العتبات النصية وتخييل العنف والهوية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي: مقاربة حجاجية تداولية

دة. آمال بن الطاهر
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش
المملكة المغربية

الملخص:

تنطلق هذه الدراسة من إشكالية محورية تتمثل في التساؤل عن الكيفية التي يتم بها توظيف خطاب العتبات النصية في رواية **"فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي**، بوصفه أداة حجاجية وبلاغية فعالة، لتشريح إشكاليتي العنف والهوية في واقع المجتمع العراقي ما بعد الغزو. ويهدف البحث إلى الكشف عن الآليات البلاغية والاستراتيجيات الإقناعية التي تحكم بناء هذه العتبات، وكيف تتجاوز وظيفتها التقديمية التقليدية لتصبح مدخلًا تأويليًا يوجه قراءة النص الروائي ويرسخ أطروحته النقدية.

يُعتبر متن الاشتغال في هذه المقالة حقلًا نصيًا مزدوجًا؛ فهو يرتكز على رواية "فرانكشتاين في بغداد" كمتن سردي رئيس، مع التركيز التحليلي على عتباتها النصية – وعلى رأسها العنوان الرئيس والإهداء والاستهلال ومحتويات الغلاف وكلمة الناشر – بوصفها متنًا موازيًا يحمل دلالات عميقة. ولتحقيق أهداف البحث، تعتمد الدراسة على منهجية مركبة تجمع بين تحليل الخطاب والنقد البلاغي، مستندةً في إطارها النظري إلى مفهوم **"العتبات النصية"** أو **"المناصّة"** كما طورها **جيرار جنيت (Gérard Genette)**، مما يسمح بتمثل العلاقة الجدلية بين هذه العتبات والمتن السردي الداخلي.

تكشف عملية التحليل أن العتبات النصية في الرواية تشكل نظامًا حجاجيًا متماسكًا. فالعنوان "فرانكشتاين في بغداد" يقوم على حجة بلاغية مفارقة، تخلق صدمة دلالية من خلال الجمع بين المرجعية الأسطورية الغربية والفضاء المحلي العراقي، لتعبر عن استعارة عميقة لاستشراء العنف وانزياح الهوية. كما يتحول الإهداء ومكونات الواجهتين الأمامية والخلفية للرواية إلى خطابات مكثفة لا تقدم العمل فحسب، بل تحاجج لقضيته المركزية، ملمحة إلى أن العنف ليس طارئًا بل هو آلة مركبة تستهلك الجميع وتشكل هوية مجتمعية مشوهة وهجينة، أشبه بالكائن **"الشسمة"** نفسه.

من خلال هذا التحليل، تبلغ الدراسة رهاناتها المتعددة؛ فهي تسعى فقط إلى إثبات الأهمية الوظيفية والحجاجية للعتبات النصية في تشكيل معنى العمل الأدبي، بل أيضًا إلى تقديم قراءة نقدية للرواية تكشف كيف يصبح الأدب فضاءً لتشخيص العلاقة الجدلية بين العنف المستشري وتشظي الهوية. كما يرمي البحث إلى تأكيد قدرة المنهج التحليلي القائم على علم النص على كشف طبقات الدلالة في النصوص الإبداعية المعاصرة.

يخلص البحث إلى أن خطاب العتبات في "فرانكشتاين في بغداد" لم يكن هامشًا زخرفيًا، بل كان مركزًا حجاجيًا استطاع أن يضع القارئ في قلب أطروحة الرواية منذ اللحظة الأولى. ومن ثم، تُقدّم الرواية من خلال هذا التوظيف أنموذجًا أدبيًا فريدًا، يجعل من عتباتها النصية مدخلًا جوهريًا لا غنى عنه لقراءة الواقع وتشريح إشكالياته الأكثر تعقيدًا، كمشكلة العنف والهوية في مجتمع ما بعد الصدمة.

الكلمات المفتاحية: خطاب، العتبات، النصية، البلاغة، الحجاج، رواية **"فرانكشتاين في بغداد"**.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

مقدمة:

تُعدّ رواية "فرانكشتاين في بغداد" (2013) للكاتب العراقي أحمد سعداوي من أبرز النصوص السردية العربية المعاصرة التي استثمرت العنف والخراب والحرب بوصفها مكوِّنات جمالية ودلالية لتفكيك الواقع العربي ما بعد الاحتلال. فهي ليست رواية عن الحرب فحسب، بل عن تمزّق الكائن الإنساني وتحوّله إلى شظايا من هوية وجسد وذاكرة. وفي هذا التمزّق، يبرز خطاب الرواية بوصفه فعلًا تواصليًا يقوم على الإقناع والتأثير، أي فعلًا حجاجيًا يسعى إلى جعل المتلقي يُصدّق الرواية لا من حيث صدق الحدث، بل من حيث وجاهة الموقف الأخلاقي والجمالي الذي تتبناه.

ومن بين المكونات النصية التي تسهم في توجيه هذا الفعل الحجاجي تبرز العتبات النصية باعتبارها مدخلًا دلاليًا واستراتيجيًا لبناء المعنى وإعداد المتلقي. فالعنوان، والإهداء، والمقتبسات، وواجهة الغلاف ليست مكونات جانبية أو عناصر شكلية، بل هي "خطابات موازية" – وفقًا لتصنيف جيرار جينيت (Gérard Genette) – تشتغل بوظائف تداولية وإقناعية محددة. إنّها تمارس تأثيرًا مسبقًا على المتلقي، وتُكوِّن أفقًا حجاجيًا يؤطر فهم الرواية ويحدّد مسارات تأويلها.

من هنا تنبع أهمية هذه الدراسة، إذ تسعى إلى تحليل بلاغة العتبة واستراتيجيات الحجاج في رواية "فرانكشتاين في بغداد" بوصفها فضاءً لتخييل العنف والهُوية. فالعتبات هنا ليست مجرّد واجهات زخرفية، بل هي جزء من منظومة خطابية تُقدِّم أطروحة الرواية حول هوية الإنسان العراقي في زمن التشرذم والحرب، وتستخدم أدوات الحجاج البلاغي (الإقناع، التبرير، المفارقة، السخرية، الشهادة، إلخ) لبناء علاقة جدلية بين النص والقارئ، وبين التخيل والواقع.

تتأسس هذه المقاربة على التصورات النظرية للحجاج في البلاغة الجديدة عند بيرلمان وتيتيكا (Perelman & Olbrechts-Tyteca)، وعلى اللسانيات التداولية كما بلورها ديكرو (Oswald Ducrot) وأنسكومبر (Anscombre)، بالإضافة إلى مفاهيم الخطابة الحوارية عند جاك موشلر (Jacques Moeschler)، ونظرية المساءلة عند ميشال مايير (Michel Meyer). هذه المقاربات مجتمعة تمكّن من فهم الخطاب الأدبي بوصفه تفاعلاً حجاجيًا يتجاوز البنية اللغوية إلى مقاصد التأثير والإقناع ضمن سياق ثقافي وتاريخي محدد.

وبناءً على ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن إشكالية محورية مفادها: كيف توظّف العتبات النصية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" استراتيجيات حجاجية لبناء تخييل العنف والهُوية؟ ويتفرّع عن هذه الإشكالية عدد من الأسئلة الفرعية: ما طبيعة العلاقة بين العتبة والنص في بناء الموقف الحجاجي للرواية؟ وكيف تتحول العلامات العتبية إلى آليات لتأطير المعنى الأخلاقي والسياسي في النص؟ وما الكيفية التي تتجلى بها بلاغة الحجاج في تشكيل وعي القارئ وإقناعه بأطروحة الرواية؟

ستتوزع ورقتنا البحثية وفق منهج تحليلي تداولي بلاغي، يزاوج بين قراءة العتبات النصية (العنوان، الغلاف، الإهداء، المقتبسات، الملاحق...) وتحليل البنيات الحجاجية التي تسندها، مع استحضار السياق التاريخي والاجتماعي للرواية. ويُتوخّى من هذا التحليل الكشف عن الكيفية التي تُمارس بها العتبات النصية وظيفة بلاغية مزدوجة: من جهة، تهيئة المتلقي للدخول في عالم الرواية، ومن جهة أخرى، إقناعه برؤية محددة للعنف والهُوية. ومن ثَمّ، فإن هذه القراءة لا تنشد وصف العتبات فحسب، بل تفكيك حجاجيتها بوصفها خطابًا موازيا يكشف أفق الرواية ومقصدها العميق.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

I. عتبات الرواية:

لقد عرفت الدراسات السردية والبلاغية منذ النصف الثاني من القرن العشرين تحوّلًا عميقًا في النظر إلى النص الأدبي، إذ لم يعد النص يُختزل في متنه الحكائي أو بنيته السردية، بل أُعيد الاعتبار لما يُحيط به من خطابات موازية تُؤسّس معناه وتوجّه أفق تلقيه. ويأتي مفهوم العتبات النصية (les paratextes) كما صاغه جيرار جينيت (Gérard Genette) في كتابه Seuils (1987) ليُؤكّد أنّ النص لا يدخل إلى وعي القارئ إلا عبر هذه "المناطق الحدّية" التي تَفصل بين الداخل والخارج، وتؤدي وظيفة مزدوجة: فهي من جهة؛ واجهة تواصلية تقدّم النص وتُعرّف به، ومن جهة أخرى؛ خطاب مقصود يحمل دلالاته ومواقفه الخاصة.

إنّ هذا التصور يُمكّن من النظر إلى العتبات لا بوصفها عناصر تزيينية أو بيانات خارجية، بل باعتبارها خطابًا مستقلاً يمتلك نظامه التداولي، ومقاصده البلاغية، واستراتيجياته الحجاجية. فهي تُخاطب المتلقي قبل أن يشرع في قراءة المتن، وتُمارس عليه فعل الإقناع أو الإيحاء، مما يجعلها لحظة تأسيسية في العملية التواصلية التي تربط النص بجمهوره. فالكاتب حين يختار عنوانه، أو يُوجّه إهداءه، أو يستشهد بمقولة أو آية، إنما يُمارس نوعًا من الفعل الحجاجي الذي يُمهّد لتلقي نصّه ضمن أفق معين من المعنى والموقف.

من هذا المنظور، يمكن القول إنّ العتبة تمثّل خطابًا تداوليًا بلاغيًا قائمًا بذاته، له شروطه في المقام (contexte) والمخاطب (allocutaire) والمقصد (visée). فهي تتضمن موقفًا من العالم ومن القارئ في آنٍ معًا، إذ تُقدّم النص داخل "عقد تواصلي" خاص، يتأسس على الإغراء والإقناع والتأطير. وبهذا المعنى، تُمارس العتبة وظيفة تأطيرية (fonction cadrante) تجعلها شريكًا في صناعة الخطاب الأدبي لا مجرد عنصر تمهيدي له.

ويُعزَّز هذا الطرح بما جاءت به البلاغة الجديدة عند بيرلمان وتيتيكا (Perelman & Olbrechts-Tyteca) التي أعادت تعريف الخطاب البلاغي باعتباره كل خطاب يسعى إلى التأثير في ذهن المتلقي وإقناعه بمشروعية موقف ما. فإذا كان الحجاج فعلاً لغويًا يروم التأثير، فإنّ العتبات النصية هي من أخصب الفضاءات التي يتجلّى فيها هذا الفعل، لأنها تُمارس سلطة التهيئة والتوجيه، وتبني منذ البدء علاقة وجدانية ومعرفية بين النص والقارئ.

كما يُضاف إلى ذلك البعد التداولي الذي بلوره ديكرو وأنسكومبر (Ducrot & Anscombre)، حيث تُفهم اللغة من منظورها الحواري والحجاجي، أي من خلال قدرتها على تضمين مواقف وتوجيهات ضمنية. فالعتبة من هذا المنظور تحمل إلماحات تداولية (implicatures) تقود القارئ نحو تأويل معيّن، وتخلق شبكة من التوقعات الحجاجية التي تسهم في بناء المعنى قبل الولوج إلى النص.

هكذا تغدو العتبات النصية مجالاً حجاجيًا متكاملًا يُمارس فيه الكاتب سلطته البلاغية، وتتجلّى فيه مقاصده الجمالية والفكرية. فهي خطاب موازٍ لا يقل قيمة عن المتن، بل يوازيه في الوظيفة والفاعلية التأويلية. وإذا كانت البلاغة في جوهرها فنّ التأثير والإقناع، فإنّ العتبة هي بلاغة النص قبل النص، وصوته الأول الذي يُعلن عن مواقفه القيمية والجمالية، ويُهيّئ قارئه للانخراط في عالمه التخييلي بما يحمله من رؤى للعنف والهُوية والوجود.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

1.صورة الغلاف :

تُعدّ صورة الغلاف من أهمّ العتبات النصية التي تحتلّ موقعًا استراتيجيًا في منظومة التواصل الأدبي، إذ تشكّل الواجهة البصرية الأولى التي يُقدَّم من خلالها النص إلى القارئ. فهي ليست مجرّد غلاف مادي يحمي الكتاب، بل خطاب بصري مقصود يتضمّن رؤية تأليفية وفنية تُسهم في بناء أفق التلقي. لقد أصبح الغلاف في النقد الحديث – وفقًا لما يؤكده جيرار جينيت في كتابه "Seuils"(عتبات) – جزءًا لا يتجزأ من البنية الخطابية للنص، بما يمارسه من تأثير في توجيه القراءة وتشكيل الانطباع الأوّل لدى المتلقي.

