الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

- كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية.
- قسم اللغة والأدب العربي.

السرد المتخيل في القصة القصيرة

* تراتيل الماء لسناء الشعلان *

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي
مسار: الأدب الحديث

إعداد الطالبة:
* داودي هالة

إشراف الأستاذة المحترمة:
بوغنوط روفيا

السنة الجامعية:

2011 م – 2012 م

1432 هـ - 1433 هـ

مقدمـــــــــــــة :

تمتطي مختلف النصوص الأدبية صهوة التخييل للولوج إلى عوالم سردية تمكنها من اختراق المجهول, واستنباط شذرات إبداعية جديدة يترجمها البوح الجارف للتمرد والانقلاب الذي هز مملكة الكتابة التقليدية , وأذن بمساءلة واقع جديد تنبذ آلته السردية العزف على الوتر الواحد وتعشق التلذذ بسحر الولادة الكتابية الجديدة.

من هنا تأتى لنا إنجاز هذا المشروع الكتابي الموسوم ب: "السرد المتخيل في القصة القصيرة تراتيل الماء لسناء الشعلان ", وسنحاول من خلال هذا المهاد أن نقدم تصورا أوليا لما سيتم الوقوف عنده, في محاولة جادة للكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي هروبا من إكراهات الواقعي ومسلماته ونشدانا لعالم آخر أكثر جمالا وإبداعا ,وذلك عبر تسليط عدسة مقاربتنا على العناصر والمكونات المشيدة لهذه العوالم المفتوحة, معتمدين في قرائتنا على الوصف والتحليل و التأويل.

ولعل أهم ما يبرر انتخابنا لهذا الموضوع ,جدي ة مادته وخصوبة تربته التي لا تزال تبحث عن المزيد من الجهد والتطبيق, واستكمالا لمشروع مذكرة الليسانس بغية إضافة لبنة جديدة على مابنيناه سابقا,ومضيا نحو التوسع والتعمق في إشكاليات أخرى...

وقد كان المحفز الرئيس في انتخاب هذه المادة القصصية كون الاقتراب من عوالم "سناء الشعلان" هو اقتراب نشوة وتلذذ ومتعة وجمال, لما يتميز به قلمها الأنثوي من حساسية إبداعية عالية ومزاج أدبي رائق شعاره التفرد والتميز في الإبداع الفني.

وككل دراسة لا بد لها من أن ترمي بثقل بحثها لمعالجة إشكاليات معينة ,كذلك هذه المقاربة تستمد أهميتها من محاولتها الوقوف عند المتخيل السردي وتفحص آليات اشتغاله داخل النص الأدبي,الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل:هل ابتداع الكاتب لشكل جديد يكسر الحواجز ويلغي الحدود ليعيد تشكيلها من جديد هو مايصطلح عليه بالتجريب ؟,وإلى أي مدى يساهم هذا اللون في تخليق المدهش بتجاوزه للمألوف السائد الذي يستفز القارئ بتمظهراته و يتيح له فرصة التأويل الحر؟.

وقدجاء التعامل مع هذه الإشكاليات داخل جسد البحث وهيكلة الدراسة عبر فصولها الثلاث كانت المقدمة بوابة كل فصل:

الفصل الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح, جاء كمهاد نظري بغية إزالة العتمة والغبار عن مختلف المفاهيم و المصطلحات المتعلقة بجانب البحث,وندعم هذا التنظير بتقصي لظاهرة الخيال والمتخيل في الفكر والنقد الغربيين والعربيين.

وأما الفصل الثاني :بنية الخطاب القصصي التخييلي في "تراتيل الماء".هو قراءة رسينة خضنا مغامراتها في دهاليز المتخيل الشعلاني ونحن على وعي تام بتشعب مسالكه وعسرها وعدم مألوفية بنيتها السردية الجريئة بداية بالعتبات النصية المحيطة بها(العنوان ,العناوين الداخلية,التصدير, الحاشية,.....)ومرورا بالمتخيل التراثي الذي ساهم في تخصيب الجينات الشعرية لمتنها الحكائي,تتابعا بالشخصيات وأحداثها التخييلية , ونهاية بالمتكلم في النص .

وأما الفصل الأخير المعنون ب :بنية الفضاء القصصي في "تراتيل الماء" فقد اكتفينا فيه بدراسة بعض الجوانب النظرية للفضاء حتى نتمكن من مجارات خطواته التطبيقية,لنختم عملنا بخاتمة تدون أهم النتائج المتوصل إليها.

وليس من المماراة في شيء القول بأن التأسيس النظري لهذا الموضوع قد تطلب ترسانة من المصادر والمراجع المتنوعة التي أتاحت لنا الإحاطة بالموضوع والنظر إلى الجانب الواحد من زوايا مختلفة.من ذلك كتاب تزفتان تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي"و "خطاب الحكاية" لجيرار جنيت, "الخيال والمتخيل"ليوسف الإدريسي و"شعريات المتخيل" للعربي الذهبي...كنماذج للدراسات التي تناولت المتخيل القصصي ووقفت عند أبرز تجلياته وتمظهراته.

يضاف إليها دراسة لـــ:مجموعة من المؤلفين والمعنونة تحت اسم :"طرائق تحليل السرد الأدبي "ودون أن ننسى جهود الصادق قسومة قي:"طرائق تحليل القصة" كمراجع مهمة جدا في التقعيد لنظريات السرد والكتابة.

وكأي بحث علمي هناك صعوبات وعقبات تعتوره قبل أن يتشكل في حلته النهائية وهو مصاب موضوع بحثنا,فقد كانت ندرة الدراسات في هذا الحقل من أكبر المشكلات التي اعترضتنا فضلا عن إشكالية المصطلح لهذا النوع من الأدب.

وفي الختام أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة "روفيا بوغنوط " التي لم تضن علينا بالإرشاد والوقت و النصح وصادق المعونة منذ أن كان فكرة إلى أن استوى على الصورة التي هو عليها الآن. فلها منا كل الشكر والعرفان وجزاها الله عنا خير الجزاء.

والله ولي التوفيق

1- ماهية السرد والسردية:

1-1 السرد:

شغل مصطلح "السرد" في الدراسات النقدية المعاصرة حيزا كبيرا من اهتمامات النقاد والروائيين – وخاصة الشكلانيين الروس– بما عرفته الساحة الأدبية من انتاجات وإبداعات نصية هائلة، فرضت على النقاد الالتفات إليها والبحث في فنياتها الجمالية.وبالتالي:" محاولة الكشف عن ثوابت و متغيرات، أسس وإشكالية السرد الروائي العربي الجديد، الذي يتخذ أبعاد تكوينية واستراتيجيات جمالية، وبينات وظيفية ورمزية وتداولية في بناء عالم السرد و الشخوص والاحداث و الازمان و الامكنةو الفضاءات و الوصف و اشتغالها في أفق دلالي وترميزي يراهن في حفرياته على أساليب السرد و المتخيل السردي على مستوى السياق الكلي للنصوص".[1]

من هذا المنطلق شهد مصطلح"السرد"العديد من الدلالات المعجمية تدل في محملها على حسن السك و النسيج، فقد ورد في" لسان العرب "مادة (س.ر.د)بمعنى:"تقدمة الشيء إلى الشيء،تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا،تداخل الحلق بعضها في بعض"[2]بمعنى أنها ترد متسلسلة متتابعة محكمة السك بحيث لا يمكن فصلها عن بعضها البعض.وقد وردت لفظة"سرد"في القران الكريم في قوله عزوجل:" أن أعمل سابغات وقدر في السرد.واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير" [3] مما يحيلنا إلى أن السرد في اللغة التي من نسج الدروع المحكمة النسج على حد عبارة الزمخشري:"نسج الدروع"[4]

أما مفهوم السرد على مستوى الدلالة الاصطلاحية نجده قد ورد بمعنى:"قص حدث أو أحداث أو خير أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال" [5]

---

(1) زياد أبو لين: فضاء المتخيل ورؤيا النقد،دار اليازوريالعلمية للنشر و التعليم، عمان،الأردن،2004، ص311.

(2) ابن منظور :لسان العرب،ط3،دار صامد، بيروت، المجلد السابع،مادة(س.ر.ص)،150 .

(3) سورة سبأ، الأية:11.

(4) الزمخشري: تفسير الكشاف،ط2، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1995،م2(س.ر.د)، ص544.

(5) محمد سالم سعد الله:أطياف النص، دراسات في النقد الاسلامي المعاصر،ط1، دار الكتاب العالمي، الأردن،2007،ص150.

وهو"عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث،حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة و بصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"[1].

ويقوم السرد الروائي عامة على أساس حكاية يرويها الكاتب منطلقا من زاوية نظر معينة يراها مناسبة للتعبير عن أفكاره، وهو يقوم على دعامتين:[2]

*أولهما:القصة في حد ذاتها وما تحمله من قيمة ما تضم أحداث معينة (الاحداث).

*ثانيهما:الطريقة التي تسرد به القصة الأحداث أو التي يكون فيها تقديم الأحداث بطريقة خاصة تختلف من أديب الى آخر.

وعموما فإن السرد طريق يتبعه الكاتب من أجل الخلق والإبداع معبرا بذلك عن تجاربه المختلفة من مشاعروعواطف أو مواقف عبر شخصيات من ابتكار مخيلته الخاصة .

ومما تجدر الإشارة إليه أن هناك فرق بين مصطلحي " **السرد**" و "**السرديات**" ،كون هذه الأخيرة تدرس السرد بوصفها"العلم الذي يبحث في نظرية السرد وتقنياته"[3] وهي:

"علم فرعي لعلم أشمل هو "الشعريات" و تعرف ب:سرديات الخطاب أو السرديات البينوية التي تدرس العمل السردي من حيث هو خطاب على تعبير الناقد يوسف وغليسي."[4]

وقد جاء في بعض المعاجم السردية ما يرمي الى القول بان السرديات :"علم يتناول قوانين الأدب القصصي"[5]. يرى"غريماس" ان السردية بمصطلح يستخدم للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا،و السردية هي ظاهرة تتابع الحالات و التحولات الماثلة في الخطاب و المسؤولة عن إنتاج المعنى وعلى هذا النحو فان كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي"[6]

---

(1) مجموعة من المؤلفين:طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب العرب،1992.ص71.

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط3، المركز الثقافي العربي،2000،ص45.

(3) ابراهيم خليل: بنية النص الأدبي،الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف،2010،ص302.

(4) يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، د.ط،منشورات مخبر السرد العربي،2007،ص115.

(5) محمد القاضي و أخرون: معجم السرديات، ط1،دار محمد علي للنشر،تونس ،2010،ص249.

(6) المرجع نفسه، ص254.

وفي هذا السياق يعنى علم السرد "بدراسة القص واستباط الاسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه و تلقيه، ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الادبية التي تقوم على عنصر القصص بمفهومه التقليدي، وانما يتعدى ذلك الى انواع اخرى تتضمن السرد باشكال مختلفة مثل الاعمال الفنية من لوحات و افلام سينمائية وايحاءات وصور متحركة، وكذلك الاعلانات و الدعايات....ففي كل هذه ثمة قصص تحكي وان لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة، حيث يقوم المختص بالسرد باستخدام تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر و ما ينتظم تلك العناصر من أنظمة".[1]

وبما أن السردية علم فرعي ينبع من الشعرية ويهدف الى دراسة القوانين و الاسس التي ينتظم عليها النص الروائي تتمحور في محملها حول:من يرى؟من يتحدث؟كيفية اشتغال المونولوجات، الزمن، فهذا لا يعني انها"عبارة عن قوالب او مصطلحات جافة او وصفات ثابتة و نهائية علينا ان نقوم بتطبيقها على النص السردي.انها مشروع للتفكير وللبحث،وهي تستدعي التسلح بثقافة علمية و معرفة دقيقة بالعلوم و المعارف و كفاءة في قراءة النصوص بهدف تحليلها في افق التصور العلمي الذي يشتغل به الباحث بغية تطوير المعرفة بالسرد و السردية"[2]

وبعد التعرض لشتى المفاهيم و التنظيرات المتعلقة بمصطلح السرديات نخلص إلى أنها ساهمت الى حد كبير في تشكيل رؤى نقدية واعية بخصوصية كل تجربة ادبية وما ينتظم جمالياتها الفنية،و بذلك "تطمح السرديات ان تكون مندرجة في نظام تعاني من تورم في التنظير ،مع ذلك فان الجهود المنهجية التي حققتها سمحت للنقد الأدبي بأن يكتسب من حيث الدقة ،من حيث المصداقية وهو ما لا يستهان به."[3]

---

[1] ميجان الدويلي،سعد اليازجي:دليل الناقد الأدبي،ط3 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،2002،ص 174.

[2] سعيد يقطين:السرديات و النقد السردي، العدد الثالث و الستون:16-07-2010.
متاح على الشبكة العنكبوتية .Hp : //www.nizwa.com./articles .php ?id=3437

[3] برنار فاليت :الرواية.مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر:عبد الحميد بورايو،دار الحكمة،2002،ص:90

1-2 أنماط السرد:

اذا كان السرد يقوم على نقل حدث أو خبر معين له صلة بقصة ما،فإن لهذه الأخيرة صيغ و طرق يمارسها الكاتب على خطابها بهدف إيصالها للمتلقين بصورة فنية جيدة.معنى ذلك أن الأديب أثناء نسجه لأحداث قصته يركز بالدرجة الاولى على"الطريقة التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية،ومن ثم ابلاغها إلى المتلقي، وتتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي، وبنوعية الإخبار و درجته."[1]

وأهم ما يميز سارد عن آخر هو استخدامه للصيغ المختلفة للخطاب الروائي،بحكم أن الحكي يعتبر بمثابة البنية التحتية للروايةو النص بوجه عام. يعتبر بناء كليا للخطاب،و كلما كان السارد بارعا في استخدام صيغ الخطاب،و مدى هيمنته عليها،كان عمله مقبولا فنيا، لذلك فان الأديب يحرص كل الحرص على انتقاء صيغه، ليرسم لنا لوحه الفنية بأسلوبه،الذي يميزه عن الأخر."[2]

ومن ثمة فان السارد هو"المرسل الذي يقوم بنقل الرواية الى المسرود له، فهو شخصية من ورق-على حد تعبير بارت-لأنه كذلك فهو وسيلة او أداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته،والسارد حسب هذا المفهوم يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية من لحم و دم، ذلك ان الروائي (الكاتب) هو خالق العالم التخييلي الذي تتكون منه روايته،وهو الذي اختار تقنية السارد ،كما اختار الاحداث و شخصيات الرواية و البدايات و النهايات، لذلك فهو لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية و إنما يستتر خلف قناع السارد معبرا من خلاله عن مواقفه الفنية المختلفة". [3] وبالحديث عن المسرود له يتبين أنه"كالسارد فشخصيته هو الاخر من ورق،و قد يكون كائنا مجهولا او متخيلا لم

---

[1] مزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني- ط1- دار العين 2010 ص 205.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،دط،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سلسلة الدراسات(02)،2008،ص94.

[3] أمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظريةو التطبيق،ط1،دار الحوار لنشر والتوزيع،سوريا،1997،ص29.

يأت بعد،وقد يكون المجتمع باسره كما قد يكون قضية او فكرة ما يخاطبها الر وائي على سبيل التخييل الفني".[1]

يعالج "تودروف" تحت هذا العنوان"أنماط السرد"طريقتين يتبعها السارد لعرض القصة، أي الكيفية التي يقدم بها القصة للقارئ ،حيث يقول إن :"السارد أو الراوي أمام حالتين أساسيتين اثنتين:فإما أن يرينا" montre" أوأن يقول " dire"،وانطلاقا من هذين الوصفين الخطابيين تتحدد صيغتان أساسيتان هما:"السرد و العرض" ،ففي حالة العرض و هو الشكل الاكثر تجاوبا منذ القديم مع النصوص الحكائية،يتم نقل الأحداث و الإخبار بها من طرف الراوي الذي يعد موقفه في هذه الحالة الأولى وسيطا سلبيا،أما الحالة الأساسية الثانية وهي صيغة العرض،فان أصولها متصلة بالدراما–أي تكون الاحداث ممسرحة و معروضة أمام الجمهور المتلقي الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي".[2]

وقد افضت الدراسات النقدية الحديثة الى وجود ثلاثة انماط او صيغ للسرد، الا ان "التزام الكاتب بطريقة ما لا يغلق الطريق امام ابداع المزج بين طريقتين او اكثر دون ان يؤثر هذا سلبيا على شكل او مضمون القصة".[3]

1–2–3 السرد المباشر او الموضوعي:

إن حضور هذا النمط لا يتحقق إلا عندما "يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث و انما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، او كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد "موضوعيا"، ,لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكي ويؤوله".[4]

---

[1] أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص29.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص95.

[3] غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص و روايات غالب حمزة أبو الفرح،ط1، قناديل،2004،ص336.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص47.

ومن ثمة"يرتبط السرد المباشر بضمير الغائب الأكثر تداولا بين السراد، و الأيسر استقبالا بين المتلقين، و الأدنى إلى الفهم لدى القراء".[1]

1-2-3-السرد الذاتي:

وفي هذا النمط"لا تقوم الاحداث الا من زاوية نظر الراوي فهو يخبربها و يعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ و يدعوه إلى الاعتقاد به".[2]

ويرى عبد الله ابراهيم"ان اسلوب السرد الذاتي تتنوع فيه الأبنيةو تتعدد الرؤى و ظلالها ويتيح للشخصية ان تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه و تحاوره دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الاخرى و تكشف عن نفسها بحرية مطلقة دون ان تنتظر من يحجب عن القارئ بعض أفكارها مواقفها".[3]

ومن دلالات هذا السرد انه يساعد القارئ على "معايشة الحدث من خلال اتجاه ضمير المتكلم نحو الماضي القريب او الحاضر امتدادا نحو المستقبل اضافة الى التعرف إلى جوانية الشخصية الراوية على لسانها، مما يعطي المجال للمتلقي أن يتعاطف و يفكر معها عدا عن الحميمية التي يروج لها هذا الضمير".[4]

من هذا المنطلق نجد ان السرد الذاتي ينقسم الى قسمين:

أ-**السرد الذاتي الخارجي:** وهو"محطة استنطاق حركة الجسد و الوجه و العينين لدى هذه الشخصيات بغية الوصول إلى عالمها الباطني وإلى أفكارها و عواطفها."[5]

ب-السرد الذاتي الداخلي:

وفيه نجد الكاتب"يدرس الشخصية الانسانية،ويعرضها على الملأ يرسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية،و الأساس الفني الذي ترتكز عليه هذه القصص، هو عرض الناحية الفكرية من حياة البطل بدلا من الناحية الخارجية العملية وما يتصل بها من

---

(1) غريد الشيخ : الأدب الهادف في قصص و روايت غالب حمزة أبو الفرح،ص337.

(2) حميد لحميداني:بنية النص السردي،ص47.

(3) صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي،ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع 2006 ،ص151.

(4) غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص و روايات غالب حمزة أبو الفرح،ص345.

(5) محمد سالم سعد الله: أطياف النص، ص152.

وقائع و أحداث دون إغفال الأفعال الإنسانية،ولكن الكاتب يختار منها ما يناسبه و يعرضه في قصته".[1]

1-3-أشكال التبئير:"زاوية رؤية الراوي"

ويقصد بها:"الكيفية التي يتم بها التقديم و الإخبار عن الأحداث داخل القصة و هذا يتم بربط العلاقة بين"هو"الحكاية و"انا"الخطاب.وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية) وبين من يقدمها (السارد) او الراوي. وتتحدد تسمية هذا الفعل ب:الرؤية".[2]

وانطلاقا من هذه القاعدة يتبين لنا"ان زاوية الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة و ان الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هي الغاية التي يهدف اليها الكاتب عبر الراوي،وهذه الغاية لابد ان تكون طموحة،أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو في مكان الكاتب. و يقصد من وراء عرض هذا الطموح التاثير على المروي له ،و على القراءة بشكل عام، و لا يهمنا هنا ان نتحدث عن مضمون هذا الطموح و لكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبر بواستطها عنه".[3]

وتجدر الاشارة الى أن "جيرار جنيت" تناول مصطلحي الرؤية(la vision) ووجهة النظرما في هذين المصطلحين من تركيز على حاسة النظر وقد استعاض عنهما بمصطلح"التبئير".[4]إذ يراد به: "تجميع خيوط السرد الحكائي في نقطة واحدة معينة تضفي عليها أهمية خاصة في الحكاية" [5]،ومن ثمة يعتبر التبئير"مبدأ تنسق بمقتضاه عناصر العالم المتخيل انطلاقا من بعض المنظورات أو انطلاقا من موقع خاص" [6]، وعليه

---

[1] محمد يوسف نجم:فن القصة، دط دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، 1982 ص77.

[2] عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص92.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص46.

[4] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976الى1986 لنيل شهادة الدكتوراه دولية في اللغة و الأداب ، دار صامد ،ط1،2003،ص411.

[5]إبراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص64 .

[6] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة،ص 410.

فإن"السارد الذي يقوم بعملية السرد لابد له من موقع يتخذه،يكون ثابتا لمدة معينة او يتراوح بين الثبات و الحركة لتكون له رؤيته و موقعه من الأحداث".[1]

وصفوة القول إن العناصر التي يتشكل منها التبئير تتمثل في "المبئر الذي ترتبط به عملية الرؤية ،وبما أننا وسعنا نطاق هذا المصطلح يمكننا ان نستعمل أيضا مصطلحا اخر هو"المدرك".[2] ومن "ثمة"لا يلج القارئ عالم المغامرة من خلال راو(يضطلع بتقديم المادة) فحسب،وإنما يلجه أيضا عبر مصفاة أولى سابقة لعملية الرواية،وهذه المصفاة هي عين معينة(ادراك معين).وهي واسطة مزدوجة:فهي واسطة اولا –بين الرائي وما يرى،وهي–ثانيا–الاداة التي بها تحصل مادة يرويها الراوي".[3]

و لعل الراصد لبحوث منظري علم القصص يستشف اختلافهم في بعض المفاهيم المتعلقة بمصطلح" التبئير" ،بيد أنهم على اتفاق فيما يخص "أشكال التبئير وحدوده" من خلال رصد العلاقة القائمة بين الراوي و الشخصية.

يمكن ان نستخلص اشكال التبئير وحدودها بحسب ما جاء به عند بعض المنظرين في علم القصص.اذ نلفي "تودوروف" الذي اعتبر بمجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكيفي تصنيفه لمظاهر السرد ،و على اتفاق مع التصنيف الذي اقترحه"جون بويون" في كتابه"الزمن و الرواية"حيث قاما بتجديد اشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات ضمن ثلاث انواع:

1-3-1)الراوي<الشخصية الحكائية:الرؤية من الخلف (vision par derrière):

الراوي أعلم من الشخصية (personnage<narrateur) باعتباره انه يعلم مالا تعلم".[4]

وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي "لا تملك أسرارا بالنسبة إليه،إنه يعرف ما قامت به، وما ستقوم به،أو ما تفكر فيه

---

(1) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي و اشكاليات النوع السردي، دار الانتشار العربي ،ط1، 2008،ص49.

(2) محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص410.

(3) الصادق قسومة: طرائق تحليل قصة، دط، مفاتيح 1994ص155.

(4) المرجع نفسه ،ص154.

،فالشخصيات لا تملك أسرارا بالنسبة إلى الراوي الذي يقرأ أفكارها و يرى من وراء الجدران"[1]

وقد ورد في بعض الدراسات أن السارد قد يتفوق علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى احدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها،وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك مالا تستطيعه أي من هذه الشخصيات،وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها".[2]

1-3-2/ الراوي :الشخصية الحكائية:الرؤية مع (vision avec):

" الراوي متساوي مع الشخصية في علمه(p=n)،أي انه يقدم ماتعلمه بلا زيادة ولا نقصان".[3]وفي هذا النوع من الرؤية "تتساوى معرفة الراوي و الشخصية،حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف و تعليقات الشخصية إلا لحظة قيامها بذلك،و سواء تمت عملية السرد بضمير المتكلم أم بضمير الغائب ،فان بنية الرؤية مع و الموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير".[4]

1-3-3/الراوي...الشخصية (الرؤية من الخارجvision par dehors):

"الراوي دون الشخصية علما (n>p) أي انه يقدم مادة تقل عما تعلمه الشخصية و اكثر ما يكون هذا في قصص الألغاز و ما شاكلها ."[5]"حيث تكون "معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جدا،وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي ،و هو لا يقدم منها إلا ماهو ظاهر للعيان وهذه الرؤية نادرة جدا في السرد القديم و الحديث ،ولا نكاد نعثر على نماذج منها خاصة إلا قليلا".[6]

*وقد عدل "تودوروف" عن هذا التطبيق الذي اقترحه "بويون"عدلا طفيفا عندما أشار الى"نوع رابع يدعوه"الرؤية المتعددة الأوجه أو الرؤية البانورامية vision)

---

(1) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص93.
(2) مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص58.
(3) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص154.
(4)عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص93.
(5) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص154.
(6) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص93.

(stéréoxopiqueوتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات ،ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة. فنحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث نفسه".[1] .

إن "تودوروف" في اقتراحه لهذا النوع من الرواية قد اتفق بذلك مع "جيرارجنيت" فيما اصطلح عليه–عندما تكون متصورا – هذا الاخيرب:"التبئير الداخلي".

وقبل الخوض في حدود هذا المصطلح وهذا النوع التبئيري لابد لنا من الوقوف عند التقسيم الذي اقترحه "جنيت" ،باعتباره"قد انفرد عن غيره بالتخصص في تقعيد السرد و الانقطاع له،و البحث فيه وفي جزئياته التحصيلية على نحو زاد فيه على كثيرين مما جعله أب السرديات في العصر الحديث" [2]، ومن ثمة يقترح "اب السرديات" التصنيف التالي:

1–3–4–التبئير الصفري:(focalisation zéro):

وهو الذي "لا يرتبط بنقطة معينة أو بؤرة مخصوصة ينظر منها إلى الأشياء" [3]،حيث تتكون عندما لا ترتبط المادة الواردة برؤية أيةشخصية من الشخصيات، فيغيب الانتقاء إذن و ينعدم تعديل الرؤية بما يوافق شخصية معينة،أي أن المنشئ لا يعمل ههنا الى تصنيف البوأرة على نحو مخصوص يتماشى مع رؤية الشخصية، فليس ثمة مصفاة معينة باعتبار أن الرؤية هذه الحالة هي رؤية الراوي العالم لانها لا تتغير و لا يشهد مجالها أي تصنيف أو انتقاء".[4]

---

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص94.

[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص69.

[3] محمد القاضي و أخرون: معجم السرديات،ص49.

[4] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص158–159.

ونجد مثل هذا التبئير في الروايات الكلاسيكية"فالحكاية الكلاسيكية حكاية غير مبأرة أو تبئيرها في درجة الصفر".[1]

1-3-5-التبئير الداخلي:(focalisation interne):

وهو"داخلي بمعينين أولهما أن البؤرة تتبع داخل عالم الحكاية ،و ثانيهما ان البؤرة تتبع داخل شخصية يسميها"جنات"شخصية بؤرية، تنتمي من خلالها المدركات و الأفكار ما تعلق منها بالشخصية البؤرية على امتداد القصة. و كل تغييرفي هذا النمط من التبئير يعد فرقا يجدر الوقوف عليه و البحث عن دواعيه ووظائفه.ويكونالتبئير متغيرا عندما تتغير الشخصية المبئرة أثناء القصة ،ويكون متعددا إذا ما نقل الحدث الواحد من وجهه نظر شخصيات متعددة".[2]

1-3-6- التبئير الخارجي : (focalisation externe)

وفيه "تقع البؤرة في نقطة ما من عالم الحكاية يختارها الراوي خارج الشخصيات فينتقي بذلك مكان تقديم معلومات عن أفكار أي شخصية ".[3]

---

[1] ابراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص64.
[2] محمد القاضي وأخرون: معجم السرديات ،ص66.
[3] المرجع نفسه ،ص66.

2-الخيال و المتخيل السرديين:

قبل المضي في تحقيق المدلولات المعجمية و الكشف عن هوية هذين المصطلحين ومقاربتهما، يحسن الوقوف عند مختلف الاشتقاقات المنحدرة عنهما، حيث يتقاطعان ويتماسان مع مفاهيم و مصطلحات أخرى من نفس المصدر:كالتخييل ،التخيل ،المخيل... يمكن تتبع هذه الدلالات والحقول المعرفية التي ينطوي عليها كل مصطلح على حدى، من خلال تحديد وظيفته الإدراكية في عملية الانفعال النفسي.

إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن هذه المفردات و الإشتقاقات نجدها تشترك و تتفق جميعها في الجذر اللغوي"مادة خيل":"خال الشئ يخال خيلا و خيلة و خيلة وخالا وخيلا و خيلانا و مخالة ومخيلة و خيلولة:ظنه و تخيل له أنه كذا أي تشبه و تخايل، يقال:تخيلته فتخيل له،كما تقول:تصورته فتصور،و تبينته فتبين،و تحققته فتحقق.والخيال و الخيالة:ما تشبه لك في اليقضة الحلم من صورة".[1]

و كما جاء في "معجم مقاييس اللغة" لإبن فارس أن:" الخاء و الياء و الام أصل واحد يدل على حركة في تلون ،و من ذلك الخيال ، و هو الشخص و أصله ما يتخيله الانسان في منامه ،لأنه يتشبه و يتلون.و الخيل معروفة،سمعت من يحكي عن بشر الأسي عن الأصمعي، قال:كنت عند أبي عمر بن العلاء و عنده غلام أعرابي فسئل أبو عمرو: لم سميت الخيل خيلا؟قال:لا أدري فقال الأعرابي :لاختيالها:فقال أبو عمرو: "أكتبوا و هذا صحيح لأن المختال في مشيته يتلون في حركته ألوانا".[2]

و مما لاشك فيه أن الخيال و التخيل والتخييل و كل المشتقات الأخرى ترجع في الأصل إلى مصطلح "صورة""image"،بإعتبارها " طريقة خاصة في مقاربة النص الشعري، تنشد أساسا رصد كل تشكلات صوره الجمالية و تحليل بنياتها الإيحائية، ليس بهدف تسمية معناها و حصره ضمن دلالة محددة تحيل على معطى خارجي ،و لكن انطلاقا من الوعي

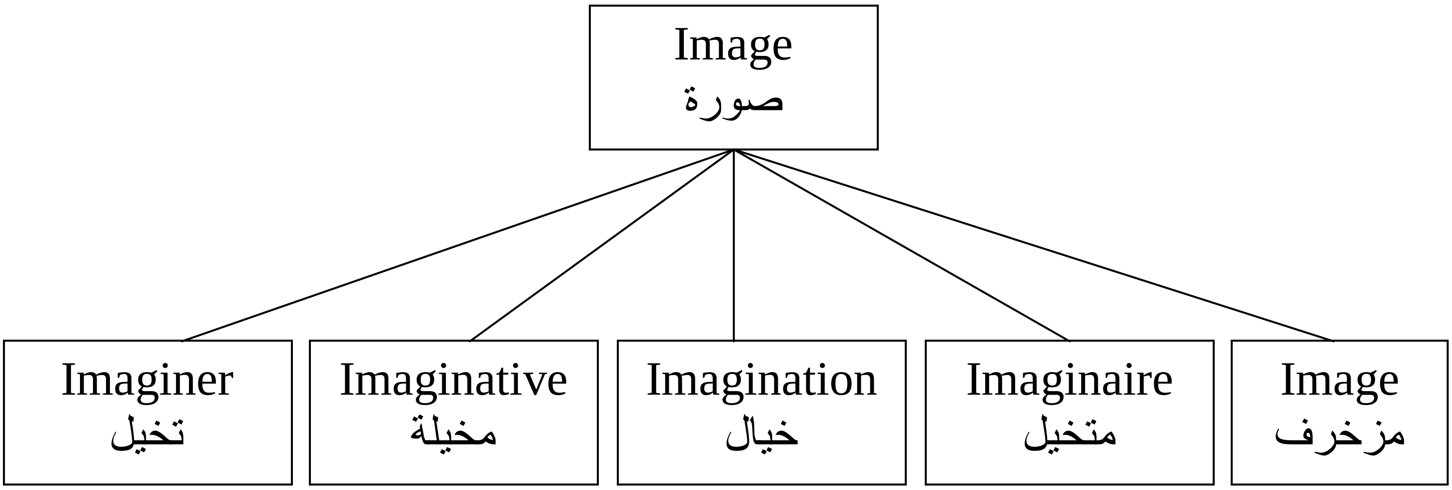
---

[1] ابن منظور: لسان العرب، (مادة،خيل)، ص193.

[2] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة،ص235.

بكونها تشيد عالما فريدا و متميزا غير مدرك قبلا،و تكشف عن أشيائه العجيبةو علاقاتها المدهشة بلغة جديدة و جميلة".[1]

و عموما فإن الصورة تضم أربعة عشر مشتقا،اقتصر"يوسف الإدريسي" في كتابه:"الخيال و المتخيل في الفلسفة و النقد الحديثين".على تناول ستة اشتقاقات فقط نظرا لعلاقتها الوطيدة بموضوع الخيال الشعري،توضحها الخطاطة الآتية:[2]



إن محاولة النبش والتفحص في حيثيات هذه المصطلحات والكشف عن هويتها يقودنا الى تضارب الآراء والمفاهيم لما في ذلك قضية الترجمات... إلا أن الخاصية المشتركة التي تجمع بينهم واحدة ألا وهي الاشغال على ملكة الخيال :

أ- الخيال: Imagination

يعتبر الخيال وسيلة من وسائل الابداع التي يشيد بها الفنان عوالمه الخاصة ويصور بها تجربته الفنية لأن الصورة "لا تحلق في الأجواء النفسية إلا بجناحي الخيال الذي يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات. فتبدو في شكل جميل يعمق شعورنا بالجمال والحياة".[3]

---

[1] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة و الفكر الحديثين،ط1،مطبعة النجاح الجديدة،2005،ص180.

[2] المرجع نفسه،ص 24،23.

[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، د ط ،دار هومه ، الجزائر،2006،ص59.

وبذلك يقوم الخيال عند الأدباء والمبدعين بدعوة المحسوسات و الإدراكات السابقة المخزنة في عقولهم ، ثم إعادة إنتاجها وتشكيلها من جديد. بمعنى أن هذه "القوة تأخذ الصورة المختزنة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل".[1] و الخيال باعتباره "النافذة الوحيدة في سجن الجسم "[2]وهو يبعث الوجود حيا ويخلق عوالم غير محددة يكشف بها عن معناه الحقيقي.

ب- التخييل:"fiction"

تتحدد هوية هذا المصطلح من كونه "ضرب من الكلام المباين للحقيقة من جهة ما فيه من تضليل وكذب "[3]،وهو:"انفعال تستجيب به النفس من غير وعي تبعا لمل تقتضيه الصور الفنية ، فتقوم في طلب موضوعها أو تنفر منه وتتفاداه ، ومن ثمة فهو إنتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عن وعي جديد بالعالم و الأشياء مغاير في الطبيعة الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي ، فحين ترتسم في ذهن الشاعر رؤى خيالية ذات ايحاءات جمالية مؤثرة ، ويكتمل وعيه الإبداعي بها ، يشكلها بالأسلوب الشعري المناسب لها .فيبثها في الناس لتثير في نفوسهم وخيالاتهم الانفعالات والرؤى الفنية ذاتها التي عاشها في تجربته التخيلية "[4]وبالتالي نقل رؤية جديدة مخالفة مشحونة بالانفعالات.

ج- التخيل:Imagination

التخيل أسلوب من أساليب الشعرية التي تعتمد على التأويل ، هذا الأخير هو "سلوك يجري على التخييل".[5]

ومما هو جار من معان التخيل في "لسان العرب" أن: "التخيل لغة يرادف التوهم والتمثل ....تقول تخيلته كما تقول تصورته، فتصور وتوهم الشيء ، تخيله وتمثله سواء أكان في الوجود أم لم يكن "[6].

---

(1) محمدالقاضي وآخرون : معجم السرديات، ص 74 .

(2) صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في أعمال غسان كتفاني،ص 185 .

(3) محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات،ص 74

(4) يوسف الإدريسي: التخييل والشعر،ص 15.

(5) عزوز اسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني،ص34.

