الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي

أم البواقي

كلية الآداب و اللغات

قسم: الآداب واللغة العربية

المتخيل السردي في رواية أَعْشَقُتِي "لسناء الشعلان"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في ميدان الأدب العربي

مسار: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

كريمة بعلول

إشراف الأستاذة:

روفيا بوغنوط

السنة الجامعية:

2014 -2015م

1435-1436هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

ابتدأ بالشكر أولا لصاحب الفضل إلى الله عز وجل المعين على كل عسير.

ثانيا يشرفني أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذتي"روفيا بوغنوط " التي تفضلت بقبول الإشراف على هذا البحث وأحاطته بالعناية والاهتمام.

كما أتتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتوراه "سناء الشعلان" التي أمدتني بالمساعدة والتوجيه وأسأل الله عز وجل أن يجازيها أجود الجزاء.

مقدمــة:

تمتطي مختلف النصوص صهوة التخييل للولوج إلى عوالم سردية تمكنها من اختراقالمجهول، 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 الجديدة.

في كنف هذا التصور تأتى لنا انجاز هذا المشروع البحثي الموسوم بـ:"**المتخيل السردي في رواية أَعْشَقَتُنِي**"، رغبة منّا في الكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء البناء التخييلي هروبا من إكراهات الواقع ومسلماته، ونشدانا لعالم آخر أكثر جمالا وإبداعا، وذلك عبر تسليط عدسة مقاربتنا على العناصر والمكونات المشيدة لهذه العوالم المتخيلة.

وقد كان المحفز الرئيس لانتخاب هذه المادة الروائية كونها تمثل خطوة خاصة في الرواية العربية؛حيث تجترح من عباءة الماضي من أجل الدخول إلى عوالم خيالية تكشف عن تراجيديا معاصرة صيغت بلغة درامية شعرية.

وللكشف عن مدلولات هذا البحث وأبعاده تبلورت عدة إشكاليات من بينها:

كيف تجلت ملامح المتخيل السردي في هذا المتن الروائي؟ ما هي آليات اشتغاله؟

إلى أي مدى استطاعت الروائية أن تتجاوز المألوف لتحقيق عالم من التصورات الخيالية؟

ولمعالجة هذه الإشكاليات سار البحث وفق خطة توزعت على ثلاثة فصول، مقدمة وخاتمة.

الفصل الأول: رصدناه لقراءة في المفهوم والمصطلح محاولين تفصيل الحديث قدر الإمكان عن مختلف المصطلحات المساعدة في ضبط مفاهيم **(المتخيل/السرد)** آخذين بعين الاعتبار القبض على العناصر الأولية للمصطلحات، فقد تم التطرق في القسم الأول منه إلى مصطلح "**الخيال والتخييل في الفكر والنقد الغربي والعربي**"، أما القسم الثاني فخصصناه لدراسة مصطلح السرد وعناصره وكذا أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي).

الفصل الثاني: بنية الخطاب التخييلي في رواية "**أَعْشَقُنِي**"؛ حيث خصص القسم الأول منه لدراسة العتبات النصية المتمثلة في عتبة الغلاف وما احتوته من رسومات وألوان، اسم المؤلف، العنوان،المؤشر الجنسي، وكذا عتبة العنوان و علامات الناشر والإهداء والتصدير ،كما تعرضنا في القسم الثاني لأهم تصانيف الشخصيات والأنواع حسب الباحثين ودراساتهم مع التطبيق والاستشهاد من الرواية والوقوف عند زاوية رؤية الراوي.

الفصل الثالث:بنية الفضاء الروائي في رواية "**أعشَقُنِي**"،هو أيضا مزاوجة بين الدراسة النظرية والتطبيقية لنص الرواية، فقد خصص القسم الأول لدراسة مصطلح "الفضاء والمكان" وكذا العلاقة بينهما، ثم انتقلنا لمعالجة إشكالية الأماكن المغلقة والمفتوحة، أما القسم الثاني فخصص للحديث عن الزمن وأهم المفارقات الزمنية **(الاسترجاع، الاستباق، وتسريع وتعطيل لوتيرة السرد)**، وختمنا البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج معتمدين في كل ذلك على آليات المنهج البنيوي وبالاتكاء على أجزاء الوصف و التحليل .

ولإنجاز هذا البحث اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها: رواية **أَعْشَقُنِي"لـ:"سناء الشعلان"**، "**خطاب الحكاية" لـ: جيرار جينيت**"، "**الخيال والمتخيل**"، **لـ:** "**يوسف الإدريسي**"، "**بنية النص السردي**"، **لـ:** "**حميد لحميداني**"،"**بنية الشكل الروائي**"، **لـ:** "**حسن بحراوي**"،"**عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**"، **لـ:**"**عبد الحق بلعابد**".

ومن الصعوبات التي واجهت بحثنا نذكر:ضيق الوقت وعدم توفر دراسات سابقة لهذه الرواية.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر و العرفان إلى الأستاذة"**روافيابوغنوط**" التي تفضلت بقبول الإشراف على هذا البحث وأحاطته بالعناية والاهتمام.

كريمة بعلول

أم البواقي في 2015/04/30

الفصل الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح

أولا: الخيال والتخييل السرديين

1- مفهوم الخيال والتخييل

2- الخيال والتخييل في النقد الغربي

3- الخيال والتخييل في النقد العربي

ثانيا: ماهية السرد والسردية

1- مفهوم السرد

2- مفهوم السردية

3- عناصر السرد

4- أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي)

أولا: الخيال والتخييل السرديين

إنّ لِمَلَكَةِ الخيال والتخييّل أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكّله فكلّ التفاعلات مع الواقع الاجتماعي أو الأخلاقي أو المعرفي، هي تعبير عن متخيل معيّن يختلف باختلاف الواقع والمضامين، فعملية الإبداع والخلق وطيدة الصلة بالمتخيل الذي تصدر عنه، ولهذا الأخير دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنصوص، ومن ثمّ تأويلها وفتح مغاليقها وفهم أسرارها وتذوق جمالها.

1- مفهوم الخيال والتخييل

1-1 المعنى اللغوي

لقد أدرك الأدباء منذ القدم أهمية الخيال في عملية الخلق الإبداعي الأدبي؛ إذ نجد تعريفات عديدة نُورد في البداية المعاني المعجمية اللّغوية للكلمة ونبدأ مع صاحب "**لسان العرب**"؛ إذ يورد في مادة **(خيّل)**: "**خَالَ الشيء يَخَالُ خَيْلاً وخِيلَة وخَالاً وخَيْلاً وخَيْلاَناً ومَخَالَةُ ومَخْيَلَةٌ وخَيْلُولَة: ظنّهُ وتَخَيَّلَ له، كما تقول: تَصَوَرَتْهُ فَتَصَوَّرَ، وتبيّنته فتبيّن، وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة: ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة.**"[1]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مجلد 5، مادة (خَيَّلَ)، دار صابر، بيروت، ط1، 2004 ، ص 193

نقرأ في المقاييس وفي نفس المادة **(خيّل)** تدُلُّ على الحركة والتلوين: "**الخَيَالْ هو الشخص وأصله ما يَتَخَيَّلُهُ الإنسان في منامه، لأنّه يتشبّه ويَتَلَوَنْ، يقال: خُيِّلَتْ للناقة؛ إذ وضعت لولدها خيالاً يقرُعُ منه الذئب فلا يَقْرَبَهُ.**"[1]

نقرأ في معجم الوسِط: "**الخَيَالُ: الشخص والطيف وما تَشَبَّه لك في اليقظة والمنام من صورة و- صورة تمثال الشيء في المرآة و- من كل شيء تراه كالظّل خشبة ينصب عليها كساءٌ أسود في المزروعات يفزع بها الطير وفي مرابض الغنم يفزع منها الذئاب و- إحدى قوى العقل التي يتخيّل بها الأشياء ج-أخيلة وخَيْلاَن.**"[2]

كل الدلالات السالفة الذكر التي يشير إليها الجذر "**خَيَّلَ**" تشير إلى الظّل والطيف والشخص والاشتباه والتوهم، كما تشير إلى الصور التي تتمثل لنا في المنام أو أحلام اليقظة.

كذلك وردت لفظة **خُيِّلَ** مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى: **{قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَى (65) قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُم وَعِصِيَّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى...}**[3] (سورة: طه، الآية، 65-66)

---

[1]- أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، مجلد3، مادة (خَيَّلَ)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1979، ص 235

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مجلد1، مادة (خَيَّلَ)، المكتبة الإسلامية، إسطنبول تركيا، ط4، 1972، ص266

[3]- القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع

يقول الله تعالى مخبرا عن السحرة حين توافقوا هم وموسى –عليه السلام– أنّهم قالوا لموسى:"**إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ**" أي: أنت أوّلاً"**إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَى، قَالَ بَلْ أَلْقُوا**" أي: أنتم أولا ليرى ماذا تصنعون من السحر، وليظهر حلية أمرهم–"**فَإِذَا حِبَالُهُم وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**" وكذلك أنهم أودعوهم من الزئبق ما كانت تتحرك بسببه، وتضطرب وتميد؛ بحيث يُخَيّلُ للناظر أنّها تسعى، وإنّها كانت حيلة وكانوا جمّاً غفيراً وجمعاً كثيراً، فألقى كل منهم عصَا وحبلاً، حتّى صار الوادي ملآن حيّات يركب بعضها بعض."[1]

يتّضح لنا من خلال الشواهد القرآنية أنّنا لم نجد ورود مباشر لكلمة "**الخيال**"، وإنّما نجد فعل "**خُيِّلَ**" مرتبط بممارسة السّحر.

أمّا في الشعر الجاهلي المتضمن لهذه اللفظة، نقرأ في ديوان "**طرفة بن العبد**" وهو يتحدث عن طيف حبيبته، قائلا:

سَمَا لَكِ مِنْ سَلْمَى خَيَالٍ وَدُونَهَا * سَوَاءٌ كُثَيْبَ عَرْضَهُ فَأُمَيِلُهُ**[2]

فالشاعر العربي، كان يستعمل لفظة "الخيال" بمعنى الطيف والصورة كالتي تراود الإنسان في النوم أو في أحلام اليقظة.

---

[1]– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مجلد4، دار الثقافة، مراد رايس ، الجزائر، ط1، 1990، ص230

[2]– طرفة بن العبد: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 26

من خلال ما سبق، يتبين لنا أنّ معنى مفردة "**الخَيَال**" هو الشخص والاشتباه والتوهم والظن، وكلها مرتبطة بالجانب البصري وما يُوَلِّدُه لنا من خداع، مُغيّبة الدلالة السيكولوجية لكلمة "خيال" ودورها الدينامي كوسيط بين الإحساس والفكر.

1-2 المعنى الاصطلاحي

إنّ دلالة التخيّل قد تطورت عبر التاريخ، ولفظ كل من "**تخيّل**" و"**خَيَال**" و"**مُتَخَيَّل**" استعيرت من أصل واحد هو مصطلح "**الصورة**" ***(Image)*** الأمر الذي يشيء بعلاقة تلازم بين هذا الأصل وكل مشتقاته.[1]

يمكن تتبع هذه الدلالات والحقول المعرفية التي ينطوي عليها كلّ مصطلح على حدى، من خلال تحديد وظيفته الإدراكية في عملية الانفعال النفسي.

أ - الخيال

يُعَدُّ "الخيال ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية السابقة، وتسهر على تشكيل تمثيلات ذهنية مشابهة لظواهر العالم الموضوعي أو مغايرة لها في بنياتها وعلاقاتها وطرق اشتغالها،"[2] فالخيال بصورة عامة هو مجموعة صور وأفكار يتمّ الحصول عليها من الواقع عبر الأحاسيس والإدراكات؛ حيث يعاد ربط هذه الأمور وتكوينها في صور جديدة، لذلك يعتبر وسيلة من وسائل الإبداع التي يرقى بها الفنان إلى عوالم تجاربه الفنية ،"**فالخيال**

---

[1]- يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط2005،1، ص 23

[2]- المرجع نفسه: ص7

يبدع نمطاً جديدا من الحياة، ويتيح للذّات التطلّع إلى آفاق جديدة في محاولة لاكتساح الحصار اليومي للصور والأشياء التي فقدت معناها لكثرة تداولها."[1]

استخدِم مفهوم الخيال في النقد المعاصر "**للدلالة على القدرة على الجمع بين الصّور وتحقيق الانسجام بين عناصر النص الأدبي،**"[2] ومن هنا فإنّ خصوبة الخيال وفعاليته تكمنان في قدرته على توليد الصّور وإنتاجها، والجمع بينها يُحدّد قدرة المبدع على الابتكار والإبداع.

ب- التخيّل

التخيّل هو القوة التي بها تستعيد النفس الأشياء الغائبة، وتبتكر أشياء لم توجد من قبل فعمل التخيّل ليس منحصرا في استعادة الصور، ولكنّه يقوم أيضاً بالتأليف والابتكار يعرّفه "وارن" ***(H.C Warren)***: "**بأنّه عملية عقلية عُليا تقوم في جوهرها على إنشاء علاقات جديدة بيت الخبرات السابقة، بحيث تنظمها في صورة وأشكالاً لا خبرة للفرد بها."**[3] والتخيّل بهذا المعنى عملية عقلية تستعين بالتذكر في استرجاع الصور العقلية المختلفة ثمّ تمضي بعد ذلك لتؤلّف منها تنظيمات جديدة تصل الفرد بماضيه وتمتّد به إلى حاضره ومستقبله، فتبنى من ذلك كله دعائم قوية للإبداع الفني.

---

[1]- عبد السلام بن ميس: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 2000، ص 14

[2]- جابر العصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 14

[3]- عبد السلام بن ميس: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، ص 15

ت- التخييل

تتحدّد هوية هذا المصطلح من كونه "**كلام مخيّل يجعل النفس تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء أكان المقول مصدّقاً به أو غير مصدق،**"[1] فمصطلح التخييل هنا يشير إلى الأثر الذي يتركه العمل الفني في نفس المتلقي، ذلك أنّ النفس عادة ما تستجيب لتأثير التخييل، لأنّه يخاطب فيها العاطفة والوجدان، ويتحدث إليها من زاوية هي أدعى للقبول والتأثير، ومن ثمّة فهو "**إنتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء، مغاير في الطبيعة الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي،**"[2] أي: أنّ التّخييل هو العملية التي يُحدث بها العمل الفني أثره في المتلقي.

يكمن الفرق بين "**التخيّل**" و"**التخييل**" في أنّ "**التخيّل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع والتخييل يحددها من زاوية المتلقي،**"[3] يعني ذلك أنّ التخيّل هو فعل المحاكاة في تشكّله أما التخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكّله.

---

[1]- فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، السعودية، 1989، ص249

[2]- يوسف الإدريسي: التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار النشر مقاربات، ط1،2008، ص 15

[3]- جابر العصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5،1978، ص 190

ث- المخيّل

يعد ظاهرة من ظواهر تجلّي الخيال في المحكي الإبداعي، بعبارة أخرى "**هو صورة الخيال وقد تحوّلت من مستواها الذهني المجرد والباطني، فتشكّلت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي ملموس،**"[1] فالمخيّلة قوة باطنية تستمد مادة عملها مما هو محفوظ في الصورة **(الخيال)**، ورغم أنّها تنطلق في عملها من الحس إلاّ أنّها تخالف تلك المعطيات بأن تزيد أو تنقص وتعيد تركيبها من جديد على نحو مخالف لما هي عليه في الحس.

يرى الفلاسفة أنّ: "**من بين القوى النفسية قوة تتصرف في صور المعلومات بالترتيب تارة والتفصيل مرة أخرى، فإذا لم تخرج هذه القوة عن دائرة التعقّل سُميَّت مفكرة، أمّا إذا تصرفت بوجه لا يطابق النظر الصحيح سمُّوها مُخَيِّلَة،**"[2] يُفهم من هذا أنّ المفكرة والمُخيّلة اسمان لقوة واحدة، وهي التي تتصرف في المعلومات بالتفصيل والتركيب، فعندما يكون زمامها بيَد العقل يسمّونها مفكرة وعندما تنفلت منه يسمّونها مخيّلة.

ممّا تقدّم يتبين لنا أنّ كلّ مصطلح من هذه المصطلحات: **الخَيَال، التخَيُّل، التَّخْييل والمُخَيَّل** يشير إلى لحظة نفسية إدراكية في العملية التخيلية، "فالتخيُّل يعني التمثيل الذهني للموضوع المُخيَّل، والمُخيَّل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي، أمّا التخييل هو

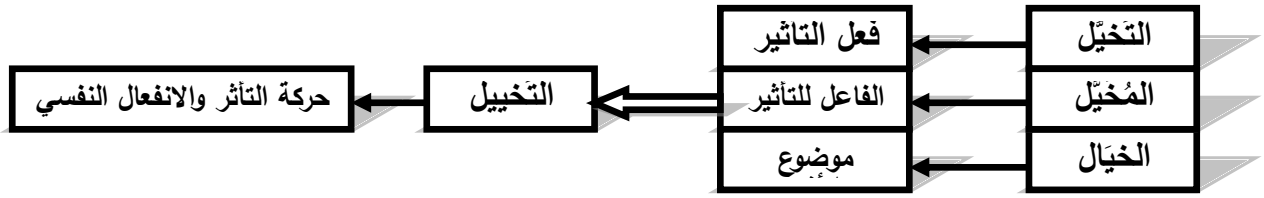
---

[1]- يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص87

[2]- محمد حضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، سوريا، ط1، 1966، ص 108

الانفعال النفسي بالموضوع المُخَيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري،"[1] يستدعي فعل التخيّل فاعلاً مخيّلاً وموضوعا مخيّلاً أو خياليّاً، وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية خاصة وهي التخييل.

ومنه ثمّ فالعلاقة بين التخييل والمصطلحات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه، وهذا ما يتّضح من خلال الخُطاطة التالية:[2]



[1]– يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص59

[2]– المرجع نفسه ، ص59

2- الخيال والتخيّل في النقد الغربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية

اصطبغت الآراء والنظريات التي تناولت الخيال الإبداعي في الحركة الكلاسيكية بطابع تقليدي محافظ، وجد مثاله المحتذى في "**الآداب اليونانية اللاتينية**"، نبدؤها بنظرة "**سقراط** " ***(Socrate)*** للخيال، فقد اعتقد: "**أنّ خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي.**"[1] وظلّ هذا الاعتقاد عند "**أفلاطون**" ***(Platon)*** "**الذي كان يؤمن بأنّ الإلهام ضرب من الجنون تولده ربّات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر،**"[2] فالشعراء في نظره تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم، وأنهم ليسوا أحرارا في قول الشعر.

من هذا المنطلق كان الخيال عند "**أفلاطون**" نابعا من هذا المفهوم، فهو نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر، فقد شكّ في قيمة الخيال والمخيلة عند المبدع بوصفها وظيفة النفس غير السّامية وأنّها مصدر الخطأ والوهم، أي: أنّه"**نظر إلى الخيال على أنّه الجزء الوضيع من النفس (جزء دنيء وخسيس) وتعود خسّة هذا الخيال إلى كون مواضيعه تنبني على الظّنون والاعتقادات الباطلة.**"[3]

والحق أنّ موقف "**أفلاطون**" من الخيال فيه تأرجح واضح، فبعد أن شكّ في قيمة الخيال إلاّ أنّه ما لبث أن اعترف بدوره في استحضار الرؤية الصوفية، وإنّ ظلّت سلطة العقل هي

---

[1]- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص120

[2]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000، ص145

[3]- يوسف الإدريسي: التخييل والشعر، ص24

الطاغية "ذهب إلى أنّ التخيّل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا الحس، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، وإنّما يدرك ذلك العقل، والتخيّل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وبهذا يؤدي التخيّل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات، واستخدام الصور الحسية في التفكير،"[1] فلما كان العقل هو المسيطر على الفكر الأفلاطوني، فقد جعل الخيال مصدراً للوهم ودافعاً للخطأ لاعتماده على ما تُقدّمه الحواس من مدركات، فهي تحاكي الواقع الذي هو أيضا غير حقيقي لذلك كان ما يقدّمه الخيال ما هو إلاّ أوهام وتضليل المتلقي.

ينظر"**أرسطو**" ***(Aristote)*** إلى الخيال على أنّه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية، يقول: "**التَخَيُّل الحركة المتوالدة عند الإحساس بالفعل، ولمّا كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتقّ التَخَيُّل من "فنطاسيا" *(Phantasia)* اسمه من النّور "فاوس" *(Phaos)*؛ إذ بدون النّور لا يمكن أن نرى،**"[2] يركّز "**أرسطو**" على حاسة البصر في إدراك المحسوسات، أكثر من غيرها واعتماد الخيال عليها بصورة كبيرة، لهذا كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة "**عبارة عن الآثار التي يدركها الحس، أي: أنّ الخيال هو الحركة الناشئة عن**

---

[1] – علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، عمّان، ط1، 2011، ص 20

[2]– المرجع نفسه: ص21

الإحساسات في الذهن،"[1] فقد جعل "**أرسطو**" التخيّل وسيطا بين الإحساس والعقل، وذلك من خلال ربطه للتخيل بالتفكير، مؤكدا على ضرورة تَقَيُّدَهُ بالعقل، لأنّ العقل هو الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، ولا يختلف "**أرسطو**" عن أستاذه "**أفلاطون**" في إعطاء السلطة للعقل وفرض وصايته على الخيال الذي يبقى قاصرا عن الوصول إلى المعرفة، رغم اعترافه بأهميته.

