمخطوط ودود، إذ يعنون ودود كل قطعة من قطع الفهرس باسم "منطق" متبوعاً بالشيء أو الروح التي سيؤرّخ من خلالها لتبعات اللحظة الأولى للحرب. وقد نتساءل لم اختار كلمة منطق دون غيرها؟ تحيلنا كلمة منطق للجذر اللغوي "نطق" وفي لسان العرب، "نطق الناطقُ ينطق نطقاً: تكلّم، والمنطق: الكلام" (ابن منظور، 1993، مادة نطق)، وفكرة الفهرس تقوم على استنطاق الأشياء المهملة المنسية التي من خلالها نتلمس معاني البيت والوطن، والأحياء الذين غيّبهم الموت دون أن يعبأ بهم أحد، وأخذ الحقيقة الكاملة عن شفاههم. في محاولة

لإحصاء الخسائر الحقيقية للحرب من خلال تتبع أضرارها الجانبية، وصياغة تاريخٍ لهذه الأضرار، للضحايا الصامتين الذين لا يسمع أنينهم في ضوضاء الحرب.

وقد ابتدأت فكرة المناطق، وفكرة الفهرس الجنينية مع ودود حين كان محبوساً في مشفى الرشّاد النفسيّ، فعمد للإصغاء للجمادات ومحاورتها لمّا كان قد يئس من البشر، إذ يقول: "ودرّبت نفسي أن أصغي إلى الشجرة أولاً، ونجحت. والشجرة تقول كل شيء. وبعد ذلك أصغيت للطيور. وبينهما صرت أسمع كل شيء. وامتلأ المشهد بمنطق إضافي لا يبدو للعيان" (أنطون، 2016، ص:225). وسنحاول هنا أن نصنّف هذه العناوين على طول المتن الروائي على النحو الآتي:

	عنوان المنطق	رقم الصّفحة
1	منطق الطّير	9
2	منطق الخليفة	27
3	منطق الزوراء	36
4	منطق كاشان	49
5	منطق السّدرة Zizyphus Spina-Christ	58
6	منطق الألبوم	68
7	منطق أبو جنيّة	82
8	منطق الجدار	110
9	منطق العود	118
10	منطق الأسير	139
11	منطق الجنين	149
12	منطق الشّريط	151
13	منطق التّوأم	171
14	منطق العين	182
15	منطق التّنور	190
16	منطق الصّور السّالبة	214

17	منطق شبعاد	236
18	منطق الفهرس	246
19	منطق المنضّب	253
20	منطق الطّير الأخير	279

وتتسم البنية التركيبية للعناوين الداخلية في رواية "فِهرِس" بكونها بنيةً تضايفية، وهي بنيةُ "تقوم في تركيبها اللغوي- الثقافي على ثنائية المركز والمحيط، فالمضاف إليه دائماً هو المركز والمضاف هو المحيط، وهو ما يفسّر معنى (المضاف إليه) بوصفه المرجع والبؤرة الأصلية للشكل التعبيري، في حين يكون (المضاف) كياناً لغوياً ناقص الدلالة لا يكتمل إلا بالعودة إلى مرجعه الأصلي (المضاف إليه)"(عبيد، 2019، ص:105)، فمثلاً حين أضفنا لفظ "منطق" النكرة إلى معرفةٍ سواء كانت هذه المعرفة الطير أو الخليفة أو الزّوراء أو الفهرس، استحال اللفظ مباشرةً لمعرفة بهذي الإضافة، وأكملت الإضافة معناه ودلالاته الناقصة، كما استحال معناه الأصليّ المعجمي قبل الإضافة لخادمٍ دلاليّ أسهم في استكمال الدلالة على أكمل وجه، وصارت هذه الكلمات المعرّفة المحور الذي يدور حوله المعنى، "وعلى هذا يمكن القول إنّ العنونة الروائية التي تسير على هذا المسار تفيد كثيراً على مستوى صوغ فعّاليّتها السيميائية من هذه الرؤية، وتبني حساسيّتها المتشظيّة دلالياً على هذا النحو في إطار التعاضد القيمي بين جزئي العنونة" (عبيد، 2019، ص: 106).