(6) ابن منظور: لسان العرب،(مادة و.ه.م).

د- المتخيل: Imaginair:

وهو ظاهرة من ظواهر تجلي الخيال في المحكى الإبداعي ،بعبارة أخرى هو:" صورة الخيال وقد تحولت من مستواهاالذهني المجرد والباطني ، فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي ملموس ".[1]

وبغية ضبط هذا المصطلح بدقة هناك من عرفه انطلاقا من عدة مستويات:

"المتخيل على مستوى الدال يتقاطع مع كل ما يجعل من موضوع ، أو حكاية أو حتى شيء ما أمرا مدهشا ، وهو في هذا المستوى ، يبدو كحالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من خلال حالة الاستغراب أو الذهول التي تنتج عن نقل العادي نحو النادر،أو غير المألوف وغير المتوقع.أما على مستوى المدلول، فهو لايرتبط بأية بنية محددة ، لأنه ينزلق نحو ما يسمى عادة "المعنى" ، وذلك بالمعنى المجازي للكلمة باعتباره توجها وتعريفا ".[2]

انطلاقا من هذا الطرح الذي يعرض لنا دلالة المتخيل بوصفه معطى ذهني مجرد في مخيلة الانسان يعتمد على الصور الذهنية الناتجة أساسا عن عملية محاكاة بواطن الأشياء استنادا إلى الوعي والعقل .

ومن ثمة يمكن أن نستعمله لتحديد مجال أو مكان أو عالم ثقافي يتوفر على مجموع خصائص تحدد في عنصرين اثنين هما : من جهة الصور أو ما يتخيل وهي معطيات نفسية من جهة أخرى أن هذه الصور المتخيلة تشكل نماذج للتخيل غير أن مايعطي لهذه العناصر حيويتها هو اشتغالها وانتاجيتها ،ذلك أنه عندما تظهر الصور يمكن أن نتحذث عن التخيل إذ التخيل مرتبط بالعقل والمعرفة ".[3]

---

[1] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل،ص 87.

[2] voir .Edgard.weber : Imaginaire arabe et contes érotiques ,collection , comprendre le Moyen orient , id l'Armatton , paris, 1990,p 12-13

نقلا عن آمنة بلعلى : المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف دار الأمل 2006 ، ص 18-19

[3] المصطفى موبقن: بنية المتخيل في قصة ألف ليلة و ليلة،ط1،دار الحوار للنشر و التوزيع،2005،ص 88.

وعليه فالمتخيل هو محض عملية تأويلية استنادا إلى الأطروحة الأدبية التي تقول إن: "النصوص لا تولد كلها أدبية ، وأن الثقافة هي التي ترتقي إلى مصاف الأدبية " [1]،أي أن تعدد القراءات وتنوع المرجعيات الفكرية هي التي تفجر المسكوت عنه في النصوص. وبالتالي تعددية الدلالات والمعاني الايحائية "فالنص قول صامت ومعاني ساكنة وجامدة ، والقراءة هي التي تحييه تبوح بمقوله ومعناه، وهي لا تمثل لحظة لقاء الذات (المتلقي)بالموضوع (النص)فقط ، بل تعتبر كذلك وسيلة لكشف مداه التخييلي وقيمته الشعرية ".[2]

---

[1] أمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية،ص 10.

[2]يوسف الادريسي: الخيال والمتخيل، ص191.

2-1-الخيال والتخييل في النقد الغربي /الخلفية الفلسفية والمعرفية :

يضرب مصطلح "الخيال" وما اشتق منه من مصطلحات بجذوره في موروث الفكروالشعرية اليونانية ، بما احتوته من تنظيرات وتصورات فلسفية وجمالية حول التخييل والمحاكاة والشعروبخاصة لدى "أفلاطون" و"أرسطو" .وكون الشعر " في أحسن ما يوصف به لعب ومحاكاة وتخييل " [1]فإن المحاكاة وسيلة من وسائل و أدوات الشاعر في إخراج الظاهرة الخيالية وانتاجها .

والمحاكاة وفق تصور أفلاطون " فعل ابداعي يمثل الكلام أو التشخيص، أوبهما معا الأفعال الانسانية بأحسن مما هي عليه في الواقع أو بأحسن مما هي عليه، مصدرها ملكة المبدع الخيالية وغايتها التأثير في خيالات المتلقين ".[2]

ويذهب أفلاطون في تصوره لفكرة الخيال والمحاكاة إلى أبعد من ذلك عندما يتفق مع تصور "سقراط" الذي يرى بأن "خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي وأن الشعراء متبوعون وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة " [3]ومن ثمة فقد نظر إلى الخيال على أنه الجزء الوضيع من النفس (جزء دنيء وخسيس)وتعود خسة هذا الخيال إلى "كون مواضيعه تنبني على الظنون والاعتقادات الباطلة ، وأنها لا تنشد غايات شريفة و صحيحة. ولا تكتفي بالابتعاد عن أصل الوجود بما هو صور عقلية خالدة بل تشوه حقيقته وجوهره. كما ترجع خسة الخيال أيضا إلى نظرته إلى الأشياء ذاتها وحكمه عليها لا يستقر على حال"[4].

وهذا مايبرر لنا اعتقاد "أفلاطون" بأن الشعر خداع للعقل وتحايل على منطق الوجود،خاصة وأن "العالم التخييلي (أي مختلف التشكلات الفنية)يمثل محاكاة المحاكاة. لأن مواضيعه لا تتجه مباشرة صوب العالم الأصلي ، أي عالم الصور العقلية الخالصة

---

(1) أدونيس: الشعرية العربية محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس،باريس،أيار،1984.ط2،دار الآداب،بيروت،1989،ص59.

(2) يوسف الإدريسي: التخييل و الشعر،ص23.

(3) إحسان عباس: فن الشعر،دار الثقافة، بيروت، لبنان،1959،ص142.

(4) يوسف الإدريسي: التخييل والشعر،ص24.

لتحاكيها، بل تنطلق من العالم الحسي الذي هو مجرد صور وخيالات مقلدة للعالم المثل ، فتحاكيها على أساس أنها حقائق ثابتة".[1]

و خلافا لهذا الرأي نجد أن "أرسطو قد "اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به ومجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور وأثنى على القدرة في المجاز" [2]

ويتقدم الحديث عن الخيال والمتخيل في الفكر الفلسفي والجمالي الحديثين ،باعتباره سؤالا يستهدف رصد الحركة الذهنية للأداة الانتاج الفني، ويروم ضبط العناصر التمثيلية والمقومات الأسلوبية التي تجعل نصا يشتغل بوصفه عملا شعريا . ومن ثمة فهو: "مغامرة طموحة وجريئة"، لأنه ينشد القبض على أكثر جوانب النفس الانسانية غموضا وأشدها انفلاتا ، ويسعى إلى اختراق حجب العمل الأديب وبنياته العميقة لفهم طرائق تشكله واشتغاله ، وتعيين الخصائص الفنية والجمالية التي تحدد قيمته التخيلية.[3]

يعد مشروع "كولرييج" مغامرة فلسفية جريئة في أدغال النفس البشرية والوجود ، بغية فهم الطرق التي تسلكها مخيلة الشاعر في تصويرها للواقع وكيفية تفاعلها مع المحسوسات المادية .وقد توصل "كولرييج" إلى القول إن:" الشاعر يجب ألا يحاكي المظاهر الخارجية وإنما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة الخارجية ، خذ مثلا شكسبير تجده طبيعة انسانية لأنه يعمل ما تعمله الطبيعة بقوة التخيل".[4]

يتفق "Hamburger " مع كولرييج ويذهب إلى أن " ما يقوم في النص السردي المتخيل الواقع مخالف لما هو في عالم الناس، ولذلك كانت أولى خصائصه مفارقته للواقع وإن حاكاه".[5]وعلى هذا الأساس تعتبر "تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال ، تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة ، وإظهار الجدة فيما هو مألوف " [6]، وبعبارة أخرى:" يمكن التركيب الذي يقوم به الخيال من إنتاج الأحاسيس

---

[1] يوسف الإدريسي: التخييل والشعر،ص26.
[2] إحسان عباس:فن الشعر،ص142.
[3] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل،ص08
[4] إحسان عباس: فن الشعر ،ص91.
[5] محمد القاضي و آخرون معجم السرديات،ص75.
[6] إحسان عباس: فن الشعر،ص150.

الجديدة والرؤى الخفية والفريدة ، و الأشياء المختلفة والمتعارضة و المتنافرة التي لا تتطابق مع لوغوس المحاكاة الذي يقتصر على إنتاج الأشياء و النظائر ".[1]

وقد أطلق "وردزوورث" على الخيال " مصطلح الكيمياء العقلية وميز بين الخيال والوهم من حيث يرجع الخيال إلى تأثرات انطباعية تنجم عن عناصر بسيطة . أما الوهم فيؤول إلى ما تثيره التخيلات المتراكمة و مافي الموقف من تنوعات مباغتة ".[2]

وهو ما أشار إليه أيضا كولريج : " لو أزيلت حواجز الحس لكان الوهم هذيانا والخيال جنونا ، وفي الحالة الطبيعية يستعمل الفكر القوانين ، و قد تعملان معا لأنهما غير متضادتين بل لابد للخيال من مرحلة الوهم ، فالخيال هو القوة الموحدة المركبة ، أما الوهم فهو القوة على الحشد والجمع ".[3]

ومن إشارات "كولريج" كذلك حديثه عن الوحدة الشاملة بين الحواس بين المرئي و غير المرئي ، بين الجزئي و الكلي ، بين ما هو محدود و ما هو مطلق ، فقال :" كانت وحدة الشعور العميق بالفكر الثاقب والتوازن الدقيق للحقيقة مع ملكة الخيال متحدة في تشكيل المادة ، وهي فوق ذلك الهبة الأصلية لنشر النغمة وتهيئة الجد مصحوبا بالعمق والارتفاع لأشكال العالم المثالي وحوادثه ومواقفه ، تلك التي طمست العادة لألأها وأطفأت شرارتها وجففت أنداءها في نظر المشاهد العادي ".[4]

وقد انشغل "جيرار جنيت" بمقاربة مفهوم المتخيل و أنظمته العلامية المحددة لهويته ، انشغالا كبيرا نستشفه في متون مؤلفاته : التخييل والأسلوب ، خطاب الحكاية .....

حيث يذهب "جنيت" في أطروحاته أن من علامات التخييل " التبئير الداخلي الكاشف لذهن الشخصيات و التبئير الخارجي الذي يمتنع فيه عن ذكر سمات داخلية لهذه الشخصيات كما هو الحال في قصص "هيمنغواي" و يبرر"جنيت" ذلك بأن القصة الوقائعية (Récit

---

(1) العربي الذهبي: شعريات المتخيل.اقتراب ظاهراتي،ط1،شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء،2000،ص94.

(2) عمار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال،ص20.

(3) إحسان عباس: فن الشعر،ص150.

(4) محمد إبراهيم أبوسنة: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية.قراءات و دراسات،دط، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989،ص86.87.

factuel) يمكن أن تلجأ إلى التحليل النفسي مع ضرورة تبرير ذلك أو إرجاعه إلى مصادره ".[1]

ونجد التخييل في تصورات "تودوروف" منحى آخر ، حيث يرى أنه من المستحب أن يحدد " التمثيل " في الأدب بمصطلح "التخييل " .وكون" الشعر يتضمن عناصر تمثيلية ، و التخييل يحتوي خصائص تجعل النص مغلقا ثخينا وغير متعد ، لكن التعارض بينهما ليس أقل وجودا."[2]فإن العجائبي يقتضي من الجمهور القراء إحداث استجابة إنفعالية عن هذه التمثلات و التخيلات ، بمعنى آخر " رد فعل على الوقائع المعروضة أمامه كما هي حاصلة في العالم المعروض ، ولهذا السبب لا يستطيع العجائبي أن يدوم إلا في التخييل ، فالشعر لا يمكن أن يكون عجائبيا (وإن كانت هناك أنطولوجيات للشعر العجائبي ...) وبإيجاز ، إن العجائبي يتضمن المتخيل".[3]

مما سبق يتضح أن "تودروف" قد ربط تحقق العجائبية بالخيال وليس العكس ، وكل ما اقترن بها كالرواية البوليسية ، والخيال العلمي ، الأليغورة...وليس العكس. يقول: " ليس كل تخييل ، وكل معنى حرفي مرتبطين بالعجائبي ، لكن كل عجائبي يرتبط بالتخييل و بالمعنى الحرفي .فهما الآن ، قيدان لازمان لوجود العجائبي ". [4]

وعموما فقد ظهرت اتجاهات فلسفية ونقدية مختلفة، عالجت مفهوم الخيال، كل من وجهة نظرها وتصورها:

أ-الاتجاه الكلاسيكي:

اصطبغ رأي المذهب الكلاسيكي بحكم سيادة النزعات العقلانية في التصورات القديمة برفض قوة الخيال و عدم الاعتراف بهذه الملكة ، واتهمه على الدوام بالنقصان وتشويهه الحقيقة، مما يؤدي إلى تضليل الادراك وخداع الفكر ، مثل هذا الاتجاه كل من: باسكال ، مالبرانش، بوالو.....

---

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات،ص78.

(2) تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،تر: الصديق بوعلام،تق:محمد برادة،ط1،دار الكلام،1993،ص84.

(3) المرجع نفسه،ص85.

(4) المرجع نفسه ،ص103.

واستنادا إلى هذا الرأي كان الشاعر في نظرهم "مترجما لاخالقا، يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول ، وإنما يرى أن الترتيب ومراعاة المقام والصقل هي اهم ما تتجه إليه عنايته".[1]ومن ثمة عليه أن ينضبط بقوة العقل ويبتعد كل البعد عن هذه القوة الغريزية ويخضع لقواعد عقله التي تكبح في خياله الانساني على حد تعبير بوالو.

ب- الاتجاه الرومانطيقي :

حملت النظرة الرومنتيكية فكرة مختلفة عن طابع الخيال الشعري ووظيفته ، لقد كان الخيال عند الرومنتيكيين " أحب من عالم الحقيقة المحدود وذلك أنه يفتح أمام الشعراء رصيدا إلى اللامتناهي"[2] مثل هذا التيار كل من كولرييج ،كانط ، ويليام بيبيك .....

ويؤشر هذا الوعي بقيمة الخيال والمخيلة على "لحظة التحول النوعي ونقطة الفصل في التهم الموجهة إلى الخيال وعد عندهم بمثابة الانتاج السحري للصور ولكل فعل خلاق ".[3]

ونتيجة لذلك بات الشاعر" يبحث عن المعجب و الغريب و المدهش- أصبح يطير وراء اللامحدود – ويعتقذ أن لا شيء غيره يصلح موضوعا للنقد و أصبح الجميل في نظره هو التعبير عن هذا اللامحدود ومن لم يتمثله لم يكن فنانا".[4]

ج- الاتجاه الطبيعي:

يتفق هذا الاتجاه مع نظرة الرومنطيقين إذ رأى الطبيعيون أن حقيقة الخلق تقوم على تصوير التافه في مقامه الطبيعي ، فانغمس "بلزاك" في أتفه المظاهر وحلل" فلوبير " أحط الشخصيات، وفي أعمال هؤلاء الطبيعيون قوة من الخيال لا تقل عما يتمتع به الخيال الرومنطيقي من قوة".[5]

---

(1) إحسان عباس: فن الشعر،ص31.
(2) عمار حازم محمد العبيدي:الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال،ص19.
(3) أمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية،ص20.
(4) احسان عباس: فن الشعر، ص148.
(5) المرجع نفسه،ص149.

د- الاتجاه الرمزي:

على نحو ما ذهب إليه الرومنطيقيون، حدد هذا المذهب تصوره وفهمه للخيال من خلال "ربط العلاقة بينه وبين الصورة الشعرية " ويمثل هذا الاتجاه كل من ادغار آلانبو ، مالارهيه ، ورامبو، وبودلييير ، باشلار.....[1]

[1] عمار حازم و محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال ،ص25.26.

2-2-الخيال والتخييل في النقد العربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية :

الحقيقة أن نظرة العرب إلى مصطلحي "الخيال و التخييل" قديما كانت نظرة محتشمة لا تعدوا أن تكون مجرد إرهاصات أولى تدل على بداية تشكل مصطلح "التخييل " في النصوص الفلسفية والنقدية العربية الأولى .على الرغم من تشوش المصطلح الفلسفي العربي واضطرابه بين المفكرين ، إذ نلفي المفكر الصوفي " ابن العربي " قد أولى لمصطلح "التخييل" وبدله استعمل مصطلح "الخيال" أهمية خاصة في تفعيل الرؤى ذلك أن " الرؤى في منظوره الصرفي من الخيال ". [1]ومن بين الفلاسفة الأوائل الذين انبرت أقلامهم لهذه القضية نجد الفيلسوف العربي "الكندي" من خلال رسائله الفلسفية إلى جانب معاصرة "قسطا بن لوقا".

والمتصفح في رسائل "الكندي" يجده " مترددا بين تعريب المصطلح اليوناني "Phantasia" بـــ : " فنطاسيا " وترجمته بـــ: التوهم تارة و التخييل تارة أخرى . ويمثل مصطلح " تخييل " عند "ابن لوقا " المقابل العربي لـــ: فنطاسيا . وتحدد دلالته بوصف حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في آخر التجويف المقدم من الدماغ ويطلق المترجم إسحاق بن حنين على ملكة الخيال اسم الوهم ".[2]

يبدوا جليا أن استعمال مصطلح "تخييل" بمعان مرادفة لمصطلحات :تخيل، خيال ، فنطاسيا يرجع أساسا إلى " خصوصية اللحظة المعرفية التي تمثلها المرحلة الابتدائية ، والتي تؤشر على بداية تشكل المصطلح الفلسفي العربي بمختلف محالاته العلمية كما يرجع كذلك إلى القرابة الصرفية والدلالية التي تحكم تلك المصطلحات و تجمعها".[3]

وبذلك توغلت مصطلحات الخيال والتخيل والتخييل بأبعادها السيكولوجية في أتون البحوث الفكرية و خاصة " الدراسات النفسية التي ارتبطت بترجمة الفكر الأرسطي في مجال علم النفس وتحددت وفقا لذلك دلالاتها الاصطلاحية"[4] أي في ذلك الإطار الفلسفي .

---

[1] بشير تاوريريت: إستيراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس،دراسة في المنطلقات و الأصول و المفاهيم،ط1،مكتبة اقرأ،قسنطينة، الجزائر،2006.ص117

[2] يوسف الإدريسي:التخيل و الشعر،ص:52.

[3] نـ فسه المرجع،ص 55.

[4] عمار حزام محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر المطولات،ص 08.

ومن بين الفلاسفة العرب الذين حاولو نقل وقراءة التراث اليوناني شرحا و تلخيصا ، نجد : ابن سينا ، الفارابي ، ابن رشد .....واعتمادا على ماترسخ في تصور هؤلاء الفلاسفة حول مفهوم التخييل ، فقد ربط "ابن سينا" بين التخييل وإثارة التعجب ، وهو ربط يعني أن "أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي ، وفي كلام "ابن سينا" هذا مايؤكد من وضع التخييل و الانفعال في مساق واحد ".[1]

و"ابن سينا" فيما ذهب إليه هنا يكون قد استوعب بذلك ما أشار إليه أيضا "الفارابي" وما اصطلح عليه الفلاسفة بـــ :" القوة النزوعية "،وتعرف هذه الأخيرة على أنها " حركة انفعالية للنفس الانسانية تحول النشاط الادراكي للقوة المتخيلة من المستوى الذهني إلى المستوى السلوكي ، فتدفع الذات المتخيلة إلى طلب الموضوع المخيل إليها أو الإعراض عنه .و تتم هذه العملية النزوعية وفقا لمقتضى الموضوع الخيالي ، فإن كان يحث على طلب الشيء المخيل فإنها تتراخى وتتمدد بالدرجة التي تسمح بتحقيقه وحصوله . أما إذا كان يحث على تركه والابتعاد عنه فإنها تتقلص وتتشنج بالشكل الذي يعرف الوصول إليه"[2]،أي أن انفعال المتلقي بالموضوع الخيالي قد يؤدي بقوته النزوعية إلى الاستجابة له وطلبه أو النفور والهروب منه .

بيد أن التخييل عند "ابن رشد" يقترن " بالتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية بوصفه عمليات تخيلية كما يقترن بالمحاكاة ، كون التخييل وسيلة المحاكاة بتحقيق فعلها وتأثيرها في المتلقي ولعل من المفيد أن ننبه إلى أن ابن رشد في استخدامه مصطلح "التخييل " وجعله ملازما للمحاكاة ومقترنا بها إنما يفيد في ذلك من الفارابي وابن سينا وليس من أرسطو الذي لم يستخدم المصطلح في فن الشعر ولم يقرن المحاكاة بالتخييل ".[3]

انطلق "حازم القرطاجني" مما نحته كل من "الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد وغيرهم وعد التخييل من أبرز الأسس الفنية والنفسية التي تحدد ماهية الشعر وطبيعته ، وهو ما

---

[1] أمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية،ص 24.

[2] يوسف الإدريسي: التخييل والشعر،ص90.

[3] عمار حزام محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال،ص14.

نستشفه في قوله: " كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، و التآمه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها –بما هي شعر– غير التخييل"[1] وغاية الشعر عنده تكمن في " أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك من على طلبه أو الهرب منه . بما يتضمن من حسن التخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحس هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهوته أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها ".[2] ما يعني أن قوام الشعر التخييل المعتمد أساسا على المحاكاة في تحسيسه للأشياء أو تقييمها .

و يذهب "حازم" في تعريفه للتخييل إلى القول :" التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض".[3] وهو ما يشكل النبض التخيلي في النص الشعري من حسن ملائمة المعاني والألفاظ لبعضها في إخراج الصور،وبالتالي استحسان نفس السامع لها والتأثر بها .

ومما ينبغي الاشارة إليه أن القرطاجني قد بلور فكرة العلاقة بين المحاكاة والتخييل بشكل واضح وجعل من المحاكاة وسيلة للشاعر حتى يثير بها صوره المدركة سابقا عن العالم العيني ويعيد تشكيلها وبناءها بطريقة خيالية يقول: " والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقا غير كونه مخيلا أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق لقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة اخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه ، طاعة للتخيل لا للتصديق ، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا تمث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه متخيلا، وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس، وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراح الأدباء، تق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الاسلامي 1986، ص89

[2] المرجع نفسه،ص 71 .

[3] المرجع نفسه،ص 89 .

هو عليه تحرك النفس وهو صادق .....و القول الصادق إذا حرف عن العادة و ألحق به شيء تستأنس به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخييل معا . وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به ".[1]

يسعى الشاعر أو الفنان إلى إثارة انفعال المتلقي أثناء اصطدامه بالنص، والتخييل في أدق معانيه هو : " معاناة مترتبة عن التقاء المتلقي بالنص الذي يمثل محاكاة لموضوع ما ، تلك المحاكاة التي لا يراعى فيها حتما شرط الصدق ، بل إن هذا قد تتم التضحية به من طرف المحاكاة ، وفي حال توفر عنصر الصدق فإنه لا يكون حافزا على التخييل ".[2]

إن المتتبع لأطروحات "حازم القرطاجيني " يجدها تنم عن إلمام ووعي كبيرين لحيثيات الظاهرة الخيالية ، أثار بها عتمة حمولتها اللغوية والاصطلاحية وأخذ بها إلى أبعد من ذلك إلى عالم الفكر و الفلاسفة من حيث تحديده كيفيات حدوث الفعل التخييلي ذهنيا :

" يتصور في الذهن شيء عن طريق الفكر و خطرات البال .

– تشاهد شيئا فتذكر به شيئا .

– يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك .

– يحاكي لها صورته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة .

– يحاكي لها معنى بقول يخيله لها ، أو بأن توضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل ، أو بأن تفهم ذلك من الإشارة ".[3]

وقد اعتبر " القرطاجيني " أن من شروط التخييل الحسن " اقتراب الشيء المحاكي من الشيء المحاكى ، وأنه لا ينفي وجود تخييل يدخل من باب الممتنع العجيب الذي يمتع النفوس وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع ". [4]وبالتالي وجب وصل التخييل بسبل الصنعة و أفانين الاخراج والوهم والادعاء في تشكيل معاني الصور .

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج لأدباء، ص 85.86.

[2] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 138.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 89.

[4] محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات،ص 74.

وعلى بساط نقدنا البلاغي القديم نجد "عبد القاهر الجرجاني" يتحدث في كتابه : "أسرار البلاغة" عن غرض الوهم والايهام ودورها في ولادة المتخيل وتشكله إذ يريد به : " ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيله ، يقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى .....إنه خداع للعقل وضرب من التزويق ".[1]

ومن ثمة فالتخييل عند"الجرجاني" ينبعث من موقف انفعالي يتمثله معنى لا عقلي أي بمعنى خيالي لا نهائي . ووفقا لهذا التصور والمفهوم يقسم "عبدالقاهر الجرجاني" المعاني إلى قسمين منها ما هو عقلي ، ومنها ما هو تخييلي فيصف الأول بالثبات ، في حين أن المعنى التخييلي : " لا يمكن أن يقال صدق ، وأن ما أثبته ثابت ، وما نفاه ومنفي ، و بأنه مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد ينحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ". [2]

وهذا ما يبرر اعتماد الشعراء على الخيال الخصب المحرر من قيود المادة كمركز انطلاق لفهم طبيعة الوجود بعيدا عن سلطة ومظلة كل ما هو ثابت وسائد .و"الجرجاني" بهذا يرتفع بالتخييل إلى أقصى حدوده ولكنه "ينبه أكثر من غيره حتى لا يكون التخييل مقصورا على الخداع واختلاق الأكاذيب ، إلى أساسية المقوم الفني في التخييل ".[3]

أي أن الأديب " قد يجمع ويبتعد كثيرا بخياله ، فتأتي الصور غير مترابطة مما يؤكد غموضا واجهاضا للفكرة في ذهن المتلقي ".[4]

وقد طرحت طائفة من النقاد العرب المحدثين على طاولة الدراسات النقدية قضية المتخيل السردي في الروايات والقصص القصيرة ومختلف الأجناس الأدبية الأخرى.....، طرحا ينم عن مدى قوة استيعابهم لحدود هذه الظاهرة السردية ، فبحثوا عن مدلولاتها في كتابات القدامى والمحدثين ، و حاولوا تقصي تجليات المتخيل وتمظهراته في المحكى السردي . من بين تلك الدراسات التي يمكن أن نستشهد بها نستحضر دراسة لـــ: سعد مصلوح بعنوان : " حازم القرطاجيني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر " .

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرا البلاغة،تح:محمد القاضي،المكتبة العصرية،بيروت،2003،ص 253.
[2] المرجع نفسه ، ص 245 .
[3] نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي،ط1،دار الفرابي، تونس،ص 45 .
[4] عبد القادر أبو شريف،حسين لافي قزق:مدخل إلى تحليل النص الأدبي،ط4،دار الفكر،2008،ص 42.

عاطف جدة نصر: "الخيال مفهوماته ووظائفه "إلى جانب دراسة "العربي الذهبي"المعنونة ب: "شعريات المتخيل ، اقتراب ظاهراتي ".

كذلك نجد "الخامسة علاوي" ورحلتها الطويلة مع "ابن فضلان" عبر تناولها لمسألة تشكل المتخيل وكيفية تلقي العجائبي بوصفه مظهرا من مظاهره ، لأن المخيلة هي المركز الثري و البؤري الذي ينطلق منه الفنتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة "[1]

وقد ذهب "شعيب حليفي" إلى القول إن انفتاح "العجائبي" على "المتخيل" بكافة سجلاته التاريخية و الدينية و الثقافية المستمدة من الواقع ، قد جعل منه تقنية سردية ، ومن ثمة: "رؤية مشروعة تمتطي المفارقة و التناقض وهتك الواقعي الحقيقي لما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معين ، استنادا إلى المخيلة التي تتغذى من فضائح العقل و الواقع فيتم امتصاص هذه الفضائح للمضي بها نحو أبعاد تضفي عليها طابعا متميزا ، يجعلها في عري قابلة لرؤية تناقضاتها بشكل شفاف".[2] داخل بناء مغاير لما هو مألوف، يقود متلقي هذا المحكى العجائبي إلى إدراك مفاهيم جديدة تخلخل معرفته بقوانين العالم الذي يعيشه ويضطر إلى تبني قوانين جديدة.

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997ص 27 .

[2] المرجع نفسه،ص 23 .

3- تشكل المتخيل و تمظهر العجائبي:

3-1 في مفهوم العجائبية:

لقد توصلت الدراسات الحديثة إلى أن مصطلح "العجائبية" هو ترجمة للكلمة الأجنبية " fantastique" لأنه الأقدر على التعبير عن المفهوم المقصود الذي يحمله من هذا المنطق يبدوا العجائبي من المفاهيم العصية على التحديد، فمنذ أن حاول "تودوروف" التقعيد له اعتوره الدارسون بالإضافة و الإلغاء من كل جهة، و ذلك لأسباب تكمن في بنية العجائبي نفسه، في المبادئ التي اشترطها "تودوروف" لوجوده و في الموقع الذي أراده.[1]

"إذ يظل العجائبي منفلتا دوما ،فلو حاولنا أن تجد له تعريفا واحدا جامعا مانعا، فإن الأمر يشكل علينا، لأن تودروف نفسه و هو صاحب السبق في التأصيل للمفهوم من خلال كتابه المشهور:" مدخل إلى الأدب العجائبي" يبقى مترددا في تجنيسه بشكل قطعي ،إذ يشترك القارئ في تحديده و يشترط في تلقيه و تعيينه التودد. و التربية كحالتين تتلبسان بالمتلقي، فتجيرانه على اعتبار العالم الذي يجار في إدراكه عالما حقيقيا لكن غير قابل للفهم.[2]

و لتوضيح ذلك نورد التعريف الذي جاء به تودوروف "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر" [3]، فلا يدوم العجائبي إلا زمن تردد مشترك بين القارئ و الشخصية اللذين لا بد أن يقرر فيما إذ كان الذي يدركانه كلمة واحدة راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا و في نهاية القصة.....(عندما)يتخذ القارئ قرارا (بخلاف الشخصية التي ربما لا تفعل ذلك)فيختار هذا الحل أو الآخر....يخرج من العجائبي، فإذا قررنا أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا: إن الأثر ينتمي غلى جنس آخر (هو

---

(1) لؤي على خليل: عجائبية النثر الحكائي،أدب المعراج و المناقب، التكوين لتأليف و الترجمة و النشر، دمشق،2007،دط،ص 13 .

(2) حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط 1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، 2010 ص11

(3) تزفتان تودوروف: مدخل الى الأدب العجائبي،تر،الصديق بوعلام،تقديم:محمد براءة،ط1،دار الكلام،الرباط،1993،ص 18.

الغريب وبالعكس، إذا قدر أنه ينبغي بقول قوانين جديدة (على) الطبيعة. يمكن أن تكون (الظاهرة على مفسرة من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب".[1]

واتباعا لمقاربة "تودروف" للعجائبي بوصفه حبسا ، فإنه من المهم القول بأن أبرز ما قام به الناقد في دراسته ، في سبيل سعيه إلى التفريق بين العجائبي وبين أنواع أخرى من السرد كالعجيب والغريب عمله على ربط تحقيق العجائبي بتوفر ثلاثة شروط ، الأول والثالث إلزاميان، وهما مرتبطان بالقارئ أما الثاني فهو اختياري ومرتبط بالشخصية"[2]

وتتمثل هذه الشروط في :

الشرط الأول: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية (ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي : الرؤى ، باعتبار العجائبي حالة خاصة من القول الأعم والتي هي الرؤية الغامضة).

الشرط الثاني : قد يكون ضد التردد محسوسا بالمثل من طرف شخصية فيكون دور القارئ مفوضا إليها ويمكن بذلك، أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر ، مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة يتماهى مع الشخصية (ويندرج هذا الشرط في المظهر التركيبي من جهة ، وجود نمط شكلي للوحدات لردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث وفي المظهر الدلالي من جهة أخرى , حيث نجد الموضوعة الممثلة المتعلقة بالإدراك وتضمينه أو إيحائه أو اقتضائه .

الشرط الثالث : ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة ، من بين عدة أشكال ومستويات ، تعبر _أي الطريقة _ عن موقف نوعي يقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي).[3]

من خلال هذه الشروط أو الأركان ترى الباحثة "نورة بنت ابراهيم العنزي بأن ""تودروف " قد حصر العجائبي داخل فترة التردد ، ووضعه حدا فاصلا بين ما هو غريب

---

(1) لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي،ص 15.14 .

(2) نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية،ط1،المركز الثقافي العربي النادي الأدبي الرياضي،2011،ص 11 .

(3) تزفتان تودوروف: مدخل الى الأدب العجائبي،ص 19،18.

وما هو عجيب، فالتردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي هو السمة الأساسية في وصف العمل بالعجائبي، وبالتالي فإن أبطال كل تردد هو بمثابة وضع للعجائبي ومن ثمة إبطال لحضور هذا النفس في العمل الأديب ، لذا فقد تحدد مفهوم العجائبي باستغراقه زمن التردد أو الريب فحسب، وحالما يختار المرء الجواب أو ذاك فإنه يغادر العجائبي ليدخل في حبس مجاور هو الغريب أو العجيب فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر".[1]

ومما تجدر الإشارة إليه أن طبيعة العجائبية تلزم الباحث من الإلماع قليلا الى طبيعة هذين المصطلحين الحقلين التريبيين من العجائبية وحدودها بغية الوصول إلى ضبط مفاهيم وأسس هذا المصطلح بوصفه حبسا أدبيا خاصة وان استعمال مصطلحي العجيب والغريب عادة يقترنان ببعضهما بشكل طبيعي وكأنهما شكلان للانفعال الذي يولده موقف أو مشهد ما ومحاولة منا للتفريق بين هذين المصطلحين ارتأينا تتبع أثر كل منهما ومحاولة تعريفهما :

3-1-1العجيب: le merveilleux

جاءت الدلالة المعجمية لمصطلح العجيب "في معجم " لسان العرب لابن منظور في مادة (عجب) ما يلي: "العجب انكار ما يرد عليك لقلة اعتياده والنظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد وقوله تعالى: " وإن تعجب فعجب قولهم " الخطاب للنبي –صلى الله عليه وسلم _ أي هذا موضع عجب ، حيث أنكرو البعث " التعجب: أن ترى الشيء يعجبك، تظن أنك لم ترى مثله وقولهم لله زيدا كأنه جاء به لله من أمر عجيب ".[2]

أما في المعجم الوسيط فجاء " العجب روعة تأخذ الإنسان عند استعظامه لشيء ، يقال هذا أمر عجب ، وهذه قصة عجب ، وعجب عاجب : شديد (المبالغة)."[3]

وقد تعدى العجب الإنكار والندرة إلى انفعال النفس لرؤية غير المألوف حيث عرفه زكريا القزويني (ت 682 ه) بأنه " حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب

---

[1] نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية،ص 14.15

[2] ابن منظور: لسان العرب،ط3،دار صامد،بيروت،مادة"عجب"،ص 38.

[3] ابراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات:معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية،تركيب،ج2، ص 854.

الشيء، وعن معرفة كيفية تأثيره". [1] وإذا عدنا إلى تسرب لفظة العجيب باشتقاقاتها المعروفة داخل النص القرآني نجدها قد وردت في سورة الصافات الآية : 12 في قوله عز وجل : " يا ويلتي أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا إن هذا لشيء عجيب". [2] ويقول جل من قال عن مجيء الرسول والبعث: "بل عجبوا أن جاءهم منذر فقال الكافرون هذا لشيء عجيب"[3]." وهاتان الآيتان تحملان معنى التعبير النفسي أو الحيرة و الدهشة التي تختلج الإنسان عند سماع شيء غير مألوف ولا رؤية شيء اعتاد رؤيته،وكذا تغيير الواقع بواقع مخالف و مباين له. ففي سورة الكهف مثلا " يأتي الوصف بالعجب مرتين تأكيدا لحدث الحيرة في تفسير ظاهرة تحقق البحث بعد الموت في الحياة الدنيا، التي ينشأ العجب من لا اعتيادها وعدم مألوفيتها". [4] حيث يقول عز وجل: "أم حسبت إن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا " في هذه الآية الكريمة نستشف حيرة ودهشة الناس من انبعاث أهل الكهف . ويقول جل من قال: حكاية عن قصة موسى عليه السلام وفتاه "واذ قال موسى لفتاه لا ابرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سربا، فلما جاوزا قال لفتاه آتنا غداءنا لقد لقينا من سفرنا هذا خصبا، قال أرأيت إذ أوينا غلى الصخرة فإني نسيت الحوت وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله في البحر عجبا".[5]

وعليه فقد ورد لفظ "عجبا" في هذه الآيات له دلالة على تعجب سيدنا موسى عليه السلام وفتاه من حادثة انبعاث الحوت وعودته إلى البحر بعد موته.