تغيّر مفهوم الخيال عند "**إمانويل كانط** " ***(Emmanuel Kant)*** فلم يعد ضربا بسيطا من اللعب أو مجرد إحساس كما ذهب الفلاسفة الذين سبقوه لذلك، فقد أصبح عنصراً فعّالاً في العملية الإبداعية، فهو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع ويجعله ممكنا؛ إذ يرى "**أنّ الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلباً ضرورياً، ومن ثمّ ينبغي أن توجد فينا قدرة فعّالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليس هذه القدرة شيئا آخر سوى الخيال.**"[2]

يعتبر "**كانط**" أنّ ملكة الخيال ضرورة هامّة وأساسية في جميع عمليّات المعرفة، ولا يمكن تجاهل دورها، فهي التي تقوم بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكاملة الأجزاء لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال؛ إذ يقول:"**الخيال**

---

[1] – علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص22

[2]– المرجع نفسه: ص 29

أجلّ قوى الإنسان، وأنّه لا غنى لأيه قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، وقلّما وعى الناس قدر الخيال وخطره."[1]

انطلق "**وليم وردزورث**" ***(William Wordsworth)*** في تحديد مفهوم الخيال من الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية، فهو" **تلك القدرة الكيميائية التي بها تمتزج –معاً– العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً،"**[2] فالخيال عنده ملكة منتجة، لها القدرة على الإبداع والخلق، والجمع والتركيب انطلاقا ممّا يخزنه الذهن من صور منفصلة، ومن هذا المنطلق ميّز"**وردزورث**" بين الخيال والوهم من حيث أن الخيال يرجع إلى تأثيرات انطباعية تنجم عن عناصر بسيطة، أمّا الوهم فيؤول إلى ما تثيره التخيّلات المتراكمة، وما في الموقف من تنوعات مباغته،"[3] من خلال هذا التمييز يتضح أنّ الخيال هو مزج لعناصر ذهنية ينتج عنه حالات ذهنية خاصة ذات قيمة، بينما الوهم هو مجرد تلاعب تام لهذه العناصر.

أمّا "**صامويل بتلو كولريدج**" ***(Samuel T.Coleridge)*** فقد حاول أن يقدّم تصوراً نظريا للخيال الإبداعي في سياق النظرة النابعة من النظرة الرومانتيكية، أين يظهر تأثره الكبير بنظريات الخيال التي عاصرها، فتمكن بفضل ملكته النقدية أن يقدم تصورا للخيال مفاده أنّ

---

[1] – علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 29

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة، القاهرة . مصر، ط5، 1971، ص 413

[3]– عمّار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، عالم الكتب الحديث، إربد، العراق، ط1، 2009، ص 20

"**الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر**،"[1] فعملية الخلق الأدبي يربطها "**كولريدج**" بالخيال المبدع الذي هو صفة المبدع الخلاقة.

يميّز "**كولريدج**" بين نوعين من الخيال" **إنّني أنظر إلى الخيال إذن، إمّا باعتباره أوّليا أو ثانويا، وأنا أعتبر الخيال الأوّلي الطاقة الحيّة والعامل الرئيس في كل إدراك إنساني... وأعتبر الخيال الثانوي صدى للأوّل، يوجد مع الإرادة الوجدانية ومع ذلك لا يزال متحقّقاً مع الأوّل من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلاّ في الدرجة وفي طريقة عمله**،"[2] إنّ الخيال وفق تصور "**كولريدج**" فعل إدراكي ذو مستويين أول وثاني، فالخيال الأول: نشاط عادي يوجد عند جميع الناس، وملكة ذهنية يفهم بها الإنسان ذاته والعالم، أمّا الخيال الثاني: فهو أداة الإبداع والكشف لكونه يتجاوز مظاهر الأشياء وعلاقاتها السطحية لينفذ إلى جوهرها.

3- الخيال والتخييل في النقد العربي/ الخلفية الفلسفية والمعرفية

دخلت مصطلحات الخيال والتخيّل والتخييل بأبعادها السيكولوجية دائرة البحث الفلسفي عند العرب، وارتبطت على وجه التحديد بالدراسات النفسية التي ارتبطت بترجمة الفكر الأرسطي، وتحدّدت دلالاتها الاصطلاحية الفلسفية في تلك الدائرة.

---

[1]- لؤي صيهود فواز: الخيال الشعري عند حازم القرطاجني، مجلة كلية الآداب، العدد 104، جامعة ديالي كلية التربية الرياضية، ص 197

[2]- عمّار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، ص 21

يعدّ الفيلسوف العربي "**الكندي**" أحد الفلاسفة الأوّلين الذين أدخلوا هذه المصطلحات دائرة البحث الفلسفي، فقد ذكر"**التخيّل**" وجعله مرادفا لـ"**التوهّم**"، وهو ما يقابل كلمة ***(Phantasia)*** في اللغة اليونانية وتعني النور؛ إذ يقول: "**التوهم هو الفنطاسيا وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها،**" [1] سار" **الكندي**" على نهج سابقيه، فقد جعل الخيال مرادفا للوهم ولم ينظر إليه كقوة فعّالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة عند الحس إلى التصرف في هذه الصور بالفك والتركيب لتكوين صور جديدة، ومن هنا أهمل الحديث عن الجانب الجمالي للخيال ودوره في العملية الإبداعية .

أمّا "**الفارابي**" كغيره من الفلاسفة أعطى السلطة للعقل، واعتبر التخيّل عملية إيهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي والتأثير فيه من خلال أقاويل مخيّلة، "**فالتخييل لديه يمثل وسيلة للمحاكاة لتحقيق غايتها في التأثير في المتلقي ودفعه للاستجابة...التخييل الشعر عملية إيهام ترمي إلى إثارة مخيلة المتلقي لتحقيق غاية مقصودة،**"[2] "**فالفارابي**" لم يحدّد معنى التخييل وطبيعته ولكنّه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي، وهنا يظهر أثر "**أرسطو**" على "**الفارابي**".

تجاوز "**ابن سينا**" رأي "**أرسطو**" حول التخيّل بأنه "**إحساس ضعيف**" جاعلاً منه ثاني قوى الحس الباطني ومكانها مقدم الدماغ ويسمّيها **(المُصَوَّرة)**؛ إذ يقول: "**قد تخزّن القوة المصورة**

---

[1]– عمّار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، ص12

[2]–المرجع نفسه: ص 12

أيضا أشياء ليست من مأخوذات عن الحس، فإنّ القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنّها موضوعات لها، فإذا ركبت الصورة منها أو فصلتها أمكن أن تستحفظ بها،"[1] وبذلك فإنّ قوة الخيال هذه تتجاوز المحسوسات إلى المدركات العقلية.

عرّف"**ابن سينا**" التخييل الشعري مستصحبا معه الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقي بالإعجاب أو النفور: "**إنّ الشعر يتركب من كلام مخيّل تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار،**"[2] وبذلك يكون الشعر كلاما أساسه التخييل، غرضه إثارة المتلقي وتحريك انفعالاته.

يعتبر"**ابن عربي**" أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته وآفاقه المعرفية، معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله تعالى في الإنسان؛ إذ يقول: "**ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي.**"[3]

ميّز"**ابن العربي**" بين جانبيين من الخيال: **خيال متصل** و**خيال منفصل،** وصيّر العلاقة بين الاثنين علاقة الجزء المتصل بالكل المنفصل، وفي ذلك يقول: "**إنّ المتصل يذهب**

---

[1]– علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص69–70

[2]– عمار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، ص 13

[3]– علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 77

بذهاب المتخيل، والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائما للمعاني والأرواح فتجسدها بخاصيتها ومن هذا الخيال المنفصل يكون الخيال المتصل."[1]

يولي"**ابن العربي**" أهمية كبيرة للخيال؛ إذ جعله أكمل الموجودات وأداة معرفية لا تقل عن أداة العقل، بذلك يكون الخيال عنده علما وركنا من أركان المعرفة، لا يمكن التّخلي عنه أو إسقاط أهميته.

كان انعكاس آراء الفلاسفة المسلمين في مجالي البلاغة والنقد واضحا، فقد اعتبروا الشعر كلاما مخيّلاً يستند إلى مقدمات مخيلة لا اعتبار للصدق والكذب فيها، ومن هذا المنطلق عرّف "**عبد القاهر الجرجاني**" التخييل بأنّه: " **هو ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابتا أصلا، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا فيه نفسه ويريها ما لا ترى،**"[2] فالشاعر من خلال التخييل يقوم بخداع نفسه وإيهامها بما هو ليس حاصلا، فهو الذي لا يمكن الحكم فيه على الشاعر بقول الصدق أو الكذب، وهنا يظهر تأثر "**عبد القاهر الجرجاني**" بما ذهب إليه الفلاسفة في حديثهم عن الصدق والكذب.

أمّا "**الزّمخشري**" فقد نظر إلى التخييل بوصفه طريقة للتجسيم المعنوي وإعطائه صورة حسية، فكان مفهومه للتخييل من وجهة فنية بحتة، حيث تحدث عن "**التشبيه التخيّلي**" و"**الاستعارة التخيّلية**"، ويكون بذلك قد خالف "**الجرجاني**" الذي اعتبر التخييل شكلا مجازيا

---

[1]–عمّار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال،ص78

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999، ص204–205

بأن جعل التخييل مرتبة بين الحقيقة والمجاز،" لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية، أو كلامية، توازن بين الصدق أو الكذب، كما فعل عبد القاهر، وإنّما نظر إلى التخييل على أساس أنّه تمثيل للمعاني المجردة، وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب."[1]

أمّا "**حازم القرطاجني**" فقد عرّف التخييل مع تعريف الشعر موضحا أثره في النفس، مبعدا عنه الصدق والكذب؛ إذ يقول: "**أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوّم خياله صورة من الصور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض.**"[2]

أوضح "**حازم القرطاجني**" كيف تتم عملية التخييل، وحدّد طرقها؛ إذ يقول: "**إمّا أن تكون بأن يتصور شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يُحاكي لها الشيء بتصوير نحتي، أو ما يجري مجرى ذلك...**"[3]

هكذا انطلق مصطلح التخييل من بحوث الفلسفة، ودخل في الأبحاث البلاغية والنقدية العربية، وحمل معاني المُخادعة والتّأثير وإيهام المتلقي وخداعه.

من خلال هذه الإحالة لأهم مفاهيم الخيال والتخييل، نجد أنّ الآراء قد تفاوتت في تحديد ماهيتها، كلّ يعرّفه حسب منهجه، فالخيال عند "**سقراط**" و"**أفلاطون**" نوع من الجنون العلوي،

---

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 77–78 .

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

[3] – المرجع نفسه: ص89

ووظيفته للنفس غير سامية. فقد اعتبارا الخيال وسيلة للتضليل لاعتماده على الحواس، هذه الأخيرة لا تقدم معارف حقيقية، بل يقدّمها العقل، لكن "**أرسطو**" حاول ردّ الاعتبار للخيال فنظر إليه على أنّه حركة ذهنية ناشئة عن الحس، غير أنّه نادى بضرورة وصاية العقل عليه، إلاّ أنّ هذه النظرة ما لبثت أن تغيّرت مع "**كانط**" و"**وردزورث**" و"**كولريدج**" وغيرهم، فقد رفعوا من شأن الخيال وأشادوا بفعاليته في العملية الإبداعية؛ إذ أصبح قدرة إيجابية تقوم بالجمع والتركيب في ما يختزنه من صور لإبداع صور جديدة مبتكرة، فلم يعد الخيال عندهم مصدرا للوهم والعبث بل مقدرة تعبر عن صاحبها.

دخلت مصطلحات الخيال والتخييل في دائرة البحث الفلسفي والنقدي عند العرب متأثرة بالنظريات اليونانية؛ إذ جعلوا الخيال وسيلة مصطنعة من طرف الشاعر لخداع المتلقي وتضليله، معتبرين التخييل جوهر العملية الإبداعية والمميز للشعر عن غيره من ضروب القول مركزين على سيكولوجية التلقي على حساب سيكولوجية المبدع.

ثانيا: ماهية السرد والسردية

اقتحم السرد حياتنا الثقافية اقتحاما له دلالته وبواعثه؛ حيث إنّ مصطلح السّرد لم يعد حبيس المفاهيم الكلاسيكية التي تجعله لا يبرح حقل القصة أو الحكاية، إذ أصبح "**مجالا تتمظهر من خلاله كيفيات انتظام الكلام وتلاحق متتاليته والبحث في معماريته الممتدة في مجموع مقولاته العامّة.**"[1]

1- مفهوم السرد

1-1 المعنى اللغوي

شهد مصطلح السّرد العديد من الدلالات المعجمية، تدل في مجملها على جودة السّياق والتتابع، فقد ورد في "**مُختار الصحاح**" في مادة **(سرد)** بمعنى "**درع مسرودة ومسّردة بالتشديد فقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل (السَّرْدُ) الثقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث، إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم، تابعه وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد؛ أي متتابعة.**"[2]

ورد في "**لسان العرب**" وفي المادة نفسها، "**السرد هو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً، سَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدَهُ سَرْداً إذا تابعه، وفلان سرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له.**"[3]

---

[1]- عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011، ص 13

[2]- الرازي محمد أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح (مادة سرد)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987، ص 194- 195

[3]- ابن منظور: لسان العرب (مادة سرد)، مجلد7، ص 150

أمّا في القرآن الكريم، فقد جاء ذكره في قوله تعالى: **{أَنِ اعْمَلْ سَابِغَات وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِير}** (سورة سبأ: الآية، 11) .

فسّرها "**الزمخشري**" **بـ:**" **نسج الدروع وهو تداخل الحلق بعضها في بعض.**"[1] وهكذا نجد السّرد في معناه اللّغوي، ينطوي على ثلاثة ركائز هي: الاتساق، التتابع، جودة السياق، وهذه الركائز هي الركائز التي ينبني عليها مفهوم السرد.

1-2 المعنى الاصطلاحي

إذا تنقلنا إلى الناحية الاصطلاحية، نجد أنّ السّرد يحمل عدّة تعريفات نذكر منها: تعريف"**جيرالد برنس**" ***(Gérald Prince)*** للسّرد: "**الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من مسرود،**"[2] أي: أنّ السرد هو حكي قصة من نسج خيال الراوي، أو من واقعه الحقيقي لمتلقي واحد أو أكثر.

يرى "**حميد لحميداني**" أنّ السّرد هو "الكيفية التي تُروى بها القصة وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها."[3]

كما ألفينا تعريفاً آخر: "**على أنّه متوالية من الأحداث والأفعال الكلامية ترتبط وتتركب مكوناتها عبر الانسجام أو عبر التداخل ، بحسب رغبة الكاتب وما يشترطه منطق الكلام**

---

[1]– الزمخشري: تفسير الكشاف، دار الكتب العلمية، بيروت، مجلد3، ط1، 1995،ص: 554

[2]– جيرالد برنس: المصطلح السّردي ، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 145

[3]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المزكز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3، 2000، ص45

ونظام الخطاب، وزمن الأحداث والأفعال،"[1] يخضع السّرد لترتيب زمني معين، وكل نص قبل أن يكون متصوراّ ذهنياً وجمالياً، فهو في الواقع نسيج لغوي تركيبي يخضع لشبكة من العلاقات والشفرات والرموز يمكن تحليلها للوصول إلى خفايا ومكنونات وهدف النص.

يشمل السّرد مختلف الخطابات، مروية كانت أم مقروءة، يقول "**رولان بارت**" ***(Roland Barthes)***: "**يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهية كانت أو مكتوبة.**"[2] فالسّرد لا يُختص بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها، فهو ينفتح على إبداعات متعددة.

عموما فإن السرد طريق يتبعه الكاتب من أجل الخلق والإبداع، معبرا بذلك عن تجاربه المختلفة من مشاعر وعواطف ومواقف عبر شخصيات من ابتكار مخيلته.

2- مفهوم السردية

تعد السردية علم فرعي يهدف إلى دراسة القوانين والأسس التي ينتظم عليها النص الروائي وتعرف بـ: "**سرديات الخطاب أو السرديات البنيوية**"، التي تدرس العمل السردي من حيث هو خطاب على حد تعبير يوسف وغليسي."[3]

---

[1]- محمد معتصم: المرأة والسّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 84

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص19

[3] - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات الاختلاف، مخبر السرد العربي، د.ط، 2007، ص 115

يرى"**غريماس**" أن السردية مصطلح يستخدم للدلالة على ما يكون به الخطاب سردا، وهي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى، وعلى هذا النحو فإن كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي."[1]

ما تجدر الإشارة إليه هنا أن هناك فرق بين المصطلحين **(السرد، السرديات)** كون هذه الأخيرة تدرس السرد بوصفها العلم الذي يبحث في نظرية السرد و تقنياته، أي: أن مصطلح السردية أو علم السرد يُعْنَى بدراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، "ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي يقوم عليها عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكاله المختلفة، مثل: الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وصور..... ففي كل هذه ثمة قصص تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة. "[2]

3- عناصر السّرد

يقوم السرد على دعامتين: "أوّلهما أن يحتوي على قصة، وثانيها أن يتم بطريقة تحكي تلك القصة وتسمّى هذه الطريقة سرداً،"[3] ذلك أنّ كل إجراء سردي يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي: وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى "**راويا أو ساردا**" ***(Narrateur)***

---

[1]– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص 254

[2] – ميجان الدويلي، سعد اليازجي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي، المغرب، ط3، 2001 ص 174

[3] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 45

وطرف ثان يدعى "**مرويا له أو قارئا**" ***(Narrataire)*** ، " فهناك مانحا للسرد وهناك متقبل له،"[1] وهو ما يعني تماثل ما في الشكل مع أطراف العملية الإبداعية التي ألح عليها النقاد والتي صاغها "**حميد لحميداني**" في المخطط الأتي: [2]

3-1 الراوي

هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيّلة وهذا ما يجعله مسؤولاً عن سرد حكاية ما وبناء عالمها، فهو "**الصّوت الخفي الذي لا يتجسد إلاّ من خلال ملفوظه،**"[3] وبذلك يمكن القول أنّه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وله حضور فاعل ، لأنّه يقوم بصياغة تلك المادة.

استأثر الراوي بعناية كبيرة في الدراسات السّردية، وذلك لأهميته في الخطاب الروائي فبموقعه يتحدّد شكل الرواية، حيث سعى "**هنري جيمس**" ***(Henry James)*** منذ مطلع القرن الماضي إلى "**إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أساس أنّه المعبّر عن رؤية الكاتب**

---

[1] – إبراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط1، 2009، ص 19

[2] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 45

[3] – إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي، مقارنة نقدية في النص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص61

الفكرية والفنية، من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي،"[1] فالروائي يختار شخصية الراوي المُفَوَّضَة بالسرد ثمّ يُعتقها ويبتعد عنها محمّلا إيّاها مسؤولية اتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الروائي وأن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرواية.

لاشكّ في أنّ للناقد "**بوريس توماشفسكي**" ***(Boris Tomachevski)*** فضلا كبيرا في دراسة هذه العلاقات، حيث ميّز بين نمطين في السّرد: **الأوّل:** "**سرد موضوعي**" ***(Narration Objectif)*** الذي يكون فيه السارد عليما بكل شيء، ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل في سيرورة السرد ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير، أمّا **الثاني:** "**سرد ذاتي**" ***(Narration subjectif)*** وفيه يتتبع الراوي الحكاية، "فلا يقدم الكاتب الأحداث إلاّ من وجهة نظر الراوي الذي يقوم بتحليلها وتفسير مواقف الشخصيات، ويفرض على القارئ تأويلها."[2]

3-2 المروي

يعد المروي جسداً نصيا منتجا للحكاية، يقوم على تفاعل الراوي وما أنتجه من أقوال، وما قدّمه من تقنيات ومن وظائف يتسنّى له بث الرسالة إلى المروي له ويتشكل المروي من:

"**المتن:** وهو المادة الخام في القصة.

---

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 85

[2]- سحر شبيب: البنية لسردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد: 14، 2013، ص 111

المبنى: وتمثل العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد، فالمواد ثابتة مجردة في صنع التخيّل أمّا الكلمات و الوسائل التقنية فيمكن أن تتنوع."[1]

3-3 المروي له

يعتبر المروي له أصل كل سرد فهو عون سردي لا غنى عنه مثل الرّاوي، وهذا ما أشار إليه "**جيرالد برنس**"، بقوله: "**إنّ كل سرد شفوي كان أو مكتوبا، وسواء تضمن أحداث حقيقية أو أسطورية...فإنّه لا يفترض راويا واحدا على الأقل، وإنّما يفترض مرويا له؛ أي شخص ما يتوجه إليه الراوي.**"[2]

يحدّد "**برنس**" وظائف المروي له داخل البنية السردية في أنّه "يتوسط الراوي والقارئ ويسهم في تأسيس هيكل السّرد، ويساعد في تحليل سمات الراوي، ويجلو المغزى ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما أنّه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليه الأثر."[3]

ثمّن "**تزفيتان تودوروف**" ***(Tzvetan Todorov)*** صورة المروي له مُثبتا تلازمها وصورة الرّاوي، "**إنّ صورة الراوي ليست صورة فريدة، فحالما تظهر منذ الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما يمكن تسميتها(صورة القارئ) فكلتاهما توجد في تلازم مع الأخرى،**"[4]

---

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 252

[2]– علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 24

[3]– ميساء سليمان الإبراهيمي:البنية السردية في كتاب الإمتاع المؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص 26

[4]– علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص 24

فبمجرد ما تبدأ صورة الراوي بالظهور بوضوح يتبدى القارئ أو المروي له هو الآخر مرتسما بدقة تامّة.

ممّا تقدم نستنتج أنّ كل عنصر سردي من هذه العناصر لا تتحدد قيمته بذاته وإنّما بصلته العضوية بالعنصرين الآخرين، وكل تغييب لعنصر أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والتلقي وحسب، وإنّما يقوض البنية السردية، ولذلك فالتضافر بين هذه العناصر ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.

4- أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي)

يعبر عن هذا المفهوم باصطلاحات متعددة مثل الرؤية (***vision***) والمجال (***field***) أو وجهة النظر ***(poin of vieux)*** ولكن "**جيرار جينيت**" "يفضل مصطلح البؤرة أو التبئير ليتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية خاصة." [1] فمصطلح التبئير هو المفضل، لأنه مصطلح تقني يقصي كل الدلالات النفسية والأيديولوجية التي قد توحي بها المصطلحات الأخرى.

مفاهيم هذه المصطلحات تجد أصلها من وجهة النظر الشكلية عند الكاتب الأمريكي "**واين كلود بوط**" ***(Wayne G.Booth)***، والذي عبر عنها "**بوجهة النظر**" أو "**زاوية الرؤية**" في

---

[1] – عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، ط1، 2003، ص 31

مقاله الشهير: "**المسافة ووجهة النظر**"[1]؛ إذ يقول: "**إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة**،"[2] والمقصود من هذا الكلام أن زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكي القصة التي يقصد من وراءها التأثير على المروي له أو على القارئ بصورة عامة.

يتبين لنا مما سبق أن التبئير وإن اختلفت تسمياته ومصطلحاته من التبئير وزارية الرؤية أو المجال أو وجهة النظر، إلا إنها تبقى مصطلحات تعكس وجهة النظر الراوي.

ظهرت تصنيفات عدّة للرؤية من خلال طرائق وضعية السارد، فقد قسّم "**جيرار جينيت**" عملية التّبئير إلى ثلاثة أصناف تتحصل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير: "**التّبئير الصفر أو اللاتبئير، التّبئير الداخلي، التّبئير الخارجي**،" [3] هذه الأصناف يقابلها عند "**جون بويون**"(**J. Bouillon**) ثلاث رؤى هي:"**الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج.**"[4]

أمّا "**تودوروف**" "فإنّه يحافظ على تصنيف "**جون بويون**"و يدخل عليه تعديلات طفيفة ."[5]

---

[1]– قجور عبد المالك: مقاربة النص وفق بعض الطرائق الحديثة، مؤسسة البحر الأبيض المتوسط الدولية، الجزائر، ط1، 2008، ص 14

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46

[3]– المرجع نفسه ص15

[4]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص95

[5]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، المغرب، ط1، 1992، ص58

4-1 الرؤية من الخلف *(Vision par derrière)*

يشيع هذا النوع في القصص الكلاسيكية القديمة، يكون الراوي عارفا أكثر ممّا تعرفه الشخصية الروائية: "**إنّه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال**،"[1] تظهر الرؤية من الخلف على أشكال مختلفة "قد تتجلى في معرفة الراوي بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، وإمّا في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، كما قد تأتي على شكل سرد مجموعة من الأحداث لا تستطيع إدراكها شخصية روائية بمفردها."[2]

4-2 الرؤية مع *(Vision avec)*

لقي هذا الشكل من الرؤى اهتماما كبيرا في العصر الحديث، "وتُعرف بالرؤية المصاحبة؛ حيث أنّ الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات."[3] فالراوي هنا لا يقدم أي معلومات أو تفسيرات، إلاّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، تطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير سواء المتكلم المفرد أو الغائب، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتمّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإنّ مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 47

[2]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص 58

[3]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 96

الأوّل الذي يقضي بأنّ الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية."[1]

4-3 الرؤية من الخارج *(Vision de dehors)*

هذه الرؤية نادرة جداً في السّرد القديم والحديث، "فمعرفة الراوي هنا أقل من معرفة الشخصية الروائية، ويضطلع هو بمهمة الوصف والتعليق دون النفاذ إلى ضمائر الشخصيات،"[2] بمعنى أنّه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنّه يعرف ما هو ظاهر ومرئي فقط.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 47-48

[2]- تزفيتان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ص 58

الفصل الثاني: بنية الخطاب التخييلي في رواية "أعشَقتُنِي" لسناء الشعلان

أولا: بنية العتبات النصية في رواية أعشَقتُنِي

1- مفهوم العتبة

2 - أنواع العتبات

3- عتبة الغلاف

4- عتبة العنوان

5- علامات الناشر

6- عتبة الإهداء

7- عتبة التصدير

ثانيا: بنية الشخصية في رواية أعشَقتُنِي

1- مفهوم الشخصية

2- وصف الشخصية

3- تقديم الشخصية

4- أنماط الشخصية

5- أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي)

أولا: بنية العتبات النصية في رواية "أعشَقُنِي"

تعد العتبات النصية المصاحبة للنص الأدبي بمنزلة المفاتيح التي تفتح مغاليق النص وتضيء المناطق المعتمة منه، فهي "**أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الذي تراهن إستراتيجيته الكتابة على حسه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيحابيا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات وتفتح آفاق متعددة للحوار النقدي.**"[1]

1- مفهوم العتبة

1-1 المفهوم اللغوي

جاء في لسان العرب "لابن منظور" في مادة (عَتَبَ): " **أُسكُفَّةُ الباب التي توطأ والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسفكة السفلى، والعارِضَتَانَ؛ العضادتانَ، والجمع عَتَبَ وعَتَابٌ وعَتَبٌ، عتبة اتخذها، وعتبة الدرج: مراقيها، إذا كانت من خشب وكل مرقاه منها عتبة.**"[2]

1-2 المفهوم الاصطلاحي

شهدت الدراسات والأبحاث السردية في الأعوام الأخيرة اهتماما كبيرا لمفهوم العتبات وأثار هذا المصطلح جدلا واسعا في الدراسات النقدية، كما ورد تحت مسميات عديدة نذكر منها:

---

[1] – نرجس خلف أسعد: العتبات النصية في قصص ناشد سمير الباشا، مجلة آداب الفراهيدي، العدد19، 2014، ص 162

[2]– ابن منظور: لسان العرب، (مادة عَتَبَ)، مجلد10، ص 21–22

"العتبات النصية، المتعاليات النصية، المكملات، النصوص الموازية، هوامش النص الملحقات..."[1]

فالعتبات هي "**الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية، على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تقسيم الغلاف، ووضع المطابع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها.**"[2]

يعرفها "**محمد بنيس**" بأنّها: "**العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء يشتغل وينتج دلاليته،**"[3] أي: أنّ العتبات ما هي إلاّ محافل نصية قادرة على إنتاج الدلالة من خلال عملية التفاعل وإقامة علاقة جدلية بينها وبين النص الرئيس فهي خطاب أساسي ومساعد سخر لخدمة النص.

تعمل العتبات على استفزاز القارئ وتحريكه نحو المتن النصي الذي لم يعد وحده مركز اهتمام القارئ، وفق ما أشار إليه "**جيرار جينيت**"؛ إذ يرى أنّ النص الموازي أو المناص هو "**كل ما يجعل النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر**

---

[1]– روفيا بوغنوط: عتبة على عتبات النص ليوسف الإدريسي، مجلة أصوات الشمال، 2010، متاح على الشبكة العنكبوتية، الموقع:

www.aswat-alchamal.com/p$_p$=98&a=324

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61

[3]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث وابدالاته التقليدية، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط$_1$، 1989، ص 76

من جدار ذو حدود متماسكة،"[1] هكذا يغدو النص الموازي الوسيلة التي تمكن نصا ما أن يصبح كتابا بذاته، يقدم نفسه للقارئ، "ومن هنا يأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصا صادما للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص."[2]

2- أنواع العتبات النصية

النص المحيط: هو فرع من فروع التوازي قسمه "**جيرار جينيت**" في كتابه عتبات إلى قسمين:

القسم الأوّل: النص المحيط النشري: وهو كل ما يتعلق بأمور الطباعة والنشر مثل: **الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة.**"[3]

القسم الثاني: النص المحيط التأليفي: وهو كل ما يدور في فلك التأليف الذي يخص المبدع نفسه والذي يندرج تحته كل من: "**اسم الكتاب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير.**"[4]

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 44

[2]- بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، مقارنة سيميائية، مجلة سيما، الجزائر، العدد1، 2005، ص: 104

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 49

[4]- المرجع نفسه: ص 49

النص الفوقي: وهو فرع من فروع التوازي النصي إلى جانب النص المحيط ويضم كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلقة في فلكه كالاستجوابات والمراسلات الخاصة والتعليقات وتنقسم إلى ثلاث أقسام:

القسم الأول: النص الفوقي النشري: يندرج تحته كل من الإشهار وقائمة المنشورات والملحق الصحفي لدار النشر.

القسم الثاني: النص الفوقي العام: ويتمثل في اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية.

القسم الثالث: النص الفوقي الخاص: يندرج تحته كل من المراسلات والمساءلات والمذكرات الحميمية والنص القبلي."[1]

فالعتبات أو النصوص الموازية تقنية جمالية تكمن أهميتها في كون قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، ""**باعتبارها مفاتيح تمكن القارئ من استلام مملكات النص، أو تحيله إلى جانب من جوانب القراءة سواء أكان كاتبها يقصدها عن وعي أو بدونه.**"[2]

وانطلاقا من كل ما سبق، نحاول دخول معمار رواية "**أعشَقُنِي**""**لسناء الشعلان**"، وعالمها الخاص، عبر هذه النصوص المصاحبة أو العتبات، التي تميز بها فضاء الرواية كمفاتيح رئيسية.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 49–50

[2]– إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في رحلة الأندلسية، نموذج القلصادي، تقديم: غسان غنيم، دار النايا للدراسات، سوريا، ط1، 2012، ص 93

3- عتبة الغلاف

يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام المبدعين الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية المساعدة على تلقي المتون النصية، وعلى هذا الأساس يمكننا رصد أبرز أنماط التحولات التي طرأت على إخراج أغلفة الكتب استنادا إلى ما قاله "**جيرار جينيت**": "**أنّ الغلاف المطبوع لم يعرف إلاّ في القرن 19؛ إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى؛ حيث كان اسم المؤلف والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى**،"[1] فالغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما يدخل في تشكيل البعدين الجمالي والدلالي للنص.

تحتوي عتبة الغلاف على معظم المعلومات المهمة التي من خلالها يتعرف القارئ على عناوين الكتاب والجنس واسم المؤلف ودار النشر، وهي من الأمور التي تمثل حافزا لتوجيه ذهن القارئ نحو الكتاب، لهذا قسم "**جيرار جينيت**" الغلاف إلى أربعة أقسام:

- "**الصفحة الأولى للغلاف:** أهم ما نجد فيها: الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين، عنوان أو عناوين الكتاب، المؤشر الجنسي، اسم وأسماء المترجمين، اسم وأسماء المستهلين، اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر، التصدير...

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 46-47

- **الصفحة الثانية والثالثة للغلاف:** وتسمى كذلك الصفحة الداخلية حيث نجدهما صامتتين، وهناك استثناء نجد فيما يخص المجلات.

- **الصفحة الرابعة للغلاف:** فهي من بين الأمكنة الإستراتيجية للغلاف خاصة، والكتاب عامة، يمكن أن نجد فيها: **تذكير باسم المؤلف وعنوان الكتاب، كلمة الناشر...**"[1]

إذا ما تصفحنا أي كتاب تكون واجهته هي أوّل ما يصطدم به القارئ للوهلة الأولى، وهي تعكس صورة صاحبها وعنوان كتابه، فتتشكل في مخيلتة إيحاءات يستنبطها من خلال هذه النظرة الأولية ولهذا فمن الطبيعي قبل العبور إلى النص الروائي في رواية "**أَعْشَقُنِي**" أن نقف عند مكونات الغلاف الخارجي.

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 46-47

رواية
أَعْشَقُنِي
سناء شعلان
رواية
أعشقني
سناء شعلان
الوراق
الوراق

جاء غلاف رواية "**أَعْشَقُنِي**" بلون أحمر قانٍ في قلبه زهرة حمراء وخاتم ماسي في أعماقها ولاشك أنّ الرواية تقر حقيقة منذ غلافها، باعتباره عتبة من عتبات الدخول إلى الرواية.

3-1 الرسومات والألوان

تعد صورة الغلاف بألوانها عتبة نصية تسهم في بناء فضاء الرواية النصي، ولاشك أنّ هذه النصوص المصاحبة تقحمنا عوالم الجماليات التي تعنى بالتشكيل البصري للنص، إنّها لوحات دالة لا تنشأ اعتباطا ولا تثبت للتزين فقط، فهي نسيج علاقات رمزية مع متون الأعمال الروائية.

ومن هذا المنطلق عدّ اللون موضوعا معقد، وهو جزء من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعائد المرئي، يساهم في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية."[1]

إنّ أهم ما يميز غلاف الرواية طغيان اللون الأحمر بتدرجات مختلفة، واللون الأحمر هو لون ذو تأثير قوي على المناظر أكثر من كافة الألوان الأخرى، "والدلالة التي يحملها هذا اللون والتي ارتبطت به وغلبت عليه منذ القدم هي الإيماء إلى لون الدم وما يعني من الصراع والقتل والثورة والحرب وغير ذلك." [2]

---

[1]- عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد الصادر في 4 جوان 1999، ص 125

[2]- ظاهر محمد هزاع : اللون ودلالته في الشعر، دار حامد،عمان ،ط1، 2008، ص 43

هذا الاختيار يقودنا منذ البداية إلى حالة القلق التي تعيشها المؤلفة، تقول الأديبة "**سناء شعلان**" حول هذا الأمر: " **كنت غاضبة بحق من البشرية الحمقاء التي تتصارع دون توقف، من البشر القساة اللامبالين، من حمام الدم المشرع في كل مكان بزحم دماء الأبرياء...**"[1]

أمّا الوردة التي في الغلاف هي رمز الحياة؛ حيث تعرض الرواية إلى أنّ الزهرة ستكون منقرضة في المستقبل كما سينقرض الغطاء النباتي كله، وهي وحدها رمز الصلة مع الماضي، ويتوسط الزهرة خاتم ماسي، وهو بلا شك يربطنا برمزية تقديسية له مردّها إلى استدارته؛ لأنّه بلا بداية ولا نهاية، وفي الخيال العربي خاتما سحريا تتجسد فيه كل قوى "**سيدنا سليمان**"–عليه السلام– ويختزل كل سلطانه.

3-2 العنوان

جاء عنوان الرواية جملة منمقة مفخمة ذات سبك وحبك وغواية "**أَعْشَقُنِي**" شغلت مكانا على ظهر الغلاف الأمامي، فجاءت بين اسم المؤلفة والتجنيس، مكتوبة بخط غليظ باللون الأبيض "**متربعا بذلك الموقع التفضيلي على مركزها المشرق، الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر الغلاف.**"[2]

---

[1]– سناء الشعلان: من شهادة إبداعية حول الرواية، متاحة على الشبكة العنكبوتية
www.mustaqila.com/news/143134.html

[2]– عبد المالك أشهبون: العنوان في الروايا العربية، دار النايا، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 10

3-3 اسم المؤلف

يعد اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه "**فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق مليكته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا**،"[1] فاسم المؤلف هو الذي يعين العمل الأدبي، ويخصصه ويمنحه قيمته الأدبية ويساعده على الترويج والاستهلاك.

وقد تتبع "**جيرار جينيت**" صيغ ورود اسم المؤلف فوجد أنّها تتخذ ثلاثة أشكال:

- إذ دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له فنكون أمام "**الاسم الحقيقي للكاتب**".

- أمّا إذا دل على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فني أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف "**بالاسم المستعار**".

- أمّا إذا لم يدل على أي اسم نكون أما حالة "**الاسم المجهول.**"[2]

أما بالنسبة لمكان وجوده " فغالبا ما يتموضع في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات النصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، والصحف .....) ويكون أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب. "[3]

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 63

[2]- المرجع نفسه: ص 63

[3]- المرجع نفسه: ص 64

جاء اسم المؤلفة "**سناء الشعلان**" في وسط الغلاف الأمامي تحت العنوان مباشرة، وكتب بخط أبيض أقل بروزا من خط العنوان، وفي هذا مقصدية مفادها تقديم العمل الأدبي، وليس تقديم الذات، ف"**سناء الشعلان** " تريد تقديم عملها الإبداعي.

3-4 التجنيس

يعتبر التجنيس مسلكا من المسالك الأولى في عملية الولوج إلى نص ما فهو "**ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك،**"[1] ففي هذه الحالة يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره ، كما يهيئه لتقبل أفق النص، ذلك أنّ التجنيس يفيد في عملية التلقي بتحديده استراتيجيات وآليات التلقي، وربط النص المجنس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية.

غالبا ما يكون المكان الذي يظهر فيه المؤشر الجنسي هو الغلاف، كما قد يكون في صفحة العنوان التي تلي الغلاف، ويمكنه أن يظهر في "**قائمة كتب المؤلف، بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب أو في قائمة منشورات دار النشر.**"[2]

تبرر لنا وحدة التجنيس عند "**سناء شعلان**" في روايتها فوق عنوان الرواية كعتبة نصية أثبتتها المؤلفة على جسد الغلاف بصيغة رواية مكتوبة باللون الأبيض وبحجم متوسط.

---

[1]-عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 89

[2]- المرجع نفسه: ص 90

3-5 دار النشر

يسهم اسم دار النشر في تكوين الانطباع الأولي عن الرواية لدى المتلقي، فدور النشر التي لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الروائية لكبار الروائيين يفترض أنها لا تنشر من الأعمال إلا ما يكون على مستوى فني رفيع .

تبرز دار النشر- **دار الوراق للنشر والتوزيع**- في رواية اعشقني كعتبة نصية أثبتتها المؤلفة أسفل الغلاف مكتوبة باللون الأبيض وبحجم صغير.

يعد الغلاف الخلفي العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخرجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي:

- **نمط الشهدات**

يقوم الكاتب في هذا النمط باختيار مقتطفات دالة على الدرسات النقدية أجريت على نصوص عمله ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي، "وتؤدي هذه التقنية دورا مهما في توجيه المتلقي نحو سير دلالات المتن." [1]

- **نمط النص**

يقوم فيه الكاتب بوضع جزء من دال نص من نصوصه - مختار بعناية - على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي. [2]

---

[1] - ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2000م)، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 137-138

[2] - المرجع نفسه: ص 139

وظفت الروائية "**سناء الشعلان**" في الغلاف الخلفي لرويتها تقنية **(نمط النص)**، وهذا يعني أنها اختارت نص من نصوص رويتها ووضعته في واجهت الغلاف الخلفية، لأنه يمثل البنية الدلالية الكلية للرواية .

إضافة إلى هذا النص الذي كتب بخط صغير في الجانب الأعلى الأيسر بلون أبيض، وضعت صورة لها وأما الجانب السفلي ورد اسم دار النشر.

4- عتبة العنوان

يشكل العنوان بؤرة أي عمل أدبي، ومفتاح الولوج إلى بنية تشكل المعنى الإجمالي للنص الأدبي عن طريق آليات القراءة التي يمارسها القارئ، باعتباره "**الصورة المكثفة التي تخبر القارئ عما تريد أن تقوله الأحداث عبر إشارات وقرائن تتشابك مثل نسيج العنكبوت لتضع القارئ أمام تجربة تفاعلية مع النص الأدبي،**"[1] فالعنوان يعلن عن طبيعة النص، ومن ثمة يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، "**إنّه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص،**"[2] ودونه لا يمكننا الدخول إلى حجرة النص لغموضه وتشابكه.

يرتبط العنوان اشد الارتباط بالنص الذي يعنونه ويجعل القارئ يتواصل معه، لذلك يعرّف بأنه: "**بنية رحمية تولد معظم دلالات النص فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو**

---

[1]– غنام محمد خضر: فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي، مؤسسة الوراق، عمان، ط1، 2011، ص 15

[2]– نرجس خلف أسعد: العتبات النصية في قصص ناشد سمير الباشا، مجلة آداب الفراهيدي، العدد 19، 2014، ص 129

المولد الفعلي لشبكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية،"[1] فالعنوان هو الرحم الخصب الذي ينتج دلالات النص باعتباره المولد الذي يوضح الأبعاد التي يحيل إليها النص.

يتحمل العنوان مسؤولية جذب القراء واستئثار مشاعرهم، فكلما كان العنوان جذابا ومتناسقا كان جذب القراء إليه أكثر والعكس صحيح؛ إذ يمكن للعنوان أن يكون نقطة فشل للنص الأدبي إن أسيء استخدامه أو توظيفه، "فالعنوان من أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص؛ إذ يمثل – في الحقيقة– العتبة التي تشهد مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص."[2]

لهذا لم يكن اهتمام الدراسات الحديثة بالعنوان اعتباطا، ولا من قبيل الصدفة بل لكونه ضرورة كتابية جعلت منه مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها.

4-1 وظائف العنوان

تنبثق أهمية العنوان إلى كونه مفتاحا أساسيا، يتسلح به القارئ للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها وتأويلها، وبالتالي فالعنوان هو الذي يسم النص، ويعينه ويصفه، ويعلن مشروعيته القرائية، فالعنوان إذن يؤدي عدة وظائف حددها "**جيرار جينيت**" في أربع وظائف تمثلت فيما يلي:

---

[1] – جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عدد3، 1988، ص 104

[2]– بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، ص 106

أ- الوظيفة التعينية: *(La Fonction De La Designation)*

تسمى كذلك وظيفة التسمية؛ "لأنّها تتكفل بتسمية العمل وبالتالي مباركته،"[1] وهي من أكثر الوظائف شيوعا وانتشارا، بل لا يكاد يخلو منها أي عنوان، تقوم "بتعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس."[2]

ويستعمل النقاد تسميات أخرى لهذه الوظيفة مثل: **استدعائية** ***(Appelative)*** عند "**غريفل**" ***(Grivel)***، و"**تسموية**" ***(Denominative)*** عند "**ميتران**" ***(Miterand)***، و"**تمييزية**" ***(Destinative)***، ويستعمل "**كانترويكس**" ***(Kantrowics)*** "**الوظيفة المرجعية**" ***(Renecielle)***"[3] فكل هذه التسميات وإن اختلفت، تتجه إلى معنى واحد هو "**التعيين**".

