الغرائبية والعجائبية في رواية باب الطباشير لأحمد سعداوي

م. د. زهراء جاسم كاظم

وزارة التربية / الكلية التربوية المفتوحة

The Fantastic and the Marvelous aspect in Ahmed Saadawi's Novel "The Chalk Gate"

Dr. Zahraa Jassim Kadhim

Ministry of Education / Open Educational College

https://doi.org/10.64704/dawat.2026124715

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة البحثية إبراز الغرائبية والعجائبية في رواية (باب الطباشير) وفق الانتفاضة الحداثوية للسرد الروائي، وذلك بالخروج أو الانتقال من الجانب التقليدي إلى الجانب الحداثوي الذي يفتح الطريق أمام السرد على الممكنات الحكائية بكل أشكالها وموضوعاتها، مدخلة إياه في عوالم التخييل عبر الخرق والاحتفاء بأجواء السحر والخيال المفرط بالغرابة، المستمد من جذور سرديات قديمة تتداخل معه حتى تذوب فيه.أهمها القصص الديني، والأسطورة، والقصص الشعبي والصوفي، هذا إلى جانب أنه يمثل سمة من سمات التراث الحكائيّ العربي القديم، ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، ومجموع السير الشعبية.

ورواية (باب الطباشير) من الروايات التي اشتركت بالخروج من المألوف إلى غير المألوف، مع إثارة الحرية والشك والغموض والريبة في نفس القارئ والشخصيات الموجودة داخل العمل الأدبي، عبر عالم مليء بالموت والدمار والصراع إلى عالم أجمل وأفضل عبر بوابات افتراضية ساعدت باختراق سبعة عوالم على وفق مفهوم الفانتاستيك (Fantastique).

وغمار التجريب الذي شهدته الرواية، هو المقود الأساس لاختراع آليات جديدة تسهم بالضرورة في تدريب الذائقة على مخالفة السائد وخرقه، والانزياح عن الشكل والمضمون التقليديين، عن طريق الانقلاب على أنماط السرد التقليدية، وأطره الثابتة القائمة على أحادية الصوت، والوصفية الزائدة، وعلوّ سمة التقريرية، وهيمنة النزوع الأيديولوجي للكاتب، واستبداده الصارم بمختلف فضاءات الرواية.

وانطلاقا من خصوصية هذا النوع من الأدب وأهميته الموضوعية، ارتأينا الخوض فيه لكشف أثر أبعاده الموضوعية والفنية والتعرّف على توظيفه في رواية (باب الطباشير) للكاتب العراقي (أحمد سعداوي) وبعنوان (الغرائبية والعجائبية في رواية باب الطباشير)، معتمدين على منهج تحليلي تأويلي، يخدم الجانبين الموضوعي والفني، وحتى نلمّ بالموضوع ونستوفي جميع جوانبه وضعنا خطة حاولنا فيها رصد

أهم الجوانب النظرية والتطبيقية الخاصة بموضوع العجائبية والغرائبية، وقد تطلب تقسيم البحث على:

- أولاً: مدخل إلى مفهوم العجائبية والغرائبية: ونقف عنده على تعريف مفهوم العجائبية والغرائبية مع بيان أهم أسسه.

- ثانياً: المبحث الأول (قراءة موضوعية في رواية باب الطباشير)، ونبين عبرها الموضوعات التي تناولها الكاتب في روايته بصورة عجائبية وغرائبية.

- ثالثاً: المبحث الثاني (دراسة في البنية الفنية لرواية باب الطباشير)، ونبين عبرها الجوانب الفنية التي اعتمدها الكاتب في بناء الرواية وتركيبها بصورة عجائبية وغرائبية.

- الخاتمة: ونذكر فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من بحثنا عن الغرائبية والعجائبية في هذه الرواية.

- المصادر والمراجع

وفي الختام نسأل من الله العلي القدير أن نكون قد وفقنا في رصد أهم الجوانب التي اعتمدها الكاتب (احمد سعداوي) في روايته (باب الطباشير)، لإخراجها بهذه الصورة العجائبية والغرائبية.

Abstract

This research study attempts to highlight the fantastic and the marvelous aspects in the novel “The Chalk Gate”, in accordance with the modernist revolution in narrative fiction. This revolution involves a departure from the traditional and a shift towards the modernist, which opens the way for narrative possibilities in all their forms and themes, plunging it into the realms of imagination through transgression and a celebration of magic and fantastical, even bizarre, atmospheres.

“The Chalk Gate” is one of the novels that share this departure from the familiar to the unfamiliar, while simultaneously arousing freedom, doubt, ambiguity, and suspicion in both the reader and the characters within the literary work. It addresses the dialectic of life and death through a fantastical and wondrous lens, transitioning from a world filled with death, destruction, and conflict to a more beautiful and better world through virtual gateways that facilitate the passage through seven realms, according to the concept of “Fantastique”. The novel represents an endless form of renewal and artistic creativity in expressing the familiar in an unfamiliar way. This is achieved through the invention of new mechanisms that necessarily contribute to training the reader›s taste to challenge the prevailing norms in expressing these mechanisms. The truly creative novelist is the one who skilfully manipulates these mechanisms.

The fantastic and the marvellous are among the prominent experimental and literary phenomena that have occupied the spaces of the contemporary Arabic novel, giving it an artistic and aesthetic dimension. This is accomplished by breaking with everything familiar, realistic, and natural, and creating another parallel world—albeit imagined, yet also real and possible. This simultaneously evokes bewilderment, wonder, and hesitation in the reader›s mind, compelling them to delve into the depths of the text to discover its profound and obscure aspects. Therefore, the fantastic or wondrous art is not a modern genre or narrative technique, but rather its roots extend to ancient narratives with which it intertwines and dissolves, most notably religious stories, myths, folk tales, and Sufi

narratives. Furthermore, it represents a characteristic of the ancient Arabic narrative tradition, particularly the tales of One Thousand and One Nights and the collection of popular epics.

Given the unique nature and objective importance of this genre of literature, we chose to delve into it to uncover the impact of its thematic and artistic dimensions and to explore its application through the novel «The Chalk Gate» by the Iraqi writer Ahmed Saadawi, under the title «The Fantastic and the Marvelous Aspects in the Novel "The Chalk Gate". We adopted an analytical and interpretive approach that serves both the thematic and artistic aspects. To fully grasp the subject and address all its facets, we developed a plan that attempted to identify the most important theoretical and applied aspects related to the topic of the fantastic and the marvelous. This necessitated dividing the research into: First: An Introduction to the Concept of the fantastic and the Marvellous: This section defines the concept of the fantastic and the marvelous and outlines its most important foundations.

Second: The first section (An Objective Reading of the Novel The Chalk Gate): This section identifies the themes that the writer addressed in his novel in a fantastical and marvelous manner.

Third: The second section (A Study of the Artistic Structure of the Novel "The Chalk Gate": This section identifies the artistic aspects that the writer employed in constructing the novel. The novel is structured in a wondrous and fantastical manner.

Conclusion: Here we present the most important findings we reached through our research into the fantastic and the wondrous in this novel.

Sources and References

In conclusion, we hope that we have succeeded in identifying the most important aspects that the author (Ahmed Saadawi) relied upon in his novel (The Chalk Gate) to produce it in this wondrous and fantastical form.

أولاً: مدخل إلى مفهوم العجائبية والغرائبية:

شهدت الرواية العربية بعد الستينيات من القرن الماضي ثورة على النظام الكلاسيكي والتقليدي والخروج من الواقعية إلى الحداثوية عن طريق الإغراق في الخيال لأجل مواجهة الواقع.[١] وكان للمنحى التجريبي الأثر الواضح في الرواية وفي تغيير مسارها من السردية التقليدية إلى السردية الحداثوية، لكون الرواية التجريبية تنطلق من منطلقات الحداثة "التي تؤمن بكل جديد، ذلك الجديد القلق الذي لا يكاد يولد، حتى يصبح قديماً، ويبحث عن شكل يستولد منه؛ ليقوم على أنقاضه. فالحداثة وليدة الوعي بضرورة التفسير والخروج من المنطقية"[٢]. في حين إن أسلوبية التجريب بوصفها طريقة كتابية حديثة تفتح السرد على الممكنات الحكائية بكل أشكالها وموضوعاتها، مدخلة إياه في عوالم التخييل البانية لمجتمع الرواية[٣].

ومن تقانات التجريب التي تدخل في منحنى واحد بالخروج من المألوف إلى غير المألوف، عبر الخرق والاحتفاء بأجواء السحر والخيال المفرط بالغرابة، على الرغم من تعدد مصطلحاتها وهي (العجائبية والغرائبية والفنتازيا والواقعية السحرية والرمزية والخيال العلمي والمذهل والخارق والمدهش).

تعد العجائبية، أحد المصطلحات النقدية والروائية المستحدثة والمتأرجحة بين المصطلحات السابقة، حيث نجد لها حضوراً طاغياً وواسعاً في جميع مناحي الحياة، ومشاربها، في حياة الفرد اليومية بما يسودها من تهاويم الخيال، ونوبات الكوابيس، وأحلام اليقظة، وفي حياته الفكرية العميقة "بما يسودها من قلق وجودي، ونزوع استباقيّ، ورغبة جامحة في تحطيم أسوار كلّ ما هو متداولٌ، ومألوف"[٤]. وللعجائبية صلات بمفاهيم أخرى، فهي لا تقتصر في علاقتها على الأدب وحده بل تتعداه إلى بقية المعارف والعلوم الإنسانية الأخرى التي تستقطب كل ما يثير ويبعث على الدهشة والحيرة في المألوف وغير المألوف[٥].