فالعجيب إذن هو "ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات و ظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية. فتغير مجرات تماما وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين

---

[1] زكريا محمد القزويني:عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات،دط، دار الشرق العربي،ص 10.
[2] سورة هود، الآية 72.
[3] سورة ق، الآية 02.
[4] نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية،ص 20.
[5] سورة الكهف، الآية 60,63.

الذين يشكلون مادة الطقوس و الإيمان الديني مثل إبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن الشعوب".[1]

وانطلاقا من هذا التصور نجد أن العجائبي هو: " حدوث إحداث وبروز ظواهر طبيعية مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف طويلا . و الطيران في السماء أو المشي فوق الماء، هذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعي."[2] ومن ثمة فالقارئ يحدد هذه الأحداث على أنها أحداث عجائبية تستلزم من عقله قبول قوانين جديدة للطبيعة. ليستطيع من خلالها تفسير ظواهرها، حيث يرى "تودوروف " أن القارئ إذا قرر أننا يجب أن نعترف بقوانين جديدة للطبيعة وأننا نستطيع أن نفسر بعض الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع فإننا نبقى في العجيب."[3] .

و باختصار فإن " الحكايات الخارقة تستدرج القارئ إلى عالم يشبه عالم الواقع في كل شيء، عالم رتيب هادئ يدعو إلى الاسترخاء وبغتة تنتصب أمامه ظاهرة لا تفسير لها تمزق عالمه المطمئن: عودة الأموات للانتقام، مصاصو الدماء متعطشون للدماء الطازجة،تماثيل تدب فيها الحياة فجأة تختلط بالناس، بشر يتحولون إلى وحوش كائنات بشرية أو مواد كيميائية مصنوعة في مختبرات العلماء تخرج عن السيطرة الخ ...ومع أن الأشباح و الأشياء التي تعمر القصص هي من نسيج الخيال، فإن القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي، فيرى الأشياء إليه من خلف الموت تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراها عين البشر وتزرع حياته بالقلق و الخوف والرعب ."[4]

3-1-2الغريب: l'etrange

الغريب في اللغة هو: " الغامض في الكلام، قال الأصمعي:أغرب الرجل إغرابا. .إذا جاء بشيء غريب. و الغربة والغرب: النوى والبعد،و غريب: بعيد عن وطنه."[5]

---

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب،ص 32.

[2] شعيب حليفي: شغرية الرواية الفانتاستيكية،ص 61 .

[3] حسين علام: العجائبية في الأدب،ص:33.

[4] لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار الناشر، بيروت،2002،ص 87.

[5] ابن منظور: لسان العرب، مادة"غرب"، ص 23,24

وقد ذهب زكريا محمد القزويني في مؤلفه :"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" إلى تعريف مصطلح الغريب بقوله: "الغريب كل امر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة و المشاهدات المألوفة وذلك اما من تأثير نفوس قوية ومن تأثير أمور قليلة أو إجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله ، وإرادته فمن ذلك معجزات الأنبياء –صلوات الله و سلامه عليهم جميعا– كانشقاق القمر،وانغلاق البحر وانقلاب العصا ثعبانا وكون النار بردا وسلاما، وخروج الناقة من الصخرة الصماء. "[1]

فالغرائبي إذن هو حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي ،لكنها تجد لها حلا طبيعيا ،وقد مثل "تودوروف" لهذا بأعمال "دوستوفسكي" وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب والخوارق ثم الأعمال الروائية البوليسية، حيث الحدث في البداية يولد خوفا من مجهول وسرعان ما يتضح بتفسير منطقي." [2]، بمعنى آخر فإن الغريب "l'étrange" يتميز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة وغير قابلة للتفسير ثم تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة :فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلا (كأن تكون ثمرة تخييلات غير منضبطة :أحلام ،عارض نفسي ، هلوسة ،....إلخ)،وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي." [3] و عليه يقرر القارئ في هذا الجنس أي الغريب الجنس بأن قوانين الواقع تبقى سليمة، ويستطيع من خلالها أن يقدم تفسيرا طبيعيا لهذه الظواهر الموجودة في عالمها المتخيل "ليتأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه."[4]

وفي الأخير فإن الغريب يتحدد باعتباره مجاورا للعجائبي وبكونه لا يحقق إلا شرطا واحدا من الشروط وهو وصف ردود أفعال معينة مثل الخوف ، فهو مرتبط بشعور الشخصيات وغير مرتبط بظهور "Apparition"يتحدى العقل."[5]

---

[1] زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،ص 10.
[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص 61.
[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 87.88.
[4] حسين علام: العجائبي فب الأدب،ص 33.
[5] المرجع نفسه،ص 34 .

ومن ثمة فاصطباغ المفهومين العجيب والغريب بالغموض كان سببا في اشتراك حدودهما، وفي التعامل معهما من وجهة نقدية واحدة ,لذا فقد آثرت الباحثة أن تبدأ من هذه النقطة من حدود النظرية الكلية لمفهوم العجائبي،غير متسلسلة في تتبع اشتقاقات العجيب ،، لتقرر رؤيتها حول هذا الموضوع ، والتي تقوم على تداخل مفهوم العجائبي مع الغرائبي، بل واحتوائه له بوصف الثاني أحد أنماط التعجيب ، الذي يبدو من خلال هذا التمدد منفتحا وممتنعا عن التسييج و التصنيف ،لذا سيتم التعامل مع العجائبي بالانطلاق من قاعدة أساسية، وهي أن العجائبي خرق للواقع والمتعارف عليه في تكوين الأشياء بنسب متفاوتة من التعجيب ،دون وضع فواصل بينها، وتحديد جنسي لها ،لكون مسألة المصطلحات مازالت غير مستقرة ، ولا يمكن الركون إليها ، ولكون الحد الذي وضع للتفريق بين هذه المصطلحات , كما لدى تودوروف هو مسألة إجرائية يمكن أن تختلف من ناقد إلى آخر .

وأخيرا وليس آخرا فإن لصدور العجائبي عن أرضية لغوية يشترك فيعا مع غيره كالغرائبي والغريب والعجيب . وهذا تأكيد على أن المعين الرافد ، والمنبع الخاص ، لهذه الفكرة الأدبية واحد ، وعليه فلا يوجد معيار واضح تعتمده الدراسة للفصل بين العجائبي وغيره من المصطلحات ذات الدلالة المشتركة معه والتي تشترك معه في نزوعها أدبيا إلى الخيال بعيدا عن الواقع ، لتشكيل عالم خاص مغاير ومفارق للعالم الواقعي."[1]

ومن بين الشرايين والحقول المعرفية الأخرى التي تتماس وتصب في قلب العجائبية نجد الحكاية السحرية والخيار العلمي والرواية البوليسية و اليوتوبيا والأسطورة .

وقد حاول هذا البحث الوقوف عند أهم الدارسين والنقاد الذين حاولوا الكشف عن الحدود التي تميز كل حقل عن غيره قصد ابراز علاقة العجائبي بالأشكال أو المجالات القريبة منه عبر "مقابلته لمفاهيم أخرى تنتمي إلى حقله وتتفاعل معه من جهة أخرى وذلك قصد اضائته كمفهوم وابراز طاقاته المتعددة."[2]

---

[1] نورة بنت ابراهيم العنزي:العجائبي في الرواية العربية،ص 23.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستسكية،ص 60.

يرى "تودوروف" أنه ملزم بتحديد الحقول القريبة منه مثل (الغريب ، العجيب)وتلك البعيدة عنه نسبيا كالروايات البوليسية أو أدب الخيال العالمي.[1] وهو ما ذهب إليه أيضا " شعيب حليفي" من خلال الدراسة التي قام بها حول الفانتاستيك :

أ -العجائبي والحكاية السحرية :

" إن ادراج الحكاية لسحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك يأخذ مشروعيته في كون الحكاية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك لهذا سعى "لوي فاكس" إلى ادخالها ضمن العجائبي ، فالاختلاف بين ماهو سحري وما هو فانتاستيكي يتجلى في أن المحكى الفانتاستيكي يمثل عالما حقيقيا فيه شخوص مثانا ، يوجدون فجأة أمام اللا مفسر ، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي مرتع المستحيل." [2] " و " يلتقي السحري بالفانتاستيكي في كون هذا الأخير يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن ، بينما يتغذى السحري بدوره من تصادم الإستيهامات داخل المخيلة ، كما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخيم وشحن الكلمات والقارئ برعب وحيرة."[3]

ب_ العجائبي والخيال العلمي :

الخيال العلمي " جنس روائي استباقي يهتم بالمستقبل حيث يظهر القلق ضمن أشكال متخيلة انطلاقا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما ، إنه حكي يتقدم العلم ويبتكر انطلاقا من عناصر جنسية وهو ما أثبته العلماء التقنيون بطريقة ما فيما بعد."[4]

يلتقي الخيال العلمي بالفانتاستيكي في أن كلا منهما يشتغل على المتخيل فالفانتاستيك على خط المتخيل يتعارض والخيال العلمي، ويتجلى هذا التعارض في رؤية المتخيل واعتماده ، فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهمومه مبصرا الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج ، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد."[5] .

---

[1] ينظر: تودوروف: مدخل الى الأدب العجائبي،ص،ص63،62،61.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص 66 ، 67.

[3] المرجع نفسه،ص 67.

[4] المرجع نفسه،ص 68.

[5] تزفتان تودوروف: مدخل الى الأدب العجائبي،ص97.

ويسمي "تودوروف" الخيال العلمي بـــ : الأدب العجيب الأدوي ويقول:" تأدى بنا العجيب الأدوي إلى الاقتراب مما سمي في فرنسا في القرن التاسع عشر، بالعجيب العلمي وما يسمى اليوم بالتخييل العلمي هنا يكون فوق الطبيعي مفسرا بطريقة عقلانية لكن انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر. في حقبة القص العجائبي تكون القصص التي تتدخل المغناطيسية " Magnétisme" فيها هي التي ترجع إلى العجيب العلمي فالمغنطيسية تفسر "علميا" وقائع فوق طبيعية كل ما هناك أن المغنطيسية تنتمي بذاتها إلى فوق الطبيعي ."[1]

[1] المرجع نفسه، ص 79.

ج_العجائبي والرواية البوليسية :

إن الرواية البوليسية أمثال : جون ديكس ون كار ، وأجاثا كريستي يرتكزون على عناصر السرد العجائبي والغرائبي مثل الاختفاء والغرابة والرعب ويتجلى الاختلاف بينهما في كون الرواية البوليسية تتألف من أحداث يسودها الغموض والسرية والرعب.[1]

والرواية البوليسية " جنس أدبي شعبي عام " [2] ويرى تودوروف أنها " ذات اللغز ، حيث يكون البحث من أجل اكتشاف هوية المجرم ، مبنية على النحو التالي : هناك من جانب عدة حلول سهلة . تبدوا من أول وهلة مغرية غير أنها تتكشف عن زينها واحدا تلو الآخر ومن جانب ثان هناك حل غير محتمل تماما، لا يبلغ إلا في النهاية الذي سيظهر وحده حقيقيا ".[3]

أي أنها " تتطلب واقعية يسودها غموض يتم الكشف عنه تدريجيا فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء " .إن البناء الفني لهذا النوع حيث يتأسس على قطب التوتر وتعقيد بنية الحدث عن طريق تعمية بعض المشاهد وهي نفس المكونات المؤسسة للنص الفانتاستيكي "، [4] من ثمة تقترب الرواية البوليسية من الأدب العجائبي " في وجود حدث غير مألوف يثير حيرة لدى القارئ فيشرع في البحث عن تفسير لها لكنهما يختلفان في طريقة التفسير " [5]، ذلك أن" النص العجائبي يتطلع المرء بالأحرى إلى التفسير فوق الطبيعي على أي حال .أما الرواية البوليسية فحالما تتم لا تدع أي شك فيما يخص غياب الأحداث الفوق الطبيعية".[6]

د_العجائبي وأدب الصوفية :

"إن أدب الصوفية هو من أثرى الجوانب التراثية بالخوارق والعجائب والغرائب في تاريخ الأدب العربي .فالمؤلفات الصوفية تقدم خوارق عجيبة تعلي من مكانة الصوفي ،

---

(1) سناء كامل الشعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، د،ط، نادي الجسرة الثقافي والإجتماعي 2008 ص 64.
(2) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 74
(3) تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي ص 72
(4) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 73
(5) محمد تنفو : النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنمودجا,ط1,دار كيون للطباعة والنشر والتوزيع,دمشق سوريل 2010 ,ص 92
(6) تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي ص 73.

وتؤكد على صلته الروحية بالذات الالاهية ولا شك في أن هذه الخوارق العجيبة تسرد قصص الكرامات التي مازال الكثيرون يرددونها ويؤمنون بمصداقيتها إيمانا عميقا ، وقد ألقت بظلالها على الانجاز السردي العجائبي والغرائبي في مسيرة توظيف الأدب العربي لمعطيات هذه الكرامات وظلالها النفسية والأدبية التخيلية في انجازاته الأدبية المعاصرة ،إذ أن مثل هذا التوظيف فتح أمام الأديب العربي آفاقا لا حدود لها من التخيل والسرد ضمن عوالم استثنائية[1]

ي- العجائبي واليوتوبيا :

من الأنماط التي تعبر عنها اليوتوبيا تناولها للفردوس، حيث الحياة السعيدة دون مأزق أو أزمات كما تتناول العالم الخارجي المغاير نحو حياة أفضل من الحياة الراهنة. من هذا المنطلق تستمد اليوتوبيا و العجائبي انطلاقتهما من المخيلة فتكون عمودية ذات جذور و ظلال في الواقع ، ترفد الحل (رؤية حلمية كما في رحلة "مم أزاد" في رواية "الريش")مثلما ترفد التجربة الذهنية. [2]

واليوتوبيات عموما تقوم على فكرة بناء عالم خيالي لا وجود له، إلا ضمن قوانين خاصة وظروف استثنائية قد تكون خارجة أحيانا عما يمكن تفسيره ضمن نواميس الطبيعة .

وهذا ما يجمعها بالغرائبية و العجائبية، لكنها تفترق عن العجائبية والغرائبية بسكونيتها، إذ هي تقدم تصورا ثابتا ضمن صور مختلفة. فالدول اليوتيوبية سكونية، بينما الغرائبية العجائبية عالم يضج بالحركة لا ضوابط ولا قوانين تقيد تحلياته وتشكلاته. [3]

و- العجائبي والأسطورة :

الأسطورة سرد تقليدي تتموضع في الأدب لترفد الفانتاستيك، بمبادئها الموغلة في القدم، و تيماتها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك وأنها بذرة المسخ، حيث تحف الأسطورة بالعديد من الممسوخات والمتجلية في علاقة الكائن البشري أو الأسطوري بالماورائي أو الغيبي. وقد أدرج "داركو سوفان" الأسطورة ضمن الجنس الأدبي الميتافيزيقي الذي يندرج مع العجائبي والفنتاستيكي تحت اسم واحد متقارب في مقابل الخيال العلمي، ذلك أن

---

[1] ينظر: سناء الشعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص 52-54

[2] شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص 75.

[3] سناء الشعلان: السرد الغرائبي و العجائبي،ص 61.

الأسطورة التي تحيل على الماضي السحيق وتبقى ثابتة لا تتغير، تعطي انطباع الفهم الثابت أيضا ".[1]

ما نخلص إليه في الأخير من خلال هذه الحقول القريبة من مفهوم العجائبي نصل إلى أن الفانتاستيك هو :"جسد ورؤية في آن، شرايين عدة تصب في القالب الفانتاستيكي فتبتدع رؤية مغايرة للرؤى الأخرى، تفسح لنفسها مجال الاغتراف من الذاكرة المتعالية والعمومية لصور تترك في نفس المتلقي ترددا واندهاشا ".[2]

---

[1] شعيب حلفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ،ص 76 .

[2] المرجع نفسه: ،ص 52 .

3- 2العجائبي في الثقافة الغربية :

لقد شهد الحقل الثقافي الغربي العديد من المقاربات والتصورات النظرية حول الإبداع العجائبي، وللإحاطة بمجمل هذه الدراسات والتنظيرات جاء في كتاب : "شعرية الرواية الفانتاستيكية" الحديث عن هذه المقاربات من منظورات منهجية لامست الفانتاستيك بأشكال متفاوتة .[1]

أولا: المقاربة التاريخية:

وتمثلها الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانتاستيك، أهمها مؤلف" بييرجورج كاستيكس الذي كان أول من طرح مسألة تعريف "الفانتاستيك"، كما يحدد تاريخيا ظهور الفانتاستيك" بفرنسا بعد ترجمة "هوفمان" إلى الفرنسية سنة 1828 م، ومساهمة "والترسكوت" بالكتابة والمراجعة، وتحت هذا التأثير ظهرت مجموعة من روايات فانتاستيكية بفرنسا ما بين 1840 م و1935 م لكويتي ، نوديي مريمي ، اكزافييني .

كما ترجم "بودلييير" سنة 1857 م الحكايات الخارقة لأرجار آلان بو، وبعدها سيصمد هذا النوع التعبيري في وجه كل التقلبات بفضل استغلاله لتقدم الفكر الوضعي وعلوم السحر والنفس وما بعد علم النفس وأيضا التقاليد والحكايات القديمة .

ثانيا : المقاربة الدلالية :

وتعتمد على رصد التيمات المتواترة وتطويرالفانتاستيك بوصفه نصا ، وقد حددت هذه التيمات على أساس تضمنها بالخارق والفوق الطبيعي كالجن والأشباح ، الموت ومصاصو الدماء ، المرأة والحب ، الغول ، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة ، التحولات الطارئة في الفضاء زمن على حد قول "جان مولينو".

كما يندرج ضمن هذا المضمار كل من "روجي كايوا" و"لوي فاكس" ، وقد ارتبط بالجانب الدلالي ارتباطا وثيقا من خلال أعمالهما الأولى والمتأخرة

[1] ينظر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ،ص29.

ثالثا:المقاربة البنيوية

و يمثلها "تودورق" صاحب التصور المبني على "التردد و الحيرة" مقابل تصور "رجان بلمبين نويل" الذي يختلف عن تصور "تودروف" في ارتباط "نويل"بعلم النفس الفانتاستيك طريقة في الحكي.

المقاربات الأخرى متعددة مثل المقاربة الأنثروبولوجية كماهي عند "جلبير دوران" وهو يتحدث عن أشكال الوعي والتفكير عند البدائيين كما استعمل كلمة "فانتاستيك" في أحيان كثيرة معادلا للتخييل.

وأيضا التحليل النفسي للكليانية أو الوعي الجمعي عند "بييرماليل" في (مرآة العجائبي)، وهو يحدد محكيات العجائبي على أنها تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرغبات ،مثلما هناك من النقاد من اشتغل على مفهوم الغرابة المقلقة كشعور يختزن في اللاشعور ثم لا تلبث أن يخرج في وقت من الأوقات.[1]

ولعل من الجدير بالذكر في هذا الشأن القول بأن :"علم النفس قد يجد في تلك الرؤى والاستيهامات وحالات الشخصيات والمواضيع والمواد التي يعتمدها كل من العجيب والعجائبي في تأثيث عالمها، يجد فيها فرصة مهمة للتأويل ليخدم الطروحات الخاصة باللاوعي والعصاب والأنا الأعلى وغيرها. أما علم الإجتماع الثقافي فينظر إلى طبيعة تكون المجتمعات من حيث بنية ذهنياتها ومكوناتها ويستعين بالعجيب والعجائبي معا لينمي فرضياته عنها ".[2]

وقد ازدهرت العجائبية في الأدب الغربي الحديث ازدهرا كبيرا ارتبط بقوة بأسماء بعينها نذكر منها: غابرييل غارسيا، ماركيز، لاسيما في عمله (مائة عام من العزلة)، لويس كارول في رائعته (أليس في بلاد العجائب) ،وكافكا في (المسخ) إضافة إلى الكاتب البريطاني جي.أر.أرتو لكين، ثلاثيته المعروفة باسم(الخواتم) باعتبارها نموذجا مثاليا للأدب العجائبي الفانتازي الحديث .[3]

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص 29-30

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب،ص 45ـ 46

[3] نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبية في الرواية العربية،ص 25.

ويعد" فلادميربروب" من أوائل البنيويين الذين بحثوا في طبيعة الحكايات العجيبة الشعبية وتوصل إلى أنها:" تخييلية لا معنى لها خارج تخييلها بما أنها تلتزم بأنماط الحكي المتوارثة،من هنا كان على الدارس أن يلتزم بتطبيق أدواته الإجرائية التي مكنته منها الدراسات البنيوية الساعية إلى شكلنة السرد".[1]

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب،ص 46-47.

3-3 العجائبي في الثقافة العربية:

جاء في "لسان العرب" لابن منظورأن:" العجب ما يرد عليك لقلة اعتياده "و أن أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره...قال :قد عجبت من كذا و العجب و النظر إلى الشيئ غير مألوف و لا معتاد،و التعجيب و التعجب أن ترى الشيئ يعجبك تظن أنك لم ترى مثله و آيات الله عجائبه".[1]

و أما "ابن فارس" فيقول في معجمه "مجمل اللغة" إن:" العجيب و العجاب عنده شيئ واحد و هو الأمر يتعجب منه و أما العجاب فأكثر منه".[2]

وأما الاستعمال الأول للمصطلح-العجيب-في مجاله النقدي على يد "أبي عثمان الجاحظ (ت.255ه)، و ذلك في حديثه عن ترجمة الشعر التي يقول فيها :"و الشعر لا يستطاع أن يترجم و لا يجوز عليه النقل، ومن حول نظمه و بطل وزنه و ذهب و سقط موضع التعجب ".[3]معنى ذلك أن "الجاحظ" اعتبرالتعجيب من أهم خصائص الشعر و لكنه لم يبين لنا مصدره.

و في خضم الحديث عن الفانتاستيك في الرواية العربية لن نغفل مسألتين مهمتين:

الأولى:و هي أن الروائي العربي يحتمل جدا أن يكون مطلعا على الآداب الفانتاستيكية في الآداب الغربية. إما بشكل مباشر أو عبر الترجمة، و بالتالي فهو قد يتمثل هذه المكونات والعناصر ليضفرها ضمن تصوراته الفكرية ،و أما المسألة الثانية:و هي الرجوع إلى بعض الآثار النثرية القديمة و تمثلها ما دام الإنتاج العربي و النثري القديم يحتوي على بذور ناضجة للعجائبي.[4] نستشفها من خلال:[5]

أ-القصص الشعبية و السير :و منها "ألف ليلة و ليلة" التي تضمنت بنية تعجبية من خلال وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف،و شخوص يطالهم الامتساخ و التحول.

ب-الخطابات الرمزية: وهي رمزية-تجاوزا-لأن شخوصها اختيروا من الحيوانات،

---

(1) ابن منظور: لسان العرب،المجلد الأول، دار صامد ،بيروت،لبنان،دط،ص:580.

(2) ا بن فارس: مجمل اللغة،ت: زهير عبد المحسن سلطان،مؤسسة الرسالة،ط1986،2،ج3،ص 651.

(3) الجاحظ أبي عثمان:الحيوان،تر:عبد السلام هارون،دار الجيل،بيروت، ج1، ص 75 .

(4)شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 52

(5) المرجع نفسه، ص 15-16

و نموذجها "كليلة و دمنة "التي حاولت تصوير فضاء حيواني عجائبي، لا يختلف كثيرا من عجائبية بعض الأعمال الفانتاستيكية في أوروبا القرن التاسع عشر.

و منها أيضا ما يعتمد على الحلم و المتخيل مثل(رسالة الغفران) و الذي شغل دورا كبيرا في إخصاب المخيلة العربية و إعطاء العمل الابداعي بعدا موحيا و فريدا.

ج–كتب التاريخ:و خصوصا تلك التي كانت قبل "ابن خلدون" بمعنى الأخبار العربية و الحكايات التارخية التي جاء أغلبها من نسج و تلفيق مخيلة المؤرخ أو الذاكرة الشعبية بالتواتر ،كما هو الشأن عند المسعودي و الطبري و الغرناطي....حكايات مختلفة تشدها المبالغة و التعجيب.

و أيضا كتب الرحلات التي تؤرخ بشكل أساسي للطرائف و الغرائب فتعمد إلى سرد استيهامات لعوالم و شخوص عجائبية جديدة بالتحليل إلى جوار التفاصيل الحياتية .

د–مؤلفات الصوفية :و لعله الجانب النثري في الأدب العربي،من حيث تضمنه العديد من الخوارق،التي يتم إدراجها ضمن كرامات أولئك الشخوص مقابل معجزات الأنبياء،مثلما نجد "ابن عربي" في فتوحاته المكية و هو يصف عوالم عليا غريبة زارها، و لقاءات عجائبية أخرى،مثل شطحات المتصوفة عموما الذين ارتبطت خوارقهم بالحلم والهذيان و بقوة نفسانية، يمكن القول بأنها كانت تتماس رغم خصوصيتها–من بعيد أو قريب–مع ما كان يسلكه البوذيون و جماعات هندية أخرى.

و من النتاجات العربية الأخرى التي شهدت توظيفا للسرد العجائبي نذكر:يحي حقي"في السلحفاة تطير"،ادوارد الخراط في "رامة و التنسيق"و "الزمن الآخر" ،و إلياس خوري في "أبواب المدينة"،الطيب صالح"عرس الزيق"،و فاضل العزاوي "الأسلاف"، سليم بركات"أرواح هندسية".....

4- القصة القصيرة:

إن المتتبع لتاريخ السرد العربي يلفي أن العرب قد عرفو القصة ليس بشكلها الحداثي اليوم بناء ومتنا ، ولكن كانت مجرد ارهاصات فقط ، نتيجة " أخذ العرب عن الأمم التي اتصلوا بها فحصل من هذا كله – على مر الزمن – رصيد ضخم منه ما نقل عن العامة أو الخاصة ، ومنه ما صنع على ألسنة الطير و البهائم ، ومنها ما تخيل عن الجن والشياطين والمردة، هذا الرصيد ذو أشكال متنوعة (كالخبر والمثل والنادرة و الحكاية .....)ومواضيع متباينة (كأيام العرب ووقائع المغازي والفتوحات وأخبار المجالس ، وأساطير الجن وقصص العشاق ، وطرائف الحمقى والمجانين .....).[1]

ومن تلك القصص و الأساليب السردية التي شهدها التراث العربي نجد قصص الوعاظ للدعوة إلى الإسلام و الدين وقبله وجدت المعلقات أو المطولات التي كانت بمثابة قصص ، وفي العصر الأموي تطور المبدأ القصصي على يد الكاتب الكبير "عبد الله ابن المقفع" من خلال مؤلفه " كليلة ودمنة " إلى جانب مجهودات "الجاحظ" في كتابه : " البخلاء" الذي حاول من خلاله أن يبرز ويكشف لنا عن بخل هؤلاء المرزوين في قالب قصصي كان هدفها تعليمي ،وبعده " بديع الزمان الهمذاني و "أبو القاسم الحريري" اللذين تمكنا من تكييف عناصر السرد القصصي أو الحكائي في شكل أدبي عرف ب:فن المقامات ، يضاف إليها ما كان يروى من حكايات شعبية كألف ليلة وليلة وسير (سيرة بني هلال سيف بن ذي يزن) والملاحم (كملحمة عنترة بن شداد) .....الخ

وصفوة ما يمكن أن يستنبط مما سلف أن ضروب القصة وفيرة متنوعة في تراثنا ، إلا أن معظم ما مر معنا من هذه القصص كان سردا لحوادث محدودة ، أو وصفا لمواقف معينة ، أو قصا لوقائع كما جرت بأسلوب لا يجعلها قصصا بالمعنى الصحيح وإنما يصح أن نعدها صورا قصصية، إذ تنقصها المعالجة الصحيحة للموضوع ، والتحليل الدقيق للبواعث والتعبير الفني عن الصراع النفسي و التصوير العميق الذي يدل على تحسن الحقائق النفسية. [2]

---

[1] عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث،ط1،دار الفكر، 1984،ص 08.

[2] المرجع نفسه،ص 49.

والأهم من كل هذا أننا نفتقد فيها البناء القصصي "فالحوادث تترى كما وقعت، لا كما يراد لها من الإفضاء إلى الهدف المقصود من القصة ، فلا يحس فيها بوجود بناء هندسي أو تصميم معين تنبثق عنه حوادث القصة ، وتتحرك خلاله شخصياتها ، وتسير بحسبه إلى النهاية ".[1]

والجدير بالذكر أن الدارس يستشف في " القرآن الكريم وفي الكتب السماوية قبله القصص الديني الراقي الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى الوعظ والإعتبار فكان انتقاء القصص ذات العبرة العقدية دون سواها ، ولئن ازدهر هذا الأمر –في بعض الحقب– حتى تدب له القصاص في المساجد ، فإنه لم يهتم فيه بالخصائص الأسلوبية والسمات الجمالية ، فلم يجد–بالتالي– في تتبع طرائق الكتابة وتحليلها لانحصار الحرام في خدمة الدين لا في تدبر القصة ذاتها ".[2]

إلا أن النقاد اليوم يقولون أن السرد وجذور القصة العربية الحديثة لا تعود إلى التراث و الموروث القديم، و إنما تعود أصوله إلى فن القصة في الأدب الغربي نتيجة اطلاع النقاد العرب على النماذج القصصية الغربية التي ساهمت بشكل كبير في استلهام معالم القصة وقواعد هذا الفن الأدبي، ولأننا في موضع الحديث عن هذا الفن (القصة)لا بد لنا من أن نقف وقفة بسيطة نتناول فيها مفهوم القصة حسب تعريف بعض النقاد وممن اهتم بهذا الفن الحيوي.

فقد عرفها الباحث الفرنسي "جوزيف بدييه" الذي يعد من أهم الباحثين المهتمين بالبنيات السردية لفن القص بقوله: " القصة كيان حي ، وما دامت كذلك فهي تخضع لجملة من الشروط من أجل المحافظة على بناءها، إنها تتكون من مجموعة من العناصر بحيث لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر منها "[3].

يعتبر "بدييه" القصة كيانا حيا ، وما دام كذلك فهو يخضع لعدد من الشروط من أجل أن يحافظ على حياته، إنه أساسا يتكون من مجموعة من العناصر بحيث لا يمكن المساس

---

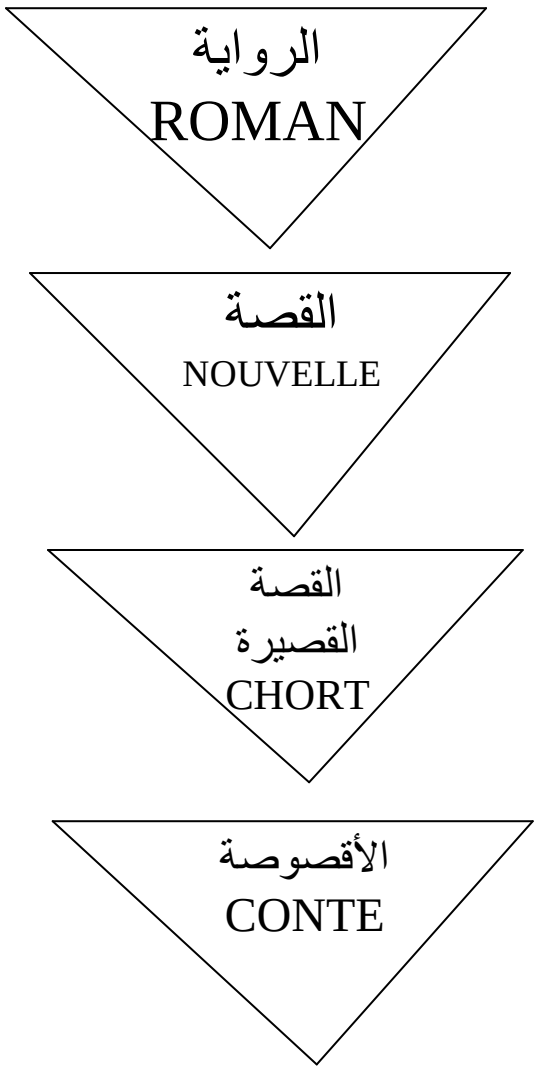
(1) عزيزة مريدن : القصة الشعرية في العصر الحديث،ص 50.

(2) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص 09.

(3) باديس فوغالي: محاضرة من محاضرات السرد في قسم اللغة العربية جامعة العربي بن امهيدي 2010

بأي منها دون أن يتم القضاء عليها،ومن جهة أخرى اعتبر "بدييه" القصة كيان حي بمعنى أن اللغة داخل هذا النسيج السردي لها علاقة تفاعلية مع بعضها البعض بمعنى أن القصة أشبه بالقصيدة تختار فيها اللغة اختيارا وفقا للبناء ، لذا يجب أن تكون حية معبرة عن الواقع فاعلة ومتفاعلة تبهر وتدهش الجمهور القارى.

إن المتأمل في المسار الذي سلكه فن القصة يلفيه قد مر بالعديد من المراحل حددت مستوياته وأنواعه نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة.... كبديل عن الأشكال و الأطر القديمة و الهجينة كالمقامة و المقالة القصصية و الصورة القصصية التي مهدت بما تنطوي عليه من خصائص سردية إلى ظهور القصة الفنية الحديثة بمختلف أشكالها وفق التراتبية الآتية :



ويتناول هذا البحث شكلا من أشكال التعبير القصصي ألا وهو القصة القصيرة ، للكشف عن ماهية هذا النوع الأدبي و الغوص في قوانين انتظامه وطرائق تأليفه والتحامه .

من بين النقاد و المنظرين الأوائل الذين عكفوا على وضع الأسس الفنية الأولى للقصة القصيرة ، نجد "أنطون تشيكوف الروسي ، وجي دي موبسان الفرنسي ، و إدجارآلان بو الأمريكي الذي تلقبه دائرة المعارف الأمركية ب: " السيد الأول للقصة القصيرة الحديثة" أحد المنظرين الأوائل لهذا الشكل الجديد ، وقد جاء في تعريفه للقصة القصيرة قوله : " إن القصة القصيرة هي قصة نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة أو ساعة أو ساعتين ". [1]

وتعرف أيضا على أنها: " نص أدبي نثري يصور موقفا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثفا له أثر أو مغزى". [2] ، يعتمد فيه الكاتب على سرد أحداث معينة تجري بين شخصية وأخرى ، أو بين شخصيات متعددة تحكمها "وحدة الانطباع" و"وحدة البناء" في تصويره للحياة الواقعية،هذه الأخيرة تعد من وجهة نظر الروائي الفرنسي موباسان " تصوير ما بالحياة من المضامين قدرا كبيرا، ومن التجارب التي يعمق مفهومها للحياة قدرا أكبر ، وهي لحظات قصيرة ومنفصلة ، ولكل منها مغزاها ".[3]

تحمل القصة القصيرة مسؤولية إيصال هذه المغزى بما تتميز به عن الفنون النثرية الأخرى " بإحساسها المرهف والأسيان بمفارقات الحياة و ألغازها ، وذلك الإصغاء العميق لإيقاع الحياة اليومية واهتزازات الحركة الاجتماعية ". [4] وبهذا كانت : " معزوفة أدبية شجية تتداخل وتتفاعل فيها هموم الذات وهموم الموضوع يلتحم فيها البعد الغنائي بالبعد الدرامي كحلقة وسطى ونقطة تماس بين الشعر والنثر، وكان المجال الذي تتحرك فيه أو تمتع منه في المجال الذي يمور بغبار الحياة وصراعاتها وتحولاتها".[5]

---

[1] رشاد رشدي: القصة القصيرة ،ط2، دار العودة،بيروت،1975،ص 07.

[2] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2008.ص 24.

[3] رشاد رشدي: القصة القصيرة، ص 09.

[4] نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس الى التجنيس،ط1،المركز الثقافي العربي،1987.ص 52 .

[5] المرجع نفسه،ص 53 .