إنّ الخطاب البصري الذي يُنتجه الغلاف يتجاوز بعده الجمالي إلى بعد حجاجي تداولي، لأنّه يسعى إلى إقناع المتلقي بمشروعية الدخول إلى عالم النص، عبر آليات غير لغوية: اللون، والشكل، والتكوين، والخط، وتوزيع العناصر، والإيحاءات الرمزية. فالصورة تُحاجج من دون كلمات، وتُبلّغ رسالة بلاغية قائمة على الإيحاء والإغراء البصري والمخاطبة الوجدانية. وهذا ما يجعلها – بحسب تصورات رولان بارت (Roland Barthes) في تحليله للخطاب الأيقوني – نصًا بصريًا يحمل دلالات لغوية وثقافية وأسطورية في آن واحد.

من هذا المنطلق، يمكن القول إنّ صورة الغلاف تُمارس فعلًا بلاغيًا حجاجيًا على مستويين متداخلين:

-**المستوى البلاغي الجمالي**: حيث تعمل الألوان، والخطوط، والتكوينات البصرية على إثارة الانتباه وإغراء المتلقي وجذب اهتمامه نحو النص.

-**المستوى الحجاجي التداولي**: إذ تُقدّم الصورة أطروحة ضمنية حول هوية النص ومضمونه وموقفه القيمي، وتُهيّئ المتلقي لتبنّي تأويل محدّد قبل أن يشرع في القراءة الفعلية.

ولذلك فإنّ بلاغة الغلاف تتجلّى في قدرته على الجمع بين الجاذبية الجمالية والمقصدية الإقناعية. فالصورة ليست محايدة، بل تملك قوة خطابية تشكّل ما يُسمّيه بيرلمان وتيتيكا في البلاغة الجديدة بـ«الحجة غير المباشرة» (argument indirecte)، أي تلك التي تؤثّر في المتلقي عبر الانفعال والتمثّل لا عبر المنطق المباشر. ومن ثمّ، فالغلاف يتحوّل إلى منظومة رمزية حجاجية تُعبّر عن رؤية النص للعالم، وتُغري المتلقي بالانخراط في أطروحة الرواية.

وفي سياق رواية "فرانكشتاين في بغداد"، تكتسب صورة الغلاف بعدًا حجاجيًا مركّبًا؛ إذ تتفاعل فيها رموز الحرب والخراب والجسد الممزق مع أسطورة فرانكشتاين، لتقدّم أطروحة بصرية عن الإنسان العراقي الذي صُنِع من أشلاء وطنه. هنا يصبح الغلاف أداة لتخييل العنف وتمثيله، أي أنّه يُمارس وظيفة بلاغية في بناء المعنى قبل أن يبدأ السرد. فهو يقدّم «الحجة الأولى» التي تُمهّد القارئ لتلقّي الرواية في أفق إنساني وفكري محدّد، يجمع بين المأساة والتأمل في سؤال الهوية.

وبهذا المعنى، فإنّ دراسة حجاجية الغلاف ليست تحليلًا شكليًا لعنصر بصري، بل هي قراءة تداولية بلاغية لخطاب موازٍ يشتغل في صميم الحجاج الروائي. فالغلاف لا يزيّن النص بل يُجادل فيه، ولا يصف الواقع بل يُعيد تشكيله بصريًا في إطار حجاجي يسعى إلى بناء موقف من العالم، ومن القارئ في آنٍ واحد.

إنّ طابعي الاستدراج والاستدعاء يبدوان جليّين عبر الواجهة الأمامية لغلاف رواية فرانكشتاين في بغداد، حيث تُمارس الصورة فعلها الإغرائي والحجاجي منذ النظرة الأولى. فالغلاف لا يقدّم مشهدًا تصويريًا محايدًا، بل يُؤسس لعلاقة تداولية بين

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

النص والمتلقي قائمة على الإقناع غير المباشر، من خلال آليات الإيحاء البصري والتمثيل الرمزي. فكل عنصر من عناصر الصورة يعمل كعلامة دالّة تُنتج معناها داخل سياق سردي وثقافي محدّد، لتتحوّل الواجهة إلى خطاب بلاغي يعلن عن مقاصد الرواية قبل أن يبدأ السرد.

تبدو تلك المنازل المهدّمة والمتآكلة التي تلوح بارزة على الغلاف بمثابة حجة بصرية تدعو القارئ إلى تبنّي موقف من العالم المتخيل للرواية. فهي من جهة رمز مكاني جزئي يشير إلى "حي البتاويين"، الذي يُعَدّ المكان الرئيس في الرواية، حيث تتشابك خيوط الحكاية، ومن جهة أخرى رمز كليّ لبغداد نفسها، المدينة التي صارت معادلاً للعنف والدمار والتمزق. إن اختيار "الزقاق الضيق" بدل الشارع الواسع ليس اختيارًا اعتباطيًا؛ فبلاغيًا، يختزل الزقاقُ الضيق أفق الخلاص المسدود، ويعبّر تداوليًا عن انسداد الأمل في واقع الحرب. هنا تتحوّل الصورة إلى خطاب حجاجي بصري يوجّه القارئ إلى رؤية محددة للعنف، حيث الخراب ليس حدثًا عارضًا، بل حالة وجودية تطبع المكان والإنسان معًا.

وتتعمّق هذه الحجاجية عبر الطاقة الكثيفة للألوان التي تملأ الصورة. فاللون البني يهيمن على المشهد كخلفية رمزية تستدعي "التراب"، أي عنصر الخلق الأول في الميثولوجيا الدينية، لكنه هنا يتحوّل إلى رمز للخراب، وإلى ما قبل الحياة وما بعدها في آنٍ واحد. فبلاغيًا، يشتغل اللون البني وفق آلية التماثل والاستعارة الكلية، إذ يستعير من التراب صفتي البداية والنهاية ليعبّر عن موت المدينة وولادتها المستحيلة. أمّا اللون الأحمر فيعمل بوظيفة حجاجية مضاعفة؛ فهو من جهة رمز دلالي للعنف والدم، ومن جهة أخرى وسيلة إشهارية بلاغية تستقطب عين القارئ نحو التفاصيل الطباعية التي تُعلن عن هوية النص ومكانته الأدبية (اسم الكاتب، عنوان الرواية، الجائزة...). بهذا التوزيع المقصود للألوان، يمارس الغلاف نوعًا من الاستدراج الإدراكي الذي يدفع المتلقي إلى تمثّل العلاقة بين الدم والنص، بين اللون والهوية، في مستوى رمزي تداولي واحد.

وإذا كان اللون البني قد استغرق صورة الغلاف بأكملها، فإنّ اللون الأحمر قد شغل مواضع استراتيجية: في رقم الطبعة (الخامسة)، وفي اسم الكاتب (أحمد سعداوي)، وفي عنوان الرواية نفسه (فرانكشتاين في بغداد)، وكذلك في الإشارة إلى الجائزة التي نالتها الرواية (جائزة البوكر العربية . الرواية الفائزة . 2014)، فضلًا عن اسم دار النشر وجنس المؤلّف المكتوبين باللون ذاته. هذه التكرارات ليست مجرد تنميط بصري، بل استراتيجية تداولية للتأكيد والضبط الإدراكي، إذ يوجَّه نظر المتلقي عبر التكرار اللوني نحو مناطق المعنى المركزية، بما يُعزّز حضور النص كحدث أدبي استثنائي، وكخطاب يستمد سلطته من الاعتراف الثقافي والمؤسسي أيضًا.

أمّا ذلك الشخص الذي يقف في منتهى الزقاق، كمادة هلامية تتشكّل من ظلّ وتقاسيم جسد غير واضحة المعالم، فينهض بوظيفة بلاغية عالية الكثافة. فهو لا يُجسّد شخصية محدّدة بقدر ما يُجسّد صورة الإنسان العراقي الممزق بين الحياة والموت، بين الوجود والعدم. هذا الكائن الغائم الذي يتردّد بين النور والظلمة هو حجة رمزية تمثّل تشتّت الهوية وضياع المعنى في زمن الخراب. ومن منظور حجاجي، تشتغل هذه الصورة وفق ما يسميه بيرلمان وتيتيكا بـ "الحجة بالمثال العاطفي"، حيث يتمّ استثارة وجدان القارئ من خلال تمثيل إنساني مؤلم يُثير التعاطف والتساؤل في آن واحد. أمّا تداوليًا، فهي صورة تخلق وضعية تواصلية مفتوحة؛ فغياب الاتجاه الواضح للشخص يترك القارئ في حالة تساؤل وتأويل، ويمنحه دورًا فاعلًا في بناء المعنى.

إنّ الغلاف، بهذا التكوين الكثيف من الرموز البصرية والاختيارات الطباعية، لا يقوم بوظيفة تعريفية فحسب، بل يُمارس حجاجًا بلاغيًا معقدًا يهيّئ القارئ نفسيًا وفكريًا لتلقّي الرواية. فهو خطاب موازٍ يعرض الأطروحة الجوهرية للنص: إن العنف

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

والخراب ليسا مجرد خلفية للأحداث، بل هما جوهر الهوية العراقية الجديدة التي تتكوّن من الأشلاء وبقايا الأجساد الميتة، كما يتكوّن جسد فرانكشتاين من بقايا الجثث. بذلك تصبح الواجهة الأمامية مجالًا لتخييل العنف ومساءلة الإنسان، وتتحوّل الصورة إلى بلاغة مرئية تمارس فعلها الحجاجي قبل أن تُقال الكلمة الأولى في الرواية.

2.عنوان الرواية:

لم يعد العنوان في الدراسات الحديثة للنقد الأدبي ملفوظا لسانيا ذا وظيفة أحادية تعيينية لتمييز عمل إبداعي عن غيره فحسب، وإنما بات إلى جانب ذلك ملفوظا لسانيا ذا وظائف أخرى **حجاجية** و**وصفية** و**إيحائية** و**إغرائية** تتجاوز البعد التجاري للعمل المكتوب. **حجاجية:** إذ يعد العنوان وثيقة استدلالية تُكسب العمل الأدبي والنقدي حجية في استدراج المتلقي، وجعله يُقبل على اقتناء العمل المكتوب ومن ثم قراءته وتفحص متنه. **وصفية:** حين يختزل العنوان متن النص باقتصاد لغوي مكثف الدلالات والأبعاد؛ ويمنح المتلقي المفتاح الرئيس للولوج إلى عوالم نصه؛ إذ يعمل العنوان على إرشاده إلى مسارات تلقيها. **إيحائية:** حين يشير العنوان إلى منظور الكاتب (وجهة نظره) وموقفه من عالَمه المتخيل، ويوحي للمتلقي بدلالات عدة تجعله منفتحا على أكثر من قراءة و تأويل (ميتا قراءة). **إغرائية** : وتتحرك هذه الوظيفة في مسارين اثنين: **الأول** يتحدد في مدى قدرة العنوان على إثارة جمهور القراء وإغوائهم بالإقبال على اقتناء المنتوج الأدبي؛ لتحقيق البعد التجاري/ المادي عبر ضمان أكبر قدر من المبيعات بوصف "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب "[1] . والمسار **الثاني** يتحدد في مدى قدرة العنوان على إثارة المتلقي وإغرائه في قراءة المنتَج الأدبي وتمثل أعمق دلالاته وأبعاده. هذا من دون أن تكون الأبعاد التجارية على حساب الأبعاد . إن شئنا القول . الثقافية للعمل الأدبي.

وعموما؛ فإن عنوان الرواية . قيد المقاربة . يتألف من الناحية التركيبية من ثلاث وحدات معجمية؛ علمان (الأول اسم علم لشخص "فرانكشتاين"، والثاني اسم علم لمدينة عربية عريقة"بغداد"، وحرف جر " في" يفيد المحلية. أما من الناحية الدلالية، فأحمد سعداوي قد اقتبس اسم هذه الشخصية (فرانكشتاين) من الشخصية المتخيلة الرئيسة في رواية " فرانكنشتاين "[2] التي كتبتها المؤلفة البريطانية ماري شيلي (1797م . 1851م) عام 1818م، وهو – في الرواية– ابن ألفونس فرانكنشتاين وكارولين بيوفورت، ولديه أخوان اثنان: ويليام وإرنست.

ولابد أن نشير هنا إلى أن عنوان رواية أحمد سعداوي قد خضع لعمليات التعديل التي أجراها عدد غير قليل من الكُتاب على عناوين أعمالهم قديما وحديثا؛ حرصا منهم على تجاوز الوظيفة التقليدية للعنونة المتمثلة في تسمية العمل وتمييزه عن بقية الأعمال. لأن عنوان الرواية مقتبس من عنوان مقالة خضعت قبل النشر لتعديل الناشر بحسب ما جاء في تسجيلات كاتبها الصحفي محمود السوادي (شخصية من شخصيات الرواية) بعد أن طلب منه صاحب المجلة التي يعمل فيها أن يكتب حوارا ويوثقه بمسجلة الديجتال حول حوادث القتل المرعِبة التي تكرر وقوعها في بغداد بعد التاسع من نيسان/ أبريل 2003. فكتب الصحفي مقالة باسم "أساطير من الشارع العراقي". وقبل أن يدفعها للنشر أرفقها بصورة للممثل روبرت دي نيرو في فيلمه

---

[1]. عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2008، ص 85. ينظر أيضا: محمد رضا عبد الستار وميعاد طالب علي: الأدب في مواجهة العنف "قراءة تداولية في رواية فرانكشتاين في بغداد. مجلة (لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية)، جامعة واسط، العدد 22، 2016م، ص 174.

[2]. فرانكشتاين/https://ar.wikipedia.org/wiki.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

الشهير " فرانكشتاين "؛ فرأى مالك المجلة تغيير اسم المقالة قبل نشرها في مجلته وجعله " فرانكشتاين في بغداد ". الأمر الذي جعل الناظر أمام معطيات متعددة لعل أهمها أن اختيار العنوان المعدل كان عن عمد وقصد[1].