ب- الوظيفة الوصفية: *(La Fonction Déxriptive)*

تعد وظيفة برغماتية محضة يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة، وهو ما يجعلها المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان،"[4] غير أنّه لابد أن يراعي في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل **(المعنون)**، أو الملاحظات التي يأتي بها الوصف الحتمي، وأمام التأويلات المقدمة من المرسل إليه **(المعنون له)** الحاضر دائما كفرضية لمحفزات

---

[1]- بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، ص 108

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 86

[3]- المرجع نفسه: ص 86

[4]- بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، ص 108

المرسل،[1] ولهذه الوظيفة مسميات أخرى نذكر منها: **الوظيفة التلخيصية** ***(F.Abreviative)*** عند "**غولدنشتاين**" ***(Goldenstein)*** أما عند "**مهياليه**" ***(Mihialia)*** "**الوظيفة الدلالية**" ***(F.Semantique)***.[2]

ت- الوظيفة الإيحائية: *(La Fonction Connotation)*

تسمى الوظيفة الدلالية، تأتي مصاحبة للوظيفة الوصفية وتحمل بعض توجهات المؤلف في نصه، يقول "**جيرار جنيت**" عن هذه الوظيفة أنّها: "**لا مناص منها لأنّ العنوان مثله مثل أي ملفوظ بعامة له طريقته في الوجود، أو إن شئنا أسلوبه، حتى الأقل بساطة، ولما كان من المبالغة أن تسمى وظيفة دلالية ضمنية هي غير مقصودة من المؤلف فلاشك أنّ الأجدر عندئذ أن نتحدث عن قيمة ضمنية أو مصاحبة.**"[3]

ث- الوظيفة الإغرائية: *(La Fonction Déductive)*

تسمى وظيفة إشهارية وهي ذات طبيعة استهلاكية تعمل على غواية المتلقي وإدخاله في عملية القراءة والتأويل، ويرى "**جيرار جينيت**" أنّ هذه الوظيفة مشكوك فيها عن باقي الوظائف...ففي حضورها يمكن أن تظهر إيجابيتها أو سلبيتها أو حتى عدميتها بحسب

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 87

[2]- المرجع نفسه: ص: 87

[3]- بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي -مقاربة سيميائية- ص 108

مستقبليها الذين لا تتطابق قناعاتهم وأفكارهم دائما مع أفكار **(المرسل/المعنون)** الذي يريد **(المرسل إليه/المعنون له)** حملهم عليه."[1]

4-2 مكونات العنوان

* **البعد التركيبي:** ويأتي على خمسة أنماط:

- **النمط الأوّل:** يكون فيه العنوان جملة اسمية، إمّا اسما موصوفا أو اسم عددا.

- **النمط الثاني:** يأتي على شكل ظرف يتعلق بالزمان.

- **النمط الثالث:** وهو خاص بالنعوت 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.

* **البعد الدلالي:** ويخضع إلى المكونات التالية:

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

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

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

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 88

- **المكون الشيء:** تكون فيه الأحداث هي الفاعلة حيث ينطوي العنوان على حدث يحتاج إلى تأويل."[1]

نظرا لما يتمتع به العنوان من أهمية في الأعمال الروائية، فإنّنا ارتأينا أن تدرس عناوين رواية "**أَعْشَقُنِي**" "**لسناء الشعلان**" على النحو الأتي:

العنوان الحقيقي: وهو العنوان كبطاقة تعريفية تمنح النص هويته الدالة.

العنوان الفرعي: يأتي بعد العنوان الرئيسي.[2]

4-3 العنوان الرئيس

"**أَعْشَقُنِي**" هو العنوان الرئيسي لهذه الرواية، والذي يعبر عن هويتها والناطق الرسمي للكاتبة وشخصيتها وما تزيد أن تخبره وتبلغه للمتلقي من أفكار، فهناك علاقة وطيدة بين العنوان والمضمون، "**فهو يهب للنص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء مغلق إلى فضاء معلوم؛ إذ النص لا يكتسب كينونته ويحوزها في العالم إلاّ بالعنونة.**"[3]

---

[1]- روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، شهادة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص 114

[2]- المرجع نفسه: ص 113

[3]- خالد حسين حسين: سيمياء العنوان القوة والدلالة، النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العدد (4/3)، 2005، ص 350-351

أ- البنية المعجمية

ورد في معجم "**لسان العرب**" في مادة (**عَشَقَ**) الدلالات الآتية: "**العشق فرط الحب، وقيل: هو عجب المحب بالمحبوب يكون في عفاف الحب ودعارته، عَشِقَه، يَعْشَقُه، عِشْقًا وتَعَشَّقَهُ وقيل: التعشُّق تكلف العِشق، وقيل العِشْقُ الاسم والعشق المصدر.**"[1]

أما في "**مقاييس اللغة**"، **فالعين والشين والقاف صحيح يدل على تجاوز المحبة، تقول: عِشِقَ، يعشق عِشْقًا وعشَقًا، قال: رؤبة ولم يضعها بين فرك وعِشق.**

ويقال امرأة عاشق أيضا، حملوه قولهم، رجل بادن وامرأة بادن وزعم ناس أنّ العشقة اللبلابة، وقالوا: ومنها اشتق اسم العاشق لذيوعه وهو كلام."[2]

ب- البنية التركيبية اللغوية

رواية "**أَعْشَقُنِي**" هي من الروايات العربية، بل العالمية، التي فارقت الشكل التقليدي لعتبة الرواية؛ إذ تحمل جملة فعلية يتكون من:

أَعْشَقُ: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره

ن: التوكيد

ي: ضمير متصل في محل رفع فاعل تقديره أنا.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة عَشَقَ)، مجلد11، ص 161

[2]- أبي الحسن ابن فارس بن زكريا: مادة (عَشَقَ)، مجلد4، ص 321

ت- البنية الدلالية

لقد قصدت الأديبة "**سناء شعلان**" أن تجعل من عتبة عنوان رواية "**أَعْشَقُنِي**" مصيدة لفضول القارئ من أجل أن تقوده إلى عالم روائي ينقل حالة التوتر والغضب من البشرية التي فقدت زمانها ونقادت نحو الفناء بأعتى وسائل الفتك والإرهاب والإبادة.

يتبادر إلى ذهن القارئ من الوهلة الأولى أنّ "**أَعْشَقُنِي**" هي جملة فعلية آمرة، وأنّ كاتبة الرواية تستجدي العشق من المارة والسيارة، إلاّ أنّ الدلالة الحقيقية للعنوان هي جملة فعلية تبدأ بفعل مضارع وأنّ العاشق والمعشوق واحد، وهذا يحيل إلى أنّ مؤلفة الرواية اختارت أن يكون العنوان جملة كاملة القلق والديناميكية والدراما، وبعيدة كل البعد عن السكون والاستسلام، فالفعل المضارع يحمل الاستمرارية والقلق والإلحاح، فهو بامتياز فعل ملحمي ينقل إصرار المؤلفة على أن يكون القلق هو البوابة نحو الدخول في الرواية، تقول الأديبة "**سناء شعلان**"حول هذا الأمر: "**رواية أَعْشَقُنِي ولّدت عندي في حالة غضب وانزعاج، وهي دون شك لم تنحر هذا الغضب وذلك الانزعاج ولكنها نقلته من حالة الغضب والكبت إلى حيز الوعي والنقد والتشكيل والتحرر والرفض، هي وضعت من قهري حالة إبداع إدراكية تنطلق من العلم والعقل والقلب لبناء عالم يوتيوبي منشود يفارق العالم المنكود التي اجتهدت الرواية في التمرد عليه.**"[1]

---

[1]- سناء الشعلان: من شهادة إبداعية حول الرواية، متاحة على الشبكة العنكبوتية
www.mustaqila.com/news/143134.html

هكذا كان العنوان الرئيسي للرواية متاهة نصية، أحبولة وفخ، نصبته الروائية لجعل المتلقي يقع في فخ الخيارات والاحتمالات والتأويلات، ليكون أسير الفضول والقلق، لتسهل قيادته إلى عالم الرواية بقوة التوهم والركض خلف تفسير وحل رموز العنوان.

لذلك نرى أنّ الكاتبة "**سناء شعلان**" كانت موفقة وفطنة في اختيار عنوان روايتها "**أَعْشَقُنِي**".

4-4 العناوين الفرعية

العناوين الفرعية هي: "**عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص وبوجه التحديد في داخل النص، كعناوين الفصل والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية.**"[1]

إنّ العناوين الفرعية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل على تكثيف فصولها أو نصوصها بصفة عامة، وتؤدي وظيفة وصفية وفق ما أشار إليه "**جيرار جينيت**"، هذه الوظيفة التي دقق وحقق فيها "**جوزيف بيزا**" ***(Josef Bisa)*** في الوضعية اللسانية الواصفة، لأنّها تساعد على ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي جهة أخرى، لأنّ العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة ***(Méta-titres)*** لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة."[2]

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 124-125

[2]- المرجع نفسه: ص 126

بالعودة إلى رواية "**أَعْشَقُنِي**" نجدها تتربع على ثمانية فصول هي بمثابة استعراض للأبعاد ومعادلات رمزية للطاقة في البعد الخامس وهي – دون شك– تصلح لأن تكون إشارات علمية.

قد قسمت الروائية عالم الرواية إلى خمسة أبعاد: **هي طول الإنسان وعرضه وارتفاعه والزمن من حيث البعد الخامس –الحب– وهو الأهم والأكثر تأثيرا.** وسنحاول دراسة بعض العناوين الداخلية من خلال هذا الجدول:

عنوان الفصل	الصفحة	تحليل العنوان
البعد الأول: الطول في امتداد جسدها تسكن كل آمالي، ويغفو بدعة طوق نجاتي	13	يكشف العنوان عن واقع مختلّ في داخله، هو واقع تفصّل فيه الأشياء على مقاس أصحابها هم، وحدهم دون سواهم، لا يبالون شيئاً بالآخرين، ولا يعنيهم أن يشغلوا أنفسهم بهم لأنّهم لا يساوون شيئاً في عالمهم، بينما هم يأخذون كلّ شيء، وأيّ شيء يعدّ رخيصاً من أجلهم، في حين يموت هؤلاء، وتنقل أعضاؤهم هبة وجائزة.
البعد الثاني: الزمن، ثمة مفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى للزمن عندما يتعلق الأمر باحتلال جسدها وأنا محتل آثم	27	يُفصح العنوان عن شيء آخر، نراه في (تحوّل) فانتازي لرجل–عبر مزج– إلى أنثى، في استبدال جسد بجسد، واستشراف لزمن قادم جديد، كشفت عنه الكاتبة، وأرخت له في بداية الألفيّة الرّابعة، القادمة من أغوار الزّمن البعيد القادم، تلك سنة (3010) ميلاديّة، أي: أننا نتابع أحداثا تتقدمنا بالألف سنين.
البعد الثالث: الارتفاع، جسدها الصغير النحيل هو أقرب مسافة لنفسي نحو الألم	41	يكشف عن قرب "مسافة إلى النّفس"، وإن كان ذلك "نحو الألم".
البعد الرابع: العرض، لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزاني	53	كشف عن مساحة من الحزن، بوصف(العرض) لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزان الكاتبة.
البعد الخامس: الحب، وحده من تتغير به حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة	61	يقصد بالبعد الخامس "**الحب**" الذي دارت حوله معظم الحكاية، إنّه الأساس الذي يتحكم بمصير شخوص الرواية

وتكرس الرواية ما تبقى من الفصول، بتبادل الرسائل بين خالد ونبية العصر الإلكتروني "**شمس**"، التي اتسمت بالوجد والسمو الروحي – هذا من جانب– وبين حوار نبية العصر مع جنينها ورد من جانب آخر.

5- علامات الناشر

تعد من بين عناصر مناص الناشر، خصوبة وحيوية لعلاقتها المباشرة بمناص المؤلف كصفحة تعريفية به وبكتابه لذا فهي تعرف بكونها: "**مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل/الكتاب...قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب والتعريف به،**"[1] فالعمل الأدبي قبل أن يقدم للقارئ، لابدّ أن يُسند مهمة إخراجه إلى دار النشر، التي تتولى إعداده وإخراجه بشكل مقبول وقانوني.

ومن بين علامات النشر الأدبية في رواية "**أَعْشَقُنِي**" نجد:

5-1 العبارة القانونية

يدل حضور العبارة القانونية الدالة على حق الملكية الفكرية للكاتب على وعيه بهذا الجانب القانوني .

جميع الحقوق الملكية الأدبية محفوظة ويخطر طبع و تصوير أو ترجمة أو إدخال على الكمبيوتر أو على الاسطوانات ضوئية لا بمرافقة الناشر والمؤلف خطيا

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 91

إن وجود هذه العبارة في رواية "**أَعْشَقُنِي**" دليل على وعي المؤلفة "**سناء الشعلان**" بالجانب القانوني

5-2 رقم الإيداع في المكتبات الوطنية

إنّ رقم الإيداع في المكتبة الوطنية يعطي مؤشرا على مدى انسجام العمل الروائي مع توجهات السلطات الوطنية في بلد المؤلف ويدل غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة "مما يعني حضور وغياب رقم الإيداع يؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات" [1]

حضور رقم الإيداع القانون لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/01/104) يدل على مدى انسجام الرواية مع توجهات السلطات الوطنية في بلد الأردنية "**سناء الشعلان**"

5-3 اسم دار النشر

تعتبر **مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع** دار نشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الروائية لأهم الروائيين على مستوى فني رفيع.

[1] – محمد الصفراني التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2000م)، ص 143

6- عتبة الإهداء

عرف الإهداء بأنه "**تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاص، أو مجموعة واقعية أو اعتبارية،**" [1] فهو يعكس لنا المشاعر الإنسانية للأديب وخبراته وعلاقاته التقديرية وتواصله الواعي مع الآخر.

هذا التقدير يكون إما مصبوغا في الكتاب، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة، لهذين الاعتبارين يفرق "**جيرار جنيت**" بين فعلين مهمين لهذا المصطلح: "**الأول فعل أهدى...له الكتاب، أي الإهداء الموجود في الكتاب، والثاني فعل أهدى...له نسخة بالتوقيع، أي ما يعرف بالإهداء بالتوقيع.**"[2]

ومن هذا المنطلق نجد "**جنيت**" يفرق بين إهدائيين: **إهداء خاص،** يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، و**إهداء عام:** يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز..."[3]

جاءت عتبة الإهداء في هذه الرواية بأسلوب مكثف يحمل جمل قصيرة، ذات دلالات مركزة ومؤطرة بالبلاغة والإيجاز.

إلى نبية البعد الخامس في عالمي،

إلى صاحبة أكبر قلب وأجمل حبّ

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص: 93

[2]- المرجع نفسه: ص: 93

[3]- المرجع نفسه: ص: 93

إلى أمي

ومن غيرها يحترف العطاء والحبّ

ويحمل راية الحبّ الخالد؟ ! [1]

تتجلى في هذا الإهداء عدد من الإشارات التي تسهم في إضاءة جانب من شخصية المؤلفة وتسهم في جلاء موقف الكاتبة من محيطها الأسري.

7- عتبة التصدير

هي إحدى عتبات النص التي تشد انتباهنا، إنّها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى إستراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه وتوضع "**كالمفاتيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي السائر في مسالك القول ومهالكه، يبدد بها ظلمة المعنى، ويعري بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب.**"[2]

إنّ التصدير لحظة صامتة، وَحْدَهُ التأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها، لذا حدد لها "**جيرار جينيت**" أربع وظائف: اثنتان منها مباشرتان والباقي منحرفتان.

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، دار الوراق، الأردن، ط1، 2012، ص2

[2]- عبد المجيد بن بحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، العدد168، 2005، ص 143

7-1 وظيفة التعليق على العنوان

هي وظيفة تعليقية تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية، ومن هنا فهي لا تبرر النص ولكنها تبرر عنوانه...وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلاّ إذا كان العنوان مبنيا على "**الاقتراض**" ***(Emprunt)*** أو "**التلميح**" ***(Allusion)*** أو "**إعادة التشكيل الساخر**" ***(Parodique Déformation)***

7-2 وظيفة التعليق على النص الثابتة

وهي الوظيفة الأكثر نظامية بحيث تقدم التعليق على النص تحدد من خلال دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.

7-3 وظيفة الكفالة النصية

هي من الوظائف الأربعة التي قال عنها "**جيرار جينيت**" بأنّها منحرفة، أي: أنّها غير مباشرة لأنّ الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس، ليس لما يقوله هذا الاقتباس ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لنتزلق شهرته إلى عمله.

7-4 وظيفة الحضور والغياب للتصدير

هذه الوظيفة هي الأكثر انحرافا بحسب "**جنيت**" لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأنّ الواقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي."[1]

---

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

إنّ المتأمل لعتبة التصدير في رواية "**أَعْشَقتُنِي**" يجدها قد جاءت مكثفة بالعديد من الدلالات والمعاني التي توحي للقارئ بما يتضمنه النص، فتستقر ذهنه وفكره ليواصل قراءة المتن حتى يتمكن في فك شفرات هذه العتبة، وهي شكليا أقصوصة من يوميات "**شمس**" التي اعتقلت، وحفظت تحت بند سري بعد مصادرتها لحساب المخابرات المركزية لمجرة درب التبانة، فمن يقرأ هذه المقدمة، ويتأمل في قول "**شمس**" يدرك أنّه أمام ثنائيات معقدة تحتاج إلى تفكيك وتحليل وإعادة تركيب.

ثانيا: بنية الشخصية في رواية "أعشَقُنِي"

تمثل الشخصية مكونًا مهمًا من المكونات الفنية للرواية، وهي عنصر فاعل في تطور الحكي؛ إذ يؤدي عنصر الشخصية أدوارًا عدة في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، ومن خلال مواقفها يمكن تبين المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورؤاه ومواقفه من القضايا المتعددة تصورها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها.

1- مفهوم الشخصية

1-1 المعنى اللغوي

جاء في لسان العرب "**لابن منظور**" في مادة **(شَخَصَ)** الدلالات الآتية: "**الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر الجمع أشخاص وشُخوص و شُخاص. وقول ابن أبي ربيعة:**

فَكَانَ مَحبني دُونَ مَنْ كُنْتُ أَتَّقِي * ثَلاَثُ شُخُوصٍ كَأَعْبَانٍ ومَعْصَرٍ**

فإنّه أثبت الشخص فأراد به المرآة والشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخاص، وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص."[1]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة شخص، مجلد8، ص 36

2-1 المعنى الاصطلاحي

خضع مفهوم" **الشخصية**" إلى تغيرات كثيرة، منذ" **أرسطو**" والفترات التي تليه من تاريخ الأدب، حتى أضحى من الصعب التعرف عليه في إطاره التعاقبي.

اعتبر" **أرسطو**" الشخصية "عنصرا ثانويا بالقياس إلى بقية عناصر العمل التخييلي، وانتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسكيين الذين رأوا الشخصية مجرد اسم يقوم بحدث."[1]

لكن مع القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانا بارزا في النص الروائي؛ حيث أنّ "**التحول الاجتماعي إبان الثورة البرجوازية في القرن التاسع عشر،هو الذي أبرز الشخصية الروائية ومنحها وجودها المستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها، ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع.**"[2]

عُرف مفهوم الشخصية تطورا كبيرا مع أعمال الشكلانيين والبنيويين عندما ركزوا على وظيفة الشخصية والجوهر الخارجي لها وابتعدوا عن النظرة السيكولوجية، وهذا ما نجده عند "**فلادمير بروب**" ***(Vladimir Broub)*** في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية**" حيث كان منطلقه في

---

[1]– زوزو نصيرة: سيمياء الشخصية في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضر، بسكرة، العددو، 2006، ص 2

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي –الفضاء، الزمن،الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 208

دراسة الشخصية الاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز وقيمته يقول: "**إنّ ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبارها توابع لا غير**،"[1] أي: أنّ "**بروب**" لم يهتم بالشخصية في ذاتها، وإنّما ركز على مستوى الأفعال والوظائف التي تقوم بها.

أمّا "**تزفيتان تودوروف**" ***(Tzvetan Todorov)*** "فيجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية،"[2] وهي كائن لغوي أيضا حسب رأي "**فيليب هامون**" ***(Philippe Hamon)*** "**أنّ الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم.**"[3] ، أي أنّ الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص.

نظرا للمكانة التي احتلتها الشخصية جعلت بعض النقاد ينظرون إلى الرواية على أنّها: "**فن الشخصية، فهي مدار الحدث في الرواية أو في الواقع أو التاريخ نفسه، وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة، فإنّها تلعب الدور الرئيس**

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 213

[3]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 14

فيها، لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع،"[1] أي: أنّ الحدث لا يمكن أن يؤدي دوره المعنوي الحركي التام من دون أن تحياه شخصية من شخصيات الرواية، وهذه الأخيرة لا تتحقق هي الأخرى إلاّ من خلال "**التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث،**"[2]

من هذا المنطلق تسهم هذه العناصر في إبراز أبعاد الشخصية والسمات المصاحبة لظهورها في العمل الأدبي، ومن ثم تشكيلها وفق أبعاد منتقاة مع الواقع الاجتماعي المعيش. أو مع الواقع المتخيل بأبعاده التاريخية أو الأسطورية أو الخرافية.