نستشف مما سبق أن تحديد طبيعة وماهية القصة القصيرة، كجنس أدبي مستحدث قد شكل عسرا صعب على النقاد ضبط تعريف جامع مانع لها. إلا أنهم اتفقوا على شرطين أساسيين تنهض بهما القصة القصيرة: "وحدة الانطباع أو الأثر" و "وحدة البناء ".

والمقصود بالوحدة ههنا: " أن كل شيء فيها يكاد يكون واحدا. فهي تشتمل على فكرة واحدة وتتضمن حدثا واحدا، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة، وتستخدم في الأغلب تقنية واحدة، وتخلق لدى المتلقي أثرا أو انطباعا واحدا ويسكبها الكاتب على الورق عادة في طرحة واحدة، ويطالعها القارئ في جلسة واحدة ".[1]

و يلخص لنا " شريبط أحمد شريبط" فن القصة القصيرة وأهم خصائصها الأساسية بقوله:" جنس أدبي حيث النشأة، يرتكز على صفات و خصائص فنية كوحدة الحدث والشخصية وقصر المدة الزمنية، يعتمد على تكثيف العبارة واللغة الايحائية وصولا يعدو أن يكون ومضة مشعة من الحياة".[2]

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص 36ـــ37

[2] شريبط أحمد شريبط : القصة القصيرة..المصطلح والمفهوم ، محلة أمال مجلة إبداعية بأدب الشباب تصدر عن وزارة الثقافة ، الجزائر،عدد:05-أكتوبر-2009،ص 98.

1/بنية العتبات النصية :

العتبات النصية....المتعاليات النصية....المكملات.....النصوص الموازية....سياحات النص...النصوص المصاحبة.... خطاب المقدمات....هوامش النص....الملحقات النصية.....؟

مسميات عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يستدعي اهتمام الباحثين و الدارسين،لأن العتبات النصية بأجناسها الخطابية أول ما يشد البصر،و قد تكون آخر شيئ يبقى في الذاكرة حين تحمل نا هذه العتبات أو ما يصطلح عليه ب:"النصوص الموازية" إلى متاهات التأويل بل تشدنا إليها ،فلا نستطيع أن نفلت من قبضة ذلك الإغراء و الإغواء الذي لا ينتهي كلما اعتقدت أننا تحررنا منها عادت و طوقتنا راسمة آمالا عارضة،تقدم لنا قرابين العشق حتى لا ننسى لذة القراءة و اللقاء،إنها فخاخ للعشق تحشد الأفكار و تشدها إليها و في كل ذلك تذكرنا أنها أهدتنا مفتاحا للقول و في الوقت نفسه تطالبنا بضريبة هذا القول،ففي النهاية إقامتنا غير شرعية ما دامت القراءة قراءات متعددة،قد تمنحنا تأشيرة الدخول في سفر بلا رجعة تاركة إيانا نتخبط في متاهات التأويل بلا هوادة حتى ندرك أن ليس كل العتبات النصية حاملة لامتياز الشعرية،فكثيرا ما نلتقي بعتبات و نصوص موازية بلا نوايا دلالية.[1]

[1] روفيا بوغنوط : عتبة على عتبات النص ليوسف الادريسي ، متاح على الشبكة العنكبوتية ، مجلة أصوات الشمال 2010 الموقع www .aswat –alchamal. Com /ar/?p=98&a=3240

1-1الفضاء النصي:

يسمى الفضاء الطباعي وهو فضاء الكتابة النصية باعتبارها مطبوعة على الورق ، وليس باعتبارها مكانا طبيعيا أو تخيليا، بعبارة أخرى هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها أحرف طباعية،على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف،ووضع المطالع وتنظيم الفصول و تعبيرات الكتابة المطبعية و تشكيل العناوين و غيرها.[1]

وهو " المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، انه فضاء الكتابة الطباعية ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال" [2]معنى ذلك أن العين في المشهد الفضائي هي منطلق المتخيل ز منطلق النشاط الأبداعي الى الشاعرية فالفضاء:"خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة و امتلاء الكتابة جماليا و لسانيا و ثقافيا و معرفيا و اجتماعيا، لكنه خطاب يمنح نفسه للأخر بصريا و روحيا بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات التخيل والتجريد."[3]

سنتناول بعض الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في المجموعة القصصية بداية بالعنوان الرئيس ومرورا بالعناوين الداخلية و تتابعا بالتصدير و نهاية بالحاشية أو الهامش.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص5 5.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي،دط،ص72.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000،ط1،ص 45.

1-1-1-عتبة العنونة :

يعتبر العنوان تأشيرة القارئ للولوج إلى عالم النص في رحلة استكشافية لتضاريسه الدلالية و أبعاده الرمزية و بعبارة أدق يعتبر:"مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي و مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة ،قصد استنطاقها و تأويلها". [1]ليدعوا بذلك القارئ إلى الشروع في عملية التنقيب و فتح آفاق التخييل للبحث و التأويل و الخوص في عوالم النصوص و ما تحمله من دلالات و إشارات و شفرات تحتاج إلى قراءات تنيرها .

يتحمل العنوان مسؤولية جذب القراء و استئثار مشاعرهم،فالعنوان عندما "يستميل القارئ إقتفاء النص و قراءته يكون ترياقا محفزا لقراءة النص،و حينما ينفر القارئ من تلقي النص يصير سما يفضي إلى موت النص و عدم قراءته" [2]،لتغدوا هذه العتبة النصية بمثابة"زاد ثمين لتفكيك النص و دراسته،و يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه ,إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى ويعيد إنتاج نفسه " [3]و في الآن نفسه هو"مرآة مصدرة لكل ذلك النسيج النصي"[4].

و قد جاء اختيار الكتاب و المبدعون في انتقائهم لعنوان مدونتهم على اعتبار أن العنوان هو"ذلك العلامة اللغوية التي تتقدم النص و تعلوه, و تتشكل هذه العلامة من مجموعة من الدالات و المدلولات،و الكاتب المتميز هو من يعنون مؤلفاته بعناوين"شديدة الفقر على مستوى الدالات ,لأنها ستكون أكثر غنى على مستوى المدلولات ,كون الدلالة تدخلها على أكثر من مستوى في الحضور و الغياب مع دالات و مدلولات أخرى ....و بذلك يصبح العنوان بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة،و يصبح العنوان الذي ينماز بالفقر اللغوي في أغلب حالاته متسللا من الذاكرة السطحية إلى العميقة لتأليف معنى معين .لذلك فهو يتدرج ضمن مجموعة من البنى العميقة التي تخترق السياق (النص)من أوله إلى آخره.

---

(1)جميل حمداوي : السميوطيقا والعنونة مجلة عالم الفكر عدد : 03 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج 1998 ص 96.

(2)محمد بوعزة :من النص إلى العنوان ، مجلة علامات في النقد –النادي الأدبي العدد :53 ، مج 14 ،رجب 2007 ، ص 408

(3) محمد مفتاح : دينامية النص تنظير وانجاز ط2 المركز الثقافي المغربي الدار البيضاء ، 1983 ، ص 72

(4) شعيب حليفي : النص المواري للرواية العربية: استراتيجية العنوان مجلة الكرمل العدد :46 ، 1992 ، ص 84- 85

و لأن العنوان مرتبط بالنص ارتباطا عضويا, ارتباط الفرع بالأصل و ارتباط الكل بالجزء،فقد اعتبر "جون كوهين"العنوان مظهر من مظاهر الوصل والإسناد والقواعد المنطقية ,فيقول:"إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد, يجب أن يكون هناك فكرة هي الموضوع المشترك و غالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام , و تكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له،إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه و نلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا يتوفر دائما على عنوان ،في حين أن الشعر يقبل الإستغناء عنه"[1].أي لزومية عتبة العنوان لكل نص نثري.

ونخلص إلى أن العنوان يمثل أول عتبة يجتازها القارئ في صدامه ولقائه الأول مع النص ، فهو من يحدد هويته باعتباره " الاسم الشخصي له فهو الممر الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها ، إذ يشير إليها ويختصر مسارها إنه عتبة للقراءة من جهة ومن جهة أخرى بدؤها به مما رسا على جمهورها سلطة الإغراء و الاغواء و [2]تستعين على النهوض ولم شتاتها " الايحاء.....

(1) جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ت : محمد الولي دار توبقال للنشر ، المغرب ، د– ت ، ص 161

(2) حسين علام : العجائبي في الأدب ، ص 79.

1-1-1-1 وظائف العنوان :

إذا كان العنوان هو المفتاح السحري الذي نقتحم به بوابة العمل الإبداعي فإن دوره يتجلى بعد ذلك فيما يمثله من وظائف متعددة تتحدد بحسب طبيعته وشحناته الترميزية ، إلا أن هناك من الدارسين من حددها استنادا إلى وظائف اللغة التي قال بها " رومان جاكبسون " فكان للعنوان : " وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية ، وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية وأيقونية " [1]. وربما يكون التحديد الذي اقترحه "جيرار جنيت " أكثر دقة ، إذ حدد للعنوان أربع وظائف أساسية هي : الاغراء والايحاء والوصف والتعيين .

وظيفة تعيينية : « f.désignation » و من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب ، يميزه بين الكتب الأخرى .

وظيفة وصفية « f.description » تتعلق بمضمون الكتاب،أو بنوعه،أوبهما معا. . أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا .

وظيفة إيحائية .« f.connotation »: ترتهن بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به هذا الكتاب

وظيفة إغرائية « f.séduction »:تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

وهناك من يحصر هذه الوظائف فيما يلي:

. الوظيفة التعينية أو وظيفة التسمية « fonction dénominative »

الوظيفة التحريضية .« fonction incitative »

الوظيفة البراغماتية . « fonction pragmatique »

الوظيفة التأثيرية « fonction incitative » أو التحريضية.

---

[1] جميل حمداوي : السميوطيقا والعنونة . ص 160.

وتدور هذه الوظائف عموما حول محورين :

أ- محور التسمية بمختلف أنواعها وفروعها :هي بمثابة البنية السطحية ويكون العنوان فيها كالفكرة العامة ، حيث يطرح نفسه دون مراوغة أو تكثيف دلالي ، ويمكن أن نذكر بعض أصنافها (كاوظيفة البصرية الأيقونية والوظيفة الوصفية أو التفسيرية).

ب- محور الاغراء بمختلف درجاته وأصنافه:ويمكن أن نستشف من خلاله البنى العميقة،إذ يحقق العنوان انزياحا وانتهاكا مقصودا، ويتبدى بمظهر مغر، ويرتقي أسلوبه إلى درجات السلم الشعري من حيث إنه مركز دلاليا ورمزيا ،ويدفع القارئ إلى أن يكشف عن أبعاده الجمالية و منطلقاته الإيديولوجية .جميع العناوين تعمل على إخضاع المرسل إليه لسلطتها،ويصبح على الدارس إلزاما مراعاة وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية،فلم بعد مكملا ودالا على النص بل هو علامة لها علاقات عدة بالنص.يحمل أبعاداإذ يتركب من بعدين بعد تركيبي وآخر دلالي [1]

1- البعد التركيبي ويأتي على خمسة أنماط :

النمط الأول: يكون فيه العنوان جملة اسمية إما اسما موصوفا، أو اسما علما، أو اسما عددا.

النمط الثاني: ويأتي في شكل ظرف يتعلق بالزمان والمكان.

النمط الثالث: وهو خاص بالعنوان فقد يأتي صفة أو جملة موصولة.

النمط الرابع: يكون فيه العنوان جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه القارئ.

النمط الخامس: ويتأسس من صيغ التعجب.

2- البعد الدلالي: ويخضع إلى خمسة مكونات هي:

*مكونات الفاعل: ويكون العنوان حاملا لاسم شخص عادة ما يكون البطل في الأعمال الروائية.

[1] شعيب حليفي : النص الحواري (استراتيجية العنوان)ص 19

*المكون الزماني: في هذه الحالة يتضمن العنوان معلومات عن الزمن .

*المكون المكاني : تأتي فيه الدلالة على المكان كفضاء مغلق أو مفتوح ويتخذ هذا المكون عددا من الروابط .

* المكون الشيء: تكون فيه الأحداث هي الفاعلة حيث ينطوي العنوان على حدث يحتاج إلى تأويل. وبهذا يكون العنوان إشارة حرة ذات قابلية للدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها/النص قد يكون بؤرة للنص نستهدي بها على تحديد الرسالة .

1-1-1-2- بدء التسمية/تراتيل الماء:

إن أول تشكيل بصري يلتقطه القارئ هو العنوان الذي يعد بوابة لهذه المجموعة القصصية والممثل الرسمي لجميع العناوين الفرعية الموجودة داخلها، باعتبار أن العنوان هو:" المولد الحقيقي الذي ترتهن به ولادة النص ، فهو يمثل الرحم الخصب الذي ينمو فيه النص "[1]

و" تراتيل الماء " هوالعنوان الرئيسي لهذه المجموعة والذي يعبر عن هويتها والناطق الرسمي للكاتب وشخصيته وما يريد أن يخبره ويبلغه للمتلقي من أفكار ، فهناك علاقة وطيدة بين نصوص هذه المجموعة والعنوان كونه " بنية رسمية تولد معظم دلالات النص ، فإذا كان النص هو الولود فإن العنوان هو المولود الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية الايديولوجية ".[2]

تنصب القاصة عنوان مجموعتها في الواجهة الأولى في الأعلى مكتوب بخط غليظ وباللون الأبيض متربعا بذلك "الموقع التفضيلي على مركزها المشرق , الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر الغلاف .... والهدف الضمني من ذلك هو اقتناص الأنظار ، واستمالة القراء ".[3]

(1) -شادية شفروش ، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح ، ص 34
(2) جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة ، ص 104
(3) عبد الملك أشيهون : العنوان في الرواية العربية ، ص10

أ-البنية المعجمية للعنوان : "تراتيل الماء "

جاء في معجم " لسان العرب" أن المرجعية اللغوية لكلمة "تراتيل" هي :" رتل الكلام : أحسن تأليفه وأبانه وتمهل فيه ، والترتيل في القراءة :الترسل فيها والتبيين من غير بغي وفي التنزيل العزيز "ورتل القرآن ترتيلا " ، قال أبو العباس : ما أعلم الترتيل إلا التحقيق و التبيين والتمكين وترتيل القراءة التأني فيها والتمهل وتبيين الحروف والحركات تشبيها بالثغر المرتل, وهو المشبه بنورالأقحوان ، يقال: وقوله عز وجل : " ورتلناه ترتيلا "؛أي أنزلناه على الترتيل ، وهو ضد العجلة والتمكث فيه "[1].

أما دلالة" الماء" فوردت (م.و.ه) " سائل لالون له ولارائحة أصله موه بمعنى مياه وأمواه" [2].

ب- البنية التركيبية اللغوية :

إن المتمعن في البنية التركيبية النحوية ل: " تراتيل الماء " يجد أن : " تراتيل" مبتدأ معرف بالاضافة ، والاضافة تكمن في لفظة " الماء" والخبر ماثل في " المتن النصي" على اعتبار أن العنوان هو المسند والمسند إليه هو النص الذي يخبرنا.

ج- البنية الدلالية:

تنهض المجموعة القصصية "تراتيل الماء" على تكريس البعد التعجيبي والغرائبي في المتن ، ومن ثمة فقد جاء العنوان تراتيل الماء محملا بذلك البعد ، إذ يدخل في نطاق ماهو غريب وعجيب انطلاقا من شحن القاصة للعنوان بمستويين من المعنى في التعبير الواحد ، مستوى سطحي مصرح به سبقت الاشارة إليه – ومستوى ضمني لم يعبر عنه فجاء بأوجه متعددة من المعاني .

وعليه نقول إن فعل الترتيل يكون عادة بقراءة لنص ديني مقدس، إلا أن المعنى المضمر من وراء هذا الفعل والذي تسعى إليه القاصة هو تقديسنا للنص التراثي والمحكى التقليدي والمتوارث

---

[1] ابن منظور: لسان العرب ، ص 96 (مادة رتل)

[2] جبران مسعود:معجم الرائد : ص 1098

عبر العصور ، ولأن الماء يحمل دلالة التطهير والنقاء والصفاء وبث الحياة والخلق ؛فقد جاءت به القاصة إلى جانب فعل الترتيل لتقدم لقارئ هذا العنوان مفارقة لا تستشف إلا من خلال تقصي المعنى الخفي الذي يحمله هذان اللفظان ، فتعلن من خلالهما عن تطهير الكتابة الأدبية من سطوة النسج على المنوال وتدعو إلى بعث وخلق روح جديدة فيما يكتب اليوم بما يتلاءم وراهن العصر

والجدير بالذكر أن القاصة قد صاغت العنوان من قلب المتن الحكائي ومكوناته لتخترل به محتواه وبهذا اصطلح عنوان هذه المجموعة القصصية بوظيفة غرضية اختزالية وأخرى تعيينية حددت من خلالها هوية النص.

1-1-4-العناوين الداخلية :

العناوين الداخلية هي "عناوين مرافقة او مصاحبة للنص و بوجه التحديد في داخل النص، كعناوين الفصل و المباحث و الأقسام و الأجزاء للقصص و الروايات و الدواوين الشعرية".[1] وبالعودة الى تراتيل الماء نجدها تتربع على احدى عشرة عنوانا داخليا،كل واحد منها عبارة عن فصل و تنبثق عن بعض هذه الفصول عناوين أخرى،إلا أن ما يلفت الانتباه كون أغلب هذه العناوين قد وردت قصيرة الطول تتراوح بين مفردة واحدة و مفردتين أو ثلاث، يضاف إلى ذلك أن صياغة هذه العناوين الداخلية لـــ "تراتيل الماء" قد جاءت بنفس شاعري موسوم بغموض جمالي عمل على أن " يربك أفق القارئ،ويستحثه على الوقوف مليا عند أبعاده التركيبية الأسلوبية من أجل سير معاني العنوان العميقة،في سياق استكشاف الدلالات الثاوية فيه،سيما وأن العناوين الداخلية غدت مجموعة لوحات تشكيلية أكثر مماهي موجهات نصية."[2]

وسنقوم بدراسة بعض هذه العناوين الداخلية من خلال هذا الجدول:

---

[1] عبد الحق بلعابد : عتبات من النص إلى المناص ، ص124-125

[2] عبد المالك أشيهون : العنوان في الرواية العربية ، ص 138

العنوان الداخلي	تحليل العنوان
ماؤهما (تراتيله نسل)	–يبدوا هذا العنوان مركب مشحون بالدلالة المكثفة التي ترصد العلاقة الجامعة بين الزوج و الزوجة في انجاب الاطفال انطلاقا من صيغة المثنى التي جاء بها العنوان الفرعي (تراتيله نسل) بدلالة المتن الحكائي في اتفاق هذين الزوجين المثقفين على رأي واحد, ألا وهو:إنجاب الذكر أفضل بكثير من إنجاب الأنثى.
*ماءالبحر (تراتيله سخط)	*للبحر عدة معاني،إذ يرمز للخدر و الخداع و الموت و التقلب و الغضب في مقابل الصفاء،الحب،الطمانية،الراحة،الجمال،..... من هذا المنظور يحمل عنوان هذه القصة دلالتين: 1/دلالة القسوة والغدر و الخيانة التي تميزت بهم المراة البحر الجاسوسة. 2/دلالة العشق و الرحمة و التضحية في سبيل حب رجل عشيقته امراة البحر عشقا صادقا،و لأنه رجل حقيقته جاسوس مثلها يتميز بالغدر بل يتقنه ،فقد خدر بحبها و حياتها.
*نفس أمارة بالعشق	*يوحي العنوان منذ البداية برغبة الوقوع في الحب و العشق،وهو ما يخبرنا به المتن الحكائي من عشق امرأة لكل ماهو جميل .

1-1-2-عتبة التصدير: Les épigraphes

يأتي التصدير بمعنى نقشة كتابية توضع في صدر الكتاب أو تلي العنوان مباشرة ،هي "بنيات لغوية و أيقونية تتقدم المتون و تتبعها لتنتج خطابات واصفة لها،تعرف بمضامينها و أشكالها و أجناسها و تقنع القراء باقتنائها" [1].فان عتبة التصدير تعد جزءا من مكونات هذه الفضاء النصي المشكل للمتن الرئيس .وهي عتبة قرائية و إستراتيجية نصية مشحونة بالكثافة الدلالية.

و التصدير هو اقتباس بجدارة و المقتبسة جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي يسبق بها عادة متنه،لتوضيح القصد العام منه فقد تكون مجموعة من الأقاويل شعر،حكمة،آية قرآنية،مثل.. توضع" كالمفاتيح المتدلية في سقف الكلام يهدى بها السائر في مسالك القول و مهالكه يبددبها ظلمة المعنى و يعري بها دروب الفهم و التاويل ,و هي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة و تنحل بها عقد الخطاب "[2].

وهناك بعض الأدباء من يلجأ إلى التصدير كتحلية للكلام و للزينة المراوغة و هو ما نبه إليه" جيرار جنيت" و حذر منه،ويمثل التأويل أساس انشغال اللحظة الصامتة(التصدير) فهو يخضعها للقراءة لينطق صمتها.وبذلك كان التصدير متمثلا في تلك الحركة الثقافية و النصية التي يقوم بها الكاتب ليخرج النص من فك العزلة و كذلك ليوضح قوله و ويفرزه.

و المتأمل لعتبة التصدير في المجموعة القصصية "تراتيل الماء" يجدها قد جاءت مكثفة بالعديد من الدلالات و المعاني التي توحي للقارئ بما يتضمنه النص، فتستفز ذهنه و فكره ليواصل قراءة المتن حتى يتمكن من فك شفرات هذه العتبة تعيد صدى صوت " سناء الشعلان" ، بل إن الذات القاصة هي المتكلم والمتقول للعتبة فمن خلالها:

"لا جدوى من حفظ سيرة مولانا الماء،لأنها تتبخر في الأجواء الصحراوية، و تتجمد في الصقيع".

---

[1] يوسف الإدريسي : عتبات النص ، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ، ط1 ، منشورات مقاربات 2008 ص 15

[2] عبد المجيد بن بحري : قراءة في عتبات النص النقدي ، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون نموذجا ، مجلة الحياة الثقافية ، ع 168 وزارة الثقافة التةنسية ، تونس 2005 ، ص143

تستهل القاصة مجموعتها القصصية "تراتيل الماء" بهذا التقديم لتحلينا إلى أن المتن القصصي المعتمد فيها يخرج عن نظام الكتابة التقليدية و يشكك فيما رسخته العادات و التقاليد من حقائق عامة عبر هذا التاريخ العريق ،لتمنح للقارئ فرصة التأويل و للكشف عن وجهة تصوره للحقيقة بحرية كاملة ، تنبع أساسا من حرية هذا المتن القصصي المتجاوز لحدود قيود المحكى النموذجي.

و تجدر الإشارة إلى أن" جيرار جنيت "قد حدد أربع وظائف للتصدير اثنتان منها مباشرتان و الباقيتان منحرفتان[1] :

أ – **وظيفة التعليق على العنوان** : وهي وظيفة تعليقية تكون مرة قطعية. مرة أخرى توضحية،ومن هنا فهي لا تبرر النص ولكن تبرر العنوان....وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إذا كان مبينا على الإفتراض (emprunt)أو التلميح(allusion) أو إعادة التشكيل الساحر(parodique déformation)

ب–**وظيفة التعليق على النص الثابتة:**

وهي الوظيفة الأكثر نظامية بحيث تقدم التعليق على النص و تحدد من خلاله دلالته المباشرة،ليكون أكثر و ضوح و جلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير و النص. وهو ما اصطبغ به تصدير المجموعة القصصية " تراتيل الماء".

ج– **وظيفة الكفالة غير المباشرة:**

وهي من الوظائف الاربعة التي قال عنها "جنيت "بأنها منحرفة أي غير مباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله.

[1] عبد الحق بلعابد : عتبات من النص إلى المناص ، ص 111 / 112

د- **وظيفة الحضور و الغياب:**

وهذه الوظيفة هي الأكثر انحرافا بحسب" جنيت" لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير... لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي...

1-1-3-الحاشية أو الهامش :

تعتبر عتبة أساسية من عتبات التوازي النصي الداخلي " péri texte" ، وعنصرا مهما في إضاءة النص الأدبي و الانفتاح على بعض مضامينه الملتسبة، ومن ثمة فهي التي"تؤطر المعنى و توجيهه سلفا" [1]، ومن زواية أخرى تساهم الحاشية في كسر تعاقبية السرد و نسق استرساله، أي أنها تقوم بالقضاء على خاصية الرقابة في النص إلى جانب كسرها لنظام التلفظ و تشويش مقامته"[2].وعلى حد تعبير عز الدين المناصرة فهي"استكمال و تفريع للنص و تعليق إضافي الى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائيته"[3].

والمتصفح لهذه العتبة النصية في المجموعة القصصية"تراتيل الماء" يجدها مثبتة في أسفل بعض الصفحات مختلفة الحجم تتراوح ما بين الطول و القصر،يصل عددها الى:تسعة عشر(19) حاشية تختلف وظائفها بحسب استدعاء المتن لها، فلكل مقام مقال.حيث توظف الحاشية"للتفسير أو للشرح أو التعليق او الاخبار عن مرجعها ،فالوظيفة الأساسية" الأصلية" لها تمكن في الوظيفة التفسيرية و التعريفية بالمصطلح الموجود في النص.أما اللاحقة فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لها لفهم النص. اما الحواشي و الهوامش "المتأخرة" فتعتمد على الوظيفة الاخبارية التي تقوم معلومات بيبيوغرافية وتجنسية للنص"[4]

ويحسن في هذا المقام الاستشهاد ببعض الهوامش و الحواشي المتصلة بالمتن القصصي للكشف عن الوظيفة الموكلة إليهما ومن ثمة الكشف عن شعرية هذا التوظيف:

---

[1]شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ، ص 22

[2]عبد المجيد بن البحري : مقاربة تطريسية للقصص ، قراءة في عتبات النص الروائي طقوس الليل ل: فرج الحوار مجلة دراسات الحياة الثقافية العدد ، 116 ،جوان 2005 ، ص 29

[3]عز الدين المناصرة : شاعرية التاريخ والأمكنة ، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2000 ، ص: 472

[4]عبد الحق بلعابد : عتبات (ج. جنيت) من النص إلى المناص ، ص 128

1/من قصة تراتيل الماء تقول الحاشية:

"لا تحتاج قراءة الماء الى خرائط"[1]

=>جاءت القاصة بهذه الحاشية لتؤدي وظيفة التعليق على عبارة أوردتها في المتن الحكائي:"الماء وحده هو الذي يحفظ سيرة الحقيقة، ولذلك كتب عليه الرحيل أنى كان"[2]

2/من قصة"س,ص,ع لعبة الأقدام" تقول الحاشية:

" هي لعبة للفتيات في الأردن و فلسطين، تمسك الفتيات فيها بأكف بعضهن،ويدرن حلقات بشكل دائري، ومن يداس على قدمها تخرج من اللعبة ، ويكون الفوز لاخر من تبقى في اللعبة دون ان تداس قدمها".[3]

=>تحمل هذه الحاشية وظيفة تعريفية، اذا تشرح للقارئ حدود لعبة الاقدام حتى يكون على اطلاع ودراية تامة بقوانين هذه اللعبة قبل ان ينتقل الى المتن ويتمكن من اكتشاف الجانب الغرائبي المبثوث فيه، فلو لم توظف مثل هذه العتبة المصاحبة لما تحققت شعرية هذا النص.

3/ من قصة" سفر البرزخ"تقول الحاشية":

" تحقيق وشرح العلامة"دام الدهر سلمان"، المخطوطة الوحيدة"تصنيف س.م.من متحف" التاريخ المقدس" في س"[4].

=>وردت هذه الحاشية لتوثيق و تهميش لمحقق هذه العبارة التي استهلت بها المتن:"هذا ما وجد منقوشا بالخط السماوي اللازوردي الفاقع على جدار البوابة العظمى في البرزخ"

4/من قصة"شهر ياريتوب" تقول الحاشية:

---

[1] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ط1 الوراق للنشر ويدعم من وزارة الثقافة 2010 ، ص 11.
[2] المصدر نفسه ، ص 11
[3] المصدر نفسه ، ص 37.
[4] الصدر نفسه ، ص 47 .
[5] المصدر نفسه ، ص 58.

" وأدرك شهريار الصباح،فسكت مجبرا عن الكلام المباح، وطلب له الدفاع المدني لينقله الى مستشفى السلطنة في حالة انهيار عصبي حاد"[5].

=>تدخل القاصة بهذه الحاشية مضمار التجريب، إذ تجعل منها حدثا مساهما في تشكيل متخيل قصتها التجريبية، فتحافظ بذلك على نسق استرسال السرد و تقوم باستكمال الأحداث التي انتهت في المتن لتصور للمتلقي ماآل اليه شهريار المسكين.

5/ من قصة" شمشوم الجبار" تقول الحاشية:

" هذا الباب من التاريخ مصادر لأسباب امنية"[1]

6/ من قصة" العذراء الذبيحة" تقول الحاشية:

"هذا الباب من التاريخ مصادر لاسباب عشائرية"[2]

7/ من قصة"ثورة اللصوص"تقول الحاشية:

"هذا الباب ورد باسم"ثورة الجائعين"،لكنه عدل بقرار شريف من الباب العالي"[3]

8/ من قصة" الخيل و الماء و النار وما يزرعون"تقول الحاشية:

"هذا الباب معلق حتى تعديل عاشر لأسعار الخبز، لا يسما خبز الفقراء "[4]

=>إن المتمعن في مجمل هذه النصوص وعلى الرغم من افتقارها للمتن الحكائي الخاص بها لأسباب مختلفة يجد القاصة" سناء الشعلان " قد أبدعت ــ فعلاــ عندما جعلت مضامين الحواشي والهوامش الخاصة بهذه النصوص ترتبط ارتباطا وثيقا بالدلالات التي تحملها عناوين النصوص، مما يوحي للقارئ بالموضوع العام الذي يتناوله هذا النص المصادر من ثم تكتسب هوامش هذه القصص وظيفة الإيحاء والإخبار .

---

[1] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص69
[2] المصدر نفسه ، ص 69
[3] المصدر نفسه ، ص 70
[4] المصدر نفسه ، ص70

9/ من قصة "قاموس الشيطان" تقول الحاشية:"عليك أن ترد الكلمات إلى أفعال الألم ،ثم تجردها من أكاذبيها ، فتحصل على المعنى الحقيقي للكلمات في عرف جحيم الشيطان"[1]

=>من وظائف الحاشية أن تكون إرشادية وتوجيهية، حيث تمثل الدليل الذي يرشد القارئ ويهديه الى الكيفية التي يتبعها حتى يتمكن من القبض على الدلالة الحقيقة التي تمثلها الكلمات قبل أن يلج النص، غير أن هذه الحاشية تضاعف من ضبابية العنونة /قاموس الشيطان ، وتضع القارئ في مساءلة ا ثلاث أيقونات العنوان /النص /الحاشية ،مما يقضي بالقول إنها لا تنفك تطوف في البعد العجائبي .

10/ من قصص"خرافات أمي"[2]:

=>ومع هذا النوع من الهوامش و الحواشي تستدعي الدراسة قولا آخر،إذ نلمس تناقضات سردية لما تعيشه المراة،ما بين المتن الحكائي الخرافي وما ينص عليه الهامش من حقيقة، فلا تتكشف الحقيقة الا من خلال تنقلنا ما بين هذه التقابلات الضدية، بين المرأة التي تكرم في الخرافة المتن من طرف الإخوة و الزوج و الأبناء، وبين المرأة التي تضطهد في الهامش من قبل نفس الأشخاص ،لتقدم"قصص"خرافات أمي"صورة واضحة عن واقع المرأة وما تعانيه من تهميش وممارسة السلطة الذكورية .

[1] ـ سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص81
[2] ـالمصدر نفسه : ص 111

2- ثنائية المتخيل التراثي و روافد العجائبي:

2-1 - جماليات التناص و استراتجيات الحكي:

الحوارية..عبر النصية..النص الآخر..النص الغائب..التراث أو هجرة النصوص..و مصطلحات لمفهوم واحد هو "التناص"،تشير الدراسات النقدية الحديثة إلى أن العهود الأولى في الاشتغال على هذا المصطلح تعود إلى الناقد "ميخائيل ياختين":إذ يعتبر أول من قدم مفهوم التناص إلى الساحة النقدية الغربية،و بنية إليه من خلال آرائد عن الحوارية و تعددية الأهوات في الرواية:كون هذه الأخيرة إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأهوات أو الخطابات المتعددة،إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات و مصالح فئوية و غيرها"[1].

مما يعني أن الخطاب الروائي يدخل في حوار مع الخطابات الأخرى فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو أخرى ،و من المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بالموضوع [2]و من ثمة لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى ،إذ تعد هذه العلاقة جوهرية لأن كل خطاب عن قصد أو غير قصد،يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له،و الخطابة التي ستأتي تلك التي يتنبأها و يحدس ردود فعلها .

و يضيف باختين أن تحاور النصوص فيما بينها وافقتا على بعضها البعض ،قد يبني على أساس تعارضها و مفارقتها،"فلكي يشق الخطاب طريقة إلى معناه و تعبيره ،فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات و النبرات الأجنبية ،و يكون على وئام مع بعض عناصرها و على اختلاف مع البعض[3].

و هكذا يبدوا أن "ميخائيل باختين" هو أول من أشار إلى مصطلح التناص وعرفه في كتابه "فلسفة اللغة " على أنه " الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من نصوص سابقة"[4]

مما ينبغي الاشارة إليه أن الباحثة "جوليا كريستيفا" هي أول من تناولت مفهوم التناص بالبحث والدراسة مرتكزة على حوارية باحثين في كتابها "أبحاث من أجل تحليل دلائلي " ، وقامت

---

[1] ميجان الرويلي ، سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي ط3 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 ،ص211

[2] تزفتان تودوروف ، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري ،ت: فخري صالح ،ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1996 ص 125-126

[3] المرجع نفسه ، ص 16

[4] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاته ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1989 ، ص 175 .

بيلورت مفهوم التناص واستعملته ضمن إجراءات وآليات تطبيقية أشارت إليها في كتابيها "النص الروائي" "وعلم النص"

ترى جوليا كريسفا أن " كل نص فهو تناص ، وهذا القول ينبني في جوهره على خطورة كبيرة لأن فيه نفي لكل أصالة ، ويخلع كل قداسة على النصوص . إن التناص بهذا المفهوم هو عولمة للنص ،وتذويب لهويته ، فالنص الذي ندعوه جزائريا أو فرنسيا هو في الواقع ليس إلا نتاج عملية تجميع لبقايا نصوص قديمة مختلفة الهويات بقيت مترسبة في الذاكرة ، ولايمكن أن تنسب هذه النصوص المتعددة إلى أب واحد أو هوية واحدة ."[1]

يتحدد لنا مفهوم التناص وفق تصور جوليا كريستفا أكثر من خلال اعتبارها أن : " كل نص يتألف من فسيفساء من الاقتباسات ، وتتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصا جديدا ، فكل نص هو امتصاص وتحويل أو إعادة تشكيل لنصوص أخرى ، أدخلت في النص بتقنيات مختلفة " [2]، كلف فيها القارئ بفك عوالم نسيجها . ذلك أن" القارئ وحده يستطيع أن يتلاقى مع النصوص التي حضرت فيه ، ووحده ينفعل مع تلك المراكمات للنصوص السابقة ، التي قد شكلت وعيه بحس أدبي معين – لذا اعتبره تودوروف المبدأ الأساس لتحقق العجائبي لأن التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجذري لعديد من النصوص الممتدة ، بالقبول أو الرفض في نسيج من النص الأدبي المحدد " [3] . ومما لا شك فيه أن اغتراف النصوص و استلهامها من البراث الإنساني قد خلق مسارات و قنوات جديدة في تشكيل مخيالها السردي مما ساهم بشكل كبير في إثرائها و تطعيم سرديتها بنسخ المعرفة و عنصر التشويق و الامتاع داخل بناء قصصي جديد يتلاءم و روح العصر بعبارة أخرى داخل نسيج حكائي جديد يكون بمثابة بوتقة تتوارى فيها النصوص الأصدامية الغائبة و تنصهر في نسيج النص الحاضر .