وبالتمعّن في هذه العناوين، يمكننا أن نصنّفها في مجموعات بحسب دلالاتها، على النحو الآتي:

منطق المقتنيات: فالألبوم، والعود، والشّريط، والصّور السالبة كلّها مقتنيات لأشخاص، كانت تمثّل لهم يوماً أقصى ما يحلمون بامتلاكه.

منطق البيت: فالكاشان التي لها دورة سبات في الصيف وصحو في الشّتاء، السدرة التي استظلّ بها أهل البيت طويلاً وقطعوها أخيراً، الجدار الذي ضجر من انتظار من يؤنسه، والتّنور الذي ينتظر أمّه، كلّها أشياء يصير فيها البيت بيتاً.

منطق الأرواح: هارون الرّشيد المجنون الذي يظنّ نفسه خليفة ولا يعبّره أحد، الأسير حسن جاسم اللّحاف بصوته الشجيّ، التوأم أسيل وهديل اللتان لا يميزهما أحد، النبّاش رسول، والجنين الذي هو في طور تشكّله ليتبع هؤلاء الأحياء، كلّهم مثّلوا أشخاصاً صاروا إلى التراب بعد الدقيقة الأولى.

منطق الحيوان: الطّير المهاجر، وأبو جنيّة الحصان السيء الحظ.

منطق الإرث التاريخي: فمخطوطة الزوراء، واللوح الطينيّ الذي ضمّ قصيدة شبعاد لنيسابا إرثان تاريخيان اختفيا في الثقب الأسود للحرب.

لكن تبقى بعض عناوين المناطق عصيّة على التصنيف، فمنطق العين الذي يحكي قصة نصب الحرية الشاهد الصامت على الكثير من الفجائع، ومنطق المنضّب الذي يحكي قصة يورانيوم لم يعد يملك إشعاعاً كافياً لكنه ما زال ساماً ملوّثاً لا يندرجان تحت أي تصنيف. ولا ننسى منطق الفهرس، الذي هو أصل كل هذي المناطق. وسنقف على دلالاتِ بعض عناوين المناطق التي نحسبها امتازت عن غيرها من العناوين، لمّا كان من الصعب الوقوف عليها جميعاً ودراسة مدى تعالقها بالحكاية، إذ يعد كلّ نصٍ من نصوص المناطق نصاً مستقلاً بذاته، يمكن قراءته بمعزلٍ عن المتن الروائيّ.

فمن هذه العناوين ما امتاز تركيبياً، فلم يقتصر على البنية التضايفية وحسب، وإنّما تضمّن صفةً أيضاً لهذه البنية، ومنها مثلا عنوانا: "منطق الصور السّالبة"، فأشارت هذه الصفة إلى أن الذكرى مرتبطةٌ بصور في فيلم لم تحمّض أبداً، وظلّت محفوظةً بهيأتها البكر. و"منطق الطّير... الأخير"، فلمّا كانت الرواية قد ابتدأت بمنطق الطّير وانتهت به، كان لا بدّ من الإشارة إلى أنّ طير النهاية هو ذاته طير البداية، فجاءت هذه الصفة لتضفي دلالات النهاية مجازاً وحقيقةً على طائر اللقلق الحزين بعد افتراقه عن أحبّته. ومنها ما امتاز ببعده الدلالي التداولي، مثل عنواني: "منطق كاشان" فكاشان في الأصل مدينةٌ إيرانية تشتهر عالمياً بسجّادها الذي تصنعه أنامل نسائها في أغلب بيوتها، فضلاً عن مصانع السجّاد الحديثة الموجودة في هذه المدينة، وفي اللهجة العراقية تستخدم اللفظة للدلالة على السّجاد نفسه. وجاء هذا المنطق ليروي دورة حياة كاشان بدءاً بالأنامل التي نسجتها، وانتهاء باختناقها تحت الركام. ومنطق "شبعاد" الذي يروي حكاية اختفاء اللوح الطينيّ الذي خطت عليه قصيدة شبعاد لنيسابا، وشبعاد هي إحدى الملكات التي حكمت وادي الرافدين في سومر جنوب العراق. و"منطق السدرة" الذي يمتاز عن غيره من العناوين بأنه تُبع باسم هذه الشجرة بالانجليزية Zizyphus Spina-Christ، مبتغياً نفي الحيرة، والإجابة عن سؤال ماهيّة هذه الشجرة، لأن مسمّاها يتغير بحسب المسمّي ولغته كما تقول السّدرة (أنطون، 2016، 58).

