حكومة إقليم كوردستان
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة السليمانية – كلية اللغات
قسم اللغة العربية

المتعاليات النصية والعتبات في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) لـ(سناء الشعلان)
ـ دراسة سيميائية ـ

رسالة تقدمت بها الطالبة

إخلاص حسن حسين

إلى مجلس كلية اللغات بجامعة السليمانية ، وهي جزءٌ من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.م. د. كوثر محمد أحمد

٢٧٢٢ك ١٤٤٤هـ ٢٠٢٢م

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الرَّحْمَنُ (١) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (٢) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (٣) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (٤)
الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ (٥) وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ (٦)

صدقَ اللهُ العظيم

الرحمن (١-٦)

الإهـداء

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ..من أتشوق إلى رؤيته .. من سعى لأجل راحتي ونجاحي..
من كان سندي ومصدر قوتي ..أرجو من الله أن يرحمه ، ويجعل هذا العمل من ثمرات حسناته

والدي العزيز ..رحمه الله

إلى نبع العطف والحنان ..ومهجة حياتي ...حفظها الله ورعاها برعايته

أمي الحبيبة

إلى من علماني أنَّ الصبر هو طريق النجاح ...اللذينِ لولاهما ما كنت لأكون

أختي "سعاد " ... وصديقتي "ديمن "

إلى من شاركوني طفولتي وأحبوني... من ساندوني وأعانوني في دراستي ... من وقفوا جنبي دوماً إخوتي وأخواتي

إلى من كُنَّ لي وَفِيَّات ... صديقاتي جميعاً

إلى من كان لي عوناً في مسيرتي الدراسية من قريب أو من بعيد

أهدي هذا الجهد المتواضع

الشكر والعرفان

قال رسول الله– صلى الله عليه وسلم – (مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النّاسَ لَمْ يَشْكُرِ اللهَ)

الشكر والثناء لله عز وجل أولاً على نعمة الصبر والقدرة على إنجاز العمل، فَلَهُ الحمد حمداً كثيراً.

ثم أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان إلى أستاذتي الفاضلة " أ.م.د.كوثر محمد أحمد " لقبولها الإشراف على هذه الرسالة ، فلم تبخل علي بجهودها وملاحظاتها ونصائحها القيمة التي شاركت في إثراء البحث وتقدمه . فلها مني عميق الاحترام وخالص الشكر والتقدير.

كما لا أنسى الدكتورة **(سناء الشعلان)** كاتبة رواية **(أَدْرَكَهَا النّسيان)**، والناقد**(عباس داخل حسن)** اللذينِ قدما لي يد العون ولم يبخلا عليّ بالمعلومة .

وأشكر جميع الأساتذة الذين مدّوا لي يد العون وكل من قدم لي تشجيعاً.

ولا أنسى أن أتوجه بالشكر الجزيل لقسم اللغة العربية، رئاسةً وأساتذة .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	**١-٣**
التمهيد : التعريف بالمفاهيم الاساسية	**٤-١٦**
أولاً ـ مفهوم المتعاليات النصية	٤-٦
ثانياً ـ مفهوم العتبات	٧
العتبة لغةً	٧
العتبة اصطلاحاً	٧-١١
ثالثاً : مفهوم السيميائية	١٢
السيمياء لغة	١٣
السيمياء اصطلاحاً	١٤-١٦
الفصل الأول : – المتعاليات النصية في رواية أدْرَكَهَا النّسيان	
المبحث الأول : التناص	**١٧-٣٤**
أولاً : التناص مفهومه وتعريفه	١٧
النص لغةً	١٧
النص اصطلاحاً	١٨
مفهوم التناص	٢٠
ثانياً : أنواع التناص وأقسامه	٢٤
ثالثاً : أهمية التناص ووظيفته	٢٦
المبحث الثاني : النص الواصف	**٣٥-٦٤**

أولاً : تعريف النص الواصف	٣٥
ثانياً : وظائف الوصف	٣٦
ثالثاً : أشكال الوصف	٣٧
أولاً : وصف المكان	٣٨
ثانياً : وصف الزمان	٥٣
أ – الاسترجاع (الاسترداد)	٥٣
ب – الاستباق (الاستشراف)	٥٤
المبحث الثالث : النص الجامع	**٦٥-٨٤**
١ – الصورة الفوتوغرافية	٦٨
٢ – الشعر	٦٩
٣ – أدب الرحلات	٧٠
٤ – الأسطورة	٧٢
٥ – المذكرات	٧٤
٦ – يوميات حميمية	٧٤
٧ – المخطوطة	٧٥
٨– أدب السيرة	٧٧
٩ – التقنيات السنمائية	٧٩
١٠– المسرحية	٨٢-٨٤
الفصل الثاني : العتبات في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)	
المبحث الأول : النص المحيط	**٨٥-١١٥**
أ – عتبة الغلاف	٨٥

١ – الغلاف الأمامي	٨٧
٢ – الغلاف الخلفي	٩٤
ب – عتبة العنوان	٩٦
أولاً : مفهوم العنوان	٩٦
ثانياً : وظائف العنوان	٩٩
ثالثاً : مستويات العنوان	١٠٠
ج – عتبة بيانات النشر	١٠٤
د – عتبة الإهداء	١٠٤
أولاً : مفهوم الإهداء	١٠٤
ثانياً : مكان تواجد الإهداء	١٠٥
ثالثاً : وقت ظهور الإهداء	١٠٦
رابعاً: أنواع الإهداء	١٠٦
و – عتبة التصدير	١٠٨
أولاً : مفهوم (التصدير)	١٠٨
ثانياً : مكان ظهور التصدير	١٠٩
ثالثاً : وقت ظهور التصدير	١٠٩
رابعاً : وظائف التصدير	١١٠
ن – عتبة المقدمة :	١١١
أولاً : مفهومها	١١١
ثانياً : أنواعها	١١٢
ثالثاً : وظائفها	١١٣

هـ – عتبة الخاتمة	١١٤–١١٥
المبحث الثاني : النص الفوقي – مفهومه وأهميته	
النص الفوقي – مفهومه وأهميته	١١٦
١–الرسائل والأطاريح الجامعية	١١٧–١٢٤
٢ – البحوث الأكاديمية	١٢٥–١٤٠
٣ – المقالات	١٤٠–١٥٥
٤– التعليق	١٥٦–١٥٧
٥ – المذكرات	١٥٧
٦ – السيرة الذاتية	١٥٨
٧ – الحوارات	١٥٩–١٦٤
٨ – اللقاءات	١٦٥–١٧١
الاستنتاجات	١٧٢–١٧٤
نبذة عن الروائية سناء الشعلان	**١٧٥–١٧٦**
قائمة المصادر والمراجع	**١٧٧–١٨٧**
ملخص باللغة الكردية	**١٨٨–١٨٩**
ملخص باللغة الإنكليزية	**١٩٠–١٩١**

المقـــدمـــة

بِسْمِ الله الرحمن الرحيم

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً والصلاة والسلام على خأتم النبيين والمرسلين، سيّدنا وحبيبنا ونبيّنا محمد وعلى آله وصحبه الأخيار، أما بعد: –

الرواية جنس سردي، يقوم بسرد سلسلة من الأحداث بأسلوب نثري، يصف شخصيات خيالية أو واقعية، يعمل على تعريفنا بأحوالهم النفسية، ومصائرهم، وتحركاتهم داخل وسط مغلق أو مفتوح، ضمن زمن معين. كما إنها تعد من الأجناس الأدبية التي لاقت رواجاً لتأثيرها في المتلقي لأنها تعبر عن مشاكل الإنسان المعاصر، وتستمد موضوعاتها من موضوعات المجتمع.

بناء على ذلك كان اختيارنا لهذا الجنس السردي رواية "أَدْرَكَهَا النّسيانُ" للكاتبة (سناء الشعلان) يعود إلى أهداف أساسية كان منها ذاتية تتلخص في ميلنا إلى مؤلفات (سناء الشعلان) أكثر من غيرها، أما هدفنا الموضوعي فهو تسليط الضوء على الظواهر السيميائية في روايتها سالفة الذكر. إذ تتميز هذه الرواية بالحداثة والمعاصرة الروائية والثراء والخصوبة في العتبات ولما تحمله من جماليات دلالية وتعبيرية وسيميائية جعلتنا نغوص في فضائها، لرؤية عالمها البديع محاولين قدر المستطاع تحليلها وتأويلها وكشف جمالها من خلال هذه الدراسة والتي ترمي إلى التركيز على الجهود النسوية في كتابة الرواية العربية والكشف عن مواطن قوتها التعبيرية والكتابية لدى الكاتبات، أسوة بالكُتاب. كما انها تفتح الباب واسعاً لفهم المشكلات التي تستحوذ على مخيلة المرأة ومشاعرها، وطرق التعبير عنها ضمنا أو تصريحاً.

ولهذا أقدمنا على الولوج في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيانُ)، لأنها جديرة بالدراسة العلمية الأكاديمية، لما تمتلكها من خصوصية في بناء عتباتها المرتبة بشكل دقيق، ولما تحويها من هندسة بنائية بدءً من صورة الغلاف إلى الخاتمة والغلاف الخارجي، لذا سعى هذا البحث من خلال هذه العينة النصية إلى فك شيفرة عتبات النص المحيطة والفوقية، في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) خاصة، وفقاً لتقسيمات (جيرار جينيت) لهذه العتبات، والوقوف على دلالاتها والعلاقة الجامعة بينها، وعلاقتها مع المتن، فلا يوجد في النص الأدبي عُنْصرٌ لا لزوم له، فكل مذكور لابُد أن يكون مقصودا لذاته، وفي الطريق إلى الدراسة ينبغي الإجابة عن الأسئلة الآتية:–

الأول: هل العتبات مدخل نصي للمتن في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيانُ)؟ وهل الكاتبة (سناء الشعلان) قد اختارت لوحة الغلاف والعنوان الرئيس والفرعي والعتبات الأخرى بقصد مدروس منها أم جاء كل ذلك بمحض الصدفة؟

الثاني: هل من علاقة بين العتبات وبين مستويات التوقع لقراءة النص؟
الثالث: هل للثقافة في المجتمع دور في توليد النصوص الفوقية أو البعدية وإنتاجها؟
وغيرها من التساؤلات التي جاء الرد عليها ضمن مباحث الدراسة.

أما المنهج المتبع فقد فرضت علينا الدراسة اتباع المنهج الوصفي التحليلي وكذلك آثرنا المنهج السيميائي، الذي ينال اهتماماً كبيراً في الساحة النقدية، إذ إنه الأمثل لتحليل العتبات ودراستها، من جهة، إلى جوار اعتمادنا دراسة ذات النص والانفتاح على دلالاته السطحية والعميقة وكشف مضامينه البعيدة والقريبة من جهة أخرى.

وقد جاء البحث في قسمين: قسم نظري وآخر تطبيقي، بناء على ذلك انبنت هذه الدراسة على مقدمة، وتمهيد، وفصلينِ مكللينِ بخاتمة.

إن تمهيد البحث يتناول التعريف بالمفاهيم الأساسية وذلك بإعطاء نبذة موجزة عن كل من: مفهوم المتعاليات النصية، مفهوم العتبات، ومفهوم السيميائية لكي يُمنَح القارئُ معلومات معرفية تمهيدية عن موضوع البحث تساعده على التواصل مع بقية البحث.

استعرضت الدراسة في الفصل الأول المتعاليات النصية في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيانُ)،واحتوى ثلاثة مباحث وهي الآتي :-

المبحث الأول التناص تناول الباحث فيه مفهوم التناص وتعريفه وأنواعه وأهميته ووظيفته. أما المبحث الثاني فكان بعنوان (النص الواصف) وتناول فيه تعريف النص الواصف ووظائفه وأشكاله، وتفرع هذا المبحث في الجانب التطبيقي إلى وصف المكان و وصف الزمان.

أما المبحث الثالث فحمل عنوان (النص الجامع)، درست فيه الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي انفتحت عليها الرواية.

أما الفصل الثاني الموسوم بالعتبات في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيانُ) فقد ضمَّ مبحثين، هما:-
المبحث الأول: النص المحيط وبحثت فيه عتبة الغلاف (الأمامي والخلفي)، عتبة العنوان، وعتبة بيانات النشر، عتبة الإهداء، وعتبة التصدير، وعتبة المقدمة، وعتبة الخاتمة.
أما المبحث الثاني فقد كان بعنوان (النص الفوقي)، تناول البحث فيه الرسائل والأطاريح الجامعية، والبحوث الاكاديمية، والمقالات، والتعليق، والمذكرات، والسيرة الذاتية، والحوارات، واللقاءات،جاعلة التحليل السيميائي لهذه الدراسات في نهاية كل مجموعة بحثية وأخذتُ الرواية بالتحليل والتفسير.

اختتمت الدراسة بنقاط تضمنت أهم النّتائج التي توصلنا إليها في الفصول السابقة.

وخلال هذه الرحلة المنهجية اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة الاتجاهات والأهداف، منها عربية، ومنها أجنبية مترجمة، ومنها أكاديمية، في مقدمتها: عتبات (جيرار جينيت) من النص إلى المناص لـ(عبد الحق بالعابد)، (سيميائية النص الأدبي) لـ(أنور المرتجي)، وقد كنت حريصة على أن تتوزع مادتي العلمية بين الكتب والرسائل والمجلات والدوريات إيمانا مني بأن كلا منها تحمل مادة منوعة أو مكملة أو مغايرة عن الأخرى.

أما ما يخص الصعوبات التي واجهتنا خلال إنجاز هذا البحث، فمنها ما كانت متعلقة بالجانب النظري وما خُصَّ بالمراجع، حيث لم نقدر أن نحصل على ترجمة عربية لكتاب (Seuile) لـ(جيرار جينيت)، فضلا عن حداثة موضوع بحثنا وطبيعة طرحه، ونقص المراجع فيه.

كما أن كثرة المصطلحات الواردة في الدراسة ألجأتنا إلى البحث الدؤوب في المعجمات العربية القديمة والحديثة بحيث صعب علينا في أحيان كثيرة حصر مدلولاتها والإحاطة بكثرة الآراء حولها، أو حول المتعاليات النصية والعتبات، ما ادى إلى خلط الأفكار في الذهن، ألْتجأنا إلى التوقف قليلا والتفكير مليا. أما الصعوبات المتعلقة بالجانب التطبيقي فقد كانت في حجم الرواية، إذ بلغ عدد صفحاتها (٣٥٢) صفحة ما دفعتنا إلى قراءتها أكثر من مرة، لبيان عتباتها وتناصاتها، وتحديد الأجناس الأدبية القديمة والحديثة فيها. كما أنَّ تداخل الأجناس الأدبية، وصعوبة الفصل بينها جعل مهمتنا أكثر صعوبة، وخصوصا أنها أول تجربة دراسية أكاديمية علينا أن نقوم بها، لكن بعون الله وتوفيقه أنهينا هذا العمل المتواضع الذي نرجو من الله أن يكون علميا وناجحا، ومنال الرضا من لَدُن الدارسين والمختصين.

وفي الختام لايسعني إلا أن اشكر أستاذتي القديرة المشرفة الأستاذة المساعدة الدكتورة (كوثر محمد أحمد)، فلها مني أسمى آيات الشكر والتقدير، لجهودها ونصائحها القيمة، وملحوظاتها التي أغنت هذه الدراسة، وكانت خَيْرَ عَوْن ومعين في إخراج هذا العمل بهذه الحلّة، من بدايته حتى نهايته، فلها مني الدعاء بالتوفيق في حياتها، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة المناقِشة للباحثة والبحث ولتجشمهم عناء قراءته، فلهم مني ومن الأستاذة المشرفة عميق الاحترام وخالص الشكر.

الباحثة

التمهيد: التعريف بالمفاهيم الأساسية

أولاً: مفهوم المتعاليات النصية

إنَّ مفهوم المتعاليات النصية من المفاهيم الحديثة المهمة في الساحة النقدية المعاصرة، ويُعدُّ هاجساً للدارسين والنقاد العرب والغرب لأهميته إذ "انبثق عن الدراسات النصية في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي على يد (جيرار جينيت) فقد أفاد مما كان مطروحاً في الساحة النقدية الغربية" (م. جمعة ٢٠١٧، ١٠)، وقد خصص كتابه (مدخل لجامع النص) لبحثها وبيان أنواعها ورصد مختلف أوجه التفاعل النصي، حيث قال: "ليس النص هو الموضوع الشعري، بل جامع النص، أي مجموع الخطابات العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ومن بين هذه الأنواع: أصناف خطابات التعبير، والأجناس الأدبية " (أيوب ١٩٨٥، ٥)، وهذا يعني أنه عُدَّ جامع النص أو معمارية النص أو النص الجامع أو المتعاليات النصية لا يتضمن النص وحده، وإنما يتضمن تداخل مجموع ما يكوّن النص من خطابات وصيغ تعبيرية وأجناس أدبية.

ثم أصدر كتابه (الأطراس) "palimpsests" تَبَنَّى فيه موضوع النصية المتعالية أو المتعاليات النصية"Transtextualite". ونجده يقدم فيها جميع أنواع المتعاليات النصية بمصطلحات مختلفة، إذ يعرفه قائلاً: "إن التعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص"(GerardGenette,"Transtextualite",in Magazine litterare N ١٩٢.fev.١٩٨٣) نقلا عن (المرتجي ١٩٨٧، ٥٦).

إذًا، إن التعالي النصي يكمن في تداخل النصوص وتفاعلها مع بعضها على كل المستويات "فقد يكون هذا التدخل وجوداً لغوياً لنصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بنص آخر داخل قوسين في النص المقروء، وقد تدخل ضمنه أيضاً أنواع أخرى من التدخلات النصية مثل المعارضة والمحاكاة الساخرة وعلاقة التغيير" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ٤٠). فالمتعاليات النصية تَعْني وجود نص يتعالق ويتفاعل مع نصوص أخرى بشكل علني أو بشكل خفي وضمني.

فإذا كان (جينيت) في كتابهِ الأول (مدخل لجامع النص) "قد بيّنَ أن هدف فن الشعر (البوطيقيا) هو دراسة (معمارية النص) وسعى فيه إلى التمييز بين الأجناس الأدبية فقد بدأ في كتابهِ الثاني (أطراس) (palimpsest) يحول موضوع فن الشعر (البوطيقا) من حيث معمارية

النص إلى البحث في ما يسميه بالمتعاليات النصية، يعدّها أعم وأشمل، حيث تصبح "معمارية النص" نوعاً من أنواعها، أو نمطاً من أنماطها" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ٤٠).

لقد تبنى (جينيت) مصطلح المتعاليات النصية ليحل محل معمارية النص لأنه رأى أنه أجمع وأشمل ومتفرع إلى تفرعات نتيجة تعالق النصوص فيما بينها، وبذلك تغدو معمارية النص مفهوماً فرعياً يشكل مع باقي المفاهيم التي نصّ عليها جنيت أنواعاً وأشكالاً من المتعاليات النصية.

وقد وضح (جينيت) معنى المتعاليات النصية بقوله: إنها عبارة عن "كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، من خلال ذلك حدد خمسة أنماط للمتعاليات النصية وهي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص" (يقطين ٢٠٠١، ٩٧).

قام (جيرار جينيت) من خلال دراساته بالتمييز بين الأنماط الخمسة وتمكن من تطوير موضوع "المتعاليات النصية" وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها من بعض، وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها وتشابكها، ما دفعهُ إلى توظيف هذا المصطلح: المتعاليات النصية، الذي يراه أوسع من "التناص" الذي يمثل ـعندهـ نمطاً من أنماط المتعاليات.

من جهة أخرى يُعدّ (سعيد يقطين) من أبرز نقاد العرب المحدثين الذين تناولوا هذا المفهوم، غير أنه يقوم بتوظيف مصطلح (التفاعل النصي) مرادفاً لمصطلح التناص أو المتعاليات النصية، يقول في هذا السياق: "إننا نستعمل (التفاعل النصي) مرادفاً لما شاع تحت مفهوم (التناص) intextextualit أو (المتعاليات النصية) "Transtextualite" كما استعملها جينيت بالأخص، نُفَضِّل (التفاعل النصي) بالأخص، لأن التناص في تحديدنا-الذي ننطلق فيه من جينيت- ليس إلا واحداً من أنواع (التفاعل النصي)، ..ونؤثرهُ على (المتعاليات النصية) أو (عبر النصية) كما يستعملها جينيت وإن كانت عامة، وعلى الرغم من أني أميل إلى (المتعاليات النصية) فإن معنى التعالي Transendance قد يوحي ببعض الدلالات التي لايضمنها معنى التفاعل النصي، الذي نراهُ أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء بهِ بشكل سوي وسليم" (يقطين ٢٠٠١، ٩٢-٩٣).

يتبيّن لنا أن (سعيد يقطين) كان يفضل مصطلح التفاعل النصي بدل التناص أو المتعاليات النصية وذلك استناداً إلى النص عندما يتفاعل مع نص سابق ويتعالق به، ينتج نصوصاً جديدة

تضامناً مع نصوص سابقة وتحويلاً لشكل مختلف عن السابق وذات دلالات إيحائية جديدة أو بعيدة.

من خلال ما درسه (سعيد يقطين) استطاع أن يُدْخِل التفاعل النصي كما يسميه يقطين أو المتعاليات النصية إلى الساحة العربية النقدية المعاصرة وقد خصصت لهُ مجلة (ألف) المصرية محوراً تحت عنوان (التناص): تفاعلية النصوص، وأسْهَمَ فيه (صبري حافظ) و(سامية محرز)، كما نجد (سيزا قاسم) تتحدث عن التضمين، كمقابل للمتعاليات النصية عند (جينيت) في دراسة لها حول (المفارقة في القص العربي) (يقطين ٢٠٠١، ٩٨).

بناءً على ما سبق فإنَّ المتعاليات النصية نوع من المعرفة التي تدرس علاقة نص مع نصوص أخرى بعلاقات خفية وأخرى واضحة، ويستند في استنباط الأحكام والمفاهيم إلى مجموع بُنى النص اللغوية والخطابية والفنية عبر كشف من الخارج لاستنباط الداخل، وذلك اعتماداً على مبدأ أن البنية النصية الخارجية تُعَدُّ مرآة عاكسة للداخل.

ثانياً : مفهوم العتبات

تعد العتبات من أهم عناصر متعاليات النص وأهم القضايا النقدية المعاصرة، لدورها في كشف أغوار النصوص والدخول إلى عالمها، لأهميتها نحدد مفهوم العتبة لغةً واصطلاحاً:-

العتبة لغةً :

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس، أنّ (عتب) العين والتاء والباء أصل صحيح وتعني العتبة، وهي أسكفة الباب، وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل.

وعتبات الدُرجة: (مَرَاقبها)، كل مِرقاةٍ من الدُرجة عتبة، والواحدة عتبة، وتجمع أيضاً على عُتَب، ويقال عتب لنا عتبةً. أي اتخذها (فارس ٢٠٠٢، ٣٦١-٣٦٢). وأدرجة أي المدخل الموجود في باب المنزل.

وقد جاءت (العتبة) في معجم الوسيط: بأنّها "خشبة الباب التي يُوطأ عليها والخشبة العُليا وكل مرقاةٍ وعتبُ والشدةُ و(في الهندسة)، جسم محمول على دعامتين أو أكثر" (مصطفى بلا تاريخ، ٥٨٢). ومعنى ذلك: المكان المرتفع.

ومن هنا نجد أن (عتب) لها معانٍ ودلالات متقاربة وهو الارتفاع والعلو وعتبة الباب أي المدخل المؤدي إلى داخل المنزل.

العتبة اصطلاحاً :

إن المعنى المعجمي قد أعطى تعريفاً قريباً من التعريف الاصطلاحي للفظ (العتبة)، لأن العتبة تُعدُّ ممراً للدخول إلى النص، فالنص لا يمكن الولوج إلى داخل متنه إلا بالمرور بعتباته، فالعتبات تمثل حلقة الوصل بين خارج النص وداخله، ولهذا فإنّ العتبات النصية من القضايا والمفاهيم النقدية المعاصرة المهمة وأصبحت لها مساحة في الدراسات النقدية. ويمكن القول بأنه يمكن النظر إلى العتبات النصية من زاويتين: (الحداد ٢٠٠٩، ٩٨)

الأولى: النظر إليها بوصفها مصطلحاً حديثاً استقطب اهتمام الدرس النقدي بعد التطور الكبير في مجال الطباعة.

الثانية: النظر إليها بوصفها وعياً ساير الخطابات الفكرية من دون أن يعرض نفسه بوصفه مفهوماً بل بوصفه وظيفة توفر عليها الخطاب الفكري الغربي. فقد باتت العتبات النصية، وفق المفهوم

الحديث، تعطي دوراً وظيفياً بالارتباط مع النص، إذ إن العلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية، من دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب.

إن للعتبة عدة مصطلحات تحمل معنى واحداً: النص المصاحب –المناص– النص الموازي –خطاب المقدمة– المكملات المجاورة للنص الأصلي والتي تعني "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش، وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية، وفهارس، ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر التي تشكل في الوقت ذاته نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها" (بلال ٢٠٠٠، ١٦) .

وبما أنّ للعتبة دلالات لغوية متعددة فإنّ السبب في تعدد المصطلحات يعود إلى الترجمة الحرفية للتركيب المصطلحي المتكون من مقطعين (Para /texte).

*أما مقطع (Para)، فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معانٍ: (بلعابد ٢٠٠٨، ٤١-٤٢)

١– معنى الشبيه والمماثل والمساوي (pareil,egal)، والتي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) الكلمة اليونانية.

٢– معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملاءمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة.

٣– معنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة.

٤– معنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.

٥– معنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

(عبد الحميد لحميداني) يُعَرِّفُ في كتابه (بنية النص السردي) عتبة النص بأنها: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورقة ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع المطابع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها" (٥٥،١٩٩١).

هكذا تظهر العتبات النصية بعد ظهور الرواية، وقد توسعت وتطورت مع تطور الدروس السيميائية. بذلك فإنَّ العناية لم تقتصر على النصوص الداخلية للرواية، بل بالشكل الخارجي أيضاً، لأنه بمثابة الأبواب للدخول إلى المتن النصي، والعتبات النصية الخارجة عن المحتوى

الداخلي للنص المكتوب في المتن تتضمن مجموع المكملات لنسيج النص الواجب على القارئ قراءته والاطلاع عليها قبل دخوله إلى المتن، لأنها "ناتجة عن فضول أو افتتان أو ولوع أو حب الاطلاع والمعرفة أو حتى هي محاولة لإشباع الذات بنهم القراءة الواعية المتخصصة أو غير المتخصصة ليستزاد بها ولتكون سبباً في اكتسابه ثقافة عامة تُضيءُ دروبه وتنير معالمه" (حمداوي و هجيرة بدري ٢٠١٥-٢٠١٦، ٧).

بذلك العتبة تمثل نصاً يقابل القارئ قبل دخوله النص فتتولد لديه فكرة أولية عن المحتوى، وفي النتيجة يمكن عدهُ مدخلاً بين متن النص وخارجه وحلقة وصل بينهما للكشف عن محتوى النصوص، "فالعتبة واقعة خارج المدخل، لكنها لا يمكن أن تكون كذلك إلا لأنها تحمل شيئاً من المدخل وما سوف يدخل إليه، وفي هذه الخاصية تكمن خطورة العتبات النصية، وفي مقدمتها العناوين، على صعيدي المنتج والمتلقي بناءً وتلقياً" (حسين ٢٠٠٧، ٣٤).

ولما تمثل العتبات من أهمية أصبحت هاجس النقاد والباحثين وموضع اهتمامهم، وهذا الاهتمام بالعتبات النصية "ليس غريباً مادامت أبحاثهم تسعى إلى تحليل النصوص تحليلاً عميقاً، وإلى الأحاطة بها من كل الجوانب، وليس لهم من سبيل للوصول إلى ذلك إلا من خلال المرور بالعتبات" (الأحمر ٢٠١٠، ٢٢٧). وإنَّ هذه "الدراسات غدت لاتخلو من الإشارات ـولو باقتضابـ إلى العتبات النصية وبخاصة العنوان، باعتباره العتبة الرئيسة التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص" (رحيم ٢٠٠٨، ١).

إن العتبات النصية عتبات مهمة تُسْهِمُ في الولوج إلى أغوار النص لمعرفة مضمونه وبنيته وتركيبه، وإنها ضرورية في قراءة العمل الأدبي وهي مكملات فنية ومصاحبات تخدم النص في داخله وخارجه، وتساعد القارئ في فهم النصوص والمحفز الأساس للوصول إلى المتن، "وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة" (الدين ٢٠١٢، ١٠٤). يتضح مما سبق، أن العتبات يعتمد عليها الباحثون والنقاد في تأويل النصوص وتحليلها، وقاعدة أساسية للدخول إلى فضاءات النص من خلال تخطي العتبة.

إذًا، المناص، أو النص الموازي كما يسميه جينيت، هو "كل ما يدخل في محيط النص الأصلي وأحوازه، ويمثله العنوان ـالعنوان الفرعيـ العنوان الداخليـ الديباجاتـ التذييلاتـ التنبيهاتـ التصديرـ الحواشي الجانبيةـ الحواشي السفليةـ الهوامش المذيلة للعملـ العبارة التوجيهيةـ الزخرفـ الرسومـ نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، أحياناً بشرح رسمي وغير رسمي" (المنادي ٢٠٠٧، ١٤١-١٤٢). ولهذا

يُعدّ النص الموازي من أهم القضايا التي اهتم بها (جيرار جينيت) بحيث خصص لذلك كتاباً مستقلاً عنوانُه (عتبات) يَتَضَمَّنُ دور العتبات أو المناص وأهميتها، ويَعُدُّها النصوصَ التي تتشارك مع النصوص شعراً كانت أو نثراً، كالعنوان بأنواعه وجميع مستوياته والإهداء والتصدير والحواشي والهوامش وكل ما يحتوي الغلاف من الزخارف والرسوم والخطوط والألوان.

إذًا، فالعناصر الموازية هي التي تمنح النص هويته، إذ "تحيط بالنص وتمططه، وبعبارة أدق، فهي كائنة لتقديمه، لتؤكد وجوده في العالم لحظة تلقيه واستهلاكه" (حسين ٢٠٠٧، ٣٨) من طَرَف القارئ بعدهِ أول لقاء بين القارئ والمؤلف وإعطائه فكرة أولية عن النص، وبذلك يَتَضيحُ أنَّ للعتبات النصية أهمية كبيرة في فهم النص وتفسيره وبذلك لم يؤتَ بها اعتباطاً بل سيقت لخدمة النص داخله وخارجه، فإن "من وراء النص الموازي يتفاعل المتلقي ليعرف طبيعة الخطاب الذي يروم معه، لأن للنص الموازي أو العتبة سلطة لا تخفى، لكنها سلطة تنهض أساساً على وجود المفارقة بين النصوص" (فايزة ٢٠١٤ –٢٠١٥، ٣٨). فالنص الملحق يتعالق مع المتن.

أما (سعيد يقطين) فَيُسمي العتبات (المناص) ويعرّفه بقوله: هو "عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسان هو النص والمناص، وتتحدد العلاقة بينها من خلال مَجيء المناص كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل"(يقطين ٢٠٠١، ١١١).

من منظور آخر فإن العتبات تضيف للنص خاصية الانفتاحية وعدم غلق النص وتقييده بالنص الداخلي المكتوب فالعتبات ضرورية للنص الأدبي بوصفها امتداداً للنص "حين يُراعى فيه البعد البصري فضلاً عن الإضافات الجمالية والطباعية ـالمتعلقة بتداول النصـ التي تضيف لهُ بعداً بصرياً يؤثر في تسويقه ورواجه في أحيان كثيرة" (م. جمعة ٢٠١٧، ١٧). ولا يمكن للعتبات النصية "أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضاً عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضايا الأجناسية" (الحجري ١٩٩٦، ١٦).

أما (جميل حمداوي) فيعرف النص الموازي تعريفاً شاملاً ومشابهاً للمفاهيم السابقة بقولهِ: "عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته

وما أشكل على القارئ، وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصاً مستقلة ومجاورة وموازية للنص" (السامرائي ٢٠١٥، ١٥-١٦).

وَ(محمد بنيس) في كتابه (الشعر العربي الحديث) حول المفهوم الاصطلاحي للعتبات يقصد بها: "تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"(٢٠٠١، ٧٦).

نلاحظ تشابها كبيراً بين تعريف (جميل حمداوي) و(محمد بنيس) من حيث المضمون والدلالة، عند تأكيدهما دور العتبات في الكشف عن مضمون النص الداخلي وإيضاحهِ.

وبناءً على ما سبق فإنّ للعتبات تعاريف عديدة ولكن جميعها تمتلك المفهوم ذاته في أنها تشمل مجموعة العناصر الداخلية والخارجية لحدود النص أي كل مايحيط بالنص من العناوين والألوان واسم الكاتب والإهداء والاستهلال وغير ذلك، فهي تهدف إلى فتح الأبواب للمتلقي من أجل المسك بالخطوط الأساس للنص والتي تعينه في فهم معانيهِ، وتحديد جنسه، وفك مضمراته والدخول إلى أعماقه ومعرفة مقاصده الكامنة ودلالته، فهي تساعد القارئ على فهم محتواه بكل معانيهِ الظاهرة والخفية، فالعتبات ليست أقل أهمية من المكتوب من النصوص الداخلية لكون نصها مرآة عاكسة لمتنها بدءا من العنوان إلى الاستهلال، ويُعدّ المحفز الأساس للوصول إلى متن النص وتفكيك رموزه، علماً أن هذه العملية تجري من خلال فعل القراءة الذي يبحث عن المعنى اعتماداً على مستوى القارئ للكشف عن مواضع إبداع الكاتب.

ثالثاً: مفهوم السيميائية

من المعروف أن الساحة النقدية أصبحت تزخر بجملة من المصطلحات الحديثة ومناهج معاصرة تجذب الدارسين، ومن أهمها المصطلح السيميائية، الذي احتل مكانة مميزة في الفكر المعاصر، والاهتمام به أدى إلى الولادة الفعلية لعلم السيمياء على يد السويسري (فرديناند دوسوسير) والأمريكي (شارل ساندرز بيرس)، مع الإشارة إلى أنّ "الأصل يرجع إلى الفكر اليوناني مع كل من أفلاطون وارسطو والرواقيين، والمشتقة من الكلمة اليونانية "Semeion" التي تعني الدليل، ثم تجاوزت ذلك وتطورت لتظهر كمصطلح (السيميائية) أو (السيميولوجيا) سنة ١٧٥٢م في مجال الطب الذي يقوم على دراسة علامات المرض وأعراضه الجسدية"(مجلة الموقف الأدبي، سوريا) نقلاً عن (بوزقزي و توبين ٢٠١٥-٢٠١٦، ٥).

أما في العصر الحديث فلم تقتصر السيميائية على مجال محدد أو على زمن معين وإنما "تشعبت في مجالات عديدة وحضارات مختلفة، بحيث لم تبق حكراً على أمة دون أمة، وثقافة دون أخرى، وأخذ العلماء يفحصون نصوص الحضارات القديمة بحثاً عن تأملات وخواطر سيميائية لعلهم يعثرون على بدايات معمقة وجادة لهذا العلم" (دفة ٢٠٠٣، ٦٩)، إذ اتسعت اتساعاً واسعاً وبدأت اهتمامَها "بكل مجالات العقل الإنساني، وأنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الآيديولوجية الكبرى"(عبابسة و العيفاوي ٢٠١٧-٢٠١٨، ٢).

إن عالمنا وكل ما يحيط بنا مليء بالعلامات والإشارات تكاد تتكلم عن نفسها، قد ندركها نحن وقد نجهلها، لذا وجب وجود علم يكشفها، ولهذا ظهر علم السيمياء، وانتشر انتشاراً واسعاً، وأصبح لهذا العلم حضور في الساحة الأوربية علماً مستقلاً ونشاطاً معرفياً بالغ الأهمية من حيث أصوله وامتداده ومن حيث مردوديتُهُ وأساليبه التحليلية، "إذ أنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، فإن مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام لهُ من الأمور الصعبة جداً، ولهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية أو في اللغة العربية" (الأحمر، معجم السيميائيات ٢٠١٠، ١١).

وهذا يعني أن السيمياء تمتاز بالشمولية لأنها تشمل كل ميادين الحياة ونواحيها سياسية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية..إلخ. وتدرس كل ما هو حولنا من إشارات وعلامات وتبحث عن المضامين الخفية خلف الدلالات والمعنى الموجود داخل النصوص.

السيمياء لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور من مادة سوم (س، و، م) نحو قوله: السُومة والسِّمة والسيماء، العلامة، وسوَّم الفرسَ جعل عليه السِّيمة.

ويقول الجواهري: مُسَوَّمة أي عليها أمثال الخواتيم، قال أبو بكر: قولهم عليه سِيما حَسَنة معناه علامة، وهي مأخوذة من وَسُمَت السيم.
وقيل: الخيل المُسَومة هي التي عليها السيما والسُومة وهي العلامة، وقال ابن الأعرابي: السِّمُ العلامات على صوف الغنم (ابن منظور ١٩٩٩، ٤٤٠-٤٤١).

ووردت في الشعر: (ابن منظور ١٩٩٩، ٤٤١)

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء لا تشق على البصر

كما وردت لفظة سيما في عدة مواضع في القرآن الكريم، نذكر منها:

- قوله تعالى: "للفقراء الذين أُحْصِرُوا في سَبِيلِ اللهِ لا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبَاً في الأرضِ يحسَبُهُمُ الجَاهِلُ أغْنِيَاءَ مِنَ التّعَفّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يسألُونَ النّاسَ إلْحافاً وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإنَّ اللهَ بِهِ عَلِيمٌ"(البقرة -٢٧٣).

- وقال تعالى: "وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاً بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَةِ أَنْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ".(الأعراف – ٤٦)

- وقال تعالى: "وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُم".(سورة محمد -٣٠)

- قال تعالى: "يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤخَذُ بِالنَوَاصِي وَالْأَقْدَامِ".(الرحمن -٤١)

يتضح لنا مما ذكر أن لفظة (سيما) وردت بمعنى "العلامة" في الآيات السابقة سواءً كانت متصلة بالأفعال أم بالأخلاق أم بالهيئة أم بملامح الوجه.

وإنّ ورود لفظة (سيما) في القرآن الكريم دليل على أن لفظة (السيمياء) قد عرفها العرب وتداولوها أي لها أصل عربي مطابق للفظة (السيميائية) الغربية بمعنى العلامة، أي: للفظة الغربية ما يعادلها في اللغة العربية ويلتقي بها في دلالتها ومفهومها.

كما ورد لفظ (سيمياء) في الأحاديث النبوية : "قال يوم بدر: سَوِّموا فإن الملائكة قد سَوَّمَتْ أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضاً، وفي حديث الخوارج: سيماهم التحليق أي علامتهم" (ابن منظور ١٩٩٩، ٤٤١).

ومن خلال بحثنا عن لفظة (سيمياء) تبين لنا أنها وردت بمشتقات متعددة ولكن جميعها تلتقي في نقطة جوهرية ألا وهي (العلامة).

السيمياء اصطلاحاً:

لقد عرف مصطلح السيمياء جدلاً كبيراً في الساحة النقدية، "وكانت بدايتها مع اللساني فرديناند دي سوسير والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس peirce، إذ أطلق الأول على السيمياء لفظة علم العلامات أو السيميولوجيا في حين أطلق الثاني عليها مصطلح السيميوطيقا، لكن على الرغم من الاختلاف في التسميات إلا ان المدلول واحد وهو دراسة العلامة سواءً من ناحية دراسة الشكل أو دراسة تلك الأنظمة أو العلامات غير اللغوية وكيفية نشأتها داخل المجتمع" (بنكرد ٢٠١٢، ١٠).

بذلك من خلال هذا القول نجد أنفسنا أمام مصطلحين في الثقافة الغربية لمصطلح السيمياء العربي وهما "مصطلح السيميولوجيا" عند دي سوسير (ومصطلح السيميوطيقا) عند بيرس، على الرغم من الاختلاف في اللفظين إلا أنهما يتفقان في المعنى، لكن "الاختلاف يقوم في العمق على تقابل بين نموذجين للعلامة، لا يمكن اختزالهما: فهناك من جهة (سوسير) الذي يحصر العلامة في الاتحاد بين دال ومدلول، وهناك من جهة أخرى (بيرس) الذي يضيف لهذين الحدين اللذين يسميها ماثولاً ومؤولاً مفهوم المرجع، أي الواقع الذي تحيل عليه العلامة" (العماري ٢٠٠٧، ٧٥).

إذًا، العلامة عملة ذات وجهين أحدهما يكمل الآخر ويدل عليه "فهي صوت ومعنى، حامل ومحمول، قيمة في ذاتها وقيمة في علاقتها بما يحل محله، ومن هنا يكون الحدان اللذان تستدعيهما العلامة من طبيعة نفسية يطلق عليها سوسير على التوالي: الدال للأداة الحاملة والمدلول للمضمون. إن الموقع الأصلي للعلامة هو اللسان ووظيفتها الأساسية وظيفة اختلافية"(بنكراد ٢٠١٢، ٧٦).

السيميوطيقا عند بيرس "عبارة عن مثلث، تشكل الإشارة فيه الضلع الأول، وهو الذي لهُ صلة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع الثاني المحدد للمعنى، وهذا الضلع الثالث ـأي المعنىـ

هو إشارة كذلك تعود على موضوعها الذي أنتج المعنى" (دفة ٢٠٠٣، ٧٠)، وعند هذه الشاكلة، تكون (السيميائية) عند (بيرس) وحدة سيميولوجية، عبارة عن نسيج تتكون من ثلاثة مرتكزات أساسية أحدها متصل بالآخر، أولهم الإشارة التي لها صلة بالموضوع وترمز بالإشارة إلى إنتاج دلالة مرتبطة باللغة لأن الدلالة مرتبطة باللغة واللغة تعطينا المعاني والمدلول.

أما السيميائية عند (دي سوسير) فهي: "علم يدرس حياة العلامات في الحياة الاجتماعية، وبين قوام العلامة والقوانين التي تسيرها"، وفي الوقت نفسهِ كتب (بيرس): "إن المنطق بمعناه العام..هو اسم آخر للسيمياء.. هو مذهب شبه ضروري وشكلي للعلامات" (زيتوني ٢٠٠٢، ١١١). ف(دي سوسير) يربط علم السيمياء بدراسة حياة العلامات في الحياة الاجتماعية، بينما (بيرس) يربطه بالمنطق.

ويرى أمبرتو ايكو(Umberto Eco) "بأن السيمياء تعني بكل ما يمكن اعتباره إشارة"(Umberto Eco,A theory of semiotics ,advances in semiotics, university press,١٩٧٦,P:٠٧) نقلاً عن (بعزيز و فراق ٢٠١٧-٢٠١٨، ١٠).

يعرف (صلاح فضل) السيميائيات بقوله: "هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة" (عبابسة و العيفاوي ٢٠١٧-٢٠١٨، ٦).

أما (سعيد علواش) فيعرفها بقوله: "هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة العلامة اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع" (كامل ٢٠٠٣، ٢٠) نقلاً عن (الأحمر ٢٠١٠، ١٨).

والواضح أن (صلاح فضل) يربط السيميائية بدراسة الإشارات الدالة، أما سعيد علواش فيربط السيميائية بدراسة الثقافة ومظاهرها.

فالسيمياء كثيرا ما تعرف بأنها دراسة الإشارات، و"هي دراسة الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. والأنظمة هي نفسها أجزاء أو أنواع من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضة لتغييرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية" (الغانمي ١٩٩٤، ١٣-١٤).

فضلاً عن دراسة (سوسير) و(بيرس) التي مثلت بدراسة علم السيميائي (السيميولوجي)، أو ما يسمى العلامة (الإشارة) التي تُعد أساساً في التحليل السيميائي، فَثَمَّةَ "مخطط (رومان جاكبسون) في دراسة وظائف اللغة بوصفه أساساً في الحقل السيميائي المعاصر، يحدد

(جاكبسون) ستة عوامل لإحداث التواصل اللغوي: مرسل ومتلقٍ ورسالة وسياق وشفرة وقناة الاتصال، وأن لكل عامل من هذه العوامل وظيفة لسانية مختلفة تتمثل بالانفعالية والإفهامية المرجعية والإنتاجية والميتالسانية والشعرية، وكل رسالة تتركب من أغلب هذه الوظائف" (عبابسة و العيفاوي ٢٠١٧-٢٠١٨، ٧-٨)، فبذلك يصبح السيمياء متصلاً باللغة لِكَوْنِ اللغة تتضمن العلامات التي تحمل بدورها أفكاراً ودلالات وتحتاج إلى متلق لبيان دلالاتها من خلال فك الشفرات، ويؤكد ذلك قول (دي سوسير): " اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار" (.. الغذامي ١٩٩٨، ٤٥).

الفصل الأول : المتعاليات النصية في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)

المبحث الأول: التناص

أولاً: التناص، مفهومه وتعريفه

مصطلح التناص من المصطلحات السيميائية الحديثة، حيث أثار حيزاً واسعاً من الحراك النقدي، ومما لاشك فيه انه قد دار حوله نقاش وأثار جدالاً قوياً بين الدارسين لأنه امتاز بغموضه وكثرة تعرجاته، كما يكاد يكون هناك اختلاف في ترجمته وفي إيجاد صيغة لغوية ثابتة لهذا المصطلح، نتيجة اختلاف قراءات الباحثين له واجتهادهم فيه، إذ "كثرت تسمياته مثلاً التناصية، والتقابل النصي، والتعالق النصي، وتداخل النصوص، النص الغائب... "ويحدده بالحضور الفعلي لنص في آخر، ويتم عبر آليات محددة وهي: "الاقتباسcitation" و"السرقة plagiat" و"الإيحاء allusion" واتساقا مع تمفصلات النصوص التراثية/ المتناصة في متن العواضي، فقد أتى تمفصلها وفق ثلاث آليات، هي: الاقتباس، الإحالة، الإيحاء" (واصل ٢٠١١، ١٧-١٨).

أثار مصطلح التناص اهتماماً كبيراً في الأوساط النقدية الغربية، ذلك أنّ الإجراءات التي تَضَمنها بَدَت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أساساً "وبدأ يتضح عندما راح النقاد يدرسون العلاقات التأثير بين الآداب العالمية ويقارنون بينها فيما يعرف (بالأدب المقارن)، ثم تبلور مفهومه أكثر في المدارس النقدية المعاصرة (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦)

يرتبط التناص بمصطلح النص وتطورت "بظهور عدد من المؤسسات في المجتمع البشري وتطورها، وأولها ظهور الكتابة" (الزناد، نسيج النص ط١ ١٩٩٣، ١٢) فأصبحت جزءاً من النص واقترن اسمها بِه، ولهذا ارتأينا قبل الولوج إلى عالم (التناص) وبيان مفهومه أن نعرج على مصطلح النص (Text) ومفهومهِ:

النص لغةً:

وِردت كلمة (النص) في المعاجم العربية بدلالات متنوعة في مادة (نصّ) و(نصص)، فقد ورد في (لسان العرب) لابن منظور بمعنى الرفع، يقول ابن منظور: (النَّصُّ: رِفْعُك الشيء، نص الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنَصَّ للحديث من الزهري أي أرفَعَ له وأسْنَد. ونَصَّت الظبية جِيدَها: رَفَعَتْهُ. ونَصَّ المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض. ونَصَّ الدابة ينُصُّها نصاً: رَفعها في السير، وكذلك الناقة.

ـ التحريك لاستخراج أقصى الشيء وغايته: ومنهُ نص الناقة أي استخراج أقصى سيرها، ونَصُ الشيء: منتهاه.

ـ الاستقصاء والإدراك وهو متصل بالمعنى السابق ومنه "نص الرجل نصاً إذا سألهُ عن شيء حتى يستقصي كل ماعنده ونص كل شيء: منتهاه".

ـ الإظهار: فنص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام (ا. منظور ١٤١٩ –١٩٩٩ط٣ ،ج ١٤، ١٦٢–١٦٣).

أما في معجم (الوسيط) في باب النون، فقد ورد ما يأتي :

نصا: عينِهُ وحددَه، ويقال: نصَوا فلاناً سيداً: نصبوه. والشيء: رفعهُ وأظهرهُ، ويقال: نصت الظبية جيدها. ويقال: نصَ الحديث: رفعهُ وأسندهُ إلى المُحدث عنهُ. والمتاع: جعل بعضه فوق بعض. وفلانا: أقصده على المنصة.

ويقال: نص فلاناً: استقصى مسألته عن شيء حتى استخرج كل ما عنده. وتناص القوم: ازدحموا. وعند الأصوليين: الكتابة والسنة، ومن الشيء: منتهاه وَمبلغ أقصاه. يقال: بلغ الشيء نصهُ، وبلغنا من الأمر نصه: شدته (مصطفى بلا تاريخ، ٩٢٦).

من خلال اطلاعنا على دلالة (نصّ) في المعاجم العربية لاحظنا أن كلمة (نصّ) لها دلالات معجمية متنوعة منها الرفع والإظهار والاستقصاء لبلوغ غاية الشيء، ولا شك أن تعدد الدلالات المعجمية للفعل (نَصّ) يَرجع للتطور الذي يوّلد دلالات عديدة للفظ الواحد.

النص اصطلاحاً :

إن مصطلح النص من المصطلحات واسعة الدلالة ومتعددة المنطلقات لتداخل معانيه ومفهومه في الكثير من النظريات والمعارف كعلم النفس، والأسلوبية، والسيميائية، لذلك أصبح من الصعب تعريفه بالرغم من جهود الدارسين والنقاد قديماً وحديثاً، واحتل تعريف النص مساحة كبيرة من اهتمام النقاد، ولهذا تعددت تعريفاته.

لقد عرف النص بتعريفات مختلفة منها أنه "هو أكثر من مجموعة كلمات، الجمل أو الفقرات التي تكونه، والكثير من العلاقات بين الكلمات، الجمل والفقرات هي ضمنية ويجب استنتاجها لأنها غير معلنة بوضوح على سطح النص" (لمعَ ١٩٩١، ١٩).

ويعرفه (الأزهر) بأنّ النص "نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض. هذهِ الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحدٍ هو ما نطلق عليه مصطلح النص" (الزناد ١٩٩٣، ١٢).

لقد تبين أن النص نسيج من الكلمات يَرتبط بعضها ببعض بخيوط لتصل إلى جميع جوانبه متجاوزة حدود الكلمة فينتج المعنى.

فالنص منه كلام شفهي ومنه كلام ورقي كالنص القرآني ونص الحديث النبوي والنص الأدبي بنوعيه الشعري والنثري.

وقد عُرِّف النّص بأنّه "هو مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق باتباعه شفرة أو مجموعة من الشفرات. ومتلقي هذه المجموعة من العلامات، وهو يتلقاها نصاً، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة أو شفرات مناسبة" (الغانمي ١٩٩٤، ٢٥١).

يمكن أن نقول: إن النص على الصعيد المعنوي هو مجموعة من الكلمات ذات إشارات دلالية مركبة مليئة بالفجوات والشفرات تنتقل بواسطة المرسل إلى المتلقي الذي يقوم بفك هذه الفجوات والشفرات للوصول إلى المعنى التأويلي. وبذلك يتضمن النصّ عادة أربعة عناصر رئيسة هي: المرسل، وسيط لنقله، المتلقي، والشفرات.

أما النص على الصعيد الشكلي "فهو متتالية مرتبة من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة كإشارات، والمقدمة على صورة خطية تبعاً للاصطلاحات الخاصة باللغة المكتوبة. فاللنص إذاً، عندما يدركه شخص لحظة القراءة، سمات مادية قابلة للملاحظة، مثل الأحرف، المقاطع اللفظية، الكلمات، وأيضاً مظاهر بنيوية ناتجة عن تطبيق قواعد النحو –العبارات– الجمل – البلاغة– الفقرات، التنظيم الإجمالي للنص أو بنيته الصريحة" (لمعَ ١٩٩١، ٢٠).

إن النص في الممارسة الأدبية هو العنصر الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه ويمثل الركيزة الأساسية للأعمال الأدبية، إذ يمثل نقطة الالتقاء بين الكاتب والقارئ والناقد الأدبي.

فالنص الأدبي وليد ذات المبدع لحظة الإبداع محكوم بظروف ومؤثرات خارجية نفسية واجتماعية، "إن النصوص الأدبية من إبداع ذوات مرهفة مثقفة تنتمي إلى مجتمعات لها خصوصياتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والأيديولوجية، وبالتالي فلكل نص أدبي كيانه المستقل بذاته، الذي لا يمنعه من إقامة علاقة جدلية مع الحقول الثقافية الأخرى، إن النص الأدبي بكل بساطة عبارة عن علامة" (الأحمر، معجم السيميائيات ٢٠١٠، ٥٩–٦٠)، "وتنتج النصوص

الأدبية وتؤول ايضاً بوساطة شفرات يقررها الجنس أو النوع الأدبي وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها" (الغانمي ١٩٩٤، ١٥).

وبعد بيان معنى النص لغةً واصطلاحاً، سنحاول تحديد **مفهوم التناص** :-

وإن مفهوم التناص يقوم بنقل النصوص وانفتاحه ورفض الانغلاق، بِعَدّ أنّ النص يشترك وينفتح على نصوص سابقة، فالتناص "ترحال للنصوص وتداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع وتتشافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (عفيفي ٢٠٠١، ٨١).