ولهذا يعرف العجائبي بأنه

"شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات، بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي. وتقرر الشخصيات، في هذا (النوع العجائبي)، ببقاء قوانين الواقع كما هي"[٦] .

وكتاب (تودوروف) "مدخل إلى الأدب العجائبي" المطبوع سنة ١٩٧٠، يعد من أبرز الآثار النقدية المنظرة لموضوع العجائبية بمختلف جوانبها النظرية والتطبيقية. ويقول في تعريفه للعجائبي: "هو التردُّد الذي يُحسهُ كائنٌ لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثاً فوق – طبيعي حسب الظاهر"[٧] . والتردد عند (تودوروف) هو الذي يمد العجائبي بالحياة، لكن هذا التردد لا يعرف هل هو للقارئ أم للشخصية؟ ولكن في كل الأحوال، تردد القارئ هو الشرط الأول للعجائبي، مع ضرورة أن يتوحد القارئ بشخصية خاصة[٨] . ولتحقيق العجائبي، لا بدَّ من توفر ثلاثة شروط أولها وثانيها إلزاميان وثالثها اختياري. وهذه الشروط هي[٩]:-

١ – لا بدَّ أن يحمل النص القارئ على عد عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير الطبيعي وتفسير فوق الطبيعي لأحداث المروية (ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي: الرؤى، بوصف العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم التي هي الرؤية الغامضة).

٢ – قد يكون هذا التردد محسوساً، بالمثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مُفوضاً إليها. ويمكن، بذلك، أن يكون التردد واحدًا من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ – في حالة قراءة ساذجة – يتماهى مع الشخصية.

٣– ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات، تُعبر – أي الطريقة – عن موقف نوعي يُقصي التأويلين الأليغوري[*] (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي).

وإذا انتقلنا إلى تعريف (كايوا) في العجائبية فيرى "أن العجائبي وليد إخراق مطلق، وصدع مستديم في

بنية الواقع، ببعثرة قوانينه الطبيعية، والهزء منها، وبثّ روحٍ جديدة فيها، جوهرها الاقتحام، والمغامرة، والتجدّد الدائم"[١٠]. وهو بهذا التعريف يرتكز على ماهية العجائبي، بوصفه صدعاً يتبطن جسد المألوف، ويخترقه. وهو بهذا يختلف عن وجهة نظر (تودوروف)، الذي يركّز على زمن امتداد العجائبي ويسعى إلى حصره بدقة ضمن لحظة زئبقية، تتوسط عالمين أو جنسين مختلفين ومتباينين هما "الغريب"، و "العجيب".[١١]

والغريب هو "كل أمرٍ عجيب، قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام كل ذلك بقدرة الله. وإرادته ضمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين كانشقاق القمر وانفلاق البحر"[١٢]. والغريب: عجيب، خارق، غير مألوف، فذ، نادر، عزيز، قليل الوجود، فريد، وحيد شاذ[١٣]. وتدخل ضمن الغرائبية تقنية الأسطورة والسحر.

أما الغرائبية، فهي "الأحداث التي لا تخضع لقانون المنطق العقلي، فكلما ابتعدت الأحداث عن تصورات العقل واتخذت من الخيال غير الواقعي سبيلا في بنائها كان حدثاً غرائبياً"[١٤]. وتمثل لدى (فرويد) "الشعور بأن الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي"[١٥]. وبتعبير أدق وأوضح، وصف (فرويد) الغرابة المطلقة، بأنها "الشعور بالقلق الذي يحدثه فقدان الإحساس بالألفة عندما يظهر شيء ما غير واقعي فيما كان يعد حتى ذاك الحين خرافياً يستحيل ظهوره. وقد يكون هذا الشعور لكون الوضع الحالي ينعش تشكيلات نفسية من الطفولة: مشاعر، رغبات كبتت أو جرى تجاوزها"[١٦].

في حين الغريب عند (تودوروف)، ليس جنساً واضح الحدود بخلاف العجائبي، أي أنه ليس محدوداً إلا من جانبٍ واحدٍ، هو الجانب العجائبي؛ في حين إن الجانب الآخر للغريب يذوب في الحقل العام للأدب، ويمكن أن نعد روايات (دوستوفسكي) مثلاً ضمن الغريب، وأن أدب الرعب الخالص ينتمي إلى الغريب أيضاً[١٧]. وعلى هذا الأساس،

فإن الغريب يحقق شرطاً واحداً للعجائبي "وصف ردود فعلٍ معيّنة؛ وبصفة خاصّة الخوف؛ إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل. على العكس، سيتَّسم العجيب بوجود أحداث فوق – طبيعية وحده، دون افتراض ردَّ الفعل الذي تُسببه لدى الشخصيات"[١٨]. وبتعبير أدق فالغرائبي يأتي من "الافتتان الذي مصدره الحيرة أو الشك"[١٩]. وهو عند (فرويد) في حقيقته يمثل تكرار شيء مألوف جداً إلا أنه في الوقت نفسه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام[٢٠].

إن وقوع الكلمتين (العجائبية والغرائبية) في دائرة واحدة قاسمها المشترك: الشذوذ عن المألوف والغموض. أدى إلى وقوع كلمة خارق ضمن حدود دلالتهما. " والخرق: الدهش من الفزع أو الحياء، وقد أخرقه أي أدهشه". "وخرق العادة: تجاوز المألوف، وكان عجيباً مذهلاً، وخرق بمعنى " عمل أعمالاً غير مألوفة تناقض العادة وغير معقولة"[٢١] .

في حين إن الفنطاستيك أو الفنتازيا، التي تدخل في علاقة جدلية مع الغرائبية والعجائبية، يراها بعضهم بأنها تتمثل في الغرائبية والعجائبية، بينما يرى الآخرون أن الفنتازيا تتجاوز كل الأنشطة التخييلية[٢٢] .

والفنتازيا كما يصدرها (شعيب حليفي) بعد أن وجد منها احتمالية تقديم الأسطورة والميثولوجيا والفولوكلور والقصص الطوبوية ورؤى الأحلام والخيال العلمي وقصص الرعب والسريالية بقوله إن "العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معاطف (الفنتاستيك) الذي يعد اختراقاً لكل حدود الأزمنة والأمكنة وهي المقاييس التي اعتادها الإنسان في حياته الأرضية"[٢٣]. وبهذا يرى إن الرواية إذا انتهت إلى تفسير طبيعي فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، في حين إذا انتهت إلى حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية، مثل تكلم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل والمشي فوق الماء، فإنها تنتمي إلى الأدب العجائبي[٢٤].

لذلك فإن الخاصية المميزة

للخيالي (الفانتازي) بوصفه نوعًا أدبيًا كما بيَّنه الدكتور (نجم عبد الله كاظم) في كتابه (كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص)، تتمثل في "التردد أو الالتباس والحيرة والشك الذي ينثار لدى القارئ (ولدى الشخصيات داخل العمل الأدبي أو الفني) فيما يتعلق بالواقع المتخيّل الخاص بظواهر خارقة أو ما وراء الطبيعة، وهذا النوع الذي عُرف هكذا هو نوع محدد ومحدود؛ ففي العادة إما أن يُستبعد تفسير تلك الأحداث الخارقة؛ ومن ثم يكون هذا النوع الخيالي نوعاً يتعلق بالغرابة، وإما أن تُصدَّق هذه الأحداث مؤقتاً؛ ومن ثم تُصبح أحداثاً عجائبية"[٢٥]. بشرط أن يكون هناك، نوع من الغموض المؤقت غير المستقر، والشعور بالريبة والشك، الذي يعمل على إحداث الارتباك لدى القارئ قبل أن يجري تصريف هذا الارتباك أو تبديده نهائيا عبر السرد[٢٦].

ومن هذه المفاهيم للعجائبية، والغرائبية، والفانتاسيا، تتبين لنا أنها تشترك جميعاً في الخروج عن المألوف إلى غي المألوف، مع إثارة الحرية والشك والغموض والريبة في نفس القارئ والشخصيات الموجودة داخل العمل الأدبي، وهي في الوقت نفسه ظاهرة إبداعية تتجسد على صعيدي الشكل والمضمون، في الأنواع الأدبية، وقد شاع هذا الموضوع في الساحة الأدبية، ويمثل بادرة من بوادر التطور والتنوع في الخطاب الروائي عموماً، وفي الخطاب العجائبي خصوصاً.