ومنها ما امتاز بوصفه محوراً تدور حوله كل هذي النصوص وعناوينها، ألا وهو "منطق الفهرس"، وفيه يُستنطق فهرس ودود، ويتحدّث عن المهمة التي يؤديها في حفظ التاريخ والذاكرة متتبعاً أصول حكايات الأشياء والأرواح، فيقول: "مهمّتي بالضبط عكس مهمة القابلة أو طبيب الولادة الذي يقصّ الحبل السريّ بعد الولادة. فأنا أعيد نسج الحبال السريّة بين الأشياء وأمهاتها. أعيد الأوتار إلى الأعواد المحترقة. أعيد الدمعة إلى العين. إنه عملٌ متعب لا ينتهي. وأعدائي كثيرون. أحياناً أظن أنني عنكبوتٌ فاشلٌ يصطاد الفراغ" (أنطون، 2016، ص:246 - 247).

- بدايات ونهايات:

بدايات:

يقول ودود صاحب الفهرس: "لا توجد نهايات حقيقية، كما لا توجد بدايات حقيقية. إن هي إلا حدود وهمية وإشارات وعلامات نضعها نحن لننظم ضياعنا في هذا الوجود العشوائي، نلبسه زي المعنى لنغطي عريه. جسورٌ نبنيها فوق النهر الأزلي الذي يجري غير آبه بنا..."(أنطون، 2016، ص:264)، وانطلاقاً من هذه الفلسفة لا تبتدئ الرواية بداية تقليدية، فللرواية بدايتان تتقاطعان، تتعلقان بالبعدين السرديّين اللذين ترتكز عليهما، الأول هو فهرس ودود ومخطوطه، والثاني الرواية التي جاءت على لسان نمير منذ اللحظة التي ابتدأ فيها بقراءة هذا الفهرس، لذا يُعنون الروائيّ مبتدأ هذه الرواية بـ "بدايات"، مشيراً لا إلى هاتين البدايتين وحسب، وإنما لكلّ بدايات الحكايا على ألسنة الأشياء والموجودات والأرواح، في اللحظة التي استحالت فيها إلى العدم.

نهايات:

كما لا تنتهي كذلك نهاية تقليدية، إذ يترك سنان للقارئ سلسلةً من النهايات المحتملة، ليتخيّر من بينها النهاية التي يرتضيها، معنوناً كلّ نهايةٍ بعنوانٍ مغاير. تعنون النهاية الأولى بـ "نهاية"، وتأتي نكرةً لا معرفة، وكأنها نهايةٌ غير معترفٍ بها، إذ تبدو في نظر الراوي نمير حالمةً بعيدةً عن الواقع، ثم يتبعها بنهايتين محمّلتين بالأسى. تعنون النهاية الثانية بـ "نهاية أخرى"، ويضع نمير في يد القارئ احتمالاً جديداً سوداوياً، يكون فيه سيد ودود مصيره، منهياً حياته وحياة فهرسه بحرقهما، مقتفياً آثار التوحيدي، لكنها ليست منتهى النهايات، فالحياة في عرف نمير نادراً ما تحنو علينا وتمنحنا النهايات التي نتخيلها ونتمناها، فنهاياتنا ليست لنا (أنطون، 2016، ص: 278 - 279).

وتعنون النهاية الأخيرة بـ "نهاية الرواية...وبدايتها"، وتنطوي على نهاية أكثر تراجيدية لودود وفهرسه، لا يكون سيّدها، إذ يموت إثر تفجير لانتحاريّ في شارع المتنبي مع جمعٍ من الأشخاص، وتلتهم النار بستانه الخرافيّ الذي لم يبق منه سوى الأغصان التي تركها لودود (أنطون، 2016، ص:282). ودود الذي كان يؤمن بأن البشر كتب، "ولكن لكي نكتمل ونُقرأ، يجب أن نموت. عندها فقط سنُعرف. فالأشياء تُعرف بتمامها" (أنطون، 2016، ص:96)، لم تكتمل حكايته إلّا بالموت، ولمّا قرأ نمير مقالة تنعيه، مسح دموعه، وطبع المقالة، كتب عليها بخط يده "منطق ودود" وأضافها إلى الفهرس، مقرراً البدء بكتابة الرواية (أنطون، 2016، ص: 283).