بذلك يكون التناص ناتجاً عن اندماج نصوص وتفاعلها مع بعض، لذلك أَطْلَقَ عليه (سعيد يقطين) (التفاعل النصي) مقابلاً للتناص كما أنه بحاجة إلى قارئ ذكي إذ يأتي "المتناص مندمجا ضمن النص بحيث يصعب على القارئ غير المثقف أن يتبيّن وجود التناص أحيانا، إذا غاب عنه تحديد التناص، كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل" (يقطين ٢٠٠١، ١١٥).

إن مفهوم التناص قائم على فكرة أن كل النصوص الأدبية مهما بلغت من إبداع فهي تستند إلى نصوص أخرى، فنتاج الكاتب الإبداعي ليس إبداعاً خالصاً من الكاتب، بل هو نتاج قراءاته السابقة وما اطلع عليه من ثقافات من قبل وما سمعه من الآخرين، فالكاتب عندما يبدأ بالكتابة الأدبية يستحضر كل ما قرأه واطلع عليه وما سمعه فضلاً عن ما يمتلك من إحساس ووجدان ثم يصقله بثقافته وموهبته الإبداعية لينتج نصاً مختلفاً ذا دلالة مغايرة.

كانت (جوليا كريستيفا) صاحبة الفضل في توضيح منهج مفهوم التناص من خلال العديد من أبحاثها ودراساتها، وأرادت تبديل مصطلح التناص "بمصطلح (النقل الدلالي)، أو (التحول الدلالي)، لإظهار وظيفته، كتفاعل دلالي بين النصوص ينتج عند تحول في معانيها" (ذريل ٢٠٠٠، ٨٦).

فظهور مفهوم التناص في الدراسات النقدية المعاصرة بمصطلحات شتى وبتعاريف متعددة، وعند مدارس متعددة جعلتهُ يمتاز بالغموض في المفهوم والدقة في الكتابة والتشابك في استعمالاته، وهذا لا يمنعنا من بيان معنى التناص وذلك بالرجوع إلى صيغته، فالتناص "مصدر قياسي على وزن تفاعل (تناصص) وقع إدغام الصاد الأولى في الصاد الثانية فقيل تناص يتناص تناصاً" (المصفار ٢٠٠٠، ١).

إن لهذه الصيغة المصدرية دلالات متعددة في اللغة وأهمها:- (الراجحي ١٩٨٤، ٣٨)

١- المشاركة: وهي الغالبة في اللغة، كقولهم تشارك القوم أي اشترك كل منهم مع الآخر، أو تصالح القوم إن اشترك كل منهم في المصالحة أو الصلح.
٢- المطاوعة: وهي القيام بالفعل ذاتيا أو عن طواعية كقول بعضهم (باعدت فلانا عني فتباعد).
٣- التظاهر: أي أن يبدي المرء ظاهريا ما قد يخفيه داخليا كقول بعضهم تمارض أي أظهر المرض و ما به مرض.
٤- وقوع الأمر بالتدريج : كقول بعضهم توارد القوم إذا جاء بعضهم إثر بعض، وتعافى الرجل إذا برئ، أو تماثل للشفاء شيئا فشيئا.

وبالعودة إلى مفهومه، فإنّ ظهور هذه الظاهرة التعبيرية عند الشكلانيين الروس كان "في بادئ الأمر باسم الحوارية (Dialogisme) وأول من وظف المفهوم هو شكلوفسكي ثم تبعهُ باختين" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ١٢).

إن (باختين) نفسه أشار إلى مثل هذا التميز الاصطلاحي في الملاحظة التالية:- "يمكن قياس هذهِ العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا، بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة وتعد جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر، وبصورة أساسية، علاقات تناص" (فخري ١٩٩٦، ١٢١-١٢٢). نلاحظ أن (باختين) لم يستعمل مصطلح التناص وإنما عبر عنه بالعلاقة التي تربط بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، "إلا أنه هو صاحب الإرث النظري لمفهوم هذا المصطلح" (الأحمر ٢٠١٠، ١٤٤).

فالحوارية كانت في البداية مطابقة لمصطلح التفاعل اللفظي حيث إن هذا التفاعل هو الحقيقة الأساسية للغة، والحوار هو أهم أشكاله والحوارية تعود إلى الخطاب وليس إلى اللغة، وهي كما عرفتها جوليا عبارة عن: "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا" ثم أطلقت عليها أسم (عبر النصوص، Transtextualite) ثم (التصحيفية Paragrammtime) ثانياً، ثم ظهر عندها مفهوم (الامتصاص) ثالثاً، وذلك في قولها: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ١٢-١٣).

الحوارية تتجلى عند باختين في ثلاثة مظاهر هي:- "العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات وتتمثل في الحوارات الآيديولوجية أو الثقافية غير المباشرة، والحوارات الخالصة، وتكون بين

الشخصيات، والتهجين يكون بين لغتين داخل ملفوظ واحد. وبذلك تشكل الحوارية وجهاً من أوجه الانفتاح النصي بما تدعم به النص من سعةٍ وغنى نصوصي" (الموسوي ٢٠١٥، ١٧١).

وقد عرّفت (جوليا كريستيفا) التناص بقولها: "يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات، كل نص امتصاصٌ وإعادة تشكيل لنص آخر" وقامت بتحديد أكبر للتعريف وهو "تقاطع بلاغات من نص ما مأخوذ من نصوص أخرى تَعْدِلُ نصوص سابقة أو متزامنة" (الحري ٢٠١٠، ٥٣).

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن للتناص ثلاث آليات وهي:ـ

١– الاجترار: هو "تكرار المتناص من غير إضافة ولا تغير" (محبك ٢٠١١، ١٠٣)، "فهو عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية" (الحري ٢٠١٠، ٥٥).

٢– الامتصاص: هو "تفكيك المتناص وإعادة خلقه" (محبك ٢٠١١، ١٠٣)، فهو "عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمراراً لهُ متعاملاً معهُ بمستوى حركي وتحويلي" (الحري ٢٠١٠، ٥٥).

٣– الحوار: هو "إقامة علاقة جديدة مع المتناص مختلفة كلياً" (محبك ٢٠١١، ١٠٣) فهو"عملية تغير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة" (الحري ٢٠١٠، ٥٥).

من جانب آخر، يعرف (جيرار جينيت) التناص تعريفاً يختلف عن تعريف كريستيفا قائلا: "أحدد التناص بعلاقة الحضور بين مشترك نصين أو أكثر، أي عن طريق الاستحضار وفي الأغلب بالحضور الفعلي لنص ضمن نص آخر، بشكل أكثر وضوحاً والأكثر حرفية، إنها الممارسة التقليدية المعروفة بالاستشهاد وبعلامات التنصيص، بإحالة دقيقة للمراجع أو دونها، أو بالشكل الأقل وضوحاً والأقل حرفية والأقل تعقيداً إنه السرقة... وهي استعارة غير مصرح بها، وبالشكل الأكثر وضوحاً والأقل حرفية إنه الإيحاء، أي في ملفوظ حيث تفترض النباهة الكاملة استقبال علاقة بينه وبين ملفوظ آخر يحيل إليه بالضرورة عن طريق هذه الإيماءة أو تلك، وقد تكون غير مدركة" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥–٢٠١٦، ٤٤).

من خلال تعريفه يتبينَ أن التناص عند (جيرار جينيت) هو احتكاك نص مع نص آخر أو مجموعة من النصوص عن طريق الاستشهاد والسرقة . لذا فإن التناص عند جيرار محصور في الأشكال الآتية:– (بغداد و معزوزي ٢٠١٥–٢٠١٦، ٤٥)

١–الاستشهاد(Citation): باستعمال مزدوجين يذكر أو بإهمال ذكر المرجع.

٢–السرقة(Plagiarism): التي هي استعارة غير مصرّح بها لكنها حرفية.

٣- الإيحاء(Allusion): وهو الشكل الأقل وضوحاً والأقل حرفية والذي يعني أن وجود ملفوظ ما يحيل إلى وجود علاقة بينه وبين ملفوظ آخر حيث يستعين القارئ بنباهته لإدراك هذهِ العلاقة وبدون هذا الإدراك يتعذر الفهم السوي.

وبذلك يبدو أنّ مفهوم التناص عند (جيرار جينيت) قد وصل لمرحلة متطورة إذ أبدى اهتمامهُ بكل ما يتعلق بالنص سواء أكان ظاهراً أم غير ظاهر، وأصبح التناص عبارة عن العلاقة التي تربط بين نص ما ونص آخر أو ما يحيط بالنص بشكل مباشر، كما ربط التناص بقضايا نقدية عربية قديمة مثل السرقات والاقتباس والاستشهاد والإيحاء.

أما (تودروف) فقد أشار إلى التناص عند محاولته تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي بقوله: "إنهُ من الوهم أن تعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجاً داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي، التي تكون حسب المراحل التاريخية تراثية مختلفة. إن معنى (مدام بوغاري) يكمن في تعارضها مع الأدب الرومانسي" (المرتجي ١٩٨٧، ٤١). لذلك نجد "الشاعر الرومانسي امتاز بقلة تعامله مع التناص التاريخي والذاتي فلم يكثر منها، فكانت له القدرة والمعرفة بكيفية التعامل مع المناهل" (كريم ٢٠١٣، ٧٤).

أما (ميشيل بونورM.Bdoor) فَيرَى "أن كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، إن كل رواية أو قصيدة، كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق" (المرتجي ١٩٨٧، ٤٥).

يضيف (بورخيس Borges) من جهة أخرى "أن جميع الأعمال الأدبية من صنع كاتب واحد غير زمني وغير معروف" (المرتجي ١٩٨٧، ٤٥).

وقد أشار (رولان بارت) إلى مفهوم التناص في كتابه (لذة النص) بقوله: "يتجلى في سياق قراءة لا تلتزم بشيء، فالتناص هو استحالة العيش خارج النص اللانهائي" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ١٥). ومعنى ذلك أن النص لا يستطيع أن ينتج نفسه بنفسه، وتأكيد على حتمية اشتراك النص مع النصوص تميزه بقراءات متنوعة لإنتاج نص جديد ذي دلالة مختلفة، وهذا يحتاج إلى قارئ نموذجي ذي إمكانية قرائية عميقة وثقافة عالية لكي يكشف التناص.

وقد عرفه (محمد عزام) بتعريف مشابه لتعريف (رولان بارت) بقوله: "تشكيل نص جديد من نصوص سابقةٍ أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي

الحدود بينهما، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخيرة والمران"(النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام :٨٢) نقلا عن (م. جمعة ٢٠١٧، ٣٧).

وعلى أساس ما سبق فإنّ التناص هو نص يشارك نصاً آخر قديماً أو معاصراً له ويظهر بصورة أخرى في صورة نص أو نصوص جديدة، وهو صورة من صور التعالق النصي، أي ارتباط النص مع نصوص أخرى بطرائق مختلفة، سواء بقصد من المؤلف أم بدون قصد وإدراكها من طرف القارئ، وبالتالي فان التناص اشتراك بين الكاتب والقارئ، فهو "تحويل ثقافي وتجديد لفعالية المعنى، كما أنه يُعد مرآة للذات (ذات الكاتب وذات القارئ)" (يقطين ٢٠٠١، ٩٥).

التناص كما هو معلوم من أبرز التقنيات الفنية إذ يُعد ظاهرة ثقافية كونه عبارة عن تداخل نص في نص آخر سابق عليه. ليكون علاقة خاصة بين نص سابق ونص لاحق ليتولد من هذا التداخل نص إبداعي، يكون له أثر في تفسير ظواهر تاريخية وأدبية واجتماعية وثقافية. فقد عدّهُ الكثير من النقاد والدارسين بأنه صورة من صور اللغة، لكن "باختين ينفي انتسابهُ إلى اللغة ويقول بانتسابه إلى الخطاب" (فخري ١٩٩٦، ١٢٢).

بذلك فقد كثرت تعريفات التناص لارتباطها بكثرة المرجعيات وتعدد الآراء والثقافات والتداول المعرفي والرؤية التي قدمها كل باحث ليُسْهم في توسيع هذه النظرية وتطويرها.

فمن خلال التعريفات والآراء السابقة لاحظنا أن التناص هو نص يوجد داخل نص آخر لينتج معنى معيناً، كذلك لاحظنا أن لكلمة التناص مصطلحات خاصة عند كرستيفا، رولان بارت، جينيت وغيرهم باختلاف المصطلح عن الآخر لفظاً ولكن بالاشتراك بَيْنَها دلالةً وتشابهاً في المبدأ وهو أن التناص يعني أن كل نص خلاصته من نص آخر أي كل نص إشارة إلى نص آخر.

ثانياً_ أنواع التناص وأقسامه:

يشير (محمد مفتاح) إلى أن كل المهتمين باللغة، بمختلف أجناسهم وعصورهم وإمكاناتهم يتفقون على أن هناك نوعين أساسَيْن من التناص هما:- (مفتاح ١٩٨٥، ١٢٢)

١- المحاكاة الساخرة (النقيضة).
٢- المحاكاة المفترية (المعارضة).

والجدير بالذكر أنّ (محمد مفتاح) لم يرض بهذا التقسيم لتصوره بأنها ثنائية "ضيقة، فقد تكون هناك مواقف وسطية متعددة بين المحاكتين" (مفتاح ١٩٨٥، ١٢٣)، والتناص عنده قسمان:- (مفتاح ١٩٨٥، ١٢٥)

١- التناص الداخلي: ويعني أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها،فنصوصه تفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضاً لديه إذا ما غير رأيه.

٢- التناص الخارجي: يعني أنه يجب وضع النص مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر وزمانياً في حيز تاريخي معين لكي يتعين قراءة النص على ضوء ما تقدمه وما عاصره وما تلاه من النصوص لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف. وهو الذي يرتبط بنصوص خارجية عن النص الأصل الوارد فيه، وهو ما يسهم في فتح النص على مختلف التجارب النصية الأخرى سواء القديمة أو الحديثة، وأشار الزعبي إلى نمطين من التناص هما:- (ا. الزعبي ٢٠٠٠، ٢٠)

١- التناص المباشر: وهو أن يقتبس النص بلغته التي ورد بها، الآيات القرآنية والأحاديث والأشعار والقصص.

٢- التناص غير المباشر: يشكل الجزء الثاني من نماذج التناص، حيث يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً وهذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها .

يمكن تمييز أنواع التناص عند (مشيل أريفي) من خلال تعريفه لمفهوم التناص الذي قدمه في دراسة بعنوان "لغات جري": "Langags de jarry" على أنه: "مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك، مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة" (KerbratOreccnioni,Laconnotation,Ed.Pressesuniversitaires, Lyon,P.١٣٠)منقول من (المرتجي ١٩٨٧، ٤٦)، وانواع التناص عنده هي الآتي:- (المرتجي ١٩٨٧، ٤٦).

١- إن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونه النص الأول، هنا تتحدث عن ميتاسيميوتيقا.
٢- النص الثاني يمثل مستوى تعبير النص الأول، بمعنى آخر: إن عناصر النص الأول يمكن أن تُسْتَعارَ من النص الثاني وأن تدنو على مستوى التعبير والمضمون، وهنا يمكن الترجيح والأسبقية. فالمعارضة الحقيقية لا تكتفي بإعادة الخصائص التعبيرية للنص المعارض.

هذه هي أهم تصنيفات التناص وأقسامه، وتبيَّنَ أنّ من النقاد مَن قسمهُ على أساس امتصاص الآثار السابقة وانسجامها مع النصوص السابقة أو تعاكسها ويدعو إلى التجديد على أساس الضرورة والاختيار، ومنهم من يصنفهُ على أساس القصدية وغير القصدية، أي بوعي أو غير وعي.

ثالثاً- أهمية التناص ووظيفته:

مما لاشك فيه أنّ التناص ليس أمرا اعتباطيا، بل له أهمية ووظيفة، وما يأتي عبارة عن أهم وظائفه:-

١- الوظيفة الجمالية: يضفي التناص بعداً جمالياً على النص، عندما يسمح بالتلاقي والتفاعل مع النصوص ليؤكد عدم انغلاقها على نفسها، وانفتاحها على غيرها من النصوص، لأن التناص يعد توسعاً وانفتاحاً لمعنى التأثير والتأثر عندما يتصل النص بمرجعيات وإحالات دينية وفلسفية وفكرية وأدبية بواسطة التناص (الموسوي ٢٠١٥، ٢٠٩).

٢- الوظيفة المعرفية: فهي تعود بدون شك إلى الإحالة الواقعية أو الخيالية للكلمات على واقع خارجي كما هو الشأن في كل إرسالية لغوية، ولكن في الوقت نفسه الإحالة إلى شيء قيل من قبل، أو بعبارة أصح إلى قول صار تذكارياً (المرتجي ١٩٨٧، ٤٧).

إن وظيفة التناص، بالنسبة إلى القارئ أو الكاتب، هي " تأكيد حضور الأدبية، لأن الأدب لا يصنعهُ إلا الأدب، كما أن دور التناص يتمثل في خلقه لمرجع ثابت، وفي إيجاد نوع من الشفافية الوهمية للتناص التي تجعلنا نصدقها وهي التضامن الآيديولوجي، الذي ينسينا قيمة التأريخ المخترق لأصحابه والمميز بينهم" (المرتجي ١٩٨٧، ٤٧).

ولكي نتبيّن التناص ووظائفه بشكل أوضح في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، سنحلل تلك النماذج بشكل تفصيلي بدءاً من :-

أولاً- التناص في العنوان: صفحة العنوان هي أول ما يُطالعنا في الرواية، إذ كتبت الروائية عنوان **(أَدْرَكَهَا النّسيان)**، ويمكن أن يُعد أول تناص، فقد استعارته الروائية سناء الشعلان من متن روايتها، وهو عنوان لرواية بطلي روايتها (بهاء والضّحّاك)، كتبها بطلها (الضّحّاك)، "**سأقرأ لكِ ما كتبتِ، ولكنني سأكتب لكِ أجمل الحكايات، وسأسمي روايتنا هذه "أَدْرَكَهَا النّسيان"، وسأكتب اسمي واسمكِ عليها**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٦٥)، وقوله في مكان آخر: "**ويكتب ليل نهار في روايتهما "أَدْرَكَهَا النّسيان" التي شرع في كتابتها ليقرأ البشر أجمعون قصة حبهما، ولا**

يسرقه من خلوته هذه سوى انشغال لبعض الوقت بكتابة عاموده الدّائم في مجلّة المدينة" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١١٩).

إنّ ما سبق من أنموذج يمكن أن يُعد من قبيل التناص الداخلي، فسناء الشعلان قد استعارت عنوان روايتها من رواية بطل الرواية الأساس. وكتبت تحت العنوان ـ بين علامتي تنصيص ـ عبارة "**حكاية امرأة أنقذها النسيان من التذكر**"، بِعَدِّهِ عنواناً موازياً مأخوذاً من الصفحة ٣١١ من الرواية نفسها، "**هو لا يخشى أن تموت بهاء بموت كلماتها، فهو قد صنع لها كلمات جديدة خالدة في روايتهما المشتركة (أدْرَكَهَا النّسيان)، وكتب اسمه واسمها على غلاف الرواية بوصفهما مؤلفي الرّواية، ودفعها إلى الناشر الأشهر في الدول الأسكندنافية بعد أن تحمس لنشر الرواية باسمها الذي اختاره الضحاك لها، واستأذنه في أن يكتب بخط صغير تحت العنوان الرئيسي للرواية: "حكاية امرأة أنقذها النسيان من التذكر**"، وهذا تناص مباشر وتناص داخلي من متن الرواية نفسها، وعلى ما يبدو فمن الظاهر والجلي أن الروائية استعارتها من روائي آخر ولكن في الواقع إنها استعارة ذاتية مأخوذة من الرواية ذاتها. ففي هذا التناص أضفت الروائية خدعة مميزة وأضافت لروايتها قيمة جمالية وانفتاحاً لنصها على نصوص أخرى وذلك بتوسعة نصها على نصوص داخلية من روايتها ذاتها. في محاولة للمزيد من الإيهام بتداخل الرؤى السردية، وبأحادية السارد، واستمرارية السرد، وعدم انقطاعه، وبأن الروائية تستمد واقعية أحداثها من واقع الشخصيات المتخيلة.

ثانياً ـ التناص في الإهداء: أنّ صفحة مابعد العنوان تتألف من مجموعة من النصوص المأخوذة من ملحمة **(مزامير العشاق في دنيا الأشواق) وهي: "من عشق حجّة على من لم يعشق، ومن تألم حجّة على من لم يتألم**" و"**عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرما**" و"**إنّه اليتم في كل مكان**"، وهذه عبارات تناصية واقتباسات غير معلنة من متن الرواية ، فالعنوان (مزامير العشاق في دنيا الأشواق)، تشير إليه الساردة في متن الرواية ص٢٠١، "**لقد صدر أخيراً كتابه الملحمي مزامير العشاق في دنيا الأشواق في سبعة أجزاء كبيرة**،.." فعبارة "مزامير العشاق في دنيا الأشواق"، هو عنوان كتاب لبطل الرواية (الضّحّاك)، خلال رحلة بحثنا وجدنا أنّ لدى الأديب العراقي (عباس داخل حسن) كتاباً بعنوان (مزامير يوميَّة) وهو ذاته المعني الذي أهدت له الروائية سناء الشعلان روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان)، وعند اطلاعنا على (مزامير يوميَّة) للأديب (عباس داخل حسن) التي تتألف من مجموعة من القصص، وجدنا أن سناء الشعلان هي الكاتبة لمقدمة هذا الكتاب (حسن، مزامير يومية ٢٠١٨)، كما أن وجود تشابه في جزء من العنوان (مزامير) وإضافة "**العشاق في دنيا الأشواق**" له، يُعد اشتراكاً وإضافة، وذلك بقصدية من الروائية

لكي تخاتل القارئ وتكسر أفق توقعه وتبني جسر تواصل مع جنس أدبي آخر، بإضافة لمسة إبداعية وعتبة فنية لعتبات روايتها، هذا إلى جوار مالاحظناه من وجود تشابه بين (مزامير يوميَّة) لهذا الأديب العراقي المغترب وبين (أدْرَكَهَا النّسيان) للروائية (سناء الشعلان) من حيث إنهما استذكار واسترجاع للماضي.

إن المتمعّن في النص يلحظ وجود تشابه بين أحداث حياة الأديب عباس داخل حسن الحقيقية وبين أحداث حياة بطل الرواية (الضّحّاك) المتخيلة من حيث إنهما مغتربان في بلاد الصقيع، ومن كَوْنهما اختارا الهجرة والبعد عن وطنهما قسراً وليس اختياراً، فالاديب عباس هو "كاتب مقال وناقد عراقي وناشط سياسي مستقل، مستقر منذ أكثر من ربع قرن في فنلندا بلد الصقيع، ومراسل جريدة بانوراما في اسكدنافيا نشر في الصحف والمجلات العربية والعراقية في داخل العراق وفي المهجر" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ٤٩٧)، والضحاك أيضاً مغترب في بلاد الصقيع وكاتب مقال "**وها هو قد قابل الفرح مرّة تلو أخرى في حياته الهادئة المستقرّة في عوالم الصقيع الحنون على روحه**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٥)، "**يعرف تماماً ماذا سيكون موضوع مقالته للعدد المقبل الذي ينوي أن يكتبه للتوّ، فهو سيكتب للجميع ما يجول في خاطره، وهو يضع يده على قلبه، ويكاد يصرخ في العالمين: بهائي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٩٣).

وهذا يقودنا إلى الشك في أن بطل رواية سناء الشعلان (الضّحّاك) هو الأديب العراقي عباس داخل حسن نفسه، وخصوصاً بعدما علمنا بأن الرواية مهداة له.

أما ما يخص تناص العبارات المأخوذة من "**مزامير العشاق في دنيا الأشواق**"، فقد قامت الروائية بتناص داخلي آخر، تناص غير مباشر وخارجي ظاهر وتناص مباشر وداخلي خفي، فالنصوص قد أخذتها الروائية من روايتها، وعلى ما يبدو أنها تناص خارجي ظاهري لأنها استعارتها من كتاب بطل روايتها (الضّحّاك)، وفي الواقع إنها تناص مباشر داخلي باطني أخذتها الروائية من روايتها ذات الإطار الأساس ومن إبداعها الذاتي.

وبعد استعارة عنوان الرواية، لجأت الروائية إلى استعارة الإهداء أيضاً من الجزء الأول للكتاب ذاته "مزامير العشاق في دنيا الأشواق"، ومن العبارة التي كتبها (الضّحّاك) وأهدى بها الكتاب إلى حبيبتهِ النائمة، بقولهِ: "**إلى بهاء المصلوبة تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين، إنسانة دافئة في زمن الصقيع الأكبر، وامرأة أسطورية تعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، وتخلص للتّذكّر رغم مواجعه، وترسم دفئاً على الصّمت البارد، وتستطيع أن**

تبتسم ذات حزن ووجع، وأن تخفي الشمس في عينيها" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٠١).

إنَّ الروائية (سناء الشعلان) قد اعتمدت على جعل الإهداء تناصاً من داخل متن الرواية، في حين إنّ الإهداء عادة ما يكون من خارج المتن السردي، مجرد عتبة خارجية، غير أنها قد خطت بالرواية خطوة ذكية وملفتة للنظر، وهو ربط الإهداء بداخل متن الرواية، وهذا كلّه في محاولة للتأكيد على مضمون الإهداء (**إلى الأديب عباس داخل حسن المصلوب تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين، إنسان دافئ في زمن الصقيع الأكبر، ورجل أسطوري يعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، ويخلص لتّذكرّ رغم مواجعه،ويرسم دفئاً على الصّمت البارد، ويستطيع أن يبتسم ذات حزن ووجع، وأن يخفي الشّمس في عينيه**) (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥)، وفي محاولة للفت انتباه القارئ وعقد صلة بين المُهدى إليه الحقيقي والمُتخيل.

ثالثاً- التناص في التصدير: فقد وردت جملة (**إنني أراك**) ثلاث مرات، أولها في مفتتح الرواية، وقد وردت بفتح الكاف (**أراكَ**)، والثانية في الصفحة الحادية والتسعين بعد المئتين من الرواية، بفتح الكاف أيضاً (**أراكَ**)، والثالثة في نهاية الرواية بكسر الكاف (**أراكِ**)، وقد يكون ذلك إشارة إلى تبيان التواصل الروحي بين البطلين ولاسيّما لو علمنا أن تلك الجملة الاسمية قد بدأت بأداة للتوكيد في تمهيد استباقي للقارئ بأن البطلين سيلتقيان في مكان ما من الرواية. وهذا ما يُضفي نوعاً من التشويق والإثارة لاستكمال عملية القراءة وكشف المزيد من الأحداث، وهذا التناص داخلي/مباشر.

من الملاحظ أن الروائية في العتبات المهمة لروايتها "أدْرَكَهَا النّسيان" قد استخدمت التناص الداخلي الذاتي ولم تلجأ إلى غيرِهِ، وهذا دليل على ذاتية الروائية ورغبتها في الاكتفاء بذاتها لتبيان قدراتها ومعلوماتها وثقافتها وذكائها في لفت انتباه القارئ وشده بقوة إلى ما تتضمنه الرواية وعدم الابتعاد عنها وعما تحتويها.

من الواضح أن أوراق الأوريغامي التي تفتتح بها (سناء الشعلان) نسيان الرواية الثلاثين قد أخذت فكرتها من فكرة لعبة الطي اليابانية الشهيرة (Origamai)، "وهي نجوم تم اختيار كلماتها من أسطورة وثنية تعتقد أنّ النجوم هي أرواح من رحلوا عن الحياة ممن نحبهم، فهم يروننا من أماكنهم العلوية، وينيرون دروبنا ويضيؤون سماواتنا. هي حتمًا مقولات زاخرة فلسفيًا بمنظوراتٍ روحية أو روحانية دقيقة التصوير تروم الإحاطة الدقيقة باللحظة العاطفية الصادقة، المفعمة

بالعمق الفكري والرهافة الوجدانية. كأن الضجر اليومي المدبب يدفع بالكاتبة إلى شحذ الخيال بحثاً عن لغة خاصة تنجح في جعل الحياة جديرة بأن تعاش، وتستشرف أفقاً أبهى يعوّض أعطاب الوجود وخساراته. نجوم لا نملك إلَّا أن نقرّ بقدرتها على أسر قارئها منذ الوهلة الأولى" (اللالا ٢٠٢٠، ٣-٣).

وإن عدد نجوم الافتتاحية لفصول الرواية سبعة بعدد أيام الأسبوع، وقد تكون أخذت فكرتها في جعل عدد النجوم الملونة التي ترمز للأزمان تبلغ سبعة في أوراق الأوريغامي استنادا إلى عدد أجزاء كتاب المزامير للضحاك، كما أنّ عدد فصول الرواية التي تبلغ ثلاثين نسيانا هو بعدد أيام الشهر، وبذلك فالعدد الإجمالي للنجوم الملونة ٣٦٥ نجمة بعدد أيام السنة، وبذلك يَتَبَيَّنُ أنَ أحداث أيام روايتها إستعارة من لعبة يابانية وعددها استعارة للسنة الميلادية، "هذه التّولفة الزّمنيّة السّرديّة التي خلقتها سناء الشعلان من (عدد الفصول الثّلاثين+ استهلالات الأوريغامي السّبعة +عدد نجوم الأوريغامي الـ ٣٦٥) يتجلّى فيها صراع الزّمن والأفعال في الرّواية؛ " (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ١٥). وأشارت إليه الساردة (بهاء) في الرواية، الصفحة ٣٠٤: "**فما أمامك الآن ليس صندوقا ملوّنا من صناديق عطري الذي أعشقه، وليس ما فيه مجرد نجوم ملونة، بل هديتي لك جزء من أزماني، أعني أزمان قلبي وحبّي لك وحبك لي، هذه النجوم مصنوعة خصيصاً لك بطريقة الطي اليابانية الشهيرة (Origamai)، عددها ٣٦٥ نجمة، أيْ بعدد أيام السّنة، كلّ يوم افتح واحدة منها فقط ، واقرأ ما كتبت لك فيها داخلها. هكذا هي مفكرتك الزمنية لمدة عام لتؤرخ أزمانك بكلماتي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨). وما وردَ على لسان البطلة لا يترك لنا مجالاً للشك أو التأويل، في كونها أرادات من استخدامها لأوراق الأوريغامي أن تجعل سرد أحداث أيامها مترابطاً وتبدو الأحداث متشابهة لا جديد فيها، وليس فيها حذف أو قص لحدث وإلصاق آخر مكانه لغرض تزويق مذكراتها أو تزيينها، وهذه هي سمة محترفي لعبة طي الورق (الأوريغامي) اليابانية، في منع استخدام المقص أو غيره في إشارة إلى التصميم والاحترافية والصبر والذكاء بالتحمل لصنع لعبة /يوم، خالٍ من التزييق والتحايل.

*"**جبان من يقبل بغير الحياة التي يشتهيها**" هذه عبارة من عبارات النجوم الملونة الأوريغاني في الصفحة ٧٩ (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨)، وهو تناص من نوع الامتصاص أو غير المباشر من بيت شعري لأبي القاسم الشابي:

ومن يتهيب صعود الجبال يعش أبدَ الدهر بين الحفر

فالجُبن من صفات المُتهيّب والخائف الذي يبقى طيلة حياته في مكانه ولا يتقدم حسبما يشتهي إلى الأمام، بسبب سيطرة الخوف عليهِ، ناهيكَ عن عدم تغيير حياتهِ وعيشهِ في ضنكٍ وبين الحفر.

أما عبارة "**الحب كالإيمان، يطمئن القلب**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٠٥)، ففيه تناص مع الآية القرآنية :"الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب"(الرعد :٢٨)، وهذا تناص من نوع غير المباشر وهو نص متفرع من الآية القرآنية، والروائية أخذته بطريقة ذكية من نص قرآني، وحورته بطريقة خاصة. وفي نجمة أخرى من نجمات الأوريغامي جاءت عبارة تأكيد لهذه العبارة بأن الحب هو الإيمان وهي :"**الحب مثل الإيمان يتفلت من القلب إن لم نجدده**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣١٣)، وفي عبارة أخرى جاء إيحاء للعبارات السابقة، بأنّ ذكر الله هو الحب "**الله هو الحب الأكبر**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣١٥)، كذلك ذكرت الروائية ذلك في حوار لها بقولها: "الله هو الحب" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ١٣٣).

رابعاً- التناص في فصول الرواية: وفيما يأتي **نماذج من التناص مع القرآن الكريم :**

منها: "**عيسى الأقبالي قبل بتوظيفي بمجرّد أن وقعت عيناه على حمرتي التي تشبه حمرته المشبعة بصّحة واضحة والمهندمة بملابس دينيّة حريريّة مقصبّة، بعد أن كرّر أكثر من مرّة قول ما شاء الله، تبارك الله فيما خلق**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥١)، وهذا التعبير مأخوذ من النص القرآني من قوله تعالى: "وَلَوْلا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاءَ اللهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللهِ" (سورة الكهف:٣٩)، فإن مِثْلَ هذه التعابير (ماشاء الله، تبارك الله) تعابير دينية تقال عند رؤية ما يُعجب.

كذلك قولها: "**لم يكن تاجراً من تجار الأرض والحياة، ولكنّه كان تاجراً من تجّار الآخرة، فكلّ ما يفعله يقوم به لأجل تجارته هذه التي يصفها بأنّها تجارة لا تبور، لأنها تجارة مع الله**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٦)، مقتبسةٌ من تعبير الآية الكريمة: "يَرجون تِجَارَةً لَنْ تَبُورَ"(فاطر: ٢٩)، وقولها: "**وظللت أتمنى أن يتذكّر وعده لي بأن يتصدّق باسمي من ماله الحلال كي تدركني رحمة الصّدقة التي لا يمكن أن تقبل من مال حرام مثل مالي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٨)، من هذا القول تؤكد فضلَ الصدقة للمتصدق وتعود بالرحمة من الله، وتيسير أعمال الخير والبركة على صاحبها، ذلك في قوله تعالى: "فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى وَصَدَقَ بِالْحُسْنَى فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى"(الليل : ٥-٧).

*"**البقعة السوداء في جبينه أمارته على كثرة السجود والصلاة..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥١)، تناص من نوع التناص غير المباشر وذلك بتناص الفكرة واخذها من الآية القرآنية في قوله تعالى :"سِيماهُمْ في وُجُوهِهم من أثرِ السُّجُودِ"(الفتح:٢٩). وإنْ دلّ الأمرُ على شيء فإنما يدلُ على ثقافة الروائية الدينية ورغبتها في ربط روايتها بالروحانيات والسمو بها وبشخوصها.

نذكر عبارة "**ما أشدّ حمق الإنسان الذي طُرد من الجنّة لأجل معدته، ليته طُرد منها لأجل قلبه**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٢١). فمن هذه العبارة لخصت الروائية قصة سيدنا آدم وحواء وخروجهما من الجنة بسبب أكلهما لما نهاهما الله عن أكله بقوله تعالى: "ويا آدَمُ اسْكُنْ أنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقربَا هَذهِ الشّجَرَةَ فَتَكوُنَا مِنَ الظّالِمِينَ* فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ* وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ* فَدَلاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ* قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَآ أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ* قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ* قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ" (الأعراف: ١٩ .٢٥). ولابد من التذكير بأن النصوص الدينية تعطي وقعاً ترابطياً روحياً بين القارئ والنص كما أنها تُضفي جانباً روحياً إرشادياً دلالياً بالحث أو التجنب للفعل المومأ إليهِ في النص من خلال النسق الديني.

أما نماذج التناص مع الشعر العربي :

فالرواية تتداخل مع الشعر، حيث تمتلئ جعبة الكاتبة الحافظية بالشعرية والسردية مثل أبيات من شعر الأعشى، تلك الأبيات التي تميزت بخلط جميل لما يتمناه كل إنسان ولم يدرك ما يتمناه والتي تقابل في معناه (تجري الرياح بما لا تشتهي السفن):- (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٦٢)

عُلّقْتُهَا عَرَضاً ، وَعُلِّقَتْ رَجُلاً ... غَيرِي ، وَعُلِّقَ أخرَى غَيرَهَا الرّجُلُ

وَعُلِّقَتْهُ فَتَاةٌ مَا يُحَاوِلُهَا ... من أهلها مَيّتٌ يهذي بهَا وَهِلُ

وَعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلائِمُنِي ... فَاجتَمَعَ الحُبّ حُبّ كُلُّهُ تَيلُ

فُكُلّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بصَاحِبِهِ ... نَاءٍ وَدَانٍ، وَمَحْبُولٌ وَمَحْتَبِلُ

إن دلالة هذه الأبيات الشعرية تشير إلى إنّ ظروف الحياة عادة ما تكون عكس ما يتمنى المرء

* ما أنشده صديق الضحاك: (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٦٦)

أنا قاضي العشق والعشق قاتلي وقاضي قضاة العشق قاتله الهوى

فهذا التناص لشاعر غير مؤكد فلم ينسب هذا البيت لشاعر محدد، مجهول النسب فقد ينسبه البعض إلى الشاعر (أبي العلاء المعري)، ومنهم من ينسبه إلى (أحمد شوقي).

وفي موضع آخر من الرواية، ردَدَ صديق الضحاك قائلا: (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٦٦)

فزعت إلى الدموع فلم تجبني وفقد الدّمع عند الحزن داءُ
وما قصرتُ في جزع ولكن إذا غَلَبَ الأسى ذهب البكاءُ

فهذا تناص استعارته الروائية من الشاعر محمود سامي البارودي قاله عند ورود نعي ابنته إليه ولم يستطع البكاء من غلبة الحزن عليه (معروف ١٩٩٨، ٤٩).

*أجاب عن السؤال الموجه إليه بأبيات شاعره المفضل محيي الدين بن عربي: (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٨١)

لقد صار قلبي قابلا كلّ صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني

فهذه الأبيات تناص استعارته من أبيات الشاعر محيي الدين بن عربي من قصيدة رقم ١٩٢٦٩ من ديوانه (عربي ٢٠٠٧، ١١١٤)، وهذا تناص خارجي وتناص مباشر أو ما أسماه جيرار (النصوص الشاملة).

*وورد التناص أيضا في الرواية بأبيات شعرية أخرى، في قول صديق الضحاك أيضاً (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٨٩)، ويجعلني أنشد على مسمعيه بعضا من الشعر العربي الذي يحبه، ويحفظ الكثير منه:-

تراه إذا ما جئته متهللا" كأنك تعطيه الذي أنت سائله
هو البحر من أي النّواحي أتيته فلجّته المعروف والجود ساحله

ولو لم يكن في كفّه غير روحه لجاد بها فليتق الله سائله

فهذه الأبيات تناص من نوع الاجترار، جاء بها من دون إضافة أو تغيير فيها، فضلا عن عدم ذكر اسم الشاعر، فالبيت الأول مأخوذ من أبيات الشاعر (زهير بن ابي سلمى) من ديوانه (فاعور ١٩٨٨، ٧).

والبيتان الآخران مأخوذان من شعر الشاعر (دعبل الخزاعي) (الأشتر ١٩٨٣، ٤٥٧)، وهذا التناص هو استشهاد بأبيات شعرية، فهو من قبيل التناص المباشر.

فإنّ هذه التداخلات كان لها أثرها في التماسك النصي داخل الرواية. وهذا يعني تحول لغة الرواية من مستوى لغوي إلى آخر مغاير له، لأن الشعر بنية نصية إيقاعية ذات وزن وقافية، وأن الروائية استحضرتها بالمناصات الشعرية في لغة روايتها، ويُعَدّ الشعرُ بنيات نصية طارئة يستحضرها الروائي لإثراء فضاء الدلالة وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد لأنها تشعر أن التقنيات التقليدية للرواية لم تعد قادرة على التعبير عن التجارب الجديدة كما أنها بحاجة إلى مساحات شاسعة للملكة اللغوية، ولأن الشعر يكون تأثيرها أقوى في المتلقي كذلك نرى الشعر يواجه في الآونة الأخيرة تراجع متلقيه ليس في العالم العربي فقط بل في العالم كله لذا فتداخل جنس الشعر مع الرواية يعيد إليه ازدهاره ودوره الريادي، فالكاتبة بذلك تنتقل من أشكال تعبيرية إلى أخرى من أجل تكسير رتابة السرد وتحقيق ما يسمى (التجنيس). فقد أمتعت الروائية القارئ بتناص أبيات شعرية لروايتها، وأضافت قيمة جمالية فنية لها، كما كسرت الملل الذي قد تسببه كثرة السرد.

لا يخفى على القارئ أنّ اللغة الشعرية هي التي ينبض بها قلم الروائية، فلم تتخلَ الروائية (سناء الشعلان) عن ذائقتها الشعرية في اختيار اقتباساته المتعددة، وهكذا فإن استشهادها لهذه المداخلات والاقتباسات ماهو إلا إدراك تام منها لأهمية العنصر الشعري في الكتابة السردية، وقدرة النص الشعري على تجسيد التجربة في كلمات قليلة وهي غاية الكاتبة التي أرادتها.

يتضح لنا من خلال التناصات السابقة أنّ سناء الشعلان قد أضافت لروايتها البعد الجمالي والمعرفي والقيمي من خلال عدم انغلاقها على نفسها وربط الماضي بالحاضر، ومن خلال ربط المادي بالروحاني، وإضفاء لمسات تكاتفية تحيل النص إلى أبعاد دلالية متعددة المسارب والميتازمنية، وكذلك إضافة سمة انفتاحية لروايتها وذلك بفضل التناصات المتنوعة في الرواية على أساس أن النص مُعْطٍ وقابل للاستنطاق والتلاقح والتناقض.

المبحث الثاني : النص الواصف

أولاً: تعريف النص الواصف

إنَّ النص الواصف نوع من أنواع التفاعل النصي في المشروع الشعري، يشير إليه (جينيت) في كتابه (طروس) على أنه الميتانص أو الواصفة أو الماورائية النصية، وحاول أن يعرفه بأنه: "علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً" (قطوسي ٢٠٠١، ٤٤)، أي إنها علاقة التفسير والتعليق، التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره، أي: بطريقة تلميحية وصامتة.

كذلك يعرف "بالعلاقة الموجودة أو المسماة عند القدماء بالتعليق (commentaire) ويتمثل في ربط نص بآخر يتحدث عنه من دون أن يمثل الموضوع نفسه أو يسميه" (فايزة ٢٠١٤ -٢٠١٥، ٩٦).

أما (سعيد يقطين) فيقول في الميتانصية: "نجد بأنّ التفاعل يقوم على أساس النقد أي إن الميتانص قد يكون أدبياً (نقداً أدبياً) أو إيديولوجيا أو تاريخياً... أو ماشبه ذلك إلا أن العلاقة التي يقيمها دائماً مع النص هي علاقة نقدية" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ٤٩). "فالميتانصية هي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصلية. لذلك فإنه في مرحلة ما قد يحدد (المتفاعل النصي) أولاً على أنه (مناص) وبعد تحديده لنوعه وعلاقته بالنص، ينتقل إلى عدّهِ (ميتانصاً) ثانيا، وهذه الظاهرة موجودة بكثرة في المتن" (يقطين ٢٠٠١، ٩٩).

الميتانص يمثل الحوارية النقدية لأنه "بقدر ما يسمح بممارسة التفسير والتعليق في سياق تأويلية شعرية، أو نفسية، أو اجتماعية، بقدر ما يسمح باحتواء ممارسة (نقد النقد) الذي يمثل أحد وجوه الحوارية النقدية، بين نص واصف أول ونص واصف ثانٍ (وصف العمل النقدي)" (امقران ٢٠١٨-٢٠١٩، ٣٠).

فالنص الواصف أو الميتانصية نقدٌ للنص يتفاعل معه ويتخذ موقفاً من النص كما أنه "يحقق وظائف أخرى غير تلك التي نجدها في المتفاعلات النصية الأخرى من مناص وتناص. ومن خلال الميتانص في النص الروائي يمكننا بجلاء أن نتبين المواقف ووجهات النظر التي تحملها الشخصيات. ومن خلال قراءة متأنية ودقيقة يمكننا استخلاص الدلالات التي يحملها النص" (يقطين ٢٠٠١، ١٢١).

وتشبه الميتانصية "العلاقة بين النص والميتانص من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة، إلا أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلالياً، ففي الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد، أي إنّ الميتانص يأتي نقداً للنص، وإن المتناص يكون متنوعاً (سرديا، شعريا...) فكذلك الميتانص قد يكون أدبياً (نقدا أدبيا) أو آيديولوجيا، أو تاريخياً... أو ما شابه، إلا أن العلاقة التي يقيمها دائماً مع النص هي علاقة نقدية" (يقطين ٢٠٠١، ١١٨).

أما (بارت) في كتابه (التحليل النصي) فيبيّن أن النص الواصف هو "النص الجديد الذي ينتجه المحلل عبر عمليات التحليل وترتيباته التي أجراها على النص (الأصلي) موضوع التحليل. أي عنده النص الواصف هو النص الأصلي نفسه وقد تشظى وانبذرت معانيه وتفاعلت أنساقه وتجلت إيحاءاته وتشكلت صورة حركته الداخلية" (الشرقاوي ٢٠٠٩، ١٦).

إذًا، فالنص الواصف هو نص جديد تحرر من النص الأصلي بعد عمليات تحليلية من طَرَف المحلل أو القارئ أو المتلقي وبعد تقطيع النص إلى وحدات قرائية.

ثانياً- وظائف الوصف:

إن للوصف وظائف عامة في الرواية، هي:- (زيتوني ٢٠٠٢، ١٧٢)

١- وظيفة واقعية: تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها. ويمكن الإيهام بالعكس، أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء (كما في القصص الخرافية).

٢- وظيفة معرفية: تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، مما يهدّد بتحويل النَصّ إلى نَصّ وثائقي أو تعليمي.

٣- وظيفة سردية: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجوّ أو تساعد في تكوين الحبكة.

٤- وظيفة جمالية: تعبّر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية .فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصور مكانه تحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد يحيلنا إلى الرواية الجديدة التي فككت الشخصية والحبكة، واستخدام صور بعينها (استعارات وكنايات ومجاز مرسل) يحيلنا إلى الرومانسية أو الواقعية.

٥- وظيفة إيقاعية: تستخدم لخلق الإيقاع في القصة: قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولّد تراخياً بعد توتر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يولّد القلق، والتشويق، وفي النتيجة التوتّر.

إن للوصف بحسب (لحميداني ١٩٩١، ٧٩) وظيفتين أساسيتين:-

١- جمالية: الوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهُوَ يُشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي. وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة، ثم في موجة الرواية الجديدة.

٢- توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

ثالثاً- أشكال الوصف:

لقد حدد "جان ريكاردو" أشكالاً أربعة للوصف، وهي:-(لحميداني ١٩٩١، ٧٩-٨٠)
١-أن يكون المعنى مُحَدّداً للوصف الذي يأتي بعده، وهذا أضعف أشكال الوصف.
٢- أن يأتي الوَصفُ سابقاً لمعنى من المعاني يكون ضرورياً في سياق الحكي، أي أنْ يكون الوَصفُ إرهاصاً لهذا المعنى، وهو لذلك لا يشكل في نظر "ريكاردو" إلا مرحلةً نحو المعنى.

٣- أن يكون الوصف نفْسُهُ دالاً على المعنى ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده، لكنه مع ذلك يظل خاضعاً للتخطيط العام للسرد الحكائي.

٤ - أن يكون الوصف خَلاقاً: وهو وصْفُ يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكي وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص. وقد سمي خلاقاً لأنه يُشيِّد المعنى وحده. أو على الأصح يشد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية. إنّ أغلب أنصار الرواية الجديدة دافعوا عن هذا الوصف.

سنحاول في هذا المبحث استخراج النصوص الواصفة في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، إذ تُعدُّ هذه الرواية عملا ينطوي على عنصر الإثارة والدهشة والتساؤل، ابتداءً من العنوان وصولاً إلى نهاية الرواية، وما تحملها من تساؤلات ودلالات خفية وغامضة محاولين الحصول على إجابة لهذه التساؤلات وكشف الدلالات الخفية من خلال قراءة نصوصها.

بدايةً إن الوصف هو أداة تُشكل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية –أية رواية– بعدان: أحدهما البعد الزمني، والآخر البعد المكاني الذي تجري فيه الأحداث. ولذلك فإن المكان والزمان من عناصر البناء الفني للعمل الإبداعي والتي ينهض بهما العمل الإبداعي "إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات" (الفيصل ١٩٩٥، ٢٥٦)، فالوصف " يتناول الأشياء، فيرسمها بوساطة اللغة، وهو عنصر أساسي فى الرواية" (أ. محبك ٢٠٠٥).

ولأهمية المكان والزمان في الرواية بعدِّهما العجلة التي تنطلق بهما الأحداث، وتقوم فيهما الشخصيات بممارسة تحركاتهما ولأنهما يمثلان المرآة العاكسة لحالتها النفسية، ولأن الشخصية تكتسب أهميتها من أهمية المكان المتواجدة فيه ضمن إطار الزمن، لذلك سنبحث هنا وصف البنية المكانية والزمانية للأحداث في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان). وإلى جانب المكان والزمان نعتمد على الأحداث والشخصيات التي تتحرك ضمنهما:–

أولاً– وصف المكان:

يمثل المكان الحيز الذي يعيش فيه الإنسان ويحتمي فيه، ولا يمكن لأية رواية أن تخلو من المكان، لذا يُعد المكان في الرواية من الوحدات المهمة ومن مكوناتها، بحيث يجعل من أحداثها بالنسبة إلى القارئ واقعية الحدوث، كما يمكن أن يجعله الروائي مركزا رئيساً في عمله الروائي لتوصيل أفكاره وتوضيح حدث ما في روايته إلى القراء والناقدين والمحللين الأدبيين، "فإن الوصف يصور الأشياء فى المكان، ولكنه ليس غاية فى ذاته، وإنما هو لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي، إنما هو تصوير فني" (أ. محبك ٢٠٠٥).

وسنتناول المكان وفق الثنائية الضدية (المكان المغلق– المكان المفتوح)، وهما:–
أ– المكان المغلق: عبارة عن الأماكن التي لها شكل هندسي وذات حدود وسقوف تستند إلى جدران من أربعة جوانب وغالبا ما يلجأ إليها الإنسان ويسكن فيها وذلك للأمن والاستقرار والشفاء، كالبيت، والمستشفى وغيرهما.

ب– المكان المفتوح: عبارة عن الأماكن التي تمتاز بعدم وجود حدود لها ولا شكل هندسي ولا جدران ولا سقوف تَحُدُّها، كالوطن، والشارع، والمدينة وغيرها.

نعتمد في تحليل النصوص الواصفة لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) على المشاهد السينمائية كون الروائية قد قدمت في روايتها مشاهد اللّقطة السّينمائيّة حيث سرعة الالتقاط، والعناية بالمشهد

البصريّ، "وقد قدّمت ذلك بالمزيد من المفارقات في هذه الرّواية؛ فعلى الرّغم من أنّه نصّ سرديّ بامتياز، إلاّ أنّه قد قدّم بطريقة اللّقطة البصريّة حيث تأخذ الكاميرا مشهداً واحداً مفصّلاً سريعاً، وهو مشهد ملتقط بذكاء ودقّة وسرعة لإبراز الحالة والتّفاصيل" (الأعظمي بلا تاريخ، ٢٤).

المكان المغلق في الرواية:-

١- **الميتم:** هو المكان الأساس في الرواية، والسبب الرئيس في بؤس أبطال الرواية، "**فانقصفت براءة طفولته وفرحة روحه وهو يتعذب في ذلك الميتم الحكومي البائس حيث عاش مشدوداً بلا رحمة إلى وتر القلق والخوف والحرمان والتنكيل، وعندما علا صوته مطالباً بالقليل من الرّحمة أصبح هدف المشرفات في الميتم اللواتي صببن عليه لؤم غضبهن دون رحمة. وفي ليلة باردة مظلمة مثل أرواحهن المعتمة دفعن به إلى قارعة الطريق ليتخلّصن منه، وكي يضمنَّ أنه لن يعود إلى ميتمهنّ العفن، زعمت مديرة الميتم العانس ومساعدتها الشمطاء العاقر أنه سرق المال من خزانة الميتم، وفر خارجه، وبذلك غدا لصاً في نظر الجميع، وأمسى طريد شرطة الأحداث التي تبحث عنه في كل مكان لتزجّ به في سجنها المدفن**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١١).

التحليل الواصف للنص:

المشهد: لقطة ليلية باردة في الميتم.

الإضاءة: لا تُوجد إضاءة لأن المشهد ليلي ويصفهُ البطل بليلة مظلمة.

الكاميرا: مسلطة على مكان الميتم الذي يسكن فيه أبطال الرواية ووصف لكل تفاصيل المكان وساكنيه ومسؤولي المكان.

التفاصيل: في هذا النص تصوير دقيق للميتم ووصف وتفسير للحالة المزرية في الميتم وتصوير لحالة البؤس الذي عاش فيه بطل الرواية أيام طفولته المؤلمة والحزينة إذ عانى فيهِ من العذاب والخوف والحرمان، وعندما طلب القليل من الرحمة قوبِلَ بالقسوة والطرد والتنكيل.