لكون أن البنية السردية العجائبية أو الغرائبية، شأنها شأن أي منحى أدبي أفرزته الظروف، وصقلته الموهبة وشحنته الروافد الثقافية والتجارب الحياتية للمبدع، وقد كان للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي اجتاحت العالم الغربي والعربي بعد الحربين العالميتين الأثر الكبير في إبراز هذه البنى السردية إلى الوجود، حيث باتت الغرائبية والعجائبية الطريقة المثلى لهدم هذه القوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز، تكون الغاية منها توجيه أو تمرير انتقادات سياسية واجتماعية

ودينية للوضع الراهن آن ذاك[٢٧]. في الوقت نفسه يبدو "أن السرد تعبير عمَّا في الواقع من تناقضات وصراعات يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه، عندئذ يزحزح في تعبيره الأدبي هذه الصراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمل وتدبر من قبل المتلقي. في محاولة تصدر عن (يأس عميق عن اكتناه جوهر الواقع، والإلمام بالتحولات السيكولوجية المحزنة التي يعيشها الناس)"[٢٨].

إن الدور الذي يمثله السرد العجائبي أو الغرائبي في الرواية الغربية والعربية، هو كسر الرتابة التي هيمنت على ذاتية القارئ طويلاً، لذا فإن الكاتب الروائي وجد من هذا الخطاب، المنفذ نحو الجديد على الرغم من أن العنصر العجائبي في الخطاب الروائي، ليس عنصراً ولا نوعاً أدبياً مستقلاً، بل إن كلَّ رواية تحمل عجائبيّتها في داخلها[٢٩].

وعلى هذا الأساس اتجهت الرواية العراقية نحو الحداثوية عبر العجائبية أو الغرابية، لأنها وجدت فيها ضالتها التي تبحث عنها، من التعبير عن نقد الواقع، وبيان الخلجات النفسية التي تعتري الشخصية المشاركة في هذه السردية العجائبية من رعب وخوف وغير المألوف للعقل الباطن، وكان لرواية (باب الطباشير) للكاتب (أحمد سعداوي) الأثر الكبير في توضيح العجائبية أو الغرابية.

المبحث الأول: قراءة موضوعية في رواية باب الطباشير

الرواية (بنت المجتمع)، ونشأت من رحم المجتمع، الذي أغرقها بكثير من الموضوعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية، فالمجتمع يمثل المادة الخام لهذا العالم السردي المتخيل بأشخاصه وأحداثه، وفضاءاته.

إن الحراك الثقافي الذي شهده العراق بعد عام ٢٠٠٣، كان يمثل حدثاً جللا على وفق الأصعدة جميعها بدءاً من البنية الاجتماعية والسلطوية، وصولاً إلى البنية الثقافية، وكان من الطبيعي أن تتأثر الرواية العراقية بهذا الحدث، لكون الرواية هي الوعاء الذي يعكس طبيعة

المجتمع وطبيعة الفرد بطباعه وتطلعاته، وبما يختمر في هذه الذات الإنسانية من انفعالات ورؤى وأفكار، وهي أكثر الأجناس الأدبية التي أدركت التغيير وبما آل إليه الوضع، وهي بذلك قد انتقلت من حضن السلطة الحاكمة في العهد البائد إلى حضن المجتمع، إذ تفجرت في بناها السردية كل أشكال التمرد على السلطة والمجتمع، لأنها تجد فيهما السبب في عرقلة التطور والتحضر الذي كان لا بدَّ أن يحظى به روائيو المجتمع العراقي[٣٠].

ولهذا أخذت الرواية العراقية تظهر بعد عام ٢٠٠٣ وهي متشظية بكل الهم العراقي، معالجة لكل ما خلفته الحروب والحصار والطائفية والإرهاب والموت والكبت من مأساة اجتماعية أغرب من الغريب وأعجب من العجب، لدرجة لا يتحملها العقل والمنطق، بطريقة فنية إبداعية جعلت من الحراك الثقافي الأداة المعبرة عن تطلعات الإنسان والناقدة للسلطة، وجعلت من الروائي القلم المعبر عن هذه التطلعات وعن هذه الانتقادات بصورة واقعية نقدية.

ورواية (باب الطباشير) للكاتب (أحمد سعداوي)، واحدة من بين الروايات التي عبَّرت عن واقع العراق المأساوي من عام ٢٠٠٣ إلى عام ٢٠١٣، بطريقة عجائبية غرائبية، اتخذ الكاتب من التعويذات السومرية السبع، ومن الباب المرسومة بالطباشير الأحمر الداكن على الحائط مرة والأبيض مرة أخرى وما تحمل من دلالات رمزية وتثير تساؤلات عدّة تشير إلى الدم والموت من ناحية وإلى الحب والسلام من ناحية أخرى، ومن علاقة الحب بين (علي ناجي) و(ليلى)، ومن جمعية المنتحرين طريقاً للدخول إلى العوالم السبعة والتجوال فيها بحثاً عن عالم ثانٍ افتراضي أو موازٍ كما يسميه الكاتب، غير العالم الواقعي المكروه الذي يعيشه بسبب الظروف السياسية والدينية والاقتصادية التي فرضت عليه دون إرادته.

وعلى هذا الأساس فقد قسّم الروائي مسيرة (باب الطباشير) عبر عوالمها وأبوابها وتعويذاتها على واحدٍ وعشرين فصلاً، وكل فصل يحمل

عنواناً أغرب وأعجب من الذي سبقه؛ لأن "العنوان لا يحكي النص، بل على العكس أنه يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص"[٣١]، عن طريق الراوي (علي ناجي) وهو يتحدث عن عوالمه الافتراضية التي شاهدها عبر غيبوبته التي مرَّ بها أثناء تعرضه لطلق ناري في رأسه.

هذه العوالم التي صورها الروائي عبر فصوله كانت تتحدث بطريقة نقدية تكشف عن ما تعرَّض له العراق في الحقبة التي حددها من نكبات وإرهاب وطائفية وسلطة سياسية فاسدة على لسان بطله وشخصيات أخرى اشتركت أيضاً بهذه العوالم الافتراضية. فالفصل الأول يحمل عنوان(الميت الحي)، والفصل الثاني (الدفتر الأسود)، والفصل الثالث (جمعية المنتحرين)، والفصل الرابع (المتجول بين العوالم)، والفصل الخامس (حياة أخرى)، والفصل السادس (جرّة التعاويذ)، والفصل السابع (الضابط الفيلسوف)، والفصل الثامن (خطّاف قبيح الشكل)، والفصل التاسع (الحماقة الكبرى)، والفصل العاشر (ما يقوله التاريخ)، والفصل الحادي عشر (عالم السديم)، والفصل الثاني عشر (في المصحة)، والفصل الثالث عشر (حُفرة الأرنب)، والفصل الرابع عشر (ميدان التفريغ)، والفصل الخامس عشر (خروف في القطيع)، والفصل السادس عشر (المنتحر)، والفصل السابع عشر (باب الله)، والفصل الثامن عشر (باب الحب)، والفصل التاسع عشر (وقت طويل للتجوال عبر الحُلم)، والفصل العشرون (بريد الموت)، والفصل الحادي والعشرون (عالم سابع).

إنَّ هذه الفصول بعنواناتها الغريبة والعجيبة التي أوجدها الروائي في روايته ذات الوظيفة الشعرية، تمثل في عمقها الدلالي مسيرة حياة الراوي (علي ناجي) الفيلسوف والنبي كما يدعوه أصدقاؤه، وهو يتنقل من بابٍ إلى آخر في عالم الوهم والخيال، محاطاً بإحساس الموت الذي لا يفارقه، واجداً من كلِّ بابٍ عبر الوعي غير الإرادي منفذاً للوصول إلى عالمٍ أفضل من العالم الحقيقي الذي

شهد مسيرة حياته بين مقموعٍ يعيش القهر والتغييب والتغريب الواقعي وبين "الخصاء السياسي الذي تحدث عنه فرويد وهو يدرس تجربة دستويفسكي الروائية"[٣٢].

ورواية "باب الطباشير" لا تختلف عن روايات الوشم لـ(عبد الرحمن الربيعي)، والمسافة لـ (يوسف الصائغ)، ومخلوقات جميلة والقلعة الخامسة وآخر الملائكة لـ(فاضل العزاوي) في مواجهة سلطة القمع الخارجي بالفنطازيا أو الغرائبية والعجائبية وفق اتخاذهم لمستوى تخييلي وغرائبي يُنتزع منه في الغالب "أرضيته التاريخية والواقعية من أجل التحرك داخل فضاء زمني متحرك، أو بالأحرى فضاء لا زمي"[٣٣].

حيث إن مسيرة عالم (علي ناجي) الحقيقي، قد شهدها المتلقي وتعرف عليها عبر عالم الخيال والحلم المؤطر بالغرائبية والعجائبية الذي سبح فيه وهو يعيش في عالم الغيبوبة، مبتدأً بهيامه الخيالي وفق هيمنة المنظور المونولوجي (الأحادي الصوت للمؤلف أو الراوي)[٣٤] من تسعينيات القرن الماضي حيث كيف ألقي في الزنزانة العفنة مع زملاء له نتيجة محاولته للهرب من البلد بسبب تسلط النظام السابق "هنا يا زملاء هذه الزنزانة العفنة، يا أصدقائي النشّالين والمزوِّرين والقتلة وسارقي اسطوانات الغاز المنزلية، وشاتمي الرئيس في غفلة وسورة انفعال، أو المروَّجين للنُّكات البذيئة عنه وعن عائلية وقيادية القُطرية. أيُّها المنتظرون، معي، مصيراً أسود، يُصارع بعتمته خيوط الفجر الأولى. أنتم محظوظون لأني هنا معكم في هذه الزنزانة القبيحة الغارقة في الظلام"[٣٥].