رابعاً- في رحاب لوحة الملاك الجديد/ ملاك التاريخ: (الاقتباس الانتقالي):



يورد سنان أنطون اقتباساً يتموضع قبل "نهايات" الرواية تماماً، فيبدو بمثابة جسرٍ يصل ما جاء في البدايات بتلك النهايات، وهو اقتباس يحفظه سنان عن ظهر قلب، بعدما استحوذت عليه أفكار شبح فالتر بنيامين على مدى سنوات (أنطون، 2013). ويقول هذا الاقتباس الذي كتبه بنيامين عن لوحة الفنان "بول كلي" المرسومة عام 1920م والموسومة بـ (الملاك الجديد Angelus Novus أو ملاك التاريخ): "تظهر اللوحة ملاكاً يبدو كما لو أنه على وشك الابتعاد عن شيءٍ يتأمله باستغراق. تحدّق عيناه. فمه مفتوح وجناحاه مفرودان. هكذا يتصوّر المرء ملاك التاريخ. وجهه ملتفت نحو الماضي. وحيث نرى نحن سلسلة أحداث، يرى هو كارثة واحدة تراكم الحطام فوق الحطام وتلقيه أمام قدميه. يريد الملاك أن يبقى وأن يوقظ الموتى وأن يعيد تكوين ما تم تحطيمه. لكن هناك عاصفة تهب من الجنة وقد اشتبكت بجناحيه بعنف فلا يقوى على طويهما. تجرفه العاصفة إلى المستقبل وظهره نحوه. يعلو كوم الأنقاض أمامه إلى السماء. هذه العاصفة هي ما نسميه التقدّم"(أنطون، 2016، ص:267). وكان الفيلسوف الألماني قد اشترى هذه اللوحة في العام نفسه، وعلقها في مكتبه، ليتبين فيما بعد أنها مثّلت إلهاماً حقيقياً لفكره، حين كتب بنجامين أطروحاته الشهيرة حول التاريخ، حتى أنه كان يوقع كتاباته باسم "Angelus Novus" (الهاجري، 2012).

ويتمثّل ملاك التاريخ في رواية "فِهرِس" بـ "ودود" الذي رأي كل شيءٍ، ورأى ما لا يرى، من تاريخ العراق المليء بالأسى، وحاول صياغة هذا التاريخ في مخطوطة فهرسه، قائلاً "أراني أطير كل ليلة وأقرأ ما هو مكتوب وأعود لأدوّنه في فهرسي"(أنطون، 2016، ص: 98)، كما حاول عبثاً تغيير الماضي، فحيث نرى نحن سلسلة أحداث، يرى "ودود" كارثة واحدة تمثّلت في الدقيقة الأولى من الحرب، راكمت بعدها الحطام فوق الحطام، مبقيةً مستقبل العراق ملغزاً غامضاً. ونستحضر هنا مرةً أخرى اللوحة التشكيلية التي اختيرت غلافاً للرواية، ونتساءل هل مثّلت هذه اللوحة بما فيها من دلالات وسيميائاتٍ لونيّة، إلهاماً للروائي، ودفعته لأن يكون الغلاف على ذلك النسق؟

وخلاصة القول إن العتبات الجوّانية في رواية "فِهرِس" أسهمت في خلق قراءةٍ واعية للنصّ، من خلال تعاضدها وائتلافها مع بعضها البعض، فقد طرحت عتبة التعريف بالمؤلّف تساؤلاتٍ من خلال تعالقها مع متن الرواية، وحاولت عتبة الخطاب التنبيهي الإجابة ونفي الحيرة. كما مثّلت التصديرات الخمسة علاماتٍ يهتدي بها القارئ خلال رحلة القراءة، وكشفت العناوين الداخلية "عناوين المناطق" و"بدايات ونهايات" بما امتازت به من أبعادٍ عن احتمالاتٍ تأويلية رحبة، وأخيراً جاء الاقتباس الانتقالي الذي أشار للوحة الملاك الجديد/ ملاك التاريخ معمقاً لدور "ودود" في النصّ، ومثمناً للهم الذي حمله على عاتقه.