الأمر الذي جعل عنوان الرواية لا يخلو من وظيفة إغرائية – اجتذابية للقارئ/ المتلقي، وذلك لتضمُّنه (العنوان) على علاقة ندية تجمع بين طرفين بعيدين أثارا فضول القارئ وأغرته بتشكيلها الجمالي في الاطلاع على تفاصيلها. لاسيما وأنه يشير مباشرة إلى التناص مع نص روائي غربي. وإن ما ترتب على هذا من استحضار المتلقي لتيمة بُعدي الخير والشر التي تمثل الأساس الذي يقوم عليه موضوع رواية " فرانكشتاين" للكاتبة البريطانية ماري شيلي؛ احتمالان[2]:

الأول أن يكون المقصود بـ. "فرانكشتاين" الطبيب الألماني (فيكتور فرانكشتاين) الذي أراد أن يضع حدا لمشكلة الموت ولم يخطر بباله أنه بصنعه هذا؛ لا يُخلص الإنسانية من الجريمة، وإنما يُهديها المجرم/ الخطيئة الذي سيودي بحياة البشر جميعا. الأمر الذي يجعل عنوان " فرانكشتاين في بغداد " تشبيها بليغا يوحي إلى إدانة ضمنية لاذعة مكثفة؛ مفادها الإيحاء برفض كل ما جرى للعراق بعد الاحتلال الأمريكي في 2003/04/09؛ لادعاء العنوان بشكل غير مباشر أن كل من جاء إلى بغداد بعد هذا التاريخ إنما هو (فيكتور فرانكشتاين) آخر؛ بجامع القاسم المشترك بينهما. فالتحالف الدولي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية احتل العراق بعد التاسع من نيسان/ أبريل عام 2003 تحت شعار (إنقاذ العراق وشعبه من نظامه الديكتاتوري)، ولكن أمريكا والمتحالفين معها أدركوا فيما بعد أن بديل الديكتاتورية (الديمقراطية) كانت سببا في ظهور الإرهاب والإرهابيين الذين جلبوا المزيد من الموت والخراب والمآسي للعراق والعراقيين؛ ليبدو الحل الأنسب في نهاية المطاف هو إقحام العراق أرضا وشعبا في صراعات ومواجهات وخلافات لم يكن لهم سابق عهد بها.

وكأن عنوان الراوية سعى من وراء كل هذا إلى المطالبة بإعادة النظر في المشكلة ذاتها، ومن ثمة البحث عن حل آخر لها، مع ضرورة التمييز بين العنف المشروع الذي تلجأ إليه السلطة التي اكتسبت شرعيتها بقوة نفوذها لا بنفوذ قوتها؛ لحفظ الحياة ودرء المخاطر عنها، والعنف غير المشروع الذي يلجأ إليه المتسلِّط في حكمه لفرض سيطرته وبسط هيمنته بنفوذ قوته و ليس بقوة نفوذه[3]؛ لأن الحديث عن السلطة اللاعنفية هراء لا معنى له حين "يصبح العنف الوسيلة الوحيدة لإعادة التوازن لميزان العدالة "[4]، كما هي الحال في مقاومة الاحتلال؛ بوصفه عنفا مطلقا لا يمكن التحرر منه إلا بعنف مطلق آخر يقابله طبقا لرأي فرانتز فانون[5].

أما الاحتمال الثاني فيمكن أن يكون المقصود بـ. " فرانكشتاين "؛ المخلوق الذي سُمي باسم صانعه لإحالة القارئ/ المتلقي إلى الدلالات السلبية التي باتت مقترنة اقترانا شرطيا بذكره، بوصفه مخلوقا بشعا وشريرا. ليصدمه لاحقا ويخرق أفق توقعه؛ إذ ينزاح في رواية أحمد سعداوي عن نظيره في رواية شيلي، ومفارقته في الغاية التي وُجِد من أجلها؛ كون الأول جيء به في مهمة نبيلة غايتها تحقيق العدالة بالاقتصاص من المجرمين والثأر للضحايا؛ بعد أن ثبُت أن بوسع " الثأر أن يصبح الترياق العجائبي الذي

---

[1]. محمد رضا عبد الستار و ميعاد طالب علي : الأدب في مواجهة العنف "قراءة تداولية في رواية فرانكشتاين في بغداد،"(مذكور)، ص175.

[2]. نفسه، ص 175.

[3]. باربارا ويتمر: الأنماط الثقافية للعنف، ضمن كتاب العنف، ص 49 . 50، إعداد وترجمة محمد الهلالي، وعزيز لرزق، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 2009 .

[4]. حنا أرندت: في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، ص 57.

[5]. فرانتز فانون: معذبو الأرض، ترجمة د. سامي الدروبي ود. جمال الأتاسي، دار القلم بيروت، لبنان، (د ت)، ص 35 . 36،

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

يداوي شرورنا "[1]، في الوقت الذي تحول فيه المسخ الثاني من منقذ ومخلص إلى قاتل ومجرم؛ ليكون التناص بين الروايتين تحاورا وتواصلا وليس اجترارا وتكرارا طبقا للمعطيات النصية.

يحتلّ العنوان في التشكيل النصّي منزلة العتبة الكبرى، فهو أول خطاب يواجه القارئ ويمارس عليه سلطة تأويلية قبل الولوج إلى المتن. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إنّ عنوان «فرانكشتاين في بغداد» لا يقدّم نفسه كمجرّد تسمية تعريفية، بل ك. "خطاب حجاجيّ تداوليّ" مكثف يختزل المشروع الدلالي للرواية، ويُهيئ المتلقي لتلقيها وفق رؤية مخصوصة للعنف والهوية والخَلْق الممسوخ.

يستدعي العنوان، منذ الوهلة الأولى، مرجعًا ثقافيًا عالميًا يتمثّل في شخصية فرانكشتاين، ذلك الكائن الأسطوري الذي صنعه الخيال الغربي بوصفه رمزًا للتمرّد على الخالق وحدود الطبيعة، لكنه يتحول هنا إلى علامة مستعارة تُستدعى في سياق جغرافي وتاريخي مختلف هو "بغداد". هذا التناصّ الثقافي يقوم بوظيفة حجاجية بامتياز:

فهو يُغري المتلقي بالمقارنة بين الأصل (فرانكشتاين ماري شيلي) والنظير (فرانكشتاين العراقي)، ويدفعه إلى التساؤل عن طبيعة هذا النقل أو "الاستنبات الثقافي" في فضاء العنف العراقي. بهذا المعنى، يتحول العنوان إلى أداة إقناع تداولية تستدرج القارئ إلى البحث عن منطق الحكاية وعن المسافة بين الأسطورة والواقع.

وفق منظور الحجاج الجديد عند بيرلمان وتيتيكا (Perelman & Olbrechts-Tyteca)، تُبنى الحجة الناجحة على المشترك الثقافي الذي يتيح التواصل بين المرسل والمتلقي. والعنوان هنا يستخدم فرانكشتاين ك. "مشترك رمزي عالمي" يتيح للكاتب إقامة جسر تواصلي مع القارئ العربي والعالمي في آن واحد. إنه توظيف براغماتي لمرجع مألوف بهدف توجيه القراءة نحو أطروحة ضمنية: أن ما يجري في بغداد يتجاوز الواقع ليبلغ حدود الأسطورة.

ومن منظور التداولية، لا يمكن فهم العنوان خارج سياق القول الذي صدر فيه. فعبارة «في بغداد» ليست مجرد إضافة مكانية، بل تمثل مكوّنًا تداوليًا يحدّد إطار الخطاب ويمارس فعل التعيين (acte de désignation) كما يسميه ديكرو وآنكومبر (Ducrot & Anscombre). إنّ هذا الإطار المكاني يحوّل الرمز الغربي إلى علامة محلية، ويُعيد تأويل دلالة فرانكشتاين من كائن مختبري في أوروبا القرن التاسع عشر إلى كائن مُركَّب من أشلاء ضحايا التفجيرات في العراق المعاصر.

بهذا، تنشأ حجاجية قائمة على نقل العلامة وتوطينها: فالقارئ مدعوّ إلى تقبّل فكرة أنّ بغداد نفسها أصبحت مختبراً لإعادة تركيب الجسد والهوية، أي "مختبراً إنسانياً للعنف".

وهكذا؛ فالعنوان لا يصف حدثاً عابرا . فهو وفق التصور التداولي . إنّه/ يُعلن، يُفاجئ، ويُقنع عبر الاستعارة المكانية. إنه "قول إنجازي" بالمعنى الأوستيني، يتضمن قصدًا حجاجيًا مزدوجًا: إثارة الدهشة وإعداد المتلقي لتأويل مغاير للواقع العراقي.

أما وفق المنظور البلاغي الحديث، كما عند ميشال مايير (Michel Meyer) في نظريته حول "البلاغة بوصفها مساءلة"، يُقاس الأثر البلاغي بقدر ما يفتح الخطاب من أسئلة ويثير من توتّرات.

إن العنوان «فرانكشتاين في بغداد» هو صيغة بلاغية استدراجية قائمة على الالتباس والتنافر التركيبي بين الأسطورة والواقع. فالجمع بين العنصرين المختلفين (فرانكشتاين/بغداد) يولّد صدمة معرفية تحفّز التساؤل: كيف يمكن أن يوجد فرانكشتاين في بغداد؟ وهل تحوّل الواقع العراقي إلى مختبر للخلق الممسوخ؟

[1]. حنا أرندت: في العنف، (مرجع مذكور)، ص 22.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

هذا التوتر البلاغي يشكّل نواة الحجاج في الرواية، لأنّه لا يقدّم إجابات صريحة، بل يدفع القارئ إلى البحث عنها داخل النص. بذلك يصبح العنوان سؤالاً بلاغيًا مفتوحًا، لا يُغلق بل يُولّد المعنى عبر جدلية الاستفهام والإقناع.

من خلال هذا التلاقي بين التناص الثقافي والتأطير المكاني والالتباس البلاغي، يتشكّل في العنوان مشروع حجاجي يرمي إلى إعادة التفكير في معنى الإنسان والهوية في زمن العنف. فـ"فرانكشتاين" ليس مجرد استعارة لجسد مصنوع من أشلاء، بل رمز لإنسان عربي فقد وحدته الداخلية، تشرذم بفعل الصراعات والحروب، فصار يبحث عن "نَفَس الخلاص" وسط ركام الخراب.

إنّ الكاتب لا يحاجج القارئ بمنطقٍ صريحٍ، بل بالرمز والتلميح والالتباس، مستعملًا أدوات البلاغة الجديدة التي تجعل من الإيحاء شكلًا من أشكال الحجاج.

وإجمالا؛ فقد اضطلع العنوان «فرانكشتاين في بغداد» بوظيفة ثلاثية الأبعاد:

- وظيفة حجاجية تستدرج القارئ إلى التساؤل، وإعادة التقييم عبر التناص والصدمة.
- وظيفة تداولية تحدّد المقصد والهوية الخطابية وتعيد تأطير العلامة داخل السياق العراقي.
- وظيفة بلاغية تقوم على الجدل والتوتر والتخييل، فتجعل العنوان نصًا مفتوحًا لا يقلّ قوة تأثيرًا عن المتن نفسه.

بهذا المعنى، يتحول العنوان من مجرد تسمية إلى خطاب موازٍ له مقاصد بلاغية وحجاجية واضحة، تُقنع المتلقي بأن الرواية ليست حكاية عن "وحش"، بل عن إنسان ممزق يحاول أن يعيد تركيب تاريخ ذاته وسط جغرافيا الخراب.

3. المؤشر الأجناسي للنص الأدبي:

لا يمكن للقارئ أن يتجاهل التحديد الأجناسي للعمل الأدبي، في حال ما إذا أثبته الكاتب في المكان الذي يمكن أن يُثبت فيه؛ سواء في صفحة الغلاف أو بعدها أو في آخر الكتاب؛ كونه موجّها قرائيا يفصح عن مقصدية الكاتب بوظيفته الإخبارية المتمثلة في تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، كما يمكن أن يكون بقصد الإشارة إلى انفتاحه وتعاليه على التجنيس. والناظر إلى غلاف العمل الأدبي . قيد الدراسة . يتبين بسهولة جنس النص الإبداعي الذي نحن بصدده؛ إذ بُث هذا التحديد في أسفل الواجهة الأمامية للغلاف (رواية)، مما يحيل القارئ/ المتلقي مرة أخرى إلى مرجعيات هذه الرواية التي أُشير إليها سلفا في العنوان، ونقصِد بهذا تناصها مع رواية " فرانكشتاين" لـ. ماري شيلي، ومن ثمة يجعله أمام تساؤلات مُلحة عن مستويات التناص ودرجاته بينهما؛ فيما إذا كانت اجترارا أو اقتباسا أو حوارا؟، كما يحيله إلى الثنائية التي دارت عليها تيمة الرواية الأم/ الأصل (الرواية الإنجليزية) ألا وهي تيمة الصراع بين قوى الخير و قوى الشر.