وفي النص وصف دقيق للميتم واليتيم ومديرة الميتم والمشرفة، فالميتم صورة مصغرة للوطن البائس الذي يعيش فيه ومن خلالهِ يُمكن أن يُعد المواطن المسحوق ممثلاً باليتيم الذي لا يملك في وطنه الأكبر سوى العذاب والخوف والطرد والتنكيل والحرمان من حقوق المواطنة، وعندما طالب اليتيم بحقوقه المشروعة قامت مديرة الميتم ومساعدتها ـ اللتان وصفهما بالعانس والعاقر، لتمثلا

السلطة الحاكمة في وطنه، السلطة الآسنة، غير المنتجة_ باتهامه وطرده من الميتم ونفيه إجباريا من وطنه الأصغر في ليلة مظلمة بحكم جائر.

هكذا، أسْهَمَت الأحداث التي حدثت في الميتم في خلق عداء بين المكان (الميتم) والأيتام أي بين الوطن ومواطنيه، فجاءت ردود أفعالهم انعكاسا واضحا لطبيعة الإحساس بانعدام الأمن في ضوء الظروف المحيطة بهم والمتربصة بتحركات أي منهم، فبات كل فردٍ منهم يتوجس في نفسه خيفة إبداء رأيه في أمر من الأمور أو طلبٍ لمتطلبات حياتهم أو حق من حقوقهم المشروعة، وأصبحوا يسمون ميتمهم بأسماء سيئة وقبيحة "**..قابلها في ميتم الشّؤم الذي قضى فيه معظم طفولته الكسيرة الكئيبة،..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥). بذلك فان المكان "يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم" (حسنين و واخرون ١٩٨٨، ٣)، ففي هذا النص الواصف وظيفة واقعية قدم وصف الشخصية الرواية ووصف المكان كمعطيات حقيقية لا إيهام بواقعيتها.

وفي نص واصف آخر تؤكد الروائية على لسان بطلة الرواية "**ولكنني لم أكن أبالي بذلك كله، فتلك المدن قد رحلت عني منذ زمن، ولا قلب لي فيها ولا أمل، وما لها محبّة في قلبي حتى أبكيها، فأنا نبات شيطاني لا علاقة له بأي شيء هناك، لستُ أكثر من لقيطة ربيبة ميتم سرعان ما أدركتْ أنّ أوطان الشرق جميعها مياتم كبرى، لا كرامة فيها ولا حنان ولا أمل**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٩١).

فالميتم الصغير رمز للوطن والمياتم الكبرى رمز للأوطان في الشرق وما فيها من انعدام الحياة الطبيعية.

٢– البيت: هو مكان مغلق، وله دور كبير في الجانب النفسي للإنسان، يحميه من التشرد والضياع، فالبيت ركننا المميز في عالمنا، يشغل حيزا مهما في حياة الإنسان، فهو مكان السكن لأفراد العائلة ومكان الأمن والحنان والطمأنينة والمودة والدفء والاستقرار، بواسطته يحقق الإنسان ذاته يتحرك ويتصرف فيه بحرية تامة، والضحاك "**اشترى بالجزء الثاني منها بيتاً صغيراً بالقرب من الحي الثقافي القديم في المدينة...وعلى استبدال بيت ببيت أكبر مرة تلو أخرى... إلا أنه لم يتخل عن هوايتي طهو الطعام الشرقي والتحف الشرقية التي يعلقها على جدران غرفة المعيشة وفي الردّهات، ويزين بها الرفوف، ويطرح الكثير منها في زوايا البيت إلى جانب النمارق المشغولة بالقصب الذهبي اللامع، وفوق السجاد الشرقي اليدوي الصنع، في حين يعلق براويز**

لوحات الخط العربي في الجدران الرئيسية في البيت في مقابل المرايا الطولية ليرى الخط العربي المبروز مرة من اليمين إلى اليسار، ومرة أخرى يرى انعكاسه في المرآة من اليسار إلى اليمين ومن سقف غرف البيت وردهاته تتدلى الثريات الكرستالية البراقة التي تنعكس أضواؤُها وبريقها على الجدران والأرضيات، وتتغول على حمالاتها النحاسية ذات الحفائر الشرقية القديمة، وتطغى ببريقها المتلألئ عليها، فتمنع الرائي من أن يرى منها سوى نورها الفياض الغامر للوجوه والأرضيات والجدران وفضاءات المكان. فيبدو بيته مزيجاً من الشرق الذي يمقته والغرب الذي هرب إليه، فداخل الكوخ الخشبي الأنيق الغربي الصنع والتصميم والبيئة والتقسيمات والتخطيط والهيئة هناك الشرق بروائح بهارته ونمارقه وآلاته الموسيقية وخطوطه وسجاده وتفاصيله الخاصة الدقيقة،..." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٢-١٤).

التحليل الواصف للنص:

المشهد: لقطة من بيت الضحاك وتفاصيلها.

الإضاءة: قوية لأن في البيت ثريات كرستالية براقة تعكس الضوء والبريق على الجدران والأرضيات.

الكاميرا: مسلطة على بيت الضحاك وتصميمه وأثاثه وجزئياته الأخرى.

التفاصيل: حصول الضحاك على مال اشترى به بيتاً صغيراً وبعدها غَيَّرَهُ ببيت أكبر، وجَهَزَّهُ بأثاثٍ مزيج من الشرق والغرب.

في هذا النص وقفة لوصف بيت الضحّاك وتسليط الضوء على أدق التفاصيل لكل زاوية وركن فيه من سقوف الغرف والأرضيات والجدران والثريات والأضواء، مازجاً فيها بين الشرق الذي تربى فيه والغرب الذي هرب إليه، في دلالة على حنينه وارتباطه بشرقيته وتأصيل الشرق في دمه رغم مارأى فيها من الحزن والألم والعذاب، فالمكان يظهر الحالة النفسية ويسهم في الكشف عن الانفعالات والتأثر به والتاثير فيه، كما أنّ بيان العلاقة المتأصلة في الفرد بينه وبين المكان الذي يعيش فيه، يُسهم في كشف بواطن الذات وتجعل هذا المكون الروائي (المكان) يبدو كأنَّهُ موضعٌ حقيقي للأفكار والمشاعر، حيث يوجد بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها في الآخر . "فكل أحوال النفس البشرية تشهد على حضور المكان الكثيف وتعدد مظاهره وتكشف عن أثره الطاغي، فهو جزء لا يتجزأ من كل الوجود في حركته وسكونه، فالأنسان مرتبط بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة" (البليهد ١٤٢٧-١٤٢٦، ٢٢).

إنّ هذه الوقفة لَهِيَ في بيت الضّحّاك وفيها نقل لصورة البيت بدقة، أما في التأويل فيمكن أن يكون هذا البيت مطابقاً لبيت أحلام يقظة، والدليل على ذلك ما جاء في النص: "**لا بدّ أن بهاء كانت تحلم دائماً بأن تعيش معه في بيت خشبيّ أنيق باذخ الجمال يطلّ على النهر، فلطالما تمنّى ذلك منذ أن وصل إلى هذه المدينة، وهي توأم روحه بالتمنّي والاشتهاء والرّغبات، إلا أنّ الوقت لم يمهلهما لتخبره بأمنياتها جميعاً التي كانت تُختزل عندهما في الماضي السّحيق في الحصول على بيت خاص بهما، وفي تكوين أسرتهما المستقبلية. لقد دخلت بهاء إلى بيته محمولة بيديه القويتين متعلقة برقبته كما يُدخل الفرسان والأمراء معشوقاتهم إلى غرفهم وقصورهم ومخادعهم ولكنّه لم يحملها تدليلاً لها كما كان يتمنّى، ويرى في أحلام يقظته ومنامه، بل لأنها عاجزة عن السّير، وحبيسة مقعد معدنيّ متحرّك**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٧١)، إن هذا البيت الذي يتمناه (الضّحّاك) و(بهاء) بسبب واقعهما البائس فاتجها إلى الاعتماد على خيالهما الواسع في بناء بيت من خيالهما الذي سعيا إلى تحقيقهِ. والملاحظ أن بيت الضحاك يتمتع بميزات خاصة منها الطعام الشرقي الشهي أي: لقمة العيش الهنية، والآلات الموسيقية الدالة على العيش برفاهية وترف، والتحف الشرقية الدالة على ابتغاء الجمال، والوسادة المشغولة بالقصب رمز للراحة والاسترخاء، والسجاد الشرقي اليدوي الصنع يَرمز إلى الأصالة والماضي الجميل، ولوحات الخط العربي في الجدران الرئيسة، كلها إشارات ترمي إلى رغبته في أن يكون وطنه الشرقي ذا أرضية مفروشة ومزينة بكل جميل، والتزيين والتنسيق والتجميل لا يكون إلاّ بعد أن تكون البلاد العربية حرّة تحكم بأيدٍ عربية مخلصة. فالثريات الكرستالية دلالة على الإبداع، ودليل على الضوء والنور اللذينِ يرمزان إلى العلم والمعرفة والعدالة كما أن بريقها يجب أن يملأ المكان.

إنّ الملاحظ أيضاً هو أنَّ بيت الضّحّاك المتخيّل لهو مزيج بين البيت الشرقي والبيت الغربي، وإنْ دلّ هذا الأمر على شيء فإنما يدلُ على رغبته وإيمانه بضرورة تلاقح الثقافات، فالمجتمعات القوية والمتقدمة هي التي ترحب بالثقافات الخارجية التي تجلب المنفعة لها، وتساعدها على الرُقي والتقدم. أما المجتمعات المتخلفة فهي التي أحكمت الباب على نفسها وأغلقتهُ بوجه الانفتاح والمواكبة.

في هذا النص الواصف لبيت الضّحّاك وظيفة سردية، ذلك لتقديمه معلومات حول مكان الشخصية الروائية وتقديم الإشارات التي تصور البيت لتساعد في تكوين الحبكة.

هكذا رسم الضّحّاك صورة لوطنه في مخيلته كما يتمناه ويحلم به، وطن فيه الحب والفرح والعيش بكرامة، وسعادة مع أبناء وطنه، ودائما ما يعد حبيبته بالعيش فيه ويروي لها القصص عنه

"**ويظل يروي لها قصصه التي ينسجها من أحلامه وأحلامها بحياة جميلة هانئة دافئة حنونة في مكان حنون في أقصى الدنيا حيث لا ميتم ولا يتم ولا ألم ولا جوع ولا أسماء مجهولة ضائعة في الماضي، لقد كانا يحلمان دون توقف بمكان محرم عليهما اسمه بيت، وبتكوين أسرة سعيدة فيها عشرات الأبناء والبنات**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٧).

ولابُدَّ من الإشارة إلى أنّ هذه الوقفة مع حلم الشخصيتين الرئيستين في الرواية (الضّحّاك وبهاء)، تمثّل حلم كل فرد عربي بوطن كبير يجمع كل مواطنيهِ، كما يجمع البيت الحنون أفراده. وان "ساكن البيت يضفي عليه حدوداً، أنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام" (باشلار ١٩٨٤، ٣٦)، وفي حلمهما دعوة لبناء هذا الوطن بوعد الضّحّاك لحبيبته بهاء بتحقيق حلمها ببيت حقيقي يعيشان فيه حياة سعيدة بحب وحنان ودفء وفرح وتكوين أسرة، يتمتعان فيه بملذات الحياة، ويمارسان فيه هوايتهما بحرية ورفاهية، وهوَ ذاته حلمهما المستقبلي بالعيش في بيت حقيقي يهبهما الحياة الكريمة والسعيدة وينعمان فيه بالحرية، ف(الضّحّاك) و(بهاء) يتأملان قادماً أجمل.

في نصوص كثيرة من الرواية ما يدلل على قصدية دلالة البيت بالوطن البيت والعكس بالعكس، كما في الصفحة ٣٩ من الرواية، منها: "..**وهو أنه قد أزف الوقت كي يرحل بحمرائه إلى بيته الوطن**"، **وفي نص آخر أيضاً** "**وطنه الحقيقي هو بيته الخشبي المجاور للنهر**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٤١)، فهذا هو المعنى الحقيقي للبيت المتخيّل وهو الوطن الحقيقي الآمن الذي يجاور النهر رمز العطاء.

في نص آخر من الرواية تصف (بهاء) بيتها الذي يكمن في وطنها الذي تعيش فيه في الشرق، بأنّه مساوٍ للسرطان الذي يتشفى بها، ويتفشى فيها، دلالة على الاقتراب من الهلاك والدمار الذي يدبُ في أوصاله، فتقول"**لم يكن في انتظاري في شقتي الصغيرة الموحشة سوى صديقي السّرطان فاغراً فاه متشفياً بحزني وهزيمتي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٠٣).

٣- **المكتبة:** مكان القراءة ومكان تلقي العلم والمعرفة والاطلاع على الحضارات، دليل الثقافة الإبداعية، وفي الرواية وردت المكتبة في عدة نصوص منها "**ويغذي مكتبته الشخصية –التي اكترى لها مبنى قديما عريقاً في الحي الثقافي الشهير في قلب اسكندنافية- بنهر لا ينضب من الكتب والمخطوطات والمصادر والمراجع والمصورات والأقراص المدمجة والأفلام المصورة، لتكون في يوم ما هديته الخالدة للبشرية، وبطاقة دخوله إلى عالم الخلود، إذ وقفها لتكون بعد موته مكتبة عامة تديرها الدولة لتكون مقصداً لكل ما خط قلمه، أو خطت أقلام البشرية من كتب**

وإبداعات باللغات جميعها التي صنفت المكتبة وفقها، ووصلت يداه إليها، فتكون دائرة معارف بشرية كاملة بقدر ما استطاع أن يملك من مال ينفعه على شراء الكتب أو استهدائها، ونقلها من أي مكان في المعمورة إلى مكتبته التي تشغل المبنى الكبير الذي أطلق عليه اسم مكتبة الضحاك سليم" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٣)، وكذلك وردت في نص آخر:"..**وأمامه تماماً على الرصيف المقابل هناك بوابة مكتبته الوقف مكتبة الضحاك سليم التي أنشأها منذ سنين للقراء والباحثين عن المعرفة والحقيقة حيث يقدمها لهم في مكان دافئ مرتب نظيف فيه خدمة (الإنترنت) المتاحة للجميع، إلى جانب وجود طاولة استقبال يومية دائمة تعج بالفطائر والعصائر والقهوة والشاي والماء العذب استضافة لكل من زارها**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٤٢).

التحليل الواصف للنص:

المشهد: مكتبة الضحاك سليم.

الإضاءة: جيدة لأن المكان للقراءة.

الكاميرا: مسلطة على مكتبة الضحاك، وتصوير كل ما هو موجود في المكتبة.

التفاصيل: وصف مكتبة الضحاك وتصويرها مع ما فيها من خدمات.

في النصوص السابقة وصف لمكتبة الضحاك وما تتصف بها من موقع متميز (الحي الثقافي الشهير) إذ تحتوي الكثير من المصادر والمراجع بما أشبهت بنهرٍ من العلم، لتكون خالدة بعده، حيث تتوفر فيها جميع مستلزمات الضيافة، بوجود طاولة لتقديم أشهى الفطائر والعصائر والمشروبات، ونرى أن ذكر طاولة الطعام جاءت موازية إلى ذكر الكتب، في رمزية إلى حاجة الإنسان إلى الغذاء الروحي، كما الغذاء الجسدي فهذا تأكيد لأهمية العلم وضرورته في حياة كل إنسان.

من الملاحظ أن مكتبة الضحاك على عكس مكتبة الميتم، التي تصفها بهاء في هذا النص "..**على الرغم من ضعف إمكانيات الميتم التي لم تقدم لي ولغيري من الأيتام سوى التدريس الهزيل وبضعة أرفف من الكتب المصفوفة في كومة خشبية نخرة وقديمة اسمها مكتبة على سبيل التجاوز والتقريب والترصيف، لا على سبيل الحقيقة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٠٠)، ومن خلال النصوص السابقة قدمت لنا الروائية مقارنة في المكان والمحتوى لمكتبة الضحاك سليم الواسعة ذات الموقع الجيد النظيف، ومكتبة الميتم التي تتميز بافتقارها للكتب ورداءة مكانها وفوضويتها، وإن دلّ هذا الأمرُ على شيء فإنما يدلُ على أن الضحاك شخصية ايجابية

قَدَرَ قيمة العلم والكتب لهذا كانت المكتبة لديه مكاناً للعلم والنظافة والغذاء والفائدة في جنب الشخصيات الموجودة في الميتم شخصيات سلبية لا تهتم بما له صلة بالعلم والمعرفة لهذا كانت المكتبة لديها مكاناً قديماً ورديئاً.

مما لاشك فيه أن المكتبة مرادف للعلم والمعرفة والثقافة وبسبب افتقار الميتم إلى مكتبة حقيقية لخدمة الأيتام قرر الضحّاك أن يُنشئ مكتبة للوقف تحتوي على كثير من الكتب والمراجع يقدم فيها الغذاء الروحي للقراء فضلاً عَنْ الغذاء الجسدي، ففي النصوص تأكيد على ضرورة العلم والمعرفة والثقافة الإبداعية التي تنير حياة الجميع وهو ما يساوي ضروريات الحياة الأخرى من المأكل والمشرب، والتي يفتقر إليها وطنه في الشرق، بينما يمكن أن تتوافر في بلاد الغربة، ولهذا السبب حلمَ الضحاك بتحقيق حلمه ونشر العلم والإبداع والثقافة في وطنه.

٤– المعتقل: وهو المكان الذي يتميز بالانغلاق وتقييد حرية المعتقلين فيه، وفيه انتقال من العالم االخارجي إلى عالم داخلي إجباري، والمعروف بأنه مكان يخلق ضغوطات نفسية لما فيه من إهانات وإذلال وتعذيب بطرق شَتّى، ومن خلال هذا الوصف لمفهوم المعتقل ندرك أنه في رواية(أَدْرَكَهَا النّسيان)، وإنْ كان خاليا من العناصر المكانية الملموسة التي استغنتْ عنها الكاتبة، لكنّها أشارت إلى المعتقل في سرد الأحداث بدون وصف جزئيات المكان، ونرى أنها حيال ذلك عمدتْ إلى إبراز المكان مليئا بالدلالات الذهنية المتعددة والعميقة تاركة للأبطال تشكيله وتحديده، فهو المكان الذي اتخذتها الروائية عنواناً فرعياً للنسيان التاسع والعشرين، وذلك لأن أبطال روايتها تعرضوا للاعتقال عدة مرات، منها "..**وسرعان ما وجد نفسه في السجن مع زمرة من المعتقلين السّياسيين الذين لم يفهم من كلامهم يومها سوى أن الحرية أغلى من الحياة ...لقد أصبح فجأة معتقلا سياسيا خطيرا، لأن سجلات الزبانية تقول إن والده كان –في زمن غابر لم يدركه– فدائيا مدافعا عن بعض أرض الأمة، ولذلك عليه أن يدفع ثمن تهمة الفدائية العار التي وسم والده نفسه بها، وأورثه جرائرها السوداء في زمن المتخاذلين والجبناء والخونة. عندما دخل إلى المعتقل ذاق طرائق تعذيب لا تخطر في بال الشّيطان كي يعترف بما لم يقم به،...سرعان ما لفظه المعتقل خارجه بوساطة ابن عمّ أبيه الذي توصّل إلى مكانه بفضل ماله الذي بذله بسخاء حتى وجده، وأخرجه من المعتقل بمقدار وزنه من المال الذي قدّمه رشوات لزبانية الجحيم كي يخرجه منه،...عندما خرج الضحاك من سرداب التعذيب، وركل خارج المعتقل، أدرك وهو يرى النّور لأول مرة من أشهر أنّ هناك بقايا إبصار في عينه المعطوبة،...الليلة لا يريد أن يتلو على نفسه سوى أحزانه التي اسمها ذكرياته والاغتصابات المكرَرة لإنسانيته في الميتم والشارع والمعتقل**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٣٠–٣٣٦).

التحليل الواصف للنص:

المشهد: لقطات مظلمة في المعتقل.

الإضاءة: لا يوجد دليل على وجود إضاءة فالمكانُ سرداب.

الكاميرا: مسلطة على مكان المعتقل وما فيه من أساليب التعذيب النفسي والجسدي

التفاصيل: دخول الضّحّاك للمعتقل، وتعرضه للتعذيب والاغتصابات المتكررة لإنسانيتهِ، والتزامه الصمت، وصموده وتحمله للتعذيب، وفقدان بصره بشكل جزئي، ثم خروجه من المعتقل، وإدراك النور في بصره، بمساعدة من ابن عم أبيه، وذلك بدفع المال رشوة للزبانية مقابل خروجه من المعتقل.

في هذا النص الواصف يوقفنا السارد عند صورة المكان، وهي صورة وصفية عابرة متداخلة مع سرد الأحداث يصف فيه هذا المكان ومدى عتمته وظلمته، وما فيه من أساليب التعذيب والظلم والاغتصاب، وفي نص آخر يذكر لنا موقع المعتقل "..**في معتقل صحراوي جاف عندما اكتشفت دولته مؤامرته مع العدو ضدها، فأذاقته العذاب ألواناً حتى قتلت ذكورته**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١١٧)، هذا يظهر بأن مكان الاعتقال صحراوي، كما يُظهر ما في هذا المكان وأمثاله من جفاف عاطفي وانعدام للضمير الحي وبُعد عن الحياة المليئة بالحيوية، ولما يتم فيه من وأدٍ للإنسانية والأحلام والطموح والأمل بغدٍ جديد أجمل.

ففي هذا النص الواصف وظيفة إيقاعية استخدمتها الروائية لخلق الإيقاع في الرواية من خلال قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي التي تحيط بالشخصية.

والجدير بالذكر أن في نصوص كثيرة من رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) دلالةً على استشعار بالمعتقل بشكله المعنوي وإشارة إلى وجوده في أكثر من مكان في البلد ولكن بأسماء مختلفة، ففي الميتم يوجد معتقل في قبو الطابق الأرضي كما وصف في هذين النصين: "..**فسجنتها لشهور طويلة في قبو صغير مظلم في الطابق الأرضي، إلى أن هدوا عزيمتها ورغبتها في الهرب بعد أن حلقت شعرها الأحمر الجميل الطويل عقاباً لها على محاولتها للهرب من المكان**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥)، و"...، **وتنكيلهن به حتى مات جوعاً وهو محبوس في قبو الميتم، وما استطاع أحد منّا أن ينقذه، أو أن يحتج على مصيره خوفاً من أن يؤول إلى ما آل إليه**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٨)، والبيت الذي هو سكن يشعر البطل كأنه في المعتقل، كما في هذا المشهد "**يشعر الآن بأن باربرا تستغل ضعفه وحزنه في هذه الليلة كي تفتك به، وتمزّق عذريته التي صنعها من جديد بعد أن نزلت بهاء ضيفة على روحه بعد طول هجرها**

له..." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٢٨)، ففي هذه النصوص تعبير عن الصورة الدلالية للمعتقل داخل الميتم، والذي تعرض لها بطلا الرواية (الضّحّاك وبهاء) فالإشارات المذكورة توحي بالسجن المقترن بالتعذيب المعبَّر عنها بوحشية وقساوة، ولا يخفى أنّ الغاية من الحجز والتعذيب والتنكيل هو إخراس الألسنة والسكوت عن الظلم والاكتفاء بسماع صوت الجهات المعتقِلة، الممثلة بالحكومات.

إنّ ما يسترعي الانتباه في كل هذه الإشارات الدالة على العتمة والتعذيب والظلم ونتائج كل ذلك من التيه والفقد والخوف والمرض والإهانة والسكوت، وما لها من نتائج عكسية أخرى على نفسية المعتقلين بسبب ما لاقوه في المعتقل وتولد لديهم شعور موت الإحساس وتولد الصلابة وخلق إنسان يخلو من المشاعر ومعاني الحياة نسبياً، هذه الآلام وهذا العذاب بالإمكان أن تمثل العوام، خارجاً عن نطاق الذاتية، أي إنها ليست معاناة فردية وإنما هي معاناة جماعية لأفراد الشعوب في العالم كله. ووجود الظلم والجور وانعدام الحرية قد يكون بادياً على جميع مجتمعاته.

المكان المفتوح في الرواية:

١– الشارع: لقد ورد الشارع في الرواية بعدد من النصوص وبأساليب مختلفة منها: "...**إنه يعيش جواباً في الشوارع كقط أجرب بعد أن فقد والديه اللذين لقيا حتفهما اختناقاً بالمدفأة النفطية في إحدى الليالي الثلجية..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٠).

وفي نصٍ ثانٍ:

"**لقد عاش في الشارع حياة الكلاب والقطط والجرذان والكائنات الظلامية المجهولة، وتشاجر مع هوام البشر والحيوانات لينتزع اللقمة من المزابل وحاويات القمامة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١١).

ونص ثالث :

"..، **وعندما أصبح قادراً على ذلك تحقيقه بمساعدة رفاقه من مجرمي الشوارع تراجع عن هذه الفكرة، لأنه ربا بها على عذابات الشارع، وما يحدث فيه من ابتذال وافتراس واقتتال، فآثر أن تظل سجينة الميتم على أن تغدو فريسة من فرائس الوحوش في الشوارع المغتالة لكل نبيل أو جميل**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢١).

التحليل الواصف للنصوص:

هذه المشاهد جميعها: لقطات ليلية من الشارع في وطنه.

الإضاءة: ضئيلة لأن المشاهد ليلية.
الكاميرا: مسلطة على الشارع في وطنه.
التفاصيل: تصوير حال "الضحاك" في شارع وطنه عند فقدان والديه وبعد خروجه من الميتم.

نلاحظ من الأمثلة السابقة من الرواية التركيز على الشارع وتسليط الضوء عليه وتصوير للشارع في وطنه ووصفه بأساليب مختلفة ولكن بمعانٍ متشابهة، وأهم مايميز شوارع وطنه الظلام والعتمة والوحدة والفقر والجوع والخوف والصراع من أجل لقمة العيش والابتذال والافتراس من قِبل الحوش البشرية، والضيق بها رغم اتساعها.

نجح السارد في وصف نفسه في شارع وطنه بأنه قط أجرب بعد فقده لوالديه تارةً وَفي تشبيه حياته في شارع وطنه بحياة الكلاب والقطط والجرذان والكائنات المظلومة المجهولة تارة أخرى، كما أنه صوّر الشارع بصورة مخيفة بما فيه من الصراع والتشاجر مع البشر والحيوانات من أجل لقمة العيش من المزابل وحاويات القمامة.

في الحقيقة أنه من خلال وصف البطل لشارع وطنه وتزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصية، فإنه يقدم لنا –بطريقة غير مباشرة– وصفاً سردياً دقيقاً ومخيفاً لوطنه ومجتمعه وصعوبة عيش أبناء مجتمعه ووصفاً للسلطة الحاكمة الفاسدة والسارقة لقوت شعبه وبسببها ساد الفقر والوحشية والظلم في شوارع وطنه.

ففي نصوص وصفية أخرى ذُكرٌ لشارع وطنه البديل وشارع بلاد الغربة، "**لبس معطفه الرمادي الدافئ على عجل، ودسّ شعره تحت قبّعة سيبيريّة دافئة، وخرج ميمّماً نحو الأزقة القديمة لعله يضيع فيها بعضاً من ذكرياته الموجعة أيام كان مجرد حيوان شوارع يعيش مرعوباً وحيداً في الأزقة والدّروب، لا يرحمه راحم، ولا يشفق عليه مشفق كان عندها يشعر بالخوف والغربة التي تنخر عظامه فزعاً، أما الليلة فلا يشعر بأي خوف وهو يسير وحده في هذا الدرب الضيق المعتم**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٨٦).

في نص آخر: "**.. وهو يترنح في الشارع، ويجأر بصوته، كأنه يردد أشعار ملحمة مقدسة عن الخلق والبشر والفراديس في مديح وطنه الثلجي العظيم الذي فتح ذراعيه له حانياً عليه محبّاً له**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٨٧).

نتلمس في النصين السابقين رغبة شديدة لنبذ الأحزان والأوجاع ورمي الماضي، واستبداله بغدٍ أجمل، فالخروج والترنّح يساعدان على الهدوء النفسي لما فيهما من دلالة على تغيير الحال من ساكن إلى متحرك.

يتبّدى لنا من المشهدين السابقين أن البطل قد عقد مقارنة مكانية بين شارع وطنه الأم وشارع وطنه الثلجي في الغربة، في إشارة إلى وطنه القديم ومجتمعه وحكامه الذين لا يملكون الرحمة والشفقة بل يتصفون بالظلم والجور كما ينعدم فيه قانون يحمي مواطنيه ولهذا يسود بلاده الخوف والرعب وانعدام الأمان والحرية.

كما ورد لفظ (الشارع) في نص للعاشقة التي هي بطلة مخطوطة بهاء، واختار الضحّاك هذا الاسم أيضاً لتكون البطلة المتدارية خلف العاشقة التي جسدها في روايته "أَدْرَكَهَا النّسيان" على صورة كاتبة شهيرة، وامرأة جميلة تنحدر من أسرة شريفة تنعم بالفرح والخير والنجاح، ودفن في أعماقه صورة بهاء اليتيمة اللقيطة التي لا أصل أو جذر لها في **الحياة** "**كتبت العاشقة: كنت أحاول قبل أن ألتقي مجبرة بأفراح الرملي أن أبني لي إدراكاً ما بما يحدث في الشارع الوطني كما كان يسميه الضحاك ...وكنت اتبعثر أكثر وأنا أحاول أن أركب صورة ما مفهومة لطفولتي حول ما يجري في عوالمي وعوالم من حولي من بشر تسميهم معلمة التاريخ والتربية الوطنية مواطنين في دولتنا العظيمة**،..." (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٠٩).

في هذا المشهد السردي من بطلة الرواية بهاء (العاشقة) تروي لنا الرواية محاولاتها قبل التقائها ب(أفراح الرملي) في فهم ما يحدث في (الشارع الوطني) كما سماه (الضّحّاك) وفشلها في ربطها بالمواطنين في دولتها العظيمة كما تسميهم معلمة التاريخ والتربية الوطنية، وهنا فالتسميات (أفراح) و(الشارع الوطني) و(دولتنا العظيمة) تسميات مجازية، لأن أفراح لم يُفرح أحداً بل تسبب في حزن جميع من حوله، والشارع الوطني ليس وطنياً، والدولة ليست عظيمة، على الرغم من أنّ الضحاك كان يدرك مدى الخوف والظلم والفساد في شارع وطنه، "...**عندما أدرك كم الشارع ضيق ومخيف على الرغم من اتساعه الظاهري، فأشفق عليها من أن ينهشها الناهشون الذين يعيشون في عتمته**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥).

فالضّحّاك قد نجح في إخافة بهاء من نزولها في الشارع الوطني ولهذا أرادت أن تستعد له قبل الخروج إليه وحاولت فهم ما يجري فيه وربطه بالبشر والمواطنين حولها، وجاءت بأنموذج بشري وهو (أفراح الرملي) الفاسد الذي كان سبباً في حزنها ونهش لحمها.

٢-**المدينة:** وهي من الأماكن المفتوحة التي توجد في الرواية وكانت تسكن فيها "بهاء" بعد خروجها من الميتم، وقد ذكرت هذه المدينة في مواضع عدة منها: "**نامت بعد سهر طويل، لكنّه لم يستطع النّوم، وظل يتذكّر تلك المدينة المتوحشة التي نهشت طفولته، ولاكتها، وابتلعتها. تطارده كوابيس يقظته، فيقرر أن يمشي في المدينة القديمة حيث يسكن على الرغم من شدة البرد، وخطورة ذلك، لأنها تعج في منتصف الليل بالسكارى والمجرمين والمتسكعين والمتشردين والباحثين عن الملذات المسروقة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٨٦).

التحليل الواصف للمشهد:

المشهد: هو لقطة ليلية في بيت الضحاك ينتقل منها بذاكرته إلى مدينة طفولته ثم يقرر الخروج للمدينة القديمة في بلاد الصقيع.

الإضاءة: خافتة في البيت ف(بهاء) نائمة، وفي المدينة أيضاً خافتة لأن المشهد ليليٌ.

الكاميرا: مسلطة على مدينة وطنه والمدينة القديمة في بلاد الصقيع.

التفاصيل: الأحداث عبارة عن نوم حبيبته بهاء، وأسترجاع بذاكرته مدينة وطنه، وبعد استرجاع ذاكرته وقرر أن يمشي في المدينة القديمة التي يسكن فيها.

ففي هذا المشهد يريد سارد الرواية أن يُبيّنَ بشاعة المدينة ووحشيتها أي مجتمعه المتوحش، ومدى قساوته مع المواطن الضعيف، كما يذكر مدينة بلاد الغربة وأبنائه، في محاولة لعقد مقارنة غير مباشرة بين المدينتين وما تتصفان بهِ.

كما وردت المدينة ووصفها على لسان بهاء أيضاً، "**كانت تلك المرة الأولى التي أرى المدينة فيها بحرية وتمتع، تمنيت عندها لو أصدف الضحاك في الشارع، فأطير إليه، وأضع كفّي في كفّه، ونهرب بعيداً نحو الزّقاق، ولكنني لم أجده، وبقيت مستسلمة لكف يمين أفراح الرملي، وهو يجرني خلفه في الشوارع بخطواته الكبيرة المتباعدة، وقامته المتغوّلة على ظل جسدي الصغير يقودني، وكأنني مذنبة يجرها وراءه**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٠٦)، وهنا مشهد نهاري للمدينة والإضاءة فيها قوية.

ومن خلال هذا المشهد تنقل لنا فكرة عن مدى فرحها بالمدينة وعن مدى إعجابها بها، إذ تمنت عندها أن ترى الضحاك ويشاركها هذه اللحظات ويكون بجانبها، ولكنها لم تجده، وإنما وجدتْ نفسها أسيرة (أفراح الرملي) ومقيدة اليد باليد، يجرها خلفه بخطوات كبيرة ومتباعدة، ثم تصف جسد أفراح الرملي المتغوّل على ظل جسدها الصغير الضعيف، مقيدة لاتشعر بحرية وإنما تشعر بالخوف، في مقاربة لتذكير القارئ وتذكير نفسها أولاً بأنها حرية مقيدة، وبأنها أسيرة قوى

تفوقها وتحكم قبضتها عليها. فهذا النصُّ الواصفُ يَتضمن وظيفة إيقاعية بوصف المحيط الجغرافي.

ولا يفوتنا أن ننوّه أنّ البطلة هنا نقلت صورة المكان الذي هي فيه وصورة (أفراح الرملي)، لتبين لنا من جهة أن المدينة جميلة وتُثير الإعجاب، وتبين من جهة أخرى قباحة البشر الذين يسكنون فيها، فالمدينة نقية ولكنها يمكن أن تتلوث بوحشية ساكنيها أمثال (أفراح الرملي)، وقد جاءت المدينة في موضع آخر من الرواية للتأكيد على أن المدينة بيد الفاسدين واللصوص: "**لقد جاء إلى المدينة برفقة شاحنتين من المال المسروق من بلده، ثم بعد ذلك أصبح عتقاء السيّاسة في المكان، وسيطر على البلد ومن فيها بحزبه السياسي العابر للدّول والقارات الذي شكله بماله المسروق حتى لقب بالإمبراطور**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٦٠)، ففي هذا النص بيان أن المدينة أصبحت مكاناً لممارسة الأعمال المحرمة، وممارسة عمليات الفساد والظلم من طَرَف السياسيين ورجال الدولة اللصوص والسراق والمحتالين والفاسدين والسيطرة عليها، بل إن الجمال الظاهر يمكن أن يحتضن قباحة مبطنة، تعبر الأماكن والحدود.

٣– الوطن: هو المكان الذي يولد فيه الإنسان وينشأ على تربتهِ ويتنفس هواءه ويأكل من خيراته ويتمتع بكل حقوقه فيه بما يسهل عليه عيشه فيه، ويكفل له حقوقه، ويعيش فيه مع جماعة من الناس وبذلك فهو الأرض المشتركة لكل أبناء الشعب وتربطهم روابط قوية تاريخية وحدود جغرافية ومصالح مشتركة، ويسمى الإنسان الذي يعيش فيه بالمواطن، إن شعور المواطنة يتولد فطرياً وينمو بالسلوك والممارسات اليومية التي يراها في المنزل والشارع والمدينة وكافة المرافق أو المؤسسات الرسمية للوطن.

استخلاصا لما سبق، نجد في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) التي تُعد رواية ملحمية للأوطان وليس لحبيبين، نجد نصوصاً واصفة لتلك الأوطان، منها من يُولد فيها فقط ومنها من يَتمتع بكل خيراتها وتَهَبُكَ الحرية والأمان والمكانة الاجتماعية، مثال: "**لقد بحث عنها هناك دون جدوى عندما زار الوطن المتوحش الذي لفظه مرّة تلو الأخرى بجسد رجل وذاكرة حزن طفل يتيم مدفوع عن الأبواب والأرواح، ولكنّه لم يجدها،..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٢) "..، **كلما التقط صورة لأجل نشرها على أغلفة كتبه كي يخفي تحتها عينه المصابة التي تحمل تذكاراً جبرياً من وطنه المخلوع الموحش، فهو لا يريد أن ترى بهاء إصابته هذه، وتسأله عن سببها، وهو لا يريد أن يسترجع الوجع الذي قتله في الشّرق، ودفنه هناك قبل أن يغادره**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٤).

التحليل الواصف للمشهد:

المشهد: لقطة نهارية للضحاك في وطنه الموحش، بدليل التقاط صورة.

الإضاءة: مناسبة لالتقاط صورة.

الكاميرا: مسلطة على "الضحاك" في وطنه.

التفاصيل: وصف لأوطان الشرق وبلاد الغربة، من خلال بيان حال "الضحاك" في وطنه وبلاد الصقيع.

إنّ في هذا النص وصفاً لوطنه الذي لايحمل من صفات الوطن إلا الاسم، فوطنه الذي ولد فيه لم يَر فيه سوى العذاب والهم والذكريات الأليمة ولهذا أسماه (الوطن المتوحش) أو (الوطن الموحش)، بينما جاء في الرواية في موضع آخر تعريفه للوطن وبيان وطنه الحقيقي في هذا النص: "**فالوطن عنده هو الاحتضان والحب والاكتفاء، وهذا المكان قد احتضنه، وأحبه، ولذلك هو وطنه، أما تلك الخرائب القاسية في الشّرق حيث يرتع اللّصوص والقساة، فهي ليست أوطاناً في نظره، إنها ليست أكثر من خرائب تاريخيّة قد سطا عليها لصوص عابرون للتّاريخ، إذ خرجوا من رحم الماضي حيث قصص الشّطار والعيّارين والبصاصين والوشاة وقطاع الدّروب، وعاثوا فساداً في الحاضر. أمّا هو فلم يكن عندئذ سوى صعلوك من الصّعاليك، أما الآن، فهو في وطنه الجميل الذي أتاح له فرصة أن يغدو أستاذاً جامعياً مرموقاً، وأديباً شهيراً، وإنساناً ناجحاً متحقّقاً في كلّ لحظة يعيشها، ولذلك يريد الآن أن يشرب نخب هذا الوطن الحقيقيّ الذي احتضنه**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٨٦-٨٧).

وفي نص واصف للوطن على لسان الساردة جاء ما يلي: "**لكنه الآن يملك كل ما حلم بأن يملكه خلا النساء وعشقهن المشتهى، فعنده الثروة المالية والصحة والوسامة والرضا والشعور بالأمن والسّلام مع النفس، كما عنده مجده الأدبي العريض، بعد أن غدا من أشهر كتّاب وطنه الثلجي البارد المرفه الذي التصق به بإخلاص، وتعلق به بعد أن لفظه وطنه الوحش منذ أن كان قطعة لحم حمراء يتيمة ملفوفة بغطاء قديم قذر، ليدفع به في دروب الضيّاع والتّيه فقيراً يتيماً معدماً مضطهداً بعد أن طرده الميتم الذي كان مسجوناً فيه طوال طفولته المبكرة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٠)، في هذا النص الواصف يعقد السارد مقارنة مكانية بين وطن الضحّاك الثلجي وبين وطنه الوحش، لا من خلال وصف للمكان وإنما عَبْر وصف لحال الشخصية نفسها وما تتمتع بهِ المكانان كليهما فمن خلال هذا الوصف يبين لنا ما يميز وطنه البديل عن وطنه الأم، ف(الضّحّاك) في وطنه الثلجي قد حقق كل ما حلم به، وعنده الثروة المالية والصحة والوسامة والرضا والشعور بالأمن والسلام مع النفس، ويتمتع بمركز اجتماعي مرموق

ولذلك ظل مخلصاً له وتعلق به تعلق الابن بأبيه، بعد ذلك ينتقل النص إلى وصف (الضّحّاك) في وطنه الموحش كما نعتهُ، إذْ كان مجرد قطعة لحم حمراء فاقد الأبوين ملفوفاً بغطاء قديم وقذر، مسجوناً طيلة طفولته في الميتم وفقيراً معدماً خارج الميتم.

من خلال النصوص الواصفة التي استعرضناها سابقاً من رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) بَينتْ لنا الروائية أنّ الوطن ليس الذي يولد فيه الإنسان وإنما الوطن هو الذي يحتضن الإنسان ويعطيه حقوقه ومتطلبات حياته ويجعله يتمتع بخيراته وممارسة حياته بحرية والعيش فيه عيشة كريمة.

ثانياً– وصف الزمن:

سنتناول الزمن وفق الثنائية الضدية: الاسترجاع والاستباق:–

أ– **الاسترجاع (الاسترداد):** هو عملية سردية تتمثل في إيراد السارد حدثا سابقا على النقطة الزمنية التي بلغها السارد وتُجْرى بطريقة السرد التقليدي، بأن يعود راوي الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي وقعت قبل بدء أحداث الرواية، أو قبل بدء الأحداث التي يرويها (الهدى ٢٠١٣– ٢٠١٤، ٢٧).

ويمكن للاسترجاع أن يتخذ مظهراً داخلياً وآخر خارجياً.

١– الاسترجاعات الداخلية: وهي استذكار زمن "يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص" (النعيمي ٢٠٠٤، ٣٤)، بتعبير آخر هي "إطلالة على الماضي يُستَذكَر فيها حدثٌ سابق عن الحدث الآني، و"تتعلق بأن تندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما، وصيغ الاسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني أو القصة الغيرية" (عيلان ٢٠٠٨، ١٣١).

٢– الاسترجاعات الخارجية: وهي استذكار زمن "يعود إلى ما قبل بداية الرواية" (النعيمي ٢٠٠٤، ٣٤)، وَ"يتم من خلالها استعادة الوقائع الماضية الّتي كان حدوثها قبل المحكي الأول وهي بذلك تكون خارج الحقل الزمني للأحداث السردية بمعنى أن سعتها تكون دائما خارج سعة الحقل الزمني للمحكي الأول الّذي يتم تقديمه، وهذا ما يجعلها ذات طابع حيادي كونها لا ترتبط بالمحكي الأول

على اعتبار أنّها واقعة قبله" (رتيبة و شيماء ٢٠١٨-٢٠١٩، ٩٦)، أي تتجاوز المدى الزمني للحكاية.

ونصادف في الاسترجاعات الخارجية صنفين متميزين:- (عيلان ٢٠٠٨، ١٣٢-١٣٣)

- الاسترجاع الجزئي: وهو سرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد إلى ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى.

- الاسترجاع التام: سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنياً وفق تتابع متصل ويستمر حتى نقطة بداية (الحكاية الأولى).

ب- الاستباق (الاستشراف): وهوما "يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها" (النعيمي ٢٠٠٤، ٣٨)، بمعنى آخر إنه اطلاع على مستقبل قريب أو بعيد قبل حدوثهِ، ويتميز باعتماده الطابع المستقبلي التنبُّئِي، وتنقسم الاستباقات أو الاستشرافات إلى قسمين:-

١-الاستباق الداخلي: فهو استباقات عن حوادث يقوم الروائي بالإشارة إلى حصولها في المستقبل، وبمتابعة القراءة يجد المتلقي حدوثها، بكل تفاصيلها، كما أنّ استباق الحدث يكون في البنية الحكائية من الداخل، وهو لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني (رتيبة و شيماء ٢٠١٨-٢٠١٩، ٤٠)، وتكون الاستباقات إما تكميلية تُنَبِئُنا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلاً، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي ستحدث (عيلان ٢٠٠٨، ١٣٣).

٢-الاستباق الخارجي: هو استباقات عن حوادث يقوم الروائي بالإشارة إلى حصولها في المستقبل لنهاية الرواية "بذلك يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها" (زيتوني ٢٠٠٢، ١٦-١٧).

ويَنقسم الاستباق أيضاً إلى ثلاثة أقسام:- (النعيمي ٢٠٠٤، ٤٠).

أ-استباق ممكن التحقق: وفيه يكون الخيال واقعياً كما تكون أهداف الشخصية الروائية منسجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي، أو لقدرات الشخصية نفسها، إذا كانت مجتهدة وعازمة على تحويل أحلامها إلى حقيقة واقعة.

ب – استباق غير ممكن التحقق: وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها، ويرد مثل هذا الاستباق في الرواية لتشويق القارئ، وكسر توقعاته بعد إيهامه بأن الشخصية تكاد تصل إلى مبتغاها.

ج – استباق خارق للمألوف ونواميس الكون، ويتمثل في قصص الخيال العلمي، وفي الروايات ذات التوجه الفانتازي والتي غالبا ما تريد أن تقول لنا إن بعض ممارسات الإنسان الحالي، وجرائمه، وجرائره، ومشاكله، وأحلامه، وطموحاته تفوق الخيال نفسه، أو تشبه خيالا يفوق الخيال .

وما يخص زمن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) فإنّه يُصَنَّفُ بالزّمن الدائريّ أي: "لا ينتهي، ولكنّه يبدأ من حيث ينتهي، وينتهي من حيث يبدأ في دورة دائمة تكرّر أفعال الحزن والمعاناة، ولذلك لنا أن نصف هذا الزّمن الدّائريّ بأنّه زمن أسطوريّ من حيث عدم انتهائه، وتكرّره مرّة تلو الأخرى" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أَدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ١٤)

كما تتميز الرواية أيضا بتعدد الرواة، وذلك بتناوب أبطال الرواية أنفسهم على رواية الأحداث واحداً تلو الآخر، "وهذا ما يسمى عادة حكاية داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية" (لحميداني ١٩٩١، ٤٩)، وتعدد الرواة في الرواية يؤدي إلى مفارقات زمنية، وكل مفارقة لها مدى واتساع، "فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة" (لحميداني ١٩٩١، ٧٤).

١– نماذج الاسترجاع في الرواية: عند تصفحنا للرواية نجدها تتضمن الكثير من الاسترجاعات لسنوات حياة الأبطال وأوطانهم، وأبطال الرواية يتناوبون في إخبارنا عن ماضيهم وحياتهم وذكرياتهم الأليمة، فبطلة الرواية (بهاء) تكتبُ مخطوطة في سرد أحداث حياتها والشخصيات العابرة في حياتها، ثم يُدركها النسيان، وبعدها يأتي بطل الرواية السارد ليقوم بقراءة المخطوطة للبطلة لسنوات حياتهم الماضية وذلك لتذكيرها بهن واسترجاع ذاكرة حبيبته التي أدركها النسيان، ومن تلك النماذج:–

***"سبعة وستون عاماً لم تسرق من شبابه ونشاطه وابتسامته إلا القليل غير المأسوف عليه من ذلك كله، في حين أعطته هناء وخبرة وتجربة وألمعية تفوق هذه السنين الطويلة المزحومة بالعمل والإنجاز والتطواف في دنيا الله وأزمان الانتظار وسهوب الكتابة...وهو يجلس**

مع أصدقائه الأربعة المخلصين الذين لم يصادق غيرهم في حياته التي تعج بملذات الحياة وشهواتها ونجاحاتها..." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٩).

ففي هذا النص وصف دقيق لماضي (الضّحّاك) وحاضره ففي هذا النص سرد للأحداث بطريقة تسريع الحكي وحذف صريح لما عاشه خلال هذه السنوات الطويلة من المعاناة والعذاب إلى أن وصل لسلم النجاح والإبداع والشهرة والمال. ففيهِ استرجاع داخلي لسبعة وستين عاماً من حياة الضحاك ووصفٌ لما جرى عليه من تغييرات عَبْر هذه السنوات الطوال، من خلال استرجاع الماضي ولفت الأنظار إلى الفرق بين ماضيه في أرض وطنه الأصلي (الميتم) وحاضرهِ في بلاد الغربة (بلاد الصقيع).

استنادا إلى ما سبق فإنّ الروائية بهذا النص الاسترجاعي ومن خلال ذكر عمر الضحاك السبعة والستين عاماً قد أخذتنا إلى سنة ١٩٦٧ وهي سنة نكبة فلسطين مع دول جوارها أو ما يسمى نكسة حزيران/يونيو، إذْ احتلت (إسرائيل) الضفة الغربية وقطاع غزة، وأجبرت بذلك أكثر من ٣٠٠ ألف فلسطيني إلى النزوح عن ديارهم. كما يبدو أن الروائية قد اعتمدت في سردها للأحداث التأريخية على شخصيات أخذتها من الواقع، فشخصية الضحّاك كما أنها تبدو ذاتية ولكنها تتحول إلى العام وتمثل نموذجاً من فئة الشعب المهاجرة قسراً من أوطانها، كما تبين لنا من جهة أخرى فئة المبدعين في الأوطان الشرقية وهم أيتام أو كالأيتام ولا أحد يتبناهم أو يساعدهم، فيضطرون إلى الهجرة الى أوطان لتتبناهم وتحقق ذاتهم وطموحهم فيتمتعون بالحرية وصقل الموهبة بالثقافة والتجارب والدراية.

مما لاشك فيه أنّ قضية فلسطين والإنسان والنّضال حاضرة دائماً في أدب الروائية سناء الشعلان لكونها فلسطينية، تقول –تأكيدا على ذلك– في أحد الحوارات التي أجريت معها: "ليس عندي مجموعة قصصّية أو منجز إعلاميّ كان لا يستحضر فلسطين وقضيّتها، ففلسطين حاضرة بشكل دائم في إبداع سناء شعلان كلّه) (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ١٩٤).

وفي النسيان الرابع عشر "**كتبت العاشقة: عرّفتني الأقدار دون قصد على سليم نزيل غرفة رقم ٤٨ في أحد مستشفيات العاصمة، في لقائنا الأول لم يبتسم لي، وخيّل لي للحظات أنّه لا يراني، وقفتُ أمامه كمعاقبة أو تائهة أنتظر كلمة أو إيماءة منه إلى أن شرع يحدثني بمقدار غريب من التحّدي والإصرار الذي ينعى بحزن جسده المتقضب تحت ملاءة بيضاء صغيرة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٣٥–١٣٦).

إنّ الساردة في هذا النص الواصف تصف لنا (سليم) وهو في حالة حزن لأنه لا يبتسم، وتصف وقوفها أمامه، وإنّها هنا في هذا النص الواصف الاسترجاعي الداخلي تُرْجِعُنا إلى حوادث تأريخية وسياسية وذلك باتخاذها رقم الغرفة ٤٨ للمناضل (سليم) بقصدية وليس باعتباطية إشارةً إلى العام ١٩٤٨ وما حصل فيه من نكبة لفلسطين، بدليل أنها أكدت ذلك على لسان البطلة قائلة: "**سليم ليس قصة من بنات أفكاري، وليس جريح ثورة تحوّل اسمه إلى رقم غرفة في مستشفى ناء عن وطنه**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٣٦)، وما تلا هذا النص هو تكملة لأهم الأحداث في حرب ١٩٤٨، وعلى سبيل المثال كتبت: "**شهور طويلة أمضاها ما بين اليقظة والغيبوبة، رأى فيها قوافل شهداء تمدّ الأيدي إليه، لتزفه إلى أرض الأرواح حيث تنتظره الزغاريد والتهليلات والتّكبيرات،...**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٣٦)، ففي هذا النص تصف شهوراً طويلة له بين الحياة والموت يُخيّل إليه بأن قوافل الشهداء السابقين تمد اليد إليه لتأخذه في صفوفها، مزغردة مهلهلة مكبرة.

وأما في هذا النص الاسترجاعي: "**عندما استيقظ من غيبوبته وجد نفسه مشلولاً لا يقوى على شيء غير الحزن، وعلى تحريك ثقيل ليده اليسرى لاغير، فاحترف الصّمت والتّحديق في الفراغ حتى أتقنه، واعترافاً منه بالتّقدير ليده اليسرى التي تمردت على استحياء على الشّلل، فقد أهداها متعة يومية طويلة تتلخّص في نحت أخشاب شجر الزّيتون، وصنع تماثيل لوجوه باسمة سعيدة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٣٦-١٣٧)، هنا نجد وصفاً لكيفية استيقاظ (سليم)، وإصابته بالشلل في جميع أطراف جسمه عدا الطرف الأيسر منه، ففي هذا النص أخذتنا الساردة إلى الماضي لتخبرنا عن أحداث الحرب في ١٩٤٨وكيفية توزيع المهمات في الحرب لاسترجاع أراضيهم وتقسيم المناضلين بالشكل الآتي:-

"-سرية القطمون في الوسط على الطريق العام، من الغرب إلى الشرق.
- قوة الجهاد المقدس على يمينها، باتجاه جنوب القسطل.
-جماعة البدو (هارون بن جازي) إلى اليسار.