وهو في الزنزانة يشاهد أن هناك باباً مرسوماً بالطباشير على الحائط. كان قد رسمه سجين سابق مرَّ من هنا، وقال في داخله "ربَّما مات قبل أن ينجح في فتحه، أو فرَّ منه. لا أدري ! لم أمحُ الباب المستحيل حتى لا أُضيِّق الخيارات التي عندي. وحتى لا أشعر بالعزلة"[٣٦]. وهذا الباب برمزيته وكونه غير واقعي، أخذ يمثل له أملاً للخروج عبر فتحه والمرور عبره إلى عالمه الذي

يعيشه. ومع وجود هذ الباب الذي بقي في مخيلته ومتمسكاً به، أخذ يستعرض شريط حياته على زملائه المساجين بدءاً من مرحلة طفولته ومراهقته وصولاً إلى مرحلة شبابه ونضجه في قسم السمعية والمرئية في كلية الفنون، والتعرف على صديقه (عبد العظيم) الذي تركهم في السنة الثالثة من الدراسة وتحوّل إلى الكلية العسكرية، وبحبه الأول والحقيقي في صيف ١٩٩٣ في السنة الثالثة من الدراسة مع (ليلى حميد)، وقبلتها التي طبعتها على وجهه في لعبة الأخطبوط عندما صعدا بكابينة واحدة. هذه القبلة التي قلبت موازين حياته المستقبلية، وجعلته أسيراً لـ(ليلى) طوال حياته. ومن ثمَّ يتوقف علي فجأة عن الحديث عن شريط حياته السابقة، لأنه لا يعرف إن كانوا يرونه أو يسمعون قصته، لكن كل الذي يعرفه أنهم موجودون من تنفس بعض الصدور المخرخشة، أو بعض الهمهمات والتأوهات التي تصدر دون إرادة من الذين تلقوا ضرباً شنيعاً في الأيام الماضية[٣٧]. إلى أن يأتي اليوم الذي يسمع فيه من أحد السجانين، بأن الوضع في العراق متأزم وهم يتجهزون لحرب أخرى وأن الأوضاع لا تبشر بخير، فيتمنى أن تحدث أي كارثة، حتى ينتهي هذا الكابوس الذي يعيشه، وفعلاً فقد كانت أيام السجن لـ(علي ناجي) قصيرة، حيث أتى إعلان العفو العام في ٢٠/ ١٠/ ٢٠٠٢.

مرَّ عقد كامل على خروج (علي ناجي) من السجن من ٢٠٠٣ حتى ٢٠١٣، وفي تلك المدة كان يستذكر واقعه المرير الذي قضاه في السجن وكيف كان تأثيره في شخصيته المأزومة، وهو يحاول أن يعيش حالة التغيب الذهني عن ما مرَّبه من قمع داخلي وخارجي بفعل ضغط السلطات الحاكمة، لكن بعد سنوات ومن الأحداث الفظيعة التي بدأ يشاهدها ويعيشها، وجد أنه يتحدث عن الآخرين وليس عن نفسه هو، مصوراً آلامه وآلام الشعب بعد ٢٠٠٣ بحمض الليمون "كأن الاستدعاء المتكرر لما عايشه من أحداث فظيعة غدا يشبه عصر ليمونةٍ تمَّ عصرها عشرات المرّات

سابقاً، وما عاد فيها أيُّ "رحيق" انفعالي خاصّ، حتى صار وكأنه يشاهد شريطاً لفيلم يتحدّث عمّا جرى للآخرين وليس له، وبالذات مع عملية العصر واسعة النطاق التي قام بها الشعب كلّه خلال عقد كامل، من ٢٠٠٣ وحتى ٢٠١٣. لم تعد هذيانات علي عن فترة حبسه القصيرة ذات وزن إزاء القصص العجيبة المرعبة التي سمعها لاحقاً، وتدفّقت بقوة في حفلة العصر الوطنية الكبرى. إن قصّته، في أفضل الأحوال، مجرد قطرة حمضّية صغيرة في بحيرة الليمون الوطني المتلاطمة.خلال عشر سنوات شاهد علي أن "معصرة" الآلام الوطنية لم تتوقّف وكانت تستمرُّ بعملها بكفاءة. صارت هناك أنواع من الليمون تتوزّع بين كلِّ طائفةٍ وعرقٍ وجماعةٍ عراقية. والكلُّ صار يتراشق بحمض الآلام ويحرقون أعين بعضهم البعض الآخر خلال التراشق"[٣٨].

وبعد هذا الواقع المرير الذي أخذ يعيشه من جرّاء الحكومة المتسلطة والمتنفذة، وجد في نقده للسلطة الحاكمة بأحزابها وبفضح السياسيين وتوجيه الشتائم والسباب لهم عن طريق عمله بوصفه مقدم في (قناة الموقف)، هذه القناة التي تنادي بالديمقراطية وحرية التعبير عن الرأي، راحة نفسية له، واستمر في ذلك، إلى أن أتى اليوم الذي طلب منه أن يتوقف عن نقد السلطة بسبب التهديدات وشكوى بعض الأطراف المتنفذة في الدولة للإذاعة، ولأن ذلك سيعرضه إلى الخطر والموت، وطريق سهل نحو الانتحار. حوّل علي خطابه الإذاعي من نقد السلطة الحاكمة وبطلب من مدير الإذاعة وزملائه والدكتور (واصف عبد الحميد) عالم الآثار والسومريَّات المتقاعد إلى خطاب ترفيهي، وذلك عن طريق حديثه عن التعاويذ السومرية السبع، التي أعطاها له الدكتور واصف، لأجل إخراجه من السياسة ومشاكلها.

وإن إدراج الكاتب أحمد سعداوي للتعاويذ السبعة إلى جانب الباب الطباشيري في متن رواية ما هي إلاّ بمثابة اليد الساندة والمكملة للعالم الافتراضي وغير الواقعي في كشف

حقيقة العالم الواقعي، وإن اختيار الكاتب للتعاويذ السومرية السبعة دون غيرها من المقتنيات الأسطورية في تحقيق الوظيفة التأويلية، تعود إلى أن لفظة تعاويذ كما بينها الدكتور رشاد كمال مصطفى بأنها "تحيلنا إلى السحر والقوى الخارقة واللاواقع، لتتداخل دلالاتها مع دلالة الباب الوهمي اللاواقعي: (باب الطباشير)...، كما إن إسناد التعاويذ إلى سومرية وتخصيصها بهذه الحضارة الموغلة في القدم، تلميح إلى الحضارة العراقية القديمة واسترجاع لماضٍ مُشرِّف مختلف عن الواقع/ الحاضر العراقي المزري. وما التعلق بالماضي إلا محاولة لبلسمة جراح الواقع / الحاضر... و ورود لفظة: (سبع)، حيث نعتت التعاويذ بالسبع، ولعل الداعي أو الغرض هو أن للعدد (سبعة) أبعادًا دينية، ترتبط بالمعتقدات العراقية الدينية القديمة، فقد اعتقد السومريون بوجود سبع سموات، وسبع أرضين، وهي الدار التي تتصف بالخلود، فكان للعدد سبعة قدسيتها عندهم"[٣٩]

ومن ثمَّ فإنَّ الروائي (أحمد سعداوي)، جعل من التعويذات والتنقل عبر عوالمها السبعة المفتاح لنقد السلطة ولكشف المستور ونزع الأقنعة عن السلطات الحاكمة وعن شخصياتها وأحزابها المتنفذة في الدولة "ضمن عدسة تأويلية مكبرة نقلت النص السردي من مستوى النص المغلق القرائي – بتعبير رولان بارت – إلى فضاء النص المفتوح – الكتابي عن طريق إعادة تفكيكه – وربما تهشيمه – وكشف أدق أسراره ودخائله، وهو ما يحقق مظهراً مهماً من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والفنتازي عندما تصبح الفنتازيا على حد تعبير ميلين كلاين القوة الدافعة وراء استبطان الواقع"[٤٠] .

فكانت غيبوبة (علي ناجي) التي مرَّ بها ولمدة سبعة أسابيع، جرّاء تعرضه لطلق ناري في رأسه من قبل أخي (أمير داغر) الذي كان يرى بأنه السبب في انتحار أخيه الذي كان عضواً في (جمعية المنتحرين) بعد أن كان علي يترأسها ويجتمع بهم في بيت الدكتور واصف مع حبيبته (ليلى) وصديقه (عبد العظيم)،

لطرح أفكارهم والنقاش في كيفية الانتحار والأسباب الداعية إلى الانتحار جرّاء طبيعة حياتهم المأساوية ومعاناتهم من الحصار وشظف العيش وعدم تحقيقهم لما يتمنونه، هو الذي جمعهم في هذه الجمعية، لكن تردد الأعضاء وعدم تنفيذ فكرة الانتحار باستثناء (أمير داغر)، خلق فجوة من الضياع ما بين الرغبة في الهروب من الواقع وبين الانصياع والخنوع والامتثال له وفق عدم القدرة على اختراقه بحكم "ان عقد جماعته الأولى انفرط، وكلٌ انشغل بنفسه مع التيار الجارف والصاخب للأحداث ما بعد ٢٠٠٣. صارت تحدث في شهر واحد أشياء أكثر مما في سنة من سنوات الحصار"[٤١].