يؤدي هذا التحديد الأجناسي وظيفة حجاجية خفية؛ إذ يضع المتلقي منذ البدء داخل أفق انتظار خاص بالرواية، من حيث بنيتها السردية، ووظائف شخصياتها، ومنطقها التخييلي، لكنه في الوقت ذاته يهيئه لتلقي عمل يتجاوز حدود الرواية الواقعية التقليدية. فالمؤلف يوظف عبارة "رواية" لتكون بمثابة سُلَّم بلاغي يستدرج القارئ إلى عوالم هجينة تجمع بين الفانتازي والميتافيزيقي والسياسي، مما يخلق توترا تداوليا بين ما هو متخيَّل وما هو واقعي. وهنا تتجلى براعة أحمد سعداوي في تحويل التحديد الأجناسي من مجرد وسْم خارجي إلى علامة حجاجية تبرّر اختياره الشكل الروائي بوصفه أقدر الأجناس على تمثيل تشظي الواقع العراقي بعد الحرب.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

ثم إنّ هذا التحديد لا يكتفي بوظيفته التوصيفية أو الإشارية، بل يتخذ بعدا تفاعليا يُحفّز القارئ على الدخول في حوار ضمني مع النصوص السابقة، خاصة نص "فرانكشتاين" الأم. فحين يعلن الكاتب عن روايته صراحة، فإنه يقدّمها بوصفها امتدادا وتحويلا لذلك النص الكلاسيكي، لا على مستوى الشكل فحسب، بل على مستوى الرؤية الفكرية والجمالية. وبهذا المعنى، يتحول التحديد الأجناسي إلى أداة بلاغية تنخرط في شبكة الحجاج الكبرى للرواية، حيث يقنع المتلقي بأنّ الكائن الهجين في بغداد ليس نسخة من مخلوق شيلي، بل هو إعادة تأويل عربية/عراقية لذات السؤال الفلسفي حول حدود الإنسان والشرّ والعدالة.

4. كلمة ظهر الغلاف:

إن ما بُثَّ على ظهر الغلاف هو اقتباس من الرواية ذاتها، ما يجعله امتدادًا للمتن لكنه في الوقت نفسه عتبة نصية مستقلة تمارس فعلها التداولي والحجاجي. فقد وردت كلمة الواجهة الخلفية للرواية في ثلاث فقرات، كل منها تشكّل وحدة خطابية متكاملة تهدف إلى تهيئة القارئ معرفيًا وانفعاليًا قبل أن يشرع في القراءة الفعلية.

في الفقرة الأولى، تُعرفنا النصوص بشخصية "هادي العتاك"، إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية. كما تُطلعنا على الوظيفة التي تؤديها هذه الشخصية، وهي جمع الأعضاء السليمة من ضحايا تفجيرات العراق ليكوّن منها كائنًا بشريًا يثأر لأرواح الضحايا. من منظور حجاجي، تحمل هذه الفقرة وظيفة الإقناع المسبق؛ إذ تُقدّم للقارئ أطروحة مركزية للرواية ضمن صيغة سردية موجزة، مفادها أن العنف يولّد استجابة أخلاقية تتخذ شكلًا خارقًا، أي إن الفعل الإجرامي يتطلب مواجهة تتجاوز المنطق البشري المعتاد. ومن زاوية التداولية، يُبرز ظهر الغلاف العلاقة بين الكاتب والمتلقي: فهو يستدرج القارئ إلى الحكاية من خلال إثارة الفضول حول شخصية خرافية تتحرك في فضاء واقعي مأساوي، ويؤسس لإطار معرفي يمكن من خلاله تقييم أفعالها.

في الفقرة الثانية، تُقدّم لنا النصوص شخصيتين أخريين هما: "عزيز المصري"، صاحب المقهى الذي يسرد له العتاك حكاية الكائن الخرافي الذي صنعه، ما يثير شك زبائن المقهى وعدم تصديقهم للحكاية، و*"العميد سرور محمد مجيد"*، رئيس هيئة أمنية بالعراق تُدعى (دائرة المتابعة والتعقيب)، التي يكرّس لها جهوده لملاحقة المجرم الذي يتسبب في العديد من الجرائم ببغداد.

تطرح هذه الفقرة، من المنظور الحجاجي، مداخل متعددة للجدل حول الرواية، إذ تكشف عن تعدّد مواقف الشخصيات تجاه الظاهرة الخارقة، وتدعو القارئ إلى الانخراط في عملية استدلالية: هل سيصدق ما يُروى أم سيظل موقفه متردّدًا؟ ومن المنظور البلاغي، يشتغل هذا التنويع في الشخصيات كـ "تمثيل متعدد الأصوات" (polyphony)، يحاكي الواقع المعقد الذي تحاكيه الرواية ويؤكد على تداخل العنف والعدالة والشك. أما وفق المنظور التداولي، فهذه الفقرة تُبرز وظيفة تهيئة أفق التلقي، حيث تجعل القارئ شريكًا في عملية الحكم على المعنى والأحداث المحتملة، ما يعكس نظرية ديكرو وأنسكومبر حول توجيه التأويل عبر العلامات اللغوية والتناصية.

أما في الفقرة الأخيرة، فيؤكد السارد أن كل ذات عراقية تحمل جزءًا من "فرانكشتاين"، أي الكائن الذي صنعه العتاك لإحقاق الحق والعدالة في مجتمع غابت فيه المبادئ والقيم الإنسانية، وبات يُشيّئ الإنسان ويُضعّف كينونته الوجودية. هذه الفقرة تمارس أقصى درجات الحجاج البلاغي؛ فهي لا تعرض مجرد حدث، بل تطلق حجة فلسفية–أخلاقية حول طبيعة الإنسان والمجتمع. وحسب منظور التداولية، تُحوّل هذه الفقرة القارئ إلى فاعل في تأويل النص، حيث يُستدعى لتقييم علاقة الفرد بالمجتمع وبتداعيات العنف، ولتحديد موقفه الأخلاقي من القيم الإنسانية المهدّدة.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

تتجلى البلاغة هنا في القدرة على تكثيف المعنى داخل جملة قصيرة، تجعل من ظهر الغلاف مساحة حجاجية قائمة بذاتها، تستدعي الانفعال والفكر في آن واحد، وتخلق من العتبة الخلفية «نصًا ما قبل النص» يمارس السلطة التأويلية على القارئ قبل دخول المتن.

ووفق هذا التصور، يصبح ظهر الغلاف أكثر من مجرد ملخص أو إعلان؛ إنه عتبة نصية حجاجية وتداولية وبلاغية، تعمل على:

- إثارة فضول القارئ واستدعائه معنويًا إلى الحكاية.
- عرض الأطروحات الرئيسة بوساطة شخصيات متعددة تعكس تعدد المواقف والمعايير الأخلاقية في الرواية.
- تهيئة الأفق التأويلي الذي سيستمر في المتن، ما يجعل العتبة الخلفية امتدادًا للنص في شكل خطاب مستقل يمارس الحجاج عبر الصورة واللغة والمضمون.

وبهذا؛ يتحوّل ظهر الغلاف إلى فضاء حجاجي متكامل يمارس التأثير الإدراكي والوجداني على القارئ، ويؤكّد أنّ الرواية ليست مجرد سرد أحداث، بل هي مشروع حجاجي متكامل عن العدالة والهوية والعنف في العراق المعاصرة.

5. التصدير:

إذا كانت الواجهة الأمامية لغلاف المؤلَّف قد أمدّتنا بمعطيات عدة تخص اسم كاتبه وموضوعه وجنسه الأدبي، فإن الصفحة الأولى من الرواية التي تلَت واجهتها الأولى تضع القارئ أمام ثلاثة اقتباسات هي كالآتي:

- **الاقتباس الأول من رواية ماري شيلي:** ونصُّه (إني أطلب منك ألا تصفح عني استمع إلي، قم إذا استطعت وإذا شئت دمر عمل ما صنعت يداك). يؤشر هذا النص برتبة تسلسله، ومكانه الطباعي بوصفه الاقتباس الأول في أعلى الصفحة إلى مستوى التناص بين الروايتين؛ فكلا المعطيين مؤشر دال على الصلة الوثيقة بين رواية ماري شيلي ورواية أحمد سعداوي. "فهذا الاقتباس من التراث الروائي تحديدا وليس من أية موجة أو مرجعية أخرى إنما يُراد به تأكيد حضور هذا الجنس الأدبي وفاعلية إرثه الكبير في مواجهة العنف قديما و حديثا، وكأن هذا الاقتباس أراد أن يقول: إننا أمام سلسلة طويلة من الأعمال، أو رواية واحدة مستمرة في مناهضتها للعنف، وثابتة في مواجهته بكل ما لديها من إمكانات وطاقات "[1]. وفضلا عن هذا فإن؛ تصدير الرواية بالجزء الذي طالب فيه الوحش المسخ من الطبيب بتدمير صنيعه والقضاء عليه؛ يندرج في إطار استثمار الرواية لعتبتها الثانية (التصدير) في التعبير بشكل مكثف عن موقفها الرافض للعنف والدمار الذي جاء به الآخر باسم الدفاع عن الحياة، وتحت شعار تخليص البشرية من الآلام التي استبدت به وصيّرت حياته عدما بلا معنى، ومن ثمة الدعوة إلى البحث عن حل آخر للمشكلة موضوع الخلاف.

تتجلى الحجاجية في هذا الاقتباس من خلال منطق الاستدعاء الرمزي الذي يعيد إنتاج مأساة الخالق والمخلوق في سياق عربي/عراقي مثقل بالدمار. فالمؤلف لا يستحضر النص الأصلي لمجرد التزيين أو الإشارة الثقافية، بل يحاجج عبره ضمنيًا ضد فكرة "الخلاص بالعنف"، فيواجه خطاب الحداثة الغربية بخطاب نقيض ينبع من واقع ما بعد الحرب. فحين يطالب الوحشُ بتدمير نفسه، نلمح في ذلك رغبة إنسانية في التوبة والتكفير، بينما في سياق بغداد المعاصرة يتحول النداء ذاته إلى صرخة احتجاج ضد

[1]. محمد رضا عبد الستار وميعاد طالب علي: الأدب في مواجهة العنف "قراءة تداولية في رواية فرانكشتاين في بغداد، (مرجع مذكور)، ص 176.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

العنف المتكرر باسم العدالة. وهكذا يصبح الاقتباس في بعده البلاغي نوعًا من الاستعارة التناصية التي تُعيد قراءة الأسطورة الأولى بوصفها سؤالًا أخلاقيًا مفتوحًا على التاريخ والسياسة والدين.

أما في مستواه التداولي، فإن هذا التصدير يقوم بوظيفة إجرائية موجهة للمتلقي، إذ يُحدث لديه تأثيرًا إدراكيًا مزدوجًا: فهو من جهة، يذكّره بإرث الرواية الأصلية، وما تحمله من رموز إنسانية عالمية. ومن جهة ثانية، يضعه أمام محكّ جديد يختبر فيه قدرته على تأويل تلك الرموز في ضوء تجربة عراقية مأساوية معاصرة. وهنا تبرز البلاغة الحجاجية لأحمد سعداوي، الذي يجعل من عتبة التصدير بنية تواصلية مقصودة تمهد لقراءة الرواية بوصفها مساحة جدل بين الذاكرة الإنسانية والراهن العربي، وبين خطاب الإبداع وخطاب الواقع، في ما يشبه مناظرة أدبية ممتدة حول معنى الإنسان وحدود الخلاص.

- **الاقتباس الثاني من قصة القدّيس ماركوركيس**[1]: ونصه (أمر الملك بوضع القديس في المعصرة حتى تهرأ لحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة حتى فارق الحياة فطرحوه خارج المدينة، لكن الرب يسوع جمعه و أقامه حيا وعاد ثانية إلى المدينة) .وينطوي هذا الاقتباس على دلالات عدة ؛ لعل أهمها استثمار الموروث الديني إلى جانب الموروث الإنساني في هذه المواجهة المستمرة بين قطبي ثنائية (الخير/ الشر)، و ذلك بالتناص مع الموروث الديني في موضوعة عودة البطل المنقذ إلى الحياة؛ لينشر على الأرض قيم العدالة و المساواة بعدما ما استفحل فيها الظلم و الجور و الفساد. فهذه التيمة من القواسم المشتركة بين عدة ديانات ومذاهب؛ لاسيما المسيحية والإسلامية. فمعتنقو هاتين الديانتين يشتركون في الإيمان بذلك، وإن اختلفوا في بعض الجزئيات. وكأن الرواية سعت من وراء بث هذا الاقتباس الذي يشير إلى إحدى القصص الدينية المسيحية؛ إلى كسب المزيد من الأنصار والمؤيدين في مواجهة تلك الموضوعة الوجودية؛ و كذا إلى " إشراك أكبر عدد ممكن من أتباع الديانتين المسيحية والإسلامية في هذه المواجهة، واستمالتهم إلى جانبها عبر هذا التصدير، وفضلا عن هذا فإن التثنية به بعد الاقتباس من رواية شيلي أشار إلى منظور الرواية وموقفها من تلك المواجهة فهي مواجهة مقدسة ونبيلة "[2].

كما قد يكون الجمع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية بالأساس إشارة ضمنية إلى أعرق ديانتين استوطنتا العراق، ومن ثمة دعوة الكاتب . عبر ذينك الاقتباسين . إلى دعوة سلام وصلح أبديين بين هاتين الديانتين لينتهي زمن الصراع والاندحار والتناحر بينهما.