و المتأمل في الكتابات العربية المعاصرة يلفي أن معظم ينهلود من الذاكرة الجماعية و يتبنون في نصوصهم "أطرا قولية شقوية غالبا ما تكون سيرية حكائية شعبية تتعلق ببعض مناحي الحياة القديمة و تكون فكرتها مؤسسة حول تصور معين للوجود و هي بمفهومها هذا تحادي حدود الأسطورة و الغريب و العجائبي في بعض الأحيان لكنها أيضا غالبا ما تند عن تلك

---

[1] حسين فيلالي : السمة والنص السردي ، د. ط، موفم للنشر الجزائر ،2008 ، ص 22.

[2] ميجان الدويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 213.

[3] حسين علام : العجائبي في الأدب ، ص 81 .

الحدود ناسجة الحكاية بخيوط ذات وجود فعلي" [1]،مستعينة بآليات تناصية وفق استراتجيات إبداعية محكة .

*تحفل المجموعة القصصية "تراتيل الماء "بأشكال مختلفة من التناص تقودها رؤية جمالية فنية محكمة تضم عن وعي القاصة نساء كامل الشعلان "بأنماط التعبير التراثي و تكشف عن مدى تفاعلها مع ثقافتها و موروثها ،و سعة اطلاعها على ثقافات الشعوب الأخرى لتشيد من خلال مجموعتها القصيصة مشروع جسر تواصلي يدعمهو يمول خيال المبدع و ثقافتها تدعوا القراء إلى اجتيازه لتعميق و عيهم بهذا الزخم المعرفي الجماعينو بالتالي تستفزهم و تحملهم على البحث على مكمن شعرية هذا التوضيف التراثي و الكشف عن جماليته الفنية و من الأشكال التناصية التي وظفتها القصة في مجموعتها"تراتيل الماء"سواء بوعي منها أو عن غير وعي نجد:

2-1-1- توظيف النص الديني:

نظرا لما يتميز به النص الديني من بنية سردية تتمتع بخصوصية فنية و لغة إيقاعية مقنعة الى حد كبير،فقد اعتنت القاصة باستثمار: الاية القرانية، الحديث النبوي الشريف،المعنى الديني و قصص الأنبياء،.....بما يتلاءم مع طبيعة الاحداث و المواضيع التي عالجتها وفق رؤيتها الخاصة.

ومن التناصات الدينية الموظفة في"تراتيل الماء"والمتحققة في أكثر من قصة استحضار القاصة للعديد من الآيات القرآنية ومحاكاتها سواء على مستوى المادة أو على مستوى الخطاب، من ذلك نذكر ما ورد في هذا المقطع السردي من قصة" نفس أمارة بالعشق":"لي نفس أمارة بالعشق،ولي قلب لا يبرم بضعفه الآسر،ولي رب وحده من يغفر خطايا العاشقين" [2]،حيث اقتبست القاصة هذه الصياغة بتحوير منها عن المعنى الديني الموظف في صيغة هذه الآية

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سمانطيقا السرد)ط1 مؤسسة الانتشار العربي 2008 ،ص 47

[2] سناء الشعلان : تراتيل الماء ،ص121

القرآنية:"وما أبرئ نفسي إن النفس لأمارة بالسوء إلامارحم ربي إن ربي غفور رحيم "[1]. وهنا نلحظ تضمينا معنويا من المعنى بدلا من التضمين الحرفي.

ومن خلال قصة"سيرة التكوين" نجد القاصة تستهل احداث قصتها بتضمين آخر للنص القرآني كونه ينسجم و طبيعة الفكرة التي تريد التعبير عنها، تقول:"إنه وجد من غير أب أو أم،وإنما كان بكلمة كن فكان" [2]،وهذا ما يذكرنا بقوله عزوجل:"إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون"[3] صدق الله العظيم.

وتشير عبارة"يسومونهم سوء العذاب" [4]من قصة "الخلاص الاولى" الى اقتباس قرآني مع تحديد على مستوى الضمير– من ضمير المخاطب(انتم)الى ضمير الغائب(هم)

،يقول عزوجل:"وإذ نجيناكم من ال فرعون يسومونكم سوء العذاب يذبحون ابناءكم ويستحيون نساءكم وفي ذلكم بلاء من ربكم عظيم" [5].

وفي القصة"قاموس الشيطان" بالضبط قصة (الضاد:ضم) [6] يظهر الإقتباس المباشر من القرآن الكريم في قوله عز وجل:"جزاء وفاقا"[7] .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك اقتباسات اخرى من سورة:الرحمان،البقرة،المائدة،...

*وفقت القاصة إلى حد بعيد في توظيفها للقصص القرآني و تضمينه في مجموعتها القصصية"تراتيل الماء"، مما ساهم بشكل كبير في إثراء بنائها اللغوي شكلا و مضمونا، ولعل خير نموذج نستحضره في هذا المقام هو قصة سيدنا" نوح عليه السلام "،عندما أوحى له

---

[1] سورة يوسف: الآية 53
[2] سناء الشعلان ، تراتيل الماء ، ص 25
[3] سورة يس : الآية 81
[4] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص: 47
[5] سورة البقرة،الآية : 48
[6] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص: 89
[7] سورة النبأ، الآية : 26

ربه بصنع الفلك أو السفينة ليحتمي بها من الطوفان الذي سيحل بالارض، استلهمت الشعلان هذه الحادثة و ضمنتها في قصتين فرعيتين عن القصة الرئيسية"سيرة مولانا الماء".

في القصة المعنوية ب:حوريات الماء" حملت دلالة الطوفان (الفيضان) معنى التطهير، تطهير نفس مولانا الماء من خبث كاهنه الأكبر:

"في حين ضحك مولانا الماء ساخرا من خبث كاهنه الأكبر، وقرر أن يغرقه في أول فيضان، لأنه مقت خداعه، فهو مازال يحمل بعض صفاته الطاهرة التي كان يملكها عندما كان سحابا و غيوما"[1].

أما الدلالة الثانية فقد جاءت مفارقة للأولى مشحونة بلغة شاعرية،فجاءت بمعنى التدمير و الهلاك، في قصة"الطوفان":"وفي لحظة جنون ابتلع مولانا الماء اليابسة كلها، ففر البشر بسفينة من صنعهم، و سخروا من جور مولانا الماء ومن غضبه،و تحدوه، وصمدوا حتى أوهاه التعب، ونام"[2].

ويأتي استدعاء القاصة" سناء الشعلان" لقصة "سيدنا آدم عليه السلام" و "أمنا حواء" ضمن القصة الفرعية" قصة الخلاص الأولى"(من صفر إلى....) كتقنية سردية تسهم في بناء عوالم متخيلها القصصي، ذلك أنها تشير إلى خروج سيدنا ادم وزوجه حواء عن أوامر الله عزوجل فكانت بذلك الخطيئة البشرية الاولى و نزولهما الى الارض ليكون الانسان خليفة الله فيها لا عبيد عند عبيد الله, وهنا لابد ان نشير الى أن سارد هذه الأحداث يحترم المقاييس و المعايير التقليدية المتعارف عليها،فيبدأ قصته ب: تمهيد أو بداية الاحداث، الوسط: العقدة، النهاية:لحظة التنوير والانفراج.

إلا أن القاصة تقوم بإعادة صياغة و تشكيل أحداث هذه القصة و تمنحها عنوان"قصة الخلاص الأخيرة"(من....إلى صفر)، لتدخل بذلك مضمار التجريب و تصدم القارئ ببناء لغوي جديد يتجاوز النظام السردي التقليدي و يبدأ سرد احداث هذه القصة من النهاية او لحظة انفراج الأحداث.

---

[1] سناء الشعلان ، تراتيل الماء ،ص28

[2] المصدر نفسه : ، ص 32

وضمن قصة"الحكاية الأم" القاصة توظف لغة موحية تتسم بدقة التصوير و التكثيف لتخرج عن كل ماهو نمطي و ثابت في الذاكرة،فتصور قصة صراع قابيل مع اخيه هابيل بغية الحصول على توامه"راحيل" لا لجمالها الذي لا يقاوم كماهو متعارف عليه وانما بغية الانتصار لنفسه و لكبريائه:" لكنه يريد ان يحصل عليها كي يكسر أنفها الأفطس الذي يشبه أنفه تماما، ولا عجب فهي توأمه،ولكنه يمقت انفها المتعالي الذي كان يزحم عليهما المكان في رحم امه حواء، وهو الان معني بتحطيم كبريائه،ولو كبده ذلك غضب الرب، وفطر قلبي والديه آدم و حواء من جديد بعد مقتل ابنهما هابيل منذ دهور طويلة...فهي قد أهدرت شرفها وفق زعمه،فاستحقت الموت بعرف الطقوس المتوارثة"[1].

ولأن اللغة هي المادة الأولية للقاص في بناء عالمه المتخيل،وعلى أساسها ينهض أي عمل إبداعي ، فإن اللغة التي تعاملت بها الشعلان لم تكن لغة عادية بل تجاوزتها إلى لغة سردية مشحونة ببعد شعري ، توحي بمدى تحكمها لناصية اللغة، الا ان هذا لم يمنعها من انتقاء معاني الفاظها و عباراتها من المعجم القرآني من ذلك: يا الله،يا جبار.المغضوب عليهم التوبة،تبديد أموال المسلمين،....

2-1-2-توظيف النص التراثي:

ويبرز هذا التوظيف بصورة واضحة وبكثافة عالية في المجموعة القصصية"تراتيل الماء"،فتغدوا كائنا يتنفس برئات عدة تاريخية،سياسية،شعبية،اسطورية،ادبية...الخ.يكشف عن قدرة القاصة التخييلية على استحضار نصوص الحكي التخييلي في التراث بما يتلاءمم ورؤيتها الفنية وما يساهم في تخصيب نصوصها:

أ -توظيف حكايات الف ليلة و ليلة:

تستلهم المجموعة القصصية"تراتيل الماء" الاطار العام لحكايات الف ليلة وليلة لتنسج احداث سردية خيالية مغايرة تماما لمخزون الذاكرة، فتقوم القاصة بإعادة تشكيل وصياغة نماذج من قصة الف ليلة و ليلة تتعارض ونظام قصصها السائد و المترسخ في ذهن القارئ و مخيلته، حيث صرحت أنها تسعى إلى أن تحدث صدمة للقارئ عندما تهدم مسلماته السردية و تبني

[1] سناء الشعلان ، تراتيل الماء ، ص 73

مكانها فرضياتها و معتقداتها،تتبع قيمتها من قدرتها على التمرد و الخروج على نظرية القطيع لتؤسس مفهوما جديدا،إن مدرا التجريب داخل القصة القصيرة هو ما تجلى لنا عند الشعلان .

فقد ألفينا هذا التمرد و الخروج عن المحكى السردي التراثي انطلاقا من عنوان قصة " شهريار يتوب"، حيث تخرق القاصة أفق توقع القارئ ليصبح شهريار الجبار ذو شخصية ضعيفة مغلوب على أمره،يمتثل لأوامر زوجته"شهرزاد"القردة الغيورة الثر ثارة والتي يضيق قاموس النعوت السيئة بافعالها وهو ما يوضحه هذا المقطع السردي:"ليس في يدي شهريار المسكين الا ان يستسلم،ويتوب عن خطيئته،ويستجدي شهرزاد المغفرة ويضرب راسه بنعليه ندما على ما اخطا و فرط، ويخلص الى حكمة مفادها:"حمار من يتزوج امراة ثرثارة غيورة و قبيحة كشهرزاد لا سيما ان كانت تجيد نسج القصص"[1].

لم تكتف القاصة سناء الشعلان بتحوير شخصية"شهريار"وزوجته" شهرزاد"فقط ، بل انها تؤسس متخيل قصتها "السذباء السماوي" بالخروج عما هو نمطي و متعارف عليه حول رحلات"السندباد البحري"، فتزف الى القارئ احداث و مضامين جديدة من انتاج متخيلها الابداعي الخاص. والمحلق في عوالم سردية غير محدودة لا منطق فيها للعقل ولا لعرف العادات والتقاليد. ليفاجئ القارئ بالسندباد الباحث المتنكر لعمامته الصحراوية، والذي لا يتوقف عن عطاءاته العلمية و انجازاته الاستكشافية و يكرم بالعديد من الجوائز و المنح فيتقلد عديد المناصب، توكل إليه مهمة البحث عن قارة أمريكا و يوفق في اكتشافها من جديد، فيعلن"البنتاغون" لفخر نجاح مهمته التي تمت بعقول امريكية.

نستشف مما سبق ان القاصة سعت إلى استحداث أساليب جديدة قادرة على التعبير عن راهن العصر و موضوعاته دون التملص ولانقطاع عن الموروث الجمعي تملصا كاملا.

تستحضر القاصة شخصية أخرى من شخصيات"ألف ليلة وليلة" لتضع المتلقي أمام شخصية" معروف الاسكاف" الذي داس بقدميه الكبير تين على "كهرمان شهرزاد"، مما أوحى له بفكرة مذهلة فتم توظيفة في حكايات الف ليلة و ليلة"اسكانيا"على أن:"يبرز قدميه في كل مشهد من مشاهد الليالي، ليستكمل به اللوحة العجائبية الاسطورية لليالي التي حققت ارباحا خيالية، و

[1] سناء الشعلان ، تراتيل الماء ، ص 58

انهال عليها القراء و الدراسون من كل اقطاب الدنيا،وعتبات الازمان معجبين مفتتنين بها، ووافق معروفا فرحا على هذا العرض السخي، واصبح بقدميه الكبيرتين رمزا لفتى احلام كل فتاة في السلطة"[1]. ولكن"معروف الاسكافي" يطمح الى اكثر من ذلك فقد كان شغفه ان يسمى" بشهريار الاسكافي" ويأسر بسحر قدميه قلب شهرزاد الفاتنة".

ب – توظيف الحكاية الشعبية:

لجأت القاصة الى تطعيم سردية مجموعتها القصصية"تراتيل الماء" بكل مامن شأنه أن يجعلها جذابة و مشوقة، ولعل خير حلة اتخذتها زينة لأشكالها القصصية استنساخها لمضامين الحكاية الشعبية وما تتميز به خطاباتها العجائبية الغرائبية من سحر في الخيال ومن عمق و اتساع في تحقيق ما يسمى بـــ:المتعة الفنية.

يستمد نص الشعلان" حذاء سندريلا" مشروعيته من الحكاية الشعبية "سندريلا"، لكنه يتحرر من مختلف سماتها و يتعامل معها وفق رؤية جديدة مغايرة تماما لما تتصف به شخصية "سندريلا" من براءة و صبر و طيبة القلب و السلوك الحسن، لتتحول الى فتاة متعجرفة متعالية و مبذرة تقوم بخداع الملك وابنه الابله ولي العهد ،و تقودهما الى الافلاس نتيجة ما بددته من أموال على جمالها.

وبتقصي دلالة" الحذاء"في الحكاية الشعبية الأصلية" سندريلا" نجدها بمثابة الخيط الذي اهتدى به ولي العهد الى محبوبته"سندريلا" بعد اختفائها المفاجئ من الحفل،لتغير القاصة من مسار هذه الحكاية و تأتي بالمفارقة السردية حيث كان الحذاء الذي نعلته سندريلا في حفل المزاد الذي يعرض فيه مجموع القطع الاثرية و المجهورات الخاصة بعائلة الملك لتسديد الديون...سببا في ازدراء صحة الملك و اغمائه .تقول القاصة:"حضورها شغل الحاضرين، و حذاءها البلوري الساحر كقطعة كريستال فاخرة صنعتها الجن و مهرة الصناع الحاذقين ألهمت ألباب الحضور وهم يحاولون أن يخمنوا ثمنه الذي يربو على ثمن كل ما تلبس نساء الحفل

[1] سناء الشعلان: تراتيل الماء ،ص 65.

جميعا مجتمعات من جوهر، شنن الملك اذنيه لتخمينات المشغولين بحذاء زوجة ابنه المتلافة، وعندما سمع الأرقام الخيالية المفترضة ثمنا له،... سقط مغشيا عليه عند حذاء سندريلا"[1].

تتجاوز القاصة تناصها الشعبي من الحكاية الشعبية: سندريلا،وصاحبة القبعة الحمراء التي توظف في قصة "الحكاية النموذج" ولكن بتحوير من الكاتبة إلى أنماط أخرى من الحكي الشعبي حين تستحضر ألعابا شعبية و تتكئ عليها في انشاء متخيلها السردي، من ذلك توظيفها لـــ: لعبة الفتيات في الاردن و فلسطين، حيث تمسك الفتيات فيها باكف بعضهن ويدرن في حلقات بشكل دائري، ومن يداس على قدمها تخرج من اللعبة، ويكون الفوز لآخر من تبقى في اللعبة دون أن تداس قدمها[2].

وردت هذه اللعبة في القصة"س.ص.ع.لعبة الاقدام" ذات المنحى الغرائبي ، اين يتم اغتيال حلم ثلاث شخصيات حرمت من التمتع بهذه اللعبة،بيد ان القاصة تكسر افق التوقع وتجمع بينهم بطريقة سحرية تتمرد فيها على الاعراف و العادات, فتقول:" مد كفه بانكسار شحاذ حاف، فألقمته كفها برضا كليم يمد جرحه لآس، وبقيت اللعبة ناقصة، تحتاج إلى ثالث–على الأقل– لتبدأ.العرجاء بصليل حذائها المقوم لقدمها العرجاء كانت ذلك الثالث الذي و هبه القدر لهما في لحظة تساهل نادرة، تعانقت الأكف الستة، وبدأت رقصة لعبة "س.ص.ع."العيون كانت مشرقة كنوافذ قمرية،والرقاب مشرئبة و الارواح معلقة في عرش السعادة . رقص ثلاثتهم كما لم يرقصوا يوما، وعلت اصواتهم وهم يرددون بفرح مستحيل مداهم:"س.ص.ع لعبة الاقدام"[3].

و كذلك تجلى توظيف التراث الشعبي في هذه المجموعة القصصية من خلال عبارات تحيل الى بدايات الحكاية الشعبية التراثية من مثل: "عاشت في قديم الزمان، كان في قديم الزمان،...

و يضاف الى ذلك توظيف لعبارات نهايات الحكاية الشعبية بعد السعادة و الاستقرار, فيقال في الختام عن شخصيات الحكاية:"و عاشوا في ثبات و بنات، وأنجبوا البنين و البنات، حتى أتاهم

---

(1) سناء الشعلان : تراتيل الماء ص 69.
(2) المصدر نفسه ، ص 37.
(3) المصدر نفسه ،ص 43.

هادم الملذات ومفرق الجماعات، فتعلهم من وسيع القصور، الى ضيق القبور، فسبحان الحي الذي لا يموت"[1].

وفي قصص" خرافات امي" نجد مثل هذه النهايات في قولها: "وعاشوا جميعا سعداء متحابين،، و اختهم جبينة بينهم ترفل في الحرير و الجواهر، وتتمتع بالحب و الاحترام، و الامن، الى ان جاء هادم اللذات و مفرق الجماعات"[2]. وكذا في هذا المقطع السردي:" وعاش معها في سعادة و هناء، و انجب صبيان و بنات، الى أن زارهم هادم اللذات ومفرق الجماعات.[3]"

ج- التوظيف الأسطوري:

تمضي سناء الشعلان في مثل هذا التوظيف بعيدا في استحضار النصوص الأسطورية عبر مسالك التجريب، لتؤسس قصا جديدا يتجاوز السائد ويتملص من قيوده و يرفع بالعمل الأدبي إلى الانفتاح على تعددية المعاني والدلالات.

تخلع الشعلان عن أسطورة" بجماليون "هويتها المسبقة، وتحرر قلمها من سطوة النسج علي المنوال لتنفخ فيها روح جديدة وتنسج بناء مغايرا يتعارض وما نسجته مخيلة القارئ عن فحوى هذه الأسطورة التي تقول: "إن بجماليون الفنان نحت تمثالا لامرأة هي جالاتيا وبلغ من إتقان الصنعة أنه أعجب لتمثاله، وانتظر منه أن ينطق فلما أيس من نطق جالاتبا أقبل على التمثال وحطمه، وهذه الأسطورة الإغريقية تمثل الصراع بين الفن و الحياة. وفي المقابل ينهض نص"جالاتيا مرة اخرى" على ثنائية"الهدم و البناء"،إذ يقدم للملتقي وقائع مفارقة لاحداث" اسطورة بجماليون" الاغريقية،تعمد القاصة الى تكسير المحكى الاسطوري المتوارث لتكوين افق جديد في الكتابة القصصية يتبع باللغة العجائبية وما تنطوي عليه من صلابة و شاعرية في تصوير"بجماليون" الفنان الذي ينحت تمثالا لامرأة في غاية القبح و البشاعة إنتقاما من المرأة التي رفضته و آثرت عضوا شبقا رشيقا على موهبته الخالدة ،فكان لعنة على النساء الحسناوات وعلى ربة جمالهن وحبهن "أفروديتا الخالدة" التي ظلت أنموذجا مثاليا للفتنة و السحر في المرأة. لكنه سرعان ما يدرك خطيئته و يستجدي مغفرة الآلهة أفرديتا و عقابا لنفسه

---

[1] أحمد زياد محبك : من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، ط&، دار المعرفة بيروت 2005 ،ص 22.
[2] سناء الشعلان: تراتيل الماء ، ص 114.
[3] المصدر نفسه: ص 115.

هجر فنه، لكن الانتقام الأعظم كان ببعث أفروديت لتمثاله جالاتيا العاشقة المسخ حتى تتلذذ بعذابه ف:"عشق امرأة دميمة لمبدع عظيم يشقيه أكثر آلاف المرات من صد امرأة جميلة" [1] لتكون مفارقة هذا العذاب بعذاب "أفروديت" وسعادة" بجماليون" بحبه الجديد الذي ما يلبث أن يموت عندما ما ترى جالاتيا صورتها في المرآة.

ولأن هذا الحضور الأسطوري يتضمن مثل هذه الأحداث فوق الطبيعية في هذا النص النثري, فقد نشأت عنه حالة تردد لدى القارئ حيال تصديق ما يتلقاه تنتهي عندما يقرر أن قوانين الطبيعة التي يعرفها اتجاه هذه الظواهر الخارقة ليست سليمة، وأنه في عالم مغاير و مفارق للمألوف الذي اعتاده فيضطر إلى تبني قوانين جديدة يمكن بواسطتها تفسير هذه الظواهر الموصوفة وفق نظام السرد العجائبي، وهذا ما يوضحه المقطع السردي الاتي:" وخمن بجماليون أن أحزانه كافية لمسح خطيئته، لكن أفروديتا كانت متعطشة للحزن من نقيع ندمه و حزنه و غضبه النزق، و قررت في لحظة انتقام سماوي أن تشعل جدوة الحياة في صدر جالاتيا المرأة التمثال كي تجعل أنفاسها عذابا موصولا لا ينقطع بجماليون المتبجع....[2].

---

[1] سناء الشعلان تراتيل الماء ، ص60

[2] المصدر نفسه ، ص 60.

2-2 الشخصيات:

2-2-1 مفهوم الشخصية:

تعددت الآراء و تباينت مقاربات النقاد و الدارسين في فهم الشخصية و كيفية التعامل معها،نظرا لاختلاف الاتجاهات و المناهج الأدبية،وتعدد منطلقات و أدوات و طرائق التحليل....إلا أن المتفق عليه حول عنصر الشخصية أنها تعد ركنا أساسيا من أركان البناء القصصي تتميز بكيانها الخاص و دورها الفعال في تحريك أحداث القصة.

أي أن الحدث لا يمكن أن يؤدي دوره المعنوي الحركي التام من دون أن تحياه شخصية من شخصيات القصة،إذن ثمة علاقة عضوية وطيدة بين الحدث و الشخصية،لذلك"يظل الفعل بعيدا عن كونه حدثا فنيا إلا إذا تفاعل مع الشخصية" [1] هذه الأخيرة لا تتحقق هي الأخرى إلا من خلال "التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان و مكان و حدث و أنواع سرد مختلفة ."[2]و من هذا المنطق تسهم هذه العناصر في إبراز أبعاد الشخصية و السمات المصاحبة لظهورها في العمل الأدبي ،و من ثم تشكيلها وفق أبعاد منتقاة من الواقع الاجتماعي المعيش ،أو من الواقع المتخيل بأبعاده التاريخية أو الأسطورية أو الخرافية.

و مما ينبغي الإشارة إليه أن المقصود بالشخصية لا يقتصر على البشر فقط" و إنما يتعداه ليشمل كل ما يؤدي فعلا أو يمارس تأثيرا أو يتمتع بحضور قوي تتجاوز أصداؤه حدود حجمه ،فالمكان يمكن أن يكون شخصية أو بطلا في إحدى القصص. و هو كذلك بالفعل [3]في عدد كبير من القصص،و الطير و الحيوان أيضا و الشجرة و البحر و النهر و الجبل....".

يخلق الكاتب شخصيات و يلصق بها أقدارها و يجعلها تسعى و تناظل و تسعد و تشقى ثم تموت إنها"شخصيات من إبداع الخيال و لكنها تظل في خيال القارئ حية ماثلة فيه لا تبرحه"[4] و القاص بمقدار ما يوفق في خلق شخصياته و رسم ملامحها و جعلها كثيفة حية و تقوية

---

(1) عمر عبدالواحد : شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1 دار الهدى للنشر والتوزيع ، 2003 ، ص121 .

(2) داود غطاشة : حسن راضي : قضايا النقد العربي ، قديمها وحديثها ، ط2 مكتبة دار الثقافة للسرد والتوزيع ، عمان ، 1999 ،ص 125.

(3) فؤاد قنديل : فن كتابة القصة ، الدار المصرية البنانية ، 2008 ، ص 130.

(4) داود غطاشة : حسن راضي : قضايا النقد العربي ، ص 124

الحضور تمشي على صفحات قصته،كما تمشي على سطح الأرض،تخلق الأحداث و تتفاعل معها تفاعلا طبيعيا،يتسق إلى حد كبير مع قدراتهاو أطماعها دون تطفل خارجي أو تدخل

أو إلزام ,يكون نجاح القصة وقدرتها على التأثير ولفت الانتباه.[1]

يضاف إلى ذلك قوة البناء القصصي وتماسكه , والذي يتألف بالدرجة الأولى منعدم التوظيف المكثف للشخصيات والوقوف ند كل التفاصيل والملامح الخاصة بها ,ف:"كلما قلت الشخصيات إلى أقل حد ممكن ساعدها ذلك على البناء وتماسكه , وعدم توزعه على قوى كثيرة تخاول كل منها أن تجذب الثقل في اتجاهها . مما يخشى منه على انهيار البناء"[2]

وعموما فالشخصيات هي : " أحد الأفراد الخياليين أو التوقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية " [3], وقد عرف مفهوم الشخصية تطورا كبيرا مع أعمال الشكلانيين والبنيويين عندما ركزوا على وظيفة الشخصيى والجزهر الخارجي لها وابتعدوا عن النظرة السيكولوجية , فالتحليل البنيوي مثلا :"أدخل تغييرا جذريا على مفهوم الشخصية فصار مفهوما يعالج مفاهيم منطقية صورية ورياضية"[4] . ومن ثمة كانت هناك اختلافات كبيرة في رصد الشخصيات وطرائق تحليلها ,إلا أن "غريماس" نجح في نظرية العوامل بعد تطويره للوظائف عند "بروب", هذا الأخير الذي من غير أن "يذهب مذهبا يحجب فيه التحليل عن الشخصيات ,فإنه يحولها إلى نموذج بسيط لم يؤسسه على علم النفس , ولكن على وحدة الأفعال التي تهبها القصة "[5].

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص134.
[2] المرجع نفسه ، ص 137.
[3] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ، ص 119.
[4] الخامسة علاوي : العجائبية في أدب الرحلات ، ص 104.
[5] عمر عبد الواحد: شعرية السرد، ص 122.

2-2-2 تقديم الشخصية:

تختلف طريقة التقديم من قاص إلى آخر، وهي تعتمد في الأغلب على ثقافة الراوي. أما نجاحه في التقديم فهو يعتمد على الوسائل والتقنيات الفنية والروائية التي يستعملها في وصف الشخصية ووصف كل ما يحيط بها وكل ما يتعلق بها من مظاهر وأفعال وحركات في حين يترك البعض الآخر المجال الواسع للشخصية لتكشف عن أسرارها بنفسها .

*يقترح " فيليب هامون" للتعرف على الشخصية من خلال طريقة تقديمها مقياسين أساسيين هما [1]:

- المقياس الكمي، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية .

- المقياس النوعي ، أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية ، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها

إلا أن هناك من الدراسات من تخالف اقتراح "هامون" وترى أن القصة تسمح باتخاذ طريقتين في التشخيص هما:

أولا: الطريقة المباشرة (التحليلية)

وتعتمد هذه الطريقة على "ما يقدمه السارد عن الشخصية ، من خلال صوته " [2]، أي أن الكاتب هنا "يصور أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وأفكارهم وإحساساتهم وكثيرا ما يصدر أحكامه عليهم " [3] عبر سارده وهذه الطريقة لا تحتاج إلى جهد من القارئ لكشفها لأنها تقدم جاهزة [4].

---

[1] نورة بنت ابراهيم العتري : العجائبي في الرواية العربية ،،ص 35.
[2] المرجع نفسه ، ص 35.
[3] داود غطاشة ، حسين راضي : قضايا النقد العربي ، ص 124.
[4] هيام شعبان : السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ، ص 120.

وتتمثل مثل هذه الطريقة التحليلية في هذا المقطع السردي :" ظاهر القرية هو مكانه المفضل لكتابة مقالاته الفكرية في شتى حقول المعرفة ، التي يجيد التنظير فيها ، ويجهل علومها ، وحقائق معلوماتها فمهنته هي التنظير ، وطلبته هي الكلمات والشعارات الرنانة والعبارات البراقة المصنوعة بدقة ، عليها غذي وبها يعيش وبها يموت الآخرون "[1]

ثانيا : الطريقة غير المباشرة (التمثيلية):

تتسع هذه الطريقة لتشمل ثلاثة مستويات ، فالمستوى الأول يفسح الكاتب من خلاله المجال للشخصية نفسها ، لتعبر عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها ، لتكشف بالتالي عن رؤيتها لنفسها والمستوى الثاني يوكل الكاتب من خلاله الكشف عن سمات الشخصية إلى الشخصيات الأخرى في الرواية لتعبر عن رؤيتها حول الشخصية .أما المستوى الثالث ، فيتمثل فيما يستخلصه المتلقي من معلومات ضمنية حول الشخصية ، من خلال الحوار الدائر بين الشخصيات ، أو من خلال سلوك الشخصية وأفعالها ، ومزاجها وطبائعها في النص [2].

ويمثل هذا المقطع السردي المستوى الأول من هذه الطريقة لتقدم الشخصية نفسها, فتقول : " أنا صاحبة أسعد قلب في الدنيا وصاحبة الحقيقة المطلقة ، ونبية الكلمة ، أنا الملعونة بلحظاتي ، المتمردة على السكون ، أنا وريثة كل الافتقاد والاحتياج و الجوع والشهوة والارتواء والتنهدات والخلجات والارتعاشات والدوار اللذيذ المسحور ، أنا القائمة بأمر الله في الأرض ، والموكلة بكل القلوب خلا قلبي"[3]

---

[1] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص 90.
[2] نورة بنت ابراهيم العتزي : العجائبي في الرواية العربية ، ص 36.
[3] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص 121.

2-2-3 أنواع الشخصيات :

غالبا ما تسند عملية فهم العمل القصصي، وكذا محتواه إلى الشخصية ، فهي تقوم بهذه الوظيفة ، وبناء على ذلك يمكن أن نميز نوعين من الشخصيات هي :

- الشخصية النمطية (المسطحة) Flat character

- الشخصية النامية (المدورة)Round character

أولا: الشخصية النمطية أو المسطحة أو الثابتة : وهي شخصية عادية غالبا ما " تجيء مسطحة لا تنمو داخل العمل الفني ، حيث لا تمثل إلا حضورا مساعدا لنمو القصة نفسه . عندما تجيء قاصرة حتى عن تمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع " [1] وقد شبه الناقد الانجليزي "فورستر" في كتابه المشهور "ملامح الرواية" الشخصيات المسطحة " مساحة محدودة من رسم

مسطح. فهي لا تتغير في سماتها ولا في أفعالها " [2]

ويتميز هذا النوع من الشخصيات بثبات الصفات، لأن الكاتب " يرسمها لنا من البداية وقد اكتملت وأصبحت غير قابلة للتطور، لذلك تكون ردود فعلها بالنسبة للحوادث معروفة سلفا "[3]

والمتأمل في هذا المقطع يلفي الشخصية تتميز بثبات صفاتها وردود فعلها من بداية القصة إلى نهايتها دون أن تحرك ساكنا : "امرأة هي وفق كل معايير الذكورة والمجتمع الأبوي ، هادئة ، مطيعة ، لا تحتج ، لا تبكي ، لا تطلب ، تجيد فنون الطبخ والحياكة ، وتعد بأن تقدم نفسها شهية له في كل ليلة بعد طبق الحلوى المفضل عنده ، وتوافق على الزواج به ، لأنها دجاجة أو عنزة بيتية مطيعة ، وتذهب زوجة مع الرجل الذي يريده والدها وأخوتها".[4]

ثانيا: الشخصية النامية المدورة أو المستديرة:

---

(1) هيام شعبان : السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ، ص 120.
(2) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 111.
(3) داود غطاشة : حسين راضي : قضايا النقد العربي ، ص 124.
(4) سناء الشعلان:تراتيل الماء،ص 75 .

وفي هذا النوع تتكشف الشخصية للقارىء تدريجيا وتتفاعل مع الحوادث وتنمو وتتطور ، وقد بين " فورستر" أن الشخصية الكثيفة أو المدورة " تمثل عالما شاملا معقدا في ثناياه تنمو قصة معينة ذات ملامح مختلفة إلى حد التناقض ، فهي شبيهة بفضاءات الكرة ، تباغت القارىء أو تفاجئه بما لا يتماشى مع سماتها أو مع منزلتها ..." [1]وبالتالي يكون معيار حكمنا عليها بالاستدارة هو إثارة الدهشة والاقناع على العكس من الشخصية السطحية التي تتميز بالثبات و الاستقرار في ردود الأفعال.

وتتميز الشخصية القصصية في هذا النموذج السردي في حركة دائمة تتطور مع أحداث القصة وتتميز باللاستقرار والتغير ..."في كل ليلة احترفت تعاطي الممنوع المهرب من الزائف الخالص من المشاعر لعشاقي الذين لا يحصيهم عددا إلا الذي في عليائه ، أحببت كل من قالوا : لا وكل من قالوا : نعم تومئ إلى لا ،....نسيت أسماء كل عشاقي ، إذ خاط لي ساحر مغربي يهودي آثم حجاب نسيان ، فعلقته في رقبتي ليل نهار بخيط قنب ، فنسيت كل آثامي وسعاداتي إلا مجيد الأبكم ...حتى اختل جارنا ذو العضلات المفتولة والشعر الخيلي مكانه في قلبي ....أنا أحببت جابرا ولكنه أحب الكلمات أكثرمني ، وكتب القصائد ...للحق سرعان ما غار اسم حامد بين حشد أسماء قائمتي الحاضرة الغائبة ..... وبقي اسم حبيبي الخالد الذي يجيء ولا يجيء مرقوما في المجهول ، في انتظاره اجتهدت أن يأتي الحبيب ، ومر العمر وشاب الشعر الأجعد .....وغادرني ضيف لذيذ حلو اسمه الشباب ".[2]

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص: 110-111 .

[2] سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص 126 .