إن دخول (علي ناجي) في غيبوبته الطويلة وتجواله بين العوالم السبعة ذات الواقع الافتراضي المأخوذ من التعاويذ السومرية السبع، وعبر مروره بالأبواب الافتراضية، ما هو إلاّ منحى أو طريق لكشف حقائق العالم الواقعي المأزوم بسلبياته وفق تعالق الصور المتشظية والمبعثرة والبعد الرمزي بمحتواه الدلالي المتعدد لخلق حيوات متأرجحة بين القبول بالواقع الحقيقي والعودة إليه أو الرفض والانهزام نحو عوالم لا تمت إلى الحياة بصلة. جاعلاً من شخصية (محمد سدخان) حلقة الوصل بين هذين العالمين (الحقيقي والافتراضي)، لكون (محمد سدخان) الممرض العجوز الذي كان بجوار علي في المستشفى يعرف التعاويذ ولأن الطبيب المشرف عليه أخبر أخاه (عمّار) أن التفاعل الإنساني معه سيحفز عقله الباطن وسيساعده في الشفاء[٤٢]. أخذ سدخان يقص عليه قصصاً نقلته من العالم الحقيقي إلى العالم الثاني، العالم الافتراضي الذي عاش فيه طول مدة غيبوبته، وعاشها محمد سدخان أيضاً بشكل موازٍ، لأنه كان يعرف هذه التعاويذ من علي نفسه أثناء تقديمها للناس عبر برنامجه الإذاعي الذي كان يقدمه، فأعجب بها وطبَّقها على حياته أيضاً "لقد رويت لك في الليالي السابقة ما جرى هنا، في عالمنا هذا، خلال فترة غيبوبتك. وأنفقت الوقت الكثير

للحديث عن الرحلة العجيبة التي قمت بها أنا بين العوالم. وكيف أني تعثرت بعوالم عديدة قبل أن أرجع إليك. وها أنذا أكمل لك آخر قصّتين من قصص العوالم التي مرَّرت بها.

أنا متأكد أنك لن تعجب كثيراً بنفسك الموجودة في "العالم الثاني"، فهناك ونحن في هذه السنة تحديداً، أي ٢٠١٣، لا يبدو أن شيئاً ما قد تغيّر بشكل جذري. الناس تمتدح الأمان والهدوء، وتستمر في الوقت ذاته بشتم السلطة سِرَاً. إلا أن موقفك أنت تغيّر كليّاً"[٤٣].

ورحلة علي بالتجول بين العوالم عن طريق (محمد سدخان)، الذي أخذ يروي عليه قصص الواقع الاجتماعي المرير وواقع حياته عبر ذكره للتعاويذ، التي تمثل كل منها عالماً يمر به عن طريق باب الطباشير مسترجعا فيه ذكرياته عن حياته الماضية، بدءًا من حبه لـ(ليلى) الذي لا يفارقه، ومن عيشته المتشظية المليئة بالمفارقات، بين كونه فيلسوفا وحكيما وذا عقلية فذة، وحياته المستهترة الغارقة بالشرب ومعاشرته للنساء، وعدم قدرته على الالتزام بعمل معين، وطلاق زوجته (شاناز) بسبب علاقته مع (بان) التي تعمل في البنك ومن ثمّ العودة إليها من ناحية، وبين واقع العراق المأساوي الذي شهده وهو يعاني مشروع غزو العراق وكيف أصبح منهمكاً من جرّاء الحصار وكيف حدثت الانتفاضة الشعبانية، ويستمر سدخان برواية الأحداث التي مرَّ بها العراق من بداية التسعينيات إلى الألفيات الأولى، والعودة إلى تصوير واقع العراق بعد ٢٠٠٣ عن طريق البوابات المرتبطة بالتعاويذ السبع مع عوالمها ذات المنحى الفنتازي المرسومة بعنوانات غرائبية ذات طابع إثاري مبطن بإشارات لفصول تتحدث عن ما حدث في العراق من إرهاب وصراع طائفي، وفساد للسلطة الحاكمة وسلبها لأملاك الشعب من قبل الشخصيات المتنفذة والأحزاب الشيعية والسنية والكردية التي تنادي باسم الشعب، وهي بعيدة كل البعد عن ما يريده الشعب من أمان، وفرص عمل، والعيش في بلد كريم، يعم بالتطور والعمران، بدل الهروب إلى

الخارج من جرّاء خراب البلد على أيديهم، ما هو في حقيقة الأمر إلا أن الروائي أحمد سعداوي أراد أن يكشف من هذه الحكاية المرتبطة بالتعاويذ السومرية أن سيطرة الفكر السلطوي ومعاناة الشعب وبالذات الإنسان مستمرة منذ القدم وليست وليدة اليوم أو غداً، معاناة بدأت منذ الخليقة وهو يبحث عن البقاء والوجود على الرغم من آلام الواقع.

المبحث الثاني: دراسة في البنية الفنية لرواية باب الطباشير

شهدت الرواية العراقية بعد عام (٢٠٠٣)، تطوراً ملحوظاً وواضحاً في مجال البناء الروائي والموضوعي، وكيف أن الرواية العراقية أخذت تجهد نفسها في اتباع كل التقانات والأساليب الفنية، وفق إخراجها بالصورة الجيدة، "فالذي ميز الرواية اليوم هو التطور التقني لشروط التواصل والتعرف على مختلف التجارب الروائية من أساليب وخصائص فنية وتقنية واتجاهات نقدية وأدبية جديدة استطاعت التأثير في فنية السرد الروائي بشكل ملفت"[٤٤].

حيث أتاحت فرصة التغيير السياسي في العراق للروائي وللأعمال الروائية المنتجة مجالاً خصباً للبحث عن كل ما يسهم في تطوّر بنية عالم الرواية، من حيث نمط الكتابة، وصياغة اللغة، وتشكّل الشخصية الروائية، وكيفية التعامل مع الزمان والمكان، هذا إلى جانب كسر رتابة الرواية في السابق، وذلك بمحاولة جعل دور للقارئ في داخل النص، عبر كشف معانيه ودلالاته، لفهم حقيقة ما ينتجه النص[٤٥].

والكاتب (أحمد سعداوي) واحد من بين الروائيين العراقيين الذي استغلوا هذه التقانات الأسلوبية على وفق منظور غرائبي يعزز من بناء الرواية ويمنحها الدلالات الرمزية عبر التصدرات الإشارية في المقتبسات والعنوانات التي تمنح المتن الروائي بريقاً وهيبة على الفكرة المؤطرة برؤى تروم إلى كشف المستور للقارئ المفترض عن طريق احتمالها أي الرواية للممكن وغير الممكن عبر التأويل.

ومما يميز هذا البناء الروائي

على وفق بعده الأسطوري والرمزي باعتبار أن الأسطورة "تشير أحياناً إلى أقاصيص الأقدمين، وأحياناً إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية"[٤٦]. والرمز هو الذي يحوي على إشارات حرفية من جهة، والبعد اللغوي والبعد الشكلي وحتى الموضوعي من جهة أخرى، على وفق تأطير الأحداث بصيغ غي المعقول والتعجيب التي تقرأ الواقع كما هو وبكل تشظياته وتناقضاته وتوجهاته، من أن الكاتب قد اعتمد على الزمن لكونه مكونًا ضروريًا في بناء الرواية وأن دراسة الرواية وتحليلها لا ينبغي أن تنفصل على الشكل والمضمون (المبنى والمعنى) باعتبار أن الشكل جزءٌ من الدلالة.

لهذا وظّف الكاتب الزمان عن طريق الاسترجاع بالذاكرة إلى الوراء بطريقة عجيبة وغريبة متوجهاً بهذا المنحى الزماني من بداية الرواية على أساس مفهوم أن بداية النص الأدبي "هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته... والبداية بكونها النقطة الأولى في استمرارية ما لها قوة خارقة"[٤٧]. معولاً على أن قص الحكاية من منظور الماضي المؤلم، يحقق المخاتلة الزمنية بين التقديم والتأخير أي تكسير الزمن وفق دائرة الانقطاع الخطي للزمن[٤٨].

فـ(علي ناجي) وهو يستذكر حياته منذ أن دخل السجن بسبب محاولته للهرب من البلاد في زمن النظام البائد، وإلقائه في الزنزانة العفنة، والحكي عن حياته السابقة من مرحلة الطفولة والمراهقة والشباب وعلاقة حبه لـ(ليلى)، وكيف أحبّ بنت الجيران ويسرق النظرات لها[٤٩]. ويستمر بالحديث عن ذكرياته إلى أن يصل بحديثه للسجناء عن حبه الحقيقي لـ(ليلى)، وكيف أنها قد طبعت قبلة على خده، هذه القبلة التي بقيت ملازمة له طيلة حياته وهو يتذكرها، قد منح للرواية جانباً من الإيقاف في تطور الأحداث من الناحية الفنية، وفي الوقت نفسه قد منح الرواية من الدلالات المتعددة التي تكشف عن حياة الشخصية وكيف كانت مهزوزة

ومسلوبة الإرادة.