يبدو هذا الاقتباس في بنيته البلاغية وكأنه جسر رمزي بين السماء والأرض، بين القداسة والواقع الدامي، إذ يوظف سعداوي حكاية القديس لتكثيف صورة القيامة الرمزية التي تتجاوز بعدها اللاهوتي إلى بعد إنساني شامل. ففعل الإحياء بعد التقطيع والتشظي لا يُقرأ هنا كمعجزة دينية فحسب، بل كرمز للقدرة على إعادة بناء الإنسان والمجتمع بعد التدمير والحرب. وبهذا

---

[1]. القديس جرجس أو مار جرجس (280 ـ 303 م)، و يسمى أيضا جاورجيوس أو جريس أو جورج بالإنجليزية Saint George : وجرجة في العربية الفصحى . هو قديس حسب الكنائس الشرقية والغربية، وُلد سنة 280 في مدينة الند في ولاية فلسطين السورية لأبوين مسيحيين من النبلاء. توفي والده فاعتنت به والدته وأنشأته في جو عائلي مسيحي. و لما بلغ سبعة عشر عاما من عمره دخل سلك الجندية وترقى إلى رتبة قائد ألف في حرس الإمبراطور الروماني دقلديانوس . كان الرومان يضطهدون المسيحيين في تلك الفترة، لكن مارجرجس لم يخف عقيدته المسيحية بالرغم من انضمامه إلى الجيش الروماني، مما أغضب الإمبراطور دقلديانوس، فأخضع القديس لجميع أنواع التعذيب لردّه عن دينه، لكن دون جدوى. العديد ممن شاهدوه معذّبا اعتنقوا الديانة المسيحية حتى الإمبراطورة ألكسندرا زوج الإمبراطور. وبعد وفاته أعيدت رفاته لتدفن في مسقط رأسه بمدينة الند بفلسطين ... (ينظر https://ar.wikipedia.org/wiki/ جرجس_(اسم)).

[2]. محمد رضا عبد الستار وميعاد طالب علي: الأدب في مواجهة العنف "قراءة تداولية في رواية فرانكشتاين في بغداد، (مرجع مذكور)، ص 177.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

المعنى، يتخذ الاقتباس وظيفة حجاجية قوية، تُقنع القارئ بأن الخلاص لا يتحقق بالعنف، وإنما بالبعث الأخلاقي والروحي الذي يعيد للحياة معناها المفقود.

ومن جهة أخرى، يعكس هذا التصدير رؤية روائية تسعى إلى دمج الموروثات المتعددة ضمن خطاب واحد يتجاوز الانقسامات العقائدية والطائفية. فالإحالة إلى قصة ماركو ركيس لا تُفهم إلا في ضوء الدعوة إلى التلاقي الديني والثقافي داخل فضاء سردي مفتوح على التعدد. وهنا تتبدّى براعة سعداوي في توظيف العتبات بوصفها أدوات بلاغية للتأليف بين الخطابات؛ إذ تتحول وظيفة التصدير من مجرد تأثيث شكلي إلى آلية تداولية للحوار الحضاري، تجعل من الرواية فضاءً حجاجيًا لإعادة التفكير في معنى القداسة، وفي إمكان قيام عراق جديدة تستمد خلاصها من القيم المشتركة لا من الصراع والتصدع.

- أما **الاقتباس الثالث** فمأخوذ من رواية " فرانكشتاين في بغداد" ونصه (أنتم يا من تسمعون هذه التسجيلات الآن؛ إن لم تكن لديكم الشجاعة لمساعدتي في مهمتي الجليلة، فحاولوا، على الأقل، أن لا تقفوا في طريقي).

يندرج هذا الاقتباس في إطار تناص الرواية مع نفسها تأكيدا لفاعلية جنسها مرة أخرى في تلك المواجهة بين الخير والشر؛ لأن هذا الاقتباس هو أحد أقوال "الشسمة"؛ ذاك المخلوق الذي صنعه " هادي العتاك " في الرواية من أشلاء الضحايا الأبرياء. وموضوعه دفاع " الشسمة " عن مهمته التي وصفها بـ " الجليلة " في الاقتصاص من الجناة، والثأر للضحايا الأبرياء التي تكوّن جسدُه من أشلائها؛ مما يجعل هذا الاقتباس تكرارا للاقتباس السابق من ناحية تكثيف تيمة الرواية والإشارة إلى الإشكالية الرئيسة التي تسعى إلى معالجتها، الأمر الذي قد يجعل هذا الاقتباس بمثابة دعوة للمتلقين كافة بصيغة خطابية مباشرة (أنتم يا من ...) إلى المشاركة في المهمة الجليلة أو المقدسة التي وُجد " الشسمة" من أجلها في الأصل؛ ألا وهي مهمة التصدي للعنف ومواجهته حتى تستعيد دار السلام (بغداد) سلامها المفقود .

يتجاوز هذا الاقتباس بعده السردي ليؤدي وظيفة بلاغية تداولية واضحة، إذ يتحول الخطاب من الحكاية إلى المجال التواصلي المباشر مع القارئ. فأسلوب النداء في قوله "أنتم يا من تسمعون..." يضع المتلقي في موقع الفاعل الأخلاقي، لا المتفرج السلبي، ويخلق ما يمكن تسميته بـ " حجاج المشاركة"، حيث يُستدرج القارئ إلى تبنّي موقف الرواية ومساندة مشروعها في إدانة العنف والانتقام. إنّ هذا النداء ينطوي على بلاغة ندائية/ استدعائية تذكّر بخطابات الأنبياء والمصلحين، مما يمنح النص بعدًا شبه "رسولي"، يسعى إلى إحياء ضمير المدينة وإعادة بناء الوعي الجمعي من خلال الكلمة والاعتراف.

ومن زاوية حجاجية أعمق، يُمكن القول إنّ هذا الاقتباس يمثل خاتمة بلاغية لعتبة التصدير، إذ يربط بين العوالم الثلاثة التي بثّها سعداوي في اقتباساته: عالم الخيال الغربي (شيلي)، وعالم القداسة الدينية (ماركو ركيس)، وعالم الواقع العراقي الممزق (الشسمة). ومن خلال هذا الربط، يصوغ المؤلف خطابًا متكاملًا يُحاجج ضد عبثية العنف عبر الأصوات الثلاثة مجتمعة، ليُؤسس لحوار إنساني تتضافر فيه الأسطورة والدين والواقع لبناء وعي جديد بالعالم. وهكذا يُغلق التصدير دائرته البلاغية بما يشبه ميثاقًا سرديًا أخلاقيًا بين الكاتب والقارئ، قوامه الإيمان بقدرة الأدب على الفعل والمقاومة وإعادة المعنى إلى الحياة.

6. الاستهلال:

جاء بعنوان " تقرير نهائي/ سري للغاية" ليضع المتلقي أمام مفارقتين لافتتين[1]: **الأولى** جاءت من قلب الترتيب بتقديم النهاية على البداية عبر موضعَة " التقرير النهائي " المسرب من الدائرة الأمنية المسماة بـ " دائرة المتبعة و التعقيب " في مستهل الرواية،

[1]. محمد رضا عبد الستار وميعاد طالب علي: "الأدب في مواجهة العنف ، (مرجع مذكور)، ص 177 . 178.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

خلافا لأعراف التلقي التي درجت على مواجهة القارئ بنتائج العمل أو خاتمته في النهاية وليس في البداية، وكأن المؤلف أراد تكثيف تيمة الرواية مرة أخرى ولفت الأنظار إلى دورانها في دائرة المواجهة طبقا لمضمون التقرير النهائي. أما المفارقة **الثانية** فجاءت من ثنائية (سري/ مشاع) لتمثيل التنافر الحاد بين صفة التقرير ولسان حاله؛ إذ زعمت صفته اللفظية أنه (سري للغاية) في حين أثبت لسان حاله أنه (مشاع للغاية) بسبب نجاح المؤلف في تقويض تلك الصفة المزعومة، وإفراغها من دلالتها عبر التعجيل بكشف أسرار هذا التقرير، والدفع بها إلى واجهة روايته، ووضعها بين يدي القراء عامة، إيذانا منه بالشروع في ممارسة المواجهة بالكتابة، مع إثارة فضول المتلقي لمتابعة تفاصيلها حتى النهاية، سواء كان ذلك بقيام المؤلف بكشف الأسرار الخاصة باعتراف لجنة كتابة التقرير بفساد إحدى أبرز المؤسسات الأمنية المستحدثة في بغداد بعد التاسع من نيسان/ أبريل في 2003 وتوصيتها بـ. (ضرورة التحفظ على موضوع الأخطاء التي ارتكبتها هذه الهيئة خلال السنوات الماضية "[1]، أم بكشف المؤلف نص التوصيتين الأخريين للجنة كتابة التقرير النهائي وما انطوت عليهما من توجيهات تدين تلك الدائرة وتسقط شرعيتها؛ إذ طالبت التوصية الأولى (بمصادرة النص " فرانكشتاين في بغداد " في بغداد) وتوقيع "المؤلف" قبل الإفراج عنه على تعهد خطي بعدم نشر المعلومات الواردة فيه بأي طريقة وعدم كتابة القصة ذاتها مرة ثانية)[2] .

في حين طالبت التوصية الثانية بإلقاء القبض على فضح مخالفات تلك الدائرة الأمنية وتضمينها الوثائق التي سربت له وأدانت عمل تلك الدائرة؛ بوصف الكتابة فعل مقاومة ومواجهة، فضلا عن موضَعة المؤلف ذاته في الرواية بوصفه راويا لأحداثها طبقا لما جاء في الفصل ما قبل الأخير من الرواية نفسها، واستثمار هذه التقنية (الراوي . الكاتب) إلى أقصى حد ممكن في الإيهام بواقعيتها من ناحية، واستثمارها في طرح منظوره إزاء أحداثها من ناحية أخرى، غير آبه لخطر مضامين التوصيات ولاسيما التوصية الأخيرة التي طالبت بملاحقة " وإعادة اعتقاله والتحقيق معه مرة أخرى "[3]، ولكن من دون أن يتمكن منه أحد لتشبهه بـ. " فرانكشتاين الذي يسعون للقبض عليه دون جدوى "[4].

ويبدو أن الكاتب أراد من وراء هذا التحدي كله تمرير عدة دلالات لعل أهمها؛ وجوب مواجهة تهديدات السلطة القمعية بصرف النظر عن الجهات التي تمثلها، وعدم الرضوخ لممارساتها غير الأخلاقية، ودعوة المثقفين كافة ولاسيما الكُتَّاب إلى كسر حاجز الخوف من مواجهتها؛ والعمل على فضح أساليبها المختلفة في مصادرة الحريات، وفرض سياسة الصمت إزاء المخالفات التي ارتكبتها وجردت الإنسان من إنسانيته. وإن كل هذا يذكرنا بالمواجهة التي يطالعنا بها العنوان بين بُعدي ثنائية (الخير والشر)[5].

إن هذه المواجهة التي تنطلق من لعبة السرد لتتجاوزها إلى مستوى الحجاج، تُظهر أن الكاتب لا يسعى فقط إلى نقد الواقع السياسي بعد الاحتلال، بل إلى مساءلة البنية العميقة للعنف التي تسكن الوعي الجمعي، وتعيد إنتاج نفسها في مؤسسات الدولة والمجتمع. فـ."التقرير السري" ليس مجرد وثيقة متخيلة، بل رمز لآلية الرقابة والهيمنة التي تحول الحقيقة إلى ملف مغلق. غير أن الكاتب، من خلال تسريب هذا التقرير داخل المتن الروائي، يمارس فعلاً بلاغيًا مضادًا، يحرر الخطاب من سلطة الكتمان، ويحوّل الكتابة إلى فضاء للمساءلة والمقاومة، فيجعل من الأدب نفسه وسيلةً لاستعادة الحق في الكلام والاعتراف.

---

1. أحمد سعداوي : فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، وبغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2013، ص 8.
2. نفسه، ص 9.
3. نفسه، ص 9.
4. نفسه، ص 339.
5. محمد رضا عبد الستار وميعاد طالب علي:"الأدب في مواجهة العنف "قراءة تداولية في رواية فرانكشتاين في بغداد""، (مرجع مذكور)، ص 178.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

وبذلك، تكتسب الرواية بعدها التداولي الحجاجي كاملاً، إذ توظف السرد بوصفه خطابًا جدليًا يقاوم التزييف ويواجه الخوف بالبوح، ويحول القارئ من متلقٍ سلبي إلى شريك في الفعل المقاوم. فالعنوان، بما يحمله من سخرية خفية ومفارقة بنيوية، يختصر مسار الرواية بأكملها: من السر إلى العلن، من القمع إلى المواجهة، ومن الوثيقة الأمنية إلى الوثيقة الإنسانية. هكذا تتحول "فرانكشتاين في بغداد" إلى بيان أدبي في فضح السلطة، وإلى دعوة صريحة للكتابة بوصفها شكلاً من أشكال الشجاعة الأخلاقية في وجه وحش العنف والرقابة.

7. العناوين الداخلية للرواية:

بُثت هذه العناوين بعد العنوان العام للرواية كعناوين الفصول أو الأقسام أو الأجزاء؛ وقد وُضعت في أعلى الصفحة الأولى من كل فصل بعد العدد الترتيبي لفصول النص السردي، كما بُثت أيضا في الفهرس باعتباره أداة تذكيرية/ توجيهية ضمن تقنية العنونة، وذلك لدوافع عدة؛ منها زيادة الإيضاح وتوجيه القارئ إلى قراءة النص وتصفح فصوله، كما تعمل أيضا على ربط فصول الرواية بالعنوان الرئيس من جهة، وتكثيف نصوصها من جهة أخرى.

وإن الملمح الأول للتناص بين الروايتين العربية والإنجليزية على مستوى هذه العناوين الفرعية، يبرز في عدد فصول كل من الروايتين. فإذا اشتملت رواية أحمد سعداوي على تسعة عشر فصلا؛ فكذلك الأمر في رواية ماري شيلي. مما يشير إلى مستوى من مستويات التناص الهيكلي/ البنائي بين الروايتين.