وقام قائدهم بإرسال عناصر احتياطية، لمنع نجدات الصهاينة من القدس والمستعمرات المجاورة. بدأ الهجوم بعد الظهر، فتمكن الجناح الأيسر من أن يلتف حول القرية، ولم يستطع القلب والجناح الأيمن أن يصلا إليها" (فرج ٢٠١٠، ٨٨).

هذا التشابه بين حالة سليم في الرواية وشلل جميع أجزاء جسمه عدا يده اليسرى، وبين وضع المعركة وعدم قدرة جناحه الأيمن وقلبه على الحركة نحو الجناح الأيسر الذي وحده تحرك

نحوهم للدفاع عن أراضيهم من الصهاينة، يقودنا إلى نتيجة أن أجزاء جسم المناضل سليم يمثل خطة توزيع المناضلين في المعركة.

وبعد شخصية سليم تذكر لنا الروائية (ثابت السّردي) وهو أيضا مناضل آخر من فلسطين، وذلك من خلال تشبيهه بالزيتون، وفلسطين مشهورة بشجرة الزيتون، وذلك في النص الواصف "**لقد عاش ثابت السّرديّ بطلاً، مثل سنبلة رافعة الرّأس، كما عاش زيتونة شامخة ضاربة في الأرض**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٤٥)، وكذلك دلالة أخرى على أنه فلسطيني ما ورد في وصف شعبه ومدة مأساتهم واحتلال أراضيهم في سنة ١٩٤٨ المساوية لسبعين عاماً، في هذا النص: "**وكأنه اختار أن تكون قصته فسيفساء في قصّة شعبه الممتدّة لسبعين عاماً من الجفاف واليباس والقحط والضنك..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٤٥).

ففي هذه النصوص الاسترجاعية الواصفة التي تمتد إلى سنوات الماضي البعيدة تُخْبرنا الروائية حكاية الشعب الفلسطيني من خلال حكاية ثابت السردي، وكسرَتْ في هذه الاسترجاعات ترتيب الزمن ونقل الأحداث وخروجها عن منطق النمطية الخطية وذلك ليأتي القارئ فيرتب الأحداث ويملأ الفجوات ويكشف الانزياحات ويعيد البناء الحكائي.

من بين الاسترجاعات الّتي جاءت في الرواية لتكشف لنا عن الماضي، نسوق المثال التالي الّذي هو استرجاع داخلي بعيد المدى وهو ما "**كتبته العاشقة: من أسوأ الأمراض التي لازمتني في دربي الصّعب أنّني أتمثّل أوهام العاشقين جميعاً، وأتوجع بأوجاعهم، فذلك الفدائي الذي استشهد قبل أن يزرع قبلة على جبين حبيبته هو بطلي، وذلك العالم الجليل الذي اغتاله الأعادي كي لا يمطر علمه على أبناء جلدته هو فارسي، وأولئك الغارقون في بحار الدّنيا هرباً من الفتك والتنكيل هم أحلامي. لا يد لمستْ قلبي من أيدي الذين دنّسوا جسدي وروحي ووجودي، ولكن أولئك الذين قبّلوا الحبّ على جبينه بطهارة هم لامسوا قلبي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٣٠).

ففي هذا النص الواصف تخبرنا عن أسوأ الأمراض التي لازمتها في حياتها، وهو أنها تشعر بالعاشقين جميعاً وتتوجع بأوجاعهم، وقد لقبتهم بأبطال وفرسان أحلامها وهم الشباب الفدائيون الذين استشهدوا، والعالم الذي اغتيل قبل نشر علمه، والنازحون واللاجئون الذين تركوا بلادهم خوفا من الفتك والتنكيل، وأكدت على أن هؤلاء هم الذين لامسوا قلبها وأحبتهم، وليس المحتلين الذين دنسوا جسدها وروحها ووجودها.

ويبدو أن الروائية تشير إلى لحمة الجسد الواحد، وكيف أنه يشعر بأذى، إذا اشتكى منه عضو واحد، تأسياً بحديث الرسول (ص): "مَثَل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى" (كتاب مسلم ١٩٩٩، ٤).

تقول الراوية السردية في نص آخر: "**ليلتها تذكّرتُ المعلّم أفراح الرّمليّ الذي كان يضربنا على أصابعنا بعصاه المعدنّية الطّويلة إن كتبنا أيّ موضوع تعبير دون أن نفتتح الصّفحة الأولى بكتابة البسملة في أعلاها، وكان يصمّم على تجميد الحصّة إلى حين الانتهاء من رفع الأذان، وكان ينطّ إلى الاستحمام بعد اغتصابه المكرر لي، لأنه يكره أن يكون على جنابة، ويحب أن يظل على طهارة، وهو من اختار عقوبة الجلد العلنّي لطالبة في الميتم، لأنّها تقول إنّ الغناء ليس خطيئة تغضب الرّب، وتريد أن تصبح ممثلة مسرح عندما تكبر**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٧).

لقد أدّى هذا الاسترجاع وظيفة مهمة تمثلت في تذكر شخصية (أفراح الرملي) بعد إقحامها في سياق الحكي عن حديث أحد زبائنها عند غضبه على ابنه وطرده من البيت "**لأنه يريد أن يحلق لحيته التي هي رمز جليل من رموز الدين. كان الزبون الغاضب عندها يتقطع غضباً وهو يقص عليّ جناية ابنه ولحيته تقطر من شراب الويسكي الذي أسقطه عليها، وهو يعبّه عبّاً بانفعال، ويحفز جسده الخائر ليستيقظ لدقائق كي يقطف لذة من جسدي ثمن ما دفعه نظير هذه الليلة الحمراء، ولكن جسده خانه، وآثر أن يسلمه لنوم هانئ طويل قضاه على سجّادة غرفة نومي، وهو يشخر مثل خنزير بريّ مختنق بما أكل من الزّبالة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٧) وبعد اختفاء للشخصية (أفراح الرملي) لفترة طويلة من حياتها ونلاحظ بأن هذا الأخير قد انبثق من رحم المحكي الأول مستقلا عنه شخصيةً مشابهة له، ولهذا عادت إليها بذاكرتها مباشرة.

ففي هذا النص استرجاع خارجي وجزئي وموضوعي، فمن خلال استرجاع البطلة ذاكرتها أخبرتنا ما توصف به الشخصية المتناقضة لمعلمها (أفراح الرملي)، وكيف أنه عندما يقوم بأعمال سوية فإنها ليست وليدة الرغبة الذاتية، وليست مما تكمن في ذاته، بل يمارس أفعالاً مزيفة بينما يبطن في داخله خلاف ما يفعله، إذ يسعى لتنفيذ أحكام شرعية تغطيةً لرغباته الذاتية وطموحاته الجنسية غير السويّة.

تكتب الروائية في نص آخر: "**كتبت العاشقة: وأنا طفلة غِرة جاهلة كنت أعتقد أن الأرض يسكنها البشر الطّيبون الذين ينتصرون دائماً على المخلوقات الشّريرة، لكن عندما كبرت خاب**

أملي خيبة كبيرة، كما يخيب أملنا جميعاً عندما نكتشف أنّ الأرض يعمرها أشباه البشر وأنصافهم وأرباعهم وأثمانهم والمسوخ والوحوش والأرواح الشّريرة الهائمة، وأنّ الكائن النّادر الوجود في هذا الكوكب هو الإنسان الحقيقيّ، وأنّ الأشرار هم من ينتصرون في نهايات القصص الحقيقية" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٢١).

إنّ هذا النص الاسترجاعي الخارجي التام دليل على ذاتية الاسترجاع البعيد المدى، تأخذنا العاشقة من خلالهِ إلى فترة طفولتها التي تتميز بالبراءة والطيبة وحسن الظن بالآخرين وبما حولها، وباعتقادها أن الطيبين ينتصرون على المخلوقات الشريرة، وبعدها تبين لنا أنها في وهم وحالها حال الكثيرين تكتشف حقيقة الأمر وهو أن الأرض يسكنها ويديرها أشباه البشر والوحوش والأشرار، وهم من ينتصرون في القصص الحقيقية على عكس القصص الخيالية. وهذا القول للروائية ذاتها ولكن على لسان بطلة الرواية وذلك عندما سئلت في أحد حواراتها: ما المكان الذي فقدتِ الانتماء إليه، وبالتالي فقدتِ الشّعور بالأمان فيه؟ فأجابت الروائية بقولها: "أفتقد مكاناً كان يسمى قلبي الغرّ الصّغيرالذي يعتقد أنَّ العالم صورة عن حضن أمّة حيث الحبّ والصدق والحماية والعطاء، والآن يدرك أنّه سجن كبير. قلبي هذا أرض مسروقة، أحنّ له دون توقّف كلّما وقفتُ على باب الدّنيا مأخوذة بقسوتها وجبروتها على الضّعفاء" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ١٧١-١٧٢).

فضلا عن ذلك يكشف هذا الاسترجاع ذكريات الماضي عندما تتذكر الذات الساردة براءة الطفولة في الميتم، ومن خلال هذا الاسترجاع نجحت الشخصية الروائية في إعطائنا معلومات عن وطنها والأوطان التي حولها بدلالة (أملنا، جميعاً، نكتشف، الأرض، الكوكب)، وذلك عَبْر تذكر صفاتها ومعتقداتها في الماضي وتذكر أحداث ووقائع وقعت ضمن زمن الحكاية وما قبلها أي قبل نكبة ١٩٦٧.

كما أنّ الملاحظ من الاسترجاعات الكثيرة في الرواية أنها تميزت بتنوع الفضاءات واختلاف المدى والزمن إذ تَراوح بين ماض بعيد يقدر بسنوات طويلة يقرب من نصف قرن وبين ماضٍ قريب لذكرياتها وذكريات حبيبها (الضّحّاك) والشخصيات العابرة بحياتها. كما أن الروائية قد نقلت إلى القارئ ـ من خلال شخصيتين في روايتها ـ حقائق تاريخية واجتماعية وسياسية لأوطان الشرق وتسليط الضوء على المهمشين فيها والمتسلطين والفاسدين واللصوص.

الجدير بالذكر أنّ النماذج الاسترجاعية الواصفة السابقة قد أسهمت في كسر النمطية الحكائية والخطابية عمداً، بغية إشراك القارئ في ترتيب الأحداث.

٢ – نماذج الاستباق في الرواية:

في النسيان الأول الذي جاء بعنوان اسم السارد نفسه (الضّحّاك سليم) قال: "**لا بدَ أنها قد اتخذت دربها القدري في دنيا الكلمة، فلا بدّ للخيل الأصيلة أن تعود إلى أهلها مهما نأت الدروب بها، وأبعدتها عن حقيقتها، وهي خيل أصيل قاني اللون والسّحر مخلوق من الكلمات ولأجلها، ولا بدّ أنّها قد عادت إلى الصهيل والخيلاء في أرض الكلمات، لعلها الآن قد أصبحت روائية شهيرة تتبوأ مكاناً رفيعاً في هذه الدنيا الشاسعة الدّروب والمسافات**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٢–٢٣).

في هذا النص الواصف استباق للزمن المستقبل، فمن خلال هذا الاستباق يشبه حبيبته (بهاء) بالخيل العربي الأصيل القاني اللون والسحر لأنها رمز من رموز الجمال، والنجاح، والحرية، والشجاعة، والسلطة، والقوة، والعنفوان، ويرتبط الخيل بالحرب ضد العدو، فمع الحرب يأتي النصر وتأتي السيطرة والحرية، ويؤكد عودته إلى أهله وأصحابه، وعودته إلى الصهيل أي عودته إلى صوته الحر، وهذا التشبيه دلالة على أصالة حبيبته التي تاهت في الدروب وبعدت عنه ولابد أن تعود إليهِ في المستقبل وتستعيد حريتها وتتحرر من الطامعين بها. وفي هذا استباق دلالي لعودة فلسطين إلى أهلها، وعودة الفلسطينيين إلى وطنهم الأم.

إذًا، فهذا النص الاستباقي تخميني أي: استباق لزمن محتمل الوقوع أو غير محتمل الوقوع.

وفي النسيان الثاني الذي وَرَدَ بعنوان (الحمراء الفاتنة) جاء في النص: "**هي الآن ضائعة تماماً في الحياة، وفي المرحلة المقبلة من هذا المرض سوف تفقد ذاكرتها بشكل كامل، عندها ستنطفئ إلى الأبد، فلا تعود تقوى على تخزين أي شيء فيها، وبذلك تغدو دون شيء اسمه ذاكرة، إنما هي مجرد امرأة في لحظتها المعاشة دون ماض أو مستقبل، وبعد ذلك سوف يستفحل المرض، فيقضي على أطرافها بشكل كامل، ثم يفصل جسدها عن دماغها كي يشل أطرافها الأربعة، إلى أن يخنقها حتى الموت عندما يربض على صدرها الباذخ الحنان والرّقة والإثارة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٤–٣٥).

إنّ هذا النص استباقي يبين الحاضر والمستقبل القريب لحبيبته بهاء، ويبدو أنّ السارد بهذ النص الاستباقي قد قدم لنا وصفاً لحاضر وطنه ومستقبله المحتمل، فبهاء وطنه الذي كثرت الحروب والمؤامرات عليه من لَدُن العدو فأصبح أسيراً لفقدان نصف ذاكرتهِ، والذاكرة رمز للتأريخ التليد الذي يملكه هذا الوطن. ومحو التأريخ يعني محو الحاضر والمستقبل منطقياً، في خطوة لِشلِّ

باقي الجسد بُغية السيطرة عليه، وهو ما يمثل سياسياً بالجهات الأربع (مصر وسوريا ولبنان والأردن) وصولاً إلى مركز الجسد وفؤادهِ ألا وهو (فلسطين)، بعاصمتها القدس، حتى يجثم على أنفاسها فيخنقها، فتموت، إيذاناً بالسيطرة عليها واحتلالها واستحلالها. وفي هذا المحتوى الرمزي استباق منطقي ومُبرمجٍ بعيد المدى.

في النسيان الثالث عشر وعنوانه (المستشفى)، افتتحته الكاتبة ب"**لقد قرر الضحّاك أن تعود بهاء إلى غرفتها في بيته بعد شهر كامل لها في المستشفى، هي لم تستيقظ، وطبيبها المعالج يؤكّد أنها لن تستيقظ أبداً في يوم من الأيام، وأنّ السّرطان سيأكل آخر ما تبقى من وجودها. ولكنه يرفض أن يصدّق ذلك، ويؤمن بشيء واحد لا غير، وهو أنّ بهاء سوف تنتصر على الموت لأجله، وهو يصدّق حدسه، ويثق في حبّ بهاء له**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٢٩).

ففي هذا المشهد يبلغنا السارد بقرار (الضّحّاك) ويرفض أن يصدق ذلك الاستباق المُرَّ لها بل يستبدله باستباق تفاؤلي من عندهِ، بأن بهاء سوف تنتصر على الموت لأجله. وفي ذلك استباق ضدي ـ إنْ جاز لنا التعبير ـ عكسَ الاستباق الأول عن مسارهِ وحاول تكذيبه، بأن أقام استباقة على الحدس والثقة بالحب الذي كان بينهما، أثناء الطفولة.

بناء على ذلك، فإنّ في النص استباقين مختلفين: أحدهما تأكيد من قبل الأطباء بأن بهاء لن تستيقظ من غيبوبتها أبداً، وأن السرطان سيقضي عليها تماماً، والاستباق الآخر تأكيد من الضّحّاك أن حبيبته بهاء سوف تفيق من غيبوبتها وتنتصر على عدوها الخبيث السرطان. لكنّنا نجد أن الاستباق التفاؤلي الأخير للضّحّاك قد تكرر في موضع آخر من الرواية، وقد يكون في تنبيه من السارد بأن أحداث الرواية تسير نحو منحى التفاؤل بالشفاء، وأن الأماني مهما كانت بعيدة لابد أن توجد فرصة لتحقيقها. ففي النسيان السابع عشر يُبيَّن أن "**بهاء سوف تستيقظ من دون شكّ من سباتها الموصول، ولذلك يقرأ لها من الصّحف والشبكة العنكبوتيّة كلّ ما تقع عيناه عليه من مواضيع، هو يعرف أنّها لن تتذكّر أيّ كلمة ممّا يقولها لها، ولكنّه مصمّم على أن يزودّها بكل جديد، وأن يقرأ لها دون توقّف لعلّ ذلك يحفّز أمراً ما في ذاكرتها، فتستيقظ من سباتها، وتلتفتْ نحوه بعنقها الطّويل المشرئب، وتقول له بصوتها المبحوح المثير: أنتَ الضّحّاك. أنا أعرفكَ**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٩٤). وفي استباقه وصف وتفصيل ممتد يرسم صورة حركية انفعالية تسهم في تهيئة ذهن المتلقي لاستفاقة (بهاء) أكثر. بدليل قوله في النسيان الثامن عشر بعنوان (الحب الأول ..الحب الأخير) إذْ يؤكد بإيمان هذا الاستباق بتفاصيل

سردية قائلا: "**وحده الضّحّاك من يؤمن بأنها سوف تستيقظ، وتعيش معه أجمل تفاصيل الحبّ والفرح والحياة، ولذلك يبذل جهده ليل نهار في الكتابة في روايته (أدْرَكَهَا النّسيان) لتكون في استقبال حبيبته الحمراء الفاتنة عندما تستيقظ من سباتها، وتهرع إلى روحه، فنجد الأقدار قد تغيرت في انتظارها، فقد كتب لها حياة جديدة في روايتهما (أدركها النسيان) لتنسى تماماً أيّ ذكريات مؤلمة عاشتها في الماضي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٩٨).

فهذا النص الاستباقي تفاؤلي واصف بدقة مستقبل(بهاء)، وهو نص استباقي داخلي ومحتمل وذلك بدليل قول الساردة "**لقد استيقظت أخيراً من غيبوبتها في صباح اليوم الذي كان ينوي الضّحّاك فيه أن يرفع عنها أجهزة التنفس والانعاش والتغذية، بعد أن أكل السرطان ذاكرتها بشكل كامل وأذاب جسدها حتى كاد يبخره. لقد عادت بهاء إلى الحياة بخلاف ما كان يتوقعه الأطباء من بقائها في الغيبوبة حتى الموت، بعد أن عادت أعضاؤها إلى العمل الطبيعي دون أيّ معونة طبية خارجية، وكأنها لم تتوقف لعامين عن العمل بشكل ذاتي، ثم توقفت هجمة السّرطان على أعضائها**،.." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٤٠)، فهذا النص أثبت حتمية وقوع استباق (الضّحّاك) ودحض حتمية حصول استباق الأطباء.

وفي النسيان الخامس عشر الذي وَرَدَ بعنوان (الجحيم)، كتبت العاشقة: "**ظننتُ حينما قابلته أنني سأحضى بفرصة جديدة للحياة النظيفة كما حظيت (هدى) بها منذ أشهر عندما قابلتْ رجلاً اسمه همّام، وتزوجت به، وانتقلت إلى حياته، بعد أن خلعتْ حياتها السابقة بكلّ ما فيها من نكسات، فقد أوهمني وجهه السّمح الهادئ بأنني أكاد أحظى بميناء نجاة لسفينتي التائهة في المجهول**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٠).

فهذا النص استباقي غير محتمل الوقوع، اعتمد على الظن، فالبطلة ظنت أن حياتها ستتبدل إلى حياة نظيفة مثل حياة صديقتها (هدى)، ومن خلال هذا الاستباق أعطتنا نبذه مختصرة عن حياة صديقتها (هدى) ووصف لوجه شخصية روائية جديدة.

ومن الاستباقات في الرواية، ما ورد في (النسيان العشرون:العابرون): "**كتبت العاشقة: في لحظات سكري أصرّح بشجاعة لا تتوافق مع ضعفي بأنّ هناك مؤامرة كونية على الحبّ في أوطاننا حيث ينتهي العشّاق نهايات مفجعة انتقاماً منهم، لأنهم اقترفوا الحبّ بأي شكل من الأشكال. جولة صغيرة على شاشات التّلفزة تكفي لتأكيد نظريتي في التآمر على منجزنا العشقيّ العتيد، عشاقنا جميعاً ينتهون جائعين أو مجانين أو معتقلين، الحبّ في أوطاننا مصيره الموت مع أغلظ عذاب**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٢٤).

هذا النص الواصف قد تضمن استباقاً خارجياً كتبته العاشقة تذكر فيه رغم لحظات سكرها وتصرح بشجاعة رغم ضعفها بوجود مؤامرة كونية على الحب في أوطاننا وستكون لها نهايات مفجعة، ولا ذنب للمحبين إلا الحب. وسوف ينتهون جائعين أو مجانين أو معتقلين، ويكون مصير الحب في أوطاننا الموت مع أغلظ عذاب، وهذا الاستباق المستقبلي وَرَدَ اعتمادا على ما شاهدته على التلفاز من مآسٍ وويلات ودمار.

ويمكن أن يُعدّ هذا الاستباق استباقاً للمستقبل حتمي الوقوع لما تشاهدهُ من مؤمرات كونية على أوطان الشرق واحداً تلو الآخر في وصف لمستقبل الأوطان، ولا جريمةَ لهم إلاّ حبّ الوطن.

تجدر الإشارة إلى أنّ الاستباقات الكثيرة في الرواية والمعتمدة على التخمين والظن والتنبؤ والحدس لعبت دوراً كبيراَ في النظر إلى المستقبل الخيالي المتعدد الأحداث والتحرر من قيد زمن الماضي الواقعي الكئيب، وكذلك هذه الاستباقات تُمَكِّنُ الخروجَ من الواقع المؤلم إلى الخيال الجميل.

من خلال دراسة رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) للروائية المتمكنة سناء الشعلان والتي تميزت بقدرتها اللغوية، وإدراكها لفعالية اللغة على التعبير والتأثر، وبمهارتها الفنية والإبداعية، تَبَيَّنَ لنا أنّها تقدم وتسترجع وتستقبل وتصف الأحداث، وتقدم وتؤخر، وجعلت الشخصيات تتحاور فيما بينها وتتذكر لنقل الأحداث إلى المتلقي والتأثير فيه بحيث جعلت الماضي واقعاً ملموساً قريباً. فضلاً عن ذلك فإنها تضفي لروايتها عتبات مختلفة تارةً تغري المتلقي للاطلاع عليها وتارة أخرى تكسر فيها أفق توقعاته، وبذلك تُسهم في إضفاء قراءات عدّة للرواية، لا واحدة، وبأكثر من طريقة حسب المتلقي وحسب ثقافته وأفق توقعه.

المبحث الثالث : النص الجامع

يُعَدُّ النص الجامع نمطا من أنماط المتعاليات النصية تناوله النقاد والأدباء، فأفرد (جيرار جينيت) لهذا النمط كتاب (جامع إلى النص الجامع Introduction alarchitectexte)، وفيه وضع نظرية للأجناس الأدبية، ووَضَّحَ مفهوم الشعرية وموضوعها وبَيَّنَ أن موضوع الشعرية هو جامع النص.

إنّ مصطلح (جامع النص) ـ الجامع النصي ـ أو جامع النسيج، مفهوم لعلاقة تعالق النص بأجناس أدبية، أي تضمن تداخل الأجناس وتحديداتها، "وهي المتعلقة بالموضوع والشكل والصيغة، ويكاد أن يكون هذا أدبية الأدب، ويعني مجموع المقولات العامة، أو المفارقة ـ أنماط، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية ـ التي ينتسب إليها النص الفرد" (الموسوي ٢٠١٥، ١٨٢).

إنّ تداخل الأجناس قضية نقدية وثيقة الصلة بنظرية الأنواع الأدبية شغلت الشعرية العربية والغربية بوصفها واحدة من أهم القضايا النقدية قديماً وحديثاً، والتي تدعو إلى سقوط الجدران العازلة بين الأجناس الأدبية.

يصنف (جيرار جينيت) الحديث عن هذا النمط بأنهُ: "أكثر الأنماط تجريداً أو ضمنية" (امقران ٢٠١٨-٢٠١٩، ٣١)، فمن خلال هذا النمط من التعالق النصي يتم تحديد الجنس الأدبي، وتحديد أفق توقع القارئ قبل ولوجه لفعل القراءة، كي يصفه على أنه "علاقة صماء، تأخذ بعداً مناصياً، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث...إلخ" (قطوسي ٢٠٠١، ٤٥)، ويبدو أنّ سبب وصف جيرار هذهِ العلاقة بالصماء أو الخرساء هو "أن أي نص ليس مطالباً بتحديد طبيعته الأجناسية، فإن هذا الدور يقوم به النص المصاحب من خلال العنوان الرئيس، أو العنوان الفرعي، وإعادة المحدد الأجناس" (امقران ٢٠١٨-٢٠١٩، ٣١)، ولهذا يُعد مناصاً خارجياً ويظهر نوع الجنس الأدبي سواء أكان شعراً، أم نثراً، أم رواية... مكتوباً على ظهر الغلاف، وسمته البارزة هو تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص وهذا النوع يهتم به القارئ أولاً عن طريق القراءة، لأنه "يَكشف عن طريق القراءة، فعنوان النص المدون على الغلاف يعفي القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة التي يحتويها النص، بحيث إنّ فعالية القراءة هي التي تؤثر في إدراك القارئ حتى يحدد جنس النص" (فايزة ٢٠١٤ -٢٠١٥، ٩٦-٩٧)، أي من خلال النصية الجامعية وعن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه بأنه رواية أو قصة أو شعر..إلخ، ولكن القارئ هو مَن يحدد نوع العمل من خلال فعل القراءة. فالقراءة هي المحك الذي يحدد نوع العمل.

من المُسَلَّم به أنّ التداخل بين الأجناس الأدبية يحدث، لأنّ الأدب ظاهرة إنسانية متطورة بفعل عوامل خارجية وداخلية، وهو عملية إبداعية والإبداع يهدم الجدار بين الأجناس ويكره القالب الثابت للجنس الأدبي، ومن هنا جاء النص الجامع الذي قيل عنه إنه نوع من الاندماج أو التداخل أو التعالق أو التراسل أو التناص الإجناسي ما بين النصوص الأدبية وإنتاج نص جديد يسمى (النص الجامع) أو (جامع النص). إنّ "الجامعية النصية تتكون على الدوام بطريقة المحاكاة، وتتكون باتساعية نصية، وإن الانتماء المدخلي للنص لعمل ما يظهر كثيراً عن طريق إشارات ملحقية نصية" (الموسوي ٢٠١٥، ١٧٠-١٧١). كما أنّ جامع النص "يوجد فوق النص، وتحته، بحيث لا تنظم خيوط أي نص أدبي إلا إذا كانت موصولة من جميع الجهات بجامع النص، الذي هو أعم من النص" (الموسوي ٢٠١٥، ١٨٢).

إذًا، تداخل الأجناس معناه أن يتعالق جنس بقواعد الجنس الثاني ويصبح جزءا منه فينتج اجتماع جنسين في جنس واحد، ولكن حدوث التداخل بين الأجناس الأدبية قائم، في الحدود التي تضمن المحافظة على هوية كل جنس.

لاشَكَ في أنّ أشكال المتعاليات النصية وأنماطها متداخلة فيما بينها وتتقاطع إحداها مع الأخرى، ف"انواع المتعاليات النصية جميعاً (المناص، التناص، الميتانص) تتداخل فيما بينها، وتتبادل الفعل، وتصبح تشتغل كبنيات نصية حرة، يتغير موقعها، وتنتقل من نوع إلى نوع، وتدخل في علاقة مع بنية نصية أصل، كما أنها تدخل في علاقة مع بعضها. وهذا طبيعي لأنها بنيات نصية مستوعبة في النص الذي يستغلها استغلالاً كبيراً، وبذلك فإنها تصبح جزءاً لا يتجزأ منه" (يقطين ٢٠٠١، ١٢١-١٢٢). وإن "التداخل بين معمارية النص والمناص تتحقق عبر كون الإعلان عن جنس النص يظهر من خلال المناص (العنوان)" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ٤١)، أما "تداخله مع التناص الذي يسمو بتوافر ركيزتين أو إطارين هما التعالق والتحويل، اللذان يعملان معاً ويتبلوران خلال إبداع نص جديد يتحقق فيه معنى النص الجامع، الذي يتداخل مع نصوص عدة تضمن له تفاعلاً من نوع خاص نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات، فإنّ النص الجامع لهذين الإطارين هو الذي يضمن براعة النص وقوته الخلاقة على جميع المستويات، ومن ثم تكون القوة المحركة لمختلف المتناصات في علاقة صريحة أو متخفية" (علي ٢٠١٢، ١).

ويخلص إلى أن "الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسد لمظاهر (نصية) النص بعدّهِ يمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص، ويستثني معمارية النص من هذه الخاصية مؤكداً أنها ليست

طبقة نصية، ما دامت ترتبط بجنس النص، وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى لتجعلنا أمام ظاهرة" (بغداد و معزوزي ٢٠١٥-٢٠١٦، ٤٠-٤١). وهذا يدل على أهمية المتعاليات النصية ودورها وعلى أنها شيءٌ ضروري، وأنها جزء في بناء النص وتوليد دلالاته.

مما سبق يتضح أن تداخل الأجناس الأدبية أصبح أمرا متعارفًا عليه وليس منكرا أو مستبعدا، كما أن الحدود بين الأجناس الأدبية أصبحت فضفاضة ويمكن للأجناس الأدبية أن تشترك فى بعض الصفات وتتداخل فيما بينها، وقد عرف الأدب العربي الحديث أشكالاً ونماذج مختلفة لتداخل الأجناس الأدبية بدرجة يتماهى فيها الجنس الأدبي الفرد مثل التداخل بين الشعر والسرد، والتداخل بين الشعر والمسرح، والتداخل بين المسرح والرواية. كذلك: إن النصوص الأدبية تتولد وتحيا على الدوام في اشتراكها التام مع جميع الأجناس الأدبية، وهذا ينتج فيها علاقات نصية مختلفة تجعلها تتعالق وتتعالى على نصها الظاهر، وقد تجعلها أكبر من نصها، فإذا سُمِّيَ نص على أنه روائي، فهذا يعني أيضا أنه متعالق بالشعر ومع أجناس أدبية أخرى كأدب السيرة وأدب الرحلة ومع فنون أخرى كفن الرسم والتصوير وغيرها من الفنون.

جدير بالذكر أنّ الرواية أكثر الأنواع الأدبية قابلية وقدرة لاستيعاب الأجناس الأدبية الأخرى بسبب اعتمادها على تقنية السرد التي تتميز بحرية التعبير، وقابلية على هدم القوالب الثابتة في تقسيم الأنواع الأدبية، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى، كونها مفهوما مرنا ومفتوحا، يسمح بالتعالق والتعدد.

تُعَدُّ رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء الشعلان فنا روائيا استثمرت فيها الروائية أجناساً أدبية مختلفة في صياغة قالبها السردي، فرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) نسيج روائي، تم فيه كسر بنية الرواية التّقليدية من خلال استيعابهِ لأجناس أدبية متعددة وبتوظيفها لتقنيات حديثة.

إذًا، يمكن القول إنَّ تداخل فئة من الأجناس التعبيرية ضمن الرواية من طَرَف الراوي كتقنيات فنية وجمالية يُسهم في عملية التجديد في متن الرواية و(تلعب دوراً بنَّاءً جد هامّ داخل الروايات، بل إنها أحياناً، تحدد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، البيوغرافيا، والرسائل، إلخ" (برادة ١٩٨٧، ٨٨).

من جانب آخر إنّ الروائية نفسها تتميز بالتنويع في الكتابة الأدبية فلا تتقيد بجنس أدبي ولا بجمود القوالب الأدبية، وعللت ذلك بقولها: "أجد نفسي في كلمتي أيّاً كان جنسها الإبداعيّ أو

النّقديّ، لا أعرف إخلاصاً لقيد شكليّ اسمه جنس أدبيّ بعينه، فأنا مستسلمة تماماً لحالتي الإبداعيّة والنّقديّة، منساقة وراءها ما دامت تمثّلني، وتهبني لحظة الانعتاق التي أنشدها، وتتماهى مع روح التّمرّد والمغامرة والخروج على ما يجب الخروج عليه في لحظات الإبداع التي تتّسع عندي لتشمل الكثير من الفنون الكتابيّة النّثريّة والنّقديّة" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ٣٢٤). وهذا اعتراف من الروائية بوجود الأنواع الأدبية في إبداعاتها وأهمية تداخل الأجناس الأدبية في الدراسات الأدبية.

وحسب ما يراهُ (ميخائيل باختين) "إن الرواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج –أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، إلخ). نظرياً، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يَدخُل إلى بنية الرواية،...وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية" (برادة ١٩٨٧، ٨٨). وقد أتاحت آليات التناص تحديث النفس الحكائي والسردي للرواية المعاصرة، وبذلك أسعف الروائي على استثمار أشكال تعبيرية وفنية تاريخية وأسطورية وغيرها في تجديد أدواته الإبداعية، وهو ما أكسب الرواية "أنفاسا متجددة باعتبارها رئة تتنفس بأكثر من متنفس وشريان ونافذة، فهذا التعالق والاستثمار المتنوع وتجديد الحديث باستمرار في المفردات والتراكيب وأساليب السرد وبنية المحتمل وخرق قواعد رؤية الواقع والحقائق والبديهيات في علاقتها بالكتابة وبالمتلقي.. كل هذا كان يتغذى من رئات أخرى ذات بنيات مختلفة يتم تحويلها على سكتي الفني والإيديولوجي" (غيبوب ٢٠١٥، ١٢٥–١٣٨).

أما تلك النصوص التي تداخلت في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، فهي:–

١ – الصورة الفوتوغرافية:

الصورة عنصر مهم في الأدب البصري الحديث، وجزء أساس من بنية النص ومعناه. تساعد القارئ على فهم المفاهيم والأفكار، إذ إنّ "الصورة الفوتوغرافية تتعامّل كشيء شفاف مختار بدقّة. بالرغم من افتراض الصدق الذي يمنح كلّ الصور الفوتوغرافية سلطة، وتشويقاً، وإغراءً" (المفرجي ٢٠١٣، ١٣).

ويراد هنا صورة الغلاف، وتشكل في وضعها العلامة الأولى للتداخل، حيث يقدم النص نفسه لمتلقيه عبر طرح بصري يتمثل في صورة الغلاف التي تنتمي بالأساس إلى الفن الفوتوغرافي، كذلك وضع صور للمؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف، حيث نجد أن (سناء

الشعلان) وضعتْ صورتها الشخصية على الغلاف الخارجي، فيمكن لنا أن نعدّ ذلك تداخلاً مع فن التصوير الفوتوغرافي ضمن جنس الرواية.

من المعلوم أنّ الصورة ترجمة مختارة بدقة، لإيقاظ الرغبة ولإيقاظ الوعي وذلك بتحريك الذهن لتكوين صورة تقوم بدور لإنتاج الدلالة، والصورة تكون دلالتها من خلال ترجمتها إلى كلام، لأنّ الصور الفوتوغرافية "بالدرجة الأولى تمتلك عملياً نفوذاً غير محدود في المجتمعات العصرية، ومجال هذا النفوذ ينشأ من صفات مميّزة خاصة بصور التُقطت بالكاميرات، ومثل هذه الصور قادرة حقاً على اغتصاب الواقع، لأنّ الصورة الفوتوغرافية هي في المقام الأول ليست فقط صورة كما هي اللوحة صورة، وانما تفسير للشيء الواقعي" (المفرجي ٢٠١٣، ١٧٦).

يَبْدو أنّ استخدام الصور واختلاطها مع الرواية، جاء بسبب إحساس الكاتبة، وثقتها ووعيها بعدم قدرة الجنس الواحد على استيعاب ما تريد طرحه، أو ربما جاء من تجربتها الشعورية أو الإبداعية.

٢- الشعر:

إنّ الشعر من أهم صور التداخل الجنسي مع الرواية، فهو أحد أقدم جنس من الأجناس الأدبية تاريخياً وأكبرها عمرًا، فالرواية تستعين بفن الشعر، وتوظيف الشاعرية السردية، ويعني هذا أن النصوص الروائية المنفتحة على جنس الشعر تنساق وراء الشاعرية الإبداعية، وذلك بواسطة استخدام القالب الشعري، واللغة البليغة، والصور الانزياحية، والتقنيات البديعية المختلفة.

إنّ الروائية تفضل اللغة الشعريّة على غيرها، وتجعلها بطلاً في أعمالها الإبداعية، لأن "اللغة هي بطل حقيقيّ في المنجز الإبداعيّ النّثري والشّعريّ، فهي الحامل للفكرة وللمنجز الإبداعي، بل إنّها الحقيقة الواقعيّة المجسّدة للفكرة، ولا يكون المنتج إبداعاً إلاّ عبر تحقّقه حقيقة ووجوداً وواقعاً عبر كلمات وجمل وفقرات مكتوبة. لعل اللغة الشّعريّة تضطلع بالمزيد من الوظائف النّفسيّة والجماليّة والإيصاليّة إن أُحْسِنَ توظيفُها واستدعاؤها عند المبدع" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ٣٢٤).

واللغة تكمن في أسلوب الروائية في "**غادر الشّاب شقتي الصّغيرة، وترك لي إرثاً ضئيلاً من ثابت لا يتعدّى قصيدة عاشقة ممهورة باسم ثابت السّرديّ ابن الوطن. لقد كانت قصيدته ذات أنف مرفوع تماماً مثل أنفه الذي لا ينكسر أبداً، لا بدّ أنّه قد كتبها لي، وهو يسير نحو الموت منتشياً بخيلائه المعهودة المثيرة. إكراماً لقصيدته ذات الكبرياء الشّامخ طهوتها في الماء المغلي**

حتى تمزّقت، ثم شربتها كي تتمتع أعماقي بكلّ كلمة كتبها لي ولا تسرق النّوائب هذه الكلمات من يدي بعد أن سقيتها لجسدي كي يمتصها حتى الثّمالة" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٤٥) "، وكذلك "**وأخذ يجدّثني طويلاً، ويقرأ عليّ من محفوظه الشّعريّ الغزليّ بعد أن علم أنّني أعشق الشّعر وأهله، وهو من يجيد أن يترّنم بما يقرأ من الشّعر، ويستحضر دفق مشاعره، وهو يكرّر كلمات العشّاق، ثم يتنفّس الصّعداء بين قصيدة وأخرى..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٧٥)"..**ولكن عندما انتقل هجومه إلى الثّدي الأيمن، ومن ثم إلى االرّحم أدركتُ أنّه لا يمازحني أبداً، وأنه مآل جديد من مالآت السّوء في حياتي، ولكنّني قرّرتُ في هذه المرّة أن أباغته بموقفي، وأن لا أحاربه، وأن لا أتصدّى له، بل قرّرت أن أروي له بعضاً من قصص العابرين في حياتي ليتسلّى بها لعلّه يفارقني، ويكتفي بما في نفسي من خراب، ويقنع بأن لا شيء عندي يسلبهمنّي أكثر ممّا سلبته الحياة والعابرون منّي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢١٧). فهذه النصوص الروائية كتبت بلغة شعرية فيها موسيقى وايجاز وبلاغة وخيال وغيرها من مقومات الشعر.

٣-أدب الرحلات:

إنّ أدب الرحلة معروف عند العرب منذ القدم، إذ كتبوا الكثير من رحلاتهم وأخبار سفرهم وتنقّلهم، فذكروا المدن والقرى التي نزلوا فيها ووصفوها بدقة ووصفوا طبيعتها ومزروعاتها، والصعوبات التي تغلّبوا عليها، وسجلوا مشاهداتهم عن معتقداتهم وديانتهم، ووصفوا حياة سكانها.

ما يخص الكاتبة، فمن الواضح أنّها شديدة التأثر بأدب الرحلة، فلقد جسدت بعض التفاصيل التي تخص أدب الرحلة وذلك من خلال الترحال الذي تقوم به الشخصيات، وكان هذا الترحال من بلد إلى بلد بحثا عن ظروف حياتية أفضل أو من أجل تلقي العلاج، وتجلى ذلك عَبْر وصف العديد من الأماكن.

لقد حاولت الروائية (سناء الشعلان) أن تضعنا داخل بعض مواضع من روايتها بالطريقة المسماة (أدب الرحلات) مما جعلتنا نشعر أننا نشاهد لقطات من فيلم وثائقي تأريخي، وتجلى ذلك من خلال رصدها لمجموعة من الأنماط العمرانية سواء أكانت ريفية أم حضارية.

ومما يكثر في أدب الرحلات تفاعل الرحالة مع أهل المكان بالتّعرف إليهم والحديث معهم، فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه يأنس في غربته بمسامرة لطيفة دون غاية عملية يسعى إليها سوى الأنس بالآخر، (بهاء) هي الساردة في رحلاتها، وهي الشخصية الرئيسة الساردة من بداية النص

إلى نهايته، ووصفت الرحلة بدقة "فالرحلة تعد فنّاً بصرياً يهدف إلى تقديم الموصوف في مختلف مظاهره، والوصف وسيلة الرحالة يستعملها في أثناء تنقّلاته في المكان" (زيادي ٢٠٠٩، ١٣٩)، وهذا ما نجده مع رحلة (بهاء) عندما لبت دعوة (تيم الله الجزيريّ) لزيارة بلده، ووصفت قريته بأنها: "**قرية جميلة متخلّفة عن المدينة، وعن وقع خطاها اللاّهث، هي تعيش فوق الماء وتحت السّماء مباشرة، عندما يذهب تَيْم الله الجزيريّ إليها يشعر بأنّه مغسول من كلّ حزن أو ضغينة أو خوف، يخلع بذلته الإفرنجيّة على بابها، ويطوّح بحذائه الإيطاليّ الفاخر نحو البعيد، ويسير في أرضها الدّائمة الزّلق حافياً عارياً إلاّ من مئزز قطنيّ أبيض اللّون، ويضع في رقبته قلادة حجاب أمّه، ويسير في الأراضي هناك واسم تَيْم الله الجزيريّ يصدح في الوادي، وأهل قريته يحيّونه بحرارة الاشتياق والتّقدير الرّفيع، فهو قد استطاع أن يقفز عن مهنة الزّراعة، ليخطو نحو عوالم الطّبّ والشّهرة العالميّة التي جعلت اسم قريتهم المغمورة يتردّد في كثير من المحافل العالميّة عند ذكر اسم الطبيب الشّهير تيم الله الجزيريّ**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٩٤). وذكرت أيضاً سبب اصطحابها إلى قريته بقولها: "**ظننتُ أنّ تَيْم الله الجزيريّ قد اصطحبني معه إلى قريته العتيقة كي يفتح لي بوابة حياته لأدخل إلى تاريخه، لكنّني سرعان ما اكتشفتُ أنّ اصطحابه لي إلى ذلك المكان لم يكن يتجاوز لذّة الاكتشاف التي متّعني بها عندما أخذني في جولة طويلة في أصقاع وطنه**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٩٧) وهنا يكمن ديدن الرحلة.

من المعلوم أنّ المكان ينشط ذاكرة زائره فيزوده بمعلومات وثقافة بلدان حوله، وقد يحرك المكان ماضي الرحالة، كذلك "يجد المرء نفسه قبالة المؤرخ والفنان معاً.. القدرة الدقيقة على الالتقاط والتسجيل.. والرؤية الانطباعية التي تعرف كيف تتلقى المرئيات، وتتعامل معها بأقصى درجات الحساسية والصفاء" (خليل ١٤٢٦-٢٠٠٥، ٦)، وهذا ما حدث لـ(بهاء) في رحلتها: "**في إحدى رحلاتنا في الأقاصي النائية من القرى الموغلة في الماضي والوحشة التي لا تعترف بشيء اسمه العملة، وتقيم تجارتها على المقايضة..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٨٧)، وكذلك: "**وأنا أراقب قطعان الجاموس تسرح في السّهوب، تذكّرت الجياع في كلّ مكان في أصقاع هذه المعمورة، وحسدتُ الأبقار على اختلاف أنواعها وسلالاتها في هذا المكان وفي بلادي على وافر حظّها مقارنة بعذابات البشر في كلّ مكان، وقرع ذهني سؤال قلق يوجع مثل نخز: ما تراه يحدث الآن في مدائن الشّرق التي فارقتها؟ وهي تستعر بالنّار والفتن والابتلاءات والمصائب، ويجوبها اللّصوص والقتلة آمنين فرحين، ويموت فيها الأبرياء والأبطال والصّالحون والعلماء**

والمبدعون، في حين تسمن الكلاب والأبقار والخنازير والفئران الآدمية حتى تختنق بسمنتها" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٠٠).

نرى هنا أن الشخصية قد أخذت تقارن بين الحالة المعيشية في الشّرق والغرب، وقامت بموازنة بين دول الشرق ودول الغرب من خلال رحلتها وبيان الفرق بينهما من ناحية تعاملهم مع المواطن وكذلك بيان حال أوطان الشرق ومايجري فيها من ظلم وفساد من قبل اللصوص، وبيان حال الأبرياء والأبطال والصّالحين والعلماء والمبدعين في بلاد الشرق.

ومن مظاهر أدب الرحلة في الرواية "الإلمام بتفاصيل رحلة السفر كتحديد وسيلة المواصلات، والوجهة التي يقصدها، وموعدي المغادرة والوصول وملاحظات إيجابية أو سلبية تتعلق بالرحلة، وتبرز الطائرة وسيلة النقل الرئيسية في الرحلة" (بوزيدي ١٩٠٩، ١٤٢)، وهذا ما ذكرته بهاء في رحلتها "**وأتذكر يوم كُنت عالقة في مقعدي في الطائرة التي تشق طريقها السّماويّ نحو تلك المدينة الغريبة عنّي**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٧١)، وكذلك "**طريق الذّهاب إلى المطار الدّوليّ في سيارة أجرة مكتراة من النّزل كان طويلاً بقدر إنهاك روحي وحزنها عندما خلعتُ قلادة تَيْم الله الجزيريّ، وعلّقتها في عنق تمثال منصوب في ساحة الاستقبال في أرض المطار، لتكون آخر عهدي بهذه الأرض القاسية على قلبي وعلى أهلها وعلى كلّ مستضعف مقهور.. في الطائرة لم أكن في حاجة إلاّ إلى نوم مريح ينسيني الرّحلة والألم والانتظار وصورة تَيْم الله الجزيريّ**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٠٢-٣٠٣).

٤- الأسطورة:

رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) تتعالق مع (الأسطورة) والتي تُعد "الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد" (إبراهيم بلا تاريخ، ٩)، مع أنها تعد من الميثولوجيا أكثر مما هي أدب ولكن ترتبط بفكرة الأدب ويشتركان في الوظيفة ذاتها وهي "إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلّق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو الانصياع لأعرافه المادية" (صالح ٢٠٠١، ١٥). فالأسطورة تتخذ شكل الحكاية الخرافية أو الشعبية "وتتداخل الأسطورة مع أشكال حكائية أخرى عدّة: الحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية" (صالح ٢٠٠١، ١٦).

وفيما يخص رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) فيظهر فيها التداخل النوعي بين البناء الروائي الواقعي والبناء الأسطوري الرمزي بوضوح، وقد جاءت بها الروائية سناء الشعلان في روايتها قصداً لأن الأسطورة تعطي للنص الروائي نكهة عجائبية تعجب القارئ وتساعده في تلقي النص الإبداعي والاندماج فيه، ولأن الأسطورة (تصور للإنسان عالماً آخر يحبه ويرتاح إليه، وفي هذا العالم يخوض البطل غمار الأسفار البعيدة في الأجواء العلوية والسفلية، وفي عالمه الذي يعيشه لكي يصل إلى هدف معين هو تحقيق ذاته الكاملة وربطها بما حوله وبمن حوله بخيوط متينة لا تنقطع) (إبراهيم بلا تاريخ، ٧٥-٧٦). وان الهدف من تعالق الرواية مع الأسطورة هو "بغية ترسيخ جذور الأدب برحم الأسطورة في بعدها الإنساني والتاريخي وحتى في جانبها الفني الجمالي.

إنّ هذه الرواية تلبس الثوب الأسطوري بشكل خرافي، فمنه ما ذكرته الروائية اللعنة في روايتها في قولها:"**وباتت تشعر بأن معلّمها أفراح الرمليّ أصابها بلعنة تحرّمها على الرّجل أجمعين**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١١٨)، كثيرة هي النصوص التي وظفت فيها الروائية السطورة مثلاً قولها: "**في ذلك اليوم كان يشعر بأنه إله أسطوريّ خرافيّ هزم الآلهة جميعها، ووانتزع منها أجمل ربّة من ربّات الوجود والخلود، ولذلك سهل عليه أن يتصرّف بعقليّة المنتصر الذي لا يبالي بأيّ ثمن أو خسارة ما دام قد ظفر بمن يحبّ..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٤٥)، كذلك في هذا النص الأسطوري "..**وأكبر سياسة في مدينتي أن تدبّر معاشكَ لتظلّ على قيد الحياة بعد رحلة سيزيفيّة مضنية من الصباح حتى المساء**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٦١)، فهذه الأسطورة لها أبعاد فلسفية وجاءت بها الروائية لتخبرنا عن حقيقة السياسين مشابهة بشخصية سيزيف وهو أكثر الشخصيات مكراً، كذلك من النصوص التي وظفت الأسطورة قول الراوية بهاء:"**كلماتي هذه كتبته لكَ لتخبركَ بعشقي لكَ، أمّا النّجوم فقد اخترتها لكَ من أسطورة وثنيّة من أساطيركم تعتقد أنّ النّجوم هي أرواح من رحلوا عن الحياة ممّن نحبّهم، فهم يروننا من أماكنهم العلويّة، وينيرون دروبنا، ويضيئون سماواتنا**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٨٥)، وممّا تضمنته الرواية من الأساطير أيضاً، حينما تحدثت العاشقة عن الفارس المومياء وقصدت به (السرطان)، في هذا النص"**الفارس المومياء ياصديقي السّرطان كان أجمل العابرين في حياتي، لقد قابلته أوّل مرة في حجرته المبرّدة في المتحف القوميّ، اشتريتُ تذكرة من الدّرجة الخاصّة المرتفعة الثّمن كي أستطيع أن أقترب من تابوته الزّجاجي الشّفّافّ الذي يعرضه للزّائرين بقماط تحنيطه الأبيض**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٢١).

فالروائية سناء الشعلان وظفت الأسطورة في روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) وتتعامل معها على أساس أنها "عنصر فعال في بناء الرؤيا الفكرية والإبداعية للروائي، وعلى انها مرجع جمالي

وفكري يغتذي ويغتني منه الأدب، وليست أسرا للروح الإبداعية وخنقا لأنفاسها التجديدية، ولا قيدا لرغبة الكاتب في التعبير عن قضايا عصره وحاجيات مجتمعه" (غيبوب ٢٠١٥، ١٢٥-١٣٨).

فالأسطورة تبدو في الكثير من توجهاتها منافية لمنطق العقل والتفكير الدقيق، ذلك لخلق الجانب المعرفي والإبداعي في الرواية.

٥- المذكرات:

تعرف المذكرات بأنها "الجنس الفرعي القريب من السيرة الذاتية، ويمكن تصنيفه في الجنس التاريخي. لا يُعنى المؤلف بتصوير أناه، بل بحكاية الحوادث التي عاشها" (الزكراوي ٢٠١٦، ٢١٥).

تعرف أيضاً بتعريف أدق: أنها "جنسٌ أوثَقُ صِلةً بالأدب من جِهة سِمة البوح بالأسرار الشخصية" (الزكراوي ٢٠١٦، ٢١٠).

يمكن أن تُعد رواية (أدْرَكَها النّسيان) مثابة سجل لمذكرات بطلة الرواية (بهاء)، إذ تسترجع ماضيها ببعض تفاصيله، ودليل ذلك من هذا النص في الرواية: "**إذن هي لم تكن تكتب رواية خالصة الخيال، بل كتبتْ عليها بخط يدها: مذكرات تصلح لأن تكون مسوّدة رواية ما**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٠). وكذلك ما كتبتها العاشقة: "**اليوم قرّرتُ أن أكتب مذكراتي لتكون رواية اعتراف للضّحّاك الذي عليه أن يعرف الحقيقة الكاملة عنّي، وعن ضياعي في دروب الدّنيا قبل أن أنسى الدّروب والطّريق والمعالم**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٣). ويبدو أن وجود هذا الجنس الأدبي في هذه الرواية بالأخص قد جاء مطابقاً لثيمة الرواية نفسها، وهي محاولة التثبيت والترسيخ لكل معاني الحياة، خشية فقدانها، بالنسيان. فالمذكرات إدراك وتدارك ما بقي من الأنا والهوَ خشيةَ النسيان.

٦- يوميات حميمية:

تتعالق رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) بجنس يوميات حميمية والتي تعرف بأنها "جنسٌ عنقاءُ قد تكون يوميات فلسفية، أو يوميات محادَثة، أو يوميات عملٍ برمّته أو مرض، أو استبطاناً.." (الزكراوي ٢٠١٦، ٢٤٨).

جاء هذا الصنف الأدبي في الرواية بشكل مختلط مع الأجناس الأدبية الأخرى كالمذكرات والسير "جنسٌ ملتبس نوع مختلط لا يدري أين يقع محلُّه في التصنيفات الأدبية، وعاءُ أنماط الكتابة كافة، بلا حدود" (الزكراوي ٢٠١٦، ٢٤٨).