2-2-4-البنيات الكبرى للشخصيات :

أ- الشخصيات المرجعية :

وهي شخصيات تحيل على " الواقع غير نصي « Extra –textuel »الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي "[1] ,بعبارة أخرى الشخصية المرجعية هي التي تحيل على "معنى ناجز وثابت ، أثرته ثقافة ما وتبقى مقروئيتها مرتهنة بفاعلية القراءة ومشاركة القارئ في تلك الثقافة" ما يعني أن الشخصية " قد تكون مأخوذة من الثقافة أي مما هو خارج –في الحقيقة – عن القصة وسابق لها ، منه تؤخذ بعض سماتها وخصائصها وبه تكون بعض أعمالها وعلاقاتها متوقعة منتظرة وبعضها الآخر بعيدا غير منتظر .." [2]وبالتالي امكانية تضمن القصة لشخصيات ذات مرجعيات وخلفيات أو احالات خارجة عن النص القصصي يتم إدراجها داخل القصة واستدعاؤها تبعا "لما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية ناجمة عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه بحيث يكون استدعاء الشخصية التراثية مثيرا لتلك الدلالات وباعثا لها " [3]في حلة تطرزها إضافات تخييلية جديدة استجابة لعنصر التشويق والمتعة في كل عمل إبداعي .ومن هذه الشخصيات المرجعية تنبثق شخصيات ذات مرجعية تاريخية ، أسطورية ، رمزية ، اجتماعية ، فكرية ، .....الخ

جمعت الأديبة "سناء الشعلان " مجمل هذه الشخصيات في هذا المقطع السردي مرتبة بحسب ورودها في النص : " أحببت عليا ولمبا وجيفارا وماد وصلاح الدين وشجرة الدرة الحلاج وجميلة بوحيرد ومصطفى كامل وعلي الزبيق ومسرور السياف ، ومعروف الاسكافي وجعفر الطيار وابن عربي وديك الجن الحمصي وفارس عودة وجان دارك وهالنيبال وايليسار والمتنبي وأبا العتاهية وهوميروس والظاهر بيبرس وفراس العجلوني والشريف الرضي ، ونزار قباني وعمر أبو ريشة وفيكتور هيجو وكل الثائرين المبتغين الشمس" [4]

---

[1] رشيد بن مالك : السيميائيات السردية ، ط1 ، دار مجدلاوي الأردن ، 2006 ص 131.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة،ص 102.

[3] علي عشري زائد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر د،ط .دار الفكر العربي ، القاهرة 1997 ص279 .

[4] سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص 123.

لتغدو هذه الأسماء ملاذ الذات القاصة فقد تمثلتهم سناء الشعلان بصفتهم ثائرين مختلفين, مما يفضي إلى القول إن الذات القاصة تأنس إلى التمرد والخروج ، فعبر صدى صوت هذه الشخصيات/اسم العلم تتجلى لنا صورة سناء قلما قصصيا أنثويا يتكئ في اعتقادنا بقوة إلى الصوت الشخصيات الذكورية مع منافحتها الشديدة على القضايا النسوية.

ب- الشخصيات التخييلية :

و يقصد بها " مختلف الشخصيات التي لا نجد لها اسما تاريخيا محددا غير أن ملامحها قد تتماشى مع ملامح واقعية. أما وصفها بالتخييلية فإنما يرجع إلى أن الراوي يختلقها لغايات حكائية محضة كملأالفجوات والثغرات. وتتميز هذه الشخصيات بكونها قادرة على تحمل ما لاتطيقه الشخصيات المرجعية من إبداع الراوي, لأن فضاء هذه الأخيرة يظل محصورا على عكس فضاء الشخصيات التخييلية الذي من صفاته الشسوع لاحتواء ابتكارات واختراعات الراوي "[1].

نتلمس من خلال قصص خرافات أمي ، حكاياتها ، نفس أمارة بالعشق وقصص أخرى ...توظيفا مكثفا يمثل هذه الشخصيات التخييلية غير الواقعية تتخذها القاصة كبطاقة حصانة لنفسها فيما تعبر عنه من آراء كونها تسعى إلى تعرية الواقع وتمزيقه للوقوف على حقيقة الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية ...

من ذلك تناولها لقضية المرأة تناولا جريئا وبحس أنثوي أليم ومفجع ، فتتخذ من هذه القضية محفزا سرديا محركا قويا يساعد على تطور الأحداث وتنامي شخصياتها التخييلية ومن جهة أخرى تدين من خلالها العادات والتقاليد المتوارثة وما رسخته في ذهن المجتمع من مظاهر التهميش والحرمان والقهر وعدم الاعتراف بحق المرأة في الوجود وفي الحكاية النموذج والحكاية المأساة تعمد القاصة إلى فضح المجتمع وإماطة اللثام عما ارتكبه من جرائم بشعة كانت المرأة ضحيتها لأقبح الضرائع ومن : "رب ذنب أقبح من عذر " نقول "رب جرم متخفي وراء عباءة العفة والشرف" حيث تهدر العادات والتقاليد دم المرأة المبدعة التي تفوقت على أخوها الرجل الرفيع القدر ، ودم المرأة الطفلة الضعيفة التي اغتصبت ببراءتها بسبب شهوة اكتسحت عمها الجائر ,ودم المرأة الممتثلة لسطوة الأخوة وجشع الزوج ، ودم المرأة الفتاة على يد الأخ الهمام لأن عرضها هدر على يد سبعة رجال عتاة .....وفي الأخير تأتي العادات والتقاليد لتنتصر للرجل لأنه حام للشرف، ويتفهم القضاء والعدالة موقف الرجل الشهم ، وعندما تحاول المرأة أن تسمع صوتها وتنتقم لنفسها باسم الشرف من خيانة زوجها مع صديقتها المقربة تعدم لأنها امرأة قاتلة آثمة .

---

[1] الخامسة علاوي : العجائبية في أدب الرحلات ، ص 108.

ج- الشخصيات العجائبية :

وتوظف مثل هذه الشخصيات بشكل كبير وجلي في الأدب العجائبي (أدب الخوارق) ، فهي " القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع ... وكون الشخصية الفانتاستيكية شخصية غنية ، فإنه تتضافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة ، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبىء بها في كل موقف حدثي "[1].

يحاول الكاتب في المحكى العجائبي أن يصور أحداثا فوق طبيعية تحركها شخصياتها خارقة ، وهو ما " يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ ، كي ينشد ويتلبس التردد والحيرة إزاء غرابة التكوين أو الأفعال غير العادية " [2]وقد ذهب "فاليري" إلى حصر الحيرة التي ينبني عليها الأدب العجائبي في الشخصيات التي تقوم بالأفعال،لا الأفعال نفسها وذلك حين قال : " إن الحيرة تؤخذ عادة على هيكل الشخصيات ودرجة تواجدهم الحقيقية بدلا من طبيعة الأحداث " [3]،ذلك أن الشخصية العجائبية تحقق التنوع والتفرد عن طريق التحول والامتساخ فهي تتشكل من مختلف الكائنات قد يكون لها وجود حقيقي (انسان – نبات – حيوان) أو مجرد توهم وتخيل وفوق طبيع كالأشباح والجن ...ومن ثمة طبيعي أن " تتسم هذه الشخصيات بالصفة العجائبية لتكوينها الذاتي المخالف للمألوف ولمفارقتها لماهو موجود في التجربة "[4].

إن المحكى الفانتاستيكي لا يصور شخوصا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحبكة ، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية ، الاستثناء هو قاعدتها ، والتعارض هو مبدؤها ، حيث تلتصق بهم صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي ، أو عامل خارجي فوق طبيعي [5]على نحوما قدمه "كافكا" عن شخصيته "جريغوار"الذي يعتقد أنه في حلم ، لكنه سرعان ما يكتشف أنه تحول في سريره إلى حشرة حقيقية فعلا[6].

---

(1) شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 197

(2) المرجع نفسه ،ص200

(3) valerie.tritter :le fantastique,Ellipes edition Marking S.A 2001 P :65
نقلا عن الخامسة علاوي ، العجائبية في أدب الرحلات ص 108 .

(4)الخامسة علاوي : العجائبية في أدب الرحلات ، ص 108

(5)شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 199،198.

(6)ينظر : تزفتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ،ص 204، 205.

ومن بين هذه الشخصيات الخارقة الموظفة في تسيير أحداث قصص "تراتيل الماء" نجد:

أ/شخصية "مولانا الماء" من قصة "سيرة مولانا الماء" وهي شخصية تتميز ببنية عجائبية تجمع ما بين الخرافة والأسطورة تقوم بأحداث فوق طبيعية ، كما أنها تتصف بالعجائبية لتكوينها الذاتي ، حيث كانت بكلمة كن فكان ، وتشكلت هذه الشخصية مع تشكل الغيوم التي أمطرت فنزلت بمولانا الماءإلى الأرض ليعم فسادا ويمارس الاضطهاد والقهر على بني البشر ، فيثور فيضاناته في البحار والبحيرات والأنهار حينما لا يمتثل الناس لأوامره ولا يزفون بناتهم له إلى أن تزوج ووهب لزوجته عينين سحريتين تراه عبرهما في كل مكان ، وشخصية مولاناالماء تتمتع بقدرة التحول والامتساخ ، فيتمثل في صورة بشرية يلعب المسخ دورا في تكوينها ,وعليه فإن عناية القاصة بوصف سمات هذه الشخصية العجائبية هو تأكيد منها على حضور المحكى الفانتاستيكي في تجربتها القصصية .

ب/ كذلك نجد توظيفا لشخصية" الوحش" في قصص "خرافات أمي" ، وهي شخصية بألف أذن وألف فم ودون عيون وهي نتاج مخيلة القاصة ليس لها وجود حقيقي, وإنما استندت إليها الكاتبة لتسير أحداث قصتها من زاوية معينة ، حيث تقوم بمنح الفاكهة للأخوان مقابل أن يمنحها كل منهما عينا ، ومتلقي هذه الأحداث يقف حائرا مترددا أمام هذه الظواهر الخارقة .

ج/ وفي قصة " قاموس الشيطان " (الطاء:طال) تأتي القاصة بشخصية الطفل المعجزة ، لتدخل القارىء في عوالم عجائبية تحكمها قوانين غير سليمة ، فتقدم هذه الشخصية كوحدة عجائبية مركبة في بناء قصتها تصور مشروعا علميا تشتغل عليه أيادي بشرية من أجل إنتاج نموذج مثالي للانسان يحوي كل مقاييس الجمال البشري ، فيمسخ فعلا ليكون طفل البشرية الأول الكامل ، وعلى مثاله سيكون كل البشر فيما بعد .

د/ تستعمل الكاتبة كذلك قوى المسخ في قصة الفتاة التي تحولها زوجة الأب إلى يمامة .

ومن خلال قصة " الخرافة الخامسة " تسند الكاتبة أحداث قصتها إلى شخصية غريبة ذات تكوين فيزيولوجي عجيب ، فهي لا تأكل ولا تشرب ولا تنام تتمتع بقدرة خارقة ,إذ تبث الحياة في كل ما تكتب وتتحقق مواضيع كتابتها لتخرج إلى الواقع المعاش.

2-3 المتكلم في النص : "الراوي"

2 -3 -1 مفهوم الراوي:

يمثل الراوي الحجر الأساس الذي يدشن به بناء كل عمل قصصي ، على اعتبار أن كل نص أدبي يقتضي على الأقل راويا واحدا يقوم بسرد أحداثه وايصالها إلى مروي له ، فالراوي هو" الذي يضطلع بالسرد ويحدد نظامه ويضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في إيراد المغامرة" [1]بتفويض من المؤلف عليه ختم ايصال عالمه المروي دون أن يحدد للقارئ ملامح ظهور هذا الراوي, فكان من حق أي نص قصصي أن "ينهض بروايته راو سواء كان صريحا ظاهرا في النص أو مختفيا يسير دواليب القصة ويتحكم في تصاريفها من وراء حجاب ، ولذلك لا مساغ للتمييز بين رواية يكون الراوي فيها ظاهرا وأخرى يكون فيها متخفيا ، إذ أن حضوره متأكد في القصص غير أن لهذا الحضور أشكالا مختلفة " [2], أي أن الراوي في النص القصصي قد يتبدى " بهوية حقيقية أو ذا هوية متخيلة عندما يكون ذا اسم ، لكن هذا الاسم لا يحيل على مسمى حقيقي وإنما هو منشأ إنشاء. وقد يكون الراوي بلا هوية وبلا اسم ، فيكون خفيا يستنبط من بعض القرائن أو الاشارات أو الضمائر الواردة في الخطاب " [3]كضمير الغائب أو ضمير المتكلم .

والسارد بضمير المتكلم في المحكى العجائبي يعد شرطا أساسيا لتحققه وعليه أن يكون عارفا بجميع التفاصيل " إن السارد المجسد ليناسب العجائبي تمام المناسبة " [4], لأن " الوقائع التي يسردها تقتضي الاقناع بأنها صادقة لذا يجب على الراوي أن يبرهن على صحة ما يروي لأنه سيعتمد الذاكرة...ومن خلال خطابه يجب أن لا نحتمل وجود الكذب فهو يروي بنفسه ولذا يجب أن لا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأي شكل من أشكال الخداع"[5].

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 135.
[2] محمد الخبو : الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة ،ص 247.
[3] ينظر : الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 136.
[4] تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص 111.
[5] شعيب حسين علام : العجائبي في الأدب ص 41.

ولعل من أعقد الاشكاليات التي تعرض لها الدارسون فيما يتعلق بالراوي إشكالية العلاقة بين الروائي والراوي ، ولأن الخطاب القصصي خطاب متخيل ، يقتضي قائلا متخيلا ، فإن الربط بين هذا الكائن الخيالي وصاحب الخطاب " الكاتب " أو الفصل بينهما قد نتج عنه تضارب في الأراء ، هناك من اعتبر السارد على أنه " كائن تخييلي يعمد المؤلف إلى خلقه ، حتى يدعم سلطة السرد انطلاقا من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام ، وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية " [1].

وهذا الرأي يتفق معه " فولفغانغ كايزير " في بحثه " من يحكي الرواية " إلى أن الذي يحكي الرواية ليس هو الروائي ، بل هو شخصية تقمصها أو تحول إليها الروائي .ليس السارد هو المؤلف أبدا ، سواء أكان معروفا من قبل أو غير معروف، وإنما هو دور مبتكر ومتبنى من طرف المؤلف [2].

و يقول في موضع آخر موضحا أن: سارد الرواية ليس هو المؤلف ولا الشخصية التخييلية حتى في حالة كونه ذا طلعة أليفة وراء هذا القناع ، توجد الرواية التي تحكي نفسها بنفسها ، والروح العالم بكل شيء والموجود في كل مكان الذي يبدع هذا العالم ،إنه يخلق هذا العالم الجديد والوحيد بتشكله وبشروعه في الحديث ....فالسارد الروائي هو الخالق الأسطوري للعالم"[3].

ويميز "جاب لينتفلت" في بحثه الموسوم بـــ: مقتضيات النص السردي بين السارد والمؤلف الواقعي من ناحية ، بين السارد والمؤلف المجرد ، من ناحية أخرى ثم التمييز بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد.[4]

2-3-2 وظائف الراوي:

لقد أخذ الراوي في السرد القصصي دورا بالغ الأهمية لما يتمتع به من قدرة على " تقديم الشخصيات وسماتها وملامحها وعلاقاتها وتناقضاتها ويقدم الوقائع المتعاقبة والمتداخلة والخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث "[5] وفق رؤية معينة .

---

(1) شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 154.
(2) مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد' ص 113..
(3) المرجع نفسه، ص 117.
(4) ينظر :المرجع نفسه،ص 88.
(5) عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي ، ص 117.

وعموما فاللراوي وظائف عدة يمكن حصرها بعضها فيما يلي :

أ/ الوظيفة السردية:(القص أو الرواية)

تعتبرهذه الوظيفة من أهم الوظائف الرئيسية الاجبارية التي يصطلح بها الراوي وتتمثل في " نقله لعالم الحكاية بسرد الأعمال أو بتمثيل المشاهد ولا يخلو من هذه الوظيفة أي عمل قصصي "[1] وتتحدد هذه الوظيفة بشكل جلي وصريح من خلال عبارات كانت تستخدم في القصص الشعبي من مثل : قال الراوي ، ويروى أن .....إلخ .

ب/ الوظيفة التنظيمية : (التنسيقية)

وتعد وظيفة مكملة للوظيفة الأولى ، إذ يلجأ السارد إلى التنظيم الداخلي للخطاب –مهما بدا مشتتا– انطلاقا من الربط والتذكير بالأحداث وخلق إشراقات للدهشة والإثارة والتنوع في الربط وقد كانت المحكيات العجائبية القديمة في النثر العربي تتميز بهذه الخاصية "[2].

ج/ الوظيفة الاستشهادية : (الشهادة)

وتقع هذه الوظيفة في مستوى صلة الراوي بما يروي وتتمثل في أمور كثيرة ممكنة منها ذكر الراوي ثقته(أوعدم ثقته) في صحة خبره ، وقد يكون هذا بإيراد الحجج والقرائن المدعمة لما ذكر [3].

د/ الوظيفة الإيديولوجية :

تتمثل هذه الوظيفة في " جميع تدخلات الراوي المحيلة على ثقافة معينة أو عقيدة محددة أو موقف فكري أو إيديولوجي " [4]،وغالبا ما تتجلى هذه الوظيفة في القصص ذات النزوع السياسي والاجتماعي والأخلاقي ...

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 139.

[2] شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص163.

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 141.

[4] المرجع نفسه، ص 142.

2-3-3أشكال التبئير :

من خلال هذا الجدول نستطيع أن نرصد بعض التقنيات التي وظفتها "سناء الشعلان" لحكي قصصها بزوايا نظر مختلفة :

لويون	تودوروف تزفتان	جيرار جنيت
الرؤية من الخلف	الراوي>الشخصية	التبئير الصفري
" رقد لأيام طويلة في سريره يتمنى أن يجد قصته المليون ، ويؤمل النفس في رحيل جديد وراء قصته الأخيرة المنشودة وعندما أسدل جفنيه على آخر مشهد يرقيه في حياته قبل رحيله الأبدي الأخير كان مايزال يجهل أن قصة حياته المختزلة في جمع أحزان الناس وتدوينها هي القصة المليون لرحلته المثقلة بالهم والضنك والحرمان الذي تمثل في أن لايعرف أنه قد أدرك غايته ورهانه حتى وإن جهل ذلك".[1]		
الرؤية المصاحبة	الراوي=الشخصية	التبئير الداخلي
"لكن الشر تربص بيخضور وحسده على مزماره العجيب وتسلل إلى نومه وسرق المزما وكسره وهرب عندما استيقظ يخضور ورأى مزماره مكسورا وأدرك أن لاجير له ، حزن بشدة وملأ الحقد والغضب نفسه لأول مرة في حياته وأصبح من يومها شريرا لا يسعده أن يسمع صوت الغاب يردد متمنيا أن يسمع صوت ألحان مزماره العجيب "[2]		
الرؤية من الخارج	الراوي <الشخصية	التبئير الخارجي
" ضفيرتاها السوداوتان تداعبان وجهها القمري الملبد بغيوم حمرة وجنتيها ، وتنزلقان بشق خرافي على ردفيها الصغيرين وتلمسانه باضراب دافئ ، ثم تحملان اهتزازه الطفولي غير المثقل باكتناز الأنوثة الكاملة بعد فيض قلبه وحلواء روحه ....[3]		

(1) سناء الشعلان : تراتيل الماء ، ص 131 .
(2) المصدر نفسه ، ص 113.
(3) المصدر نفسه ، ص 39.

1 في مفهوم الفضاء:

لقد أدى الاهتمام النقدي المعاصر بالتقنيات الحداثية المشكلة لبنية الخطاب السردي إلى تسليط الضوء على الفضاء الروائى، بوصفه عنصرا جماليا له جدواه في بناء العمل الأدبي، و يعد هوية من هويات هذا العمل إذ يساهم بشكل كبير في تحديد ملامحه الفنية. لكن السؤال الذي ينتصب صارما أمامنا يقول: ما معنى الفضاء؟

أ-المفهوم اللغوي:

ورد في "لسان العرب" لابن منظور في مادة "فضا" أن الفضاء هو "المكان الواسع من الأرض ....وقد فضا المكان و أفضى إذا اتسع...وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأوصله أنه صار في خرجته وفضائه وحيزه."[1] ,وهو بهذا المعنى الموضع الذي لا يشغله ولا يملؤه شيء فيتميز بالاتساع و المساحة والانفتاح.

وورد أيضا أنه:"الخالي الفارغ الواسع من الأرض، الفضاء:الساحة وما استوى من الأرض و اتسع، قال الصحراء فضاء وجمعه أفضية، ومكان فاض أو مفض أي واسع."[2]

و جاء في "معجم مقاييس اللغة" لابن فارس قوله:" فضى و الضاد و الحرف المعتل أصل صحيح يدل على انفتاح في شيء و اتساع ,ومن ذلك:الفضاء والمكان الواسع." [3]

ب-المفهوم الاصطلاحي:

يعد الفضاء المحرك الأساسي للآلة الحكائية داخل النص الأدبي وعنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث،فلا يمكن بأى حال من الأحوال أن يظل منعزلا عن باقي مكونات النص السردي الأخرى، فهو متصل بعالم الشخصيات واللغة و زمن الأحداث ومكانها، فتعددت أقطابه ومنحته الهيمنة الجمالية على بناء النص

---

[1] ابن منظور: لسان العرب،مادة (فضا)،ص 194 ،195.
[2] المرجع نفسه،ص 195 .
[3] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة،ص 508 .

كاملا" [1],ليصبح "هوية من هويات النص الأدبي المرتبط بالزمن السردي المروي، ذلك أن الفضاء له خصوصياته بالواقع الاجتماعي و الثقافي، فلا يوجد أي كائن على ظهر البسيطة إلا وله ارتباط بالمكان."[2]

و نحن في مقام الحديث عن الفضاء تجدر الإشارة إلى أن حداثة عهد الاهتمام بهذا المصطلح و التنظير له، قد تسبب في عدم بلورة نظرة متكاملة حوله، حيث لم يصل النقاد و الدارسين إلى أرضية مشتركة في تحديد ماهيته، و بذلك تعددت التسميات و المصطلحات وفقا لتعدد طرائق التعامل مع الفضاء، و هو ما جعله يتميز بالخلط وعدم الثبات و الاستقرار.فمنهم من يتناوله بمعنى "المكان ", ومنهم من يرى أنه "الحيز" ,ومنهم من يدرسه من خلال "اللغة ",والبعض الآخر يوسع المصطلح ليندرج تحت مفهومه العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث والأزمنة...،من هؤلاء الدارسين نجد الناقد الجزائري"عبد الملك مرتاض"في كتابه في "نظرية الرواية", أين يستعمل لفظة الفضاء "لأنها الأكثر شيوعا في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ويعد هذا المفهوم السيميائي النقدي ,جديدا في الكتابات العربية التي كتبت منذ ثلاثين عاما , ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية "[3]بعد ذلك يعدل عن رأيه و يفضل استعمال مصطلح"الحيز" كلفظ بديل عن مصطلح"الفضاء" لأنه أكبر تعبيرا و مرونة و أداء للمعنى المراد من الفضاء,يقول:"لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح "الحيز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي و و الإنجليزي (Espace_space)مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس, لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ. بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، الوزن الثقل،والحجم والشكل ...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[4].

---

[1] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية،ص141.
[2] عزور سماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص 37.
[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ص142.
[4] المرجع نفسه ، ص 141 .

ويؤكد على هذا الرأي أيضا عبر دراسته لقصيدة "أين ليلاي"لمحمد العيد:"أنا نميز بين المجال و المكان و الفضاء، و الحيز الذي أثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلها للياقته ،في رأينا لمفهوم الحركية الاتجاهية والخطية والطولية و العرضية معا....أن المكان يعني الجغرافيا و أن الفضاء يعني الفراغ بالضرورة....أن الحيز هو كل فراغ أو حركة أو اتجاه أو بعد أو طول أو عرض أو حجم أيضا، ولكن مما ينشأ عن شحطات الخيال. فكأن الحيز عالم لا حدود له، ولكن دون أن يتخذ شكل الجغرافيا التي تجسد واقعا من حيث كونها مكانا،على حين أن الحيز كأنه عالم أسطوري أو خيالي مفتوح."[1]

في حين نلفي الناقد المغربي" حسن بحراوي" فيما قدمه من اجتهاد تطبيقي حول الفضاء في كتابه الموسوم ب:"بنية الشكل الروائي" ,يستخدم مصطلح "الفضاء" متأثرا بمعنى المكان و يجعل تحققه بمدى اقتران المكان و عناصر السرد المختلفة.نستشف ذلك من خلال قوله:"و الحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد،و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات و الأحداث و الرؤيات السردية...و عدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات و الصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد."[2]

و ينشئ الفضاء عند هذا الناقد من خلال "وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا، و تخيليا أساسا من خلال اللغة التي يستعملها. فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان(غرفة،حي، منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان."[3]

و على هذا الأساس يتشكل الفضاء الروائي من مجموع العلاقات و الصلات الداخلية ما بين الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي. وهو رأي يتفق معه"عزوز علي اسماعيل" ليغدوا

---

[1] عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"لمحمد العيد،دط،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ص202، 203.

[2] حسن بحراوي: الشكل الروائي،ص 26.

[3] المرجع نفسه:ص32.

الفضاء"المكان الذي تتوزع فيه العلاقات في آن واحد، و تتم العلائق العابرة هناك، حيث يكون الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية."[1]

ويحاول "حميد لحميداني" من خلال تنظيراته النقدية عن "الفضاء الحكائي" أن يحقق تمييزا نسبيا بين الفضاء و المكان، بالكشف عن علاقة هذا الأخير مع الفضاء،حيث يرى أن المكان"متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي" [2]،وبالتالي فالفضاء أوسع و أشمل من المكان على اعتبار أن مجموع الأمكنة التي تحتوي أحداث القصة و سيرورتها هي ما يمكن تسميته بالفضاء، ومن ثمة يعرفه ب:"الحيز المكاني في الرواية أو الحكي ويطلق عليه عادة" الفضاء الجغرافي"، فالفضاء هو المعادل لمفهوم المكان في الرواية، و لا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة."[3]

و في الأخير ما نخلص إليه أن الفضاء بنية خطابية تلتحم في تشكيلها عناصر السرد المختلفة ، وما ينتظمها من علاقات و أبعاد وفق استيراتيجية معينة قادرة على منح صفة الشعرية لعواملها اللانهائية.والفضاء (الحيز) على حد تعبير "عبد الملك مرتاض": "عالم دون حدود وبحر دون ساحل وليل دون صباح ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق".[4]

---

[1] عزوز اسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني،ص 44 .

[2] حميد لحميداني:بنية النص السردي،ص 63.

[3] المرجع نفسه،ص 53-54.

[4] عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية،ص 157

1 1 تقسيمات الفضاء:

يتجلى الفضاء من خلال الأشكال التالية:

أ- الفضاء الجغرافي: مقابل لمفهوم المكان ، ويتولد عن طريق الحكي ذاته،إنه الفضاء الذى يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

ب – فضاء النص:فضاء مكاني أيضا، غير أنه يتعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية,باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

ج- الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي و ما ينشأ عنها من بعد أن يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

د- الفضاء كمنظور: يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[1]

ويشير "أحمد فرشوخ"الى وجود " الفضاء الهامشى"الذي يقصد به :" الحضور العابر لجملة من الأماكن داخل المسرود الروائي."[2]

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص62.

[2] أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان،ط1،دار الأمان للنشر والتوزيع،الرباط،1996،ص92.

2- المكان بوصفه مكونا فضائيا و علاقته بالشخصية:

يكتسب المكان في القصيدة الحديثة دورا بالغ الأهمية بعد أن كان عنصرا لا يكترث لأمره، فلم يعد" مجرد أداة لوظيفة إشارية، بمعنى من المعاني الثابتة أو ديكورا هامشيا لمشهد من المشاهد الحداثية،إنما صار عنصرا حكائيا هاما قائما بذاته، و طرفا أساسيا من أطراف العمل القصصي أو الروائي."[1]

ومن هذا المنطلق يشكل المكان أحد الفواعل الحقيقية التي تساهم في عملية الفهم و التفسير" سواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فان مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث."[2]

انه يمثل"الثورة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخييلي." [3]أي تساهم بشكل كبير في تشكيل عوالمه التخيلية،فالمكان في نظر "كريفل"هو الذي" يؤسس المحكى ،لأن الحدث في حاجة الى المكان بقدر حاجته إلى فاعل إلى زمن، والمكان هو الذي يفضي على التخييل مظهر الحقيقة."[4]

و بهذا المعنى يصبح المكان ركن مهم في تشييد السرد القصصي" فبغيره لا يستطيع الكاتب إيهامنا بأن ما بقدمه من عوالم متخيلة حقائق تكتسي من التخييل و التصوير أفضل كسوة، ومن الأردية ما ينوف على الأطواق و الأكمام و الأردان."[5]

و لأن الأديب يسعى دائما إلى إحداث التواصل بين النص و المتلقي ،فانه كثيرا ما يلجأ إلى توظيف الأماكن المتخيلة التي تعمل على تأسيس أبعاد خفية للشخصية انطلاقا من تجاوز حيزها الجغرافي.

---

(1) باديس فوغالي:التجربة القصصية النسائية في الجزائر،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1،دار هومة،2002،ص107.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص30.

(3) المرجع نفسه:ص20.

(4) جينت كولد نستين،رايمون،كريقل،بورنوف،أ/ويلي –أيزنز قايك–ميتران.ت:عبد الرحيم حزل.د.ط،إفريقيا،الشرق المغرب.2002،ص:137.

(5) ابراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص137.

هذا ما جعل "غاستون باشلار"يقترح نمذجة للمكان تتجاوز أبعاده الهندسية و علاماته وتكشف عن قيمته اعتمادا على فاعلية الخيال عندما يتحدث عن المكان وعلاقته بالإنسان" عن المكان الذي ينجذب لقوة الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية و حسب. فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل كل ما في الخيال من تميز، إننا نجذب لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في عالم الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج و الألفة متوازية."[1]

و قد انطلق "غاستون باشلار" في دراسته لجماليات المكان والكشف عن علاقته بالشخصية من مبدأ التقاطب أو التقابل الثنائي إذ يقول:" يجب أن نقف عند صورة المكان بكل جزئياته لأنه ظاهرة لها وجودها المستقل، وتحتاج إلى وصف وتبيان العلاقة بين المكان كظاهرة و الذات من خلال الوقوف على الصور الفنية المكانية ووصفها."[2]للكشف عن مكمن تعارضها.

يتبنى "حسن بحراوي" هذا المفهوم(مبدأ التقاطب لنمذجة المكان) في كتابه "بنية الشكل الروائي" حيث ميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة، أمكنة الانفتاح و أمكنة الانغلاق و علاقة كل ذلك بالشخصية. كون " المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه." [3] وهو ما يشير الى أن الناقد يؤكد على متانة الصلة الجامعة بين المكان و الشخصيات. وينبه على ضرورة اهتمام الروائي بالمكان بوصفه مكونا للقضاء في علاقاته مع الشخصية "لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي يعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها."[4]

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكانتر:غالب هلسا،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت 1996،ص31.

(2) المرجع نفسه:ص07.

(3) حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي،ص32.

(4) المرجع نفسه:ص30.

و من الفضاء المكاني يستطيع القارئ أن يلحظ نفسيات الشخصيات ويفهم أنماط تفكيرها و سلوكها وعلاقتها بسواها باعتباره" معطى سيميائي له دلالته و أبعاده و قيمه الروحية ، فالشخصية تذوب في أعماقه بوجوده، وهو ما نراه من خلال الفضاء الدلالي، لأن اللغة الأدبية لا تقف عند حد معين في معناه بل لها معان بعيدة و أخرى قريبة، تعرف من خلال الدلالة السردية".[1] انصياعا لأغراض التخييل و حاجاته الشعرية.

[1] عزوز إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني،ص 39.

3- طرائق تحليل الفضاء المكاني:

يقترح "الصادق قسومة" كيفية دراسة المكان في محتوى القصة من خلال المحاور الأساسية التالية :[1]

- مصدر المكان: الواقع، التاريخ، الفلسفة....

- نوعية المكان: هل هو مطابق للوسط الذي تتقبل فيه القصة أم هو غريب عنه، و هل هو منتسب مثلا إلى الريف أو المدينة، وهل هو موح بالرفاهة أوالفقر ...

- عدد الأماكن: هل تدور القصة في مكان أم أكثر من مكان، وفي هذه الحالة ينبغي استخراجها وضبط نظام حضورها.

- طريقة بناء المكان : هل يحدد صراحة أم يستنبط ضمنيا، وهل ورد ذا تفاصيل كثيرة أم قليلة، أم على درجة ما من الاقتضاب... و هل هو ذو ملامح ثابتة عبر القصة أم هو متغير، و في هذه الحالة ينبغي أن يضبط نظام تغيره ودلالته.

و نشير أخيرا إلى أن بعض القصص قد تتضمن أماكن كثيرة ذات سمات ووظائف مختلفة، وفي هذه. الحالة يمكن أن يدرس نظامها من خلال رسم جدول قائم على المحاور أفقيا(مثل محور السعة أو محور الموقع، أو محور الإيحاء...) و على الأماكن عموديا(على النحو الذي سنرى) . أما طرائق وصف المكان و نسق حركته فمن أمر الخطاب.

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة،ص 61.

4- تشكيل الأفضية الجغرافية و دلالتها في المجموعة القصصية " تراتيل الماء":

إن تحديد دلالة الأفضية الجغرافية والكشف عن جمالياتها الخاصة يقترن بتحويل المكان من طبيعته المادية الجامدة إلى طبيعة حية متجددة مفعمة بالدلالات الرمزية و المجازية ، تنقل القارئ من الحيز الجغرافي ذو البعد الواحد إلى الحيز الدلالي ذو الأبعاد المتعددة، حيث تسهم اللغة الشعرية في تعميق دلالة هذه الأبعاد.

و للفضاء عند القاصة "سناء الشعلان" أبعادا رؤيوية، تأويلية، جمالية، فنية في مجموعتها القصصية"تراتيل الماء",حيث امتزجت الأمكنة عبر ثنائية التقاطب ما بين المكان المفتوح والمغلق، ولكل منهما تكوينه الدلالي الخاص باعتبارها أمكنة ترتبط بها الشخصيات وتتفاعل معها في تشكيل ذاتها و إثبات وجودها.

- البحر:

البحر بوصفه مكانا مفتوحا يشير إلى اللامتناهي و الانفتاح المتعالي على الجمال و الهدوء و الطمأنينة و الراحة، ومن زاوية أخرى دلالة الموت والغدر والغضب.

وعليها تنسج القاصة فضائها في قصة "ماء البحر" حيث تكشف عن شبكة الارتباطات العاطفية و النفسية القائمة بين الشخصية و البحر ،وأول إشارة إلى ذلك جاءت في مستهل قصتها"تعلمت من البحر الذي ولدت في كوخ من القرب منه الغدر و القسوة و الجبروت، وتعلمت منه بامتياز التقلب و الدهاء، ونفسها تنطوي على ألف سر خبيء كبحر خرافي، و في زرقة عينيها تسكن كل أسرار البحر ،و فتنة عشقه ولكن خلفهما تماما يسكن خواء أسود عميق لا يعرف معناه إلا ضحاياها من المغدورين أو المقربين القلة من الأصدقاء ، وشركاء العمل"[1].

تعرض لنا القاصة في هذا النص فضاء نموذجيا لصورة البحر و علاقته بالشخصية في ملحوظات وصفية مختزلة، لا تتجاوز هندسية المكان و تتحرر من صورته المادية الخارجية ، فتفتح قصتها بوصف دقيق لسمات البحر و إيحاءاته الدلالية بهدف استبطان ملامح و سلوكات

[1] سناء الشعلان : تراتيل الماء،ص14

الشخصية القصصية . وهو ما ساعد على تأويل دلالات القصة ورسم مسار فضائها ، إن الكوخ الذي تعيش فيه هذه الشخصية ومشهد البحر القريب منه قد جعلها امرأة قاسية خائنة لا تعرف معنى الرحمة, إلا أنها في غاية الجمال فهي امرأة البحر تغدر كل من اقترب منها وتكسر قلوب عشاقها ، وهي مستعدة لفعل أي شيء من أجل تأدية وظيفتها التجسسية مقابل أن تصرف حقوقها المادية المترتب عن عملها بشكل يليق ببطش قلبها و قسوته ، ولكن سرعان ما يدق الحب باب قلبها الآسن, فتنصهر كل سماتها الداخلية وتذوب معها وحشية البحر و ما يتصف به من غدر و هلاك و خبث...

و تشيد سماتها من جديد داخل مشهد قضائي يرمز إلى الحب و العشق و التضحية. وبهذا يكتسب المكان فنيته، و يكون لفضاء القصة جمالية خاصة تمنحه الشعرية.