وهكذا؛ فعناوين هذه الفصول انقسمت إلى نوعين : عناوين رئيسة تشكلت من كلمة واحدة في الغالب، أو كلمتين على سبيل العطف أو الوصف أو الإضافة[1]. وقد حققت وظيفة ربط الفصول بالعنوان الرئيس عبر إشارة مجملها إلى مكونات عالم الرواية بدءا بالإشارة إلى أوصاف / أو صفات بعض الشخصيات الروائية (المجنونة (العجوز إيليشوا أم دانيال) . الكذاب (هادي العتاك)، روح تائهة (حسيب محمد جعفر)، الجثة (الشسمة)، الصحفي (محمود السوادي)، الشسمة، روح تائهة (السوادي) ، دانيال، المجرم (هادي حساني عيدروس)، ومرورا بالأحداث في عناوين (الحوادث الغريبة، أسرار، تسجيلات، تحقيق، متابعة و تعقيب، الانفجار)، وصولا إلى الفضاء في العناوين (في زقاق7، الخرابة اليهودية)، انتهاء بالراوي في عنوان (المؤلف).

وإن ما نلاحظه على مختلف هذه العناوين أنها اختيرت وفق مبدأ تسمية الكل بالجزء، فضلا عن أن بعض العناوين الأخرى تشير إلى تيمة المواجهة بين قطبي ثنائية (الخير والشر) لاسيما في عناوين (الحوادث الغريبة، الانفجار، متابعة وتعقيب، تحقيق). أما العناوين الثانوية فتمثلت عبر وسم الفقرات بالأرقام (1 . 5) في جميع الفصول.

ولابد أن نشير هنا إلى أن الوظيفة الوصفية قد وسمت بعض عناوين فصول الرواية، لتكثيف متنها بشكل واضح ومباشر بوصفها جزءا من نسيج عالمها المتخيل الذي اندرج ضمن إطار مواجهة العنف الذي يهدد الحياة البشرية؛ فمثلا عنوان الفصل الأول (المجنونة) كثف محتواه حين أوضح أن الشخصية الرئيسة الأولى وهي العجوز المسيحية إيليشوا (أم دانيال) وُصفت بذلك بسبب مواجهتها لأطماع شخصيتي (فرج الدلال) و(هادي العتاك) وردة فعلها الحادة على عروضهما في شراء بيتها/ و طنها؛

[1]. وجاء ترتيبها على النحو الآتي: (المجنونة، الكذّاب، روح تائهة، الصحفي، الجثة، الحوادث الغريبة، أوزو بلوديميري، أسرار، تسجيلات، الشسمة، تحقيق، في زقاق 7، الخرابة اليهودية، متابعة وتعقيب، روح تائهة، دانيال، الانفجار، المؤلف، المجرم)، ينظر أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، (مذكور)، ص 352.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

فهي لم تكتف "برفض هذه العروض ، و إنما خصت الرجلين بالكراهية "[1]. لأنهما حاولا محو وجودها عبر هذه المساومة؛ ومن ثمة لم يبق لهما سوى ابتزازها ونعتها بالمجنونة.

كما كثّف عنوان الفصل الثاني (الكذاب) متنه إذ قدم شخصية هادي العتاك تقديما مكثفا في اعتمادها على المبالغة في الكذب؛ لتخلق بذلك عالما افتراضيا يعج بالعنف، وتدفع عن ذاتها. وفق منظورها . تهمة التعامل مع أشلاء الضحايا المتناثرة في بغداد (كنفاية (ص34)) غير آبهة للانتقادات التي وُجهت إليها ، " محيلة بفعلها هذا إلى وعيها بالعُرف الفني الثابت الذي يستدعي من الحكواتي مزج الواقع بالخيال "[2]؛ "إذا أراد أن يروي الحكايات العجيبة "[3].

ثم جاء الفصل الثالث المعنون بـ. (روح تائهة) ليكمل ما بدأه العتاك؛ فبعد أن فرغ من جمع أشلاء ضحايا التفجيرات الإرهابية بخياطة أجزائها، حتى أضحت (جثة) تنتظر عودة الروح إليها، وفي حين عجزت روح الحارس حسيب محمد جعفر عن العثور على أشلاء جسدها التي تناثرت في العملية الانتحارية التي تسبب بها انتحاري سوداني الجنسية أمام الباب الخارجي لفندق السدير نوفوتيل، لم تجد (أي الروح) سوى التلبس بهذه الجثة المجهولة التي كانت مسطحة في غرفة هادي العتاك؛ لتبقى جثة تائهة كما وصفها عنوان الفصل.

وهكذا؛ تتوالى عناوين الفصول الأخرى للرواية مكثِّفة متونها في إطار العلاقة بين الجزء (العنوان) والكل (متن الفصل). ومن ثمة لن نعمل على تبين مضمون كل فصل على حدة، وإنما سنكتفي فقط بتقديم نبذة شاملة عن أحداث الرواية، على أن نعرض قبل ذلك نبذة عن أحداث الرواية الإنجليزية أولا؛ باعتبارها المصدر الأول الذي اقتبس منه أحمد سعداوي التيمة الرئيسة التي تقوم عليها روايته هو أيضا؛ ألا وهي التجاذب بين قطبي ثنائية الخير والشر.

وإجمالا؛ نخلص من كل ما سبق إلى أن العتبات النصية التي قمنا بجردها وغيرها مما لن نورده، لا يخلو من أبعاد ومقاصد حجاجية . كما أشرنا إلى ذلك سلفا . . فالعتبات النصية أول ما يشد القارئ ويثير اهتمامه، كما قد يكون آخر شيء تحتفظ به ذاكرة المتلقي حين ينسى تفاصيل المؤلَّف ويظل عنوانه أو صورة غلافه أكثر ترددا في ذهنه.

حتى إن العناصر التي قد تبدو زائدة أو فضْلة (شكل الكتابة . حجم الخط الذي كتب به . موقع العناصر المبثوثة على واجهتي المؤلَّف . ...) لها دور في خلق تواصل مع القارئ، وكذا تفاعل مع منطقه الخاص، الأمر الذي يسعف في إنتاج مواقف ووجهات نظر جديدة على مستوى تلقيه للعمل الأدبي (تغيير/ إثبات سلوكه، تغيير/ إثبات وجهة نظره،...).

فالعناصر الأيقونية وكذا اللغوية لها قدرتها على تكثيف التأثير في القارئ. ونستحضر هنا مقولة رولان بارت "الشكل مكلف في إنتاجه"؛ فبارت يؤكد في قولته هذه على التأثير الضمني للموازيات النصية على القارئ، والتي يعدها بعض المشتغلين بمجال الإشهار الثقافي "جنسا أدبيا" مستقلا بذاته؛ لما له من خصوصيات ومعايير وكذا آثار على الذات القارئة.

وإذا كان المنتوج الأدبي "غابة أسرار" كما يقول بودلير، فإن العتبات النصية أيضا تعج بأسرار تخص كافة الذوات التي أسهمت في إطلاع القارئ على العمل الإبداعي (الكاتب، الناشر،...). إذ تثير لديه مشاعر الإغراء والانجذاب قصد استدراجه

---

[1]. أحمد سعداوي : فرانكشتاين في بغداد، (مذكور)، ص 18.

[2]. محمد رضا عبد الستار وميعاد طالب علي: لأدب في مواجهة العنف، (مرجع مذكور)، ص 179.

[3]. أحمد سعداوي : فرانكشتاين في بغداد، (مذكور)، ص 32، وفي الفصل الرابع يذهب الراوي قائلا: " هادي الكذاب هكذا يسميه زبائن عزيز المصري "(ص61)، وقال عنه أيضا :" إنه كذاب كما يقول الجميع" (ص67).

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

لاقتناء العمل الأدبي (هدف تجاري)، ومن ثم تخلق لديه متاهات تأويل لا يكاد يفرغ من إحداها إلا ويسقط في أخرى؛ فالنص " الموازي أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ "[1] .

وهكذا؛ فما اشتملت عليه عتبات رواية أحمد سعداوي من عناصر أيقونية (الألوان، وصورة الغلاف، والموقع الذي احتلته العناصر المكتوبة،...)، وكذا لغوية (الشكل المضغوط الذي كُتبت به العناصر اللغوية)، قد كانت من البواعث التي حملتنا على اختيار هذه الرواية بالأساس للقراءة والمقاربة. وحسبنا في هذا؛ اسم العلم الذي تصدّر به عنوانها (فرانكشتاين) والذي ينقلنا مباشرة إلى عمل روائي غربي ألا وهو رواية "فرانكشتاين" لماري شيلي. الأمر الذي دفعنا بداية . وهو أمر يُحمد . إلى الاطلاع على الرواية الأم؛ حتى نتبين حدود التناص بين الروايتيْن (بين الفرانكشتانيْن، والفضاء، والزمان، والأحداث، والشخصيات . وأيضا الشخوص . الأخرى،...)، لاسيما وأننا تبينا أن عدد فصولهما هو متساوٍ (تسعة عشر فصلا في كل رواية)، بالرغم من اختلافهما في الحجم. وكذا حتى نتمثل أبعاد الروايتين تخييلا وحجاجا.

كما أن الاقتباسات الثلاث التي أوردها الكاتب في تصدير روايته أثارت لدينا عدة علامات تعجب؛ أولاها تخص إشارة المؤلِّف إلى رواية ماري شيلي عبر الاقتباس الأول الذي اعتلى صفحة التصدير. فسعداوي لم يُخف تناص روايته مع الرواية البريطانية (حجة/ سند علمي ومعرفي)! وثانيها تخص سبب إيراد الكاتب لنص مقتبس من قصة مسيحية (حجة دينية وتاريخية)! وثالثها تخص فحوى دعوة الشسمة عبر الاقتباس الأخير من صفحة التصدير (حجة أنطولوجية/ كونية)!

كما أن العناوين الفرعية للرواية، والتي يبدو أن الكاتب انتقاها بعناية فائقة؛ خلقت لدينا أفقا قرائيا حاولنا أن نستجلي عبره تبين حدود الائتلاف والاختلاف بين الشخصيات الموصوفة والصفات التي نُعتت بها، وكذا بين أحداث العراق = الواقع الكائن، والعراقي = الواقع الروائي المتخيل، كما كان لهذه العناوين كبير الأثر في استدراجنا حتى نتتبع فصول الرواية كافة؛ لاسيما وأن الكاتب قد خرق رتابة الزمن التقليدي في الرواية.

هذا من دون أن نغفل كلمة ظهر الغلاف التي تضمنت أسماء وألقابا، وكذا حوادث، ووجهات نظر دفعتنا إلى تمثل متن الرواية، بغية الكشف عن التساوق بين ما ورد فيها وما تخلل فصول الرواية.

ومن ثمة؛ فكافة ما أثارته فينا العتبات النصية لهذه الرواية لا ينفصل عن الهدف الأسمى للحجاج؛ ألا وهو "الإقناع بهدف التأثير"، فرواية سعداوي تمثل بوابة لتمثل نمط إبداعي جديد يتفتق من ذاكرة كاتبة استبد بوطنها أمل يائس وعنف مستمر، كما تعد مفتاحا لولوج عوالم النص التي يجب على القارئ أن يعي حدودها ومرجعياتها و"إيديولوجياتها". الأمر الذي أكسب الرواية . عبر عتباتها النصية . بلاغة مضاعفة وحجاجا مزدوَجا؛ حجاج اكتسبه النص الروائي عبر عتباته النصية، وحجاج اكتسبته العتبات النصية عبر ما أثارته فينا من مشاعر الاستمالة والاستدراج والاجتذاب.

لقد تبلورت هذه العتبات النصية في عدة مستويات تتكامل مع بعضها البعض لتكوّن خطابًا حجاجيًا متماسكًا. فالغلاف الأمامي، بما يحويه من صورة للزقاق الضيق والمنازل المهدّمة، والظل الإنساني الغامض، والألوان الرمزية، لا يقتصر دوره على جذب الانتباه البصري، بل يمارس فعلًا بلاغيًا وحجاجيًا في الوقت نفسه، إذ يحاكي الواقع العراقي ويستدعي القارئ لتخيل الخراب والدمار والهوية الممزقة، ويضعه أمام سؤال مركزي: كيف يمكن للإنسان أن يواجه هذا الواقع؟ بهذا، يتحوّل الغلاف إلى عتبة . أولى . حجاجية واستدراجية تمهّد لتلقي المتن الروائي.

[1]. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى، 2001، ص 6.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

أما كلمة ظهر الغلاف، فهي تشكّل عتبة معرفية حجاجية إضافية. فهي لا تكتفي بعرض موجز للأحداث أو الشخصيات، بل تؤسس لسياق أخلاقي وفكري، وتبرز وظائف الشخصيات المركزية مثل هادي العتاك وعزيز المصري والعميد سرور مجيد، مع إضاءة على صراعهم مع العنف والعدالة. من خلال هذه العتبة، يُستدعى القارئ لتقييم صدقية الحكاية وفهم العلاقات بين الشخصيات، ما يضفي بعدًا تداوليًا قائمًا على مشاركة المتلقي في عملية التفسير والتأويل. كما أن التأكيد على أن كل ذات عراقية تحمل جزءًا من فرانكشتاين يعزز البعد الرمزي والبلاغي، ويحوّل العتبة الخلفية إلى خطاب أخلاقي قائم بذاته.

ولم تقتصر المقصدية الحجاجية على الغلافين، بل امتدّت إلى الاقتباسات والتوظيف اللغوي داخل الرواية، حيث تم توظيف مقاطع مختارة من النصوص السابقة لتفعيل التناص والتذكير بالأحداث، ما يعيد إنتاج حجة النص في أفق التداول مع القارئ. فالاقتباس هنا لا يعمل فقط كزينة سردية، بل كأداة بلاغية وحجاجية تضمن استمرارية الرسالة الأخلاقية والوجدانية، وتزيد من قدرة النص على الاستمالة النفسية والفكرية للمتلقي.