يُعد كل ما كتبت البطلة (بهاء) من محادثتها أو عملها أو مرضها ومعاناتها مع المرض وما جرى لها بسبب المرض يوميات حميمية، "**القرار الأمثل في علاقتي بعيسى الإقباليّ كان قرار خلعه، والعمل لحسابي بعد أن عملت لحسابه بالإكراه والتّهديد والوعيد لعدّة مرّات.. لقد طالت يدي حتى غدوت قادرة على تغيير قرار حزبي في حزبهم، كما أصبحتُ قادرة على اتّخاذ أخطر القرارات في المدينة وفي غيرها من المدن المجاورة، وربطني علاقات مهمّة مع كثير من النّساء الأسرار في حيوات رجالات المنطقة المستشيخين، بعد أن اكتشفت أنّ تلكم المومسات الشّرعيات هنّ الأرقام الصّعبة في المعادلات جميعها، كما أنّهنّ الآمرات الحقيقيّات**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥٤–١٥٥)، ثم بيّنت في موضع آخر من الرواية: "**لم يكرم السّرطان عليّ كما تخيّلتُ، واشتد تنكيله بي حتى أصبح الألم لا يُطاق، ولا يمكن التّعامل معه بمنطق الزّهد والتّصوّف والقصّ وسرد القصص، وبات من المتعذّر علي أن ألمس ثديي أو بطني دون أن أنوح كثكلى من شدّة الألم، وبات القيح والنّزيف صديقي الجديدين، فالقيح ينفجر من حلمتي صدري، والدّم والصّديد ينزلقان من رحمي في طوفان مستمر يصفي دمائي، ويدوخني، ويفقدني اتّزاني، ويهدّ حيلي، ويجعل مغادرتي لسريري حتى زلة لقضاء حاجة مغامرة كبرى غير مأمونة النتائج**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٦٧)، وفي آخر: "**لم يكن في انتظاري في شقتي الصّغيرة الموحشة سوى صديقي السّرطان فاغراً فاه متشفّياً بحزني وهزيمتي، وشامتاً بي بعد..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٠٣).

يبدو أن اليوميات الحميمية لم تأتِ لسدِ فراغٍ في الرواية، بل هي في الواقع الأمر يؤتى بها لسدِ فراغ تشعر بهِ البطلة جرّاء وحدتها وعزلتها ومعاناتها الفردية مع المرض.

٧- المخطوطة:

المخطوطة تعد جنسا أدبياً قديماً تعرف بأنها "المكتوب باليد، في أي نوع من أنواع الأدب، سواء كان على ورق، أو على مادة أخرى، ماعدا المواد المطبوعة" (مولاي ٢٠٠٨–٢٠٠٩، ١٠٥).

من هنا يمكن القول إن المخطوطة، هي كتابة باليد بدون آلة طابعة، وهي "كلّ أثر علمي أو فني، كتب بخط اليد، سواء كان رسالة، أو كتابا، أو صورة على ورق، أو ما شابه من حجارة، وألواح طينية، جلود، رق...، والتي لم تنسخ في نسخ متعددة، قبل عصر الطباعة، مع اختلاف انتشارها، حسب الزمان والمكان" (مولاي ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ١٠٥)، ومن المعروف أن المخطوطات يجب أن تحمل "إضافة إلى عنوان الكتاب اسم مؤلفه" (النشار ١٩٩٧، ٢٥).

إنّ تداخل جنس المخطوطات مع رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، جعل النسيان السابع والعشرين بعنوان المخطوطة، وهي مخطوطة بطلة الرواية (بهاء) التي كتبتها بخط يدها "لقد دفعتْ إليه آخر ماكانت بهاء تملك من الحياة، وهي مخطوطة عملاقة مكتوبة بخطّ يدها" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٧)، كما يبدو أنّ "المخطوطة التي كتبتها بهاء عملاقة مقارنة بمخطوطة أيّ رواية مفترضة" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٠).

ومن مساوئ المخطوطات وصعوباتها "رداءة المخطوط، من حيث نوع الخط الذي كُتب به، فقد يكون غير متميز، أو غير واضح النقط والإعجام، أو مكتوباً بخط تتصل فيه الحروف اتصالاً مبالغاً فيه" (هارون ١٩٩٨، ١٠٠)، وهذا ما تميزت بها مخطوطة حالم الوردي: "**مخطوطة زعم أنّه الوحيد الذي يملكها في الحياة، وقال لي إنّ هذه المخطوطة هي مخطوطة كتاب الأعظم في سحر الجنس الأكرم، وأنّ عليّ أن أحتفظ بها إلى أن يخبرني بحقيقة من يكون. استغرقتُ كثيراً في قراءة المخطوطة المكتوبة بحروف عربيّة قديمة دون تنقيط، وفيها الكثير من الرموز المجهولة المعنى**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٧١)، كذلك وضحت نوع هذه المخطوطة العربية فهي من المخطوطات الرقمية التي تعرف بأنّها "المحمولة على أوعية التكنولوجيات الحديثة، بأنواعها، كالأقراص، وغيرها" (مولاي ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ١٠٦)، وذلك من خلال قولها: "**وكدتُ أنقل بعض التّرانيم السّحرية من تلك المخطوطة، إلاّ أنّها اختفت من جهاز حاسوبي الذي حفظتها فيه، كما اختفت تماماً من الرّسالة الإلكترونية التي حُمّلتْ بها**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٧١).

أما هَدفُ الروائية وقصدها في الإتيان بهذا الجنس الأدبي القديم، فكان لتزويد القارئ بالثقافة القديمة، وإحياء هذا الفن القديم، وبيان أهم مميزات المخطوطات. وقد تكون قد جاءت بها لتَدلّ على ترسيخ فكرة البقاء والخلود الذي يسعى إليه الإنسان منذ الأزل، ولكنه لن يُنال إلا بواحدة من هذه الأشكال، أو بطريقة من طرق الرسم أو الخط على الورق.

٨-أدب السيرة:

يُعد هذا الجنس الأدبي "من الأجناس الأدبية الحديثة في الآداب الغربية، إذ أخذ طريقه إلى الأدب العربي مع ما ظهر من تلك الأنواع كفن القصة نتيجة الاتّصال المباشر بينهما فهو أحدث الأجناس الأدبية على الإطلاق" (و. إبراهيم ٢٠٠٩، ١٥١).

تتعالق رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) مع السيرة الذاتية لبهاء والسيرة الغيرية لأبطال الرواية، "**في الصّفحة الأولى من روايتها: السّيرة، كتبت فيها بخطّ أنثويّ رفيع غير جميل، ولكنّه مرتَّب ومنتظم وواضح: لا أعرف لي اسماً بعد أن اختفى الضّحّاك من حياتي، ولكنّني أعرف أنّ اسمي حتى يعود سيكون العاشقة، وسأظلّ أبحث عن الضّحّاك في الرّجال حتى أجده**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥١).

تقدم الرواية السيرة الذاتية للمجتمع الفلسطيني وتصف لنا شعبها أي شعب فلسطين وحياة هذا الشعب في الماضي وترتب فيها الأحداث "**الحياة عندهم كانت تنحصر في البناء والامتداد والإخلاص لتفاصيل حياتهم البسيطة حيث العمل ليل نهار، وانتظار المواسم، والمشاركة في الأفراح والأتراح، وتربية الأبناء، ومعاونة الجيران، ومجاملة الأقارب والأنسياء، ثم جاءهم السّخط والغضب وأيام العذاب على أيدي شرذمة من الجائعين الغرباء المحتلين الذين جمعهم الموت والجوع والتشرد، فجاءوا إلى أرضهم تحميهم الأسلحة والعصابات وجيش الانتداب والإرادة الدولية الغاشمة التي صمّت آذانها عن أبسط مبادئ العدالة الدولية، وتواطأت مع تلك العصابات في أكبر سرقة في التاريخ، إذ هي أوّل مرة يسرق فيها بلد كامل! ومن يومها أصبحت حكايات شعبه تتلخّص في:التّشريد، والحرمان، والظلم، والقسوة، والسّجن، والتّعذيب، والإبادة الجماعيّة، والموت، والعنصريّة، والفراق في ظلّ السّجن أو النّفي أو القتل أو الترهيب والملاحقة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٤٦).

ومن داخل الرواية تتولد حكاية فرعية هي السيرة الغيرية أقدم من السيرة الذاتية زمنياً، لأنها "ظهرت مع ظهور التأريخ والأدب. فمنذ ظهور الحضارات، ظهر الكثير من الرجال الذين يعيشون في بلاط الحكام والسلاطين، فراحوا يدونون ما كان يحدث في زمانهم من تطور ونماء فأرخوا للسلاطين والملوك، وللحروب والمحاربين ورجالات الدول" (الشيب ٢٠٠٦، ٧)، والمراد بها "الجنس الأدبي الذي يكتبه أحد الأفراد عن غيرهم من الناس سواء أكانوا من الأعلام الذين عاشوا في الزمن الماضي أو الزمن الحاضر" (البغدادي ٢٠١٦، ١٩١) أي أنه يعرض فيه

الكاتب حياة أحد الأشخاص، فيسرد في صفحاته حياة صاحب السيرة ويعطي معلومات عن حياته العلمية والعملية ويفصل المنجزات التي حققها.

من أمثلة السيرة الغيرية في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) سيرة (تَيْم الله الجزيريّ)"**تَيم الله الجزيريّ لم يكن مجرّد طبيب حاذق ومشهور في علاج سرطان الثّدي والرّحم حسب، بل كان دائرة معارف إنسانية متنقلة، ومجرة شعورية مذهلة، فيسهل عليّ وعلى غيري أن يصدّق أنّه عاش ست حيوات سابقة كي يحصّل هذه المعارف كلّها، ويملك هذه الثروة من المشاعر المتأجّجة المتراكمة، وكأنّها طبقات نور إحداها ينير فضاءات الأخرى. هو شاعر وأديب من طراز فريد وسرّيّ، يكتب أدبه لذاته، ولا ينشره بأيّ لغة كانت، بل يحتفظ به لنفسه، على الرغم من أنّه يجيد ست لغات عالمية مع إتقانه للكثير من اللّهجات المتفرّعة عنها، وهو ضليع في الفلسفات القديمة والحديثة والإلهيّات والعقائد والملل والنّحل والميثيولوجيا وعلوم الباراسيكيولوجيّ والميتافييقيا وله باع طويل في العلوم الطّبيّعية والتّطبيقيّة، إلى جانب ولعه الشّديد بالموسيقى والغناء والتّمثيل والرّقص والفنون والسّرديات الشّعبيّة. له الكثير من المؤلفات والأبحاث المنشورة في ضروب مختلفة من العلوم والآداب، فضلاً عن معاقرته النّقديّة لكثير من الأجناس الأدبيّة الرّفيعة، مثل الشّعر والسّرديات القديمة والحديثة والمعاصرة، كما نال الكثير من الجوائز العالميّة عن مؤلفاته النّادرة حول القضايا الجدليّة في الفكر والسّلام والتّقارب الإنسانيّ والمجاورات الثّقافيّة والعرقيّة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٨٠-٢٨١)، وجاء في مكان آخر: "**كان تَيْم الله الجزيريّ على خلافي مهتماً بما يحدث في الشّرق أسيرا لسحره، وحريصاً على أن يتتبّع آخر المستجدّات فيه، فرحاً بأنّه يجيد اللّغة العربيّة إلى حدّ أنّه يستطيع قراءة الصّحف وسماع الأخبار بكلّ يسر وسهولة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٩١-٢٩٢)، كذلك سيرة يراع طرب بقولها: "**ذهبتُ إليه وحدي لأسمع غناء ذلك المطرب المشرقيّ الذي وُلد في كندا من أمّ إفريقية وأب عربيّ، وملأ الدّنيا غناء بصوته الشّجيّ الحنون الذي لطالما حكره على الأغاني الوطنيّة والإنسانيّة والدّينيّة التي راقت لقطاع كبير من الجماهير العربيّة والعالميّة، وهومن يستطيع الغناء باللّغة العربية والإنكليزيّة والفرنسيّة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٤٧) والملاحظ أن الرواية قد عمدت إلى إظهار الجانب الناجح من حياة أبطال إيجابيين أفادوا غيرهم بأعمالهم، وذلك قد يكون محاولةً لتثبيت القيم والمبادئ الإيجابية في مجتمع مَلِيْء بالسلبيات.

٩- التقنيات السينمائية:

إنّ الرواية تتعالق بالسينما لوجود علاقة بين الرواية التي هي نص فيلم مقروء والفيلم السينمائي الذي هو نص بصري، إذ يُعدان "نسقين تعبيريين تواصليين متباينين، هما التلفظ كنمط كتابي يعتمد على الكلمات، والرواية كنمط كتابي يعتمد على الكلمات، والرؤية كنمط بصري يرتكز على الصورة، ولعل وجوه التفاعل بينهما عبر الحركة الإبداعية أسهم في مزجها داخل صيرورة واحدة تؤكد أنّ الأشياء لا تدرك بواسطة النظر فحسب، بل تدرك أيضاً بحواس أخرى تولد الفعل التواصلي" (العشمي ٢٠١٨، ٥٥).

وإنّ للسينما دلالة تُعرف بأنها "العملية التي تنقل الرسالة عن طريقها إلى المشاهد، والسينما هي طرح بصري يعتمد على الأيقونة، وهي حركة في الزمان والمكان وفاعليتها تأتي من شدة شبهها القريب من الحياة الإنسانية وتوالي الأحداث وفاعلية اللقطات، والسينما هي صور فوتوغرافية متحركة، فنحن نعبر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز" (القاسم ٢٠١٦، ١٠).

فرواياتها تشبه في صياغتها السيناريو الجاهز للسينما، من حيث تقطيعها إلى مشاهد والفلاش باك وتعدّد الأصوات والشخصيات حيث يتمتع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي؛ فكلاهما يتكونان من فقرات صغيرة تلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، وتميزها بالانتقال من وصف الأشخاص والأماكن إلى آخر، كما تنتقل الكاميرا للتصوير من مكان إلى آخر، كذلك وجدنا أنّ الرواية تبدأ من النهاية وترجع بفلاش باك إلى البداية، أو تبدأ من ذروة الحدث ثم تتنقل بتقطيع زمني يتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل. والمثال على المشاهد التي تمثلت بتقنيات السينما ما ورد في الرواية :"**كتبت العاشقة: كنتُ أظنّ أنّ الميتم ينحصر داخل أسواره الخانقة فقط، وأنّ المعلم أفراح الرّمليّ نسيج وحده من أنسجة الظّلام في ذلك المكان الرّهيب، ولكنّني اكتشفتُ سريعاً أنّ العالم كلّه ميتم كبير، وأنّ نسخ أفراح الرّمليّ من البشر لا حدود لها، وأنّ من الطبيعيّ في هذا الميتم أن يغتصب أفراح الرّمليّ وأشباهه مَنْ يشاءون ومتى يشاءون من الطّفلات المستضعفات اليتيمات**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٢٨).

إنّ هذا النص يمثل مشهداً بتقنية فلاش باك أو ما يسمى الاسترجاع والذي يتضمن استذكار إحدى أهم المراحل الّتي عاشتها في حياتها ألا وهي مرحلة الطفولة الّتي عاشتها من اليتم في الميتم وتعرفنا على مرارته الّتي لم تترك طعماً لحلاوة الطفولة في حياتها.

إن الشخصية الساردة تُرْجعُنا إلى الوراء، وذلك لكشف دهاليز حياتها، فكانت في كل مرة تذكر وتختار موضوعا لإيضاح بعض الأحداث التي عايشتها في الماضي وكَشفِها. خرجت الساردة من مشهد الميتم وعادت إلى سرد لحكاية (أفراح الرملي) وذلك بقطع زمن الحكاية بذكاء، ثم تستكمل حكايات (أفراح الرملي). ففي هذا النص تنقل لنا الحقيقة التي اكتشفتها، وهو أن الميتم و(أفراح الرملي) موجودان في كل العالم، وأن العالم عبارة عن ميتم كبير (أوطان الشرق) مشابه لميتمها الصغير (وطنها)، وأن نسخ أفراح الرملي موجودة في كل المياتم.

مثال آخر على اشتراك الرواية مع السينما من حيث انتقال المكان ونمط الزمان وتعدد الشخصيات وتسريع في الحدث ما يلي: "**رفض الضّحّاك أن يغادر صديقاه بيته في منتصف اللّيل، وصمّم على أن ليلتهما عنده، وطلب منهما أن ينتقلا معه إلى غرفة بهاء ليشركوها بهذه السّهرة النّادرة، فتأنس بوجودهم معها، وتسمع حديثهما، حتى وإن كانت لا تستطيع الحديث، أو المشاركة في الحوار. ساروا جميعاً إلى غرفتها، وسهروا هناك في حضرتها حتى الصباح وهي ممدّدة بالقرب منهم في سريرها، وهم يتحدثون عن بائد أزمانهم في أوطانهم المتلاشية، تكلّموا طويلاً عن طفولتهما السّعيدة في أحضان أسرتيهما، في حين ظلّ الضّحّاك صامتاً، لا يعقّب على مايقولان، فهو لا يملك ذكرى طفولة سعيدة واحدة يحدّثهما عنهما سوى حبّه لبهاء التي ينظر تباعاً في وجهها الذي يخال أنّ دموعاً تجري على وجنتيه، وهي تتذكر الآن طفولتها العذاب. لطالما تمنى الضّحّاك أن تكون له أم تزوره في منفاه البارد، فتحضر له حلوى صنعتها له بيديها الحنونتين، وتملأ بيته صلاة وخشوعاً وتعبداً، وتراقب التزامه بالصّلاة على أوقاتها، وتعيد ترتيب بيته على ذوقها** ..." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٥٣)، ففي هذا المشهد انتقال مكاني في بيت الضّحّاك إلى غرفة بهاء وهي في سريرها، وتميزت بالحوار و تحديد مكان الحوار، كما تميز المشهد بحركة الشخصيات وتفاعلاتهم (فتأنس بوجودهم –وتسمع حديثهما– ساروا جميعا إلى غرفتها–وهم يتحدثون – تكلموا– يخال أن دموعاً تجري).

كما أنّ تحديد الزمن وهو الزمن الحاضر من منتصف الليل إلى الصباح يعني من الساعة الثانية عشرة ليلاً حتى الصباح أي إنّ زمن المشهد قد استغرق عدة ساعات ولكن زمن السرد لم يستغرق سوى بضع دقائق لسرد الأحداث بصورة سريعة وبحذف واضح كانت مدته بضع دقائق قرائية. وتضمن المشهد سرد أحداث في زمن الماضي للضّحّاك وأصدقائه وذلك بتقنية فودباك، واسترجاع ذكريات طفولتهم، وينتقل هذا النمط إلى نمط آخر ليكسر الترتيب الطبيعي المعتاد لسرد الأحداث من الماضي فالحاضر ثم المستقبل، وهذا يأخذ بالمتلقي إلى الماضي لسرد ذكرياتهم، ثم

يكمل الأحداث بنمط زمن المستقبل بذكر تمنياته لمستقبله، كما تضمن المشهد تعدد الأصوات والشخصيات.

اعتمدت الكاتبة (سناء الشعلان) في روايتها على الصورة السينمائية كنوع إغرائي آخر تمارسها الروائية في أسلوبها، وهو يُعدُ شكلاً من أشكال تداخل الأجناس بصورة قصدية من الروائية لتضفي على روايتها حيويتها وتعددها، وعلى ما يبدو أن الروائية متابعة ومحبة للدراما والسينما فقد كانت تشغل وظيفة أكاديمية "معلمة للدراما الهادفة للطلبة الموهوبين لمدة أربع سنوات" (الرحمن ٢٠٢١، ٢٤)، وشاركت في تمثيل عدد من المسرحيات التي كانت من تأليفها وإخراجها منها :"مسرحية (سيلفي مع البحر) و(فيحاء الأخرس) و(مثنى الزبيدي) ولها العديد من سيناريوهات المسلسلات والأفلام وبرامج الأطفال" (الرحمن ٢٠٢١، ٤٢)، ولابدّ مِن أنها تضع نصب عينيها إمكانية تحويل روايتها إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني لأن أكثر رواياتها ومسرحياتها قد حولت إلى أفلام ومسلسلات ولا بد من أنها تعد السينما فناً من الفنون التي لها نفوذ ودور عالمي أكبر من نفوذ الرواية وجمهور السينما أكثر من جمهور الرواية في وقتنا الحاضر.

من جهة أخرى إنّ استخدام الروائية لتقنية (فلاش باك) في روايتها (أدْرَكَها النّسيان) كان بشكل يجعل القارئ لهذه الرواية يشعر بأنه يشاهد شريطاً لفيلم سينمائي بما يرافقها من الاسترجاعات والاستباقات ومشاهد لتسريع الحدث والحذف والوقفة، فضلا عن فنّ السيناريو والدراما وتسليط الكاميرا وتعدد الشخصيات وتدفق السرد، وهذه التقنية تتضمن الماضي التاريخي والحاضر العربي الحديث، المفعم بالقضايا السياسية والاجتماعية، والإبداع في المراوغة وتسليط الضوء على الموضوعات التي تشغل المجتمع العربي في دول الشرق والعالم.

على الرغم من هذا التداخل مع السينما في رواية سناء الشعلان (أدْرَكَهَا النّسيان)، لكنّ الترابط والتعالق الشديد بين أجزاء الرواية جعلها وحدة واحدة مترابطة بين مشاهدها، كما جَعَلَ القارئ نفسه يتلقى أنماط زمنه حاضره وماضيه ومستقبله ومكانه، وقد استطاعت سناء الشعلان المبدعة أن تنتج عملا متميزاً وموضوعاً مغايراً، تسجل فيه مساحة إبداعية وفنية جديدة لفن الرواية مع السينما. وهذا ما يزيد من جمالية النص بمزجه مع تقنيات سينمائية حديثة وإقامة ارتباط قوي بين النص والقارئ وعرض الأبعاد السياسية والإنسانية.

١٠-المسرحية:

من الأجناس الأدبية التي تتداخل مع الرواية، المسرح بِعدّهِ هو والرواية من الأنواع التي تتشابه في اهتمامهما اهتماماً كبيراً بالمحاكاة والتمثيل، مع اختلاف في بعض التقنيات الفنية. فالمسرحية "ليست أدباً خالصاً، بل هي فن مركّب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التّمثيلي"(ابراهيم ، ٢٠٠٩، صفحة٢٠٩).

يبدو أن الروائية سناء الشعلان في روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) تنتقل فيها من تقنيات السرد إلى تقنيات المسرح لتقدم عملاً مسرحياً مكتمل السمات الفنية للمسرحية، ومن تقنيات المسرح المجسدة في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) نجد:-

أولاً- (الحوار): هو عنصر تكويني ومقوم أساس وأهم عنصر من عناصر المسرحية المميزة. ومن أمثلة الحوار في الرواية ما دارَ بين الضحاك وبهاء"**صمتَ الضّحاك ليلتقط أنفاسه، ثم أمضى أكثر في كذبة على بهاء، وابتسم لها ابتسامة موردة، وقبّلها على يديها، وشرع يسقيها عصير الأناناس، وهو يقول لها:أمّا أنتِ فلستِ مريضة، تتذكرين كلّ شيء، وتعرفين من أكون. أليس كذلك؟**

التمع فرح خفي في عيني بهاء، وبصعوبة استطاعت أن تقول له: أنتَ الضّحّاك. أنا أعرفكَ. أنا أحبُكَ،....." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٦٧-٦٨).

وكذلك حوارهما:

"**تسأله بخجل طفولي متوتر: متى سوف نتزوج؟**

فيبتسم الضّحّاك لها ابتسامة تشمّر عن ناجذيه، ويجيبها: سنتزوّج عندما تتعلّمين القراءة والكتابة. – ومتى سوف أتعلّم القراءة والكتابة؟

-في القريب جدّاً ياحمرائي الفاتنة الشّهيّة إن بقيتِ تتعلّمين بهمّة ونشاط" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٤٢-٣٤٣).

ثانياً: المشهد:

من تقنيات المسرح أيضا المجسدة في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) نجد (المشهد)، وهو عنصر تكويني، أعطت الروائية سناء الشعلان أهمية كبيرة لهذه التقنية حيث وردت بنسبة أكثر من الحوار، لأنّها تحمل صراعاً كما أنّها تؤثر أكثر في سير الأحداث.

من مشاهد رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) مشهد في النسيان العاشر بعنوان (أفراح الرّمليّ): "**في ليلة ما أيقظتني هدى من نومي، ووضعتْ يدها على فمي في إشارة آمرة لي كي أسير معها دون صوت، ثم قادتني في الظّلام المهيمن على المكان سوى بعض النّور الذي يتدفّق إلى الممرّ بين عنابر الغرف عبر النوافذ الزّجاجيّة الصّغيرة التي تنفرج على الشّارع الخارجيّ الملاصق للميتم.حدست–وأنا في طريقي المظلم الذي تقودني هدى فيه باتجاه الطابق العلوي عبر ارتقاء الدّرجات الباردة الكثيرة التي تنقلنا من الطابق الأول إلى الطابق الثاني – أنها تأخذني لأكون شاهدة عيان على مهزلة ما من مهازل أفراح الرّمليّ التي كنت أؤمن في قرارة نفسي بوجودها، ولكنني أنكر إيماني بها أمام الجميع**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٠٢).

ففي هذا المشهد الليلي، تصف لنا الروائية المنظر بدقة من حيث ظلام الطريق وبرودة الجو، وتوجههما نحو الطابق العلوي، في إيحاءات غير مباشرة بوجود حدث كارثي، وهو كشف أعمال أفراح الرملي الدنيئة في دلالة اتصال وتطابق تكشف مايفعله سراق وطنها من أعمال خفية وفاسدة في الظلام، فهم يمارسون أبشع الجرائم بحق الإنسانية في الخفاء بدلالة (الليل والظلام والمظلم ومهزلة) وما تحمله هذه الكلمات من دلالة سيميائية على الخفية والتغطية والتدليس. أما في الظاهر فيمثلون الدين والقيم الأخلاقية ليُغطوا بهِ أعمالهم القذرة.

مشهد آخر في الرواية النص التالي :"**ذلك الأديب المترجم دعاه إلى حفل خاصّ في بيت امرأة زعم أنّها أديبة شهيرة في المدينة، ومرشّحة لنيل منصب ثقافيّ رسميّ رفيع، وقد وافق على تلبية الدّعوة دون تردّد على أمل أن تكون تلك المرأة هي حبيبته المختفية باسم سهر قوت القلوب، ولكن ما كاد يصل إلى بيتها، ويدلف خطوة إلى داخله من باب حديديّ كبير ملوّن مطعّم بالنّحاس حتى تبخّر أمله، ووجد نفسه أمام امرأة ملبسة تبدو مثل مومس من العيار الرّخيص، بدل أن تبدو مثقّفة وأديبة مرهفة محتشّمة كما توقّع أن تكون. سهرة لساعتين في بيت سهر قوت القلوب جعلته يقتنع بأنه في بيت قوّادة مخمليّة، لا في بيت أديبة من أي عار كان..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٣٥).

يُعَدّ هذان المشهدان ذا أهمية في الرواية لأنهما في محل كشف عن حقيقة الحكام الذين يحكمون المدينة بممارساتهم الدنيئة والفساد وبيان زيف أصحاب العلم، كما نجد ذلك في مشاهد أخرى من الرواية كلها ذات أهمية بالغة فيها لأنها تعد بمثابة كشف القناع عن هذه الشخصيات.

وفي مشهد آخر من مشاهد الرواية، "**كتبت العاشقة: كان الشرق يحترق برمّته، وحواضره تهوي في النار، والمدن ترحل عن نفسها وعن أهلها، والجميع في هرج ومرج، والقيامة قامتْ**

هناك منذ سنين طويلة، والحساب شنيع وطويل، ولا جنّة أو نار، لا شيء فيه سوى وقوف طويل على الأعراف، أو سقوط في سقر" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٩١).

هذا المشهد الذي كتبته العاشقة يُصَوِّر مَشْهداً لأوطان الشرق يخيل مصيرها في لحظة الحرب، وما جرى عليها من حرق ماضيها وحاضرها، وحال المدن التي نزعوها من أهلها، وحال شعوبهم المظلومة، وكأنها يوم القيامة لما حدث فيها ولا يعرف الشعب مصيره منذ سنوات طويلة، فهذا المشهد إخبار عن حال الأوطان في الشرق.

ثالثاً– استخدمت الروائية تقنية أخرى وهي (تقطيع الرواية) إلى مقاطع ذات عناوين وهذه التقنية موجودة في أكثر المسرحيات، وهي تقنية تقطيع المسرحية أو الحدث إلى مقاطع منفصلة وبعناوين مختلفة وبأحداث يُكمل أحدها الآخر، حيث قسمت الروائية روايتها إلى عناوين ومقاطع قصصية غير مكتملة تكتمل قصة كل واحدة منها في الأخرى.

رابعاً: المنولوج :

ورابع تقنية استخدمتها الروائية هي المنولوج، وهو حديث مابين الشخصية وذاتها، منها في النسيان الثامن بعنوان الوطن: "**يتساءل في نفسه أترى هذا السّرطان تبّرع بخبث كي يسلب بهاء ذاكرتها؟ أم أنّه كان رحيماً بها عندما استلّ ذاكرتها الخيط تلو الخيط كي يعدم كلّ ذكرى موجعة فيها؟ أم ترى أعماقها المقرّحة بالآلام والنّكبات والحسرات والخيبات هي من خلقتْ هذا السّرطان كي يلتهم أحزانها، وينزعها من روحها، ويفرغ منها أثقال عقود ستة من نير الوجع؟**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٨٥).

نستنتج مما سبق أنّ رواية (أدْرَكهَا النّسيان) نص سردي مسرحي تتخذ من تقنيات المسرح الحوارية والمشهد والمنلوج وسيلة للتعبير عن شخصياته وأحداثه، والكاتبة تسير على تقنيات المسرح من حيث تكثيف المشهد والحوار، وهو عمل ينتمي إلى القص التوالدي حيث تنبثق عن الحكاية الرئيسة حكايات فرعية؛ فالحكاية الرئيسة أو الحكاية الإطار هي رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) ومن خلال هذه الحكاية تقوم شخصية "بهاء" بدور الراوية التي تسرد الحكايات الفرعية، وتعد حكاية (العابرون) الحكاية الفرعية الأهم بين الحكايات الروائية؛ إذ تمثل نصاً مسرحياً في ثنايا النص السردي.

الفصل الثاني : العتبات في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)

تحدثنا في السابق عن مفهوم العتبات وماهي إلا تهيؤ معرفي لما يحتويه هذا المفهوم من دلالة معنوية واصطلاحية، بحيث تُمثل العتبات آلية جديدة تبدد أفق انتظار القارئ ويلجأ إليها الناقد لمراودة آفاق النص وهي بمثابة مفتاح مهم للكشف عن فنية النص وفك لشفراته.

واستنادا إلى كتاب (عتبات) لـ(جيرار جينيت) نجده قد قسم العتبات أو النص المحاذي أو المناص على قسمين هما:-

١- النص المحيط.

٢- النص الفوقي.

المبحث الأول: النص المحيط

ونعني به ما يدور في فلك النص كله من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء والاستهلال ..أو ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كله كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر ... إلخ، "فهو مجموع خطابات الشرح أو العرض المرافقة للعمل وليست منه. فهو رسالة كتابية مرئية من صور وأشكال ولوحات وبيانات وغير ذلك قد تكون من المؤلف أو من غيره" (الزكراوي ٢٠١٦، ٢٤٧) ويسميه جميل حمداوي (النص الموازي الداخلي) ويعرفه بأنه "عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل ما ورد محيطاً بالكتاب كله من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش وغير ذلك" (السامرائي ٢٠١٥، ١٥)، ويقسم جينيت النص المحيط على قسمين هما:-

ا- النص المحيط النشري:peritexte Editorial الذي يضم "الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر والسلسلة ..." (السامرائي ٢٠١٥، ٢٦)، وقد عرف هذا النوع تطوراً مع تقدم الطباعة الرقمي.

ب- النص المحيط التأليفي: Peritexte Auctorial ويضم "اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير والتمهيد ..." (بلعابد ٢٠٠٨، ٤٩).

أ- عتبة الغلاف (الأمامي والخلفي):

١- الغلاف الأمامي: يُعَدّ الغلاف من العتبات الأساسية التي تشد انتباه المتلقي وتصافح بصره كون حاسة البصر من الحواس المهمة والضرورية للتعرف على ما تتلقاه، قال تعالى:"وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَاتَعْلَمُونَ شَيْئاً وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ"(النحل-٧٨).

فهو أول ما يطلع عليه القارئ في عملية القراءة، وهو العتبة الأولى التي تُنشئ في نفس المتلقي الفضول والتشوق في البحث عن رموزه وفك دلالاته الغامضة، وإغرائهِ في الاقتناء والاطلاع. "فالغلاف ومكوناته يعد المدخل الأول لعملية القراءة باعتبارات اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب ويتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية" (ع. الخطيب ٢٠٠٦، ٣٠).

وإنَّ الغلاف أهم لافتة أو هو مفتاح تأويلي يَفتح على القارئ ما أغلقتهُ عليه اللغة متمثلة بالرموز والإشارات ويساعد المتلقي لأخذ فكرة عن داخل النص لما "يتضمن الغلاف من علامات لسانية وأخرى بصرية، وعلامات آيقونية ومؤشرات ورموزاً، تشتغل من أجل تحقيق وظائف دلالية وجمالية وتداولية" (امقران ٢٠١٨-٢٠١٩، ٣٢٦).

وما يمكن ملاحظته أن في "فترة أواخر القرن التاسع عشر شهدت اهتماماً وعناية أكبر في مجال الأغلفة المطبوعة، إذ تحول تغليف الكتاب بالورق إلى غلاف خارجي خاص بكل كتاب وضم الغلاف رسومات مصورة، وغالباً ما كان فيه ما يشبه النافذة التي يمكن من خلالها مشاهدة جانب من تصميم الغلاف الأصلي، ومع مضي الوقت بدأت تصاميم الأغلفة الخارجية تحمل التصميم نفسه الخاص بغلاف الكتاب، وعليه ولدت صناعة فن الغلاف الخارجي للكتاب" (كنان ٢٠١٦ -٢٠١٧، ٢٣). فالغلاف من أهم العتبات التي يواجهها القارئ أثناء مطالعته للروايات "وتأتي أهمية الغلاف من نوع الخط ودلالة الألوان والتصميم والعلامات التي تُثبت عليه، وذلك بوصف الرسم شعراً صامتاً" (م. جمعة ٢٠١٧، ٢٦).

انطلاقاً مما قيل، يُعد الغلاف من المكونات الأساسية للكتاب لأنه "يحوي على معظم المعلومات التي تشكل لوحة أولى للنص المحكي، وأول أسس التعامل من المنجز الإبداعي، إذ يتضمن: عنوان الكتاب/ اسم المؤلف/ لوحة الغلاف/ دار النشر وسنة النشر/ وتعيين الأجناس، وقد يتم الاستغناء أحياناً عن بعض هذه المعلومات، دار النشر وسنته وتعيين الأجناس على سبيل المثال، ولكن لا يمكن الاستغناء عن التفاصيل الأخرى كعنوان الكتاب واسم المؤلف ولوحة الغلاف" (السامرائي ٢٠١٥، ٤٤). فالغلاف الخارجي للكتاب يعد صناعة متقدمة، فهو أول ما يواجهه القارئ بسبب صدارته في الصفحة الأولى، إذ يعمل بكل ما يحتويه في جذب انتباه القارئ وإقناعه على شراء الكتاب من عدمه.

ونلاحظ في أغلفة الكتب التي تحوي عتبات نصية أنها تشكل معلومات تخص الكتاب المطروح إذ إن بعض الكتب تنفرد أغلفتها عن غيرها وتتميز بأهمية وتتضمن دلالات يمكن حصرها في:- (السامرائي ٢٠١٥، ٤٦).

١- دلالة بحتة كونها ترتبط بالقوة نفسها التي يرتبط بها الغلاف الخارجي بالوظيفة التسويقية.
٢- تنطوي على معلومات تعزز معارفنا بالثابت – النص.
٣- تنطوي على قيمة جمالية فهي شيء غير مألوف بالدرجة نفسها التي نألف بها الغلاف العادي.

وإذا تأملنا غلاف رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) ندرك أن الكاتبة سناء الشعلان لم تضع هذا الغلاف بما فيه من لون ورسم اعتباطاً، كما أن هذا التأمل لابُدّ أن يتضافر مع التحليل والقراءة للخروج بمدلول أولي قبل تجاوزهِ إلى قراءة المتن، فغلاف الرواية يمثل دلالة سيميائية واضحة، تحيل القارئ إلى مضمونها، ومن خلال تأملنا للغلاف لاحظنا أنه قد احتوى على مجموعة من العتبات النصية، سنتطرق إلى أهمها عَبْر تبيان أهم العناصر الأساسية المكونة للغلاف الأمامي للرواية، منها: (الصورة أو اللوحة):- من المعروف أن "الصورة - رسماً كانت أم فوتوغرافية- فهي أكثر تعبيراً من المكتوب، وذلك بما تمنحه من مساحات في القراءة والتأويل" (م. جمعة ٢٠١٧، ٣٠).

تُعد الصورة على الغلاف أول عتبة وأهمها لصدارتها وارتباطها بداخل الكتاب كونها جسراً يوصل إلى متن النص، إذ يمكن عد اللغة البصرية بما فيها من صور وألوان من التقنيات

المساعدة التي تتضافر جهودها مع جهود التقنيات الأخرى للرواية، من سرد وحوار ووصف وشخصيات، إلى الدفع بالعالم المتخيّل إلى عالم الواقع، من خلال تحويل الصور إلى مدركات محكية، ويتم من خلال تأويل هذه المدركات وتحليلها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، فهي تحكي الفكرة بلغة الشكل، وتبقى الصورة بمزجها بالألوان والخطوط هي من العوامل التي تجذب انتباه القارئ وتقنعه بالإقبال على الرواية أو الإدبار عنها.

إنّ "تأويل الصورة، مثل كل تأويل، يحتاج إلى بناء سياقات مفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة، وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نص الصورة" (بنكراد ٢٠١٢، ١٤٠). ويمكن للصورة أحياناً أن تَحل مَحل اللغة التي تستند الأخيرة بدورها إلى استبدال المحيط المادي بالعلامات الدالة عليهِ، من خلال الخطوط والألوان، فيقع إثر هذا الفعل الإدراك وينبني التصور.

في الرواية نجد في لوحة الغلاف مدينة ثلجية باردة حيث يوجد بيت في الوسط وتحيط به أشجار كثيفة قرب نهر ذي ماء شبه ساكن وشبه متجمد وجسر خشبي مكسور أحد جهات السياج في بلد الصقيع، وفي الجهة اليمنى نجد طيرين رغم الصقيع والبرد وقد يكون إشارة الى البطلين الضحّاك وبهاء رغم الظروف المناخية القاسية الصعبة التي تحيط بهما.

فالصورة تتكون من مزج الرسم بالألوان وبذلك تكون أول شيء بارز وظاهر على الغلاف، فللألوان عالم من الجمال والسحر، ومعنى يُضفي على الأشياء تنوعاً هائلاً ورونقاً ومعنى، وإنّ للألوان "أهمية كبيرة وتأثيراً واسعاً في حياة الإنسان الاجتماعية والنفسية، فمنها ما يكون داعياً إلى التفاؤل، ومنها ما يكون مبعثاً للتشاؤم والتطير، ومنها ما يدل على السلام ومنها ما يدل على حالة الحرب، ومنها ما يدل على علو الهمة، ومنها ما يدل على الخوار والتخاذل، ومنها ما يدل على أمر يستهجن اجتماعياً" (ع. عمر ٢٠١٤، ١)،"حتى صارت للألوان دلالات وإيحاءات كثيرة واستخدامها في السياقات الأدبية واللغوية أكثر صعوبة من استخدامها في الرسم والتصوير، لأنها تعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس السامع من خلال التشكيل اللغوي الذي يصور أفكار الأديب وانفعالاته" (زاوي ٢٠١٥-٢٠١٦، :١٨).

إذًا للألوان دلالات عديدة، وتمازجها مع بعضها ومع الأشكال سيؤدي إلى تغيير في الدلالة وخلق دلالات جديدة وسيكون لزاماً على المتلقي أن يتمتع بخبرة فنية وثقافة عالية تمكنه من كشف تلك الدلالات.

لا شك في أنّ لوحة غلاف رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) تحوي ألواناً، وكل لون له دور في نقل الأفكار والتعبير عنه بطريقة جمالية لأن كل لون يعبر عن حدث داخل الرواية.

_هيمن اللون الصحراوي المائل إلى الصفرة على اللوحة، والمعروف أن هذا اللون يدل على "المرض والذبول" (عمر ١٩٨٢، ٧٤)، في إشارة بصرية إلى مرض (بهاء) وإلى التشاؤم والموت القريب، بدليل وجود أوراق الشجر التي تصفر ثم تسقط في فصل الخريف في رمز إلى نهاية الحياة، وتمثيل لحالة (بهاء) الصحية التي جعلتها جامدة لا تتحرك بسبب سيطرة المرض الخبيث عليها وغزو عضو تلو عضو من أعضاء جسمها من قبلِهِ.

_من المعلوم أنّ اللون الأبيض هو اللون المحبب إلى القلب والذي يرمز إلى النقاء، السكينة، الحب، الطهر، الهدوء، التسامح، السلام، والصفاء الروحي ونقاء السريرة، فهو يخلو من كل الصفات السيئة التي تكدر القلب والبصر والبصيرة كما أنه محبب ومقبول لدى أغلب الناس، وقد ورد اللون الأبيض في القرآن الكريم، رمزاً للصفاء والنقاء والفوز بعد معاناة ولو بعد حين، في قوله تعالى:"يومَ تَبيضُ وُجوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوه فأمَّا الذِينَ اسْوَدَّتْ وُجوهُهُمْ أكَفَرتُمْ بَعْدَ إيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ وَأما الذينَ ابْيَضَتْ وُجُوهُهُمْ فَفي رَحْمَةَ اللهِ هُمْ فيها خَالِدُونَ"(آل عمران ١٠٧-١٠٨).

يتضح من ذلك أن الوظيفة الدلالية لاجتياح اللون الأبيض لوحة الغلاف ـالمتمثلة بصورة الثلج، التي تهيمن على مكان منزل البطلـ قد تكمن في ترك انطباع لدى المتلقي بقِدَم حلم البطلين بالعيش الهَنيء في منزل كهذا، فهو منزل الأحلام لديهما من صغرهما، "**كان يعدها بأنه سوف يهربها من هذا الميتم في يوما ما، وأنهما سيعيشان معاً حياة سعيدة في بيت حقيقي فيه حب وحنان ودفء وفرح وأسرة** .." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٨)، وفي موضع آخر يشير إلى حلمه بقوله: "**لقد دخلت إلى بيته محمولة بيديه القويتين متعلقة برقبته كما يُدخل الفرسان والأمراء معشوقاتهم إلى غرفهم وقصورهم ومخادعهم ، ولكنه لم يحملها تدليلاً لها كما كان يتمنى، ويرى في أحلام يقظته ومنامه، بل لأنها عاجزة عن السير، وحبيسة مقعد معدنيّ متحرّك**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٤٢). فحالُها كحال الصور المأخوذة بالأسود والأبيض، قبل عهد دخول الألوان عليها. ولا ننسى الانطباع الذي يتركه ذلك اللون الباهت الذي يغلب عليه البياض والصفار ما فيه نشد للراحة من قبل البطلين بما غطى على كل الألوان الحقيقية الزاهية المعروفة للطبيعة فهما الآن في أرذل العمر، ولا ينشدان من الحياة كل ألوانها الصاخبة والصارخة، إلاّ ما تُضفي على حياتهما شعوراً مريحاً للبصر والإحساس والإدراك، وبما يوافق ميولهما بالعيش بسلام وأمان، وراحة وهناء، ما تبقى من عمرهما. ولو كانا أكثر شباباً، لكان من المناسب أن

تمتلئ اللوحة بألوان الربيع الزاهية، التي يأمل البطل أن تملأ حياتهما، وتملأ اللوحة بعد ذوبان الثلوج، أي: بعد شفاء حبيبتهِ (بهاء). فالألوان يصعب إدراكها والشعور بها لو لم تكن السريرة سعيدة لاستقبال اللون والتلوّن.

كذلك طغى اللون الأبيض على الأشجار في اللوحة بسبب تساقط الثلوج في بلاد الصقيع، ومن الملاحظ رغم الثلوج والبرد وجود طائرين على الشجر، ومن الظاهر أن الطيرين هما من نوع "**العُصفُورُ الدُّوريّ** أو اختصارًا **الدُّورِيّ**، ويُعرف بِالعربيَّة باسمٍ شائعٍ خاطئ هو **الدُّوريّ الشَّائع** الاسم العلمي (*Passer domesticus*) وهو طائر ينتمي لِفصيلة العصافير الحقيقية، وهو يتواجد في معظم أجزاء العالم. هذه العصافير طيورٌ صغيرة يبلغ طول الفرد حوالي ١٦ سم، ووزنه يتراوح بين٣٩,٥ و٢٤غراماً. لون الإناث واليوافع بني فاتح ورمادي، ولها علامات سوداء وبيضاء وبنية فاتحة، العُصفور الدوري هو أحد أنواع جنس العصافير الخمسة والعشرين ، وهو يستوطّن معظم أوروبا وحوض البحر الأبيض المتوسط وجزءاً كبيراً من آسيا في العديد من المناطق، وهو نوعٌ دخيل سواء كان ذلك الإدخال متعمداً أو عرضياً، ومن البلدان التي أدخل إليها الدوري: أجزاء من أستراليا وأفريقيا والأمريكتين" (برنز ١٩٩٧، ٣٤٩).

وهذان الطيران يرمزان إلى بطلي الرواية (الضّحّاك وبهاء)، وإنّ اختيار هذا النوع من العصافير قد يرجع إلى اشتراكهما بالصفات ذاتها ما يتصف به العصفور الدوري وهو أنه "أحادي التزاوج" (برينستون، الاختبار الجنسي ١٩٩٤)، أي يكتفي بِشريكٍ وحيد، وعادةً ما "يستمر الأليفان مع بعضهما مدى الحياة، غالباً ما تنخرط عصافير الدوري في علاقات جنسية مع أزواج أخرى .. تصدر العصافير هذه النغمات في سبيل التواصل مع بعضها أو لإعلان الذكر ملكيته للعش أو كنداءٍ للتزاوج .. يُعَد العصفور الدوري أكثر الطيور البرية المألوفة بسبب ارتباطه وألفته للإنسان .. وتعود أسباب انتشار الدوري الشائع في العديد من مناطق العالم وارتباطه بالوطن الأوروبي إلى العديد من المهاجرين إلى العالم الجديد وأستراليا مما جعلهم يُحضرونه ويُطلقونه في البلاد الجديدة على أمل جعلها أشبه بوطنهم الأم"(https://www.marefa.org)، وهذه الصفة ما اتصف به(الضّحّاك) ودليل ذلك، النص الآتي من الرواية: "وفي انتظار أن يجدها هو يعمل بجدّ كي يستكمل النّجاح والمجد والثّراء لاستقبالها، امرأة واحدة حمراء فاتنة ذات رائحة مثيرة، وذات صوت مبحوح ساحر، ابتسامة ملغزة، وقهقهة رقراقة تتّسع لفرح الدّنيا كلّه" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٥). بالأضافة إلى ذلك "عصفور الدوري الذي يعتبر رمزاً للسلام"(sprrow-bird-١٠٢٢٨.htm /facts-phtm) الذي كان (الضّحّاك وبهاء) يتميزان به ويفتقده في الميتم.

إن البيت هنا قد حمل دلالة يوحي بالأمان والاستقرار والدفء باعتبار أن الإنسان يستقر في بيته، ويشير إلى الوطن الثلجي الذي احتضن الضحاك وعوضه عن وطنه في الشرق الذي لم يَر فيه الحب والاحتضان وإنما رأى القسوة والفساد والظلم، ويدل على حالة الهدوء والطمأنينة التي كان يشعر بها.

يمكن أن نقول إن سناء الشعلان قد أبدعت في الربط بين صورة لوحة الغلاف ومتنها، مجسدة حلم طفولة بطلي الرواية، فلوحة غلاف الرواية قد جسدت واقعاً سردياً عبّرت عن حدث أو مجموعة من الأحداث تعرضها الرواية، تتضمن الواقع سيرورته لتصوغه وفق آلية بصرية لتعطي أكثر من دلالة.

أما اللون الأسود الذي كتب به العنوان الرئيس للرواية (أدْرَكَهَا النّسيان) في وسط الصفحة، وكلمة (رواية) في الجانب الأيمن في أعلى الصفحة فلا يخفى دلالته على "الحظ الأسود، أسود القلب:الحقد والكراهية وسود الأكباد، وصف يطلق على الأعداء" (عمر ١٩٨٢، ٧٢)، فمن خلال دلالة اللون يمكن أن نأولها بأنها ترمز لأعداء (بهاء) في الميتم من المديرة والأيتام أي ذكرياتها وماضيها الأسود في الميتم وعدوها مرض السرطان العدو الخبيث الذي كان سببا في آلامها وأحزانها وفقدانها لأهم عضو في جسدها وتساقط شعرها الأحمر الجميل وفقدان ذاكرتها، "..**إنه فكّر أكثر من مرّة في تمزيق الباقي منها، وإطعامها لنيران المدفأة كي يحرق ماضيها الأسود** .." (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٣٣).

وإذا اتجهنا إلى أصل لون الأسود لوجدناه "حاصل تحصيل مزج الألوان الأساسية الأصفر والأزرق والأحمر" (ض. صالح ٢٠١٢، ٢٠١)، فمن خلال مكونات اللون الأسود يمكن أن نأوله بأنه ناتج من الأصفر وهو مرض بهاء والأزرق وهو فستانها الذي كانت تلبسهُ أيام الميتم، "**لا شيء فيها تغير سوى أنّها غدت طفلة في بداية السّتين من عمرها، وتلبس فستاناً أسود نبيل الأناقة، لا يشبه ثوبها الطّفولي المهترئ الأزرق الذي اعتاد على أن يراها تلبسه في أيام طفولتهما في الميتم**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٠)، واللون الأحمر يشير إلى بشرتها الحمراء وشعرها "**لقد كانت تملك الاحمرار الشّهي ذاته في بشرتها وشعرها**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٠)، ولذا جاء العنوان (أدْرَكَهَا النّسيان) باللون الأسود الناتج من مزج الألوان التي تميزت بها (بهاء) المرأة التي أدْرَكَهَا النّسيان.

من المعروف أن اللون الأسود من أهم دلالاته الحزن والتشاؤم وقساوة القلب، فكتابة العنوان والمؤشر الجنسي للرواية باللون الأسود دلالة على حزن البطلين وسواد أيامهما على سواد قلوب

أعدائهما والمحيطين بهما. وقد يكون دلالة على أنها رواية ذات وقع حزين، لِما وقع فيهما من ظلم وألم ومرض.

فالوظيفة الدلالية من كتابة جنس الكتابة وعنوانها باللون الأسود، هي وظيفة مهمة لأنها تثير انتباه المتلقي وتلفته إليهما، فقد كُتب العنوان والجنس بارزين بخط أسود لأن لوحة الغلاف طغى عليها اللون الأبيض وكتابة العنوان والجنس بالأسود تكون أكثر بروزاً ومدعاة أكثر للتركيز عليهما، لأهمية وقعهما في الذاكرة.

_ أما اللون الأحمر الذي تمثل بأرضية كتب عليها كلمة (رواية) في الجانب الأعلى، وكذلك اسم الروائية (سناء شعلان) في الجانب الأسفل من الغلاف فإن اختيار مواقع هذه الإشارات وترتيبها لابد أن تكون لها دلالة جمالية وقيمية، "فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعهُ في الأسفل" (لحميداني ١٩٩١، ٦٠) إذ غالباً ما نرى أسماء المؤلفين في أعلى الصفحة وذلك لجلب انتباه المتلقي إلى اسم المؤلف، ولكن يبدو أن المؤلفة سناء الشعلان عندما دونت اسمها في أسفل الصفحة وبخط أصغر من عنوان الرواية هي محاولة منها لجذب الانتباه إلى اسم الرواية أكثر من اسمها، فللتصدير أهمية بالغة في علم التواصل البصري خصوصاً. كما أن اختيار مكان اسم الكاتبة يُنبئ عن تواضعها وإيثارها في إرسال رسالةٍ، أكثر من إبراز المرسِل. واللون الأحمر له دلالات كثيرة "حيث ارتبط بكثير من التعبيرات في اللغة العربية: بالمشقة والشدة من ناحية، أخذاً من لون الدم، وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى، وإن ظهر الأخير في الاستعمالات الحديثة فقط، وفلان أحمر: لاسلاح معه، وفي الأمثال: الحسن أحمر: بمعنى أن الحسن في الحمرة، أو أن الوصول إليه يكون بمشقة وصبر على المكاره" (عمر ١٩٨٢، ٧٥-٧٦). وهذا ما تبدّى لنا من أحداث الرواية فعلاً.