خاتمة:

أسفرت قراءتنا السيميائية للعتبات النصيّة في رواية "فِهرِس" عن جملة من النتائج، نوجزها في الآتي:

1. تعدّ العتبات النصيّة مداخل لقراءة النصّ، والارتقاء في تأويل معانيه، فهي ترتبط بالنص بعلاقة جدليّة، وتتعدد وظائفها الدلالية والجمالية والتداولية، وقد تجلّت العتبات النصيّة في رواية "فِهرِس" لسنان أنطون بوصفها كاشفةً لبواطن النصّ، مجليةً لما توارى في طيّاته، وأبانت عن توظيفٍ ذكيٍّ واعٍ قام به الروائيّ لهذه العتبات خدمةً للنصّ.

2. انقسمت العتبات النصيّة في الرواية بحسب ما رأينا لعتباتٍ برّانية تموضعت خارج فضاء الكتاب المغلق، وتمثّلت في: العنوان، والغلاف. وعتباتٍ جوّانية تموضعت داخل فضاء الكتاب وتمثّلت في: عتبة التعريف بالمؤلف، والخطاب التنبيهي النافي لأي تشابه بين النص والواقع، والتصديرات، والعناوين الداخلية، بشقيّها: "عناوين المناطق"، و"بدايات ونهايات"، والاقتباس الانتقالي حول لوحة الملاك الجديد/ ملاك التاريخ.

3. تجلّت العتبات البرّانية في رواية "فِهرِس" في العنوان بما امتاز به من بنية معجمية دلّت على فعلي الكتابة والأرشفة، وبنية تركيبية قامت على العنونة المفردة، لينفتح على تأويلاتٍ دلالية أرحب، وبنية دلالية انحفرت عميقاً في باطن النصّ، مؤسّسة طبقاته، وتناصت مع عنونة "فِهرِست" ابن النديم.

4. وتجلّت في الغلافِ الأمامي بما حمله من مضامينٍ مثل: اسم الكاتب ودار النشر والتجنيس، خالقاً أفق توقعٍ من نوعٍ خاصّ في ذهن متلقيه بتعاضد هذه المضامين، وبتشكيله المميز حتى ليبدو غلافاً لمخطوطٍ قديم. وفي الغلاف الخلفي بما تضمنّه من اقتباسٍ من داخل المتن الروائي استل من ديباجة "فِهرس" ودود، يتناول فلسفته المتعلقة بالزمن الذي شكّل هاجساً له على امتداد الرواية، ويفسّر جوهر الفكر الذي قامت عليه الرواية.

5. وقد أسهمت العتبات الجوّانية في رواية "فِهرِس" في إغناء النص وخلق قراءة تنفذ لأعماق هذا النص قابضةً على الدلالة، من خلال تعاضد هذه العتبات وائتلافها مع بعضها البعض.

6. ومثّلت التصديرات الخمسة علاماتٍ يهتدي بها القارئ خلال رحلة القراءة، آخذةً بيد القارئ ليصغي للحوار المفتوح القائم بين النصّ وأفكار ابن النديم والجاحظ، وفالتر بنيامين وبورخيس.

7. وكشفت العناوين الداخلية "عناوين المناطق" المستنطقة للأشياء والموجودات والأرواح، بما امتازت به من تراكيبٍ تضايفيّة، جعلت من الشيء المستنطق محوراً يدور في فلك هذا المنطق، وبما نقلته من حكايات فجائعية على ألسنة مفردات البيت، والمقتنيات، والأرواح، والحيوان، والإرث الثقافي، وغير ذلك من الكائنات والجمادات، عن عمق المأساة التي يحاول ودود التأريخ لها وتخليدها في الذاكرة.