- **البحيرة:**

تعتبر البحيرة من الأمكنة المفتوحة التي توحي بالاتساع و التحرر،الا أنها استخدمت بمعنى القيد والحصار. و لأن المكان يساعد على فهم الشخصية فقد أبدعت القاصة " سناء الشعلان" في استثمار العنصر المكاني بوصفه حيزا جغرافيا تجري عليه أحداث قصتها " ماء البحر " (تراتيله بكاء) ، لتعبر عن المعاناة و المأساة و الألم من خلال هذا المقطع:

"جميلة هي البحيرة التي يسكنها صمت أزرق هو غل في القدم... ولكنها مأسورة ، لا يسمح لها بالرحيل أو الحركة ، وكل ما يصب فيها من ماء الثلوج و الجبال و الجنادل يغدو مثلها مأسورا حتى تبتلعه الشمس بلهيبها المحرق صيفا .هو يشبه البحيرة أو البحيرة تشبهه، أو كلاهما يشترك في أزمة الحصار و القيد ، هو ليس مجرما أو شريرا أو مطاردا أو منفيا أو باعثا عن متعة مترفة، ولكنه مأسور هنا حتى يشفى. المرضى اللئام يهمسون دائما له بأنه لن يشفى ، و يقولون بثقة يمقتها : لا شفاء من داء الجذام."[1]

- و المتمعن لهذا النص و للكيفية التي تعرض بها القاصة أجزاء الفضاء المراد تصويره يقف على أهميته الكبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث انطلاقا من التأثير المتبادل بين

(1) سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص16.

الشخصية البطل المأسور لإصابته بداء الجذام و المكان البحيرة المأسورة هي الأخرى فلا يسمح لها بالرحيل. ومن هنا تصنع القاصة للمكان شاعريته الخاصة من خلال تشكيلاتها اللغوية التي تسهم في فهم الحالة النفسية التي يمر بها بطل القصة.

- المقبرة :

استخدمت المقبرة كمكان واقعي في قصة " الميم: مقبرة" بيد أنه تتسلل شهوة الخيال الى القاصة لتسرد لنا خطابا سرديا متخيلا ، تفارق حركته و معطياته الواقع ، فتقدم للقارئ فضاءا عجائبيا, ذلك أن " السرد الغرائبي يعتمد على التنافر وعلى الخروج عن المألوف و المتوقع ، وبذلك يتلاقى في أكثر من موضع مع المفارقة التي تطرح أمرا جديدا كل الجدة في إطار غير مألوف."[1] يمكن ملاحظة ذلك من خلال المقطع السردي التالى:" أريد أن يجدد المقبرة بشكل كامل يا أبا جبر ، أريد أن تكسو واجهاتها و أرضها و حواف قبورها بالرخام، وأن تزرع الزهور في أحواضها جميعا، و أن تطلي بوابتها بالأسود اللامع، أريد كذلك أن تبنى نافورة جصية في الوسط، و أن تشذب أشجارها، وأن تشيد في شمالها قبة من الأرابيسك العربي الأصيل لتكون صالة استقبال للزائرين، كذلك أريد ملحقا للزائرين، يضم غرفة استراحة و حماما ايطاليا فاتح اللون، ومطبخا يناسب تحضير الوجبات السريعة. ولا تنسى أن تحضر خطاطا ليعيد كتابة الأسماء على قبورها بالخط الكوفي القديم."[2]

- يتأسس فضاء هذا النص انطلاقا من مبدأ التقاطب أو التقابل الثنائي إذ يجمع بين الثنائية الضدية (المكان الواقعي والمكان المتخيل).

- الشارع:

يعد الشارع من أماكن الانتقال العمومية التي ستشهد حركة الشخصيات و تشكل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. [3] على نحو هذه العبارة :"تقطع الحارة يوميا

---

[1] سناء الشعلان: الغرائبي والعجائبي،ص168.

[2] سناء الشعلان : تراتيل الماء،ص95.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص79.

ذهابا و إيابا ، تتمنى أشياء،و تسب أخرى ثم تنسى ما تمنت وسبت ، إلا لعبة الأقدام فهي لا تنساها."[1]

على العموم فقد تم توظيف الشارع أو الحي الشعبي في المجموعة القصصية "تراتيل الماء" كمسرح تلعب على خشبته لعبة الأقدام (س.ص.ع) "التي توارثتها طفلات حيها الشعبي القديم الرابض على حدود أحياء منهم أقل من سكان حيها بؤسها و انغماسا في العمل المضني ليل نهار."[2]

يتبين لنا من خلال هذا المقطع الفئة الاجتماعية التي تنتمي اليها صاحبة القدم العرجاء(الفئة الفقيرة) .

-**السجن:** يحمل السجن بوصفه مكانا مغلوقا رؤية سلبية ، فانغلاقه يشكل مزيدا من الخوف والتقيد. إلا أن القاصة أبدعت في حياكة هذه الرؤية بخيوط عجائبية تبعدنا تماما عن النظرة السلبية للسجن. ففي قصة "الخرافة الخامسة" تلقي شخصية عجيبة لا تأكل ولا تشرب ولا تنام . أحدثت في قلوب الناس الوعي و الخوف فقاموا بسجنها قبل أن تستعمر بلادها.

و لأن المجموعة القصصية "تراتيل الماء" لا يمكن أن تتحاشى الأبعاد النفسية الإنسانية فقد قامت الفتاة السجينة بالتعبير عما تشعر به من أسى على وطنها. وصورت كلماتها جيشا وطنيا يحرر البلاد و يسحق الأعداء فتدب الحياة في أوراقها ويصبح ما كتبته حقيقة. لتضع القارئ داخل فضاء عجائبي يجعله شتاء:" أن يقبل بهذه الأحداث أم لا؟ هل هي ممكنة في ضوء قوانين عالمنا أم لا أخذين بعين الاعتبار تلك الأحداث التي تكسر نظام المعتاد أو الطبيعي وتخلخل قناعات القارئ إزاء ما هو واقعي حقيقي لتخلق جدلا إشكاليا بين القارئ و النص أو بين الواقعي و الاستيهامي."[3]

---

(1) سناء الشعلان: تراتيل الماء.ص39.

(2) المصدر نفسه ،ص38،39.

(3) سناء الشعلان:السرد الغرائبي والعجائبي ،ص211.

و في هذه القصة تشيد القاصة فضاءها العجائبي على هذه التقابلات المكانية. اذ تتجاوز سجنها وفق رؤيتها فيكون بذلك منبع للحرية. و يصبح وسيلة لغاية مقصودة.:" السجن قيد لحرية الجسد لا حرية الفكر."

البيت: وهو ليس من الأشكال الهندسية ذا أبعاد محددة بل له قيمة روحية و دلالة تدل على الإنسانية فهو :" المكان الذي يؤوينا ، يحمينا، يضمنا بين جبناته و أركانه، نستظل بظله، نرثه إلى أعمدته و جدرانه، نشكو إليه بثنا، و همومنا. نلجأ إليه للراحة، للهدوء ، للسكينة ، للمودة ننام تحت سمائه ، فيقينا البرد و الشر." [1] هو المكان للألفة و الذكريات يحمل داخله عناصر الحماية الأمن و الطمأنينة.

لقد بين غاستون باشلار أن البيت: هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار و أحلام الإنسانية و مبدأ هذا الدمج و أساسه هما أحلام اليقظة و الحلم.، ويمنح الماضي و المستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض، و في أحيان أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة و تخلق الاستمرارية، لهذا فدون البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتا،انه البيت يحفظ عبر عواصف السماء و أهوال الأرض."[2]

من هذا المنطلق عمدت "الشعلان" إلى توظيف البيت في قصصها ، ومن ذلك (التاء: تاه) يبعث فضاء هذه القصة على أن البيت ينقلب إلى النقيض و يصبح في نظر الشخصية مكانا للتوجس و الحرمان و الشقاء و عدم الاستقرار ... وبالتالي التحرر من هذا السجن هو يكون بالهروب من البيت و البحث عن الطمأنينة و العاطفة و الحنان و الدفئ ولو في قلب الثلج:" هرب من البيت ، وقصد أعالي الجبل المنشود ، ولكن غشيه صقيعه وجللت روحه التي تكاد تتجمد في أتونها الغاضب سكينة الموت... لولا يدان دافئتان خطفتا غنيمته منه اسمها يدا أب، ومنحتا من دفق دفئهما عزيمة للصغير البائس المستسلم للموت".[3]

---

[1] عزوز اسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال العيظاني، ص 100.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان،ص 38

[3] سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص82،83.

و ثمة أمكنة أخرى تتناثر بين صفحات المجموعة : كالقرية ، المستشفى.... كما تضمنت المجموعة بعض الأفضية الهامشية كالبستان ,الحديقة ,الغابة ,المقهى ....وهناك من القصص ما تميز بعدم تعيين المكان و إنما جاء ضمنيا كقصة "نفس أمارة بالعشق"،"عروس مولانا الماء"،" مذكرات مولانا الماء.....الخ

و في الأخير ما نخلص إليه أن المجموعة القصصية "تراتيل الماء " قد عنيت بتضمين الأمكنة في عناوينها و متونها القصصية فأسكبتها من خلال اللغة معان و دلالات أبعد من حقيقتها المادية الملموسة. وهو ما يكسب المشهد الفضائي في "تراتيل الماء" شعريته و يفتح مجالا واسعا لمخيلة القارئ و لتعدد القراءات.

5- البنية الزمنية في "تراتيل الماء":

حظي الزمن منذ القديم باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لعلاقته بالمياه والكون و الإنسان، ففيه يتشكل الوجود والعدم ،الموت والحياة ،الحركة والثبات،الحضور والغياب ،الزوال والديمومة ...فالزمن جسر يربط بين الوحدة والتباين .

والزمن كما جاء في معرض اللسان مادة (ز،م،ن)ما يلي:"الزمن والزمان:اسم لقليل من الوقت وكثيره وفي المحكم :الزمن والزمان والعصر، والجمع أزمنة وأزمان،وأزمن الشيء: طال عليه الزمن،والاسم من ذلك الذهن والزمنة، وأزمن بالمكان :أقام به زمنا".[1]

وهو عند ابن فارس "الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان وهو الحين قليله وكثيره ، يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة ".[2]

أما من حيث الدلالة الاصطلاحية فالزمن :" هو وجودنا نفسه ، هو إثبات لهذا الوجود أو لا ثم قهره رويدا رويدا بالابلاء اخر ، إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني يقتضي مراحل حياته و يتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب منها فتيل كما تراه موكلا بالوجد نفسه ،أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره ،فإذا هو الآن ليلا وغدا نهارا،وإذا هو الفصل ثناء وفي ذلك صيف ".[3]

والزمن من أهم العناصر الأساسية المكونة للخطاب السردي عامة ،حيث نجده داخل بنيته ذلك ان:"العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو أخرى ، ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة وأحداث بالذات تقع في مكان معين وزمان معين وان كانت مكانتها تتجاوز ذلك المكان و ذلك الزمن."[4]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ز.م.ن) ،ص 408.
(2) ابن فارس:مقاييس اللغة، (م3)، مادة(زمن)،ص
(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية،ص199.
(4) عبد المنعم زكرياء القاضي: البنية السردية في الرواية ،ص103.

كما أن لهذه التقنية– الزمن– أهمية كبيرة في بناء القصة، فله دور فعال في العمل القصصي، إذ لا يمكن تصور شخصيات متفاعلة مع محيطها خارج الزمن و الأمر نفسه ينطبق على الأحداث انه يؤثر في جميع العناصر وينعكس عليها فالزمن يمثل " الحركة التي تحتوي المكان ويمنح عقدة العمل الأدبي ثرائها ودلالتها" [1]،فهو يساهم في الكشف عن أسرار العمل الأدبي التي تجعل منه نصا ثريا و خاصة من حيث الدلالة.

والزمن في الاصطلاح السردي يعني "مجموعة من العلاقات الزمنية: السرعة، التتابع، البعد...بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي خاصة بهما ، وبين الزمان و الخطاب المسرود و العملية المسرودة."[2] وبهذا يعد عنصرا بنائيا هاما في السرد عامة.

وإذا حاولنا تقصي الإرهاصات الأولى لتطبيق تقنية الزمن على الأعمال السردية، فإننا نجد الشكلانيين الروس هم من تعمقوا في هذا المفهوم و أسهبوا فيه و اعتبروه من أهم الركائز التي يقوم عليها النص الأدبي فمن أبرز هؤلاء الشكلانيين نجد "ميشال بوتور"،"جان ريكارد"،"جيرار جينت" هذا الأخير الذي بسط آراءه على الساحة النقدية الغربية من خلال نظرته الشاملة ، فقد تناول الزمن من منظور العلاقات القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقاتها بالنص، وكانت آراؤه حجر الزاوية للدراسات اللاحقة " وخاصة تركيزهم على العلاقات التي تربط بين الأحداث في ذاتها."[3]

ف"جبرارجنيت" ثم في ضروب التطابق و الاختلاف بين زمن القصة وزمن الحكاية من خلال مقولتي النظام و الديمومة، أي أن زمن السرد فأما:

– زمن القصة:وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية و نهاية، فزمن القصة يخضع للتتابع المنطقي."[4]

---

[1] هياو شعبان : السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله،ص103.
[2] جبرالد يونس: المصطلح السردي،ت: عابد خزندار،ط1، المجلس الأعلى للثقافة،2003،ص229.
[3] فيصل غازي النعيمي: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف،ص43.
[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،ص59.

– زمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة (بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدلا من مفهوم زمن السرد).

وقد تحدث عنها(زمن القصة ،زمن السرد) الناقد "حميد لحميداني" فهو يرى أن:"زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث" [1]، ومنه يكون زمن الحكاية هو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة، وليس القصة الحقيقية أو المتخيلة وهو بتعبير جبرارجنيت"الزمن الدال،و أما الزمن المدلول فهو زمن القصة"[2] .وعليه كانت دراسته مساعدة على معرفة ترتيب الأحداث باعتبار أن النص الأدبي هو في جوهره بؤرة زمنية، كما فيه من تركيب زمني، فلكل زمن ترتيبه الخاص ، وما يحدث من تفاوت بين الأزمنة سماه"جبرار جنيت" بـــ: المفارقات الزمنية.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص73.

[2] جبرار حنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج،تر: محمد المعتصم وآخرون،ط3، دار الاختلاف،ص45.

5-1-المفارقات الزمنية:

وهذه الظاهرة تحدث عند العدول عن السرد النمطي، فهي تكون حاضرة عندما يخالف زمن السرد ترتيب القصة بتقديم حدث على أخر أو استرجاع حدث أو استباق حدث قبل وقوعه.

5-1-1الاسترجاع:

ويسمى أيضا الاستذكار أو الارتداد،الإرجاع،السوابق...وهو"عملية سردية تتمثل قي إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد."[1] و من هنا يكون الاسترجاع هو العودة للزمن الماضي وتذكره، ويقوم الاسترجاع على ثلاث أنماط كما أوردها"إبراهيم خليل"[2]:

-"استرجاع خارجي: هو الذي تضل سعته السردية خارج الحكاية، فهو يرد المتلقي إلى زمن قبل بداية الرواية.

-استرجاع داخلي: هو على العكس الأول لأن المادة المستعارة تعد جزءا من الحكاية، فهو مضمن في الحقل الزمني للحكاية.

-استرجاع التكرار أو التذكير: ومن مزاياه أن مداه ليس كبيرا إلا في القليل النادر الذي يتعدى التلميح من الحكاية إلى ماضيها الخاص أي أن ضربه العودة إلى الوراء و البدء من جديد."

و يقوم العمل السردي بتوظيف الاستذكار " لملئ الفجوات التي يتركها السرد وراءه، فتعطي المتلقي معلومات عن الشخصية و ماضيها."[3]

فالاسترجاع إذن من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا، فهو ذاكرة النص ومن خلاله يتحايل الراوي على التسلسل الزمني،إذ يتوقف زمن الحاضر و يستدعي زمن الماضي و يوظفه في الحاضر ليصبح جزءا منه.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص 121.
[2] ينظر:ابراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 55-56
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص 121،122.

وفي إطار المجموعة القصصية"تراتيل الماء" استثمرت القاصة هذه التقنية ونجحت في توظيفها كما في قصة:" تحولات السيد":" مولانا الماء كان ملولا قلقا هائجا لا يقتر. متوترا لا يهدأ متطلبا لا يرضى، وكانت نفسه تتبدل مرة بعد أخرى، و ما كاد تنفسه تأنس إلى زوجته العرافة حتى عاد ونفر من أنسه، و اشتاقت نفسه من جديد إلى التمدد و الفيضان وتقبل النذور والقرابين و الأضحيات الجميلات، ولأن زوجته غيورة لا تقبل شريكة، حقودة تجيد الانتقام لنفسها،و لها عينان سحريتان أهداهما لها يوم زفافها، تستطيع أن تراه عبرهما في كل ركن م في سائر أرجاء المعمورة، فقد اعتاد على التنكر و التحول كي ينجح في التخفي والعبث دون أن تنقم عليه زوجته، و دون أن يحرم من متعه الفاسدة، وشهواته الشبقة."[1]

و يلاحظ من خلال هذا النص المقتبس أن السرد الاستذكاري قد ساهم في بناء عوالم الشخصية و إضاءة جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي، كما ساهم استدعاء هذا الماضي في توضيح الأحداث التي أتت في سياق زمن الحاضر بمعطيات جديدة.

من خلال هذا المقطع النصي نجد استذكارا يعود بنا إلى زمن الماضي بعد أن يتوقف زمن الحاضر ليغدوا جزءا منه :"فأصبح مجرما قي عشية وضحاها،و غدا مسرورا المجرم بعد أن كان يرفل ببركات اسم مسرور السياف المرافق الدائم للسلطان الذي لا يعرف سوى لغة الدم المسفوح. والرقاب المهاجرة و الأجساد المطمعة للنار.

مولاه السلطان هو من علمه شهوة القتل،و هو من وضع السيف في يديه أول مرة، و هو من لقنهم فنون التمتع بالموت، وهدر قدسيته والتغاضي عن توسلات المستضعفين و أنات المظلومين."[2]

---

[1] سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص30.

[2] المصدر نفسه،ص62 .

5-1-2 الاستباق:

ويسمى أيضا الاستشراف، اللواحق، يشكل إلى جانب الاسترجاع تقنية زمنية أخرى يفارق من خلالها السرد مرجعيته القصصية و الاستشراف"حركة سردية تتجه إلى إيراد حدث آت و الإشارة إليه مسبقا."[1]، إذ يقوم الراوي بالقفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستباق مستقبل الأحداث .ومن أبرز خصائص السرد الاستشراف في أن المعلومات التي يقدمها " لا تتصف باليقينية،فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله."[2] كما يخلق الاستباق حالة توقع وترقب و انتظار لدى القارئ يعيشها أثناء قراءة النص الروائي. و الاستباق كالاسترجاع إما أن يكون داخليا أو غير داخلي فتلميح سريع الى أحد الأشخاص في الحكاية يمثل استباقا داخليا.

توظف مثل هذه التقنية في قصة "ماء الأرض"(تراتيله مكاء و تصدية) :" احترفت إعدام أحلامها،و الرقص عارية على رفاتها غير آبهة بزبائن جسدها المنهوك بمهنته الحارقة و بباعته، إلا ذلك الحلم، فقد كان قدرها الذي استطاعت أن تغتاله، فمن له أن يغتال حلمه؟ كان حلمها أطهر من أن يحمله جنان بغي ، ولكنه كان أثيرها كانت تحلم بأن تحج بيت الله لتخلع هناك كل آثامها ،و تخلص بحب لا يعرف رجسا أو ألما ولا خطيئة لرب غفور."[3]

المتلقي لهذا النص يعيش حالة ترقب وانتظار فيتابع قراءة المتن ليعرف مستقبل المرأة الموس و ما آل إليه حلمها الطاهر. وهي حالة يعيشها قارئ قصة:" مليون قصة للحزن"تقول:"و كمل كتابه أو كاد إلا قصة واحدة بقيت ناقصة، فتش عنها دون جدوى، وبدأ الموت يدق بابه بإلحاح و قد بلغ من العمر عنيا ، وشرع جسده يخونه، وصحته تخونه، وهو مأسور لفكرة أن ينهي كتابه، وينتصر في رهانه على نفسه..."[4]

---

[1] جبرار جنيت: خطاب الحكاية ،ص51.
[2] ابراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص 58.
[3] سناء الشعلان: تراتيل الماء، ص13 -14.
[4] المصدر نفسه،ص130.

وفي هذا الشاهد يتضح أن القاصة قد سردت وقائع غير يقينية في ثنياها القصة التي تنتهي ويضمحل فيها مع نهاية القصة.

5-2 وتيرة الزمن السردي/إيقاع السرد:

تتحدد وتيرة الزمن السردي من منظور السرديات حسب وتيرة سرد الأحداث و عرضها من حيث درجة سرعتها و إبطالها، ففي حالة السرعة يضمر الخطاب مقابل امتداد القصة، وأحيانا يتم العكس فتتم عملية تبطئ وتيرة الزمن السردي.

- تسريع السرد: و يرتكز على الخلاصة و الحذف

- تعطيل السرد: يرتكز على المشهد و الوقفة الوصفية.

5-2-1- تسريع السرد:

تلجأ الرواية بصفة عامة إلى تسريع السرد للتخلص من تفاصيل زائدة لا يمثل وجودها حضورا فاعلا،فتسريع السرد يحدث حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع و أحداث فلا يذكر عنها إلا التحليل أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يحدث فيها مطلقا و من تقنيات تسريع السرد نذكر:

أ-الخلاصة:

هي شكل من أشكال السرد،يكمن في"تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات،أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء و الأقوال" [1] وبذلك يكون" زمن السرد أصغر من زمن القصة"[2] و تحمل الخلاصة مكانة محدودة في العمل

[1] أمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق،ص 82 .

[2] عمر عبد الواحد: شعرية السرد في تحليل مقامات الحريري،ص 50.

الروائي"سبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها و الذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث و عرضها مركزة بكامل الانجاز و التكثيف."[1]

فالخلاصة حكي موجز سريع و عابر الأحداث دون التعرض لتفاصيلها، فهي تقنية يعمد فيها الراوي سرد أحداث و وقائع في مدة طويلة(سنوات، أشهر..)في جملة واحدة أو كلمات قليلة.

وقد تجلى هذا في المجموعة القصصية من خلال قولها:"خمسون عاما قطعها يرتحل،ويدون في سفره العظيم قصصه المضمخة بمعاناة أهلها،حتى عرف به القاصي و الداني..."[2]

ففي هذا المقطع تلخص لنا الكاتبة مرور فترة زمنية خاضها بطل قصة "مليون قصة للحزن"و هو في مسيرته بجمع قصصه وحكايته و قد عبرت عن المدة التي قضاها ب"خمسون عاما"و قد لخصت هذه المدة الزمنية دون ذكر تفاصيل الأحداث.

كما تلجأ القاصة إلى تسريع السرد في قصة (س.ص.ع) لعبة الأقدام عندما تصور لنا شخصية المرأة العرجاء بعد انقضاء فترة من الزمن دون أن تصرح وتخبر عن أحداثها تقول: "مرت عشرون عاما من الانكسارات و الأحزان وتاريخ مدم من العرج يعلو صوت خطواتها غير الرتيبة التي تملك تتابعا شاذا. ليس كسائر تتابع الخطوات السوية."[3]

ب-الحذف:

وهي التقنية الثانية التي تعمل إلى جانب التلخيص و يسمى كذلك الإضمار، القطع الإسقاط و القفزة.."و الحذف يقضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من أحداث، فيكون زمن الخطاب معدوما تقريبا في مقابل فترة زمنية معينة من زمن القص." [4]و ما يمكن قوله بصورة عامة عن الحذف،بأن أي عمل سردي لا يمكن

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص145.
(2) سناء الشعلان:تراتيل الماء،ص:130.
(3) المصدر نفسه ، ص 38
(4) حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص26

الاستغناء عنه فهو "سيتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال الخطية الزمنية المهيمنة على السرد."[1]

و قد استعانت القاصة بأسلوب الحذف في قصصها وذلك عن طريق اشتغالها عن الحذف المقترن بتقنية البياض،و يتم هذا الحذف الزمني عادة بين نهاية الفصل أو المقطع، و استغلال البياض للحذف الزمني شائع فهو يعلن عن عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي تستغرقه .

ففي المجموعة القصصية "تراتيل الماء" كانت هذه التقنية حاضرة من خلال السكوت عن أحداث فترة زمنية مفترضة فقد نلفي هذه الظاهرة من خلال قصص"شمشوم الجبار،العذراء الذبيحة،وقصة ثروة اللصوص" [2] ،فالقاصة في هذه القصص لم تعتمد على حذف يتخلل المقاطع، بل ذهبت إلى حذف القصة بكاملها فاتحة مجالا واسعا للقارئ للتخيل و بالتالي نجحت في تجاوز الزمن لتسريع عملية السرد.

ولئن كان الحذف و التلخيص يعملان على تسريع الحركة السردية،فان هذه الأخيرة تصبح بطيئة بسبب استخدام القصة لتقنيتي المشهد الحواري و الوقفة الوصفية.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ص 163 .

[2] سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص 63.

5-2-2 تبطئة السرد:

و هو العملية المقابلة لتسريع حركة السرد الروائي "و هو الطرف الآخر المقابل لتسريع السرد الروائي، وفيه تبرز تقنيتان: تقنية المشهد، وتقنية الوصف، وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السرد،إلى الحد الذي يوهم بتوقف حركة السرد على النمو تماما أو بتطابق الزمنية زمن السرد وزمن الحكاية."(1)

أ- المشهد:

يحتل المشهد موقعا مميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية فهي تقنية سردية تتصل بالحوار.

و المشهد في رأي "الصادق قسومة" يكون بالتناسب بين حيز المغامرة وقصتها في الخطاب، و أكثر ما تكون هذه الظاهرة في الحوار،إذ يفترض أن حيز الزمن الذي استغرقته المغامرة مساو للحيز الذي قصها في الخطاب وهذا راجع إلى أن الحوار تمثيل كما حصل و ليس فيه بالتالي تصرف.(2)

ففي تقنية المشهد يتوقف السرد و يسند السارد الكلام للشخصيات بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته أو إضفاء أية صبغة أدبية أو فنية و إنما يتركه على صورتها المشهورية الخاصة به .

ويبدو التمثيل للمشهد الحواري كما في المثال التالي:

فانتهزه المدير قائلا: "ثم ماذا حدث؟ بدأت أعجب بك أيها الموظف الذكي."

استأنف الموظف بكد لا يليق بصفرته الشاحبة:" ثم استصدرت قرارا قانونيا عاجلا نظرا لمدى تضرر الشاعر الملهم صوئيل و استياء قبيلته التائهة في ضفاف بلاد البحيرات بإعدام ابن زريق بقصيدته."

- هل أعدم بحق؟

---

(1) أمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق،ص 88.

(2) الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي في المشرق العربي،ط1،دار الجنوب للنشر، تونس،2004،ص 127.

– نعم بالتأكيد.

– أحسنت و ماذا بعد؟

استرددت من ورثته مال التأمين، علما بأننا لم نكن قد دفعناه لهم أصلا.

– رائع ومن دفعه؟

– دفعه كل عربي أحمق حفظ عينته المسروقة."[1]

إذن هذا الحوار يكشف عن توقف زمن السرد و إسناد الحديث إلى الشخصية. فيفتح الحوار أمامها مجالا واسعا للتعبير عن رؤيتها و قد ساهمت هذه التقنية على تقديم قضية المبدع العربي ومحاولة الثقافة الغربية و سيعيها إلى طمس الهوية العربية.

ب – الوقفة الوصفية:

وتسمى كذلك التوقف الزمني و الاستراحة الزمنية ،فإذا كان المشهد الحواري يكاد يتطابق فيه زمن الخطاب بزمن القصة،إلى ما يؤدي إبطاء زمن السرد ،فان في الوقفة الوصفية يشتد إبطاء الزمن فيها،و ذلك بتداخل الوصف مع السرد ، ولجوء السارد إلى الوصف ففي " الوصف يتوقف زمن القصة كلها، ليتسع بذلك زمن الخطاب و يمتد ،إن الوصف وقوف بالنسبة للخطاب .و تتبدى هذه الوقفة الزمنية عندما يكون سرد الراوي وصف للأماكن و الشخصيات و الأحداث و الأشياء و الموجودات في الرواية تحقيقا للإيهام الفني بالواقع."[2]

فالوقفة الوصفة التي شكلت حضورا في المجموعة القصصية نجد (الحكاية النموذج):"جلس إلى مقعده الفاخر على منصبه مرتفعة بعد أن لبس وقاره وعزمه و عدله المزعوم...." [3] فالقاصة هنا قامت بوصف القاضي،مما ساهم في حدوث إبطاء السرد لأن القارئ انشغل بالوصف الذي ألحق بالسرد.

---

[1] سناء الشعلان:تراتيل الماء،ص 56.

[2] حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص280،281 .

[3] سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص 77.

كذلك من مثل هذه الوقفات الزمنية ، نجد وصفا لجالاتيا التمثال أين يتوقف زمن القصة " و ها قد انتهى من تمثاله الأمثولة الذي نحته عاريا، تفوح منه رائحة صنان إبطيه و بوله إذ يتبول عليه كثيرا انتقاما منه لعضوه المهزوم. و ها هو غضبه أمامه امرأة صخرية عرجاء كتعاء عوراء سمينة، بجلد قشري مشوه، وشعر قنفدي متراجع حتى نصف الجمجمة و بأذن واحدة مشروخة ، و أنف مجدوع ، وفم مهشم الأسنان،ممزق الحنايا و الثنايا ، وبنظرة عميقة فيها رعب عجيب كأنه حفر بإبرة في بؤبؤ لين ساعة ظلمة روح أبدية."[1]

[1] سناء الشعلان: تراتيل الماء،ص 59.

3-5 الزمن العجائبي/الفضاء العجائبي:

إذا كان السرد يعتمد على الزمن التتابعي التسلسلي،فان الزمن الغرائبي لا يتقيد بهذه المنظومة ،فقد يستدعي الكاتب أحد الشخوص في روايته من زمن قديم، كأن يرجع الكاتب إلى زمن الحكايات وهذا ما نتلمسه عند "الشعلان"من خلال مجموعتنا،فقد استدعت فيها الشخصية ذات الرداء الأحمر، سندريلا..و هنا إشارة تحيل القارئ إلى زمن ماضي يختلف عن الزمن الذي استدعت فيه القاصة نفسها الشخصية، فالزمن الغرائبي" هو الذي لا يقيم الكاتب فيه وزن لتلك الدورة. و إنما هو زمن ذهني يتصوره كل من الكاتب و القارئ كليهما من خلال رصيدهما الثقافي و المعرفي." [1]

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص124. 125.

الخاتمة:

بعد هذه المغامرة الاستكشافية في أتون المتخيل السردي الذي كان بابا واسعا للولوج إلى مختلف الحقول المعرفية والنهل منها ،نختتم هذه الدراسة بعد المكابدة مع النص الأدبي وسبر أغواره برصد لأهم ما تمخض من نتائج وملاحظات نفصح عنها في النقاط التالية:

– للمتخيل أهمية كبيرة وحضور قوي داخل نسيج النتاجات الأدبية ،مما يساهم في إثرائها وتثمين حبكتها بالصور الخيالية المشيدة لعوالم فريدة ومتميزة فاتحة المجال للقارئ نحو اللامتناهي واللامحدود ،فهو ابتكار مرن ومتجدد وغير محدد بعوالم ثابتة .

– ما يشكل النبض التخييلي داخل المحكى السردي هو ما يتمظهر عنه من تجليات وتمثلات في العناصر البنائية المكونة لسرديته من ذلك سردية التعجيب ، حيث يلجأ الكاتب إلى هذا النوع المستحدث من السرد لمساءلة الواقع ؛ذلك أن الأدب العجائبي يطمح لأن يكون أكثر من مرآة عاكسة للواقع بل إنه صار أساسا تنشغل عليه الكتابات القصصية واستثماره بشكل موسع رغبة في التجريب والتنويع وتجاوز الواقع إلى اللاواقع، فهو وسيلة المبدع في وصف الأشياء التي لا يمكن أن تتناول بشكل واقعي ، إلا بتجاوز كل الحدود المسيجة واستشراف آفاق أخرى تكسر القوالب المرسومة الضيقة ، فالعجائبي لقاء بين المألوف واللامألوف بين المتوقع واللامتوقع.

– تميز الخطاب الأدبي في غمرة الثورة النصية التي اعتنت بإشكالية تلقي النصوص الإبداعية والتفاعل معها باستقطاب اهتمام العديد من النقاد والدارسين خاصة ما يتعلق بالمتعاليات النصية التي تحفز المتن النصي وتحيط به لترفع عنه جوانب العتمة بعد أن تمارس سلطة الإغواء على المتلقي القارئ وتشحنه برغبة تدفعه إلى اقتحام النص وفك شفراته الدلالية برؤية مسبقة في غالب الأحيان يبني من خلالها أفق انتظاره وتوقعاته.

– ولأن الهدف من هذه الدراسة كان منصبا على إبراز هذا اللون الجديد من الكتابة داخل جنس القصة القصيرة وكيفية تشكله ارتأينا أن ننتخب نصا للكاتبة الأديبة سناء الشعلان تتضافر فيه كل هذه التمثلات و التشكلات وبرؤية تتسم بالعمق و الشمولية ،فهي قاصة تحمل خصوصية الأديبة المبتكرة باقتدار تسعى عبر كتاباتها إلى تقويض رتابة القص التقليدي السائد وتطمح في مسعاها إلى ابتكار ورسم صياغة جديدة بحثا عن رؤية مستقبلية تتجاوز كل ما هو نمطي

وسائد وهو ما نستشفه من خلال مجموعتها القصصية تراتيل الماء التي تطفو على السطح معلنة الغوص في غمار التجريب لتفصح عمايلي:

– جاء عنوان المدونة تراتيل الماء مشحونا بالمفارقات اللغوية والانزياحات التي ارتبطت بالمتن القصصي ارتباطا وثيقا فكان بوابة لهذا الأخير يختزل معناه ويدعوا القارئ إلى نوع جديد من الكتابة بعيدا عما رسخته الذاكرة الجمعية.

– تنتقل هذه المفارقة اللغوية إلى العناوين الداخلية للمتن القصصي لتفصل فيما أجمله العنوان الرئيس و حشده و كثفه من دلالات ورموز ...، كما أسهمت الحاشية والتصدير في الإعلان عن حرية متنها المتجاوز لحدود و قيود المحكى النموذجي.

– المجموعة القصصية تمتح بسجلها السردي من منابع مرجعية مختلفة تتلاقح مع الموروث الحكائي و الأسطوري و الديني و الفكري و الثقافي الإنساني، وهو ينم عن مدى اتساع مخيلة القاصة و ثقافتها و من ثمة قدرتها على تشكيل عالمها الخاص وفق التصورات التي تتلاءم و رؤيتها الفنية.

– جاءت الشخصيات غريبة عجيبة من صنع منجم الخيال ت سرتفز القارئ حيث تجعله يبحث فيما وراءها ليفهم معناها الذي يصعب و يعسر عليه كون القاصة تلبسها ملامح واقعية، تخييلية، عجائبية لتمرر عبرها صور ضمنية عن الواقع و تدين من خلالها المجتمع و عاداته في قالب سردي فني يتميز بلغته القادرة على فضح هذا الواقع وإبراز تناقضاته بعبارات تمويهية مشحونة بكثير من الشاعرية.

– تتقاطع مختلف عناصر السرد التخييلي و ما ينتظمها من علاقات و ما يحكمها من سياقات دلالية و أخرى مجازية في تشكيل فضاء نصوص المجموعة انصياعا لأغراض التخييل و حاجاته الشعرية .

و في الأخير و ما نخلص إليه تأثرا بالشعلان أن كل قراءة متأثرة بالقراءة التي سبقتها و مؤثرة حتما في القراءة التي تليها، فهي ليست قطعية بل تبقى نسبية مختلفة من قارئ الى أخر .

فرصة للتعرف على الأديبة الأردنية "سناء الشعلان"

سناء كامل الشعلان أردنية الجنسية ولدت بتاريخ:5 جويلية 1977 ،شغلت العديد من المناصب وتحصلت على عدد كبير من الجواز كما تميزت بإسهاماتها غير المحدودة في تفعيل النشاطات الثقافية المختلفة نلخصها في مايلي:

الشهادات العلمية:

1. حاصلة على درجة الدكتوراه في اللغة العربية من الجامعة الأردنية بتقدير امتياز عام 2006م.
2. حاصلة على درجة الماجستر في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية بتقدير امتياز عاو 2003م.
3. حاصلة على درجة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة اليرموك بتقدير امتياز عام 1998م.