ويستمر الروائي بتوظيف الزمان عن طريق الاسترجاع طيلة كتابته للرواية مقسماً إياه بين حدثين: فالأول يتناول الجانب الإنساني والنفسي لشخصية (علي ناجي)، بينما الجانب الثاني يتناول الواقع السياسي والاجتماعي للعراق عبر تقنية الاستذكار لـ (علي ناجي)، وعبر المرور بالعوالم السبعة القائمة على التعاويذ السومرية المشاطرة في دلالاتها لماضي العراق وما أصابه من نكبات وويلات.

كما لا بدَّ لنا من بيان أن الكاتب قد وظّف الزمان بطريقة غريبة، فعندما يتحدث (محمد سدخان) وهو في عالمه الافتراضي مع علي عن بداية التسعينيات وكيف خاض العراق الحرب مع ثلاثين دولة قد تكالبت عليه بأمر من الكونغرس الأمريكي، وقيام الانتفاضة الشعبانية، وفرض الحصار عليه. فإنه يتحدث عن كل ذلك بطريقة عجيبة وغريبة ويذكر تواقيت وتواريخ غير حقيقة "في عام ٢٠١٠ تنحّى صدام حسين عن السلطة، وتمَّ انتخاب قصي صدام حسين بإجماع شعبي واسع"[٥٠].ويخبره بعد ذلك " أما في "العالم الثالث" فالأمر ربما أسوأ بالنسبة لك. لقد قُتلت في منتصف العام ١٩٩٦، أثناء محاولتك القيام بأمر مفيد في أجواء الحرب الأهلية الطاحنة"[٥١].

إن هذا التلاعب في الزمن والتنقل بين هذه العوالم عن طريق التقديم والتأخير في التواريخ والاسترجاع بالأحداث، أضفى على الرواية الغموض والتيهان بين العوالم، ومن ثمَّ فإن أزمنة الرواية الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) لـ (باب الطباشير) قد جاءت على شكل طبقات كما يبين ذلك بعض النقاد في تناولهم لصنعة الرواية بأن "فيها من مزاوجة بين أزمنة قديمة وأزمنة حديثة، على نحو اشتغلت فيه المرجعية الزمنية بأعلى مستوياتها، لكنها تحتشد كلّها في سياق خدمة الزمن الراهن، زمن الحكاية الأصل في الرواية حيث تتجلى قوّة حضور الراوي العائد إلى زمنية المؤلف"[٥٢]

ولا يقتصر التيه أو التيهان في الزمن، بل انتقل ذلك إلى الفضاء المكاني

عبر توظيف الأبواب وفتح مغاليقها للنفاذ من خلالها إلى العوالم الافتراضية بطريقة عجيبة وغريبة أيضاً، فاختياره للعوالم السبعة الافتراضية، هو بحد ذاته يمتلك صفة العجائبية والغرائبية، حيث لا توجد هذه العوالم إلا في مخيلة (علي ناجي) وهو يقرأ التعويذات السومرية في الدفتر الأسود الذي تسلمه من الدكتور واصف. هذه المخيلة المكانية المنتمية إلى جزيئات وأمكنته الجسم قد قامت في الوقت نفسه بإطلاق أسماء غريبة من وحي خيالات علي المؤطرة بالغموض والرمزية على الأماكن التي كان علي يرتادها في عوالمه الافتراضية كـ(جمعية المنتحرين)، (ومجموعة اتحاد الشركات)، (والفقاعة الزجاجية)، (وحفرة الأرنب)، (والعالم الموازي)، (وميدان التفريغ)، (ودائرة معالجة الطائفية)، (والجدار الوهمي).

ومما لا شك فيه، أن لكل اسم من هذه الأسماء دلالة مكانية معينة، فجمعية المنتحرين هو اسم أطلقه أحد الشباب على تجمعهم في كافتيريا كلية الآداب لغرض الاتفاق على الانتحار "جاءه شابٌ من أصدقائه غير المقرَّبين وأخبره بأنه سمع بنيّته الانتحار في ليلة رأس القرن وأنه سيشاركه هذا الانتحار، ولم يمانع علي بذلك، ثم شيئاً فشيئاً انضمَّ آخرون، وأطلق أحدهم تسمية "جمعية المنتحرين" على جلساتهم الأسبوعية في كافتيريا كُليّة الآداب بجامعة بغداد.

صارت "جمعية المنتحرين" أشبه بالفقاعة الزجاجية التي دخل فيها علي مع الآخرين بإرادتهم، فقاعة عزلتهم عن عوادم السيارات وأتربة الشوارع، وتنفَّسوا فيها هواءً نقيّاً مضمّخاً برائحة الشعر، رغم أنه في الوقت ذاته، هواء الموت أو نوايا الموت"[٥٣]. ومجموعة اتحاد الشركات هي شركة النفط الوطنية، والفقاعة الزجاجية هي شقة (ليلى) التي تعيش فيها مع ولديها، وحفرة الأرنب هي شقة علي، والعالم الموازي هو العالم الافتراضي عند علي، وميدان التفريغ هو المكان الذي يتم فيه قتل الناس جرَّاء الطائفية، ومعالجة الطائفية هو المكان الذي تعمل فيه (ليلى) للقضاء على الطائفية، والجدار الوهمي، هو المكان

أو الحائط الفاصل بين المناطق بسبب الطائفية وعزل كل منطقة عن الأخرى.

ومما لا شك فيه أن الكاتب (أحمد سعداوي)، في توظيفه للمكان بهذه الطريقة الغرائبية وفق المنظور الدلالي والرمزي، قد أضفى على المكان سمة التميز عن غيره من الامكنة، هذا إلى جانب أن تسميته لهذه الأماكن بهذه المسميات هو محاولة منه في رصد ما كان يحدث في العراق من أحداث جسَّدها ومنحها الدلالة عن طريق أسماء فنطازية للمكان، وليس بحبكة الحدث المألوف للواقع الحقيقي، أي أن إعطاء الكاتب للمكان هذه الصورة الضبابية قد منحه صفة المراوغة من أن يكون أليفاً لـ(علي ناجي) وهو في مرحلة الغيبوبة بين الحياة والموت، وهو يتنقل بين العوالم السبعة ويتعايش معها عبر اللاوعي وفق التداخل بين الواقع والخيال، ويتعرف على هذه العوالم عبر صور تنتمي أو تعكس حقيقة المكان للواقع المحسوس والملموس للمجتمع الذي يعيش حالات الصراع والتقاتل مع الحكومات السياسية عبر الإنصات إلى إسقاطات محمد سدخان وهو يقص عليه التعويذات، حيث إن كل تعويذه كانت تمثل له عالماً يمر به من باب الطباشير، وينقله من العالم الحقيقي المعادي إلى العالم الافتراضي الأليف، وهذا الانتقال إلى العالم الافتراضي أدى إلى هيمنة الفضاء بمرجعياته المختلفة على مساحات واسعة من الرواية، أي "أن الفضاء – وفق هذا التحديد – شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله"[٥٤].

ثم إن شخصية (علي ناجي) في الرواية وعبر ارتباطها بالزمان والمكان قد كانت متعددة الوجوه بين كونها شخصية غير مستقرة تجمع بين حبه لـ(ليلى) الذي لا يفارقه وعيشته المتشظية المليئة بالمفارقات من أنه فيلسوف وحكيم وذو عقلية فذة، إلا أن حياته المستهترة الغارقة بالشرب ومعاشرة النساء، وعدم قدرته على الالتزام بعمل معين، وطلاق زوجته (شاناز) بسبب علاقته مع (بان) التي تعمل في البنك قد جعل منه شخصية عبثية من ناحية، ومن ناحية أخرى ظهرت هذه الشخصية بصورة

مأزومة ومقموعة من الواقع السياسي والاجتماعي وهي تعاني الظلم والضياع والاغتراب النفسي والعقلي الذي أوصل بها إلى حافة الموت.

إن هذه الشخصية الرئيسة قد أغنت النص الحكائي بمعانٍ متعددة، تتلاءم مع مضمون النص التخييلي فهي أصبحت جزءاً مكوناً وضرورياً لتلاحم السرد البنائي، لذلك اعتمد الروائي أحمد سعداوي في بناء شخصيته وفق علاقتها بالحبكة عبر رؤية أن الشخصيات الخاضعة للحبكة التي يسميها هنري جيمس بالخيط الرابط لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث، والشخصيات التي تخضع لها الحبكة وهي خاصة بالسرد السيكولوجي تكون غاية الحلقات الأساسية في السرد هي إبراز خصائص الشخصية[٥٥]، وبهذه الثنائية قد بنى شخصية (علي ناجي). في حين إن بقية الشخصيات الثانوية كانت تمثل الخيط الرابط في التسلسل السببي للأحداث، وإن هذه الأحداث في الأسلوب السردي قد سارت على وفق رؤى تيار الوعي التي أقدم الروائي عن طريقها إلى عرض تدفق الأفكار والمشاعر والأحاسيس لذهن شخصية علي بطريقة غير منظمة (مبعثرة)، محاكياً أو مخاطباً بذلك التدفق الطبيعي للتجربة الواعية. ويوضح باختين "أن الخطاب الذي يكونه البطل حول نفسه يتكون من الخطابات التي يكونها الآخرون حوله: إنه يتكلم ويفكر من خلال الآخر. ومن هنا تتداخل أصوات متناقضة وأحكام ووجهات نظر متنوعة على فم واحد"[٥٦]. وهذا ما وظّفه أحمد سعداوي في باب الطباشير بطريقة تبعث على الغموض، حيث نجد أنه قد بنى روايته في الغالب على تيار الوعي وما فيه من تداعيات ومونولوجات في جميع فصول روايته، فالراوي يحكي الأحداث أثناء حدوثها وبعد وقوعها بصيغة الراوي العليم أو بصيغة الآخر (راوي الشخصية) وبشكل يجعل المتلقي يشك فيمن المتحدث،، هل هو الراوي العليم أم راوي الشخصية؟.