8. كما أشار عنوانا "بدايات ونهايات" لتعدّد بدايات الرواية ونهاياتها، وانفتاحها على التجريب بوصفه سبيلاً لتشريع أبواب الدلالة، وإثراء النصّ.

9. وأخيراً جاء الاقتباس الانتقالي المتموضع قبل النهايات مباشرة، والمأخوذ عن قراءة الفيلسوف فالتر بنيامين للوحة الملاك الجديد/ ملاك التاريخ لبول كلي، معمقاً لدور "ودود" الممثل لهذا الملاك في النصّ، ومثمّناً لهمّ تأريخ الماضي على ألسنة المهزومين، الذي حمله "ودود" على عاتقه حتّى النهاية.

قائمة المصادر والمراجع:

الأحمر، فيصل (2010). معجم السيميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون.

أشهبون، عبد المالك (2009). عتبات الكتابة في الرواية العربية. دار الحوار.

أشهبون، عبد المالك (2011). العنوان في الرواية العربية. محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع.

أنطون، سنان (2013-5-10). أطلال المشتاق أو غريبٌ على الخليج. موقع جدلية. https://www.jadaliyya.com/Details/28595.

أنطون، سنان (2016). فهرس. منشورات الجمل.

بلعابد، عبد الحق (2008). عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص). الدار العربية للعلوم ناشرون.

بنيس، محمد (2001). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية) (ط 2). دار توبقال للنشر.

الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1906). المحاسن والأضداد. مطبعة السعادة.

حسن، محمد علي (2017). روايات سنان أنطون دراسة في الخطاب الروائي [رسالة ماجستير غير منشورة]. جامعة بغداد.

حسين، خالد (2007). في نظرية العنوان (مغامرة تأولية في شؤون العتبة النصية). دار التكوين.

حمداوي، جميل (د.ت). لماذا النص الموازي؟. مجلة ندوة الالكترونية. https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm

حميد، صالح. (2016-10-18). نساء عظيمات من تاريخ وادي الرافدين. موقع العربيّة الإخباري.https://www.alarabiya.net/ar/last-

الراجحي، عبده (1984). التطبيق الصّرفي. دار النهضة العربية.

الربيعي، رنا فرمان (2020). أفعال التذكر واستراتيجيات النسيان في الرواية العراقية. دار نينوى.

بن رمضان، سارة (2018-9-28). 5 أسئلة مع محمد الشمّري. https://www.milleworld.com/ar

زيتوني، لطيف (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون.

عبد الحسن، عمّار يوسف (2019). البنية الزمكانية في روايات سنان أنطون. مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 26(12)، 206-192.

عبيد، كلود (2013). الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

عبيد، محمد صابر (2019). العنوان دالّاً روائياً (تجليّات العلامة وفضاء المتن السّردي). إصدارات دائرة الثقافة.

علي بن أبي طالب (1985). الديوان (جمع وشرح نعيم زرزور). دار الكتب العلمية.

عليوي، حمزة (2017-12-5). الذاكرة المضادة في رواية فهرس لسنان أنطون. (ملف فيديو). https://www.youtube.com/watch?v=c76souuJ_KU&ab_channel=%D9%82%D9%86%D8%A7%D8%A9%D8%%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D8%A7%D8%A1

الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (2005). القاموس المحيط (تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، ط8).

مؤسسة الرسالة.

القاضي، محمد وآخرون (2010). معجم السرديات. دار محمد علي للنشر.

لحميداني، حميد (1991). بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي.

مرشد، أحمد (2010). الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله. الدار العربية للعلوم ناشرون.

ابن منظور، محمد بن مكرّم جمال الدين (1993). لسان العرب (ط3). دار صادر.

مؤلف مجهول. (2019-8-17) ما يقوله الناسخ: منشورات الجمل. مجلة رمّان الثقافية. https://rommanmag.com/view/posts/postDetails?id=5364

ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحق (2009). كتابُ الفهرست (تحقيق: أيمن فؤاد سيّد). مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي.

الهاجري، مشاعل (2012-3-3). الملاك الجديد Angelus Novus. مدونة التباس. https://eltibas.wordpress.com/2012/03/03/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%80%D9%84%D8%A7%D9%83-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D9%80%D8%AF-angelus-novus/

يقطين، سعيد (2001). انفتاح النص الروائي (ط2). المركز الثقافي العربي.