كما نهضت العناوين الداخلية داخل النص بدور محوري في الحجاج، إذ وزعت الرواية على فصول وعناوين فرعية تعمل كـ."عتبات داخلية" توجه الانتباه وتحدد أفق القراءة. فهذه العناوين تمنح القارئ إطارًا لتتبع الخطاب وتكوينه، وتوفّر مؤشرات تداولية حول طبيعة الأحداث، ومواضع التوتر، واللحظات الرمزية، مما يجعلها امتدادًا لحجاجية العتبات الخارجية. كما أنها تعزز البنية البلاغية للنص من خلال التكرار والإيقاع والتنويع السردي، ما يساعد القارئ على الانغماس في التجربة الروائية من دون فقدان السياق أو المعنى.

بهذا الشكل، تتكامل كل هذه العتبات النصية: الغلاف الأمامي وكلمة ظهر الغلاف، والاقتباس والبناء اللغوي، والعناوين الداخلية، لتشكّل شبكة حجاجية، وتداولية، وبلاغية متشابكة. فكل عنصر منها يشارك في بناء فهم النص، ويقنع القارئ بطريقة غير مباشرة، ويستدعي مشاركته الفكرية والعاطفية، ويخلق تجربة قراءة متكاملة تجعل من الرواية نصًا حيًا يمتد تأثيره من أول مواجهة للعتبات النصية إلى آخر صفحة من المتن.

ومن ثم، تؤكد هذه العتبات النصية، بمستوياتها المختلفة، أن رواية سعداوي ليست مجرد سرد لأحداث مأساوية، بل هي مشروع حجاجي وفني متكامل يقدّم رؤية متماسكة عن الهوية والعنف والعدالة في العراق، ويحوّل القارئ من متلقٍ سلبي/ مستهلك إلى مشارك فاعل/ منتج في بناء المعنى، مما يجعل الرواية، عبر عتباتها النصية، خطابًا مزدوجًا فاعلًا على المستويين الأخلاقي والوجداني، يثري الفهم ويزيد من عمق التجربة الأدبية.

إن الاهتمام بالعتبات النصية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لم يأتِ لمجرد تحليل عناصر خارجية للنص، بل لأنه يمثل مدخلاً لفهم النص الروائي نفسه من منظور حجاجي وتداولي وبلاغي. فالغلاف الأمامي، والعنوان، وكلمة ظهر الغلاف، والاقتباسات، والعناوين الداخلية تعمل جميعها على تهيئة القارئ لتلقي الأحداث وفهم مضامينها الأخلاقية والاجتماعية والوجودية. ومن هذا المنطلق، ينتقل عرض الأحداث الروائية من مجرد سرد، إلى امتداد لحجاج العتبات النصية، إذ يتيح للمتلقي التحقق من الفعل الحجاجي الذي بدأته هذه العتبات، ويتابع أثرها في بناء التأويل والقراءة النقدية.

و تأتي أحداث الرواية بعد ذلك كمساحة لتجسيد ما أثارته العتبات النصية من أسئلة وجدلية، حيث يمكن للقارئ أن يتابع صراع الشخصيات، وتشابك الأحداث، والرموز التي تعكس الصراع بين العنف والعدالة، وبين الانكسار والهوية. فالملخص هنا لا يهدف فقط إلى التعريف بالحكاية، بل إلى إظهار الكيفية التي تحقق بها العتبات النصية أهدافها الحجاجية، وكيف أن كل

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

حدث، وكل شخصية، وكل تحول في الحبكة يُفهم ويتلقى ضمن الإطار الذي رسمته العتبات، مما يجعل الانتقال إلى قراءة الأحداث سلسًا ومتماسكًا مع التحليل النقدي للعتبات النصية.

ولذلك، ارتأينا أن نقدم للقارئ عرضًا موجزًا ومقارنًا لأحداث كل من رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي ورواية فرانكشتاين لماري شيلي، باعتبار أن هذا التقديم سيسمح بفهم السياقات الروائية المختلفة واستكشاف مدى تفاعل العتبات النصية مع المتن، وكيفية تجسيدها للحجاج البلاغي والتداولي ضمن كل عمل.

ويهدف هذا العرض الموجز إلى تمكين القارئ من إدراك الأبعاد الدلالية والحجاجية للمتن الروائي في كل من الروايتين، مع التركيز على كيفية تعاطي الشخصيات والأحداث مع القضايا الأساسية مثل العنف، والعدالة، والهوية الإنسانية. كما يسهم هذا التقديم في توضيح العلاقة بين العتبات النصية والمتن، حيث تُظهر الأحداث كيف يتحقق تأثير هذه العتبات في توجيه القارئ، وتفعيل قدراته على التأويل النقدي.

II. المتن الحكائي لكل من رواية ماري شيلي وأحمد سعداوي:

1. نبذة عن أحداث رواية "فرانكشتاين" لماري شيلي[1]:

تتخذ رواية "فرانكشتاين" لماري شيلي مسارا سرديا استرجاعيا؛ إذ تبدأ أحداثها باللقاء الذي تم بين فيكتور فرانكشتاين وكابتن روبرت والتر في القطب الشمالي المتجمد. فبينما كان الكابتن روبرت على متن سفينته مع عدد من البحارة في رحلة متجهين إلى القطب الشمالي؛ ليكتشفوا المنطقة المتجمدة وليبحثوا عن أماكن لم يتم بلوغها من ذي قبل، لمح أحد البحارة رجلا يطفو على قطعة من الجليد، وحوله قطع متناثرة من مزلجة مهشمة. وبعد أن اقتربوا منه وحملوه على ظهر السفينة؛ أخبرهم أنه يدعى (فيكتور فرانكشتاين). إلا أنه بعد لحظات أغمي عليه من شدة التعب وقساوة البرد.

وبعد أن صحا، اقترب منه الكابتن روبرت وسأله عن الظروف التي قادته إلى المنطقة الشمالية المتجمدة. وحينها شرع فيكتور في سرد الأحداث التي مر بها قبل مجيئه إلى القطب الشمالي، وعن سبب مجيئه إليه.

فقبل سنوات كان فيكتور طالبا محبا للعلم، يحمل هاجس البحث ومساءلة الأشياء من حوله، كما كانت تعتريه رغبة جامحة في الاستقصاء والاكتشاف؛ بين أحضان منزل بيلريف بجنيف بجانب عائلته التي تتكون من الأب (فرانكشتاين)، والأم (كارولين)، والأخوين (ويليام وإيرنيست)، والمحبوبة (إليزابيث)، والصديق المقرب (هنري).

وبعد أن غمره حب العلوم الحديثة؛ قرر الالتحاق بجامعة إنجولشتات الألمانية حتى يتمكن من سبر أغوار هذه العلوم وتقصي دقائقها. لينال بعد ذلك استحسان أساتذته وثنائهم هناك. ومن ثمة سيعمل على صنع معمل صغير بمنزله عازما على اكتشاف إكسير الحياة، ومصرّا على صنع شيء/ أو كائن لم يسبق للعلماء أن صنعوا مثيلا له. وبعد طول تفكيره قرر صنع مخلوق مركب من أطراف وأعضاء انتقاها بعناية فائقة من المستشفى المحلي لمنطقة إنجولشتات الألمانية. إلا أن نهاية عمله كانت مثيرة للرعب والدهشة؛ إذ فطن في النهاية إلى أن المخلوق الذي صنعه وبث الحياة فيه؛ كان في غاية القبح والبشاعة. حتى إن فيكتور نفسه ارتعب من هذا المخلوق وقرر التخلص منه خشية أن ينقض عليه يوما ويقتله. وحينها تأججت جذوة الصراع بين الصانع/ الخالق (فيكتور فرانكشتاين) والمخلوق الوحش. هذا الأخير الذي سيبدأ انتقامه من فيكتور بقتل أخيه (ويليام) الذي طالما أوصته أمه

[1] . ماري شيلي: فرانكشتاين، ترجمة فايقة جرجس حنا، كلمات عربية للترجمة والنشر، مدينة نصر ـ القاهرة، الطبعة الأولى، 2012.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

قبل وفاتها بالاعتناء به. الأمر الذي أثار حزن فيكتور وحنقه، لاسيما بعد علمه بأن المربية (جاستين) قد سُجنت بتهمة قتلها لوليليام.

إلا أن الوحش سيلتقي فيما بعد بفيكتور ويخبره بأنه من قتل أخاه ويليام، مما سيزيد من حسرة فيكتور وندمه على صنع هذا المخلوق الذي سيستمر في الانتقام منه ومن أسرته ومن كل أحبائه، محملا إياه مسؤولية تعاسته وكره الناس له لقبحه وبشاعة منظره. وحتى يضع الوحش حدا لرغبته الجامحة في الانتقام من فيكتور الذي كان السبب المباشر في مجيئه إلى حياة بئيسة؛ طلب من فيكتور أن يصنع له زوجة تؤنسه في وحشته؛ خاصة بعد تعلمه القراءة والكتابة وتمكنه من التمييز بين الحواس والأشياء من حوله. إلا أن فيكتور بعد أن رفض الاستجابة لطلب الوحش سيقبل في نهاية الأمر خوفا على حياة أسرته وحبيبته إليزابيت التي كان يرغب في الزواج منها بعد فراغه من الدراسة بالجامعة.

وهكذا؛ سيعزم فيكتور على الرحيل إلى إنجلترا لدراسة الجسد الأنثوي على يد كبار العلماء المتخصصين في ذلك. لذلك سيقطن بإحدى جزر أوركني؛ حيث سيقيم من جديد معملا صغيرا داخل منزله لينكب على صناعة زوج للوحش. إلا أن فيكتور بعد أن فرغ من صناعة الأنثى الوحش، اعتراه ندم شديد؛ فبصنيعه هذا سيزيد حياة أهله خطرا. حيث ساورته شكوك وأسئلة حول إمكانية الانسجام بين المخلوقين، وحول تهديدهما للوجود البشري بأسره. وما أن لمحه الوحش من نافذة المنزل وهو ينفض يديه من جسد زوجه رافضا أن يبث فيه الحياة؛ حتى انقض عليه مهددا إياه بالانتقام من كافة أفراد أسرته، ليشعر بعدها بطعم الوحدة والوحشة وارتعاب الناس منه.

ومن ثمة سيقتل صديقه المقرب هنري بإنجلترا، وبعده إليزابيت بإيطاليا في الليلة الأولى من زواجها من فيكتور. وفي كل مرة كان فرانكشتاين الابن يتلقى رسالة من المخلوق ليتبعه إن رغب حقا في الانتقام منه. وكانت آخر رسائله أنه يوجد بالقطب الشمالي المتجمد. وحينها أخذ فيكتور مزلاجا وبدأ دوامة البحث عن هذا المخلوق إلى أن بلغه من إحدى الأسر القاطنة هناك؛ أن الوحش الذي يبحث عنه اتجه نحو إحدى المناطق المتجمدة التي يصعب على الإنسان الوصول إليها. وعلى الرغم من قساوة البرد؛ ظل فيكتور مصرّا على اقتفاء أثر المخلوق الوحش للثأر منه انتقاما لأخيه وزوجه وصديقه.

وبينما كان فيكتور يسرد كل هذه الأحداث للكابتن روبرت أحس بعياء شديد. إلا أن رغبته المتأججة في العثور على الوحش لم تخفت، بل استمر لسانه في ترداد هذه الرغبة إلى أن فارق الحياة. وبعد دقائق من وفاة فيكتور لمح روبرت كائنا يدخل الغرفة التي يوجد بها صديقه. فارتعب منه وانتبه حينها إلى أنه الوحش الذي . طالما . ظل فيكتور يبحث عنه.

فاقترب الوحش من صانعه/ خالقه وأبدى حزنا عميقا لما آل إليه كل منهما؛ صانع ميت و مخلوق مخيف . ليعِده في نهاية الرواية بأنه سيتوقف عن الانتقام من بقية أفراد أسرته وأنه قد آثر الرحيل إلى حيث لا يوجد مخلوق يرتعب منه. فخرج الوحش من الغرفة وتبعه الكابتن الذي وعد صديقة باستكمال مسيرة البحث عن المخلوق . إلى أن توارى ظله وسط الظلام والفضاء اللامنتهي.

وهكذا؛ فتزامنا مع الأوضاع السياسية التي كانت تعيشها العراق إبان كتابة الرواية، عمل صاحبها على اقتباس شخصية فرانكشتاين من الأدب الإنجليزي إلى الأدب العربي. ليعبر بواسطته عن معاناة الشعب العراقي خاصة والوطن العربي عامة؛ إثر الموت الذي بات يتهددهما في بلدها الأم/ الأصل. فكانت شخصية فرانكشتاين رمزا لحياة بل لحيوات جديدة مكونة من أشلاء وبقايا أموات بغداد عقب التفجيرات التي شهدتها في شتاء 2005 فتصبح إذاك "الجثة الضحية/ البريئة" هي "الجثة المجرمة

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

(الجلاّد)/ القاتلة". مما يؤكد أن الرواية ستتجاوز . حتما . شكل الكتابة السردية المألوفة، وكذا نمطية التجليات السردية المتعارف عليها.

وبالإضافة إلى استناد أحمد سعداوي إلى إحدى أدبيات الكتابة الروائية الإنجليزية، فهناك من ذهب[1] إلى أن روايته تلتقي أيضا مع رواية " الحياة في مكان آخر" للتشيكي ميلان كونديرا . ومن ثمة فطابع الحيوية الذي يسم رواية "فرانكشتاين في بغداد" هو ما نحا بكاتبها إلى وصفها في إحدى حواراته بأنها رواية "خيالية وواقعية وتراجيدية و أيضا نوع من الكوميديا الساخرة"[2].