2- وصف الشخصية

يعد الوصف عنصرا مهما في الخطاب الروائي لاتصاله بالسرد، "حيث يقوم على نوع من التنازع النصي...، فالوصف لا ينهض إلاّ على أنقاض السرد الذي يستقبله، وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين، يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص، يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان."[3] فالعلاقة بين السرد والوصف علاقة تلاحمية لا ينفكان عن بعضهما، لأنّ "السرد والوصف عمليتان متمثلتان بمعنى أنّهما يظهران بواسطة

---

[1]- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 11

[2]- داود غطاشة، حسن راضي: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة، عمان، الأردن، ط2، 1999، ص 125

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 178

مقطع من الكلمات، لكن موضوعهما مختلف، فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان."[1]

إنّ الشخصية في العمل الروائي تثير اهتمام القارئ وذلك لما تحتله من مكانة داخل مجتمع الرواية، لذلك يوقف الروائي سرده بين الحين والآخر لكي يقدم لنا من خلال الوصف معلومات عن الشخصية في رسم أبعادها جاعلا من الوصف جزءا لا ينفصل على نسيج الرواية.

غالبا ما يتم وصف الشخصية بصورة مركزة، ينتقي فيها الراوي الواصف أشد الصفات قوة وتأثيرا في حساسية الشخصية وطبيعتها وكيفيتها الخارجية والداخلية، وأحيانا يظهر وصف الشخصية في العمل الروائي على شكل مقاطع متناثرة، وتارة نرى بعض الكتّاب يقدمون هذا الوصف دفعة واحدة في بداية القصة وهذا يُعد أحد الأركان الأساسية للتشخيص، وهو تقديم صورة استهلالية كاملة للشخصية ثم تقديم أحداث تعززها."[2]

لهذا نرى اهتمام الكتّاب في إعطاء معلومات عن الشخصيات بتقديمهم صورا منفصلة عن المظاهر الخارجية لشخصياتهم، وكذلك التركيز على الجانب النفسي وما يحتويه من مشاعر وأحاسيس واتجاهات تفكيرية.

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 80

[2] عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2000، ص 87

اهتمت المؤلفة "**سناء شعلان**" اهتماما بالغا في وصف شخصياتها، كاشفة عن الأبعاد الخارجية والداخلية، متخذة أحيانا مساحات واسعة، وأحيانا مقتصرة على القليل من المشاهد الوصفية.

ومن خلال ذلك سوف نقف على بعض النماذج التي قدمتها المؤلفة عن هذه الأوصاف:

2-1 الوصف الخارجي

هو ما يقدم لنا الملامح الخارجية للشخصيات والتي تميزها عن بعضها البعض.

وصفت المؤلفة شخصية "**شمس**": "**جسدها الصغير النافر الثديين الضامر البطن...النحيل الأسمر الذي لوحته الشمس بتفنن نادر، وشوهته يد التعذيب**،"[1] في هذا السياق الوصفي، حددت الساردة أهم الأوصاف الخارجية التي تتصف بها الشخصية، مبنية لون البشرة وحجم وشكل الجسم.

كذلك نجد وصف لشخصية "**باسل المهري**": "**جسدي الممتد في أفق الجمال الذكوري والتناسق البديع والشقرة الغارقة في حمرة شهية متوارثة من جينات أسرتي التي احترفت شراء أجود أنواع المني المنحدر من السلالات الشقراء الهجينة**،"[2] يحدد هذا الوصف المظهر الخارجي للشخصية، من خلال تلك الأوصاف التي ترتبط بلون البشرة وشكل الجسم المتناسق.

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 13

[2]- المصدر نفسه: ص 13

ونجد أيضا وصف خارجي لشخصية "**خالد رامي الأشهب**": "**رأيت قسماته السمراء وقده الفارع يتماهى أمامي عبر شاشة الرائي في بنطال كسائي ضيق.**"[1]

وعموما يمكن القول أنّ الوصف الخارجي لهاته الشخصيات، وصف اعتمدت فيه الساردة على الشكل واللون، والمميزات المختلفة لكل شخصية حيث منحتهم صفات أدمية.

2-2 الوصف الداخلي

هو البحث عن أهم الملامح الداخلية للشخصية، حيث يبحث السارد عما يدور في أعماقها، وعما تفكر فيه من خلال رؤيته الثابتة، وهذا ما نجده في المقطع السردي: "**يَشْعُرُ بَلْ لاَ يَشْعُرْ بأنّ جسده ينتقض، والكثير من وظائف جسده تختل باضطراب خطير، يحاول أن يفتح عينيه، فتخذلانه، ويكتفي بسراب ظلال، ينحدر في ظلام عينيه ناقلا إليه فوضى حركة مضطربة للناس من حوله، ونقيض نقاشات وجدل واضطراب، بصعوبة يقول برطانة لا يفهمها: من أنا؟ ثم يغرق في الصمت العاجز**،"[2] حددت لنا الساردة واحدة من الملامح الداخلية لشخصية "**باسل المهري**" وهو الحزن والضياع نتيجة فقدانه جسده جراء حادث إرهابي، ومن هنا فقد أبرزت الساردة قيمة المعاناة الإنسانية الداخلية في هذه الشخصية.

كذلك نجد وصف لشخصية "**خالد الدرامي الأشهب**": "**الحب لغة لا يفهمها غير القلب، اترك لك يا شمس وصية وهي: أن تقطعي صدري يوم أموت كي تقرئي سري العظيم، إنّ**

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 203

[2]- المصدر نفسه: ص 28-29

حبي في القلب يرقد، وما دماؤه سوى تجاعيد ووديان وآهات ورعشات تنتفض بفعل اللذة والشهوات،"[1] يصور لنا هذا المقطع إحساس وشعور خالد تجاه حبيبته شمس.

إنّ الوصف الداخلي للشخصيات تجاوز كل الملامح الخارجية المرئية إلى الملامح الداخلية اللامرئية، فقامت الساردة بسبر أغوار الشخصيات والكشف عن خباياها و مشاعرها وعواطفها.

3- تقديم الشخصية

تختلف طريقة تقديم الشخصيات الروائية من كاتب إلى آخر، فهناك من يقدمها بشكل مباشر، حين يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات أخرى، كما قد يكون التقديم بشكل غير مباشر، حين يترك الكاتب للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق عن الخصائص المرتبطة بها، من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها الشخصية إلى الآخرين.

أمام هذه الإشكاليات جميعا، يقترح "**فيليب هامون**" مقياسيين هاميين يسمحان بالتعرف على الشخصية وتصنيفها دلاليا:

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

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 177

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 المؤلِّف، أو هي معلومات ضمنية، نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.[1]

إلاّ أن هناك من الدراسات من تخالف "**فيليب هامون**"؛ إذ ترى أنّ الرواية تسمح باتخاذ طريقتين في التشخيص هما:

3-1 التقديم الذاتي

إنّ الشخصية الروائية وفق هذا المبنى، "**تقدم ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يُسْنَدَ إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي، حيث تعبر عن ذاتها، وتحدد أفكارها وطموحاتها، وبذلك تبلور موقعها الخاص بها من منظومة الحكي.**"[2]

يساعد هذا التقديم الذاتي على كشف جانب مهم من كينونة الشخصية وتوضيح الفكرة المراد حكيها، وهذا ما نجده في المقطع السردي الأتي : "**أنا أرفض أن أكون حقل تجارب، وأرفض أن أكون أول إنسان تجرى له عملية نقل دماغ، ليتني أستطيع أن أرفض بعزم وإصرار أن ينقل دماغي إلى جسد تلك المرأة المعانقة للموت والعدم منذ الصباح، ليغادر مكرها الجسدي المهترئ حد التآكل، والمحترق حد التفحم جراء أشعة الفخ الإرهابي الذي**

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص 224

[2]- مرشد أحمد: البنية الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2005، ص 45

نصبه لي ثوار المجرة في دوريتي الصباحية،"[1] فعبر هذا المقطع تظهر أول بنية في بناء شخصية رائد مركبة الفضاء "**باسل المهري**" وهو يعترف بحالة الضعف والضياع التي يشعر بها، ويبرز لنا حجم المعاناة التي لحقت به جراء تعرضه لحادث إرهابي شل جسده كلّه.

3-2 التقديم الغيري

يقدم لنا هذا النوع "شخصيات الخطاب الروائي عن طريق شخصيات أخرى والتي تشارك في بناء الأحداث، أو عن طريق السارد الذي يعرف أهم الأحداث الدقيقة مع قربه من الشخصيات في ملامسة أفكارها وأفعالها."[2]

هذه الطريقة يمثلها المقطع السردي الآتي: "**هاهي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتنا السياسية في أقاصي كواكب المجرة تترجل عن صهوة كبريائها ورفضها وصمودها بعد طول عناد، وتلفظ أنفاسها الأخيرة على أيدي جلاديها دون أن تتراجع عن أي موقف سياسي، أو عن رأي لها معارض لسياسة حكومة دربّ التبانة.**"[3] هذا التقديم أبرز لنا أهم الصفات التي تميزت بها شخصية "**شمس**" ، والمتمثلة في رافضها ومعارضتها لسياسة سلطة مجرة التبانة، فقد كانت عصية وعنيدة ضد غياهب السجون والزنزانات والمعتقلات بيد أنّها وتحت وطأة وشدة تعذيب السلطات لها تفارق الحياة.

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 16

[2]- زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان، مقاربة بنيوية، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنه، 2007-2008، ص 93

[3]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 14

4- أنماط الشخصية

تصنف الشخصية وفق عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بنائها، ووظيفتها داخل السرد، ومن بين تلك التحديدات خاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية، والتي تمسح لنا بتوزيع الشخصيات إلى سكونية وهي التي تظل ثابتة لا تتغير، وديناميةتمتاز بالتحولات المفاجئة.

بناء على ذلك يمكن أن نميز بين نوعين من الشخصيات هي:

- **الشخصية النمطية (المسطحة)** ***(Flat Character)***

- **الشخصية النامية (المدورة)** ***(Round Character)***

4-1 الشخصية النمطية (المسطحة)

وهي شخصية عادية تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية، لا تنمو ولا تتطور بتغير العلائق البشرية، أو بنمو الصراع، وتعرف" بالشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة."[1]

كما يكون حضورها في الرواية حضورا محدودا مقتصرا على بعض الأسطر والصفحات، "**إذ تُقَدَّمْ بسرد مختصر يصنع دورها البسيط، فهي لا تكاد ترسم حتى تتنقل إلى مركز ثانوي.**"[2]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2005، ص 89

[2]- كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2012، ص 42

يشبه الناقد الإنجليزي "**فورستر**" ***(E.M Forster)*** الشخصية المسطحة "بالمساحة المحدودة من رسم مسطح، فهي لا تتغير في سماتها ولا في أفعالها."[1]

يتميز هذا النوع بثبات الصفات، والكاتب يلجأ إلى استخدام هذا النوع، كي يخلق لدى القارئ إحساسا بالتنويع، أو ليعبر بواسطتها عن رؤية معينة، كما أنّها تلعب دور هام في تحريك السرد.

ومن بين الشخوص المسطحة والثابتة في الرواية نجد: "**خالد رامي الأشهب**" حبيب القتيلة "**شمس**" ووالد جنينها، فقد تميزت هذه الشخصية بثبات صفاتها وردود أفعالها من بداية الرواية إلى نهايتها دون أن تحرك ساكنا: "**عرفت منه أنّ اسمه خالد رامي الأشهب، وأنّه من سكان القمر الأوائل، وأنّه يحمل جنسية أرضية وأخرى قمرية...كما أنّه ناشط في عمليات التخصيب الصناعي للغلائل النباتية المهجنة، ويعمل رئيسا للمحطة.**"[2]

4-2 الشخصية النامية (المدورة)

وهي الشخصية المركبة والمعقدة التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع القارئ أن يعرف مسبقا ما سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن.

يبين "**فروستر**" أنّ الشخصية الكثيفة أو المدورة "**تمثل عالما شاملا معقدا في ثناياه...فهي شبيهة بفضاءات الكرة، تباغت القارئ أو تفاجئه بما لا يتماشى مع سيماتها**

---

[1]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس،دط، 1994، ص 111

[2]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 198

أو منزلتها،"[1] أي: أنّ الشخصية النامية تتكشف للقارئ بالتدريج، وتنمو وتتطور والمعيار الحقيقي على نموها هو قدرتها على الإدهاش والإقناع.

نجد الشخصية الروائية في هذا النموذج في حركة دائمة تتطور مع أحداث الرواية، وتتميز بالاستقرار والتغير،"..**تخيلت تماما بفعل المرض والتخديرات الطبية وجسدي المسروق على كل رياضاتي الأثيرة وحركاتي ذات العنفوان الذكوري...أنا الآن باختصار جسدها والمعذب رغم أنفها وأنفي بمرضها الحمل السخيف، لعلي أريد أن انتقم بشكل سري، من هذه التجربة السخيفة التي حولتني إلى شبه إنسان، شبه جسد، وشبه عقل، وشبه حالة.**"[2]

5- أشكال التبئير (زاوية الرؤية)

ينشأ مصطلح الرؤية من العلاقة التي تجمع بين السارد والعالم الممثَّل – كما أشرنا سابقا– فهي تتعلق بالجانب البصري والإدراكي لفعل السرد، وتظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي، خاضعة لإرادته وموقفه الفكري، وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي وصيغته، وعلاقته بشخوص الرواية.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن رصد بعض التقنيات التي وظفتها "**سناء شعلان**" لسرد روايتها بزوايا نظر مختلفة:

---

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

[2]– سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 54–55

5-1 الرؤية من الخلف

تكون السادرة في هذه الوضعية عارفة أكثر مما تعرفه الشخصية؛ حيث تقوم بمتابعتها من الخلف، وتقدم معلومات تجهلها الشخصية الروائية، تقول: "**يحاول أن يهرب منها باستذكار عقيم لفردات هذه العملية، ومراحلها، ومجازفاتها، توقعاتها وإمكانياتها التي حثه الأطباء عنها، بإسهاب مُساط بقلق الزمن، يدرك أنّه نسي معظم ما قيل له، خلا أنّ جسده البالي سيلقى به في مشرحة كلية الطب، ودماغه سيرتدي جسدها وهي ستكونه، وهو سيكونها، وبذلك يكون رجلا في جسد امرأة، أو جسد امرأة بعقل رجل، أيّ سيكون اثنين في واحد إلى أن تنجح العملية...**"[1]

5-2 الرؤية المصاحبة

تكون الساردة في هذه الوضعية عارفة بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية؛ حيث أنّنا لا نطلع على الأحداث إلاّ وقت وقوعها، تقول: **يضحك غير مبال بما يسمع، يتجاهل وجودها، وكأنّها قد تلاشت من أمامه كعامود دخان ينحني على الحزمة الضوئية، التي في حضنه، يقلب صفحاتها حتى يصل إلى صفحته المبتغاة، يتوقف عندها...ويسأل الجنين بعطف وحنان: أمّك كتبت هذه الصفحة ويشرع يقرأ له المكتوب.**"[2]

---

[1]- سناء شعلان: أَعْشَقُنِي، ص 23

[2]- المصدر نفسه: ص 168

5-3 الرؤية من الخارج

في هذه الوضعية تعرف الساردة أقل ما تعرفه الشخصية الروائية، ومثال ذلك: "**مع أول شعاع من أشعة هذا الصباح الشتوى البارد، نطق باسل جهرا: لا إله إلا الله، هو ربي وأنا عبده، وإليه المآل، لقد امتلأ صدره بإيمانه وشهادته، فرح الكون من جديد، وأصبح أشد بهاء و أكثر أمنا، عرف له غاية ومصير ومعنى لوجود خلقه.**"[1]

هذه إذن بعض المظاهر السردية المتعلقة بوضع السادرة في رواية "**أَعْشَقُنِي**" ففي هذه الرواية نجد أنفسنا أمام صيغة مركبة للساردة، تتوزع بين حضورها كشاهدة أو مشاركة في أحداث الرواية تقترب وتبتعد عنها حسب متطلبات السرد وضروريات الخيال الفني.

---

[1]- سناء شعلان: أَعْشَقُنِي، ص 162

الفصل الثالث: بنية الفضاء الروائي في رواية أَعْشَقْتُنِي لسناء شعلان

أولا: الفضاء المكاني

1- مفهوم الفضاء

2- مفهوم المكان

3- العلاقة بين الفضاء والمكان

4- أنواع المكان

5- التشكيلات المكانية

ثانيا: الفضاء الزمني

1- مفهوم الزمن

2- الترتيب الزمني في الرواية

3- المدة الزمنية في الرواية

أولا: الفضاء المكاني

يعد المكان العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي، باعتباره بنية معمارية متجسدة بوساطة اللغة التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متنوعة، أي: أنّنا نشير بهذا المصطلح إلى مجموع العناصر المكانية بما هي أشكال طوبوغرافية وأعلام جغرافية مرجعية أو تخيلية، تدور فيها أحداث الرواية المتخيلة، وتضطرب داخلها الشخصيات وتتفاعل فيما بينها.

1- مفهوم الفضاء

مصطلح "**الفضاء**" من المصطلحات الجديدة الشائكة، لتداخل معناه مع معان أخرى كالحيز والمكان، غير أنّ غالبية الخطابات النقدية العربية تعتمد مصطلح الفضاء.

1-1 المعنى اللغوي

جاء في لسان العرب "**فضا**":"**إنّ الفضاء هو المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا، يفضوا، فضوا، وقد أفضا المكان واتسعا، وأفضى فلان إلى فلان أي: وصل إليه وأوصله أي: أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه، وفي حديث دعائه للنابعة: لا يفضي الله فاك، ومعناه أن لا يجعل فضا لا سن فيه،**"[1] فالفضاء بهذا المعنى يعطي مفهوم الخلاء والفراغ والاتساع والحيز.

---

[1]- ابن المنظور: لسان العرب، مادة فضا، ملجد11، ص 194-195

1-2 المعنى الاصطلاحي

يعد الفضاء من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث، والتي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة، وقد نشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة الفضاء شغلا أساسا لها.

ومن بين تلك الدراسات نجد دراسة "**جوزيف بولي**" **(G.Poullet)** للفضاء الروائي و"التي اقتصرت على دراسته لذاته، دون تحليل الروابط التي بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى، باعتبار أنّ المكان ليس منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنّما يتشابك في علاقات متعددة مع المكونات السردية الأخرى،"[1] تؤكد هذه الدراسة أنّ الفضاء الروائي لا يمكن أن يظل منعزلا عن باقي مكونات السرد الأخرى: كالشخصية والزمن والأحداث، ليغدو الفضاء بهذا **المعنى** "**هوية من هويات النص الأدبي المرتبط بالزمن السردي المروي، ذلك أنّ الفضاء له خصوصياته بالواقع الاجتماعي والثقافي، فلا يوجد أيّ كائن على ظهر البسيطة إلّا وله ارتباط بالمكان.**"[2]

يؤكد هذا الرأي الناقد المغربي "**حسن بحراوي**" في كتابه "**بنية الشكل الروائي**"، حيث استخدم مصطلح" **الفضاء** " متأثرا بمعنى المكان ويجعل تحققه بمدى اقتران المكان وعناصر السرد

---

[1] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 68

[2]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي الرياضي، ط1، 2011، ص 141

المختلفة، نستشف ذلك من خلال قوله :" **والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والروايات السردية...وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد.**[1]

في حين نجد "**محمد عزام** " في كتابه " **شعرية الخطاب السردي**" يعتبر الفضاء الروائي فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع والبصر، وتشكله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود، فإنّ ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف داخل النص المطبوع، وهكذا فإنّ الفضاء الروائي يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخيلي والحكائي، ويرتبط بزمن القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخيلية، فالمكان لا يتشكل إلاّ باختراق الأبطال له وليس هناك مكان محدد مسبقا، وإنّما تُشكَّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، وهذا الارتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها".[2]

يمثل الفضاء الروائي بالنسبة "**لمحمد عزام**" مجمل الأمكنة اللفظية التي تعبر عن اللغة بالكلمات، وتتداخل فيها الشخصيات والأحداث والزمن وفق رؤى تخيلية مما يجعل الرواية أكثر تماسكا.

---

[1] – حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 26

[2]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 73–74

أمّا "**حميد لحميداني**" فيرى أنّ "**الفضاء شمولي، فهو يشير إلى المسرح الروائي بأكمله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات هذا الفضاء**"[1]، فقد كانت رؤيته النقدية لمصطلح الفضاء أكثر اتساعا؛ حيث خصص له فصلا مستقلا تحت عنوان "**الفضاء الحكائي**" وعالجه ضمن أربعة أشكال:

الأول: الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحركون فيه.

الثاني: فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.

الثالث: الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الرابع: الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي (الكاتب) بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح."[2]

وبناء على هذا يمكن قول: إنّ الفضاء الروائي مصطلح فضفاض يحوي الأمكنة الواقعية والمتخيلة، ويحوي عالم الرواية المشاهد وغير المشاهد، وهو قوى الصلة بعناصر السرد الأخرى، فهو متصل بعالم الشخصية واللغة وزمن الأحداث ومكانها.

---

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63

[1]- المرجع نفسه: ص 62

2- مفهوم المكان

حظي المكان في الرواية باهتمام كثير من الدارسين، لأن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، ويمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية.

2-1 المعنى اللغوي

لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على ما أسند للفظة **مكان** من معنى ، ويعد "**لسان العرب**" "**لابن منظور**" أكثر هذه المعاجم عرضا وتفصيلا لهذه الصيغة؛ حيث إن: "**المَكَانُ، المَوْضِعْ، والجمع أَمْكِنَة، كقَذَالٌ وأَقْذِلَةٌ، وأماكن جمع الجمع،**"[1] وفي التنزيل الحكيم وردت لفظة مكان بمعنى المستقر ومنها قوله تعالى: **{ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا }** (سورة مريم،الآية 16) أي: اتخذت لها مكانا نحو الشرق وقال تعالى: **{وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِي الْمُنَادِي مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ}** (سورة ق، الآية41) ووردت بمعنى المنزلة الرفيعة في آيات عديدة منها قوله تعالى: **{وَرَفَعْنَاهُ مَكَاناً عَلِيّاً}** (سورة مريم، الآية 57)

تجمع الدلالة اللغوية للفظة "**مكان**" من المعاني المذكورة آنفا على الدلالات التالية: الموضع، المحل، الاتجاه، المكانة الرفيعة.