جلسة حوارية بتاريخ (2020-3-6) نظمها مقهى الراوي الثقافي في الشارقة ضمن فعاليات مبادرة حديث الكتب مع الكاتب سنان أنطون بإدارة مينا العربي تناولت النسخة المترجمة للإنجليزية من روايته فهرس.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanized Arabic References:

al'aḥmaru fayaṣilu 2010). ma'jama al-ssīmīā'īātu. al-ddāru al'arabiyyatu lil-'ulūmi nāshirūna.

'ashahabūna 'abda almāliki 2009). 'atabāti alkitābati fī al-rriwāyati al'arabiyyati dāru alḥiwāri

'ashahabūna 'abda almāliki 2011). al'unwāna fī al-rriwāyati al'arabiyyati muḥākātun lil-ddirāsāti wa-al-nnashri wa-al-ttawzī'i

'anṭū'anna sinnāni 10- 5- 2013). 'aṭilāala almushtāqi 'aw gharībun 'alā alkhalīji mawqi'u jadaliyyatu : https://www.jadaliyya.com/Details/28595

'anṭū'anna sinnāni 2016). fihrisun manshūrātu aljamali

bl'ābd 'abda alḥaqqi 2008). 'atabātin j jynyt mina al-nnaṣṣi 'ilā almanāṣi al-ddāra al'arabiyyata lil-'ulūmi nāshirūna

bnys muḥammada 2001). al-sshi'ra al'arabiyya alḥadytha binyātihi w'ibdālāthā al-ttaqlydiyyata ṭ 2(. dāra twbqāl lil-nnashri

aljāḥiẓu 'abū 'uthmāni 'amrwi bn baḥri 1906). al-mḥāsn wa-al-'āḍdāda miṭba'atu al-ssa'ādati

ḥusnun muḥammada 'allī 2017). riwāyāti sināni 'anṭū'anna dirāsatan fī alkhiṭābi al-rriwā'iyyi risālata mājistīri ghayri manshūratin jāmi'ata baghdādi

ḥusīna khālida 2007). fī naẓariyyatu al'unwāni mughāmarata t'awlyh fī shu'ūni al'atabati al-

nnaṣṣiyyati dāra al-ttakīni

ḥmdā'ī jamīla d t limādhā al-nnaṣṣi al-mwāzy majallata nadwati al-alktrwnyh https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi- hamadaoui.htm

ḥamīdun ṣāliḥun (18- 10- 2016). nisā'a 'aẓīmāti min tārīkhi wāddī al-rrāfidayni mawqi'u al'arabiyyati al-'ikhbāry www.alarabiya.net/ar/last-

al-rrājiḥiyyu 'abdahu 1984). al-ttaṭbīqa al-ṣṣarfiyya dāru al-nnahḍati al'arabiyyati

al-rrabī'iyyu rannā farmāni 2020). 'afa'ālin al-ttadhakkuri wāstrātyjyāt al-nnisyāna fī al-rriwāyati al'irāqiyyati dāra nīnawā

bn ramaḍāni sārrata 28- 9- 2018). 5 'as'ilatin ma'a muḥammadu al-sshamriyyi https://www.milleworld.com/ar

zaytwniyyun liṭayfi 2002). ma'jama muṣṭalaḥātu naqdi al-rriwāyati maktabatu lubnāni nāshirūna

'abdu alḥusni 'ummāra yūsf 2019). albinyata al-zmkānyh fī riwāyāti sināni 'anṭū'anna majallatu jāmi'ati tikrītin lil-'ulūmi al'insāniyyati 26(12).206 192- ،

'abīdun klūda 2013). al'alwāna dawwarahā taṣnīfahā muṣādarahā ramziyyatahā wadalālatahā almu'uassasata aljāmi'iyyata lil-ddirāsāti wa-al-nnashri wa-al-ttawzī'i

'abīdun muḥammada ṣābira 2019). al'unwāna dālan riwā'iyyan tajallīāti al'alāamati wafaḍā'i almatni al-ssardiyyi 'iṣdārāti dā'irati al-tthaqāfati