وعليه، فإن رحلة (علي ناجي) بين العوالم ومروره عبر أبواب الطباشير

عن طريق الحلم والتحدث مع الآخرين ومشاهدة أصدقائه والتفاعل معهم، وكذلك الحوارية التي أجراها (علي ناجي) في مخيلته لمعاتبة أصدقائه الذين تخلوا عنه في عيد رأس السنة (موعد الانتحار الجماعي)، ولعدم قدرته على الانتحار بسبب وقوف الدكتور واصف إلى جانبه ومنعه من الإقدام على هكذا خطوة، هي كلها في حد ذاتها تيار وعي.

"لماذا لم يأتِ أحدُ منكم؟"

"ولماذا لم تنتحر أنت ؟ هل كان وجودنا ضرورياً ؟ لماذا ضيّعت اللحظة المميّزة ولم تنتحر؟"

"أليس انتحاراً جماعيّاً"

"لقد جبنا، لسنا شجعاناً لمغادرة هذه الحياة التافهة، ولكنك أنت النبي والقائد لمجموعتنا، لو انتحرت لكنت أشعرتنا جميعاً بالذنب ولربما لحقناك للتكفير عن خياناتنا لك، ولكنك القائد ومع هذا لم تنتحر، فلا تلُم أرواحنا الصغيرة وعقولنا التافهة التي لم تتجرَّأ على مشاركتك في عملك العظيم".

خاض هذه الحوارية الافتراضيّة في ذهنه في الطريق إلى بيت الدكتور واصف في حي المنصور. ولأنه يعرف أن أيَّ حوارية مع أصدقائه في الجمعية ستجري بهذا الشكل فقد شطب على الأمر كلِّه"[٥٧].

وفي الختام، يتبين لنا أن الغرائبية والعجائبية ليست مجرد عناصر فنية تُستخدم لإضفاء جو من الدهشة والغموض على النص الأدبي، بل هي أدوات تعبيرية تُعبّر عن رؤى عميقة وأبعاد فلسفية ونفسية واجتماعية، لقد شكّلت الغرائبية مساحة حرة للخيال، ومتنفساً للهروب من الواقع أو نقده بطريقة رمزية، مما أتاح للكاتب أن يقول ما لا يُقال بطريقة مباشرة.

وبذلك، فإن الغرائبية والعجائبية ليست فقط أدوات فنية، بل هي مرآة تعكس انفعالات الإنسان وأسئلته الوجودية، وتمنح الأدب أفقاً مفتوحاً يتجاوز حدود الواقع نحو فضاءات أرحب من التأمل والتخييل، وقد أشار الناقد المغربي سعيد بنكراد في كتابه "السرد الغرائبي والعجائبي في الأدب العربي" إلى

أن "الغرائبي ليس خيالاً مطلقاً، بل هو بناء سردي يعيد تشكيل الواقع بطريقة توحي بانفلاته، لكنه في العمق يعبّر عن اضطراب في الوعي الجماعي أو أزمة في الوجود الإنساني"(٥٨). وهذا القول يُظهر بوضوح أن الغرائبية ليست مجرد زخرفة شكلية، بل هي تقنية سردية ذات عمق دلالي، تسعى لتأويل الواقع عبر الانزياح.

الخـــاتـــمـــة:

إن من أهم النتائج التي توصلنا إليها في رواية (باب الطباشير) للكاتب (أحمد سعداوي) من حيث الغرائبية والعجائبية هي الآتي:

• عمد الكاتب (أحمد سعداوي) عبر توظيف أسلوب الغرائبية والعجائبية في روايته أن يتناول مختلف الموضوعات السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية، التي مرَّ بها العراق في المدة من ٢٠٠٣ إلى ٢٠١٣م، مصوّراً لنا حالة الفوضى التي عاشها (علي ناجي) أثناء غيبوبته، ورحلته بين العوالم السبعة لكشف حقيقة ذاته الإنسانية وكيف كانت هي طبيعة واقعه بأسلوب مبطن وغير مكشوف للوهلة الأولى.

• لجأ الكاتب الروائي إلى توظيف كل الجوانب الفنية من (أسطورة، وتضمين، وزمان، ومكان، وحوار، وقصص، وتيار وعي، وعنوانات، والرمزية، وطرق متعددة في سرد الأحداث)، هذا إلى جانب تنوعه في اختيار الراوي الذي يقوم برواية الأحداث، في سبيل إخراجها بالطريقة العجائبية والغرائبية التي يحاول الوصول إليها.

• من غرائبية الرواية، أن الكاتب وظّف العنوان الخارجي للرواية والعنوانات الداخلية للفصول بطريقة تبعث في نفس القارئ وتفكيره، عدّة تساؤلات عن السبب في هذه التسمية، وما الغاية من ذلك، وهل العنوان المكتوب بهذه الطريقة الغريبة، يفتح شفرة المضمون ؟.

• إن الجانب اللافت للنظر، اعتماد الكاتب على توظيف الرمز في سبيل إيصال فكرة نقده للواقع بكل مفاصله، بطريقة غريبة معتمداً على ذكر وقائع وأحداث في عالم (علي ناجي)، غير صحيحة الوقوع، في سبيل إيصال فكرة نقده للواقع من وراء

السطور.

• حاول الكاتب توظيف الفضاء الروائي بطريقة غريبة وعجيبة، عن طريق حصر الزمان في عوالم (علي ناجي) السبعة، وحصر المكان ضمن تنقلاته عبر الأبواب السبعة.

• من الأمور اللافتة للنظر، أن الكاتب الروائي عمد في كتابته لهذه الرواية، لنخبة معينة من القرّاء، فضلاً عن أن الأسلوب الفلسفي الطاغي على لغته قد حدد هذه النخبة دون غيرها من النخب.

• القضية الأخرى اللافتة للنظر، أن الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في سرد الأحداث وبطريقة غريبة من التنقلات المفاجئة بين العوالم، وعبر أبواب غير متسلسلة، والعودة إلى الوراء في مخيلة (علي ناجي)، والدخول والخروج بطريقة مستمرة ومفاجئة من العوالم السبعة، جعل القارئ لا يستطيع مسك خيوط الأحداث إلا بصعوبة، حيث يجد نفسه يعيش في حالة فوضى وتيهان، مثلما (علي ناجي) يعيش بحالة فوضى وتيهان بين عوالمه، ويتساءل، هل هو الآن الكاتب يتحدث عن عوالم (علي ناجي) التي يعيشها في غيبوبته، أم إن الكاتب يتحدث عن أحداث خارج العوالم السبعة؟

• أظهرت هذه الدراسة البحثية أن هذا النمط من السرد يتقاطع مع الخيال والأسطورة والحلم، ويتجاوز أحياناً حدود العقل والمنطق، مما يجعله مجالاً خصباً للتحليل والتأويل. ولعلّ حضور العجائبي في النصوص الأدبية يعكس توق الإنسان الأبدي إلى المجهول، وسعيه إلى تفسير العالم من منظور يتجاوز الظاهر والمألوف.

الهوامش:

١- ينظر: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الحديثة، د. مصطفى عطية جمعة، ط١، ص٣٣.

٢- السرد الغرائبي والعجائبي، د.سناء شعلان، الأردن – عمّان، ٢٠٠٧، ص ٣٠.

٣- ينظر: الرواية العربية المعاصرة ثوابت ومتغيرات، تحرير وتقديم: د. نجم عبد الله كاظم، ط١، ٢٠١٧، ص١٦٧.

٤- العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتيّة تحليلية، إعداد الطالبة: بهاء بن نوار، إشراف الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات / قسم اللغة العربية وآدابها، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، ٢٠١٢-٢٠١٣،ص ٩.

٥- ينظر: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، د. فيصل غازي النعيمي، كلية التربية / اللغة العربية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإسلامية، المجلد ١٤، العدد ٢، آذار ٢٠٠٧، ص١٢٠.

٦- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.سعيد علوش، ط١ – ١٩٨٥، ص ١٤٦.

٧- مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، تقديم: محمد برادة، ط١، ١٩٩٣،ص١٨.

٨- ينظر: المصدر نفسه، ص٥٣.

٩- المصدر نفسه، ص ١٨-١٩.

*- الأليغوري "بتعبير بسيط، إن الأليغورة تقول شيئاً وتعني به شيئاً آخر" وهذا ما كتبه فليتشر، وهناك مفهوم آخر للكلمة، حديث كذلك، وحاصر أكثر: إن الأليغورية عبارة مزدوجة المعنى، لكن معناها الحقيقي (أو الحرفي) امَّحى كليا. تفترض الأليغورية وجود معنيين، الأول يقال تارة إن المعنى الأولي لا بد أن يختفي، ويقال لنا تارة أخرى إن المعنيين كليهما لا بد أن يوجدا معاً. ثانياً، يكون هذا المعنى المزدوج محددا بكيفية صريحة: فهو غير متعلق بالتأويل (الاعتباطي أو غير الاعتباطي) لقارئ ما. مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ٨٧-٨٩.