2-2 المعنى الاصطلاحي

---

[1] - ابن المنظور: لسان العرب، مادة (مكن)، مجلد12، ص 157

يعد المكان "مكون محوري في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين."[1]

يتأسس المكان الروائي على اللغة فهو "مكون لغوي تخيلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور،"[2] أي: أنّ المكان الروائي لفظي متخيل تصنعه اللغة حتى يقوم في خيال المتلقى.

إنّ المسألة المكانية لا تقف عند حد التأطير فحسب، وإنّما تتجاوز إلى مجالات أوسع، فكل ملامسة للمكان إنّما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي. وهذا ما أشار إليه "**غاستون باشلار**"**(Gaston Bachlar)** حينما تحدث عن المكان وعلاقته بالإنسان يقول: "**إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر، ليس شكلا موضوعي فقط، بل في كل ما في الخيال من تميز، إنّنا نجذب لأنّه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية، في كامل صور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازنة** ،"[3] ممّا يعني أنّه ليس حيّزا

---

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 99

[2]– سليمان كاصد: عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003 ص 127

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1987،3، ص31

هندسيا فقط، إنّما هو الحامل لتجربة الإنسان تعيش في ذاكرته أينما حل؛ حيث يجسدها الروائي بكل أبعاده.

لا يختلف "**ياسين النصير**" عن هذا الرأي، فقد وصف المكان بالكيان الاجتماعي الذي يحوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه؛ لذلك فالأماكن الروائية لديه شأنها شأن أيّ نتاج اجتماعي آخر، تحمل جزءا من الأخلاق والأفكار و وعي ساكنيها، ومن خلاله يستطيع الدارس قراءة سيكولوجية ساكينها وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة."[1]

من هذا المنطلق يشكل المكان "**شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث،**"[2] فلا ينبغي أن ينظر للمكان على أنّه عنصر مكمل للرواية لا علاقة له بالحبكة، والبنية الفنية للرواية، "بل ينبغي أن يكون جزءا من الحبكة والحدث، وتؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكليته، من هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية، أو إطار خارجي ولكن يكون عنصر مؤثر يحمل أبعاد وتفاصيل ودلالات متعددة ويكسب العمل فنية عالية".[3]

3- العلاقة بين الفضاء والمكان

تباينت آراء النقاد حول مفهومي الفضاء والمكان، وتعددت، فمنهم من ساوى بينهم ومنهم من فآوت، وما من شك أنّ الفضاء الروائي يبدو أوسع وأشمل ذلك أنّ العمل الروائي يجمع في

---

[1]- ياسين نصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص365

[2]- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004، ص 277

[3]- المرجع نفسه: ص 278

ثناياه عالم الواقع والخيال، ويتجسد بشكله في مخيلة القارئ عبر ما يخط على الأوراق من لغة وصور فنية ورؤى وأفكار..الخ.

ينظر" **غاستون باشلار**" إلى المكان فحسب، ولا يمايز بين الفضاء والمكان فهما عنده شيء واحد، ويرى المكان الروائي بوصفه مكانا ظاهريا ذاتيا جامدا، فهو صورة تقدم من خلال فكرة "تعليق القراءة"، وبالتالي فالمكان يغدو عنده صورة وصفية منفصلة عن الحدث الروائي تقدم بمشهد يستقصي المكان ليَعُده للشخصيات التي ستظهر فيه، ومن خلال حركيتها تنتج الأحداث المتوالية على هذا المسرح، مما يدفع المتلقي لاستعادة تجربة مكانه الأليف أو المعادي، فينطلق بخياله الجامح لاستعادة الذكريات ضمن أبعادها المكيفة بخياله.[1]

في حين نجد "**حسن نجمي**" يرى "أنّ الفضاء الروائي ليس معادلا للمكان، إنّما هو فضاء مطلق لا يوجد في أيّ مكان، ذلك أنه يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلّا وجودا رمزيا متخيلا، والفضاء لديه يبنى و يتشكل من خلال تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي: أنّ مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل، وهو يتصل ببيئة تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب، بل القارئ أيضا."[2]

يحاول "**حميد لحمياني**" من خلال نظراته النقدية عن الفضاء أن يحقق تمييزا نسبيا بين الفضاء والمكان، بالكشف عن علاقة هذا الأخير مع الفضاء، حين يرى الكاتب أنّ المكان

---

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 817

[2]– حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 51

"متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء،"[1] وبالتالي فالفضاء أوسع وأشمل من المكان على اعتبار أنّ مجموع الأمكنة التي تحتوي أحداث القصة وسيرورتها، هي ما يمكن تسميتة بالفضاء

من هنا يمكن القول: إن الفضاء أوسع وأعلم من المكان "**فنحن في البيت نعيش في فضاء متسع، الأثاث المنزلي والمقتنيات، والتي تأخذ حيزا مكانيا بهذا الفضاء الواسع، وبالتالي فإن الأماكن هي التي تظهر الفضاء بحكم أنّها جزئيات داخلة، وإنّ فرق الهواء بين الفضاء والمكان هو فرق جوهري، بحكم أنّ المكان يجتمع مع أمكنة أخرى في فضاء واسع.** "[2]

يوحد الفضاء الروائي بهذا المعنى العناصر الروائية جميعها بما فيها المكان لتكون بنية متماسكة ومتجانسة مشكلة بذلك الفضاء الروائي، فيصبح المكان جزء من الفضاء ويبقى من العسير فصله عنها، حتى تتحقق دلالته الأساسية من خلال الفضاء الروائي.

وإذا ما أردنا استقصاء العلاقة بينهما، فنحن نلفيها تنضوي ضمن إطار علاقة الكل بالجزء " فالفضاء هو الذي يضم بقوقعته مجموعة الأماكن، والأماكن ما هي إلّا جزيئات داخل الفضاء

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63

[2]– عزوز على إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين، الإسكندرية، د.ط، 2010، ص 48

الواسع وهو ما يشبه بالفضاء الكوني الكبير،والذي يحوي بين طياته كواكب ونجوما تسمى بالأمكنة."[1]

4- أنواع المكان في رواية أَعْشَقُنِي

لقد تعددت أنساق المكان وأنماطه عند الدارسين، فلم تكن النظرة واحدة بخصوص نمط معين أو أنماط متعددة يؤول إليها النص الأدبي، بل كانت فكرة النص ودلالاته متنوعة بتنوع أغراضه وبتنوع مؤثراته الداخلية والخارجية، كعامل البيئة والمجتمع وظروف العيش فيهما، والمكان كواحد من تلك المؤثرات على حياة الأديب ونتاجه.[2]

4-1 المكان الهندسي

يشير هذا المكان الذي إلى أبعاد هندسية بعيدة عن معايشة الإنسان وذاتيته، باعتباره المكان الذي تعرض الرواية من خلاله وصف السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين أي: " أنّه المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية، ولأن المكان الروائي متشكل أساسا من مادة لغوية، فهو أقل خضوعا للصرامة الرياضية أو الهندسية، وأكثر تفلتا وانسيابا خارج منطق الضبط والمقاييس، يساعده في ذلك حرية الروائي، في تشكله كيفما شاء، وتساعده كذلك قنوات التخيل التي تضفي عليه امتدادات و استطالات إضافية تجنح دائما

---

[1]- عزوز على إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص 38

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط1 1984، ص51

إلى التحليق خارج منطق الانضباط والقواعد،"[1] لكن رغم ذلك فقد نشأ البعد الرياضي الهندسي في أمكنة روائية متعددة عبر جملة من القنوات يحددها الناقد صلاح صالح في نقطتين:

الأولى: الآليات المعقدة التي يعتمدها الذهن في الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس، تجعل الفنان ينتقل من الفكر إلى تقديمها مجسدة بوسائل مختلفة، والرواية قد تضفي صفات مكانية على الأفكار المجردة تساعد على تجسيدها.

الثانية: إن الروائي يخضع في أحيان كثيرة لمنطق قياس المسافات ومحاولة ضبط المساحات، التي يتعامل معها وتجريدها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسي، والقارئ أيضا قد يستجيب إلى إغراء تبسيط الأشكال المعقدة، فيعتمد إلى تخيل الأمكنة عبر نزوعها إلى لبوس الأشكال الهندسية المعروفة." [2]

ومن الأمكنة الهندسية التي تجسدها "**سناء الشعلان**" في رويتها نجد: "**يتعالى في الغرفة أزيز جرس متعالي... ضوء عميق ومستقر يسقط دفعة واحدة في عينه، يفتح احديهما بخوف وكسل، الساعة الالكترونية الدائرية أول من يرى.**"[3]

4-2 المكان الخيالي

---

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، مطابع دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص 133

[2]- جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة الدكتوراه، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، 2013-2013، ص 36

[3]- سناء الشغلان: أَعْشَقُنِي، ص 28-29

المكان في الرواية عالم خيالي من صنع الروائي نفسه، يقع في مواقع تختلف عن تلك المواقع التي ينتمي إليها المتلقي،"فالمكان الروائي ليس المكان الطبيعي، إنما النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا."[1]

هذا ما نلفيه في رواية "**أَعْشَقُنِي**"؛ إذ يبدو أنّ الروائية قد وطنت سكان الكرة الأرضية في كوكب آخر هو كوكب مجرة درب التبانة "**معتقلاتنا السياسية قي أقاصي كوكب المجرة ... تلفظ أنفاسها الأخيرة على أيدي جلديها دون أن تتراجع عن أي موقف سياسي أو عن رأي لها معارض لسياسة مجرة درب التبانة،**"[2] فقد جسدت الروائية مكانا خياليا، ينتقل فيه القارئ إلى مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه.

4-3 المكان الجسد

يعد الجسد نوعا من الأمكنة التي تماثل المكان الجغرافي، فكلاهما يؤثر ويتأثر من خلال الطبيعة والحركة الزمنية، فيحمل كلاهما تخوم الأخر وحفرياته، والجسد من أكثر الأماكن الحميمية بالنسبة لنا، بل إنّنا نعده مكاننا الأول لأنّنا نحتك به قبل أن نحتك بالمكان جغرافيا "فالجسم ألصق مكان بالإنسان وهو محل قداسة في ثقافات كثيرة."[3]

لقد كان للمكان الجسد حضورا قويا في النص؛ إذ جعلت منه الكاتبة مركز ثقل لروايتها، كمحاولة منها لتكسير تلك الحدود الوهمية الفاصلة بين عناصر الرواية، وهذا ما نجده في هذا

---

[1]– جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، ص 38

[2]– سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 14

[3]–عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد على، تونس، ط1، 2003، ص 111

المقطع: "**سيرتدي دماغه جسدها، وهي ستكونه وهو سيكونها وبذلك يكون رجل في جسد امرأة، أو جسد امرأة بعقل رجل، أي: سيكون اثنين في واحد،**"[1] فبعد أن فقد "**باسل المهري**" جسده نتيجة حادث إرهابي شل جسده تماما ما خلا دماغه الذي بقي سليما، وجد جسد نبية العصر الالكتروني "**شمس**" مكانا له، فتحولت من وظيفتها كشخصية إلى مكان خاص "**لباسل المهري**،" فتلاشت هنا الحدود الفاصلة بين الشخصية والمكان.

4-4 المكان النفسي

يأخذ هذا مكان اكتماله من مشاعر الشخصية وحالتها النفسية، ليتحول إلى مكان جديد "إنه المكان المصور من خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع."[2]

وهذا ما نجدة في العديد من أمكنة الرواية، إذ أضفت الساردة عليها مشاعر مختلفة من حزن ويأس وأسى...الخ، وبالفعل قد تشربت هذه الأمكنة تلك المشاعر: "**استطيع أن أُجْمِلْ لك كل هذه المشاكل، في أن الحكومة تحرم الشعر الطويل من باب فرض نمط شكلي واحد على كل سكان المجرة لاعتبارات كثيرة، يمكن اختزالها في ثقافة القبح والاستبداد وفرض النمط الواحد، ومحو الخصائص الفردية... ولك أن تتخيلي كم عنفت وضربت واضطهدت وعزمت ثم جرمت**

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 23

[2]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 16

عندما بلغت سن الحادية والعشرين وهو سن الرشد في المجرة،"[1] تجسد هذه الدلالات السلبية التي يطفح بها المكان، حجم المعاناة والآلام التي يعيشها سكان مجرة درب التبانة.

5- التشكيلات المكانية

لقد اختلفت في الرواية ما بين مكان مغلق وآخر مفتوح ولكل منها أبعاده الدلالية التي ستتضح من خلال الرواية.

5-1 المكان المغلق

هو المكان المحدد بحدود ثابتة لا يتجاوزها، ويتركز فيه وقوع الحدث، وترتاده شخصيات محددة، "ويكون هذا المكان مرآة تعكس طباع الشخصية التي تسكنه، وسلوكها وتصرفاتها اليومية،"[2] فالمكان المغلق يؤدي دورا محوريا في الرواية الآن، له علاقة وثيقة بتشكيل الشخصية الروائية، وتتفاعل هذه الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة بايجابياتها، فتغدوا هذه الأمكنة مليئة بالأفكار والآمال والترقب وحتى الخوف والتوجس، "فالأماكن المغلقة ماديا واجتماعيا تولد المشاعر المتناقضة والمتضاربة في النفس وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع، كما توحي بالراحة والأمان، في الوقت نفسه لا تخلو من مشاعر الضيق والخوف."[3]

- **السجن**

---

[1]- سناء شعلان: أَعْشَقُنِي، ص127

[2]- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دار نيوز، العراق، ط2، 2011، ص 182

[3]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز اوغاريت الثقافي، ط1، 2007، ص 134

يعتبر السجن مكان إقامة جبرية تفرض على الإنسان قد تطول مدته أو تقصر، وهو مكان تضطهد فيه الأحلام، ونظرا للآثار السلبية الكبيرة التي يتركها السجن في النفس، فقد احتل مكانة بارزة في الرواية.

ارتبط السجن في رواية "**أَعْشَقُنِي**" بالسلطة الحاكمة وسياستها التعسفية ضد بعض الشخصيات الروائية المناهضة والمعارضة لها، ويتضح ذلك في المقطع السردي التالي: "**هاهي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتنا السياسية في أقاصي كواكب المجرة تترجل عن صهوة كبريائها ورفضها وصمودها بعد طول عناء وتلفظ أنفاسها الأخيرة على يد جلاديها دون أن تتراجع عن أيّ موقف سياسي أو عن أيّ رأي لها معارض لسياسة حكومة درب التبانة،**"[1] يحمل السجن في هذا المثال دلالات التعسف والقهر الممارس من طرف السلطة، فهو مكان مغلق يفتقد إلى أبسط شروط الحياة الكريمة، تتعرض فيه الضحية للتعذيب الجسدي والنفسي، فتبدي تحت صياط جلادها صمودا ومقاومة كبيرة.

➢ المجلس القضائي

يعد المجلس القضائي مكان ضغط على الشخصية، تمارس فيه السلطة الحاكمة عنفها وتعسفها ومن ثم فإنه مكان مكمل للسجن، أو هو العتبة التي تلج من خلالها الشخصية عالم السجن، ورد الحديث عن المجلس القضائي في هذا المقطع: "**سيكون عليه الوقت نفسه أن يخضع لجلسات قضائية معقدة حتى يشرح للمجلس القضائي الكوني الأعلى ... كيفية تورطه في**

---

[1]– سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 14

هذا الحمل الغريب وفي هذه المخالفة الشائنة، لابد أنّ تلك الشقية المسماة بالنبية كانت مولعة بالمخالفات، والسلوكات الغريبة والأفعال الاستفزازية وهاهي تورطه في مخالفاتها حتى وهي متوارية في العدم،"[1] فهذا المكان المغلق يوحي بصرامة السلطة الحاكمة وتشديدها على الأشخاص المخالفين للقانون.

- **المستشفى**

يتخذ المستشفى في الواقع "مكان لعلاج المرضى يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء، ثم يغادرونه، يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على الناس،"[2] فالمستشفى مكان للشفاء والراحة، ويتضح ذلك في المقطع السردي التالي: "**أنا غارق في غيبوبة طويلة في المستشفى مع مرض خبيث ينمو في بطني آمنا حرا طليقا بأسري، لي الآن أن أسعد، لأنّني الرابح الوحيد من هذه المعارك المتوالدة على الرغم من كل حرائقي**"[3]

5-2 المكان المفتوح

يعرف بأنه "**الحيّز المكاني الخارجي الذي لا تحده حدود ضيقة فهو يشكل فضاء رحب وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق،**"[4] لذلك هو مكان يعطي للشخصية الحرية الزائدة سواء من حيث الحركة أو الفكر.

---

[1]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 67-68

[2]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010، ص 238

[3]- سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 63

[4]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص134

فالفضاءات المفتوحة "امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره."[1]

يرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعل حلقة الوصل بينهما هو الإنسان الذي ينطلق ويتحرك من المكان المغلق إلى المفتوح، ومن الأماكن المفتوحة الأكثر حضورا في الرواية هي:

- **الشارع**

يعد الشارع من الأماكن المفتوحة التي تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها، ورد الحديث عن الشارع في الرواية في بعض المقاطع السردية، يمكن أن نمثل له بـ: "**وهم لا يدرون أنّني اكتشفتها قبلهم بمساعدة صديقي الآلي الذي بحث لي دون توقف حتى كاد شحنه ينفذ في الشارع العمومي الضوئي السريع**"[2]

- **الغابة**

هي حيز مكاني خارجي واسع تضمُّه الأشجار، وكانت متنفسا "**لباسل المهري**" للهروب من الواقع، والحنين إلى معشوقته: "**لا أحد في غابة المستشفى سواه في هذا الوقت من المساء لقد سرقه الوقت وهو يقرا في مذكرات، وداهمته عتمة المساء البارد**"[3]

---

[1]– الشريف حبيلة: بينة الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، ص 204

[2]– سناء الشعلان: أَعْشَقُنِي، ص 66

[3]– المصدر نفسه: ص 201

ثانيا: الفضاء الزمني في رواية "أعشَقُنِي"

أخذ الزمن بعدا جماليا تجلى ذلك مع ظهور الرواية الجديدة التي قدمت تصورا لبنية النص الروائي، ومن ثمة تطورت وظيفته بحسب تطور نظرة المجتمع إليه، مما دعا إلى ضرورة الوقوف عنده بالدراسة والتحليل والقراءة، من خلال عرضنا لبعض تعريفات الزمن فيما يلي:

1- مفهوم الزمن

1-1 المعنى اللغوي

ورد في "**لسان العرب**" "**لابن منظور**" في مادة (زَمَنَ): " **الزمن والزمان اسم لقليل من الوَقْت وكثيره ، وفي المحكم: الزمن والزمان والعصر، والجمع أزمنة وأزمان، وأزمن الشيء، طال عليه الزمن، والاسم من ذلك الذهن والأزمنة، و أزمن بالمكان أقام به زمانا.**"[1]

1-2 المعنى الاصطلاحي

الزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، فلا يمكن لنا تصور حدث روائي خارج الزمن لأنّه يؤثر في جميع العناصر وينعكس عليها، فالزمن يمثل: الحركة التي تحتوي المكان، ويمنح عقدة العمل الأدبي ثرائها ودلالتها،"[2] فالشخصيات والأحداث تتحرك وتتشكل في فضاء زمني، فلا يتم السرد إلاّ بوجود الزمن، ففي لحظة ما يسترجع السارد الماضي، أو يتشرف المستقبل، لأنّ الرواية ليست بنية ثابتة للكيان والتشكيل ويمكن التقاطها بوضوح بل

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (زَمَنَ)، مجلد 7، ص 60

[2]- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 103

هي "صيرورة وتحول وهدفها غير معروف مسبقا فكما أنّ الزمان في مختلف تجلياته متجرد ومتحول، فإنّ الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تحتفظ التحولات وهي نفسها بنية تحويل."[1]

تعود بداية الاهتمام بعنصر الزمن وكيفية تعامل النقد الروائي معه إلى "**الشكلانيين الروس**" الذين بنو تصورهم انطلاقا من التمييز بين ما أسماه "**توماشفسكي**" المتن الحكائي والمبنى الحكائي (**Sujet-fable**) حيث يقول: "**إنّنا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارها بها خلال العمل...في مقابل المتن الحكائي يوجد مبنى حكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.**"[2]

انطلاقا من تصور الشكلانيين الروس الذي يعتمد على مبدأ الثنائية الزمنية، طرح "تودوروف" تصوره حول الزمن مميزا بين زمنيين هما: "**زمن القصة وزمن الخطاب**؛ إذ يقول: "**إنّ زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي في حين أنّ زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا**

---

[1]– ينظر: محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، المغرب، ط1، 1990، ص 61

[2]– توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرية، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص 180

متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر،"[1] فالزمن الأول هو تجسيد فني للثاني خلال الخطاب عبر تقنيات فنية متعددة، تعيد ترتيب الأحداث وتحدد ظهورها في الخطاب وفق نظام جديد، في حين يمثل الثاني ترتيب الأحداث وفق وقوعها قبل السرد وخارج النص.