العضويات الأدبية و الثقافية:

1. عضو في رابطة الكتاب الأردنيين
2. اتحاد الكتاب العرب عضو
3. عضو أسرة أدباء المستقبل.
4. عضو في ملتقى الكرك الثقافي في الجامعة الأردنية.
5. عضو في النادي الثقافي في الجامعة الأردنية .
6. فخرى في دار ناجى نعمان للثقافة.
7. عضو في دارة المشرق للفكر و الثقافة.
8. رابطة الأدباء العرب. عضو في
9. عضوفي شرف فخري في المركز المتوسطي للدراسات و الأبحاث.

10. عضو في جمعية المترجمين و اللغويين العرب"واتا".
11. هيئة تحرير ضفاف الدجلتين العليا.
12. عضو في مؤازر في المعهد الدولي لتضامن النساء.
13. عضو في المنظمة العربية للاعلام الثقافي الالكتروني.
14. عضوفي جمعية النقاد الأردنيين. المنظمة العربية للاعلام الثقافي الالكتروني.
15. رابطة الأدباء العرب. عضو في
16. هيئة استشارية عليا في وكالة أنباء عرارىوابة الثقافة العربية عضو في.
17. عضو فخري في جمعية المترجمين واللغويين المصريين
18. عضو في جمعية الأنوارالانسانية المستقلة.
19. عضو في المجلس العالمي للصحافة .
20. الهيئة الاستشارية لمجلة المجتمع التربوي. عضو
21. عضو في جمعية الأخوة الأردنية الفلسطينية.
22. عضو هيئة تحرير في مجلة بلسم الصحة والجمال.

<u>الوظائف التي شغلتها:</u>

1- دكتورة في الجامعة الأردنية- مركز اللغات.

2- محاضر متفرع لتدريس العربية لغير الناطقين بها في الجامعة الأردنية.

3 - محاضر غير متفرغ في الجامعة الأردنية- مركز اللغات.

4- محاضر غير متفرغ في قسم اللغة العربية-الجامعة الأردنية-

5- معلمة للغة العربية للمراحل الأساسية العليا لمدة أربع سنوات.

6-معلمة للدراما الهادفة للطلبة الموهوبين لمدة أربع سنوات.

7- مراسلة لمجلة الجسرة الثقافية في قطر.

8- عضو هيئة استشارية في مجلة الجسرة الثقافية.

9- عضو هيئة ادارية في دارة المشرق.

10- عضو تحكيم و مقررة جائزة لعديد من المسابقات الابداعية و الثقافية المحلية والعربية.

11-عضو في الهيئة الاستشارية لملتقى السرد المغاربي – قسم الأدب العربي، جامعة سكيكدة الجزائر.

12-لها عمود أسبوعي ثابت في صحيفة الدستور الأردنية.

13-لها عمود أسبوعي ثابت في صحيفة أبعاد متوسطية المغربية.

14-أمين عام لجائزة مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع للعام 2009م.

15- لها عمود ثابت في صحيفة الرائد السودانية.

16- لها عمود ثابت في مجلة أصداء الفلكية في الامارات العربية المتحدة.

17- لها عمود ثابت في مجلة رؤى السعودية.

18- ممثلة النسوة العالمية في الأردن.

19- مراسلة لمجلة النجوم،و صحيفة الانوار و التلغراف الناطقات بالعربية في سدني /أستراليا.

20-لها عمود ثابت في صحيفة التلغراف في سيدني/ أستراليا.

21- لها عمود ثابت في صحيفة حق العودة الفلسطينية.

22- لها عمود ثابت في صحيفتي بناة الوطن و المقول الأردني الأردنيتتن.

الجوائز الأدبية و الابداعية التي حققتها:

1.جائزة مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح الجامعي العربي، أحسن نص مسرحي عن مسرحية يحكى أن للعام 2010م.

2. جائزة الشيخ محمد صالح باشراحيل للابداع الثقافي العالمية في دورتها الثالثة في حقل الرواية و القصة القصيرة عن مجمل ابداعاتي الروائية و القصصية للعام 2010م.

3. جائزة الكاتب الشاب/مؤسسة عبد المحسن قطان، الجائزة التشجيعية في حقل المسرح عن مسرحيتها البحث عن فريزة للعام 2009م.

4. جائزة بصيرا الثامنة شهداء الثورة في القصة القصيرة ، الأردن عن قصة المقصل في تاريخ ابن مهزوم و ماجادت به العلوم للعام 2009م.

5. جائزة أدب العشق اوكالة سفنكس للترجمة و النشر، القاهرة ،مصر، عن قصة نفس أمارة بالعشق لللعام 2009م.

6. جائزة ساقية الصاوي الابداعية في القصة الفصيرة، القاهرة، مصر، عن قصة جالاتيا مرة أخرى للعام 2009م.

7. جائزة شرحبيل بن حسنة للعام 2008م للابداع ،بلدية اربد، الأردن، الجائزة الأولى ، حقل قصة الأطفال عن قصة زرياب للعم 2008م.

8. جائزة جمعية جدة للثقافة والفنون/ وزارة الثقافة في جدة/ السعودية في دورتها للعام 2008مللمسرح بالجائزة الأولى عن مسرحية "دعوة على العشاء" للعام 2008م.

9. جائزة مجلة ملامح ثقافية في حقل المجموعة القصصية المخطوطة عن مجموعة عام النمل للعام 2008 م.

10. جائزة "باسم حبي لك لكتابة أفضل رسالة حب، الجائزة الأولى عن رسالة "باسم حبي لك" للعام 2008م.

11. جائزة أنجال هزا عال نهيان لأدب الأطفال / حقل قصة الأطفال في دورتها العاشرة عن قصة "صاحب القلب الذهبي"للعام 2007م.

12. جائزة الحرث بن عمير الأزدي للابداع في دورتها السادسة بالجائزة الأولى في حقل القصة القصيرة عن قصة "حكاية لكل الحكايات"للعام 2007م.

13. جائزة جامعة الهاشمية لكتابة النص المسرحي، الجائزة الأولى عن المسرحية المخطوطة "يحكى أن "للعام 2006م.

14. جائزة الكاتب الشاب/ مؤسسة عبد المحسن قطان، الجائزة الأولى عن المجموعة القصصية "عينا خضر" للعام 2006م.

15. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثالثة بالجائزة الأولى عن أحسن نص مسرحي عن مسرحية "ضيوف المساء"للعام 2006م.

16. جائزة جمعية مكافحة اطلاق العيارات النارية بالجائزة الأولى عن قصة "رسالة عاجلة"للعام 2006م.

17. جائزة الشارقة للابداع العربي عن مجموعتها القصصية "الكابوس" ، المركز الأول للعام 2006م.

18. جائزة دار ناجي نعمان للثقافة عن السيرة الغيرية للأطفال بعنوان (زرياب) للعام 2006م.

19. جائزة الجامعة الأردنية بالمركز الأول بلقب مسرحي الجامعة عن أحسن نص مسرحي (ستة في سرداب) للعام 2006م.

20. جائزة ساقية الصاوي في القصة القصيرة عن قصتها "الغرفة الخلفية" للعام 2006م.

21. جائزة البجراوية لأحسن بحث علمي للعام 2005م عن بحث بعنوان " مقاربة بين رسالة الغفران للمعري و الكوميديا الالهية لدانتي ".

22. جائزة درع رئيس الجامعة الأردنية للطالب المميز أكاديميا و ابداعيا للعام 2005م.

23. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثانية عن المجموعة القصصية "أرض الحكايا" للعام 2005م.

24. جائزة الذكتورة سعاد الصباح في القصة عن مجموعتها القصصية "احك لي حكاية" للعام 2005م.

25. جائزة الدولة للابداع الشبابي في القصة القصيرة للعام 2005م.

26. جائزة لقب قاصة الجامعات الأردنية عن قصة "حكاية " للعام 2005م.

27. جائزة المسابقة الثقافية+ الدرع الثقافي لرئيس الجامعة للعام 2005م.

28. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي عن رواية " السقوط قي الشمس"للعام 2005م.

29. جائزة أدباء المستقبل عن قصة "سداسية الحرمان" للعام 2005م.

30. جائزة رابطة الأدب الاسلامي للقصة القصيرة عن قصة " عينا خضر" للعام 2005م.

31. جائزة ولقب الجامعة الأردنية في حقل القصة القصيرة عن قصة "الحكاية " للعام 2004م.

32. جائزة و لقب الجامعة الأردنية في حقل الخاطرة عن خاطرة " اليك " للعام 2004م.

33. جائزة و لقب الجامعة الأردنية في حقل نهاية القصة القصيرة عن قصة "حدث ذات مساء"للعام 2004م.

34. جائزة قسم اللغة العربية /الجامعة الأردنية في القصة القصيرة عن قصة "كرنفال الأحزان" للعام 2004م.

35. جائزة الدولة للابداع الشبابي في القصة القصيرة للعام 2004م.

36. جائزة أدباء المستقبل للقصة القصيرة عن قصة "احك لي حكاية " للعام 2001م.

الاستحقاقات:

1.درع الجامعة الأردنية لعضو هيئة التدريس المتميز ابداعيا و أكاديميا للعام 2009،ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلمي.

2.حاصلة على لقب "واحدة من أنجح 60 امرأةعربيةللعام2008م"ضمن الاستفتاء العربي الذي أجرته مجلة "سيدتي" الصادرة بالغة العربية و الغة الانجليزية.

3. درع الجامعة الأردنية لعضو هيئة التدريس المتميز ابداعيا و أكاديميا للعام 2007.ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلمي .

4. درع الجامعة الأردنية لطالب الدراسات المتميز ابداعيا و أكاديميا للعام 2006م،ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلمي.

5. درع "النجوم" للتميز الابداعي و الاعلامي من صحف و مجلات:النجوم و التلغراف و الأنوار للصحافة للعام 2010 من سيدني /استراليا.

6. درع رئيس الجامعة الأردنية للطالب المميز أكاديميا و ابداعيا للعام 2005م.

المؤتمرات :

1.مؤتمر دهوك الثقافي الثالث في كردستان العراق ،و المشاركة بورقة عمل بعنوان" تجربتي مع كتابة القصة القصيرة"+مشاركة قصصية للعام 2010م.

2. المؤتمر الأول لمعلمي اللغة العربية في استراليا، الضيف العام للمؤتمر ، و المشاركة بورقة عمل بعنوان "المعلم عراب اللغة العربية الأخير" للعام 2010م.

3. مؤتمر كلاويز في دورته ال 13،مشاركة بورقة عمل"نفس أمارة بالعشق"،وزارة الثقافة في السليمانية،للعام 2009م.

4. مؤتمر "مئوية علي الدوعاجي" مشاركة بورقة عمل "علي الدوعاجي ساخرا" ،اتحاد الكتاب التونسيين،تونس،للعام 2009م.

5. مؤتمر"الرواية في الأردن"المشاركة بورقة عمل" العوالم الفنتازية في روايات غسان العلي:رواية أهرميان أنموذجا، أمانة عمان الكبرى ،بيت الفن، الأردن،عمان،2008م.

6. مؤتمر "البحر و المقاومة في دورته الثالثة "، مشاركة بورقة عمل "سيرة مولانا الماء"، وزارة الاعلام السورية بالشراكة مع أسرة مهرجان البحر،بلنياس اللاذقية،سوريا ،2008م.

7. مؤتمر " القصة القصيرة في الوقت الحاضر" البطل الهاشمي في قصص زياد أبو لين" مشاركة بورقة عمل ، جمحية النقاد الأردنيين و وزارة الثقافة الأردنية،اب 2008.

8. مؤتمر المرأة المبدعة"للعام 2005م.مشاركة بورقة عمل بين دانتي و أبي العلاء المعري السودان،اتحاد المرأة السودانية.

9.مؤتمر "السرد العربي المعاصر في مشهد العالمية"، مشاركة بورقة عمل "الفنتازيا في الرواية و القصة القصيرة العربية، الشارقة ،الامارات العربية المتحدة للعام 2006م.

10.مؤتمر "المشهد الروائي في الأردن على مشارف القرن الحادي و العشرين: ورقة عمل " البنية الحكائية في رواية عبد الناصر رزق" 2004،جامعة ال البيت.

تأليف المسرحيات و إخراجها:

1.تأليف مسرحية يحكى أن 2009م.

2.تأليف مسرحية "6في سرداب"، 2006م.

3. اعادة تأليف و سيناريو و اخراج مسرحية " المقامة المضيرية" ، مسرحية تعليمية،2003م.

4.تأليف و اخراج مسرحية "عيسى بن هشام مرة أخرى" مسرحيى تعليمية،2002 .

5.تأليف مسرحية و اخراج مسرحية "العروس المثالية"، مسرحية كوميدية هادفة،2002 م.

6.تأليف واخراج مسرحية " الأمير السعيد"، مسرحية أطفال 2000م.

7.تأليف واخراج مسرحية "أرض القواعد"،مسرحية تعليمية هادفة ،2000م.

8.تأليف واخراج مسرحية "من غير واسطة"،مسرحية كوميدية هادفة، 2000م 2009م.

المسرحيات الممثلة:

1.مسرحية يحكى أنّ مثلت في العام 2010م، من فرقة مختبر المسرح الجامعي في الجامعة الهاشمية ، الأردن ،اخراج عبد الصمد البصول . وعرضت في مهرجان فيلادلفيالا التاسع للمسرح العربي، و فازت بجائزة أحسن نص مسرحي.

الانتاجات الأدبية المطبوعة:

أ- الكتب النقدية المخصصة:

1.كتاب نقدي بعنوان" السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن1970-2002م من اصدارات وزارة الثقافة الأردنية 2004م.

2. طبعة ثانية من كتاب "السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن1970-2002م،2006م صادر عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.

3. كتاب نقدي بعنوان " الأسطورة في روايات نجيب محفوظ" 2006م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر .

4. المشاركة بفصل بعنوان " شهادة ابداعية للأديبة الأردنية سناء الشعلانفي كتاب" دراسات نقدية عن الأدب الكردي2010م،صادر عن منشورات اتحاد الأدباء الكرد،هوك، كردستان العراق.

ب- الكتب:

1.كتاب بعنوان " دور جلالة الملك في مكافحة الارهاب : تفجيرات عمان في قصص" صادر عن دلر الخليج -عمان2006م.

ج-الانتاجات الابداعية:

1.رواية بعنوان " القوط في الشمس"،2004م،صادرة عن أمانة عمان الكبرى.

2.طبعة ثانية من رواية " السقوط في الشمس"،2006،صادرة عن دار الوراق-عمان.

3. مجموعة قصصية بعنوان "الجدار الزجاجي"صادرة عن عمادة البحث العلمي- الجامعة الأردنية2005م.

4.مجموعة قصصية بعنوان" قافلة العطش"،2006،صادرة عن أمانة عمان الكبرى

5. مجموعة قصصية بعنوان "الكابوس" صادرة عن أمانة جائزة الشارقة للابداع العربي للعام 2000م.

6.مجموعة قصصية بعنوان" الهروب الى أخر الدنيا"2006،صادرة عن نادي الجسر الثقافي/قطر.

7.مجموعة قصصية بعنوان "مذكرات رضيعة" 2006،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر

8.مجموعة قصصية بعنوان"ناسك الصومعة:2006،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

9.مجموعة قصصية بعنوان"مقدمات الاحتراق"2006.صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر

10.مجموعة قصصية بعنوان"أرض الحكايا"2006،."صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

11.مجموعة قصصية بعنوان"رسالة الى الاله"2009،صادرة عن دار الأداب اللبنانية بدعم من مؤسسة قطان.

12.مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين أردنيين بعنوان مختارات من القصة الأردنية 2008،صادرة عن وزارة الثقافة الأردنية / الأردن .

13.مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين عرب بعنوان "في العشق" 2009، صادرة عن وكالة سفنكس للترجمة والنشر/مصر.

14.مجموعة قصصية بعنوان "تراتيل الماء"2010م،صادرة عن مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع / الأردن من وزلرة الثقافة الأردنية.

15. مجموعة من القصص و الدرسات و المقالات في الصحافة الأردنية و العربية.

الانتاجات الابداعية للأطفال:

1.قصة للأطفال بعنوان "العز بن عبد السلام: سلطان العلماء و بائع الملوك"2007م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

2.قصة للأطفال بعنوان" عباس بن فرناس: حكيم الأندلس"2007م.

صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر

3.قصة للأطفال بعنوان"زرياب :معلم الناس والمروءة"2007م صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

4.قصة للأطفال بعنوان"صاحب القلب الذهبي"،2007م صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

5.قصة للأطفال بعنوان "هارون الرشيد "الخليفة العابد المجاهد"2008م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

6.قصة للأطفال بعنوان"الخليل بن أحمد الفراهيدي:أبو العروض والنحو العربي"2008م صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

7.قصة للأطفال بعنوان"ابن تيمية:شيخ الاسلام ومحي السنة"2008م صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

8.قصة للأطفال بعنوان"الليث بن سعد: الامام المتصدق"2008م صادرة عن نادي الجسرة الثقافي /قطر.

9.قصة للأطفال بعنوان "زرياب :معلم الناس والمروءة"2009م، طبعة ثانية،صادرة عن وزارة الثقافة الأردنية/ الأردن.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش. *

أ- المصادر:

1- الشعلان سناء كامل: تراتيل الماء،ط1،دار الوراق للنشر و التوزيع،2010.

ب - المراجع:

2- ابراهيم عبد الله : المتخيل السردي،ط1،المركز الثقافي العربي، خريزان 1990

3- أدونيس: الشعرية العربية ،محاضرات أنقيس في الكوليج دوفراس، باريس آيار،1954،ط2،دار الآداب، بيروت،1992.

4- ابن عثمان الجاحظ: الحيوان،تح:عبد السلام هارون،دار الجبل،بيروت.

5- أبو لين زياد:فضاء المتخيل ورؤيا النقد،دار البارودي العلمية للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،2004.

6- أبو سنة محمد إبراهيم: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية،قراءات ودراسات، دار الهيئةالمصرية العامة للكتاب،1989

7- أشبهون عبد الملك: العنوان في الرواية العربية،ط،دار الناي،2011.

8- بحراوي حسن:بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن نالشخصية)،المركز الثقافي العربي بيروت 1990 .

9- بن مالك رشيد:السميائيات السردية،ط1،دار مجد لاوي الأردن،2006.

10- بنيس محمد : الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاته،ط1،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1989.

11- بلعابد عبد الحق:عتبات (ج.جنيت)من النص إلى المناص،تق: سعيد يقطين،ط1،منشورات الاختلاف،2008.

12- بلعلى آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية،من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل،2006

13- بوشريف عبد القادر،حسين لافي قزق:مدخل إلى تحليل النص الأدبي،ط4، دار الفكر،2008.

14- تاوريرت بشير:استيراتيجية الشعرية و الرؤى الشعرية عند أدونيس،دراسة المنطلقات و الأصول و المفاهيم،ط1،مكتبة اقرأ،قسنطينة،الجزائر،2006.

15- تنفو محمد:النص العجائبي،مائة ليلة و ليلة نموذجا،ط1،دار كيون للطباعة والنشر و التوزيع،دمشق،سوريا،2010.

16 - الجرجاني عبد القاهر:أسرار البلاغة،تح:محمد القاضي،ط3،المكتبة المصرية،بيروت،2001.

17- حفيظة أحمد:بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،ط1،منشورات مركز أوغاريت الثقافي فلسطين 2007.

18- حليفي شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،1997

19- الخبو محمد: الخطاب القصصي قي الرواية العربية المعاصرة من 1976الى1986لنيل شهادة الدكتوراه دولة في اللغة و الآداب،دار صامد، ط1،2003.

20- خليل إبراهيم: بنية النص الروائي،ط1،الدار العربية للعلوم ناشر من منشورات الاختلاف، 2010

21 - خليل لؤي علي:عجائبية النثر الحكائي،أدب المعراج والمناقب،التكوين لتأليف و الترجمة و النشر،دمشق،2007.

22- رشدي رشاد: القصة القصيرة، ط2، دار العلوم، بيروت،1975 .

23- الرويلي ميجان،سعد البازغي:دليل الناقد الأدبي،ط3،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،2002.

24- زائد علي عشيري:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ط،دار الفكر العربي، القاهرة،1997.

25- زعرب صبيحة عودة،غسان كيفاني جماليات السرد قي الخطاب الروائي،ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2006.

26- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية،ط1،مكتبة لبنان ناشرون،دار الناشر،بيروت،2002.

27- سعد الله محمد سالم:أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر،ط1،دار الكتاب العالمي، الأردن،2002.

28 - شعبان هيام:السرد الروائي في أعمال نصر الله،دار الكندي، الأردن،2004.

29- شقرون شادية: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ط1، عالم الكتاب الحديث،الأردن،2010.

30- الطلبة محمد سالم محمد الأمين:مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سمانطيقا السرد)،ط1،مؤسسة الانتشار العربي،2008.

31- عباس إحسان: فن الشعر، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1989.

32- عبد الواحد عمر:شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1،دار الهدى للنشر والتوزيع،2003.

33- عزام محمد: شعرية الخطاب السردي،دط.

34- عزوز علي اسماعيل:شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني.

35- علام حسين:العجائبي في الأدب،من منظور شعرية السرد،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف2010.

36- العلاوي الخامسة:العجائبية في أدب الرحلات،رحلة ابن فضلان أنموذجا، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ،2005-2006.

37- العنزي نورة بنت ابراهيم:العجائبي في الرواية العربية،ط1،المركز الثقافي العربي،النادي الأدبي الرياضي،2011.

38- العوفي نجيب: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس الى التجنيس،ط1،المركز الثقافي العربي،1987.

39- عيلان عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي ،ط2،المنشورات،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2008.

40- علي هيثم الحاج :الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ،ط1،دار الانتشار العربي،بيروت،2008 .

41- غطاثة داود،حسن راضي:قضايا النقد الأدبي العربي قديمها و حديثها،ط2، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع،عمان،1999.

42- فرشوخ أحمد:جمالية النص الروائي،مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان،ط1،دار الأمان للنشرو التوزيع،الرباط،1996.

43- فوغالي باديس:التجربة القصصية النسائية في الجزائر،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1،دار هومة،2002.

44- فيلالي حسين: السمة و النص السردي،موهم للنشر،الجزائر،2008.

45- القاضي محمد وأخرون: معجم السرديات،ط1،دار محمد علي للنشر ، تونس،2010.

46- القاضي عبد المنعم زكرياء:البنية السردية في الرواية ،ط1،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،2009.

47- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تق:محمد الحبيب بن الخوجة ط2دار الغرب الإسلامي 1986.

48- القزويني زكريا محمد:عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،دط،دار الشرق العربي.

49- القسنطيني نجوى الرياحي:في نظرية الوصف الروائي،ط1،دار القرابلي،تونس.

50- قسومة الصادق: طرائق تحليل القصة،د.ط، مفاتيح 1994 .

51- قنديل فؤاد: فن كتابة القصة،ط1، الدار المصرية البنانية،2008.

52- محبك أحمد زياد:من التراث الشعبي،دراسة تحليلية للحكاية الشعبية،ط1،دار المعرفة،بيروت،2005.

53- مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب للتشر والتوزيع وهران 2005.

54- مفتاح محمد:دينامية النص تنظير وانجاز،ط2،المركز الثقافي المغربي،الدار البيضاء،1983

55- مريدن عزيزة:القصة الشعرية في العصر الحديث،دار الفكر،1984.

56- المناصرة عز الدين:شاعرية التاريخ و الأمكنة،حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة،ط1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت2000.

57- مداس أحمد:لسانيات النص،منهج نحو تحليل الخطاب الشعري،ط1،دار عالم الكتب الحديث،الأردن،2007.

58- موبقن المصطفى: بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة،ط1،دارالحوار للنشر و التوزيع،2005.

59- نجمي حسن:شعرية الفضاء المتخيل والهواية في الرواية

العربية،ط1،المركزالعربي،بيروت،2000.

60- النعيمي فيصل غازي: العلامة والرواية ،دراسة سيميائية في ثلاثية السواد لعبد الرحمان منيف ط1،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان الأردن2009-2010.

61- هيمة عبد الحميد: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،دار هدمة،الجزائر،2006.

62- الولي حمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي،ط1، المركز الثقافي العربي،1990.

63- وغليسي يوسف:الشعريات والسرديات ،قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم د.ط، منشورات مخبر السرد العربي ،2007 .

64- يوسف آمنة:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،1997.

ج-المعاجم:

65- ابن فارس:معجم مقاييس اللغة،تر:عبد السلام هارون،دار الجبل،بيروت،المجلد الثاني

66- ابن منظور:لسان العرب،ط3،دار صاعد،بيروت،المجلد السابع.

67- جبران مسعود: معجم الرائد،ط8،دار العلم للملايين،بيروت ،لبنان،2001.

68- الزمخشري: تفسير الكشاف،ط2،دار الكتاب العلمية،بيروت،لبنان،1995.

69- الزيات ابراهيم مصطفى أحمد حسن:معجم اللغة العربية،المعجم الوسيط،المكتبة الاسلامية،تركيا،ج2.

70- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية،ط1،مكتبة لبنان ناشرون،دار الناشر،بيروت،2002.

د-الكتب المترجمة:

71- باشلار قاستون: جماليات المكان،تر غالب هلسا ، ط2 ، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت 1984.

72- برنس جيرالد: المصطلح السردي،تر:عابد خزندار،ط1 المجلس الأعلى للثقافة 2003

73- تزفتاف تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،تر:الصديق بوعلام،محمد برادة،ط1،دار الكلام،1993.

74- تزفتان تودوروف،ميخائيل باختين: المبدأ الحواري،ت:فخري صالح،ط2،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،1996.

75- جنيت كولد،نستين،رامون،كريفل،بورنوف،أويلي،أيزنزقايك،ميتران،ت:عبد الرحيم حزل،دط،افريقيا الشرق المغرب،2002.

76- جيرار جنيت :خطاب الحكاية،تر محمد معتصم وآخرون ، ط2المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 1997 .

77 – فاليت برنار:الرواية:مدخل الى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي،تر:عبد الحميد بورايو،دار الحكمة،2002.

78– كوهين جون: بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي،دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب،د.ت.

79– مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب.

المجلات و الدوريات:

80– بن بحري عبد المجيد: قراءة في عتبات النص النقدي،بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر"لنزار شقرون نموذجا. مجلة الحياة الثقافية، تونس،2005 .

81– محمد بوعزة: من النص إلى العنوان،مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي، العدد53،مج14،2007.

82– جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر،عدد03،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب،العدد:53،1998.

83– حليفي شعيب:النص الموازي للرواية العربية،استيراتيجية العنوان،مجلة الكرمل،العدد:46،1992.

84– شريبط أحمد شريبط:القصة القصيرة...المصطلح و المفهوم ،مجلة أمال:مجلة إبداعية تعنى بأدب الشباب تصدر عن وزارة الثقافة الجزائر،عدد:05أكتوبر 2009.

المواقع الإلكترونية:

85–بوغنوط روفيا: عتبة على عتبات النص ليوسف الادريسي،متاح على شبكة العنكبوتية مجلة أصوات الشمال،2010.

الموقع:

www .aswat –alchamal. Com /ar/?p=98&a=3240

86– يقطين سعيد: السرديات و النقد السردي، العدد الثالث و الستون:16–07–2001.

الموقع:

Hp : //www.nizwa.com./articles .php ?id=3437

المحاضرات:

87- فوغالي باديس:محاضرة من محاضرات السرد في قسم اللغة العربية،جامعة العربي بن مهيدي،2010.

الملخص:

بذكر القصة القصيرة يتبادر إلى الأذهان ذالك الزخم المعلوماتي الذي لا يمكن تلمس المتخيل السردي فيه إلا بالمثول أمام حضرة صاحبة "تراتيل الماء" صاحبة المفردة التي تخترق أعراف التلقي لتعانق فتحات تخييلية تجمع بين برزخية المعنى وشعرية اللغة، هي الكاتبة الأردنية سناء احمد كامل الشعلان التي تحمل خصوصية الأديبة المبتكرة باقتدار حلة ضيفة على هذه الحياة يوم 05 جويلية 1977 شغلت العديد من المناصب وتحصلت على عدد كبير من الجوائز كما تميزت بإسهاماتها غير المحدودة في تفعيل النشاطات الثقافية المختلفة، من نتاجاتها نذكر الكتاب النقدي الموسوم بـــ: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ومن النتاجات الإبداعية نذكر رواية السقوط في الشمس، المجموعة القصصية قافلة العطش، الكابوس، ومن النتاجات الإبداعية نذكر صاحبة القلب الذهبي... وغيرها.

وقد كان المحفز الرئيس في انتخاب هذه المادة القصصية كون الاقتراب من عوالم "سناء الشعلان" هو اقتراب نشوة وتلذذ ومتعة وجمال, لما يتميز به قلمها الأنثوي من حساسية إبداعية عالية ومزاج أدبي رائق شعاره التفرد والتميز في الإبداع الفني.

وككل دراسة لا بد لها من أن ترمي بثقل بحثها لمعالجة إشكاليات معينة ,كذلك هذه المقاربة تستمد أهميتها من محاولتها الوقوف عند المتخيل السردي وتفحص آليات اشتغاله داخل النص الأدبي,الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل:هل ابتداع الكاتب لشكل جديد يكسر الحواجز ويلغي الحدود ليعيد تشكيلها من جديد هو ما يصطلح عليه بالتجريب ؟,وإلى أي مدى يساهم هذا اللون في تخليق المدهش بتجاوزه للمألوف السائد الذي يستفز القارئ بتمظهراته و يتيح له فرصة التأويل الحر؟.

وقد جاء التعامل مع هذه الإشكاليات داخل جسد البحث وهيكلة الدراسة عبر فصولها الثلاث كانت المقدمة بوابة كل فصل:

الفصل الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح, جاء كمهاد نظري بغية إزالة العتمة والغبار عن مختلف المفاهيم و المصطلحات المتعلقة بجانب البحث ،انطلاقا من الأرضية اللغوية المعجمية ثم الاصطلاحية، فقد عنيت هذه الدراسة بالكشف عن ماهية

السرد والسردية من خلال الوقوف عند حدود كل منهما. وندعم هذا التنظير بتقصي لظاهرة الخيال والمتخيل في الفكر والنقد الغربيين والعربيين وصولا إلا تشكل هذا المتخيل السردي ورصد آليات اشتغاله وما يتمظهر عنه من سرديات عجائبية وأخرى غرائبية.

وقد وقع الفصل الثاني حول :بنية الخطاب القصصي التخييلي في "تراتيل الماء".هو قراءة رصينة خضنا مغامراتها في دهاليز المتخيل الشعلاني ونحن على وعي تام بتشعب مسالكه وعسرها وعدم مألوفية بنيتها السردية الجريئة بداية بالعتبات النصية المحيطة بها(العنوان ,العناوين الداخلية,التصدير, الحاشية,.....) ومرورا بالمتخيل التراثي الذي ساهم في تخصيب الجينات الشعرية لمتنها الحكائي,تتابعا بالشخصيات وأحداثها التخييلية , ونهاية بالمتكلم في النص .

وأما الفصل الأخير المعنون ب :بنية الفضاء القصصي في "تراتيل الماء" فقد اكتفينا فيه بدراسة بعض الجوانب النظرية للفضاء حتى نتمكن من مجارات خطواته التطبيقية,لنختم عملنا بخاتمة تدون أهم النتائج المتوصل إليها نفصح عنها في النقاط التالية:

- إن ما يشكل النبض التخييلي داخل المحكى السردي هو ما يتمظهر عنه من تجليات وتمثلات في العناصر البنائية المكونة لسرديته من ذلك سردية التعجيب ، حيث يلجأ الكاتب إلى هذا النوع المستحدث من السرد لمساءلة الواقع ؛ذلك أن الأدب العجائبي يطمح لأن يكون أكثر من مرآة عاكسة للواقع بل إنه صار أساسا تنشغل عليه الكتابات القصصية واستثماره بشكل موسع رغبة في التجريب والتنويع وتجاوز الواقع إلى اللاواقع، فهو وسيلة المبدع في وصف الأشياء التي لا يمكن أن تتناول بشكل واقعي ، إلا بتجاوز كل الحدود المسيجة واستشراف آفاق أخرى تكسر القوالب المرسومة الضيقة ، فالعجائبي لقاء بين المألوف واللامألوف بين المتوقع واللامتوقع.

- تميز الخطاب الأدبي في غمرة الثورة النصية التي اعتنت بإشكالية تلقي النصوص الإبداعية والتفاعل معها باستقطاب اهتمام العديد من النقاد والدارسين خاصة ما يتعلق بالمتعاليات النصية التي تحفز المتن النصي وتحيط به لترفع عنه جوانب العتمة بعد أن

تمارس سلطة الإغواء على المتلقي القارئ وتشحنه برغبة تدفعه إلى اقتحام النص وفك شفراته الدلالية برؤية مسبقة في غالب الأحيان يبني من خلالها أفق انتظاره وتوقعاتهوهو ما نستشفه في هذه المجموعة القصصية "تراتيل الماء" التي تطفو على السطح معلنة الغوص في غمار التجريب لتفصح عما يلي:

– جاء عنوان المدونة تراتيل الماء مشحونا بالمفارقات اللغوية والانزياحات التي ارتبطت بالمتن القصصي ارتباطا وثيقا فكان بوابة لهذا الأخير يختزل معناه ويدعوا القارئ إلى نوع جديد من الكتابة بعيدا عما رسخته الذاكرة الجمعية.

– المجموعة القصصية تمتح بسجلها السردي من منابع مرجعية مختلفة تتلاقح مع الموروث الحكائي و الأسطوري و الديني و الفكري و الثقافي الإنساني، وهو ينم عن مدى اتساع مخيلة القاصة و ثقافتها و من ثمة قدرتها على تشكيل عالمها الخاص وفق التصورات التي تتلاءم و رؤيتها الفنية.

– جاءت الشخصيات غريبة عجيبة من صنع منجم الخيال ت سرتفز القارئ حيث تجعله يبحث فيما وراءها ليفهم معناها الذي يصعب و يعسر عليه كون القاصة تلبسها ملامح واقعية، تخييلية، عجائبية لتمرر عبرها صور ضمنية عن الواقع و تدين من خلالها المجتمع و عاداته في قالب سردي فني يتميز بلغته القادرة على فضح هذا الواقع وإبراز تناقضاته بعبارات تمويهية مشحونة بكثير من الشاعرية.

الفصل الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح.

1- ماهية السرد والسردية:

1-1- السرد.

1- 2- أنماط السرد.

1-3- أشكال التبئير"زاوية رؤية الراوي".

2- الخيال والمتخيل السرديين:

2-1 - الخيال والتخييل في النقد الغربي.

2-2 - الخيال و التخييل في النقد العربي.

3- تشكل المتخيل وتمظهر العجائبي.

3-1- في مفهوم العجائبي:

3-1-1- العجيب.

3-1-2 الغريب.

3-2- العجائبي في الثقافة الغربية.

3-3- العجائبي في الثقافة العربية.

4- القصة القصيرة.

الفصل الثاني: بنية الخطاب القصصي التخييلي في "تراتيل الماء"

1- بنية العتبات النصية.

1-1 الفضاء النصي:

1-1-1 عتبة العنوان.

1-1-2 عتبة التصدير.

1-1-3 عتبة الحاشية أو الهامش.

2- ثنائية المتخيل التراثي و رافد العجائبي.

2- 1 جماليات التناص واستيراتيجيات الحكي.

2-1-1 توظيف النص الديني.

2-1-2 توظيف النص التراثي.

2-2 الشخصيات.

2-2-1 مفهوم الشخصيات.

2-2-2 تقديم الشخصيات.

2-2-3 أنواع الشخصيات.

2-2-4 البنيات الكبرى للشخصيات

2-3 المتكلم في النص.

2-3-1 مفهوم الراوي.

2-3-2 وظائف الراوي.

2-3-3 أشكال التبئير.

الفصل الثالث:بنية الفضاء القصصي في "تراتيل الماء".

1- في مفهوم الفضاء.

1-1 المفهوم اللغوي.

1-2 المفهوم الاصطلاحي.

1-3 تقسيمات الفضاء.

2- المكان بوصفه مكونا فضائيا و علاقته بالشخصيات.

3- طرائق تحليل الفضاء المكاني.

4- تشكل الأفضية الجغرافية ودلالتها.

5- البنية الزمنية.

5-1 المفارقات الزمانية.

5-2 ايقاع السرد / وتيرة السرد.