يبدو أن اختيار اللون الأحمر لأرضية الجنس الكتابي، ولاسم الروائية لم يكن اعتباطياً، بقدر ما هو متقصد وقصدي التوجيه، فهو يشير به إلى ضرورة التأهب، أو أن الوضع يوجب الحذر وهذا متوافق مع دواعي استخدامه، إذ يجب إخطار القارئ بدءاً بأنه بصدد رواية، وليس بصدد جنسٍ أدبي آخر، كما أنها رواية ليست ذات أحداث طبيعية، بل هي استثنائية في أحداثها وشخوصها ونهاياتها المتعددة، وأنه بصدد رواية للروائية (سناء الشعلان) وليس غيرها. وهذان الأمران في حدِ ذاتهما قد يكونان ناقوسين يجب أن لا يُغفلا.

كما أن اللون الأحمر يدل في علم النفس على "الإشراق والإثارة والمشاعر القوية، حيث يربطونه بالحب . كما يعدونه أيضاً لوناً شديداً، أو حتى غاضباً يخلق مشاعر جياشة"(Kendra Eherry, ٢٠١٨, ١١١٦).

وقد تأكدت لنا هذه الدلالات في أثناء الرواية من لهفة الحب الجياشة، والغضب على الواقع المرير الذي عاشه البطلان في طفولتهما، أو حتى غضب الروائية نفسها من الواقع العربي المرير. فاللون الأحمر "له تأثير على الجهاز العصبي ويقوي روح الانتماء ودائماً ما نرى أن الأشخاص الذين يعانون من المشاكل الأسرية أو الذين يعانون من المشاكل النفسية مثل الوحدة والانعزال يحتاجون إلى وجود اللون الأحمر في حياتهم" (الحوامدة ٢٠٢٠، ١)، وهذا التفسير يحيلنا مرة أخرى إلى أحداث الرواية ويذكرنا بها. ويبدو أن المغتربين والذين يعيشون بعيداً عن أهلهم يميلون إلى تفضيل اللون الأحمر على غيرهِ لأنه "يشعرهم بالانتماء مجدداً، ونرى أن الدبلوماسيين الذين يزورون بلداناً غير بلدانهم يتم استقبالهم بسجادة ذات لون أحمر وذلك لتشعرهم بالانتماء إلى هذه البلاد" (الحوامدة ٢٠٢٠، ١).

هذا الاستخدام للون الأحمر تؤكده الغربة التي عانى منها البطلان من مرار الاغتراب في بلدهما الأم وبلدهما البديل، ولا ننسى أن الروائية نفسها قد استوطنت بلداً بديلاً عن بلدها الأم فلسطين.

كذلك اختيار أرضية المؤشر الجنسي المتعدد أشباه المستطيلات دلالة على تعدد الرواة فالأبطال أنفسهم يقومون بسرد قصتهم، أو كل بطل من أبطال الرواية أَلَّفَ رواية "وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية" (لحميداني ١٩٩١، ٤٩)، كما أنّ التعدد يوحي بالنهاية، في إشارة إلى استمرار السرد أو القص في مثل هذه المضامين التي تتعلق بالظلم أو الجور أو المرض، وإنّ في تدرج لون أشباه المستطيلات بتدرج اللون الأحمر إلى الأحمر المصفر دلالة على الموت إذ "دفن إنسان العصر الجليدي موتاه في [رواء ذي] لون أحمر مصفر، ودهن عظامهم بلون أحمر، ولعله استمد ذلك من ملاحظة أن تدفق الدم الأحمر في الجسم يعني الفرق بين الحياة والموت، فإن اللون الأحمر ربما يمنح الحياة للجسد الفاني" (عمر ١٩٨٢، ١٨-١٩).

أما في أسفل الغلاف من الجانب الأيمن فقد خصص اسم دار النشر وهي **(أمواج للطباعة والنشر والتوزيع)** مع شعار الدار بكتابة اسم الدار(أمواج) بخط أكبر وبلون أسود وإن دل ذلك

على شيء فإنما يدل على الوظيفة الإشهارية التي تؤديها دار النشر بوجودها في الغلاف الأول من الرواية.

*إن اللون البني ـ الموجود على واجهة الغلاف ـ هو من "الألوان الفرعية، مزيج من الأحمر والأزرق والأصفر، ومن أكثر الألوان انتشارا ويمثل الصلة بين الألوان الملونة وغير الملونة، فهو لون الأرض بامتياز يرمز للراحة الجسدية والطمأنينة والقناعة" (امين ٢٠١٢)، وهذا اللون دلالة على اشتياق البطلين لتراب وطنهما الأم وهما في ديار الغربة وبالرغم من فراقهما لوطنهما لسنوات طويلة إذ لم يريا فيها غير الظلم والحرمان ولكن يبدو أنهما قد اشتاقا إلى تراب وطنهما وظلا عالقين بهِ ولم يغب عن بالهما ووجدانهما في بلاد الغربة وظلا متمسكَيْن بقوميتهما العربية وبأصالتهما.

٢- الغلاف الخلفي:

يمثل الغلاف الخلفي العتبة النصية النهائية للرواية وهو لايقل أهمية عن الغلاف الأمامي وإنما مكمل له.

إنّ الغلاف الخلفي لرواية (أدْرَكَهَا النّسيان) لـ(سناء الشعلان) تضمن صورة فوتوغرافية للمؤلفة فقط وهذا يدل على قوة شخصيتها تأكيداً لحضورها وتوثيقاً لإبداعها هذه الرواية الملحمية التي تحتوي على الواقع والخيال وعلى الجرأة والقوة، وكذلك لتعريف القارئ على شكلها في نوع من التواصل بين القارئ وبينها فلا يضطر القارئ إلى رسم صورة مغايرة في مخيلته للروائية وبذلك تكون وسيلة تعارف بين المُرسِل والمُرسل إليهِ، وجاءت صورتها بغلبة الألوان نفسها للوحة الغلاف الأمامي للرواية وهذا يدل على اتصال المؤلفة بمضمون الرواية ومشاركتها الوجدانية مع معاناة أبطال الرواية، واللافت أن المؤلفة في حقيقتها تتصف ببشاشة الوجه وبريق العينين وابتسامتها

الدائمة خلافاً لصورة الغلاف إذ تتصف نظرتها بالحزن والتأمل نحو مستقبل مجهول بنظرة ترقب، وطموح، وأمل بتحقيق العيش الرغيد بالحب والأمن والأمان والاستقرار.

كما أن استنادها إلى يديها المتكاتفتين وضم إحداهما إلى الأخرى دليل على الاستعداد للدفاع عن النفس وقد يكون دليلاً على الانغلاق على الذات وعدم الرغبة في الانخراط بالمحيطين في محاولة دائمة لحماية الذات. كذلك يتبين من صورتها أنها ترتدي اللون الأسود ومعروف ما يدل عليه هذا اللون من مَيل إلى الحزن والزهد في كماليات الحياة ومباهجها.

من جانب آخر، نرى الروائية تعتمر قبعة، والقُبَّعَةُ لها دلالاتُها الطبقية وهذه القُبَعة تومي إلى الأناقة والمزج بين ثقافتين مختلفين فهي محجبة وترتدي هذه القبعة الدالة على الثقافة الغربية أكثر، فالنمط الثقافي والشعبي والرسمي كانت وهذا قد يدل على أنّ في أرتداء الكاتبة للقبعة قصدية ليس بمعناها الحقيقي، وإنما بمعناها المجازي كون القُبعات رمزاً للأدوار الاجتماعية والثقافية والرسمية.

ما سبق يُظهر لنا أن الوحدات البسيطة، سواء أتعلق الأمر بالشكل أم باللون، لا يمكن أن تكون عشوائية أو معزولة عن مضمون الرواية، وإن هناك خيوطاً تربط بين اللوحة المرسومة والمتن وإن البيت المرسوم في لوحة الغلاف هو بيت الأحلام، أو الملجأ الذي شعر البطلان فيه بالسعادة لأول مرة. وكذلك وجود الخيوط المشتركة بين صورة الروائية في الغلاف الخلفي ولوحة الغلاف الأمامي من خلال اشتراكهما في الألوان نفسها في سيادة الضباب أو اللون الصحراوي الباهت، قد يكون إشارة إلى أن الشعور بالارتياح يمكن أن يأتي من البساطة أيضاً أو أن السعادة لايمكن أن تأتي كاملة.

والجدير بالذكر أن الناقد (عباس داخل حسن) أصدر الطبعة الثانية من الرواية بتأريخ(٢٠٢٢/١/١٦)، مغيراً غلافي الرواية، بما شكل اختلافاً كبيراً عن غلاف الطبعة الأولى من

حيث الألوان والرسمة، فطغت اللون البنفسجي والأزرق على الغلاف الجديد.

يبدو أن تفضيل الناقد عباس للون البنفسجي قد جاء من إيحاءات هذا اللون ودلالته القوية على "الخيال والروحانية، فهو يحفز الخيال ويلهم الإنسان بالوصول إلى أفكاره العميقة الداخلية،..ويربط تفكيرنا مع عالم الأرواح، ويشجع في الحصول على المساعي الإبداعية، ويجعلك تشعر أنك فريد من نوعك ومستقل ولست مجرد شخص عادي بين الحشود، لذلك يستوحي معظم الكُتاب والفنانين والموسيقيين والشعراء أفكارهم الغامضة والسحرية من اللون البنفسجي" (الحوامدة، اللون البنفسجي ٢٠٢٠).

أما اللون الأزرق الذي اشترك مع اللون البنفسجي في لوحة الغلاف الأمامي، فيرتبط بشكل كبير بصفاء السماء والمياه، كما "يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية، وبالمثالية" (عمر ١٩٨٢، ١٨٥).

قد يبدو أن تغيير (عباس داخل حسن) لصورة غلاف الرواية في طبعتها الثانية، لم يكن مصادفة لأن ما يبدو على الروائية سناء الشعلان بأنها تتصف بالتميز في مجالها الأدبي، كما أنها تتمتع بشخصية خيالية، تحلم بعالم مثالي بديل عن العالم الواقعي المؤلم الذي تعيشه، وهذا ما نجده في نتاجاتها الأدبية عامة وفي روايتها (أَدْرَكَهَا النّسيان) خاصة، بتمثيلها من خلال شخصياتها. والأحداث التي تمر بهم، ولاشك في أنّ الناقد عباس داحل حسن قد رأى من الروائية من صفات الانسانية والحكمة والقوة والحساسية والتواضع ما جعله يوائم بين المثلث الروائي لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان): (الروائية، دلالة ألوان الغلاف، المسرود) لأن "(اللون البنفسجي لون الإنسانية، فهو يجمع بين الحكمة والقوة والحساسية والتواضع)، واللون الأزرق (لون السلام والهدوء)" (الحوامدة، دلالة اللون الأزرق ٢٠١٩) وهذا ما تحلم به الروائية ذاتها بأن يسود الهدوء والسلام كوكب الأرض. وبذلك جعل الناقد عباس الطبعة الثانية مميزة عند القارئ وذات دلالة مختلفة عن الطبعة الأولى. هذا إلى جوار ما بيناه سابقاً من دلالة اللون الأبيض ودلالة وضع صورة الروائية على غلاف رواياتها.

ب–عتبةالعنوان:

أولاً–مفهوم العنوان: إن عتبة العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس ومن أهم القضايا النقدية التي اهتم بها النقد المعاصر في مسألة تحليل النص الأدبي وتأويلهِ، حيث يُسْهم في كشف دلالات النص، وتوضيح معانيه السطحية والعميقة. فضلا عن أنّ العنوان

هو المفتاح الأساس لدخول أغوار النص، والغوص في شعابه التائهة، والتبحر في دهاليزه الممتدة، واهتم به علم السيمياء اهتماماً بالغاً كونه "نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة" (رضا ٢٠١٤، ١٥). فالعنوان هو العتبة الأولى التي تظهر في صدارة الكتاب فهي "العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية"(حمداوي ٢٠١٠)، إذ يعّد العنوان مؤشراً مهماً لأنه يتضمن بداخله الرمز والعلاقة وتكثيف المعنى، إذ يحاول الكاتب أن يثبت فيه غايته القصدية كلياً أو جزئياً.

يقسم العنوان إلى ثلاثة أنواع :-

١- العنوان الرئيس: هو العنوان الذي يتصدر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته لذلك يجد الكاتب صعوبة في صياغته، ذلك أنه أول ما يقع عليه بصر المتلقي، ولا يقتصر العنوان الرئيس على المؤلفات بل قد يكون في مجلة أو جريدة لأنهُ أداة إبراز للخبر (عبابسة و العيفاوي ٢٠١٧-٢٠١٨، ٢٩).

٢- العنوان الفرعي: يتكون من العنوان الجزئي والعنوان المزيف والعنوان الجاري، أما الأول فعبارة عن تلك الكتابة التي تكون أقل سمكاً من العنوان الرئيس وتتموقع تحته، أما العنوان المزيف فهو عنوان بسيط يقع على أول ورقة رقيقة من الكتاب بغض النظر عن العنوان الموجود على ورقة التجليد السميكة، أما العنوان الجاري وهو العنوان الفرعي المطبوع في أعلى الصفحة أو في أسفلها فهو أيضاً عملية تذكير للعنوان في كل صفحة، فالعنوان الفرعي يكون هو الشارح والمفسر للعنوان الرئيس (عبابسة و العيفاوي ٢٠١٧-٢٠١٨، ٢٩).

٣-العنوان التجنيسي: هو العنوان المحدد لطبيعة الكتاب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل (رواية، قصص، تاريخ، مذكرات ...) (بلعابد ٢٠٠٨، ٦٨).

علاوة على ذلك إن للعنوان "أهمية بالغة في الدراسات والبحوث والمقاربات الحديثة المرتبطة ببلاغة النص وتحليله، فلم يعد محمولاً إضافياً زائداً على النص بل أصبح عتبة وعلامة في فهم أغوار وطبيعة وجوهر الخطاب، وتضميناته الإشارية والعلامتية التي تحدد الطابع الوظيفي للمؤشرات الدلالية والجمالية والتي تصنع علاقة الذات الكاتبة بالعالم، ومن هذا المنطلق ووفق هذه الرؤية النقدية لم يعد العنوان تكملة مضافة أو زينة فائضة وخارجة عن النص، أو جملة لامحل

لها من المضمون الكتابي، بل أصبح نقطة بدء حاسمة في تأويل النصوص وتحليلها وسبر أغوارها" (عثماني ٢٠١٤، ٢١٤). فالعنوان عتبة مهمة من عتبات النص، يُدخل من خلاله إلى العالم النصي، فهو العلاقة الأولى وجسر التواصل بين الظاهر والباطن والتي تصل القارئ ويتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لشرح النص وتوضيحه، لذلك أصبح العنوان من أهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ إلى استخراج مضامين النص وتفكيك شفراته واستكناه محمولاته الدلالية. لأن العنوان يحمل إشارات ودلالات ورموز يحتاج إلى من يفككها ويحللها.

لذلك يعد العنوان نصاً مصغراً تقوم بينه وبين النص الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:- (رحيم ٢٠٠٨، ١٣).

١-علاقة سيميائية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.
٢-علاقة بنائية: تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.
٣ – علاقة انعكاسية: وفيها يختزل العمل – بناء ودلالة – في العنوان بشكل كامل.

يشير (عبد الله الغذامي) إلى أن العنوان قد جاء إلينا من الغرب قائلا: "والعناوين في القصائد ماهي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب ـ والرومانسيين منهم خاصة"(١٩٨٥،٢٦١).

لاشك في أنّ العنوان "يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص مشكلا فيه بنية معادلية كبرى تتألف من محورين أساسين في العملية الإبداعية: (العنوان ـ النص) حيث تتحدد بعلاقة اساسية بينهما ينتج عنها بنية شاملة وهذا ما يعزي القول مع جيرار بأن العنوان والنص يشكلان بنية معادلة أي إن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان المـُولِّدُ الفعليُّ لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والآيديولوجية أو بتعبير كلود دوشيه: قد يعلن العنوان عن نفسه كنص يلد الرواية في عملية دقيقة جدا أو كحافز" (عثماني ٢٠١٤، ٢١٢).

كما أنّ العنوان مادة النص الموازي، وعنصره الفعال الذي يحيل إلى داخل النص، فهو عتبة خارجية تمثل صورة عن داخل المتن "فالعنوان إذن ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نص موازٍ، كما عند جنيت. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معانٍ مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص" (قطوسي ٢٠٠١، ٣٧).

إنّ النص والعنوان يستند أحدهما إلى الآخر، ولا وجود لأحدهما بدون الآخر "وتعد العلاقة بين النص والعنوان علاقة جدلية، فبدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً من تكوين محيطه الدلالي" (الطائي ٢٠١٦، ١٤٦).

يتضح من ذلك أن العنوان علامة مختصرة لتعريف النص من خلال محتواه رمزا أو دلالة، فهو ظاهرة فنية ثقافية لها أهمية بالغة في ترويج العمل الأدبي وتسويقه وإغراء المتلقي لاقتنائه.

هذه الدلالات لا تتضح إلا من خلال القراءة العميقة للنص بعد الاطلاع على العنوان لأن بين العنوان والنص علاقه تكاملية وترابطية، فالعنوان نص مختصر وموجز وذو معنى عميق ومكثف ومرتبط بالنص المتن، ويحتاج إلى قارئ يمتلك ثقافة ومتسلح بمعارف تمكنه من قبول العمل أو المنتج الكتابي أو رفضه.

أمّا وضع العنوان فيكون ضمن مسؤولية خالصة للكاتب وفي بعض الأحيان بمشاورة الناشر، وإن العنوان ككل الأفعال التواصلية "يمكن وضع خطاطة تواصلية له، لتكون أطرافه: المُعنوِن (المرسِل/الكاتب)، والعنوان (الرسالة)، والمعنوَن له (المرَسل إليه/القارئ)" (بلعابد ٢٠٠٨، ٧٢).

ولا ننسى بأننا نعيش في عصر العنونة التي تفرض حضورها على المستوى الشخصي بما يحدد لكل منا انتماءه وهويته وهي قبل ذلك سمة لمختلف أشكال الأداء عند الدول والأنظمة والأحزاب، فالعنونة فاعلية كتابية قد صاحبت النصوص معبرة عن قيمتها ومؤشرة لتعالقاتها الدلالية معها (بوزقزي و توبين ٢٠١٥-٢٠١٦، ٢٥).

ثانياً- وظائف العنوان:

إن للعنوان وظائف وأدواراً متنوعة، وذلك لما يتمتع العنوان به من موقع مكاني مميز، موقع ستراتيجي، ولقد ذكر جيرار جنيت أن (شارل غريفل) و(ليوهويك) قد حددا ثلاث وظائف للعنوان، هي:- (كنان ٢٠١٦-٢٠١٧، ٣٩).

١- وظيفة تعيين العمل.

٢- وظيفه تعيين محتوى العمل.

٣- وظيفة جذب الجمهور.

ويرى (جينيت) ضرورة اجتماع هذه الوظائف في العنوان الواحد.

أما (جيرار جينيت) نفسه فقد حدد وظائف العنوان في أربعة عناصر *(عتبات، ٧٨-٨٨) وهي:-

١– وظيفة تعيينية: العنوان هو اسم الكتاب، وعلى هذا النحو يحمل اسماً لتعيينه حتى لا يكون محفوفاً باللبس والارتباك (فايزة ٢٠١٤ –٢٠١٥، ٥٦).

٢– وظيفة وصفية: تُعد من أهم الوظائف لفتاً للانتباه وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان ... ويّعَد مفتاحاً تأويلياً للعنوان، ولها عدة تسميات، فيسميها (غولدن شتاين) الوظيفة التلخيصية، ويسميها (ميهالب) الوظيفة الدلالية ويسميها (كونتر وويس) الوظيفة اللغوية الوصفية (زاوي ٢٠١٥–٢٠١٦، ٣٥–٣٦).

٣– وظيفة دلالية ضمنية: وتسمى أيضاً (الوظيفة المصاحبة)، وترتبط بالوظيفة الثانية وهذا ما يؤكد مركزيتها هي الأخرى وهذه الوظيفة تمثل القيمة الإيحائية لدوال العنوان أي إنها تمثل السمة الأسلوبية لصياغته تبعاً لأسلوب المرسل في الصياغة.

٤– وظيفة إغرائية: وهي وظيفة جذب قرائي يحملها المرسل لعنوانه خاضعاً لتواصلية العنوان وتوجهه إلى قارئ ما (السامرائي ٢٠١٥، ٦٢).

ثالثاً ـ مستويات العنوان:

للعنوان ثلاثة مستويات هي: –

أ ـ المستوى المعجمي.

ب ـ المستوى التركيبي.

ج ـ المستوى الدلالي.

ولمّا توجّهنا تلقاء الرواية، محل البحث، يمثل عنوان **(أدْرَكَهَا النّسيان)** العنوان الرئيس للروائية (سناء الشعلان)، وجدناه قد أخذ الموقع المركزي من الغلاف الأمامي للرواية، ويَعقبه في الصفحة الثالثة وبورقة بيضاء في أسفل الجانب الأيسر باللون الأسود عنوان آخر، وتتكون الرواية من ثلاثين فصلاً، يَحمل كل فصل عنواناً داخلياً باسم النسيان مع الرقم من واحد إلى ثلاثين، والصفحة، وتحته عنوان موازٍ **(حكاية امرأة أنقذها النسيان من التذكر)** وهذا العنوان يشرح ويبين أن النسيان أدرك امرأة وأنقذها من التذكر، وهذا ما ذُكِرَ في متن الرواية وفي عدة مواضع، منها "**الآن سوف أهبكَ امرأة أدْركَهَا النّسيانُ برغبة كاملة ورضا حقيقيّ. هيّا التهمني لأستريح**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٩)، وسبقت العنوان الثانوي كلمة حكاية "لتشير إلى قصة تقليدية، أو محكى مشهور يتم نقله شفاها" (التميمي ٢٠٢٠)، أي إن الرواية محكاة وإنها عبارة عن

حكاية محكاة شفوياً. ويبدو أن هذه العناوين الفرعية قد اعتمدتها الروائية لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف ولدوافعٍ فنية وجمالية، بحيث تكون مهمتها جذب الانتباه، مع ما سبق.

انتهجت الروائية سناء الشعلان نهجاً بارعاً، إذ أشارت إلى العنوان في كل فصل من الرواية (أدْرَكهَا النّسيان) ليستقر العنوان في أذهان القراء، إذ إنّ القارئ يركز على العنوان الفرعي للفصل الذي يلفت انتباهه من دون التركيز على العنوان المحوري للفصل مما أسهم ذلك في تكرار العنوانات في كل فصل من فصول روايتها، زد على ذلك أنّ العنوان جاء من مضمون العنوانات الفرعية التي تتألف منها هذه الفصول ليمثل مدخلاً إليها، وكل نسيان يحمل عنواناً فرعياً له علاقة بمتن الفصل ويعد باباً للدخول إلى النسيان، فمثلاً فصل النسيان السابع كان بعنوان (**رائحة قُبلة**)، إذ يُربط بالمتن ويسرد تفاصيل ما حدث بين الضحاك وبهاء .. "**لقد جعلت هذه البقع النّمشيّة وجنتيها تبدوان أكثر تكوراً وإلحاحاً على طلب قبلة مطريّة، فاستجاب لإلحاحها الخفي، وطبع قبلة على وجنتها اليمنى ثم اليسرى، ثم استقرت قُبلة الحرّى على شفتيها المبتلة بالمطر وبالشهوة .. واختار أن يكتب هذه الليلة عن القبلة التي حصلت عليها العاشقة من رجلها المعشوق، فكتب في الفقرة الأولى من فصل أسماه (رائحة قُبلة)**" (الشعلان، أدْرَكهَا النّسيان ٢٠١٨، ٧٦–٧٨)، كذلك النسيان الخامس والعشرون بعنوان (**الحياة السابعة**) وتضمن متن الفصل (الحياة السابعة) الذي أصَرَّ تيْم الجزيريّ أن يعيش الحياة السابعة والأخيرة، وبيّنت ما تقصده بالحياة السابعة، بقولها: "**الحياة السابعة هي لوجوده الأول، وأنّني مثله أعيش حياة سابعة وأخيرة، وأننا التقينا أخيراً في هذه الحياة السّابعة الأخيرة لنستأنف حبّنا الأزليّ الذي عشناه عبر حيواتنا السّت السّابقة، ولنتلاشى في هذا العشق المقدّس قبل أن ننتقل إلى حالة النّيرفاناً، ونعيش الاندغام الكامل بالخلود. راقت لي فكرة تَيْم الله الجزيريّ عن حياتنا السابعة،...**" (الشعلان، أدْرَكهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٧٩)، وخصصت لكل شخصية فصلاً بعنوان اسم الشخصية وسرد قصصهم.

الملاحظ أن اختيار العنوان الرئيس مع العناوين الفرعية لم يكن اعتباطياً بل يبدو أنه عن قصد، فَثَمَّةَ علاقة تربط بين العنوان الرئيس وبين العناوين الفرعية من جهة، وعلاقة بين العناوين الفرعية وفصولها من جهة أخرى، وإن العناوين الفرعية تعمل كبنى سطحية واصفة وشارحة للعنوان الرئيس: البنية العميقة.

إن لعنوان (أدْرَكهَا النّسيان) وظيفة تعيينية أولاً أي تعيين اسم للرواية والذي يميزها عن بقية المؤلفات الأدبية سناء الشعلان، وكذلك يميزها عن المؤلفات الأخرى لأدباء آخرين، ولها وظيفة

إيحائية ثانياً وذلك بالإشارة إلى ما تحتويه الرواية من إشارات إيحائية ودلالية تعيننا على كشف مضمون النص، لِما تعمل على جذب الانتباه، وثالثاً وظيفة وصفية أي تحديد مضمون الرواية ككل، فقد احتل عنوان (أَدْرَكَهَا النّسيان) مركز الغلاف وبخط كبير وبلون أسود للدلالة على القوة ولتشكيل بؤرة التراسل البصري وجذب ميول المتلقي واستدراجه نحو القراءة، وذلك بشغله موقعاً مركزياً وجمالياً وبمساحة أكبر من مساحة اسم المؤلف لتضفي عليه دلالة إغرائية وجمالية، بطريقة كتابته ومكانهِ من الغلاف إذ يمكن أن يُعد من المحفزات الخارجية التي تصافح بصر القارئ وتوجهه إلى التعاطي مع المتن الروائي، بما يتضمنه من عنصر التشويق وبما يثيره من تساؤلات عديدة ودلالات ضمنية تظهر بقراءة النص.

ولو أتينا إلى المستوى التركيبي للعنوان، لرأينا أن عنوان (أَدْرَكَهَا النّسيان) قد تكوّن من جملة فعلية بفعل ماضٍ مبني على الفتح وفاعل حاضر مرفوع بالضم ، ومفعول بهِ ضمير للغائب.

يبدو أن اختيار الكاتبة للفعل (أدرك) جاء عن نيةٍ، بدلاً من الفعل (أصاب) مثلا، فللفعل (أدرك) معنى بلوغ وقت الشيء، ومجيء أقصاه، وأدرك الشيء: لحقه وبلغه وناله (ابن منظور، مادة (درك). وذلك يُدل على أنّ النسيان قد حان وقته وأوانه للبطلة (بهاء)، إنقاذاً لها من الألم والمعاناة التي ترضخ تحتها بسبب المرض وكبر السن معاً.

أمّا إسناد الفعل (أدركَ) إلى ضمير التّأنيث الغائب، فهو دلالة على أنّ الفعل متعلّق بامرأة ما، وأنها امرأة مجهولة لا يُعرف شيءٌ عنها سوى أنها امرأة أصابها النسيان لسبب مجهول، ولا يُعرف مصيرها، ولا تُعرف نتيجة هذا النسيان وسببه، فالمهم في العنوان قد قيل، وهو أن البطلة قد أَدْرَكَهَا النّسيان.

لكن عند تقليب الصفحة الأولى نرى الصفحة الداخلية من الغلاف لنتفاجأ أن الرّوائيّة قد وضعت عنواناً فرعيّاً تحت العنوان الرّئيس تقول فيه "**حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر**" وكأن هذا العنوان الفرعي قد ساقته الكاتبة لبيان معنى العنوان الرئيس وتوضيحه أكثر، وهذا ما يقودنا إلى مستوى آخر من المعنى، وهو معنى الإنقاذ لا معنى الإصابة بالمرض، فنفهم أن النّسيان هو من أنقذ بطلتها "بهاء" من ألم التّذكّر الذي يخنقها بالمعاناة والهم والحسرة والخوف من الماضي، ولذلك رحبت بمرض السّرطان، وكأنّه منقذها من التّذكّر، ولذلك تكتب في مخطوطتها مذكّرةً أنّها بحاجة شديدة إلى النّسيان لتهرب من ماضيها المؤلم، فإن النسيان نعمة ومنقذ البطلة من نسيان كل ما لا تريد تذكره أي إنه نسيان اختياري، وذلك من خلال قولها "**لستُ حزينة لأنّني مريضة بالسّرطان؛ فأنا امرأة تحتاج أن يدركها النّسيان كي تنسى آلامها وأحزانها. الآن أشعر أنّ هذا**

المرض هو أكرم من قابلتُ في حياتي؛ فهو وحده من سيخلعني من التّذكّر، ويخلع التّذكّر مني" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٥).

فالنّسيان وهذهِ الحالة يصبح المنقذ والكريم والرحيم بـ"بهاء" مقارنة مع قسوة البشر عليها حيث تقول: "**أيّها المرض الخبيث لا تحزن... ولكنّني شاكرة لكَ لأنّكَ ستكون أوّل من يرفق بي، ويريحني من ذاكرة عبء على روحي؛ فهي لا تنفكّ تعذّبني بي، وأنت تلحّ على أن تخلّصني منها. ألستَ بذلك أرحم من قابلتُ وَعرفت**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٥). إن البطلة مستعدة وفي انتظار هذا النسيان كي ترتاح وتشعر بالسعادة، وذلك بقولها: "**آن لي أن أرتاح، وأن يدركني النسيان كي أسعد بالباقي القليل من حياتي، ولك أيها المرض أن تعرفني عندما جهلت نفسي، وأن تؤمن بي عندما كفرت بي، وأن تتذكر مني، ما لم أعد قادرة على تذكره**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٥٥).

أما المستوى الدلالي للعنوان فهو النسيان الناتج من إصابتها بمرض السرطان والذي يمثل السبب الرئيس في فقدان بهاء جمالها ونظارتها، عضواً تلو عضو وصولاً إلى السيطرة على ذاكرتها، ويمكن لهذا المرض أن يتمثل معنوياً أيضاً مع المعنى الحقيقي له، ويمكن أن يمثل الاستعمار وخبثه بحيث لا يمكن تشخيصه وكشفه في بدئه ولا التخلص منه بسهولة لأنه مرض ليس له أعراض ظاهرة بقوة في البداية، وإنما يمتد بخبثه إلى الأعضاء بصورة خفية ويسيطر عليها، ولا يخفى ما لهذا المرض من دلالات نفسية واجتماعية وسياسية، وقد يتمثل المرض بالاستعمار.

من جهة ثانية فإن ظاهرة انتشار المرض دلالة على ظاهرة انتشار الظلم والسيطرة على الأعضاء المهمة في جسد بهاء وتمركزها فيها، كما أن رمز الأعضاء في جسد البطلة هو الفئات المهمة في المجتمع كالصدر الذي قد يمثل الأنثى والشباب، والرحم يمثل مصدر ولادة الجيل الجديد والاستمرارية والبقاء، والذاكرة تمثل العقل البشري وثقافته وهو جوهر الإنسان كما أنها تمثل مركز الماضي والأساس الذي يُستند إليها في بناء المستقبل، والسيد الذي يفرض حضوره على بقية اجزاء الجسم، وعلى الرغم من السيطرة والألم اللذين فرضا على بهاء لكنها ظلت متفائلة وطموحة ورافضة الاستسلام للموت ومتمسكة بالحياة، فخبث المرض لم يغير من الصفات النبيلة التي تتصف بها (بهاء) على الرغم من العنف والظلم والخبث تجاهها ومحاولة السيطرة على شبابها وعقولها بكل الوسائل الخبيثة ـ خبث مرض بهاء ـ ولكن حاولت الصمود.

ج – عتبة بيانات النشر:

ظهرت بظهور الطباعة أي إن عتبة بيانات النشر من العتبات حديثة الظهور، والناتجة من التطور في التكنولوجيا واختراع الطباعة ما أدى إلى طباعة الكتب والمؤلفات ونشرها وتوزيعها وتوفيرها للمتلقي والقارئ، وبذلك أصبح الاهتمام بعتبة بيانات النشر ظاهرة حضارية، وأصبحت تبرز على صفحة الغلاف اسم الناشر وتاريخ النشر ومكانه.

أصبحت دور النشر هي المسؤولة عن طبع الكتب ونشرها وتوزيعها وعن كل ما يدخل في صناعة الكتاب، كما تقوم بترويج الكتاب للمتلقي.

جاءت عتبة دار النشر في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) في الجزء الأسفل من الغلاف في الجهة اليمنى، حيث كتبت بخط صغير وباللون الأسود مع وجود شعار هذه الدار وتكرر ذكرها في الصفحة الثانية بنفس اللون في أعلى الصفحة وأسفلها.

إن تكرارها يدل على الوظيفة الإشهارية التي تؤديها دار النشر وذلك لأن اسم دار النشر يعطي انطباعاً أولياً عن الرواية لدى المتلقي، ويبدو أن لدار نشر مثل "أمواج" مكانة بارزة ولها دور مهم في نشر الثقافة العربية وارتقائها، وإبراز القيمة الإبداعية للعمل الأدبي، وحقيقةً إن دار النشر وإن كانت معروفة على نطاق واسع إلا أن اسم (سناء الشعلان) في عالم التأليف اسمٌ لامعٌ وله دور في إيصال إبداع المرأة الروائية العربية إلى العالم. ذلك يعني أن الوظيفة الإشهارية لعتبة النشر تحضر لدى تصدرها غلاف أي منشور، ومن خلالها يُعلن عن أهمية مضمون المنشور، مهما كان نوعه، ويكون حلقة وصل أولية في الاطمئنان إلى رقي مستواه العلمي أو الفني.

د– عتبة الإهداء:

أولاً ـ مفهوم الإهداء:

يشتق الإهداء من الفعل (هدى)، وقد جاء في لسان العرب: "الهُدى ضدّ الضلال وهو الرَّشادُ والدلالة"، كما في قوله عز وجل: "الذي أَعْطَى كُلَّ شَيءٍ خَلقَهُ ثُمَّ هَدَى"(طه:٥٠)، معناه خَلق كلَّ شيء على الهيئة التي بها يُنتفعُ والتي هي أَصلح الخلق له ثم هداه لمَعِيشته، وقد هُدِيَ فاهتدَى. وقال بعضهم:هداه الله الطريق، وهي لغة أهل الحجاز، وهَداه للطريقِ وإلى الطريق هِداية وهَداه يَهدِيهِ هِدايةً إذا دَله على الطريق. وهديته الطريق والبيتَ هِدايةً أي عرفته، لغة أهل الحجاز، وغيرهم يقول:هديته إلى الطريق وإلى الدار، حكاها الأخفش. وفي الحديث: وأَهْدُوا بهَدْيِ عَمار أي سِيروا بسِيرتِه وتَهيأوا بهِيئتِه. والهادِيةُ والهادي:العُنُق لأنها تَتَقدم على البدَن ولأنها تَهدي الجَسَد.

والهَدية: ما أتحِفتُ به. و(التهادِى) أن يُهدى بعضهم إلى بعض. وفي الحديث "تهادوا تحابوا" (ابن منظور ١٩٩٩، ٥٩-٦١).

فالإهداء مفهوم له دلالة العطاء أو ما يوهب من النعم المادية والمعنوية على سبيل الهدية، أي:بلا مقابل، وتعد الكتابة من أهم وأعظم ما يُهدى ببقائها من جيل إلى آخر.

الإهداء ليس تقليداً حديثاً وإنما "يمثل تقليداً عريقاً في الثقافة الإنسانية على مر العصور، ومنها ثقافتنا العربية والإسلامية إذ نال حظوة غير يسيرة من الاهتمام" (السامرائي ٢٠١٥، ٨٦).

إنَّ الإهداء يُعَد أهم عتبة من العتبات النصية التي تشغل موقعاً نصياً متميزاً ومثيراً للفضول، وتمهد الطريق أمام القارئ للانتقال إلى التوغل في القراءة، فهو "يعطي انطباعاً مهماً عن العمل الإبداعي ويكشف كثيراً من الغموض المحيط فيه، باحتوائه على علامات ودلالات ترتبط بالنص وتتواشح معه على نحو يتفاوت من إهداء إلى آخر" (برهومة و عبد الفتاح بلا تاريخ، ٦٧٤).

فالإهداء قائم بين سلطة المبدع والآخر، وتتضمن هذه السلطة المحبةَ والصداقةَ، أو علاقة الأخوية الحميمة، وقد تكون بأسلوب فني توجه إلى المهدى إليه، ولهذا يعرف الإهداء بأنه "بوابة حميمية دافئة من بوابات النص الأدبي، وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء، التماس...إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يُؤَدّى فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز" (فايزة ٢٠١٤ -٢٠١٥، ٦٧).

إنّ العتبة لها علاقة متينة بالمتن فمن خلاله يمكن أن ينكشف -في الكثير من الأحيان- مغزى النص أو ملمح عن مضمونه، إذ "يحتوي الإهداء مثلاً شخصية أو حدثاً أو يلمح إلى أحدهما ضمناً ليمثل الأخير السياق الذي على أساسه تتمحور قراءة المضمون، وبالمقابل فثمة إهداء تقليدي قد لا يضيف جديداً إلى القراءة، وقد يخفي سخرية مريرة أو قصداً تشويشياً من جانب المبدع في لعبة مقصودة" (السامرائي ٢٠١٥، ٨٩).

فالإهداء عتبة نصية لاتخلو من القصدية من قبل الكاتب في اختيار الكلمات واختيار المهدى إليه، وأسلوب كتابتهِ وتزويقهِ.

ثانياً - مكان تواجد الإهداء:

إن الإهداء يتموضع في عدة مواضع في الكتب ولكن يأتي "عادةً في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة، على الرغم من وجود أماكن أخرى يمكن أن يتموضع فيها، فمثلاً إذا كان

الكتاب له عدة أجزاء، أو يقع في مجلدات، فيمكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص، أو يجعل الإهداء في جزء أو مجلد من الكتاب" (بلعابد ٢٠٠٨، ٩٥).

ثالثاً– وقت ظهور الإهداء:

إن الوقت القانوني لظهور الإهداء في الكتاب، هو صدور أول طبعة منه. وربما يلجأ الكاتب استثناء إلى إلحاق إهداء آخر في الطبعات التالية للعمل /الكتاب. كما يمكن أن لا نجده في الطبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطبعات اللاحقة (بلعابد ٢٠٠٨، ٩٥). وإن دلّ ذلك الأمر على شيء، فإنما يدلُ على أهمية الإهداء، وعلى كونهِ جزءاً من الكتاب ويجب استدراكه، في حال نسيانهِ أو التغاضي عنه لأي سبب.

رابعاً– أنواع الإهداء:

إن الاهداء يعتمد على العلاقة الحميمة والأخوية بين الهادي (الكاتب) والمهدى إليه، ويكون على ثلاثةِ أصناف:–

أ– المهدى إليه الخاص: ويكون شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية ودية، قرابة أو غيرها (الحجري ١٩٩٦، ٢٦)، كأن يكون أحد الأشخاص المقربين إلى الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه (بلعابد ٢٠٠٨، ٩٧).

ب– المهدى إليه العام: فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها، وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي، فني، سياسي، "فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية" (بلعابد ٢٠٠٨، ٩٨).

ج– الإهداء الذاتي: ويرى فيه جنيت أصدق إهداء، كونه إهداء حميماً وخاصاً ونادرَ الوجود، وهو أن يهدي الكاتب الكتاب لذاته الكاتبة أي إهداء الكاتبِ الكتابَ لنفسه (بلعابد ٢٠٠٨، ٩٨)، وهذا الإهداء نادر الورود في الرواية العربية وذلك حسب المبدأ الشهير أن الكاتب هو أول قارئ لما يكتبه كما أن ذاته هي التي تستشعر حرقة الكتابة وألم المخاض (زاوي ٢٠١٥–٢٠١٦، ٥٥).

إن إهداء رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) جاء في الصفحة الخامسة في ورقة بيضاء وبخط مختلف عن خط الغلاف وخط الرواية، ولم يكتب بالآلة الطابعة وإنما كتب بخط مميز يبدو أنه خط يدوي وبذلك فقد اتخذ الإهداء طابعاً شخصياً، ومُقرباً من نفس الكاتبة، وإضفاء أهمية عليها، وعلى

مضمونها، وضمان توجههِ إلى الجهة المقصودة من الإهداء، علاوة على ما تضمنه من رُقي في المضمون وأناقة في التعبير.

إن رتبة ظهور الإهداء في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، هي ظهور أول في الطبعة الأولى منها، وهذا يدل على قوة العلاقة الإهدائية بين الكاتبة والمهدى إليه. فعتبة إهداء الرواية موجهة من الكاتبة إلى المهدى إليه الخاص، وهو الأديب العراقي المغترب (عباس داخل حسن) كما نقرأ في الرواية:"**مصلوب تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين؛ إنسان دافئ في زمن الصقيع الأكبر، ورجل أسطوري يعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، ومخلص للتذكر رغم مواجعه، ويرسم دفئاً على الصّمت البارد، ويستطيع أن يبتسم ذات حزن ووجع، وأن يخفي الشّمس في عينيه)** (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨) فهذا الإهداء من النوع الخاص كون المهدى إليه شخصية معروفة وتربط بينه، بين الكاتبة علاقة صداقة، وعلاقة ثقافية وحضارية، وقد تكرر هذا الإهداء في متن الرواية (الصفحة ٢٠١) وهو إهداء من الضحّاك إلى حبيبته. في خطوة لإضفاء نوع من التواصل الروحي والحدثي بين البطلة (بهاء) وبين المهدى إليه، نظراً لحبهما للقلم والواقع السَّيّئ في أوطانهما، الذي كان سبب معاناتهما مما دفعهما إلى اللجوء للكتابة والبوح الحكائي. فقد ذكر الأديب عباس داخل حسن (المهدى له) ذلك في لقاء معه بقوله: "أدركت أنّ الكتابة هي ما أحتاجه للشفاء من الواقع المرير وهي وسيلة احتجاج ناجحة ومؤثرة ..لا أخفي أن عشقي للكتابة والقراءة لا يمكن الاستغناء عنهما بأي حال من الأحوال، وبعد حين أصبحت الكتابة عزائي الوحيد في عزلتي المتناسلة والمنافي والاغتراب كنوع من الحضور المقاوم قبل أن يغيبنا الموت ونصبح لا مرئيين)(موقع كتابات: حوار مع كتابات..عباس داخل حسن أجرته الصحفية المصرية سماح عادل بتاريخ ٢٥مايو، ٢٠١٨).

وهذا التداخل بين عوالم الرواية وَعوالم الحقيقة بطريقة فنية، وهذا المزج لتلكم العوالم بطريقة لغزية يقودنا إلى الشك والحيرة وإلى عدة أسئلة منها: هل الأديب عباس داخل حسن موجود في الرواية؟ وهل (بهاء) موجودة في عالم الأديب عباس؟ أم هل الروائية قد جعلت من هذا الإهداء الخاص غاية في التلاعب بالمتلقي، وتوريطه في المزيد من الحيرة من خلال خلط لتلكم العوالم؟. وذلك الاختيار القصدي لمهدى إليهِ معروف إنما خدم الرواية في جلب انتباه المتلقي وإثارة فضولهِ للاطلاع على الرواية، لمعرفة المغزى من ذلك الإهداء والمهدى إليه.

إن عتبة الإهداء في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لها خصوصيات سواء في طريقة صياغتها وأسلوبها الرائع أو بفتحها أفق الانتظار أمام القارئ والانتقال من عتبة العنوان إلى عتبة الإهداء

الواقعي، التي تتميز بأسلوب بلاغي ووصف دقيق، وكذلك بسحرها الخاص في النفوس من خلال الخط الرفيع الهادئ والإحساس المرهف في التعبير.

يؤدي الإهداء وظيفة التلميح والإيحاء، والتناص، والتمهيد للدخول في مضمون الرواية وللمساعدة في فهم مضمون الرواية وإزاحة بعض الغموض، من خلال عبارات قصيرة وفاعلة وإشارات دلالية، وتكون تلك الإشارات عادة ذات صلة وثيقة بمتن الكتاب وتحيل على المواقف الثقافية والفكرية للمهدى إليه، "فكاتب الإهداء يحاول بناء جسر من التواصل بين النص والقارئ من جهة وبين المهدى إليه من جهة ثانية" (السامرائي ٢٠١٥، ٨٧)، أما في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) فيبدو أن الكاتبة قد ارتأت أن تربط بين حياة الأديب العراقي المغترب عباس داخل حسن ومتن الرواية. الأديب العراقي المغترب الذي يعيش في دولة الصقيع والشعور بالغربة والاغتراب وما جرّته عليه وعلى بطلي الرواية من ويلات وآلام.

و–عتبة التصدير:

أولاً– مفهوم (التصدير):

التصدير عتبة نصية يشير إلى معنى الصدارة أي صدر النص والرواية، فهو "حديث لا يتجاوز القرن السابع عشر، وفي القرون اللاحقة ترسخ التصدير تقليداً في بناء النص وعرفا في صناعة الكتاب وطباعته، وغدا مشتركاً بين جميع الأجناس الأدبية.. ليلتصق بجنس الرواية بشكل لافت للانتباه" (امقران ٢٠١٨–٢٠١٩، ٢٩٥).

وقد عرفه جينيت بأنه "اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه...فتصدير الكتاب اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة" (بلعابد ٢٠٠٨، ١٠٧)، وتعني بكلمة (اقتباس) (بأنها شاهد يوضع مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل، ومن ثم فإن القصد العام للكاتب يكون موضحاً بالمقتبسة، كما يمكن أن يقوم على رسوم أو إشارات..غير لغوية لكنها كلها ملفوظات تؤدي وظيفة الإبلاغ) (فايزة ٢٠١٤ –٢٠١٥، ٧٦–٧٧).

كما تعني كلمة التصدير: "العبارة المقتبسة التي توضع في صدر الكتاب أو في جزء منه، وتلخص فكرة المؤلف توضع بين قوسين أو مزدوجتين، أو بين علامات التنصيص، على أنها تضمين واقتباس واستشهاد" (امقران ٢٠١٨–٢٠١٩، ٣٩٥).

وفي نظر (تنبيانوف) "إن النص الأدبي يتكون من عناصر ذات علاقة متبادلة، وتفاعل متبادل فيما بينها. فهناك (عوامل مهيمنة)، و(عوامل عادية) في كل نص أدبي، وإن النص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط ،وهو عامل التصدير" (ذريل ٢٠٠٠، ٢٨).

أما عن تقنيات التصدير، فعلى المُصدِّر (الكاتب) أن يذكر أولاً اسم من اقتبس عنه كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين، وأن يكتبه بخط مغاير لخط العمل، إلا أن هذه التقنيات غير مستقرة لحد الآن في الأعراف الكتابية والطباعية (بلعابد ٢٠٠٨، ١٠٩).

ثانياً– مكان ظهور التصدير:

إن المكان الأصلي لتصدير الكتاب هو المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال..وثَمّة مكان آخر محتمل للتصدير يشبه الإهداء، بأن يأتي التصدير في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النص مفصول ببياض، وهو ما يجعل التصدير يشبه الإهداء، بأن يأتي التصدير في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النص مفصولاً ببياض، وهو ما يعرف بالتوقيع الذي نجده في آخر الكتاب.

تأسيساً على ما سبق ذكره نكون أمام تصديرين:– (بلعابد ٢٠٠٨، ١٠٧)

١–التصدير البدئي /الأولي، والذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، يربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة.

٢– التصدير الختامي/ النهائي، والذي يكون بعد قراءة النص، والانخراط فعلا في عوالمه، ليقدم للقارئ تأويلات مبنية من خلال قراءته لدلالات النص، فهذا التصدير يعد كلمة ختامية/الختام للخروج من النص/ الكتاب.

ثالثاً– وقت ظهور التصدير:

يظهر التصدير في الطبعة الأصلية الأولى للكتاب/العمل، كما يمكن أن تختفي هذه التصديرات في الطبعات الأخرى أو تستبدل بتصديرات لاحقة، وهذا بقرار من الكاتب، أو بإهمال نشري/ من الناشر (بلعابد ٢٠٠٨، ١٠٧–١٠٨).

رابعاً– وظائف التصدير:

حدد (جيرار جينيت) أربع وظائف للتصدير، اثنتان منها مباشرتان والباقيتان منحرفتان: (بلعابد ٢٠٠٨، ١١١-١١٢).

أ–وظيفة التعليق على العنوان: وهي وظيفة تعليقية، مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية، فهي لا تبرر النص ولكن تبرر عنوانه، وهذه التبريرات لا تكون إلا إذا كان العنوان مبنياً على الافتراض، أو التلميح، أو إعادة التشكيل الساخر.

ب–وظيفة التعليق (على النص) الثانية: وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقاً على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحاً وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.

ج–وظيفة الكفالة/ الضمان غير المباشر: وهي من الوظائف الأربع التي قال عنها جنيت إنّها منحرفة، أي غير مباشرة، لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله.

د–وظيفة الحضور والغياب للتصدير: هذه الوظيفة هي الأكثر انحرافاً بحسب جنيت، لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر الكتاب.

وفي رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) نجد هندسة تصديرية واعية وذكية من لَدُن الروائية، ومن خلال بحثنا ودراستنا لاحظنا اعتماد الروائية على التصديرات المناسبة، حتى جعلت من التصدير عتبة من العتبات المهمة وشكلت الجزء الحكائي إذ تشير إلى ما تريد الروائية إرساله إلى المتلقي وتنير له الطريق لقراءة النص وتعينه لفهم قصدية النص.

لقد جاءت في الرواية تصديرات عديدة منها عبارة **(إنّني أراكَ)** كتصدير بدئي بعد الإهداء في وسط ورقة بيضاء تحت عنوان الرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان).

وكذلك ختمت الرواية بتصدير ختامي بكلمة (البداية) وتليها عبارة **(إنّني أراكِ)** في وسط صفحة بيضاء بعد نهاية الرواية. الملاحظ في الرواية تشابه خط التصدير البدائي والتصدير الختامي، واختلافهما مع خط بقية أجزاء الرواية، إذ يتميزان بأنهما ليسا خطاً طباعياً وإنما خط يد

للدلالة على أنها تعود إلى ذاتية الكاتبة. ويمكن أن نسمي هذا التصدير بالتصدير المدور على لسان أبطال الرواية، وكأنه حوار يدور بين "الضحاك" و"بهاء" ولها علاقة بمتن الرواية.

لقد جاءت الرواية بثلاثين نسياناً، وبعناوين دالة مستوحاة ومختزلة للنص، وكل نسيان يتصدر بسبع نجوم أوريغامي فجاء النسيان الأول الذي كان بعنوان **(الضّحّاك سليم)** (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٩)، وفيهِ تعمدت الروائية التصدير بأقوال وحكم عن الحب والعشق جاء فيه "**أشهد أنني قد عشت لأنني عشقت..لاأزال أتعرف علي: كم هذا شاق ومعقد.. لست متأكدة إلا منك.. ما أجمل ما لم يأت بعد، وحده ما لم يجرحني حتى الآن.. ليست أمهاتنا من تلدنا، بل العشق هو من يلدنا بحق.. الثقة هي الإيمان المطلق بالحب.. كل شيء يصبح مقدساً في أرض الحب حتى الصغائر والزلات**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٩)، وهذا إشعار من الروائية بأن هناك علاقة حب تربط بين العنوان (الضّحّاك سليم) وبين بطلة الرواية التي جعلتها عنواناً للنسيان الثاني "**الحمراء الفاتنة**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٧).

والنسيان الثالث الذي بعنوان "**بيت على النهر**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٤١)، تصدر بعبارات جاء فيه "**أراه في كل شيء جميل..**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٤١)، وكأن الروائية جاءت بها كتوضيح للتصدير البدائي (إنني أراكَ)، وجواب عن سؤال أين تراه؟

أما النسيان السادس والعشرون والذي جاء بعنوان **(الحياة الأخيرة)** ففيه يُسْتَشْهَدُ بعبارة التصدير البدئي **(إنني أراكَ)** فهنا تكررت مقولة التصدير البدئي، وهذا دليل على أهمية هذه العبارة لأن الروائية ربطت باستشهادها بعبارة (إنّني أراكَ) بين التصدير البدئي والتصدير الختامي، وهذه إشارة إلى لفت انتباه القارئ.

انطلاقاً مما لاحظنا من تصديرات الرواية، إن النصوص في التصديرات تشكل علامات ودلالات موحية، تتواجد ضمن إطار محوري يتجلى في النصوص الأصلية وتضعها الروائية ضمن حقل التصدير لكي تُصبح نصوصاً تنبيهية وتوجيهية، تُضيء بعض الجوانب للقارئ قبل الولوج إلى فضاء النص.