بينما نجد "**جيرار جنيت**" يتبنى تعريف "**تودوروف**" وملاحظاته التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب ولكنه استخدم مصطلح "**زمن القصة**" و"**زمن الحكاية**" وحدد نوعية العلاقة بينهما بقوله: "**الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...فهناك زمن الشيء المحكي عنه، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)**"[2] وقد عمل "**جينيت**" على مقاربة زمن الحكاية من خلال المحاور الثلاثة الآتية:

الترتيب: ويقصد به الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة وصيغة تمثله في الحكاية، الناتج عن تفاعلهما إحدى المفارقات الزمنية المشكلة لمصطلحين يحددهما "**جينيت**" بقوله: "**ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على من يروي حدث لاحق أو يذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة.**"[3]

---

[1]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأجنبي، ترجمة: حسين السحبان، فؤاد الصفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8–9، 1988، ص 42

[2]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1، 1997، ص45

[3]– المرجع نفسه: ص 51

المدة: تختص بالمقارنة بين المدى المتغيرة لهذه الأحداث والمقاطع القصصية والمدة الكاذبة **(طول النص)** لروايتها في الحكاية."[1]

من خلال هذه المقارنة يمكننا تحديد الأشكال التالية: **الوقفة-الوصفية- المشهد- الحذف.**

التواتر: ويتضمن تكرار دراسة الأحداث والمواقف والأقوال بين القصة والحكاية."[2]

وقد استفاد النقد العربي من الدراسة الغربية و وما أنجزه "**جينيت**" على وجه الخصوص؛ إذ نهج نهجه وسلك طريقته كثير من نقادنا العرب، لأنّه كما يقول "**سيد إبراهيم**": "**لا يحمل مجرد جهد عبثي ممتد الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصب آخر الأمر في نتائج تلقي ضوءا كاشفا على العمل الذي يتعرض له طوال الوقت.**"[3]

يمكننا القول إذن: إنّ أيّ قص روائي يملك زمن القصة ذاتها، ويعني بترتيب تلك الحوادث وفق نمط معين، فإذا ما أراد الناقد رصد طريقة بناء ذلك الزمن فإنّه يأخذ مناح شتى، وهو ما سنسعى إليه من خلال تتبع طريقة "**جينيت**" في تحليل رواية "**أَعْشَقُتِي**"، مع الأخذ بآراء غيره من الباحثين، إذا دعت حاجة.

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 46

[2]- المرجع نفسه: ص 129

[3]- سيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ط3، 1998، ص 113

2- الترتيب الزمني في الرواية

لاشك أنّ هناك تباين معلوما بين زمن القصة والخطاب، كما ألمحنا إليه سابقا، فزمن الخطاب "يتدخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد، أما الزمن الأول (زمن القصة) فهو زمن خام يجري دون أي تدخل خارجي؛ إذ يأتي على خط متتال واحد."[1] ويمكن التمييز بين الزمنين على الشكل التالي: لو افترضنا أنّ قصة ما تتحقق على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإنّ سير هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل الآتي:

ج ← د ← ب [2]

هذا التداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية، ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية يتم من خلال حركتين أساسيتين، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر **(حاضر الرواية)** إلى الوراء، حيث ماضي الأحداث، وهذه العودة إلى الماضي تظهر من خلال تقنية **(الاستذكار، الاسترجاع)**، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا، لكن اتجاهها يكون إلى المستقبل عن طريق تقنية

---

[1]- داود سليمان الشويلي: مورفولوجيا الزمن في ألف ليلة وليلة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 47

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73

(الاستباق أو الاستشراف)، لهذا تتوالد المفارقات الزمنية التي تعني حسب "**جينيت**" "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأنّ نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، من البديهي أنّ إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما، وإنّها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية،"[1] فعلى الرغم من الاختلاف بين الحكاية والسرد، فإنّ السرد ليس في الواقع سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية من خلال الانحرافات الزمنية المختلفة.

ومن هنا ننتقل إلى أولى خاصية للترتيب وتقصد بها:

2-1 الاسترجاع

يعرف الاسترجاع بأنّه " **إيقاف السرد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أحداث ماضية،**"[2] ويعد من أكثر الأشكال والتقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص ومن خلاله يتحايل الروائي على التسلسل الزمني السردي، حيث "**يترك فجوة في الرواية، ويرجع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية أو ما بعدها، ويرويها في فترة لحظة حدوثها،**"[3] أي: أنّ هذه التقنية تشكل قطعا للتسلسل الزمني،

---

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص47

[2]- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد2، 1993، ص 134

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 40

وتفتيتا لتراتيبه، فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات، أو الأحداث المتعلقة بالسرد.

يشير "**جيرالد برنس**" "إلى أنّ الكاتب يلجأ إلى استرجاع الأحداث ليس نسيانا لها، بل يريد أن يزيد روايته أو قصته تقنية التشويق، فهو يعيد سرد أحداث قصته حسب طريقته، فيمكن أن يكون أمام موقف ما يتطلب منه تجاهل ذلك الحدث ثم العودة إليه لاحقا."[1]

يسمي "**نور الدين السد**" هذه الخاصية ""**بالسرد الاستذكاري**" الذي هو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية، ومرتبها من أحداث و التعريف بشيء من الأشياء."[2]

يقسم "**جيرار جنيت**" الاسترجاع إلى نوعين هما: "**الاسترجاع الداخلي، والاسترجاع الخارجي.**"[3]

أ- الاسترجاع الداخلي

يعد "تقنية زمنية تعيد ترتيب الأحداث حسب ما يمليه رأي الكاتب، ويتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة؛ أي: أنّه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها

---

[1]- جيرالد برانس: المصطلح السردي، ص 25

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 1999، ص 169

[3]- جيرالد برانس: المصطلح السردي، ص 61

الروائي،"[1] فهو يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها؛ حيث يعود المؤلِّف إلى الأحداث والوقائع لتسليط الضوء على شخصية من شخصيات.

نلفي هذه التقنية في المقطع السردي الآتي: "**بت أتوارى في الظلام، لأمارس عادة التخيل والاسترجاع والعودة إلى الزمن المسروق، حيث كنت رجلا حقيقيا، أما الآن فأنا جسدها، والمعذب رغم أنفها...** ،"[2] وهذا المقطع يعبر عن الحالة النفسية التي أصيبت بطل الرواية "**باسل المهري**" جراء تعرضه لحادث فقد فيه جسده وهويته ولم يبق له سوى الذكريات.

ب- الاسترجاع الخارجي

يعتبر هذا الاسترجاع كمكمل للأحداث الرئيسة، وذلك لأنّه يقوم بتفسيرها وتوضيحها ويصف معلومات جديدة لكي تتسنى للقارئ فرصة الفهم أكثر وهذا ما يبينه هذا القول: "**يقف هذا النوع من الاسترجاع إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد من توضيح الأخبار الأساسية في القصة وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في الفهم.**"[3]

هذه التقنية لها حضور قوي وكبير في المتن الروائي؛ حيث لجأت الساردة لها لاستدعاء ما حدث في الماضي، وهذا ما يمثله المقطع الآتي: "**بصعوبة قفز من سريره مستعرضا عريه الغريب على ذاكرته، لم يعرف نفسه وتذكر دفعة واحدة وبمرارة طاغية كل ما حدث معه، كيف نسى تماما قصة الجسد الأنثوي، أنّى له أن ينسى ابتسامتها...الآن فهم معنى ابتسامتها**

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 169

[2]- سناء شعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص 54

[3]- نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 170

لقد هزمته وهزمت كل دولته وبقيت على قيد الحياة،"[1] وهنا نلمح استرجاعا خارجيا لأحداث وقعت لشخصية "**باسل المهري**"، أما في هذا المقطع: "**فمنذ زمن طويل لم يرى زهرة أو شجرة حقيقية، يحتاج إلى أن يذهب إلى متحف زراعي، أو إلى محمية طبيعية من يريد أن يرى شجرة حقيقية أو زهرة غير صناعية.**"[2] تقدم الساردة معلومات إضافية يفهم من خلالها القارئ أحداث الرواية.

2-2 الاستباق

الاستباق هو نوع من أنواع السرد يستعمله الروائي للإخبار والتلميح عن حدث لم يقع بعد، "فإذا كانت مهمة الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث، فإنّ الاستباق الزمني أقل تواترا من المحسن النقيض للاسترجاع."[3]

يعرفه "**حسن بحراوي**" بأنّه: "**دلالة على كل مقطع حكائي، يروي أو يثير أحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، وبهذا يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى، سابقة عليها في الحديث أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز**

---

[1]- سناء شعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص35

[2]- المصدر نفسه: ص 71

[3]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية ط1، ص116

النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية."[1]

يعتبر الاستباق نمط من أنماط السرد، "يلجأ إليه السارد في محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى أو يشير إلى حدوثها سلفا، مخالفا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية."[2]

ينقسم الاستباق إلى قسمين: **استباق تمهيدي، واستباق إعلاني.**

أ- الاستباق التمهيدي

هو مجرد تلميحات وإيحاءات لأحداث ووقائع ستقع مستقبلا، فهي مجرد مقدمة أو مدخل لأمر يمكن أن يحدث في الرواية أو لا، وذلك يبقى في جانب الظن والحسبان فهي تزيد من تشويق القارئ، فعندما يبدأ الروائي في وصف حدث صغير ليكبر بعد مرور أحداث الرواية، أي: أنّ الاستباق التمهيدي "**توطئة لأحداث لاحقة تكون الغاية منها التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم الروائي، ويتخذ الاستشراف صفة تطلعات مجردة تقوم بها إحدى الشخصيات الروائية على شكل توقعات أو احتمالات مشوقة، وقد يتخذ أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بالمستقبل."**[3]

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، 2009 ص117

[3]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية، ص241

تتجسد هذه التقنية في المقطع الآتي: "**قد يخشى الجميع منك يا ورد، ويعتقدون أنني سألد لهم كائنا فضائيا متوحشا ، مثل تلك المخلوقات التي يزعمون وجودها في العوالم الفضائية التي لم يصل إليها الإنسان.**"[1] وهنا استباق افتراضي لما سيحدث فيما بعد، فالشخصية تتنبأ بما يواجهه جنينها عندما يولد، مما خلق لدى القارئ أفق انتظار، بتخيل ما سيحدث فيما بعد، هل يتحقق كل هذا بالفعل أم لا؟

ب- الاستباق الإعلاني

وهو النوع الثاني من أنواع الاستباق، وهو"**يعلن بصراحة عن حدث ما سيقع في المستقبل مع مفهوم التشويق والمفاجئة...وأكثر ما يكون استخدامه في سرد الراوي العليم بكل شيء.**"[2]، أي أنه يخبرنا مباشرة عما سيحدث لاحقا من أحداث بصورة عامة، وهذا النوع حقيقي، لأنّ وقوعه حتمي لاشك فيه، وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: "**ما هذا التكور العملاق في منطقة البطن؟ تبا ما يعني هذا التضخم المفاجئ في البطن؟ لم يكن هناك تضخم مشابه في جسدها الملعون ليلة كانت مسجات إلى جانبه !**"[3] وهنا استباق إعلاني يضطلع بمهمة إخبارية لما سيحدث فيما بعد.

---

[1]- سناء الشعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص 104

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 60

[3]- سناء الشعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص:37

3- المدة الزمنية في الرواية

سنتعرف الآن إلى وجه من وجوه الزمن، فبعد أن تحدثنا عن الزمن ترتيبيا وتعرفنا إلى أهم ما يتعلق بمفارقاته الزمنية، سنتعرف إليه من زاوية أخرى هي: "**زاوية المدة**" أي الوتيرة السريعة أو البطيئة التي تعرض خلالها الأحداث.

وتعني:"**سرعة القص ويتم تحديدها بالنظر إلى العلاقة القائمة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي ستستغرقه وطول النص قياسا بعدد أسطره أو صفحاته.**"[1] يوافق هذا القول المفهوم الذي وضعه "**نور الدين السد**" "يتمثل تحليل مدة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية أو الرواية، الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور وطول النص القصصي، أي: السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات ، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء السرعة والتغيرات التي تطرأ على نفسه من تعجيل أو توطئة له."[2]

اقترح "**جيرار جينيت**" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي:

- **تسريع السرد: الخلاصة/الحذف (القطع)**
- **تعطيل السرد: المشهد/ الوقفة الوصفية (الاستراحة)**

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 50

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص171

ورواية "**أَعْشَقُنِي**" تستثمر هذين الإجرائيين **(السرعة، البطء)** تبعا لغايات فنية ودلالية كما سيتضح فيما يأتي:

3-1 تسريع السرد

أ- الخلاصة

تعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، ويتم اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، لذلك فتقنية التلخيص: "**تعني أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في نقاط محدودة أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال...**"[1] وقد تعدد المصطلحات حول هذه التقنية إذ "**يسميها بعضهم التلخيص أو الإيجاز أو المجمل ، تقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنّها غير جديرة باهتمام القارئ، فهو نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، حيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي أو المستقبل، فالوقائع التي يفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل**،"[2] وقد وظفت الروائية هذه التقنية: "**زاد وزني إلى حد كبير، لعله تضاعف، أيضا وبطني تغوّل حتى غدوت**

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1997،1، ص 82

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 109

أخشى أن يبتلعني إلى متى سيستمر هذا التوسع الجريئ؟"[1] فقد اختزلت الروائية مجموعة من الأحداث في بضعة أسطر.

ب- الحذف

يعتبر الحذف من الحالات السردية التي يلجأ إليها الكاتب غالبا؛ وهو "**تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث، فالقطع يختصر كثيرا من المسافات بكلمات بسيطة.**"[2]

يعرفه "**حسن بحراوي**"بأنه "**تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.**"[3] بمعنى اختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي قصير.

أمّا "**سيزا قاسم**" فتصطلح على هذا النوع من التقنية ب"**الثغرة**" ويعرفه بقوله: "**الثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية.**"[4] فالحذف هو تقنية من تقنيات تسريع السرد، لا يمكن الاستغناء عنه في أي متن من المتون الروائية، ومن المقاطع التي جاءت عن الحذف نجد: **ستة أشهرا أمضاها سادرا في عالمه الدبق الرتيب، وشهر أمضاه**

---

[1]- سناء شعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص: 134

[2]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006، ص 171

[3]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 90

في صحوة مباغتة مثقلة بسيل جارف من الأسئلة والإجابات والاكتشافات والأدوية...لكنه الآن قد أدرك معنى الغياب في المجهول لمدة ستة أشهر."[1] هذا المقطع يصرح بتقنية الحذف والجملة الدالة عليه "**ستة أشهر أمضاها.**"

3-2 إبطاء السرد

إن إبطاء السرد 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 الخطاب.**"[2]

أ- المشهد

المشهد تقنية من تقنيات المساعدة في إبطاء الحركة الزمنية للنص الروائي لذلك: "يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفة درامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب."[3]

ويعرفه "**حميد لحميداني**" بقوله: **يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تصاعف السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن**

---

[1]- سناء شعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص 33

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1997،1، ص 88

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166

السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق."[1] ومن ثمة فالمشهد أو الحوار تقنية يلجأ إليها الراوي بغية كسر رتابة السرد، لتعطي تعبيرا أو وجهة نظر ما حول قضية معينة لتسهل على القارئ فهمها.

ينقسم المشهد الحواري إلى قسمين: **حوار خارجي:** ويكون بين شخصيتين أو أكثر، **حوار داخلي:** أو ما يعرف "**بالمونولوج**" ويحدث بين الشخصية وذاتها، ومن بين الحوارات الواردة في رواية "**أَعْشَقُنِي**" نجد الحوار الخارجي الذي جرى بين: "**باسل المهري**" و"**الطبيب**":

- اقترب باسل المهري برأسه الأنثوي الجميل قيد أنملة من الطبيب، وسأله بصبر نافذ وتكرار آلي مذعور: هل هو مرض خطير؟

- ردّ الطبيب بثقة أقلقت انتظاره المشوب بكل الاحتمالات.

- هو ليس مرض بالمعنى الدقيق، ولكنه حالة جسدية طارئة لها ظروفها وشروطها ومظاهرها.

- وهل يمكن الشفاء من هذه الحالة الجسدية الطارئة؟

- تنحنح الطبيب دون حاجة منه إلى ذلك، وقال بعد أخذ نفس قصير مستدرك: هذه الحالة تحتاج إلى رعاية خاصة إلى حين انتهائها تلقائيا، وقد تحتاج إلى عملية في مرحلتها الأخيرة."[2]

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78

[2]- سناء شعلان: أَعْشَقُنِي"، ص 41

أما الحوار الداخلي بين شخصية (باسل المهري و نفسه) ويتجسد في هذا المقطع:

- من أنا؟

- ماذا أفعل هنا؟

- كم الساعة الآن؟

- لماذا لا أستطيع أن أتحرك؟

- أنا جائع

- أنا باسل المهري

- أنا مريض"[1]

ب- الوقفة

الوقفة الوصفية تعد إحدى التقنيات التي تعمل على إبطاء الزمن السردي، بسبب لجوء الراوي إلى عملية الوصف، لذلك "**تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث؛ أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر.**"[2]

---

[1]- سناء شعلان: أَعْشَقُنِي"، ص 32

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 175

في حين نجد "**حميد لحميداني**" يصطلح عليها باسم "**الاستراحة**" فيعرفها بقوله: "**أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية ويعطل حركتها.**"[1]

تعمل الوقفة الوصفية على تبطيئ حركة السرد، مما يساعد في تعطيل حركة الزمن وإيقافه لفترة مؤقتة ليتمكن الروائي من أداء الوصف المقصود، وهذا يؤكد أنّ الوصف "توقف للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته، مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ، ويحمله على مراوحة مكانه، وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد."[2]

شكلت الوقفة الوصفية حضورا بارزا في رواية "**أَعْشَقُنِي**" وهذا ما يجسده المقطع السردي"**من العبث أن تجتمع كل هذه الأشياء المتناقضة والمتنافرة في هذا اليوم دون غيره، لسخرية القدر قلبي آلٍ على نفسه أن يتسع لها جميعا، فقدر رحب حتى أصبح معبدا يقبل كل شيء وصورة وأيقونة ولحن وضياء فرقد...لماذا علي أن أعيش مرارا وتكرارا تجربة تزقني بين كل شيء.**"[3] تتوقف الراوية لتكشف لنا الحالة النفسية التي يمر بها "**باسل المهري**" مما ساهم في حدوث إبطاء السرد، لأنّ القارئ انشغل بالوصف الذي ألحق بالسرد.

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76

[2]– ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص289

[3]– سناء شعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص161

كذلك من مثل هذه الوقفات الزمنية، نجد وصفا للمكان أين يتوقف زمن الرواية: "**كانت الأرض في بداية التاريخ والخلق جميلة ببحار زرقاء هادئة، وأشجار خضراء باسقة وسماء عليلة وحيوانات مسالمة، لكن البشر أفسدوا كل شيء، بشرورهم وحروبهم وتطاحنهم، الدماء الحمراء أغرقت كل الأماكن وأفسدوا كل الألوان، الآلهة ضاقت ذرعا بهم وأرسلت عليهم أمطارا لا تتوقف كي تغرقهم أجمعين، وجعلت تيمة الخلاص في فعل الخير...**"[1]

[1]– سناء شعلان: "أَعْشَقُنِي"، ص 89

خاتمـــــة

بعد هذه الرحلة في عالم التخييل السردي، الذي كان عالما غريبا، وكل من يلج عتبته لا يجد مخرج بل يبقى أسير سحره الخلاب، نختم بحثنا هذا بأهم النتائج التي توصلنا إليها في النقاط التالية:

1-للمتخيل أهمية كبيرة وحضور قوي داخل نسيج النتاجات الأدبية، ممّا يساعد على إثرائها وتثمين حبكتها بالصور الخيالية المشيدة لعوالم فريدة ومتميّزة فاتحة المجال للقارئ نحو اللامتناهي واللامحدود، فهو إبتكار مرن ومتجدد وغير محكوم بعوالم ثابتة.

2- تسعى الروائية "**سناء الشعلان**" عبر كتاباتها إلى تفويض رتابة القص التقليدي السائد وتطمح في مسعاها إلى إبتكار ورسم صياغة جديدة بحثا عن رؤية مستقبلية تتجاور كل ما هو نمطي وسائد وهو ما نستشفه من خلال روايتها "أَعْشَقُنِي" التي تطفوا على السطح معلنة الغوص في غمار التجريب.

3-كانت العتبات النصية بمثابة خطابات مساعدة وموجهة للمتلقي تعطيه فكرة أوّلية عن النص الروائي من الناحية الخارجية قصد إضاءة الناحية الداخلية، فهي جزء لا يتجزأ من النص، ولقد حرصت الروائية على إبرازها من خلال كل عناصرها وذلك لأهميتها وتأثيرها على القارئ.

4- تراوحت الشخصيات في رواية "***أَعْشَقُنِي***" بين شخصيات الرئيسية، الثانوية وكان لها دور بالغ الأهمية في بناء فضاء الرواية .

5- سعت الروائية"**الشعلان**" إلى الاهتمام بأسماء شخصياتها وأوصافها، ولم تقف عند الوصف الخارجي للشخصية وإنما توغلت في أعماق النفس واستطاعت الغور فيها إلى أن كشفت تفاعلها مع الواقع الذي تعيشه.

6- أسست "**سناء الشعلان**" منظورها السردي انطلاقا من الرؤية من الخلف؛ حيث نجد الراوي عليم بكل شيء عن شخصيات عالمه الروائي.

7- اكتسب المكان في الرواية أهمية خاصة باعتباره فضاء واسع ورحب يغوص فيه الإنسان، ويتجاوز حدوده الطبيعية إلى حدود أخرى خيالية تبقى عالقة في الذاكرة الإنسانية.

8-إنّ تكسير خطية الزمن التي قامت عليه الرواية، وتحطيم التسلسل الزمني أضفى عليها طابعا تخييليا جماليا.

9- استغلت "**سناء الشعلان**" أمورا واقعية وحقيقية استغلالا تخييليا فأصبحت جزء من الخيال، وذلك لإضفاء صفة اللاواقع على الواقع من أجل إنتاج دلالات جديدة تميز نصها الروائي.