2.نبذة عن أحداث رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي:

ترصد الرواية حكاية هادي العتاك (المعروف في الرواية بالكذاب) بائع المتلاشيات في حي البتاويين الموجود في وسط مدينة بغداد، التي تعرف عمليات تفجيرية من حين لآخر عقب سقوط نظام صدام حسين ودخول أمريكا. إذ تبدأ أحداث الرواية في ربيع 2005. فيستغل هادي العتاك هذه التفجيرات وتناثر أشلاء الضحايا في جمع هذه البقايا البشرية ولصق بعضها ببعض، وكانت فرحته كبيرة عندما عثر على آخر عضو (الأنف) وتشكيل جثة كاملة لا روح فيها، حلت فيها روح لا جسد لها، فتشكلت شخصية (الشُّسْمَة) وتعني بالعراقية "الذي لا اسم له أو من هو؟ (شو اسمو؟)" ، لينطلق هذا الكائن الغريب في عملية انتقام من كل الذين أسهموا في قتله . وأمام تعدد جرائمه، أطلقت عليه السلطات لقب (المجرم إكس) فيما أسماه آخرون "فرانكشتاين" ورافق عملية قتله للذين قتلوه عملية تلاشي الأجزاء المكونة له.

"فالشسمة مصنوع من بقايا أجساد لضحايا، مضافا إليها روح ضحية، واسم ضحية أخرى. إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا. وهو مخلوق للانتقام والثأر لهم"[3].

تبدأ الرواية حكيا شفهيا من خلال ساردها الأول "هادي العتاك"، الذي يحكي لزبائن مقهى عزيز المصري حكاية الجثة التي ركّبها من شظايا الجثث التي تطايرت بفعل قوة التفجيرات التي عرفتها بغداد شتاء 2005. سيروي هذه التفاصيل لاحقا ويعيد سردها أكثر من مرة، فهو مغرم بالتفاصيل التي تجعل قصته متينة ومؤثرة أكثر . "سيحكي عن يومه العصيب هذا، بينما الآخرون ينصتون لحكايته باعتبارها أفضل القصص الخرافية التي رواها هادي الكذاب حتى الآن"[4] ، ثم تنتقل الحكاية الشفهية إلى سرد مكتوب من طرف السارد الرئيس لـ."فرانكشتاين في بغداد"، والذي يلتقط الحكاية، ويحوّلها إلى محكي سردي، سرعان ما تنزاح عنه، وتتحول إلى حكاية مسموعة عبارة عن مجموعة من الملاحظات التي كان يسجّلها الصحفي محمود في مسجلة الديجتال، بعد أن أجرى حوارا على شكل تحقيق مع مبدع الحكاية "هادي العتاك" . "سجل محمود هذا الكلام على مسجلته الديجتال، وهو يعرف أنه يقوم بتعديل كلام هادي المنقول على لسان الشسمة وأنه يضفي تفسيراته الخاصة أيضا"[5].

ثم ينقل التسجيلات من المسجلة إلى الحاسوب، ثم إلى فلاش ميموري. وينتقل بالحكاية التي بدت له مثيرة من وسيط إلى آخر تحسبا لفقدانها . كما تتحوّل الجثة/الشسمة نفسها إلى راوية، عبر تسجيل الحكاية صوتيا (الفصل العاشر)، إذ جاءت على

---

[1]. أحمد الحلي: قراءة في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي تعويذة سحرية لبغداد، ضمن صحيفة المثقف، العدد 4257، مقال متاح على الموقع http://www.almothaqaf.com/readings/892240.html.

[2]. عماد عبد الراضي: الروائي العراقي أحمد سعداوي "فرانكشتاين البغدادي" رمز لجرائمنا، جريدة الأهرام اليومي مقال متاح على الموقع http://www.ahram.org.eg/News/31213/120/296461.

[3]. أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، (مذكور)، ص144.

[4]. نفسه، ص 70.

[5]. نفسه، ص 145.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

شكل بيان يعبّر فيه الشسمة عن مشروعه في إعادة العدل، والانتقام لضحايا التفجيرات. ثم تتحول إلى تسجيل إلكتروني فعرض تلفزيوني يتابعه العميد سرور محمد مجيد.

وهكذا؛ تخضع قصة الجثة المركبة لانتقالات وسائطية سردية، تجعل الحكاية تعيش التحول المستمر في بنائها ومنطقها، وتتخلى تدريجيا عن وهم الحكاية المباشرة.

لهذا، نلتقي بتقنيات وأساليب مجمل الوسائط التي عرفتها حكاية الشسمة، وهي تتجلى سرديا في الرواية. نلتقي بتقنية العنعنة كما عرفها التراث الشفهي، وتقنية الاستنطاق البوليسي، والتحقيق الصحفي، وأسلوب الاعترافات، إلى جانب أساليب السخرية والغرائبية والعجائبية. غير أن هذا التنوع المتعدد لأساليب وتقنيات الوسائط السردية للحكاية، يحضر بشكل وظيفي من خلال تجاوز حدود سياقه الأصلي، وانفتاحه على سياقه الروائي. فتقنية العنعنة لا تحضر باعتبارها حاضنة للأصل في القول، وموثقة لفعل السند، وإنما تحضر في إطار تجاوز مفهومها التراثي، وانفتاحها على الكتابة الروائية التي تجعل الحكاية تنسلخ من فكرتها، أو أصلها.

خاتمة :

يمكن القول في الخلاصة إن العتبات النصية في الرواية لا تكتفي بدور زخرفي أو تزييني، بل تمثل فضاءات حجاجية متكاملة تهيئ القارئ لدخول العالم السردي والتفاعل مع مضامينه. فهي، سواء في الغلاف الأمامي أو كلمة ظهر الغلاف أو الاقتباسات والعناوين الداخلية، تؤسس لأفق محدد للتلقي، وتضع المتلقي أمام أسئلة محورية حول العنف، والعدالة، والهوية الإنسانية. ومن هذا المنطلق، تتحول العتبات إلى أدوات حجاجية تعمل على الإقناع حتى قبل مواجهة المتن، مما يجعل تجربة القراءة ذات بعد معرفي وأخلاقي متداخل.

وعلى الصعيد التداولي، يظهر أثر العتبات النصية في تنظيم التواصل بين النص والقارئ، إذ تعمل كل عتبة على توجيه توقعات المتلقي وإشراكه في عملية التأويل. فهي لا تنقل المعلومات فقط، بل تخلق مساحة للحوار بين القارئ والنص، حيث يُستدعى القارئ للمشا ركة في بناء المعنى، وتفسير الدلالات الرمزية، وتحليل الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية المطروحة. بهذا، يصبح التفاعل مع العتبات تجربة تداولية ديناميكية تتخطى الحدود التقليدية بين الكاتب والمتلقي.

أما البعد البلاغي للعتبات النصية، فيظهر من خلال توظيف الصور، والألوان، والرموز، والظلال، والاقتباسات بطريقة تزيد من جاذبية النص وتثير الانفعال. فكل عنصر بصري أو لغوي في العتبة يعزز المعنى، ويمنح النص طاقة تعبيرية إضافية، تجعل من المتلقي ليس مجرد قارئ سلبي، بل مشا ركًا وجدانيًا وفكريًا في الإطار الذي يضعه النص أمامه. كما أن البلاغة هنا لا تقتصر على الجانب الجمالي، بل تمتد لتشمل قدرة العتبات على حشد القارئ ضمن موقف نقدي و تأويلي محدد، بما يحقق الهدف الحجاجي للنص.

وفي المجمل، تؤكد مقاربتنا أن خطاب العتبات النصية في الرواية يشكّل عنصرًا مركزيًا في الحجاج الروائي، يجمع بين الأبعاد الحجاجية والتداولية والبلاغية، ويعزز من تجربة القراءة ويعمق فهم المتلقي لمضامين النص. فهذه العتبات لا تعمل بمعزل عن المتن، بل تكمل الحجاج الروائي وتغذيه من البداية حتى نهاية الرواية، مما يجعلها أداة استراتيجية فعالة في خلق خطاب متكامل، ومؤثر،

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

وموجّه؛ قادر على التفاعل مع القارئ على المستويين الفكري والانفعالي، ويجعل من الرواية تجربة متكاملة لا تُستشعر إلا من خلال القراءة المتأنية والتحليل النقدي.

علاوة على ذلك، تسعف العتبات النصية القارئ / المتلقي في بناء توقعات سردية مسبقة، إذ تُهيّئه للتعامل مع تقاطعات السرد المختلفة، سواء كانت لحظات توتر أو مفارقات درامية. فهي تعمل كآلية توجيهية تساعد على فهم العلاقات بين الشخصيات والأحداث، وتقديم إشارات مبكرة حول التوجهات الفكرية أو القيم الأخلاقية التي يحملها المتن. بذلك، تصبح العتبات عنصرًا يربط بين المقدمات والمعالجات السردية، ويمنح النص انسجامًا داخليًا يعزز من استيعاب المتلقي لمستويات القراءة المختلفة.

ومن زاوية أخرى، يمكن النظر إلى العتبات النصية على أنها فضاءات لتعميق التفاعل الثقافي والاجتماعي، إذ تتيح للقارئ إدراك السياقات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي تنبني عليها الأحداث. فهي توفر خلفيات معرفية تتيح قراءة أعمق للأفعال والدوافع والرهانات، وتفتح نافذة على التحديات الإنسانية التي يعالجها النص. وبهذا تتجاوز العتبات مجرد كونها مقدمة أو إطارا جماليا، إلى كونها منصات معرفية تشرك القارئ في حوار مستمر مع مضامين الرواية، وتسهم في إغناء الرؤية النقدية وتحفيز التفكير التأملي.

ونافلة القول، تتجلى أهمية العتبات النصية في قدرتها على تعزيز وحدة النص ووضوح رسالته، إذ تعمل كجسر بين مستويات المعنى المختلفة، وتضمن تدفق الأفكار بطريقة متماسكة ومنظمة. فهي تربط بين البعد الجمالي والبعد الحجاجي والتداولي، ومن ثم يتجاوز النص مجرد كونه سردا للأحداث، إلى جعله خطابًا متكاملًا يحشد القارئ لموقف تأملي ونقدي. وبهذا، تتحول العتبات إلى أدوات استراتيجية مركزية في العملية الإبداعية للرواية، قادرة على جعل التجربة القرائية تجربة معرفية، ووجدانية، وأخلاقية متشابكة، تتجاوز حدود التلقي التقليدي.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

المصادر والمراجع المعتمدة:

✓ **المصادر:**

أ. **العربية:**

- **سعداوي، أحمد:** فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت . بغداد، الطبعة الأولى، 2013.
- **شيلي، ماري:** فرانكشتاين، ترجمة فايقة جرجس حنا، كلمات عربية للترجمة والنشر، مدينة نصر . القاهرة، الطبعة الأولى، 2012.

ب. **الأجنبية:**

- **Ducrot, Oswald** :
- Dire et ne pas dire, éditions Minuit, Paris, 1972.
- Slovenian Lectures : Introduction to Argumentative Semantics, Pedagoski Institut, 2009.
- **Genette, Gérard** : Seuils, Paris, Seuils,1987.
- **Perlman, Chaïm et Tyteca Lucie Olbrechts** :
- Traité de l'argumentation, Préface de Michel Meyer, edition6, 2008.
- L'argumentation – la nouvelle rhétorique, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2008

✓ **المراجع:**

أ. **العربية:**

- **بلعابد، عبد الحق:** عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2008.
- **الحلي، أحمد:** قراءة في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي تعويذة سحرية لبغداد، ضمن صحيفة المثقف، العدد 4257، مقال متاح على الموقع http://www.almothaqaf.com/readings/892240.html.
- **أرندت، حنا:** في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.
- **عبد الراضي، عماد:** الروائي العراقي أحمد سعداوي "فرانكشتاين البغدادي" رمز لجرائمنا، جريدة الأهرام اليومي مقال متاح على الموقع http://www.ahram.org.eg/News/31213/120/296461
- **عبد الستار رضا، وعلي ميعاد طالب:** "الأدب في مواجهة العنف "قراءة تداولية في رواية فرانكشتاين في بغداد""، مجلة (لارك للفلسفة واللسانيات و العلوم الاجتماعية)، جامعة واسط، العدد 22، 2016م.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

- **فانون، فرانتز**: معذبو الأرض، ترجمة د. سامي الدروبي و د. جمال الأتاسي، دار القلم بيروت، لبنان، (د ت).
- **قطوس، بسام**: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى، 2001.
- **ويتمر، باربارا**: الأنماط الثقافية للعنف، ضمن كتاب العنف، ص 49 . 50، إعداد وترجمة محمد الهلالي، وعزيز لرزق، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 2009.

ب. الأجنبية:

- **Ducrot**, **Oswald**, **Anscombre**, **Jean Claude** :
- L'argumentation dans la langue, Editeur Pierre Mardaga Liège, Bruxelles, 1988.
- **Hoek**, **Leo** :
- La Marque du titre. Mouton Editeur. La Haye. Paris. New York. 1981.
- La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Berlin, De Gruyter, 1981.
- **Meyer**, **Michel** :
- Logique Langage et argumentation, éditions Hachette ,1982.
- Questions de rhétorique, Langage raison et séduction, Ed, Livre de poche, 1993.
- (Introduction), Aristote, rhétorique, Edition Livre de poche, Paris, 1991.
- **Patillon**, **Michel** : Elément de rhétorique classique, Edition Flammarion, Paris,1990.
- **Perlman**, **Chaïm** : L'empire rhétorique, Vrin,2000.
- **Plantin**, **Christian** :
- Essais sur l'argumentation, éditions Kim 1990.
- L'argumentation, éditions du Seuil, 1996.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/