ن – عتبة المقدمة:

أولاً – مفهومها :

تعد المقدمة عتبة مهمة وأساسية لأنها تقودنا إلى النص الداخلي، وتوضح رؤية المؤلف وأفكاره، فهي "خطاب موجه نحو النص والقارئ قصد بناء أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة، وهذه

الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص" (المنادي ٢٠٠٧، ١٤٥).

فالمقدمة أفضل فضاء مناسب للمؤلف أو للأديب (ليعبر عن أعماله الفنية أو يظهر ويبين آراءه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية بالشرح والتفسير والقراءة، وهي أساساً تجعل الكاتب قارئاً لأثره" (فايزة ٢٠١٤ –٢٠١٥، ٨٥).

تأريخيا ظهرت، "المقدمة حديثاً في الثقافة الغربية، أما في الأدب العربي فقد ظهرت قديما وبتسميات متعددة (مثل الخطبة، الفاتحة، والابتداء أو حسن الافتتاح)" (الحداد ٢٠٠٩، ١٠٠).

تأتي المقدمة بأشكال مختلفة "ولا تتقيد بأسلوب واحد، بل قد تتخذ الشعر أسلوباً لها. كما قد تتخذ أساليب أخرى كأسلوب الرسائل الجوابية وأسلوب الحوار، والمناظرة، وأسلوب المقدمة النقدية" (بلال ٢٠٠٠، ٤٣).

قد يعتقد البعض أن المقدمة حلية شكلية لا أهمية لها، لكنّها في حقية الأمر عتبة مهمة وليست ذلك النص المهمل لأنها الباب الأساسي للدخول إلى النص، فهي تقدم شروحاً ودلالات للنص، وتعمل على فك الشفرات الموجودة داخل الرواية.

وللمقدمة قواعد أساسية، منها الحرص على حسن الصياغة والديباجة باعتماد الأسلوب اللطيف والمجانسة والمطابقة، وعدم الإطالة في المقدمة، والحرص على ضرورة انسجام ما تحتويه المقدمة من معلومات مع موضوع الكتاب (بلال ٢٠٠٠، ٣٩–٤١).

ثانياً – أنواعها:

تكون المقدمة على نوعين:– (زاوي ٢٠١٥–٢٠١٦، ٥٦)

أ_ مقدمة ذاتية: يوردها الكاتب كرد فعل نقدي على قضايا إبداعية ونقدية سبق أن أثيرت بخصوص أعماله السابقة، فتكون هذه المقدمة الفرصة المواتية للمبدع لكي يقدم وجهة نظره، فهذا النوع متعلق بالكاتب في علاقته بالجمهور.

ب_ مقدمة غيرية: تشكل هذه المقدمات الغيرية ركيزة أساسية في تطور الممارسة النقدية عامة، حيث تعمل على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها، وتُسْهِم في الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص المقدم، ومتعلقة بالمقدم الذي يقدم عمل غيره.

ثالثاً– وظائفها:

إن للمقدمة وظائف عديدة، وذلك لتعدد طبيعة كل مقدمة واختلافها وتعدد طريقة تأليفها وطبيعة صاحب النص، ويمكن حصر وظائفها في:–

أ– السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه (بلال ٢٠٠٠، ٥١)، أي ضمان قراءة جيدة لتهيئ طريقة معينة لقراءة الأثر الأدبي.

ب– التأكيد على القراءة الملائمة أو القراءة الثانية الجيدة.

ج– استقطاب القارئ (فايزة ٢٠١٤ –٢٠١٥، ٨٧–٨٨).

د– في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي، وفي بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان (بلال ٢٠٠٠، ٥٢).

إجمالاً فإن عتبة المقدمة بمثابة حلقة وصل بين الكاتب والقارئ، ولايمكن إهمال المقدمة لأهميتها ولأنها تحملنا إلى داخل الكتاب ومتنه، وتعد المقدمة أحد المداخل الأساسية لتهيئة القارئ وتنظيم القراءة الجيدة من لدن القارئ وكشف مضامين الكتاب.

وما يَخُصُّ مقدمة رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) فإنّها تعد العتبة الأساس التي تقودنا إلى فضاء النص المركزي، كما تُعد وعاء معرفياً لأفكار الروائية، وتمهيداً لموضوع الرواية في الأساس، كما أنها تحمل دلالات ضمنية، تُسْهِمُ في التلميح للقارئ لكي يدخل إلى عالم الرواية الداخلية.

وقد جاءت مقدمة الرواية خطاباً افتتاحياً قُدِم كرسالة قصدية، وأخذت موقع صدر الكتاب بعد صفحة العنوان وقبل صفحة الإهداء. يمكن ان تُعد مقدمة نقدية إذ تدخل في حوار مع الكتاب، وتحلله، على أنها موازية للنص، شكلتها الروائية من ثلاثة نصوص أخذتها من ملحمة (مزامير العشاق في دنيا الأشواق)، وهي "**مَن عشق حُجة على مَن لم يَعْشق، ومَنْ تألَمْ حُجة على مَنْ لم يَتَألَم**" و"**عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرماً**" "**إنه الميتم في كل مكان**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨)، وهذه الاقتباسات اقتبستها الروائية من متن روايتها ولكن أخذتها من كتاب ملحمي ألفهُ الضحاك أحد أبطال روايتها، وتتكون من سبعة أجزاء، فهذه المقتبسات من إبداع الروائية.

كما يُمكن تصنيف نوع هذهِ المقدمة بأنها ذاتية وليست غيرية، لأن هذه الاقتباسات من إبداع الروائية ـ كما قُلنا ـ وليست مستعارة من الآخرين، فهي عبارة عن تعاقد ضمني بين المؤلف

وقارئه، وأن الهدف من المقدمة القراءة الجيدة للرواية، فضلا عن محاولتها استقطاب القارئ ومساعدته في تفكيك المتن وتركيبه، وهي بمثابة جسر يوصل بين الكاتبة والقارئ. وقد تميزت المقدمة بالأسلوب الجميل وحسن الصياغة بأقل الكلمات وبأكثر الدلالات، وانسجامها مع متن الرواية.

هـ-عتبة الخاتمة:

إنّ عتبة الخاتمة من العتبات النصية المهمة التي لا يمكن إهمالها، لأن "لكل نص مكتوب نهاية (fin)، أي نقطة يتوقف عندها الكاتب عن متابعة الرواية. ولكن هذه النهاية ليست حكماً ويمكن تعريفها بأنها وسيلة فنية وبلاغية وفكرية تولد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية" (زيتوني ٢٠٠٢، ٨٥). فهي ضرورية في النص الروائي، ولا تقل أهمية عن العتبات النصية الأخرى، وهي نهاية النص ولها خصوصيتها واستقلاليتها. حيث تمثل الطرف الأخير للنص وتعيننا على رسم حدود إطار النص وانغلاقه على ذاته.

لقد جاءت خاتمة رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) بنهايات متعددة هي حصيلة لتطور الأحداث وتغيرها المفاجئ، وهذا عن قصد من الروائية لمفاجأة القارئ وإدهاشه وكسر أفق توقعه ولِتُخْرِجَ القارئ من جو الحزن والمرض، زد على ذلك تعمد الروائية في ترك أعمال الشخصيات الروائية مفتوحة على كل التأويلات، وعدم وضع نقطة النهاية في روايتها، فمن نهايتها شفاء حبيبة الضّحّاك "بهاء" من المرض والعيش سوياً حياة تغمرها السعادة، وتحقيق حلمهما، ومنها أيضاً "**أن الحبيبين التقيا في عالم بعيد عن هذا العالم الشرير، وأنهما يعيشان هناك حلمهما بالحب الأبدي، ومنها ما كان يتناقلها أطفال الميتم من رواية مخيفة عن الشبحين اللذين يعيشان في القبو، بأن طفلة حمراء ملعونة وطفلاً عاشقاً لها مدفونان في تراب القبو بعد أن حبستهما مديرة الميتم في القبو إلى أن ماتا جوعاً. إلى ما بعد النهاية في أفق بحري ما كان هناك ظلّان يركضان نحو الرحب فرحين بالعشق الذي لا يموت**" (الشعلان، أَدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٢٤٩-٣٥١).

ويبدو أن الروائية قد تعمدت وضع خاتمة روايتها بمجموعة من النهايات وليست لها نهاية محدودة، أو متوقعة لعدة أسباب، منها: تسليط الضوء على قضايا المجتمع والأوطان والإشارة إلى المجرمين وتعرية الفساد وفضح العيوب والمخازي وسقوط المجتمع، ولفت انتباهنا إلى ما يحدث حولنا، لخلق جو من الانفعال والدهشة بترك الباب مفتوحاً دون أن تصرح بنهاية واحدة لاشتراك القارئ في مِلْءِ فجوات الرواية بالتوقع والتأويل والذي يخضع لاحتمالية الشك واليقين، كما أن كثرة

النهايات ولدت للمتلقي شكاً في حدوثه ويقينا في واقعية الرواية، فضلا عن انشغال القارئ بعوالم الرواية حتى بعد انتهائه من قراءتها.

واعتمدت الروائية في روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) على فلسفتها الخاصة فى الفكر فجاءت روايتها تجمع كل أساسيات التكوين الإنساني: السياسي والأخلاقي والحضاري والثقافي والديني والاجتماعي ووضعها أمام المتلقي، لتجعل المتلقي يبني فكرة مغايرة ويصنع ثقافة ناضجة، كما أنها تضع فلسفتها في كتابة جريئة جادة لهموم وطنها وأوطان الشرق وشعبها والشعوب الأخرى محاولة منها لاستنهاض العزيمة والهمم من السكون، وإعمالا للعقل للتشبث بكل ما له قيمة فنًا وإبداعا.

إن الرواية اصطناع دائري لأنها قابلة على أن يقع الابتداء بمثل ما يقع الانتهاء به؛ فيكون دائريا، نهايتها هي البداية، ونستطيع أن نقول عنها (النص المفتوح) لأنها من النصوص السردية والحوارية التي لايكون لها نهاية محددة، إذ يظل النص مفتوحاً لاستقبال النهاية التي يقترحها المتلقي، ولاتكون مغلقة إغلاقا محكماً على نهاية بعينها، وإن النص المفتوح يمنح متلقيه حرية تمكنه من التموقع وسط شبكة من العلاقات النصية. وقد حققت الروائية انفتاح النص الروائي لروايتها وذلك لتعمدها تأسيس عالم الرواية الداخلي الخاص بها، دون إلغاء العالم المحيط بها أو ترحيله، وبدون نقل المتلقي إلى عالمها كليا بل تضعه في حالة ترددية بين الخارج والداخل.

وجميع النهايات محتملة منها واقعية ومنها خيالية تفاؤلية، فالقارئ يختار نهاية مناسبة حسب وجهة نظره وواقعه، والقارئ المتفائل سوف يختار نهاية سعيدة أما القارئ الواقعي فيختار نهاية واقعية والقارئ الرومانسي سيختار نهاية خيالية وهكذا فالرّوائيّة لم تسهّل خيارات النّسيان والتّذكّر "وتركت للقارئ أن يختار منها ما يشاء وفق قناعاته وميوله وتوقعاته، وتركته في شكّه وظنونه دون أن ترجّح نهاية على أخرى، وإنّما تركت للمتلقّي أن يختار النّسيان الذي يناسبه" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٢١).

المبحث الثاني : النص الفوقي – مفهومه وأهميته

يعد النص الفوقي او النص البعدي ثاني أهم أقسام العتبات النصية أو المناص وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات، ويسميه جميل حمداوي (النص الموازي الخارجي) أو (الرديف) أو (النص العمومي المصاحب) ويعرفه بأنه: "كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضاً، ويحمل صيغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات.. كأن يكون منشوراً بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية ولقاءات وندوات" (السامرائي ٢٠١٥، ١٥)، والتي أصبحت تشكل في الوقت الحاضر "نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن. بل إنه يلعب دوراً مهماً في توجيه نوعية القراءة" (السامرائي ٢٠١٥، ١٤)، وينقسم النص الفوقي إلى قسمين، هما:-

أ- النص الفوقي النشري:

ويندرج تحته كل من (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...) (بلعابد ٢٠٠٨، ٤٩-٥٠).

ب- النص الفوقي التأليفي:

ويقسمه جينيت إلى:-

ـ النص الفوقي العام (Epiexte public): هو كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقة بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي واجتماعي يفترض أنه غير محدود (بلعابد ٢٠٠٨، ١٣٥)، ويتمثل في اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي تُجْرى مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه (بلعابد ٢٠٠٨، ٥٠).

ـ النص الفوقي الخاص (Epiexte prive):ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات، والمذكرات الحميمية والنص القبلي.. (بلعابد ٢٠٠٨، ٥٠).

والذي يميز بين النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص، ليس غياب الجمهور المستهدف، بَلْ حضوره المتموضع بين الكاتب والجمهور المحتمل، المعبر عنه بالمرسل إليه الأول، لهذا كان الكاتب في النص الفوقي العام يتوجه إلى الجمهور المحتمل عن طريق وسيط هو الكتاب.

أما النص الفوقي الخاص، فيتوجه قبل كل شيء إلى المؤتمن الواقعي أي المرسل إليه الواقعي (بلعابد ٢٠٠٨، ١٣٩). ولهذا يمكن إدراج البحوث والدراسات الأكاديمية تحت هذا النوع نظراً لكونه موجّهاً إلى قارئ أو مرسل إليه افتراضي أو واقعي .

أما رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، فَتُعَدُ من الروايات العربية التي حظيت بالاهتمام لتميزها ونجاحها الفني والمضموني وهذا ما ترجته كم الدراسات والرسائل، والحوارات، واللقاءات، والمقالات التي درست هذه الرواية، وفيما يلي بيانٌ لهذه الدراسات:-

١- الرسائل والأطاريح الجامعية:

أنجزت حول رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) دراسات ورسائل جامعية، نذكر هنا ما قدمتها الطالبة (فضيلة غريب)، في بحثها لنيل درجة الماجستير في الأدب بعنوان (الرؤية والتشكيل السردي في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان "لسناء الشعلان أنموذجاً"، للسنة الجامعية (٢٠١٩-٢٠٢٠)، وقد اعتمدت الباحثة في دراستها المنهج الوصفي التحليلي، لأن بحثها يستلزم وصف كل الأمكنة وتحليل الشخصيات ورصد الزمن والحدث، فضلاً عن الرؤية السردية من السارد والشخصيات في الرواية. وقد قسمت الباحثة هذا البحث إلى فصلين ومدخل وخاتمة.

ففي الفصل الأول الموسوم ب(الرؤية السردية وتقنيتي الزمن والمكان في الرواية) بيّنت الباحثة في مقدمته مفهوم الرؤية السردية، بأنه إدراك القصة من طرف السارد، وبيان الكيفية التي تُظهر مدى حضور أو غياب السارد في أحداث الرواية، وذكرت أنَّ "الخطاب السردي يقوم على دعامتين أساسيتين بدونهما لايكتمل أبداً، وهما الراوي والمروي له، ووجود القصة المحكاة هي العلاقة الجامعة بينهما، فحضور هذين العنصرين في الخطاب الروائي واجب وضروري" (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٢٦).

ولأن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) تتميز بتعدد الرؤى، لذلك فقد أشارت الباحثة إلى ثلاثة أنواع من الرؤية السردية مع مثال من الرواية لكل رؤية، وبدأت من (الرؤية من الخلف)، وهو النوع الذي يعرف فيه السارد أكثر من الشخصية الروائية، وهو عالم بالخفايا وكل ما يدور في مخيلة الشخصية الروائية وما تشعر بها من الأحاسيس والتغييرات النفسية الناتجة عن المؤثرات الخارجية، والنوع الثاني (الرؤية مع) وهو النوع الذي تكون فيه معرفة السارد مساوية لمعرفة الشخصية الروائية.

كما فصلت القول عن النوع الثالث والأخير من الرؤية السردية وهو (الرؤية من الخارج)، و "في هذه الحالة تكون معرفة السارد، أقل من معرفة الشخصية الروائية بمعنى أنه يصف ما يراه وما يسمعه لا أكثر ولا أقل، فالسارد يسرد من الخارج لا من الداخل أي ما يوجد في ذهن الشخصية" (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٢٨).

فالباحثة من خلال عرض الأنواع الثلاثة من الرؤى في الرواية، استطاعت أن تشير إلى أصحاب هذه الرؤى داخل الرواية، وبينت أن الرواية تتميز بتعدد الرؤى وتعدد السارد.

وتناولت الباحثة في النقطة الثانية من الفصل الأول (تقنية الزمن وتلاقيه) وذلك لأهمية الزمن وضرورتهِ، وبيّنتْ أنَّ عامل الزمن هو المحور الأساس في الرواية عموماً، وعمودها الفقري الذي يقوم بشد أجزائها مع بعضها البعض، على أنَّ الروائية سناء الشعلان قد اعتمدت في روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) على الرواية المعاصرة للسرد بمعنى "أن الرواية قد تبدأ من الوسط ثم البداية ثم النهاية أو النهاية ثم البداية ثم الوسط، أي وفق خط زمني غير منتظم" (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٣٠).

وتستمر الباحثة في تحليل الرواية من خلال ذكر تقنية الحركات السردية كتسريع السرد بتقنيتي التلخيص والحذف وتعطيل السرد، وذلك وفق تقنيتين مهمتين في السرد الروائي، هما: "تقنية المشهد (أي المقاطع الحوارية بين الشخصيات)، وتقنية الوقفة (لتعطيل السرد)" (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٣٨-٤٢). وقد بيّنا ذلك في دراستنا بالأمثلة والتحليل في صفحة (٨٨-٩١).

وفي ختام الفصل ذكرت الباحثة نقطة مهمة وهي أنّ السارد أو الراوي قد تجسد في شخصيتين رئيسيتين، هما البطل والبطلة في معظم صفحات الرواية، فشخصية البطل "الضّحّاك" قد لعب دور السارد العالم بكل شيء في عدة مقاطع، كما لعب دور السارد العالم بما تعلمه الشخصية، وكذلك لعب دور السارد الذي لا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، حيث قام بسرد حياته عند جمع الأموال وتوفير منزل مريح لحبيبته، وأيضاً لحظة التقائه بها وكيف أخذها من المشفى، والشخصية الثانية هي شخصية البطلة التي لعبت فيها أيضا دور السارد، فمثلت في سردها ما جرى لها أثناء رحلتها الطويلة، مع مجموعة من الرجال الذين قابلتهم في حياتها حيث تعرضت للحزن والألم الشديد، وخاصة سردها لحالتها الصحية حينما فتك بها مرض السرطان، ونزع منها معظم ذاكرتها، فالسارد في هاتين الشخصيتين قد سرد لنا أحداثاً ووقائع تعرض لها كلٌ منهما داخل إطار الحكي؛ معه ومع الشخصيات الأخرى في ثنايا هذه الرواية (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٤٣).

وبعد ذلك تطرقت الباحثة إلى المكان في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، إذ انتقت الروائية تفاصيل كل مكان بدقة، وبيّنت تشبث بعض الشخصيات وتحلل بعضها الآخر منه وتأثرها به سلباً أو إيجاباً.

أما فيما يخص الفصل الثاني والأخير الذي يحمل عنوان (الشخصية ومجرى الحدث وطرق بنائه في الرواية) فقد تضمن التطبيق شخصيات رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، وفق ثلاثة محاور تصنيفية للشخصية ولأبعادها، ودلالة الأسم، وعلاقة الشخصية بالمكان، كما صنفت شخصيات الرواية إلى:-

أولاً: شخصيات رئيسة، وخلصت بأن "الكاتبة في معظم روايتها قد ركزت على شخصيتين رئيستين هما (الضّحّاك وبهاء)، مما جعلها تصب كل اهتمامها عليهما بالأخص، وهذا راجع لتعلق كل الأحداث بهاتين الشخصيتين على الأغلب" (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٥٧).

ثانياً: شخصيات ثانوية مثل شخصية باربرا، أفراح الرملي، وفا الذيب، وعيسى الإقبالي، ووصلت الباحثة إلى أن الكاتبة من خلال تقديمها للشخصيات الثانوية، والتي على الأغلب قد قدمتها نامية ومتطورة، غير ثابتة لاحظت أنها قد أدهشت المتلقي بما قامت به من أحداث وتصورات، فحملت صفات متغيرة أثرت في الشخصيات الرئيسية على نحو ملحوظ (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٦٠).

كما تناولت الباحثة أبعاد الشخصية الروائية وركزت في دراستها على أكثر الأبعاد المتوفرة في روايتنا، كالأبعاد الخارجية والأبعاد الداخلية والأبعاد الاجتماعية التي تجلت في بعض الشخصيات محل الذكر والتركيز، كالبطل (الضّحّاك) والبطلة (بهاء) وكذلك (تيم الله الجزائري) و(عم الضّحّاك) وبينت أبعادهم الخارجية والداخلية ومستوياتهم الاجتماعية المتمثلة في الوضع الطبقي، ونوع التعليم، ونوع العمل، والحياة الأسرية، والدين والجنسية، والتيارات السياسية، والهوايات. ويبدو أنّ هدف الباحثة من تركيزها على البعد الخارجي والبعد الداخلي والبعد الاجتماعي هو بسبب من الصلة الوثيقة لهذه الأبعاد وتأثيرها القوي في تكوين شخصيات الرواية.

ومن خلال دراسة الباحثة للأسماء ودلالتها في الرواية توصلت إلى أن الروائية "سناء الشعلان" حينما كتبت هذه الرواية لم تختر أسماء شخصياتها بتلقائية وعفوية، بل كان بقصدية ووعي "حيث اختارت كل اسم قد تناسب مع كل شخصية بقدر كبير، فحملت كل شخصية صفات هذا الاسم، والهدف من هذا هو الرسالة غير المباشرة والموجهة للقارئ، فعليها من خلال اختيار

هذه الأسماء المقصودة جعل القارئ أو المتلقي؛ يفهم ويقرأ ما وراء السطور ليصل إلى المقصود من هذا النص الإبداعي" (قريب ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٦٩).

أنهت الباحثة رسالتها بخاتمة استخلصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها خلال مسيرتها لدراسة وتحليل الرؤى والتشكيل السردي في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، وأكدت على عدم أفصاح الأديبة زمن ومكان ونهاية لهذه الرواية، فقد تركت للمتلقي أن يدرك تلك الزمن والمكان التي تعنيها من خلال معاناة البطلين.

واختارت الباحثة (دعمي سالمة) رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لتكون نموذجاً لدراستها في نيل درجة الماجستير، وجعلتها بعنوان (بنية الشخصية في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان)، ويبدو أن سبب اختيارها لهذا الموضوع يعود إلى أهمية الشخصية في الرواية ومكانتها في سير أحداثها، وأما اختيارها لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لـ(سناء الشعلان) يعود إلى كونها "من الروايات النسوية التي تميزت بطابع وجداني وعاطفي، بالإضافة إلى أهمية موضوع الرواية الذي تعالج فيه الروائية قضية اجتماعية" (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٤).

قد استندت في بحثها إلى طرح الكثير من الأسئلة من أهمها: ما الرسالة التي أرادت الروائية تمريرها للمتلقي عبر شخصياتها حيث تتآلف الأفكار وتتجادل بطريقة مباشرة وغير مباشرة؟ وتتفرع عنه الأسئلة الفرعية التالية: ما التقنيات السّردية التي لجأت إليها الروائية من أجل تبليغ رسالتها للمتلقي وإثارة فضوله واستمالة تفكيره وتشويقه لمعرفة مضمون النص؟ ومن أين استمدت سناء الشعلان شخصياتها؟ كيف تجلّت الشخصيّة في هذه الرواية؟ وما أنواعها؟ وما أبعادها؟ وكيف رسمتها وكيف قدمتها؟ (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٤-٥).

قد اعتمدت الباحثة في بحثها على (المنهج الوصفي التحليلي)، جاعلة إياه طريقاً لبلوغ غايتها ومناسبتها لطبيعة دراستها.

من أجل الإجابة عن السؤال المركزي الذي طرحته الرسالة، والأسئلة المتفرعة المتولدة عنه، كان واجباً أن تضع الباحثة خطة تفي هذا الموضوع وتحيط به من كل جانب، فخطة بحثها تتكون من المقدمة مدخلاً تضمن مفاهيم عامة حول البنية، ومفهوم الشخصية لغة واصطلاحاً. وبيّنت أن الشخصية نوعان: "الشخصية الإنسانيَّه تتمثّل في الأفراد وتحركاتهم داخل المجتمع، والشخصية النموذج البارز في الأعمال الفنية على غرار الرواية، المسرح، السينما..." (سالمة

٢٠١٩-٢٠٢٠، ١٣) وبيّنت أنَّ الشخصية أداة بمقتضاها يستطيع الروائي إبراز الحدث بصفة محكمة وبإمكانه التحكم في سيرورته.

لقد درست الباحثة الشخصية من منظور علماء النفس، ومنظور الاجتماعيين، ومنظور السيميائيين، ومنظور الفلاسفة، وكذلك درست الشخصية الروائية في النقد الحديث عند الغرب وعند العرب.

ففي الفصل الأول الذي حمل عنوان (بناء الشخصية الفنية في الرواية)، فصلت الباحثة الحديث عن أنواع الشخصيات من حيث ارتباطها بالأحداث، قسمتها إلى شخصيات رئيسة أو ما يُسمى (المحورية والبؤرية) وشخصيات ثانوية. أما من حيث ارتباطها بالتطور، فقسمتها إلى شخصيات نامية (متحركة) وشخصيات ثابتة (مسطحة)، وتوصلت إلى "أن لكل شخصية فاعليتها في البناء الفني للعمل الروائي فلا يكتمل إلا بتوفرها وتنوعها، فهي تعد بوابة العمل وأنواعها هي المفاتيح التي تسمح بالدخول إلى معرفة مضمون النص واكتشاف عوالمه" (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٣٧).

ثم وضحت أبعاد الشخصية من حيث البعد الجسمي بقولها: "**كعادتها تتنفس بعمق وتنفث دفء أنفاسها على قميصه الحريري الفاخر المطعّم بأزرار مذهَّبة وتطوقه بذراعيها وكأنّها تخشى أن تفقده من جديد**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ٣٢)، والبعد النفسي كما في " **لقد كان ينعم وهي تعاني، ويتعلَّم وهي تجهَّل، ويطوَّف سياحة في البلاد وهي تتيه في أجساد الرجال، ويمارس هوايته وهي تنفذ أوامر أسيادها النخّاسين ويحصد النّجاح والتقدير والتميّز، وهي تدفع عن الأبواب محتقرة ملعونة مُعيَّرة بخزيها**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٨٢)، فضلاً عن البعد الاجتماعي من خلال قولها "**لا يعرف ما هو اسمها الحقيقي الذّي وهبه الأهل المجهولون لها عندما ولدت لهم، ولعلهم لعجلتهم في التخلص منها لم يهبوها أي اسم كان، فقد كانت لقيطة مجهولة النّسب والتاريخ والأهل**" (الشعلان، أدْرَكَهَا النّسيان ٢٠١٨، ١٥)، وفي الفصل ذاته أكدت الباحثة التصنيفات الحديثة للشخصية في الرواية وذلك لأهمية الشخصية في الرواية الحديثة واهتمام أكثر العلماء والدارسين وانشغالهم بها.

درست الباحثة أهم وظائف الشخصية في الرواية، إذ إنها تؤدي دور: فاعل الحدث، عنصراً جمالياً، المتكلم بالنيابة، إدراك الآخرين للعالم. فمن خلال بيان هذه الوظائف للشخصية في الرواية فقد أشارت الباحثة إلى أهمية الشخصية الروائية ودورها الفاعل في سير أحداث الرواية لإضافة

عنصر جمالي لتزيين الرواية، كذلك التكلم نيابة عن الراوي نفسه، وإيصال الآخرين بالعالم، أي إنها المحرك الرئيس في الرواية.

وبعد بيان وظائف الشخصية أكدت الباحثة علاقة الشخصية بالمكونات السردية الأخرى، كعلاقة الشخصية بالراوي، علاقة الشخصية بالحدث، علاقة الشخصية بالزمن وعلاقة الشخصية بالمكان. ومن خلال بيان هذا الارتباط بين الشخصية وعناصر الرواية توصلت الباحثة إلى أن "الشخصية الروائية هي حلقة وصل بين جميع المكونات السردية من راوٍ وأحداث وزمان ومكان، فالراوي يتخيل الشخصية ثم يحدّد لها زماناً ومكاناً معيّناً تنشأ فيه، وأخيراً يقحمها في صراع أي حدث تتأثّر به وتؤثّر فيه" (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٥٧).

أما في الفصل الثاني الذي بعنوان (مقاربة تطبيقية لبنية الشخصية في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان")، فقد قامت الباحثة بتحليل رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) وبدأت بالعنوان لأهميته في النصوص الأدبية والسردية وكونه أول عتبة من عتبات الرواية، وقد حللت العنوان الرئيس والعنوان الموازي تركيبياً ودلالياً.

ذكرت الباحثة أيضاً أهم ما تتميز بها الرواية بأنها مكتوبة بنمط الرد المتقطع دون الأعتماد على التسلسل المنطقي للأحداث، إذ بدأت الرواية من النهاية وجعلت النهاية هي البداية، فلم يؤثر تغير الفصول على البنية السردبة للرواية، ولا تداخل الزمان والمكان، كما تميزت الرواية بضم شخصيات متعددة وقدمتها بطريقة مباشرة عن طريق السارد من خلال التركيز على الجانب الباطني للشخصيات والتحامها بالأحداث، وفي بعض الأحيان قدمت الروائية الشخصيات بصوتها وبطريقة غير مباشرة.

في الفصل نفسه فصلت الباحثة القول في شخصيات الرواية نفسها، فقسمت الشخصيات حسب منظور(فيليب هامون)، إلى الشخصيات المرجعية التي من أهمها "الشخصيات التاريخية، الشخصيات الاجتماعية، الشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية.." (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٦٥)، فهناك شخصيات تحظى بحظ أوفر في الحظور السردي مقارنة بالشخصيات الأخرى، ومن هذه الشخصيات شخصية (بهاء)، التي "تتميز على مستوى العمل السردي برمزيتها ودلالتها، فهي تحمل دلالة الضياع والانكسار والخضوع والانقياد والاستسلام لمطامع البشر من أجل البقاء على قيد الحياة" (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٦٦). لذا أُحيلت شخصية (بهاء) إلى شخصية مرجعية تأريخية ترمز إلى الوطن والعروبة المغتصبة، وكذلك عدّتْ شخصية (الضحّاك) أيضا ضمن الشخصيات المرجعية التاريخيةُ التيّ تمثل كل طفل عربي صغير بَريء سلبت منه

براءته وإنسانيته، أما شخصية (ثابت السردي) و(هملان أبو الهيبات) فمن الشخصيات المرجعية الإجتماعية، مما تبيّنَ أنَّ الكاتبة قد وظفت شخصيات مختلفة في روايتها فضلاً عن شخصيات مرجعية تأريخية وأجتماعية وشخصيات مرجعية أسطورية وتراثية ودينية. وكذلك الشخصيات الواصلة التي تساعد على تحريك عجلة الأحداث داخل النص الروائي كشخصية (المناضل ورئيس التحري، وأصدقاء الضحّاك، وباربرا...) وغيرهم.

أما الشخصيات الاستذكارية التي تظهر في الحلم والأعتراف فتقوم باستذكار ماضيها عن طريق السرد والمنولوج، وهذه الفئة من الشخصيات قد ظهرت بشكل كبير في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) مثل شخصية (بهاء) و(هدى).

أما ما يَخُصُّ البعد النفسي فإنّ الباحثة أكدت أن الراوية من الشخصيات الخفية في الرواية وقد ركزت على الجانب النفسي لأن الرواية وجدانية نفسية تقوم بنقل العواطف والأحاسيس والمعاناة لتجربة مستوحاة من الواقع، وتوصلت إلى "أن شخصية الراوية تقوم على أصول دينية صادرة من منابع إسلامية، وهي ذات تكوين ثقافي يهدف إلى غرس القيم النبيلة والمبادئ السامية من الخير والحبّ والحق والإخلاص ونصرة المظلومين" (سالمة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ٨١)، ووضحت الباحثة مفهوم شخصيات الرواية الرئيسة والثانوية بنوعيها (المعارِضة والمسانِدة) والشخصية الثابتة والشخصية الهامشية بأبعادهم الجسمية والنفسية والاجتماعية والفكرية.

بعد تحليل الباحثة لشخصيات الرواية انتقلت إلى بيان علاقة الشخصية بالراوية، فلم تَكْتَفِ بوصف الشخصيات خارجياً وإنما وصفت بواطن الشخصيات وأفكارها ووعيها، وكشفت الجوانب الاجتماعية والنفسية والفكرية، وكذلك علاقة الشخصيات بالحدث وبالزمن من ناحية تقنيات الأسترجاع والاستباق، ولأهمية المكان في الرواية تطرقت الباحثة أخيراً إلى العلاقة بين الشخصية والمكان المغلق والمفتوح، ثم أنهت رسالتها بخاتمة أشارت إلى أهم النقاط التي توصلت إليها في بحثها. منها بان الاسم يوحي ببعض صفات الشخصيات الجسميَّة والنفسيّة، ووضعتها الروائية على اعتبار أسمائها دوالاً تحيل إلى مرجعيات تدخل في بناء الشّخصيات، فبعضها جاء محمّلاً بدلالات دينيَّة، وأخرى ذات دلالات ثقافية وتاريخية.

من خلال أطلاعنا على الرسالتين السابقتين وجدنا أن هناك تشابها كبيرا بين موضوع الرسالتين، من حيث تركيز الباحثتين على المحور الدّاخلي والخارجي للشخصيَّة، ودراسة أبعاد الشخصية الجسمية والنفسية والإجتماعية، وتأكيد الباحثتين على أن الشخصيَّة بأنواعها المختلفة

من أهم مقومات العمل الروائي، كما إن رؤى الشخصيَّة، واستكناه دلالة أسماء الشخصيات في الرواية، تعدان من المحاور المهمة للرواية والدراستين، في الآن نفسه.

إذا نظرنا إلى الرسالتين من زاوية تقارب دراستيهما لوصف أبعاد شخصيات الرواية التي بموجبها يمكن أن نقر بوجود أسباب قصدية، فإنا نجد بأن، هاتين الباحثتين قد ركزتا في أكثر المواضع على أقوال الشخصيات ومظهرها العام أكثر من الحدث، إذ مالتا إلى التحليل والتدقيق وسير أغوار النفس، لمعرفة بواطن الشخصية ودواخلها وطريقة تفكيرها. ولهذا لجأت الباحثتان إلى منظور علماء النفس في الكشف عن الأسباب والنتائج. وهذا التشابه المنهجي والفكري بينهما قد يعود إلى تطابقهما في الزمان والمكان أيضاً. حيث تعيش الباحثتان في بلد واحد وتحكمهما الأعراف الاجتماعية ذاتها، إلى جوار الظروف المعيشية نفسها. ولاشك إن للزمن والمكان تأثيرا كبيرا في تفكير الباحث وهويته الفكرية والثقافية والآيديولوجية، كما إن جنس الباحثتين الأنثوي الناعم وطبيعتهما العاطفية الفطرية، وانجذابهما إلى الشكل قد كان له الأثر الأكبر في بلورة دراستيهما، إذ رأتا الرواية بأنها وجدانية نفسية تقوم بنقل العواطف والاحاسيس والمعاناة، كما إن كلتا الباحثتين قد توصلتا إلى إن للشخصية الروائية دورا مهما آخر في اضافة عنصر جمالي تزيقي ووظيفي الشخصية في تأدية دور فاعل الحدث، وذلك يعود إلى ميل المرأة بطبيعتها إلى عشق الجمال والتزيين والتزويق. وكذلك ميلها إلى حب الظهور من خلال عدَّها الشخصيَّة الروائية نائبة للتحدث بدل الراوي نفسه وإيصال نفسها إلى العالم الآخر أو بتقديمها نفسها بنفسها إلى الآخرين، دون الحاجة إلى وسيط، حتى لو كان المبدع نفسه.

إن مهمة دراسة الرواية عند الباحثتين تتمثل في البحث عن طرق تقديم شخصيات الرواية وكشف الطبيعة الاجتماعية للعلامات، واعتمادهما على شفرات غير لغوية مثل الأبعاد الجسمية للشخصية وتعابير وجهها وتأويلها إلى إشارات دلالية، تأخذ النص إلى مناح جديدة، قد لا تكون في ذهن المبدع نفسه.

ويبدو أَنّ هناك العديد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه التي هي بصدد دراسة رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، في طور الكتابة رغم أنّها رواية قد ولدت حديثاً، وقد يكون مرد ذلك الاهتمام إلى كونها رواية ملحمية وتأريخية، تتميز بالثراء والخصوبة في العتبات ولما تحمله من جماليات أيقونية دلالية وسيميائية جعلت الدارسين يغوصون في فضائها، لرؤية عالمها السردي، محاولين قدر المستطاع تحليلها وتأويلها وكشف مواطن جمالها من خلال دراستهم، التي ترمي إلى التركيز على الجهود النسوية في كتابة الرواية العربية والكشف عن مواطن قوتها التعبيرية والكتابية.

٢- البحوث الأكاديمية:

إنّ رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) حظيت بالكثير من البحوث التي أجريت بشكل دقيق من طرف الكثير من النقاد والدارسين، ومن هذه البحوث، بحث الدكتور (أورانك زيب الأعظمي) بعنوان (لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية "أدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان)، بدأ الباحث بحثهُ بملخص. وبعد ذلك قسم الباحث بحثه إلى عدة موضوعات فرعية تخص رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) وابتدأها بموضوع (الحكاية وسردها)، قدم فيه ملخصاً لأحداث الرواية، بَعْدَهُ انتقل إلى موضوع (العنوان وتعدد الإحالات)، وسلك اللجوء إلى العنوان أولاً لأنه رأى أن الروائية من العنوان تبدأ بالإمساك بخيوط المتاهة السردية، وقال: "إن الروائية صنعتها بمهارة في رحلة سردية منهكة وشيّقة في آن عبر اصطناعها لأفعال التّذكّر والنّسيان في الرّواية" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٥).

استنتج الباحث أنّ النّسيان في هذه الرّواية قد أصبح النّجاة والحبيب والتّطهّر والمخلّص؛ بعد أن ظنّت "بهاء" أنّ حبيبها "الضّحّاك" قد تخلّى عنها في الماضي، كما رأى أن الرّوائيّة (سناء الشعلان) في روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) "تهرب من تبعات التّفسير والتّأويل للعنوان، وتتمسّك ظاهريّاً بالعنوان المعلن للرّواية، ليكون الحديث ظاهرياً عن إصابة امرأة ما بالسّرطان، في حين العنوان الصّغير "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر" هو من يحمل التّأويلات الحقيقيّة للأحداث والرّموز والأشخاص، ويفتح باب الإسقاطات على مصراعيه، ويعطي القيمة التّرميزيّة الحقيقيّة للرّواية التي تتجاوز أنّها قصّة معاناة امرأة سحقها المجتمع، لتصبح حكاية أمّة كاملة، ومكابدات شعوب بأكملها" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٦-٧).

وأشار الباحث من خلال تحليله لعتبة الإهداء إلى أنّ الإهداء الموجود خارج متن الرواية يحيل إلى داخلها، والأصل أن يحيل إلى خارجها كما هي عادة الإهداءات الأدبيّة والبحثيّة والفنيّة.

وتوصل الباحث إلى "أنّ سناء الشعلان قد أنجزت رواية لم تقف عند حدّ محدود من الإحالات، بل سمحت لنفسها بأن تكتب ما تشاء وكيفما تشاء دون أن تبالي سوى بشيء واحد، وهو (بهاء) و(الضّحّاك) وحبّهما المشتهى، ودون ذلك لم تبال بالواقع المأزوم الذي عرّته دون احترام له، وفضحت المسكوت عنه فيه، وقالتْ بكلّ جرأة: (أنا أراكم)" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٨).

كما أكد الباحث على أنّ الرواية متداخلة في سردها وذلك بقوله: "هذه الرّواية تتكوّن من أكثر من متن سرديّ متداخل، بل هي في حقيقة الحال تتشكّل من خمس روايات تقع في متن رواية واحدة" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أَدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٨)؛ ففصل الباحث في بيان الروايات المتفرعة من الرواية الأصلية الأولى، والمرتبطة معها، والتي أصبحت جزءاً من لحميتها.

وفي متاهة السرد وتركيب البناء وكابوسية التذكر توصل الباحث إلى حقيقة كابوسيّة مفزعة واحدة، وهي أنّنا جميعاً نعيش في ميتم كبير حيث الألم والوجع والحرمان، وهذه الكابوسيّة موجودة في بداية الرّواية في الإهداء المأخوذ عن كتاب ملحمة (مزامير العشّاق في دنيا الأشواق) الذي كتبه بطل الرّواية (الضّحّاك)، ويبدو أن (سناء الشعلان) تروم خداعنا عندما قدمت هذه الحقيقة المفزعة على شكل استهلالات، "وهي في حقيقة الأمر مفاتيح للدّخول إلى الرّواية، بل هي حقيقتها، وفحواها، إنّها باختصار تقول لنا إنّنا نعيش جميعاً في ميتم كبير اسمه الوطن، وفي هذا الميتم ليس هناك سوى الوجع والحرمان والألم، فهو كابوس مقيم في حيوات الجميع" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أَدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ١١). كما أنّ الباحث قد أكد أنّ الرواية سردية من نوع السرد المتتابع، ذي اللقطة السينمائية، والسّرد فيها راكض سريع لا يحتمل التّراخي أو الحشو أو المشاهد الطّويلة. ولذلك فقد "اعتمدت الرّوائيّة على مشاهد اللّقطة السّينمائيّة حيث سرعة الألتقاط، والعناية بالمشهد البصريّ، وقد قدّمت ذلك بالمزيد من المفارقات في هذه الرّواية، فعلى الرّغم من أنّه نصّ سرديّ بامتياز، إلاّ أنّه قد قدّم بطريقة اللّقطة البصرّية حيث تأخذ الكاميرا مشهداً واحداً مفصلاً سريعاً،وهو مشهد ملتقط بذكاء ودقة وسرعة لإبراز الحالة والتفاصيل" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أَدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ١٢-١٣)، وقد وردت أمثلة على هذا النوع من السرد في رسالتنا ص:(٤٣-٥٩)، ص:(٨٧-٩٠).

سلط الباحث الضوء على أسطورية الزمن في هذه الرواية وبيّنَ أن زمن الرواية يبلغ سبعين عاماً وهو بعدد السنوات التي عاشتها البطلة من الآلام والحزن وقد يظهر هنا الانطباع أولياً على الرواية، ولكن عند التعمق في القراءة نجد أنّها تتركها مفتوحة على الذّاكرة القوميّة الجمعيّة حيث أزمان الفجيعة والحروب والسّقوط والاحتلال والجوع والبطالة واللّصوص والفساد والضّرائب القاتلة والثّورات والحرمان وقمع الحريّات والظّلم واعتقال أصحاب الرّأي وتوسّع المعتقلات وقتل المبدعين والأحرار وأصحاب الكلمة الشّريفة.

وقد فرض سطوته على أجواء الرّواية عبر تقنيتين، هما:-

أ- تقنية الفصول والاستهلالات: قام الباحث بتحليل فصول الرواية واستهلالاتها.
ب- تقنية عدم تراتيبية السرد وترتيب الفصول: عبر الباحث عن دهشته إزاء الرواية لأنها لا تخضع لسلطة الترتيب الزمني إذ يمكن أن نضع فصلاً مكان آخر دون أن تنهار الرواية أو ينهار سردها، أو تنهار لحميتها الداخلية، وذلك لاستخدام تقنية الاسترجاع الذكي.

ثم ركز الباحث على المكان من خلال موضوع فظائعية المكان حيث أكد انتصار الرّواية للمكان الحاضن حيث البرد والصّقيع وجعله بديلاً عن الوطن الخاذل حيث الظلم والألم والحرمان، كما أنّ الروائية لم تصرح بتحديد اسم المكان، وتركت للقارئ اختيار اسم المكان المفترض لهذه الأحداث من ألم وحرمان أي في مكان حدوثه أينما كان مادام هناك ألم وظلم.

أما في موضوع بحث الرّؤية والتّأويل ومتاهة الرّموز فقد أكد الباحث أنّ "المتاهة السّرديّة التي خلقتها سناء الشعلان في روايتها هذه هي متاهة وهميّة إلى حدّ كبير؛ فهي توهم المتلقّي بأنّه إزاء رحلة مضنية ومدوّخة في سرد يمتدّ لنحو سبعين عاماً من الوجع، وتزيد من فعاليّة هذا الوهم عندما تفتح المكان والزّمان على فضاءات غير محدّدة، فلا نعرف في أيّ وقت حدثت أفعال الرّواية، ولا في أيّ مكان، إنّما تكتفي بأن تقول إنّ ذلك قد حدث في الشّرق حيث يتكلّم النّاس اللّغة العربيّة، ومن ثم تشير إلى انتقال "بهاء" إلى الشّمال البارد الثّلجيّ دون أن تحدّد البلد أو المكان أو المدينة بالضّبط" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أَدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٢١).

ثم ختم الباحث بحثه بخاتمة فيها لعبة للترميز حيث قال: " إنها تجربة جديدة للروائية سناء الشعلان جاءت في الرواية تعرية خطيرة وجريئة للظلم والاستعباد والفساد والتخريب ولم تكن مشغولة بالبوح وجماليات العشق ومصارع العشق ولم تدع إلى الهروب إلى النسيان وإنّما كانت مشغولة في مشروع سردي لتعرية واقع الكذب والتزوير والتلفيق في العوالم المعيشة في العصر الحاضر، .... أنّ هذه الرواية ليست رواية الحب والعشق والحرمان فقط بل هي رواية لأسفار الواقع ومآلات البشر ومصارع الأحرار ونكد المتسلطين وقبح الظالمين ومعاناة المسحوقين والمهمشين وفضح صريح لستر الكاذبين والمدّعين وأرباب السلطة والنفوذ والنفاق، وإنّها رواية سب الفساد والمفسدين ولعن المخربين وتحريم الخائنين، إنّها مساحة كونية تشبه تجربة الأحرار والمنكوبين والمسحوقين في كل زمان ومكان" (الأعظمي، لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية أَدْرَكهَا النّسيان لسناء الشعلان ٢٠١٩، ٢٦).

وقد اختار الباحث (ضياء غني العبودي) الحديث عن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)، من خلال بحث له بعنوان (التابوهات في رواية أدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان)، بدأ بملخص عن بنية (السردية) واعتماده على الحوار في تشكيلها، فضلاً عن اعتماده على الوصف الحركي الذي يتنامى السرد معه، وكيف أن بعض المسرودات تعتمد على حركة الجسد، وإن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) للروائية سناء الشعلان قد اعتمدت على الجسد في سردها، إذ "حاولت فيه الروائية أنْ تقدم الحلول للمعضلات التي ترافق مجتمعنا، فكان الجسد وامتداده الحب والجنس طريقها في الخلاص وإيجاد الحل المناسب" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ١).

درس الباحث في بحثه التابوهات في هذه الرواية من خلال أبعادها الثلاثة السياسة والجنس والدين، وبدأ بحثه بالمقدمة وأكد فيها أنّ الروائية قد استخدمت الجسد فيها وسيلة للتعبير عن رؤيتها، بقوله: "وسيلة تعري الواقع المأساوي الذي تمر به الشعوب العربية من خداع وتسلط وصعود إلى درجات عليا من دون جهد يبذل لذا استخدمتها كوسيلة للعبور إلى الجانب الآخر جانب السلطة والثروة والتسلط على رقاب الآخرين، واذا كان الجنس هو وظيفة بايلوجية في الظاهر، فإنها في النص تحمل أبعاداً ذات دلالات سياسية واجتماعية واقتصادية" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٢).

وقد درس الباحث أيضاً الجسد في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) ومن خلال هذا البحث تمت الإجابة عن التساؤل الآتي: ما قدرة الجسد على التعبير الرمزي؟ وما قدرة النص السردي على توظيف الجسد؟ هل تمكنت الروائية من كشف المستور؟.

ثم بدأ بتحليل الرواية من النسيان الأول، وتوصل إلى أنّ الرواية قد اعتمدت على "الميتاسرد من دون أن يكون هناك ترتيبٌ لأحداث الرواية بل هي مجموعة من الروايات المتداخلة مع بعضها وهذا التداخل يحتاج الى منتِج آخر للنص ليجمع خيوطه ويعيد تشكيله بصورة أخرى كعادة الروائية سناء شعلان حين تزج قارئها في إنتاج النص من جديد وتجعله يلج عالمها من غير أنْ يشعر بذلك، بعدِّه قارئا ضمنيا" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٣).

كما توصل إلى أنّ الرواية نقدٌ للواقع وكشفٌ للمستور لأنها "تقف إلى صف المعارضة تفضح الصراع الخفي حول السلطة واستخدام شتى الأساليب للوصول إليها والإثراء على حساب طبقات المجتمع المسحوقة ليعكس الصراع الآيديولوجي بين الشخصيات سواء في المعتقلات أم التعسف الجسدي وسرقة ثروات الشعوب والاستبداد وانعدام الديمقراطية وتغييب الذات في غياهب

السجون، فتخترق الروائية هذه التابوهات السائدة في مجتمعنا وتفضح السلطة وسياستها في الوصول الى أهدافها على حساب القيم" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٥).

كذلك أبدى الباحث رأيه بأنّ "الروائية تختار النهايات التي تليق بأبطالها وسيرهم بين الناس، فمن كانت سيرته قبيحة كانت نهايته بهذا المستوى من القبح، ومن يكن ذات سيرة إنسانية تكن نهايته مشرفة له. لذا كان (لثابت السردي) النهاية التي تفضلها فهو رمز المقاومة ورمز الثبات فكان جسدها له عرفاناً لهذا الثبات، وقطعاً الجسد الذي تريده لا الجسد المادي المعروف بل هو جسد معنوي يمنح الآخر الديمومة والحياة" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٩).

إن الباحث من خلال تحليله لمجتمع الرواية لفت انتباه القارئ إلى أنّ ما يتحكم بالمجتمع هو قوة خفية، ولكنها قوة ضعيفة ومنهزمة تقف خلفها قوة حاكمة أخرى وهي "المرأة وجسدها هو الأداة لهذا التحكم. وبهذا يكون المجتمع تحت سلطة صغيرة فاسدة متحكمة في المجتمع. وهذا المجتمع الذي يقاسي القسوة والتسلط الخارجي يقاسي التسلط الداخلي" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ١٢).

وقد درس الباحث الرواية من جانب جسدي لأن "الجسد وسيلة للتعبير عن حالة الضياع والانكسار السياسي والاجتماعي والديني، فكلما مرت بهاء أو مرّ الضّحّاك بأزمة معينة كان الجسد وسيلة للهروب من التوتر النفسي" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ١٤)، وتوصل إلى أن "الرواية تعمد إلى وصف جسد المرأة الداخلي والخارجي لتعطيه أبعادا أخرى وتجعله محط أنظار الآخر المختلف، فاللون الأحمر واللقب الذي لقبت به الحميراء جعل منها مطمعا للآخر المغاير له في بشرته) (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ١٥)، واعتماداً على الجسد حلل شخصيات الرواية، فقد كان الجسد والجنس مُسَخّراً لأغراضهم الشخصية، وأكد "أنَّ تجربة الجسد التي جاءت بها المبدعة سناء شعلان لم تكن ولن تكون مجانية زخرفية، وإنما حاولت من خلالها الروائية أن تخترق المألوف بجرأة شفافة، موجهة أصابع الاتهام إلى قسوة المجتمع وتحجره. فكانت سناء المبدعة تقف على مسافات مختلفة، تارة تبتعد لتترك الفضاء لشخصياتها، وتارة تتخذ من بهاء قناعا لها، لتعبر بشيء من الجرأة عن موضوعات تدخل في المحرم في المجتمع العربي، ولا سيما الحديث عن الجنس

ووصف الممارسة بلغة شفافة لاتخدش الحياء، إنَّ هذا العري يهدف إلى التدمير تمهيداً إلى التكوين" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٢٠).

أما عن دراسته لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من ناحية الدين، فقد رأى الباحث أنه قد اتخذ غطاءً لمصالح وطموحات شخصية وجنسية، "لذا تنتقد هذه الثوابت الدينية وانحطاط المجتمع الذي يقدس التقاليد والشرف، ومن ناحية أخرى يسحق الأفراد بكل قوة من غير رحمة وشفقة ليلقي بهم في غياهب الظلام لمواجهة مصيرهم المجهول، ومن ثمَّ الوصول إلى المرأة هو وصول بكل أحواله وإنْ اختلفت الطريقة، إلاّ أنّه يحقق ممارسة الجنس، وبعدها تتكشف الحقيقة المختبئة وراء ذلك" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٢٥). وهنا يُظهر للقارئ بأن الباحث قد اعتمد في تحليلهِ شخصيات الرواية على الجسد والدين وذلك لأن الروائية قدمت لنا مواضيع المجتمع بهذين النقطتين، قامت بكشف خفايا المجتمع وتعريته أمام القارئ وذلك من خلال التمثيل بأجساد أبطالها.