10- تتقاطع مختلف عناصر السرد التخييلي وما ينتظمها من علاقات وما يحكمها من سياقات دلالية وأخرى مجازية في تشكيل فضاء الرواية، انصياعا لأغراض التخييل وحاجاته الشعرية.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد وفقنا وأفدنا ولو بالجزء اليسير الهين، تاركين الفرصة لمن بعدنا أن يكملوا نقائصها؛ لأنّه لا يوجد هناك بحث كامل، فكل نتيجة يمكن لها أن تتحول إلى إشكالية جديدة.

أولا: سناء شعلان لمحة عن حياتها وأدبها

1- حياتها

و لُدت "**سناء كامل أحمد الشعلان**" في حي قديم من مدينة (صويلح) في الأردن في حي أغلب عائلاته من الشيشان المهاجرين إلى هذه المدينة، في العشرين من شهر مايو من سنة ألف وتسعمائة وسبع وسبعين من أسرة كبير ة تتألف من سبع بنات وخمسة إخوة، وكان تسلسلها الأولى (بكر أبويها)، وكانت أول قصة تقرؤها، هي (دراجة عماد) لقد كانت مفتونة باللغة العربية والإنشاء فلقبت (بالأديبة الصغيرة) لأنها كانت مسكونة بهاجس الكتابة ولها جرأة طفولية عجيبة حيث أنها راسلت مجلة (وسام) الأردنية للأطفال،و أول محاولة لكتابة القصة كانت في سن السادسة كانت عن طفل يتيم.[1]

2- إبداعها

لقد كتبت في القصة القصيرة والرواية والنص المسرحي والدراسات النقدية، تقول: "**أجد نفسي فيها جميعاً إذ هي حالات تعبيرية ودفعات شعورية إبداعية خرجت وفق الشكل الذي ناسبها** "[2]، لقد أكملت دراستها الجامعية الأولى في اللغة العربية من جامعة اليرموك

---

[1] – ينظر، سناء شعلان : حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية، الجسرة مجلة فصلية ثقافية، عدد 19، 2007، الدوحة ، قطر، ص 29-33

[2]– المرجع نفسه، ص 33

بتقدير امتياز عام 1998، وحصلت على شهادة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية بتقدير امتياز عام 2003، وحصلت على شهادة الدكتوراه في الجامعة الأردنية بدرجة امتياز عام 2006، تعمل حاليا أستاذةمحاضر ة في الجامعة الأردنية، عضو في رابطة الكتاب الأردنيين عضو في اتحاد الكتاب العرب، عضو في أسرة أدباء المستقبل، وعضو في رابطة أدباء العرب فضلا عن مناصب عدة.

2-1 الجوائز الأدبية والإبداعية

- جائزة الكاتب الشاب، الجائزة الأولى عن قصة (عينا خضر) لعام 2006.

- جائزة صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثالثة / الجائزة الأولى، عن أحسن نص مسرحي عن مسرحية ضيوف المساء للعام 2006.

-جائزة الشارقة للإبداع العربي، عن مجموعتها القصصية، الكابوس، المركز الأول عام 2006م.

جائـز ة ساقية الصاوي في القصة القصيرة، عن قصتها (الغرفة الخلفية) للعام 2006.

وهناك جوائز أخرى .[1]

2-2 الإنتاجات الأدبية المطبوعة

أ- الكتب

---

[1]: غنام محمد خضر: فضاءات التخييل مقاربات فـي التشكيـل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، مؤسسة الوراق، الأردن، دط، 2011، ص 273-285

- كتاب نقدي بعنوان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن 1970-2002، من إصدارات وزارة الثقافة الأردنية، 2004 .

- كتاب بعنوان، دور جلالة الملك في مكافحة الإرهاب : تفجيرات عمان في قصص صادرة عن دار الخليج، عمان، 2006م.

-كتاب نقدي بعنوان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، 2006، صادر عن نادي الجسر الثقافي، قطر.

- كتاب بعنوان: تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، كتاب مشترك مع مجموعة من المؤلفين، من منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، 2011.

ب- القصة

- مجموعة قصصية بعنوان (ارض الحكاية)2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (مقامات الاحتراق)2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (ناسك الصومعة)2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (قافلة العطش) 2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (الكابوس) 2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (الهروب إلى آخر الدنيا) 2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (مذكرات رضيعة)2006.

- مجموعة قصصية بعنوان (رسالة إلى الإله) 2009.

- مجموعة قصصية بعنوان (تراتيل الماء) 2010.

ت- قصص الأطفال

- قصة للأطفال بعنوان (زرياب معلم الناس والمروءة) 2007.

- قصة للأطفال بعنوان (العز بن عبد السلام: سلطان علماء وبائع الملوك) 2007.

- قصة للأطفال بعنوان (عباس بن فرناس: حكيم الأندلس)2007.

- قصة للأطفال بعنوان (صاحب القلب الذهبي) 2007 .

- قصة للأطفال بعنوان (هارون الرشيد الخليفة العابد المجاهد) 2008.

- قصة للأطفال بعنوان (ابن تيمية , شيخ الإسلام ومحيي السنة) 2008.

- قصة للأطفال بعنوان (الليث بن سعد : الإمام المتصدق) 2008.

- قصة للأطفال بعنوان (الخليل بن احمد الفراهيدي) أبو العروض والنحو العربي 2008.

ث- الرواية

-رواية بعنوان (السقوط في الشمس)، 2004 .

- رواية بعنوان (أَعْشَقُنِي)، 2012.

ج- المسرح

- تأليف مسرحية (6 في سرداب)، 2006.

- تأليف مسرحية (يحكى أنّ) 2009.

-تأليف وإخراج مسرحية (أرض القواعد) 2000.

تأليف وإخر اج مسرحية (من غير واسطة) 2000.

-تأليف وإخراج مسرحية (الأمير السعيد) 2002.

- تأليف وإخراج مسرحية(العروس المثالية) 2002.

-تأليف وسيناريو وإخراج مسرحية (المقامة المضرية) 2003.

لها الكثير من المشاركات في كتب نقدية ، وكذلك في مجاميع قصصية مع كتاب آخرين.[1]

[1]- ينظر: غنام محمد خضر: فضاءات التخييل مقاربات فـي التشكيـل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، ص 273-285

ثانيا: ملخص الرواية

تخبرنا الرواية منذ بدايتها بزمن من تقويمنا الميلادي، ولكن من المستقبل وهو العام 3010، أي أنّنا نتابع أحداثاً تتقدمنا بألف عام مما نعدّ،أحداثاً تذكرنا لحظة بلحظة بأفلام الخيال العلميّ ومغامرات إنسان المستقبل وتحدياته.

من مدخل الرواية مباشرة نعرف أن نبيّة العصر الإلكتروني شمس كما أطلقت عليها الساردة "**سناء الشعلان**" كانت استحقت لقب النبوة لدعوتها إلى البعد الخامس – الحب والإيمان به – ومعارضتها الشديدةلسياسات سلطات مجرّة درب التبّانة، وكانت عصيَّة وعنيدة ضد غياهب السجون والزنزانات والمعتقلات ومصادرة الرأي والحريات الشخصية، فضلا عن كونها قائدة حزب معارض للحكومة وكاتبة شهيرة، بيد أنها وتحت وطأة وشدة تعذيب السلطات لها تفارق الحياة، وتشاء الأقدار أن يتعرض رائد مركبة فضائية

في سكان مجرّة درب التبّانة إلى حادث إرهابي يشل جسده تماما ويقعده، ما خلا دماغه الذي بقي سليما، ويقرر الأطباء نقل هذا الدماغ إلى جسد نبيّة العصر الإلكتروني، وبعد نجاح العملية يتحول رائد مركبة الفضاء إلى مخلوق مزدوج أنثوي بعقل ذكوري، حين يستعيد وعيه بعد آونة يواجه بعض المشاكل البيولوجية، مثل ظهور بوادر الحمل لدى رائد المركبة الفضائية باسل المُهري، وتبدأ مكابدات ومعانات وأحزان تراجيدية، ويروح يطرح أسئلة واستفسارات عن ذاته ووجوده، وكينونته .فأراد أن يستفسر عن تلك النبية، فتحصل على أرشيف جسدها من مخابرات كوكب مجرّة درب التبّانة، وشرع في سرد يومياتها للحصول على معلومات أكثر عنها، لكنه يصاب بخيبة أمل، أن ما كتبته نبية العصر لا يعدو أكثر من يوميات شخصية لامرأةعاشقة في مجرّة درب التبّانة، ولن يجد ضالته فيها، ولا حتى أسرار يمكن أن توصله إلى ما يريد، ولكن ما يثير استغرابه هو أن هذا المرأة كرست جل وقتها لكتابة هذه اليوميات.

ورغم ذلك، يصر باسل المُهري على متابعة قراءة اليوميات، عبر الحزمة الضوئية لكل الصفحات بتأريخ اليوم والشهر والسنة، وبلغ به الأمر إلى حد الإيمان بنبوتها، ما دام لها أتباع ومؤمنين بها كي يجد ذاته، حقيقته، كينونته طالما أن نبية مجرّة درب التبّانة أمست جزءً لا يتجزأ منه بيولوجيا، وسيكولوجيا، وجسديا.

وتكرس الروائية ما تبقى من فصول الرواية ، لتبادل الرسائل بين خالد ونبية العصر الالكتروني شمس، التي اتسمت بالوجد والسمو الروحي وهو ما سمته "البعد الخامس".

ومثلما أضاف اينشتاين بعده الرابع، البعد الزمني غير المرئي، أرادت الساردة سناء أن تضيف للأبعاد الأربعة بعدا خامسا هو الحب، وهو ثيمة روايتها، وهذا ما نراه في الرسائل المتبادلة بين نبية العصر الكوني شمس وبين خالد، هذا من جانب، وبين حوار نبية العصر مع جنينها من جانب آخر ..

وهذا ما حصل عليه رائد الفضاء باسل المهري في ملف نبية العصر الكوني، ومن خلال هذه الرسائل أعلن وبصوت عال لا لبس فيه ، حبه لجسد نبية العصر الكوني شمس.

وستبقى رواية أعْشَقني عالقة في ذهن المتلقي العربي لغرائبيتها، قد تناولت سناء الشعلان ثمة مهمة وهي الحب والجنس والقيم والأخلاق وصراعها ضد مخلوقات كونية تحولت إلى محض آلة على كوكب آخر ..

❖ القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

أولا- المصادر

1. سناء الشعلان:أَعْشَقُنِي، الوراق، الأردن، ط1، 2012

ثانيا- المراجع العربية

1. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مجلد4، دار الثقافة، مراد رايس ، الجزائر، ط1، 1990

2. إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في رحلة الأندلسية، نموذج القلصادي، تقديم: غسان غنيم، دار النايا للدراسات، سوريا، ط1، 2012

3. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، مطابع دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010

4. إبراهيم عبد العزيز زيد:السرد في التر اث العربي ، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط1، 2009

5. إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي، مقارنة نقدية في النص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990

6. إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996

7. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، مفاتيح، ط3، 1994

8. الفيصل السمر: الرواية العربية، بناء ورؤية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2003

9. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1،1997

10. جابر العصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1978

11. جابر العصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992

12. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981

13. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن،الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990

14. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991

15. حسن نجمي:شعرية الفضاء السر دي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000

16. حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز اوغاريت الثقافي، ط1، 2007

17. داود سليمان الشويلي: مورفولوجيا الزمن في ألف ليلة وليلة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000

18. داود غطاثة: حسن راضي: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة، عمان، الأردن، ط2، 1999

19. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997

20. سليمان كاصد: عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003

21. سيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ط3، 1998

22. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط1، 1984

23. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010

24. شريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010

25. طرفة بن العبد: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982

26. ظاهر محمد هزاع: اللون ودلالته في الشعر، دار حامد، عمان ،ط1، 2008

27. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

28. عبد السلام بن ميس: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط$_1$ 2000

29. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد على، تونس، ط$_1$

30. عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد$_2$، 1993

31. عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، الجزائر، ط$_1$، 2011

32. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط$_2$، 1999

33. عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط$_1$، 2000

34. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط$_2$، 2000

35. عبد المالك أشهبون: العنوان في الروايا العربية، دار النايا، دمشق، سوريا، ط$_1$، 2011

36. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المغرب، وهران، الجزائر، ط$_1$، 2005

37. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، تقرير: أحمد إبراهيم الهواري، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية ، ط$_1$، 2009

38. عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دار نيوز، العراق، ط2، 2011

39. عزوز على اسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين، الإسكندرية، د.ط، 2010

40. علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003

41. علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، عمّان، ط1، 2011

42. عمّار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، عالم الكتب الحديث، إربد، العراق، ط1،

43. 2009

44. عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، ط1، 2003

45. غنام محمد خضر: فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي، مؤسسة الوراق، عمان، ط1، 2011

46. كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2012

47. قجور عبد المالك: مقاربة النص وفق بعض الطرائق الحديثة، مؤسسة البحر الأبيض المتوسط الدولية، الجزائر، ط1، 2008

48. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م–2000م)، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008

49. محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، المغرب، ط1، 1990

50. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

51. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث وابدالاته التقليدية، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989

52. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، سوريا، ط1،1999

53. محمد حضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، سوريا، ط1، 1966

54. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000

55. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005

56. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007

57. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة، القاهرة، مصر، ط5، 1971

58. محمد معتصم: المرأة والسّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004

59. مرشد أحمد: البنية الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2005

60. ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع المؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011

61. ميجان الدويلي، سعد اليازجي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي، المغرب، ط3، 2001

62. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006

63. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 1999

64. نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي الرياضي، ط1، 2011

65. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004

66. ياسين نصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986

67. يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005

68. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات الاختلاف، مخبر السرد العربي، د.ط، 2007

ثالثا- المراجع المترجمة

1. تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، المغرب، ط1، 1992

2. توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرية، الدار البيضاء، ط1، 1982

3. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1، 1997

4. جيرالد برنس: المصطلح السّردي ، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003

5. غاستون باشلار: جماليات المكان،ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط3، 1987

رابعا- الدوريات والمجلات

1. بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، مقارنة سيميائية، مجلة سيما، الجزائر، العدد1، 2005

2. تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأجنبي، ترجمة: حسين السحبان، فؤاد الصفا، مجلة آفاق، العدد 8-9، 1988

3. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة مجلة عالم الفكر عدد3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1988

4. خالد حسين حسين: سيمياء العنوان القوة والدلالة، النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا، مجلة جامعة دمشق، العدد (4/3)، 2005

5. زوزو نصيرة: سمياء الشخصية في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضر، بسكرة، العدد9، 2006

6. سحر شبيب: البنية لسردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد: 14، 2013

7. ينظر: سناء الشعلان: حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية، الجسرة مجلة فصلية ثقافية، الدوحة، قطر، عدد19، 2007،

8. عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد الصادر في 4 جوان 1999

9. عبد المجيد بن بحري: قراءة في عتبات النص النقدي – بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا– مجلة الحياة الثقافية، العدد168، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، 2005

10. لؤي صيهود فواز: الخيال الشعري عند حازم القرطاجني، مجلة كلية الآداب، العدد 104، جامعة ديالي كلية التربية الرياضية

11. نرجس خلف أسعد: العتبات النصية في قصص ناشد سمير الباشا، مجلة آداب الفراهيدي، العدد19، 2014

خامسا– الرسائل الجامعية

1. جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة الدكتوراه، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، 2013–2013

2. دحماني سعاد: دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، 2007–2008

3. روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، شهادة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006–2007

4. زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عن غادة السمان، مقاربة بنيوية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنه، 2007–2008

5. فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، السعودية، 1989

سادسا- المعاجم والقواميس

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مجلد$_1$، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، ط$_4$ 1972

2. أبي الحسن ابن فارس زكريا: معجم مقاييس اللغة، مجلد$_{3-4}$، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت

3. ابن منظور: لسان العرب، مجلد$_{5-7-8-10-11-12}$، دار صابر، بيروت، ط$_1$، 2004

4. أبي الحسن ابن فارس زكريا: معجم مقاييس اللغة، مجلد$_{3-4}$، دار الجيل، بيروت، ط$_1$، 1979

5. الرازي محمد أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، ط$_1$ ، 1987

سابعا- المواقع الإلكترونية

1. روفيا بوغنوط: عتبة على عتبات النص ليوسف الإدريسي، مجلة أصوات الشمال، 2010، متاح على الشبكة العنكبوتية، الموقع:

www.aswat-alchamal.com/p$_p$=98&a=324

2. سناء الشعلان: من شهادة إبداعية حول الرواية، متاحة على الشبكة العنكبوتية:

www.mustaqila.com/news/143134.html

فهرس الموضوعات	الصفحة

مقدمة.....	أ-ب-ت
الفصل الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح	-
أولا: الخيال والتخييل السرديين.....	6
1- مفهوم الخيال والتخييل.....	6
1-1 المعنى اللغوي.	6
1-2 المعنى الاصطلاحي	9
أ - الخيال.....	9
ب- التخيّل.....	10
ت- التخييل.....	11
ث- المخيّل.....	12
2- الخيال والتخيّل في النقد الغربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية...	14
3- الخيال والتخييل في النقد العربي/ الخلفية الفلسفية والمعرفية...	18
ثانيا: ماهية السرد والسردية.....	24
1- مفهوم السرد.....	24
1-1 المعنى اللغوي.....	24
1-2 المعنى الاصطلاحي.....	25
2- مفهوم السردية.....	27
3- عناصر السّرد.....	28
3-1 الراوي.....	28
3-2 المروي.....	30
3-3 المروي له.....	30
4- أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي).....	32
4-1 الرؤية من الخلف *(Vision par derrière)*	33
4-2 الرؤية مع *(Vision avec)*.....	34

3-4 الرؤية من الخارج (Vision de dehors).....	34
الفصل الثاني: بنية الخطاب التخييلي في رواية أعشَقُنِي لسناء الشعلان	
أولا: بنية العتبات النصية في رواية أعشَقُنِي.....	36
1- مفهوم العتبة.....	36
1-1 المفهوم اللغوي.....	36
1-2 المفهوم الاصطلاحي.....	36
2- أنواع العتبات النصية.....	38
3- عتبة الغلاف.....	40
3-1 الرسومات والألوان.....	43
3-2 العنوان.....	43
3-3 اسم المؤلف.....	43
3-4 التجنيس.....	46
3-5 دار النشر.....	46
4- عتبة العنوان.....	48
4-1 وظائف العنوان.....	50
أ- الوظيفة التعينية: (La Fonction De La Designation)	50
ب- الوظيفة الوصفية: (La Fonction Déxriptive)..... ...	50
ت- الوظيفة الإيحائية: (La Fonction Connotation).....	51
ث- الوظيفة الإغرائية: (La Fonction Déductive).....	51
4-2 مكونات العنوان.....	52
4-3 العنوان الرئيس.....	53
أ- البنية المعجمية للعنوان أَعْشَقُنِي.....	54
ب- البنية التركيبية اللغوية.....	54
ت- البنية الدلالية.....	55

3-4 العناوين الفرعية.....	56
5- علامات الناشر.....	59
1-5 العبارة القانونية	59
2-5 رقم الإيداع في المكتبات الوطنية.....	60
3-5 اسم دار النشر.....	60
6- عتبة الإهداء.....	62
7- عتبة التصدير.....	62
1-7 وظيفة التعليق على العنوان.....	63
2-7 وظيفة التعليق على النص الثابتة.....	63
3-7 وظيفة الكفالة النصية.....	63
4-7 وظيفة الحضور والغياب للتصدير.....	63
ثانيا: بنية الشخصية في رواية أعشَقُنِي.....	65
1- مفهوم الشخصية.....	65
1-1 المعنى اللغوي.....	65
2-1 المعنى الاصطلاحي.....	66
2- وصف الشخصية.....	68
1-2 الوصف الخارجي.....	70
2-2 الوصف الداخلي.....	71
3- تقديم الشخصية	73
1-3 التقديم الذاتي	73
2-3 التقديم الغيري.....	74
4- أنماط الشخصية.....	75
1-4 الشخصية النمطية (المسطحة).....	75
2-4 الشخصية النامية (المدورة).....	77
5- أشكال التبئير (زاوية الرؤية).....	78
1-5 الرؤية من الخلف.....	78
2-5 الرؤية المصاحبة.....	78

3-5 الرؤية من الخارج.....	79
الفصل الثالث:بنية الفضاء الروائي في رواية أَعْشَقُنِي لسناء شعلان	
أولا: الفضاء المكاني*في رواية أَعْشَقُنِي*.....	81
1- مفهوم الفضاء.....	81
1-1 المعنى اللغوي.....	81
1-2 المعنى الاصطلاحي.....	82
2- مفهوم المكان.....	85
2-1 المعنى اللغوي.....	85
2-2 المعنى الاصطلاحي.....	86
3- العلاقة بين الفضاء والمكان.....	88
4-أنواع المكان في رواية أَعْشَقُنِي.....	90
4-1 المكان الهندسي.....	90
4-2 المكان الخيالي.....	92
4-3 المكان الجسد.....	92
4-4 المكان النفسي.....	93
5- التشكيلات المكانية.....	94
5-1 المكان المغلق.....	94
5-2 المكان المفتوح.....	96
ثانيا: الفضاء الزمني.....	98
1- مفهوم الزمن.....	98
1-1 المعنى اللغوي.....	98
1-2 المعنى الاصطلاحي.....	98
2- الترتيب الزمني في الرواية.....	102
2-1 الاسترجاع.....	103
أ- الاسترجاع الداخلي.....	104
ب- الاسترجاع الخارجي.....	105

2-2 الاستباق.....	106
أ- الاستباق التمهيدي.....	107
ب- الاستباق الإعلاني.....	108
3- المدة الزمنية في الرواية.....	108
3-1 تسريع السرد.....	109
أ- الخلاصة.....	109
ب- الحذف.....	111
3-2 إبطاء السرد.....	112
أ- المشهد.....	112
ب- الوقفة.....	114
خاتمة.....	119
الملحق.....	120
قائمة المصادر والمراجع.....	128