١٠- العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية، ص ١١.

١١- ينظر: المصدر نفسه، ص١١.

١٢- السرد الغرائبي والعجائبي، ص ١٥-١٦.

١٣- المصدر نفسه، ص ١٦.

١٤- التجريب في روايات طه حامد الشبيب (١٩٩٥-٢٠٠٧)، إعداد الطالبة: شيماء عادل جعفر الزبيدي، كلية التربية (ابن رشد) / جامعة بغداد - وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ المساعد الدكتورة: سُلافة صائب خضير العزاوي، ٢٠١٠، ص ٥٥.

١٥- السرد الغرائبي والعجائبي، ص٢٥.

١٦- المصدر نفسه، ص٢٥.

١٧- ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٧٠.

١٨- مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ٧٠.

١٩- السرد الغرائبي والعجائبي، ص٢٥.

٢٠- ينظر: المصدر نفسه، ص٢٥.

٢١- المصدر نفسه، ص ١٨-١٩.

٢٢- ينظر: المصدر نفسه، ص٢٦.

٢٣- السرد الغرائبي والعجائبي، ص٢٦.

٢٤- ينظر: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية، ص ٢٠.

٢٥- كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص، د.نجم عبد الله كاظم، ط١، ٢٠١٨، ص٢٨٢.

٢٦- ينظر: المصدر نفسه، ص٢٨٢.

٢٧- بنظر: السرد الغرائبي والعجائبي، ص ٣٤.

٢٨- المصدر نفسه، ص ٣٤.

٢٩- ينظر: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية، ص٢٩.

٣٠- ينظر: جماليات الرواية العراقية، د. نجم عبد الله كاظم، ط١، ٢٠١٨، ص ٢٤-٢٩. وينظر: الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣، حميد الربيعي، جريدة الصباح الجديد، يناير ٢٠١٧، رئيس التحرير وصاحب الامتياز إسماعيل زاير، newsabah.com.

٣١- عتبات النص: البنية والدلالة، ت: عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص١٨.

٣٢- المقموع والمسكوت عنهُ في السرد العربي، ت: فاضل ثامر، الناشر: المدى، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢١.

٣٣- المقموع والمسكوت عنهُ في السرد العربي، ص ٢٢.

٣٤- ينظر: المصدر نفسه، ص٨٥.

٣٥- باب الطباشير، رواية،أحمد سعداوي ٢، ٢٠١٧، ص ٧.

٣٦- المصدر نفسه، ص٧.

٣٧- ينظر: باب الطباشير، ص٨.

٣٨- باب الطباشير ص٢٣.

٣٩- النص الموازي في رواية باب الطباشير لأحمد سعداوي، ت: الأستاذ المساعد الدكتور رشاد كمال مصطفى، قسم اللغة العربية / كلية التربية الأساسية / جامعة صلاح الدين، مجلة آداب البصرة، العدد (٩٩)، آذار / ٢٠٢٢، ص٣٩.

٤٠- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص٩٧.

٤١- باب الطباشير، ص١٦٢.

٤٢- ينظر: باب الطباشير، ص٧٩.

٤٣- المصدر نفسه، ص٨١.

٤٤- الأنساق الواقعية والرمزية في الرواية العراقية ما بعد ٣٠٠٣، حيدر جمعة العابدي، ط١، ٢٠١٧، ص٨.

٤٥- ينظر: المصدر نفسه، ص٩-١٠.

٤٦- الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية / سلسلة الكتب المترجمه (١٥)، دار الحرية للطباعة - بغداد، ١٩٧٣، ص٥. وينظر مفهوم الأسطورة في العجائبي والغرائبي ومقاربات المصطلح، ت: حيدر عبد عودة و عبد الباسط أحمد مراشدة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد / ١٣، العدد/ ٢، ٢٠١٦، ص٤١٦.

٤٧- بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكّل الدلالة)، ت: د. أحمد العدواني، ط١، ٢٠١١، الناشر: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ص١٥.

٤٨- ينظر: قراءات نقدية، وقفات مبحثية مع رواية (باب الطباشير) أنموذجاً، ت: حيدر عبد الرضا، صحيفة المثقف، ٢٠٢٣، https: //almothaqaf.org/ .

٤٩- ينظر: المصدر نفسه، ص ١٤-١٥.

٥٠- المصدر نفسه، ص٨١.

٥١- باب الطباشير، ص٨٣.

٥٢- فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصي والروائي)، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، ط١، ٢٠١٥، ص٨٩.

٥٣- باب الطباشير، ص ٥٣-٥٤.

٥٤- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ت: د. حميد لحمداني، ط١، ١٩٩١، الناشر: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص٦٣.

٥٥- ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ت: حسن بحراوي، ط٢، ٢٠٠٩، الناشر: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ص٢١٦.

٥٦- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط١، ١٩٨٩، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ص١١١.

٥٧- باب الطباشير، ص٥٨.

٥٨- السرد الغرائبي والعجائبي في الأدب العربي، ت: سعيد بنكراد، الناشر:، الدار العربية للعلوم، بيروت / الدار البيضاء، ٢٠١٤، ص٧٢.

المصادر والمراجع:

أولاً: الرواية

١- باب الطباشير، رواية، أحمد سعداوي، ط ٢، منشورات الجمل، بيروت - بغداد ٢٠١٧

ثانياً: الكتب والمصادر:

١- الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية / سلسلة الكتب المترجمة (١٥)، دار الحرية للطباعة - بغداد، ١٩٧٣.

٢- الأنساق الواقعية والرمزية في الرواية العراقية ما بعد ٣٠٠٣، حيدر جمعة العابدي، ط١، ٢٠١٧، دار الفؤاد للتوزيع والنشر.

٣- بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكّل الدلالة)، ت: د. أحمد العدواني، ط١، ٢٠١١، الناشر: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.

٤- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ت: د. حميد لحمداني، ط١، ١٩٩١، الناشر: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

٥- جماليات الرواية العراقية، د. نجم عبد الله كاظم، ط١، ٢٠١٨، دار شهريار - العراق.

٦- الرواية العربية المعاصرة ثوابت ومتغيرات، تحرير وتقديم: د. نجم عبد الله كاظم، ط١، ٢٠١٧، قطر، الدوحة، المؤسسة العامة للحي الثقافي "كتارا".

٧- السرد الغرائبي والعجائبي، د.سناء شعلان، الأردن - عمّان، ٢٠٠٧، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.

٨- السرد الغرائبي والعجائبي في الأدب العربي، ت: سعيد بنكراد، الناشر: الدار العربية للعلوم، بيروت / الدار البيضاء، ٢٠١٤

٩- عتبات النص: البنية والدلالة، ت: عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦

١٠- فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصي والروائي)، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، ط١، ٢٠١٥، ص٨٩.

١١- كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص، د. نجم عبد الله كاظم، ط١، ٢٠١٨، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان.

١٢- ما بعد الحداثة في الرواية العربية الحديثة، د. مصطفى عطية جمعة، ط١، ٢٠١١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان.

١٣- مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، تقديم: محمد برادة، ط١، ١٩٩٣، دار الكلام - الرباط.

١٤- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د. سعيد علوش، ط١ - ١٩٨٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

١٥- المقموع والمسكوت عنهُ في السرد العربي، ت: فاضل ثامر، الناشر: المدى، ط١، ٢٠٠٤.

١٦- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط١، ١٩٨٩، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح

١- التجريب في روايات طه حامد الشبيب (١٩٩٥-٢٠٠٧)، إعداد الطالبة: شيماء عادل جعفر الزبيدي، كلية التربية (ابن رشد) / جامعة بغداد - وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ المساعد الدكتورة: سُلافة صائب خضير العزاوي، ٢٠١٠.

٢- العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتيّة تحليلية، إعداد الطالبة: بهاء بن نوار، إشراف الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربيّ الحديث، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الحاج لخضر - باتنة، كلية الآداب واللغات / قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٢/ ٢٠١٣.

رابعاً: الدوريات:

١- العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، د. فيصل غازي النعيمي، كلية التربية / اللغة العربية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإسلامية، المجلد ١٤، العدد ٢، آذار ٢٠٠٧.

٢- العجائبي والغرائبي ومقاربات المصطلح، ت: حيدر عبد عودة و عبد الباسط أحمد مراشدة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد / ١٣، العدد/ ٢، ٢٠١٦، ص٤١٦.

٣- النص الموازي في رواية باب الطباشير لأحمد سعداوي، ت: الأستاذ المساعد الدكتور رشاد كمال مصطفى، قسم اللغة العربية / كلية التربية الأساسية / جامعة صلاح الدين، مجلة آداب البصرة، العدد (٩٩)، آذار / ٢٠٢٢

خامساً: المواقع الإلكترونية:

١- الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣، حميد الربيعي، جريدة الصباح الجديد، يناير ٢٠١٧، رئيس التحرير وصاحب الامتياز إسماعيل زاير، newsabah.com.