'uliya bn 'abī ṭālibu 1985). al-ddīūāna jam'in washarḥi na'īmi zurzūri dāra alkutubi al'ilmiyyati

'aliyyuī ḥamzata 5- 12- 2017). al-ddhākirata almuḍāddata fī riwāyati fihrisin lasināni 'anṭū'anna (malaffu fīdyū'i https://www.youtube.com/watch?v=c76souuJ_KU&ab_channel=%D9%82%D9%86%D8%A7%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D8%A7%D8%A1

alfayrūz'ābādī majda al-ddīni muḥammada bn ya'qūbi 2005). alqāmūsa almuḥīṭa taḥqīqa muḥammada na'īmi al-'rqswsy ṭ mu'uassasata al-rrisālati

al-qāḍy muḥammada w'ākhrwn 2010). ma'jama al-ssardīātu dāru muḥammadu 'aliyyu lil-nnashri

lḥmydāny ḥamīda 1991). binyata al-nnaṣṣi al-ssardiyyi min manẓūri al-nnaqdi al'adabiyyi almarkazu al-tthaqāfiyyu al'arabiyyu

murshidun 'aḥamida 2010). alḥadāthata al-ssardiyyata fī riwāyātin 'ibrāhym naṣuri al-lha al-ddāru al'arabiyyatu lil-'ulūmi nāshirūna

ibna manẓūrin muḥammada bn mukarramu jamāli al-ddīni 1993). lisāna al'arabi ṭ dāra ṣādira

mu'uallifu majhūlu (17- 8- 2019) mā yaqūluhu al-nnāshiru manshūrātu aljamali majallatu rummāni al-tthaqāfiyyati https://rommanmag.com/view/posts/postDetails?id=5364

ibna al-nnadīmi 'abū alfaraji muḥammada bn 'isḥaqu 2009). kitābu alfihristi taḥqīqun 'ayamanu

fu'uādi sayyidi mu'uassasata alfurqāni lil-tturāthi al'islāmiyyi

alhājiriyyu mashā'ila 3- 3- 2012). almalāaka aljadīda Angelus Novus. mudawwanatu iltibāsin https://eltibas.wordpress.com/2012/03/03/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%80%D9%84%D8%A7%D9%83-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D9%80%D8%AF-angelus-novus/

yaqṭīnun sa'īda 2001). infitāḥa al-nnaṣṣi al-rriwā'iyyi ṭ almarkaza al-tthaqāfiyya al'arabiyya

jalsatu ḥiwāriyyatu bitārīkhi (2020 -3 -6 naẓẓamahā maqhā al-rā'ī al-tthaqāfiyya fī al-sshāriqati ḍimna fa"āliyyātin mubādiratin ḥadytha alkutubi ma'a alkātibi sinnāni 'anṭū'anna bi'idārati mīnā al-'ryby tanāwalati al-nnuskhatu almutarjimatu ll'injlyzyh min riwāyatihi faharsin

The paratexts in Sinan Anton's novel Fihris: A semiological approach

Rawan Ahmad Dardas(1)

Abderrahmane Bouali(2)

Abstract:

This research aims to present a semiotic approach to paratexts in Sinan Antone's novel Fihris and examine their implications. The importance of the research stems from the fact that the novel is unexplored, and its paratextes have not been studied before, despite their uniqueness and high suggestive power. The research traces the types of the paratexts in the novel and classifies them according to their location in the book, based on their intrinsic significance and the significance they derive from their being an integral part of the novel. This study uses a theoretical framework to define the term 'paratexts', their types, and the concept of the novel as its starting point. After applying the semiotic method, this research concluded that there are two types of paratexts in the novel Fihris: the external paratext located outside textual space occupied by the title and the cover, and the internal paratext located within the textual space of the novel occupied by the definition of the author, the initiations, the inner titles, and the cautionary discourse.

Keywords: Semiotics, Paratexts, Novel, Fihris.

(1) College of Arts, Humanities and Social Sciences – University of Sharjah (Sharjah-U.A.E.)
U19102701@sharjah.ac.ae

(2) College of Arts, Humanities and Social Sciences – University of Sharjah (Sharjah-U.A.E.)