ختم الدارس البحث بخاتمة فصّل القول في أهم ما توصل إليه، منها: "أنّ شخصيات الرواية المختلفة لا تكاد تفارق شخصيات المجتمعات العربية فهي تكاد تكون واحدة في جوهرها وإنْ اختلفت في مظهرها الخارجي أو المكانة الوظيفية التي تحتلها، فكلها جمعها خيط واحد وهو السقوط في الرذيلة وإنْ اختلفت المبررات لذلك. ولقد كانت كل ممارسة جنسية في الرواية هي كشف لمستور سواء أكان ذلك المستور سياسيا أم اجتماعيا أم دينيا، وأحيانا تتداخل مع بعضها لأن الرابط لها هو الجسد بما يحمل من طاقة مؤثرة في المجتمع أكثر من غيره على المتلقي" (العبودي، التابوهات في رواية أدركها النسيان لسناء شعلان ٢٠٢٠، ٢٧). فالباحث قد مسك بالخيوط الأساسية التي اعتمدت عليها الروائية (سناء الشعلان) في روايتها وأرخت الستار عما تخفيه من القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية في مجتمعات الشرق وراء أقنعة مزيفة وواقع مزرٍ.

وثَمَّة دراسة للباحثة (نجوى محمد جمعة)، والباحث (علي خالد حامد) حملت عنوان (صورة المرأة المستلبة في أدب سناء الشعلان السردي)، يسعى هذا البحث إلى إلقاء الضوء على جانب مهم من واقع المرأة العربية، وهو الجانب المؤلم في حياتها، والكشف عن صورتها ضمن مفاهيم الاستلاب وذلك لأن المرأة في جميع مجتمعات العالم تعاني من الكبت القسري لرغباتها، وأشار إلى أبرز العوامل التي أسهمت في التضييق على المرأة، والتعدي على حقوقها، والإهمال المقصود لمشاعرها وآمالها وتطلعاتها. وما نجم عن ذلك من مواقف استلابية، ضاعفت من معاناتها،

وجعلتها تعيش في أجواء الحزن والألم واليأس. ومعالجة ذلك عبر محورين هما: "(صورة المرأة المستلبة بفعل القمع الاجتماعي)، و(صورة المرأة المستلبة بفعل القمع الصهيوني)" (جمعة و حامد ٢٠٢٠، ١).

بدأ بحثهما بإضاءة عن مفهوم الاستلاب، وبيان مصطلح الاستلاب لغوياً واصطلاحياً، وبيان ما يولد نتيجة الاستلاب، وأشارا إلى أهم العوامل في انتشارها كالعوامل الإجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.

وسلط الباحثان الضوء على المرأة لأن بطلة رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) امرأة عانت الكثير في ظل مجتمع مستلِب لحقوقها ولأنّها "كائن هامشي تابع للرجل، والمرأة المستلبَة تكون منتزعة الإرادة والهوية، تعاني من قهر المجتمع واضطهاده لها، لاتتصرف بناء على رغبتها الذاتية، بل على وفق ما يملي عليها الآخرون" (جمعة و حامد ٢٠٢٠، ٣)، وكذلك أشار الباحثان إلى ما تعرضت له المرأة من الظلم على مر التأريخ كالعنف الأسري والمعاملة القاسية لها من الرجل، فضلاً عن العنف السلطوي للسلطة الحاكمة تجاه أبناء الشعب، التي لاتستثني النساء من أفعالها التعسفية. وإنّ أشدها ضررا على المرأة، ما يقوم به المحتل الصهيوني من ممارسات قمعية بحق أبناء الشعب الفلسطيني، والمرأة الفلسطينية لم تكن بعيدة عن تأثير العنف الصهيوني عليها، فقد تعرَّضت لأنواع مختلفة من القمع والاضطهاد ومصادرة الحقوق، وقد شكَّل ذلك باعثاً من بواعث حزنها وآلامها، وشعورها بالاستلاب. وقد دَرَسَ الباحثان هذه القضايا عبر محورين، هما: محور (صورة المرأة المستلبة بفعل القمع الاجتماعي)، ومحور (صورة المرأة المستلبة بفعل القمع الصهيوني).

ففي المحور الأول **صورة المرأة المستلبة بفعل القمع الاجتماعي** فصل الباحثان الحديث عن القمع الاجتماعي الذي يقع على بعض الأشخاص إذ يولد حالة من الاستلاب الشديد، وهو من أخطر أنماطه، وأكثرها تأثيراً وضرراً على المجتمع، لأنه يسلب حقوق الفرد، ويسلبِ كيانه، ويهدر طاقاتهِ. ويقضي على شخصية الإنسان فيه، ويسحق إنسانيته، ويدمرها بمختلف الوسائل المتاحة، من أجل إضعافها والسيطرة عليها، كما رصد الباحثان صوراً متعددة، تجسِّد جوانب مختلفة من استلاب المرأة بفعل العوامل الاجتماعية، ومن الصور التي سلطا الضوء عليها:-

١- استلاب الحياة: أكد الباحثان أنّ في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) صوراً كثيرة "للمرأة المستلبة، لاسيما تلك التي أعياها المرض، فتشبَّثت به من أجل الخلاص من ماضيها الجميل تارة، والمؤلم تارة أخرى الذي يضم بين طيَّاته علاقة حبها مع "الضّحّاك"، فتبدو بطلة الرواية "بهاء" حائرة تعيش حالة من الصراع بين الماضي والحاضر، إذ لم تستطع أن تتخلَّص من قيود الماضي، فوجدت في

(المرض) ما يُنسيها تلك الذكريات الجميلة التي عاشتها مع معشوقها" (جمعة و حامد ٢٠٢٠، ٥).

٢- استلاب الجسد: وهو ما له تأثير كبير على المرأة، فيجعلها تعيش حالة من الضياع، فيكون باعثاً وسبباً في وصولها إلى الاستلاب الكلي والشعور بالانسحاق والتراجع أمام الآخر/الرجل، الذي يبدو أنّه هو من يحرِّك المنظومة الإجتماعية نحو التضييق على المرأة، وسلب حقوقها.
٣- استلاب العقل: وقد يكون هذا النوع أشد إيلاماً، وأكثر تأثيراً في شخصية المُستَلب من النوعين الآخرين، وأخطر منهما، لأنه يؤدي إلى التغيب التام للفرد، أو إلغاء كيانه، وعدّهِ مجرد رقم إنساني مُسيَّر،لا أكثر.

اما المحور الثاني **صورة المرأة المستلبة بفعل القمع الصهيوني**، فقد مارس الصهاينة كل أعمال القمع والتعذيب والتشريد بحق أبناء الشعب الفلسطيني، مما ألقى ذلك بظلالهِ المؤلمة على المرأة الفلسطينية، وكان لهذا النوع من الاستلاب صوراً عدَّة، وقد ركزت الدراسة على الصور الأكثر شيوعاً وأهمها:-

١- استلاب العقل.
٢- استلاب الحياة.
٣- استلاب المكان.

وقد أنهى الباحثان بحثهما بخاتمة أوجزا فيها أهم النتائج التي توصَّلا إليها من خلال بحثهما، منها وجود الكثير من حالات الاستلاب التي تعرضت لها المرأة في الرواية، وأنواعاً شتى من القمع والتهميش والإقصاء، على المستوى الاجتماعي والسياسي، وإنَّ من أبرزها استلاب عقل المرأة وحياتها وجسدها.

وفي دراسة للباحثة (معصومة مسرعي) من إيران بعنوان (المعضلات الاجتماعية للمجتمعات في رواية "أدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان)، فقد أنطلقت دراستها من خلال موضوع الطلاق، وبينت الطلاق والانفصال في الإسلام، وورود في القرآن، ثم بينت سلبياتهِ وآثاره وهي "آثار شرعيّة ونفسيّة واجتماعيّة وتربويّة وأيضاً اقتصاديّة على الزوجين من المرأة والرجل" (مسرعي بلا تاريخ، ١)، وتظهر هذه الآثار على أربع فئات، هي المرأة المطلقة، والرجل، والأولاد والمجتمع بأكمله، ثم انتقلت إلى موضوع الأطفال اليتامى من ليس لهم أم ولا أب، وانطلاقاً من ذلك لجأت إلى تحليل رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) وبيان المشاكل التي واجهها الأطفال اليتامى من الاعتداء على

أموالهم والتطاول عليهم من جانب الأقارب أو الغرباء من ذوي الذمم والصفات الإنسانيّة الذميمة ممَّن قاموا بكفالة الأيتام ورعايتهم.

ومن ثم فصلت القول فيما لاحظته في الرواية من:-

١- الاعتداء على مال اليتيم، مما لاحظته الباحثة في الرواية اعتداء أقرباء (ضحاك سليم) على ماله وهو طفل يتيم وحيد خسر أبويهِ بسبب اختناقهما بغاز المدفأة الناريّة، وكذلك اعتداء أقرباء اليتيم (تيم اللّه الجزيري) عليه عندما كان طفلاً.

٢- التطاول على الأيتام، أشارت الباحثة إلى توصيات القرآن الكريم وإرشاداته في كيفية التعامل مع اليتيم، وكذلك أشارت إلى التعامل مع الأيتام في الميتم وما لاقوه من تطاول جسدي عليهم، وتعامل مُسيء لهم ولحقوقهم.

٣- التكفّل باليتيم: بيّنت الباحثة منزلة كافل اليتيم في الآخرة، وقد توصلت من خلال قراءتها للرواية إلى "أهميّة عمل التكفّل لليتامى الخيري للطفل والمجتمع كليهما، فنزح الطفل اليتيم من الشوارع والأزقة والجوع والخوف إلى مكان دافِئ آمن ونشأ فيه وأصبح أحد أفضل الناس في المجتمع" (مسرعي بلا تاريخ، ٩).

٤- أزمة الإنسان: أشارت الباحثة إلى الأزمات الناتجة عن سلبيات المجتمع، وهي الأزمات البشريّة عند ممارسة الجنس غير المشروع، ومن خلال هذه الأزمة سلطت الباحثة الضوء على هؤلاء الأطفال وعلى معاناتهم وما يقع عليهم من ظلم وجَور.

٥- أبناء الزنا: أشارت الباحثة إلى إنَّ أبن الزنا لاذنب له ويجب أنْ يُعامل معاملة كريمة، على عكس مانراه في الواقع من التعامل السَّيِّئ معهم، مثل بطلة الرواية (بهاء) وما لاقته من ظلم وقسوة.

٦- التمييز الطبقي بين أفراد المجتمعات هو الأزمة الإنسانية المشهودة في الرواية. وهو أحد مشاكل مجتمعات اليوم التي خلقت فجوة كبيرة بين الفقراء والأغنياء؛ وهذا التمييز بين الناس يستند إلى أسس، منها: "الوضع الاجتماعي ومنها الوضع المادّي ومنها النسب، إلى سائر مايحاول الناس التفاضل والتمايز فيه" (مسرعي بلا تاريخ، ١١). وما ورد في الرواية كأحد أسس هذا الاختلاف الطبقي وأسبابهِ بين أفراد المجتمع هو النسب والوضع المادّي المرير للشعب والحقوق الذي لم يوزّع بالعدالة بينهم، وهذا ما لاحظته الباحثة في الرواية من سلوكيات قاسية كاغتصاب فتاة صغيرة السن على يد أبناء الأثرياء، وكذلك معاملة الأثرياء غير الجيدة للفقراء.

وأشارت الباحثة إلى عواقب التمييز الطبقي في المجتمعات كالشعور بالظلم وعدم المساواة بين الشعب مُنتجاً الاضطرابات وعدم الإستقرار، وتدمير الأمن القومي مما يؤدي إلى ظهور السلوكيات المعادية للمجتمعات من لدن الشعب، وذلك لأنّ التمييز الطبقي يخلق الكراهيّة والشعور بالانتقام، ويؤدي إلى تفريق المجتمع وتدميّر وحدته وتعايشه السلمي وحراكه الاجتماعي. ويتضح من خلال هذه العواقب أنّ المجتمع بحاجة إلى حكومة تدير أموره عبر إدارة صحيحة قائمة على أساس العدل والإنصاف؛ لذلك كل مجتمع عرضة للظلم والعدوان، مالم تكن ثمّة حكومة عادلة وحكّام أتقياء.

٧- الفقر والإملاق: قدمت الباحثة تعريفاً للفقر ثم أشارت إلى المعضلات الاجتماعيّة التي يسببها الفقر بحسب ما في الرواية، لأن الفقر من أهم العوامل الاقتصادية للانحرافات في المجتمع، وأشارت إلى آثار الفقر في المجالين الشخصي والاجتماعي من وجهة نظر الإمام علي (كَرَّمّ اللهُ وَجْهَهُ) وهذه الآثار هي: السرقة، الانحراف الأخلاقي، الجهل ونقصان العقل، الانحراف الفكري والانحطاط في المكانة الاجتماعيّة والفساد الإداري.

٨- الصداقة: كما أشارت إلى أهمية الصداقة للفرد والمجتمع، مبيّنة دور الصداقات في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)، وأكدت المبدأ من خلال ما توصلت إليه من استنتاج بتأثر "كل شخص في علاقة الصداقة بأفكار وخصائل خليله الأخلاقيّة، وهذه العلاقة تؤدّي إلى بروز روح واحدة في عدة أجساد التي لها فكرة ونظرة سويّة إلى الحياة، ولأنّ المجتمعات ليست سوى مجموعة من هؤلاء الناس لابدّ من انتشار تعاليم الصداقة الحقيقيّة المميّزة لتعالي الناس على يد علماء الاجتماع عبر جميع وسائل التعليم حتّى يتم إنقاذ المجتمع من السقوط إلى الهاوية" (مسرعي بلا تاريخ، ١٦).

ثم نوهت إلى معضلة السرقة في الرواية على شكل سرقة المال العام والسرقة من الفقراء والسرقة الأدبيّة. ومن ثم فصلت الحديث حول كل واحد منهم بحسب مافي الرواية في (ص:١٦-٢٠).

٩- بينت الباحثة معاناة المصابين بالأمراض المستعصية وهي الأمراض التي لاتملك عادة علاجاً تاماً أو أنها صعبة العلاج، ويعاني المصاب من نقص الدواء، وارتفاع أسعار الأدوية، والمصابون بهذا الداء يخسرون مصدر دخلهم ويواجهون أزمات مالية حادّة، وأن هذه الأمراض تفرض تكاليف اقتصاديّة ونفسيّة واجتماعيّة باهظة على الأسر والمرضى والنظام الصحّي.

١٠- سحق القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة، وأشارت الباحثة إلى بعض هذه القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة المدروسة حسب ما في الرواية، كاستغلال الأجير، والنفاق وخداع البنات من قبل الذكور الانتهازيين، والغيرة والحسد.

ختاماً لخصت الباحثة وبصورة دقيقة أهم نتائج اليُتم وآثاره على اليتيم وتأثير المجتمع فيهِ، ونتيجة لذلك تحصل لليتيم ردود أفعال سلبية مردودها على الفرد ذاته وعلى أبناء المجتمع، بحصول مفارقات اجتماعية ودينية وسياسية.

أما الباحثة (سمانة موسى بور) والباحث (يوسف هادي بور)، فقد درسا رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من خلال بحثين، البحث الأول بعنوان (تجليات الانطباعية في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان على ضوء نظرية سوزان فيرغوسن)، وقد كان الهدف من هذا البحث تحليل المكونات الانطباعية بطريقة وصفية تحليلية، معتمدة على نظرية (سوزان فيرغوسن) لخصائص الرواية الانطباعية، ونقد رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) وتحليلها وإبراز جوانب النّظرية الانطباعية فيها. واستفتحا البحث بمقدمة أعطت فكرة عن الانطباعية. وبعدها قدما نبذة عن الروائية سناء الشعلان والرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، وأستند البحث إلى هذه الأسئلة:-

١- كيف تُعدّ رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء الشعلان مثالاً للرواية الانطباعية؟
٢- ما أهمّ مكوّنات الانطباعية في هذه الرواية؟

وتوصل الباحثان إلى أن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لها حبكة محذوفة أي: إنّ الروائية لاتذكر بعض الأحداث، وفيها توريه واستعارة، وكذلك توصلا إلى ميزة أخرى وهي: أن "وظيفة المكان في هذا النوع من القصة هي أكثر من استعارة من الجو الداخلي للشخصية المركزية، والتي تتأثر في بعض الحالات بالكلمات والمصطلحات التي يستخدمها الراوي...وإن رواية القصة (أَدْرَكَهَا النّسيانُ) تتشابك مع كل من المستقبل والرجوع إلى الماضي، مما يوفر لنا سياقًا وبنية سردية متضمنةً بطلين وقصة حياتهما؛ وتصوير تجاربهما) (بور و بور ، تجليات الاطباعية في رواية أدركها النسيان لسناء الشعلان ٢٠٢١، ٢٩٦). وتوصلا إلى أن الرواية هي "مثال ناجح لأدب روائي يسمى (الإنطباعية) في الأدب الروائي العربي. وتقدم صاحبة الرواية سرداً غامضاً من القصة مستندة إلى نموذج (سوزان فيرغوسن) مستخدمة تجليات الانطباعية مثل الحبكة المحذوفة، والحبكة المجازية، وانقطاع الوقت والسرد في الرواية، والدور الاستعاري للمكان مما أدى إلى انعكاس في الأفكار والمشاعر الدّاخلية لشخصيات القصة، والمشاعر والعواطف الغامضة والمتقلبة والمتغيرة

الدّاخلية لشخصياتها) (بور و بور، تجليات الانطباعية في رواية " أدركها النّسيان" لسناء الشعلان ٢٠٢١-٢٠٢٠، ٢٧٩).

كما توصل الباحثان إلى أن الرواية قد تميزت بالاستعارة المكانية، وانقطاع الوقت والسرد، وتداخل السرد وتداخل متونها، وبذلك وجدا بأنّ رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) هي مثال جيد لنوع من الرواية الانطباعية حسب نظرية (سوزان فيرغوسن) ووصفا الرواية بأنها "رواية نفسية وروحية وليست مصطلحاً؛ يتعلق بمشاعر أبطال الرواية، وهي رواية قصة الحب، والصراع، والاغتراب، والحرمان، وضحية حروب ملعونة خفية وعلنية ومشاكل فلسطين المحتلة" (بور و بور، تجليات الانطباعية في رواية " أدركها النّسيان" لسناء الشعلان ٢٠٢١-٢٠٢٠، ٢٩٦).

وقد أنهيا البحث بأهم النتائج، منها: أن الرواية لا نهاية للزمان والمكان فيها، كما توصلا إلى أن الروائية سناء في روايتها (أَدْرَكَهَا النّسيان) استطاعت أن "تأثر على عواطف ومشاعر القارئ من خلال تصوير ووصف المشاهد والأحداث وأعدته لتقبّل التّفكير الإنساني، وصرخت من أجل إيقاظ الألم والجهاد ضد كلّ ظلم وحبّ كل القيم الإنسانية السامية، وكتبت الشعلان لفهم فكرة العقل والحبّ، روايتها بتقنيات الصناعات الأدبية: مثل الاستعارة والتشبيه، ومن خلال خلق نسيج غامض وعميق أظهرت موضوعات مناسبة للحبّ والتّصوف والملحمة" (بور و بور، تجليات الانطباعية في رواية " أدركها النّسيان" لسناء الشعلان ٢٠٢١-٢٠٢٠، ٢٩٨).

أما البحث الثاني فقد كان بعنوان "أسلوب السرد "الأقوال الروائية" في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) سناء شعلان" وتوصلا إلى أن الروائية (سناء الشعلان) تستخدم أساليب رواية الروايات، والأساليب هي (الإبلاغ السردي للألفاظ، طريقة النطق المباشر، طريقة الكلام الحر غير المباشر، طريقة الكلام الحر المباشر، وطريقة الكلام غير المباشر) (بور و بور، أسلوب السرد الأقوال الروائية في أدركها النسيان سناء الشعلان ٢٠٢٠-٢٠٢١، ٧).

توصل الباحثان إلى أن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) "رواية واقعية بتجارب فردية وموضوعات يختلط فيها الواقع بالشخصية والرؤى والعواطف والمشاعر،.. لكنه كان محايدا ولم يتدخل في خلق الأحداث، بل يعبر عنها دون تحيز، كما يراها أو يفهمها من عقول الشخصيات، في سياق بسيط وجميل وجذاب وقوي ومفهوم، وأحياناً بحجة الحفاظ على الأصالة والتقاليد، تستخدم اللهجة العامية" (بور و بور، أسلوب السرد الأقوال الروائية في أدركها النسيان سناء الشعلان ٢٠٢٠-٢٠٢١، ١٠).

أما الباحث الهندي (محمد شفيق عالم) فقد قدم بحثاً بعنوان "تمثيل الجسد في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان" في المؤتمر الدولي "رواية المرأة العربية في القرن الحادي والعشرون" الذي عقده مركز الدّراسات العربيّة والإفريقية في جامعة جواهر لآل نهرو الهندية في نيودلهي/الهند بمشاركات هنديّة وعربيّة وعالمية، والمنشور في مجلة حديث العالم الإلكترونية، بتأريخ ٢٠٢٢/٣/١٩، فقد اختار الباحث –حسب قوله– دراسة هذه الرواية لغنى الروائية سناء شعلان بنتاجاتها الأدبية والنقدية، المتميزة بجمال لغتها، وكونها من روائيات الجيل الحديث.

أكد الباحث أنّ الروائية (سناء الشعلان) قد استخدمت الجسد أو الجنس بأشكال فنية مختلفة. وتكلمت عن المحرمات(الدين، والسياسة، والجنس) من خلال شخصيات روايتها عن طريق الرمز والإيحاء بهدف تعرية المجتمع الذكوري الزائف في العالم العربي.

كما فصل الباحث القول في شخصيات رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، ورأى، بأنهم يمثلون شخصيات المجتمع العربي، حيث قال: "ويكاد معظم الشخصيات في الرواية لا يختلفون عن شخصيات المجتمعات العربية في عصرنا الحاضر، يجمعهم خيط واحد هو السقوط في الرذيلة والفحشاء وإن اختلفوا في المظاهر والمناصب" (عالم ٢٠٢٢).

وقد توصل الباحث إلى أنّ هذه الرواية تبين زيف المجتمع العربي الفارغ عن الأخلاقيات والإنسانية، في مجتمع ذكوري متوحش.

إذا نظرنا إلى البحوث من ناحية البنية الدلالية نجد أعتناء الباحثين في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) بعنوان بحوثهم بعدها أول علامة سيميائية مهمة تواجه القارئ، ومن هؤلاء الباحثين الباحث (أورنك زيب الأعظمي)، تحت عنوان بحثي (لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان")، بيّنَ بأن النسيان والتذكر في هذه الرواية لعبة تراوغ بها الروائية القارئ كي تصل إلى هدفها في كشف موضوع إلرواية من العنوان، حتى قبل الولوج فيها للقراءة، ويبدو إن الباحث (ضياء غني العبودي)، ومن خلال أختياره لكلمة (التابوهات) في العنوان، والتي تعني كل شيء محرّم دينياً أو عرفياً يفصح عن جرأته في تجاوز كل القيود وعن نيته –بدءا– في الانقلات منها، ورفض وجود حواجز أمام رغباتهِ أو طموحاته..ألخ

ولا بُدَّ من الإشارة إلى أنّ العنوان يرتبط بالوظيفة الإغوائية والوظيفة الوصفية عبر مقارنة التفاعل الدلالي بين بنية العنوان ومضمون البحث المرافقة له، إذ يتعامل البحث مع العنوان بوصفه صورة تتشكل من العنوان والدلالة. إذ يُعد العنوان علامة سيميائية في غاية الأهمية من حيث

دلالته وإغرائه المتلقي وجعله علامة دلالية. أولية مهمة. كما يمثل العنوان وسيلة للدخول إلى النص وانكشاف البنية الخفية للسرد.

أما من ناحية العلامة الإشارية ولأن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) تتكون من مجموعة من الرموز فلابد من الإشارة بإنّ هذه الرموز التي تقع فيها تهدف إلى توصيل المعنى إلى المتلقي بشكل إيحائي، ممنهج مجزء، بدليل كثرة الدراسات والتأويلات التي دارت حولها.

ولا بد من الإشارة إلى إنّ رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) حظيت بأهتمام الباحثين من كلا الجنسين، ويبدو إنّ بحوث المرأة تختلف عن بحوث الرجل، في المقدمات والنتائج والتوجه، نظراً لتوجهاتهما المختلفة، أما البحوث المشتركة بينهما فقد حاولا فيها معالجة القضايا الإنسانية المشتركة.

أما عن الباحثين الرجال فالملاحظ على بحوثهم هو التفاتهم إلى الماديات المحسوسة القريبة إلى الإدراك المباشر، ومنها الجسد، ليُعلن من خلاله عن نظرتهِ إلى المرأة الجسد، وإلى المشكلات الأساسية المتعلقة به .

كما كشفت لنا الدراسات حول (أَدْرَكَهَا النّسيان) عن تفكير الرجل المنطقي، المتسلسل، الذي يطالب بالمنطق في تفسير كل شيء، وهذا مانجده في بحث (أورنك زيب الأعظمي)، من خلال دراسته تقنية عدم ترتيب السرد وترتيب الفصول، ومن خلال استنتاجاته، يكشف لنا طريقة الرجل الباحث، في ميله إلى التفكير المنطقي الذي يُطالب بالمنطق في تفسير المعطيات، كما تكشف عن التفكير المتسلسل الذي يستند إلى المقدمات والنتائج، أي: الأسباب والمسببات، العلة والمعلول..).

كذا الحال وجدناه في بحث (ضياء غني العبودي)، في بحثه (التابوهات في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان)، إذ نراه قد توجه إلى الجسد أول ما توجه ليأخذه بالدراسة والتحليل، وليُعلن من خلاله عن نظرتهِ إلى المرأة الجسد، وإلى أولوية توجهاته. فالجسد يرمز إلى الجنس، كما يرمز إلى التكامل والوحدة والاستقلال. ولأن السياسة من اهتمامات الرجل فقد رأى الباحث في الرواية مشكلة سياسية بحاجة إلى حل، من خلال لفت انتباهه إلى تلك المشكلة أكثر من باقي المشكلات المطروحة، وهذا دليل على ميله تسييس الأمور، ودليل على تفكيره العقلاني البعيد عن العاطفي.

أما بحث الباحثان (نجوى محمد جمعة) و(علي خالد حامد) الذي بعنوان(المرأة المستلبة في أدب سناء الشعلان السردي) ولأن الباحثين أحدهما رجل، والآخر امرأة، فقد جاءت توجهاتهما مشتركة فالرجل الباحث ركز على الجسد، والمرأة الباحثة ركزت على التحرر. فالرجل الباحث قد

توجه نحو استلاب العقل والمكانة، أما المرأة الباحثة توجهت إلى بيان استلاب جسدها بمعنى استلاب حياتها. وهذا مرده إلى ميولهما الفسيولوجية المختلفة وطريقة نظرتهما إلى نفسهما وإلى الآخر.

وكذا الحال وجدناه في البحث المشترك للباحثين (سمانة موسى بور) و(يوسف هادي بور) فالبحث مشترك بين الرجل الباحث والمرأة الباحثة، لذا نجد ظهور شخصية الرجل الباحث واضحة، في توجهه إلى الجسد، أما شخصية المرأة الباحثة تظهر في نتائجها الحاملة لقضايا إنسانية مشتركة، تجمع الجنسين حولها، دون تمييز.

أما الباحثة معصومة مسرعي في بحثها (المعضلات الإجتماعية للمجتمعات في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان) فقد انطلقت الباحثة من نظرتها العاطفية إلى مشكلات الرواية، فاختارت أن تكون أمومتها حاضرة لدى التمحيص والبحث والكتابة، لذا نرى أول ما ترى بأن مشكلة اليُتمِ واليتيم وكفالته، حاضرة. كما نرى أكل حقهِ واضطهادهِ حاضر أيضاً. وهذا ما أثار انتباهها أولاً ثم التفتت بعدها إلى قضاياها ومشكلاتها النسوية الاجتماعية، الأخرى من استلاب جسدها والاعتداء. إلى جانب التمييز الجنسي والطبقي دوناً عن باقي مشكلات الرواية الاخرى. وهذا يعود إلى نظرة المرأة العاطفية إلى مبدأ العلاقات بين أفراد المجتمع، ومن خلال توددها إلى الآخرين والأُنس بهم، ورغبتها في إشاعة الحب والسلام في المجتمع.

ركزت الباحثة في بحثها أعلاه وبصورة دقيقة على أهم نتائج اليُتم وآثاره على اليتيم والتأثير المتبادل بينه وبين المجتمع، وبالتالي تحصل لليتيم ردود أفعال سلبية مردودها على الفرد ذاته خاصة وعلى أبناء المجتمع عامة، بحصول مفارقات اجتماعية ودينية وسياسية. ولاننسى الباحثة من جمهورية إيران الإسلامية، إذ نرى ان الباحثة متأثره بشكل منطقي واضح بما حولها العادات والمبادىء الدينية والأخلاقية لمجتمعتها، ولهذا التفتت إلى اليتيم الذي وصى به الله سبحانه وتعالى في القرآن، بقوله: "فأما اليَتِيمَ فَلاَ تَقْهر"(الضحى:٩). ولهذا نلاحظ بحثها نزعه دينية تدل على ثقافتها الدينية جراء تأثير مجتمعها المتزمت على الباحثة. لذا نجد بدأ بحثها بموضوع (الطلاق) ومن ثم الأطفال اليتامى وكفالة اليتيم والسرقة من الفقراء ونرى مشكلة أبناء الزنا والتميز الطبقي والفقر والإملاق ولكن على ما يبدو أن الباحثة انطلقت من موضوع الطلاق وانتهت بالسرقة لتؤكد مبدأ السبب والنتيجة، فضلاً عن قضايا المرأة ومشاكلها الاجتماعية، من استلاب جسدها والاعتداء عليها والتمييز الجنسي والطبقي دوناً عن باقي مشكلات الرواية الاخرى. وعلى ما يبدو تلك إشارة منها إلى نقد واقع المجتمعات العربية والأسلامية وافتقارها إلى العدالة والمساواة بين أبناء شعبها

وتفشي السرقة المال العام مما يؤدي إلى الطلاق واليتم والفقر، بما تلمح الباحثة تفشي الطلاق وإلى ما له من آثار شرعية ونفسية واجتماعية وتربوية واقتصادية سلبية على الفرد والمجتمع، بدليل قولها عن الطلاق: "هذه الظاهرة التي في الآونة الأخيرة إزدادت بين الأسر الإسلامية بسبب الظروف الراهنة التي تواجه هذه المجتمعات والتفكك الذي يعيش فيه العالم الإسلامي اليوم" (مسرعي بلا تاريخ، ٢)، بذلك نرى إن الباحثة قد أخذت الدين غطاء للكشف عن واقع المجتمعات الأسلامية. ساعيه من خلال ذلك إلى كشف المضمر وتأويل دلالته في هذه الرواية.

أما البحث الأخير للباحث الهندي (محمد شفيق عالم) فلم يأتِ بشيء جديد، بل اتبع الباحثين الذين سبقوه، وتقارب بشكل كبير من الباحث (ضياء غني العبودي)، في بحثه (التابوهات في رواية أدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان)، من حيث ربط الرواية بالدين والسياسة والجنس، وهذا يوضح تفكيرهم المنطقي وربط النتائج مع الأسباب وأخذ المعنى المعنوي من الرواية وليس المعنى الظاهري، ويبدو من تأويلهما بأنهما قد قاما بتحليل أسباب معاناة البطلين وسوء الوضع المعيشي لهما من خلال الخلل في تطبيق الدين وسوء السياسة وسلبية النظرة إلى الجنس في بلادهما.

٣- المقالات:

لقد حظيت رواية أدركها النسيان لـ(سناء الشعلان) بنصيب وافر من الدراسات، خاصة تلك التي جاءت على شكل مقالات، ومن هذه المقالات: مقال بعنوان "تعرية الذات –انطباعات أولية عن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)، للدكتورة سناء الشعلان"، بقلم الأديب الناقد العراقي: (عباس داخل حسن) المغترب في بلاد الثلج فنلندا، والذي أهدت الروائية سناء الشعلان روايتها لهُ.

افتتح الناقد مقاله بعرض التشابه والاختلاف بين كتابة الرواية وبين عرض (استربيتز)، بقوله: "كتابة الرّاوية طقس شبيه بعرض (استربيتز) مثل الفتاة التي تحرّر نفسها من ملابسها تحت أضواء الخشبة العارية من الخجل، وتعرض مفاتنها السّريّة واحداً تلو الآخر؛ يعري الكاتب أيضاً ذاته الحميميّة أمام جمهور رواياته، لكن هناك بالطّبع اختلافات؛ فالذي يعرضه الرّاوي من ذاته ليست مفاتنه السّاحرة مثل الفتاة، لكنّه يكشف بدلاً منها الشّياطين التي تسيطر عليه، حنينه، أو ذنبه، وأحياناً استياءه... وأثناء عرض (الاستربيتز) تكون الفتاة مرتدية ملابسها أوّلا، ثم تتعرّى نهائيّاً، وفي حالة الرّاوية ينعكس المسار، ففي البداية يكون الكاتب عارياً، وفي النّهاية مرتدياً ملابسه" (حسن، تعرية الذات- انطباعات أولية عن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) للدكتورة سناء الشعلان، ٢٠١٩، صفحة ١).

إنّ الكاتب بهذه المقارنة قد أعطانا فكرة مختصرة عن طريقة عرض الرواية من لدن الرواة، كما أن الباحث قد عدّها مدخلاً إلى عالم الأديبة الروائية (سناء الشعلان)، وإلى روايتها الأخيرة (أَدْرَكَهَا النّسيان)، وقدم أهم ما تتميز بها الرواية، من حيث إنها تنتمي للروايات السردية الجديدة المتحررة من قيود الأسلوب والمعايير والقوالب النمطية للحكاية، وقد جاءت وفق التّحولات البنيويّة التي يعرفها جنس الرّواية الجديدة والمفارقات التي تقوم عليها المستمدة من مفارقات الواقع الموضوعيّ المعيش، لكن باستعلاء لغة السّرد على الواقع، كما أنها تتميز بنقل تجربة الواقع انطلاقاً من التّجربة الرّوائيّة، وجعل هذه الأخيرة ذات طابع ذاتيّ من حيث الجوهر، ولكنّها تعبّر عن أشياء موضوعيّة.

ذكر الكاتب نمط الرواية وهي نمط السردية المتقطعة دون الاعتماد على التسلسل المنطقي للأحداث، فالرواية تبدأ من النهاية وتنتهي بالبداية، كما أنها لم تعتمد على نظام الفصول فلو غيرنا ترتيبها لن تنهار البنية السردية للرواية.

ثم بيّنَ أنّ الرواية تتوالى أحداثها ضمن أزمان استرجاعية واستشرافية، وتكشف لنا عن التجربة الإنسانية الجمعية في قطبي العالم العربي والعالم الغربي، فهي رواية كوزموبوليتانيّة بالاتجاهين السّلبيّ والإيجابيّ في تشكيل المجتمع الرّوائيّ وتشاركه.

كما أكد الكاتب أن الرواية "تعكس صراع الحياة ومفارقات الواقع الإنساني الرث والمتساقط والمهلهل. وهنا كشف الخطاب المفارق عن استحضار الدوافع المتضادة من أجل تحقيق وضع متوازن في الحياة. وسردياً تلعب المفارقة وظيفة تقوم على الصراع بين الذّات والموضوع، وبين المتصوّر والمألوف، والخارج والداخل والواقعي والمتخيل" (حسن، تعرية الذات –انطباعات أولية عن رواية (أَدْرَكهَا النّسيان) للدكتورة سناء الشعلان، ٢٠١٩، صفحة ٦).

قد فصّل القول في ما تتميز به الرواية إذ إنها خرجت من قيد المؤلف فتميزت بتعددية الراوي (الراوي العليم والراوي الجزئي)، وتميزت بعدم تحديد الزمان والمكان لكي تعمم التجربة الإنسانية، وتشمل الإنسانية كاملة، كما أنّ العلاقات بين الشخوص قد تضمنت التصورات المكانية والزمانية للحكاية، فـ"الرواية قدمت ضمن دائرة شخصية ضيقة تنحصر في حكاية الحبّ والفراق التي جمعت بطلي القصّة على المستوى الظاهريّ، في حين أن البنية الدّاخلية التي تحمل المعنى الغائب للرّواية هي تقدم مشاهد زمنية وتاريخية للمنطقة العربيّة وللإنسان العربيّ ضمن منظومة كبيرة من العلاقات وحركاتها" (حسن، تعرية الذات –انطباعات أولية عن رواية (أَدْرَكهَا النّسيان) للدكتورة سناء الشعلان، ٢٠١٩، صفحة ١٣).

وأضاف الكاتب أنَّ الرواية تقوم على مشاهد للأحداث بشكل اللقطة السينمائية، وأنها رواية الإثارة والدهشة والإبهار وجوها مليء بالكابوسية والانتهاكات، وقد كشف عن عالمنا الإنساني المخادع والمكابد والأناني.

ختم الكاتب (عباس داخل) مقالته بأهم ما تتضمنه الرواية من مضامين حبّ وانسحاق مصائر واغتراب وحرمان وضحايا حروب معلنة وخفية، وأكد أن الرواية فيها "كلّ عوامل النّجاح الذّاتيّة والموضوعيّة، والأمر المهّم فنيّاً هو أنّها مثّلت شكلاً جديداً ضمن تيار الرّواية الجديدة في المشهد الرّوائيّ العربيّ الحالي، وتحتاج قراءات متعدّدة، وأنا متيقّن من أنّها ستنال استحقاقها الإبداعيّ من القرّاء والمهتميّن بالرّواية العربيّة" (حسن، تعرية الذات –انطباعات أولية عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للدكتورة سناء الشعلان، ٢٠١٩، صفحة ١٤).

واخيراً: فيمكن القول بأن: الأديب عباس قد أعطى من خلال مقالهِ فكرة مفصلة عن مميزات الرواية وهدفها، بذلك أعطانا مفاتيح أبواب الرواية للدخول إلى عالمه وفتح مغاليقه.

أما الباحث الهندي (أورنك الأعظمي) فقد كتب دراسة بعنوان (قراءة في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان)، وبدأها بنبذة مختصرة ووافية عن أحداث الرواية وما جرى فيها من أحداث مرّتْ على البطلين (بهاء والضّحّاك)، وحياتهما في الميتم وخارج الميتم، وما جرى عليهما من تغيرات في المعيشة من الآلام والحزن والمرض. وما توصل إليه الباحث هو أنّ رواية أَدْرَكَهَا النّسيان "تتكون من أكثر من متن سردي متداخل، بل هي في حقيقة الحال تتشكل من خمس روايات تقع في رواية واحدة" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٣).

فصل كاتب المقال الحديث عن الروايات الخمس التي تتشكل في متن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، وبين أن الرواية الأولى هي رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) التي تخط الروائية اسمها (سناء الشعلان) على غلافها بوصفها مؤلفتها، وتتكوّن من ثلاثين نسياناً من واحد إلى ثلاثين، وعبر عن هذه الرواية بأنها "الوعاء الشكلي على امتداد الورق للسرد الكامل الممتد منذ صفحة البداية حتى صفحة النهاية، وهي تتقاطع داخلياً مع الروايات الأربع الأخرى التي تنساب داخلها، وتتداخل معها، وتصبح جزءاً من لحميتها" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٣).

والرواية الثانية التي تشكلت في متن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) وهي رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) التي كتبها الضّحّاك لحبيبته بهاء لكي تستيقظ من غيبوبتها، وطبع هذه الرواية ونشرها في كل مكان في حجرتها، وهذه الرواية "لم نعرف تفاصيلها أو أحداثها" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٣)، ولكن

"تتصدر الأحداث السعيدة في نهاية الرواية الورقية، ويتم نشرها، وتلاقي نجاحاً منقطع النظير، وتترجم إلى عدة لغات" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٣).

أما الرواية الثالثة في متن الرواية الأصلية، فهي "رواية (بهاء) بخط يدها لتكون رسالة اعتراف تضعها بين يدي حبيبها (الضّحّاك)" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٤)، وهي رواية مخطوطة عملاقة سيريّة، وهي تشكل الجزء الأكبر من الرواية الأم، وتقدّم أحداثها، وتفصح عن حقائقها وأزماتها، وتصحب القارئ في رحلة زمنيّة تمتد لسبعين عاماً في حياة بطلي الرّواية، وفي متنها هناك الحقائق والاعترافات والخلجات والآلام، وقد انتهتْ هذه الرّواية الدّاخليّة المخطوطة بمجرّد أن انتهتْ بطلتها السّاردة الدّاخليّة التي اسمها "العاشقة" من رواية أحداث حياة "بهاء"، عندها قام "الضّحّاك" بإعدام الرّواية بإحراقها في مدفأة بيته.

أما الرواية الرابعة في متن الرواية الأم، فهي المتشكلة في نهاية الرواية (في النسيان الثلاثين)، وهذه الرواية متداخلة مع رواية المخطوطة، "وهي رواية مفترضة تقول بأن المخطوطة الملعونة لم تحترق، وهي بذلك تحيلنا إلى رواية خامسة مفترضة، وهي رواية في فقرة واحدة فقط ،وتفترض أن الرواية بأحداثها كاملة لم تحدث أساساً، وأن "بهاء" و"الضحاك" تم قتلهما في الميتم في طفولتهما، ودُفنا في قبوه، ولم يكبرا، وبالتالي لم يعيشا متن الرواية الأم التي تحمل أحداث حكايتهما" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٤).

أما الرواية الخامسة ففي متن الرواية، "وهو متن يمتدّ في فقرة واحدة، وهو متن مباغت ومفاجئ وفيه كسر كامل للتوقعات؛ إذ يفترض هذا المتن أنّ رواية "أَدْرَكَهَا النّسيانُ" هي رواية كتبتها السّكرتيرة "باربرا" عن عاشقين مشرقيين هذا ما كتبته "باربرا" في روايتها الشّهيرة الأكثر مبيعاً في بلاد الثّلج والصّقيع التي تحمل عنوان" أَدْرَكَهُمَا النّسيانُ" (أ. الأعظمي ٢٠١٩، ٤).

وقد اختار الباحث (نزار حسين راشد) من الأردن الحديث عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من خلال مقال له بعنوان (أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان وغواية الحب والخلاص)، ويذهب الباحث إلى بيان الأسلوب الشعري والعاطفي لـ(سناء الشعلان) في وصف شخصيات روايتها (أَدْرَكَهَا النّسيان)، ويشبهها "بتشارلز ديكنز في "كارول عيد الميلاد" التي تقف برأيي على الحدود الغائمة بين الرواية والمسرحية، وهكذا يكتسب الحدث العادي الذي تسلته الرواية من خيوط الواقع اليومي العادي بعده الدرامي المتوهج بنار الحكاية" (راشد ٢٠١٩، ١).

ورأى أنّ الروائية (سناء الشعلان) "استعارت براعتها وتشويقها من حكايات الجدة، وتلونت بألوانها التي لاتبهت ولا تفقد بريقها" (راشد ٢٠١٩، ١)، وكذلك يصف الروائية بـ"العبقرية المتنكرة في ثوب الجدة" (راشد ٢٠١٩، ١).

ويذكر كاتب المقال بأنّ (سناء الشعلان) في كل روايتها تضع مساحة للصوفية والعشق، بعدهما "الأثير الذي يمنح العالم جدارته أن يعاش" (راشد ٢٠١٩، ١)، وأن أبطال روايتها مستمد من المجتمع الواقعي. ويبين أن سناء تريد أن توصل لنا حقيقة "أن الأرواح في النهاية لا تنسحق" (راشد ٢٠١٩، ١)، وأن هناك بصيصاً وفسحة أمل، "هناك مساحة متروكة خضراء، وضعتها يد الله هناك، يأوي إليها المتعبون حين يجدون دليلهم، في قلب لم يمت بعد، أو إنسان لم يتنكر لإنسانيته، ولم يرتد جلد العالم القاسي، شخص لا زال هناك واقفاً على قدميه، يناضل لينقذ ما يمكن إنقاذه، وفي النهاية تشتبك كل تلك الخيوط في زمان ما ومكان ما، لتصنع لنا حبكة الخلاص" (راشد ٢٠١٩، ٢).

ويختم الكاتب مقاله بالقول: "إنّ سناء تريد أنْ تقول: إننا سندرك الصفح في النهاية ونفوز بالجنة بعد أن نعبر طريق الآلام، فالمصير الإنساني ليس قاتماً للدرجة التي نتخيلها مادام هناك قلوب قادرة على المحبة" (راشد ٢٠١٩، ٢).

أما الناقد (سليم النجار) من الأردن فقد كتب مقالاً بعنوان (التجريب في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان للروائية سناء الشعلان)، ورأى أن الأسس الفنية لأعمال الروائية تتضمن الاستهلال والموضوعة والشخوص والحوار والحبكة والفعل والصراع والتوازن والأسلوب، وأكد أن الرواية تفتقر إلى تعريف محدد؛ وأشار إلى سبب ذلك "هو أنها كُتبتْ وفق بنى مختلفة من التجريب الذي لا يستند إلى قانون" (النجار ٢٠١٩، ١).

قدم الناقد تعريفاً لمفهوم التجريب "وهو معارضة المنْجَز الفني المتحقق؛ بحثاً عن رؤى جديدة تبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز المألوف في الرواية نحو آفاق لم تُستكشف من قبل" (النجار ٢٠١٩، ١) ...وقد دار في ذهنه سؤال عن كيفية فهم الروائية سناء الشعلان هذا المصطلح وكيف مارسته في عملها الإبداعي؟. واعتمد في دراسته النقدية لهذه الرواية على التحليل السيكولوجي بشكل أساس؛ كقراءة نقدية تجريبية وذلك "لاعتقاده بأن الرواية التي تحاكي نفسها بنفسها؛ كما هو عليه في هذه الرواية؛ يستدعي بقوة الاعتماد على التحليلات النفسية؛ حتى وإن كان طبعاً يستدعي توظيف باقي المناهج النقدية الأخرى" (النجار ٢٠١٩، ١).

بعد إعطائه نبذة مختصرة عن الرواية قسّم الناقد أنماط النص من الناحية السردية "إلى قسمين؛ الأول نمطي؛ والثاني باطني. وينقسم؛ على مستوى الفضاء الورقي؛ إلى ثلاثة أقسام؛ الأول نمطي؛ والثاني باطني؛ والثالث نفسي؛ ومن هنا نقول بأن البعد الباطني ينقسم بدوره إلى قسمين؛ الأول جاء في بداية الرواية؛ والثاني جاء بعد الخروج من السرد الباطني؛ الذي اختلجه وشطره إلى نصفين؛ لتبقى برزخا مليئا بعلامات الاستفهام" (النجار ٢٠١٩، ٢).

ويبيّن الناقد خروج النص عن المألوف، وذلك من خلال سبعة وستين عاماً لم تسرق من شبابه ونشاطه وابتسامته إلا القليل وأعطته هناء وخبرة وتجربة وألمعية تفوق هذه السنين الطّويلة بالعمل والإنجاز والانتظار والكتابة، وإن البطل يقوم بسرد الرواية، "ويقص أحداثه المعروفة على صعيد الشكل؛ وقعت في الشارع؛ أما على صعيد الباطن فيستكمل رؤيته نحو الرسالة التي أراد توصيلها للقارئ عبر صورة حبيبته الضائعة" (النجار ٢٠١٩، ٢).

توصل الناقد إلى أن "الروائية الشعلان لا تتحدث عن النّسيان والدهشة بمعناهما التقليدي؛ بل تصورهما كالمطر الطبيعي؛ حتى تأخذ غيومه مأخذاً طبيعياً؛ وتمطر القلب؛ وتنتج خصوبة قلبية" (النجار ٢٠١٩، ٣).

وأكد أنّ رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) باطنية، لأن السارد يتحدث عن حركة باطنية؛ بدل الحركة النمطية الفيزيائية؛ وأنه ما وراء سردي؛ لأن السارد يستهدف الحديث عن إشكالية الكتابة السردية الإبداعية من خلال (كتبت العاشقة)؛ "وهذا ما وظفته الشعلان في رؤيتها إلى إشكالية النص الإبداعي؛ وقد أحسنت بهذا الفعل؛ فالصورة للعاشقة وهي تكتب؛ استنبطت أحداثاً مروعة ولو طبقناها على واقع الكتابة لاكتشفنا أنّها نفس الصور؛ من خيانة؛ وسرقة؛ وانتهازية؛ وبوهيمية؛ وخسة؛ ونذالة" (النجار ٢٠١٩، ٤).

وأبدى الناقد رأيه في هذه الرواية (أَدْرَكَهَا النّسيانُ) بأنها "ليست قمة جبل سردي يفترض انتصابه في أي مكان؛ أو في مكان غير محدد؛ مثل غيره من الجبال التي تحيط بالحوض المتوسط ؛بل هي قمة سردية لجبل اجتماعي تاريخي تم إرساؤه في أحد عوالمنا. فمن هناك؛ ومن هناك فقط؛ يمكن لنا أن نشاهد ما أرادت الروائية سناء الشعلان مشاهدته" (النجار ٢٠١٩، ٥).

اختارت الباحثة (منى محيلان) الحديث عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من خلال مقال لها بعنوان (الإنسان فى رواية د.سناء شعلان (أَدْرَكَهَا النّسيان) ما بين العتبة ودهشة الختام)، وقد أخبرتنا أنّها ما بين سنة نشر الرواية وقراءتها للرواية أشهُر معدودات. وما بينهما مفارقةٌ عجيبة،

وهي عند قراءتها لرواية (أدْرَكَهَا النّسيان) قد انتشر فيديو لطفل يتيم يعنَّف من قبل ذوي قرابته، وقد أحدث الفيديو صدمة لكل من شاهده. هذا اليتيم، نموذجٌ لشريحة في مجتمعنا، فضلاً عن اللقطاء الضائعين، والمشتتين فى الوطن، وكذلك أخبرتنا بأن المبدع هو من يشارك المجتمع همومه وآلامه، وأنّ رواية المعنية رواية اجتماعية، تتضمن اليتامى واللقطاء.

من خلال المقولات الثلاث في صفحة بعد صفحة العنوان التى نسبتها الروائية إلى ملحمة (مزامير العشاق في دنيا الأشواق): أكدت (الكاتبة منى) أنها "ثالوث العشق والوطن والمَيتم: هي محاورُ متعالقةٌ بُنيت عليها الرواية" فمن حُرِم الوالدان حُرّم عليه الوطن والعشق" (محيلان ٢٠١٩، ١). كما أكدت أنّ "كليات الرواية تكريسٌ لما نتداولُه من أن إنسانَنا العربي يبدعُ حين يغتربُ عن وطنه؛ لأنه يجدُ من يتبنى فكرَه ويدعمُه ويتيحُ له مساحة كبرى من الإبداع، لكنه في أوطانِ القمع العربي يتيم، مغبونٌ حقُه في العشق والحياة الفضلى" (محيلان ٢٠١٩، ٢).

وأشارت إلى أنّ الروائية أدهشتنا "في النهايات المتعددة للرواية، فمن قول قائل إن الضّحّاك وحبيبتَه بهاء، ولدا من جديد وكان بَدء الكلمة بحياة تغمرها السعادة، إلى قولٍ إن الحبيبين استطاعا أن يلتقيا في عالمٍ ما، بعيدٍ عن هذا العالم الشرير، وأنهما يعيشان حلمَهما بالحب الأبدي، إلى مقولة مخيفة يتناقلها الأطفال عن الشبحين اللذين يعيشان في القبوَ، يذكرون أن طفلةً حمراءَ ملعونةً وطفلا عاشقا لها مدفونان في تراب القبو بعد أن حبستهما مديرة الميتم في القبو إلى أن ماتا جوعا، إلى ما بعد النهاية حين نرى في أفق بحري ظلين يركضان نحو الرَّحب، فرحَين بالعشق الذي لا يموت... إلى نهايات وبدايات لتقولَ لنا: هي قصص أيتامٍ ولقطاءَ، مهمشين في وطنهم، ومهما تقلبت الأوجهُ والاحتمالاتُ في مشوار حياتهم يبقى عنوانُها القهرُ والانكسار" (محيلان ٢٠١٩، ٣).

أما (سمير أيوب) فقد كتب مقالاً بعنوان (رواية أدْرَكَهَا النّسيان للشعلان وصدامها مع المجتمع)، بدأ ببيان ما يشهدهُ العصر من تغييرات جذرية تكتسح الحياة المعاصرة، من غياب الحقائق، وترويج الأكاذيب، وانتشار الزيف والوهم. وأكد وجود تأثير لهذه المظاهر الحياتية في الإنتاج الأدبي، كما بيّنَ (إنّ السرد الروائي أسرع الأشكال الأدبية تأثراً بهذا) (أيوب ٢٠١٩، ١)، ومن الروائيين الذين تأثروا بهذه التغييرات سناء الشعلان خاصة في إصداراتها الأخيرة، وقال إنّ سناء الشعلان "قد عبرت مراحل تطور كثيرة، مكنتها من تحديث ذاتها، واقتحام موضوعات لم تكن مطروقة من قبل، فانتقتها وفق سياق الحياة الجديد، الذي لم يعد يتسم بالسيولة والسلاسة، ومن خلال الرؤى الاجتماعية الانتقادية والأشكال الكتابية غادرت وعيها التقليدي الذي بدأت به، عبوراً

إلى وعي جديد، أفادت به منسمات الرواية الغربية الحداثية، وما بعد الحداثة وما بعدها" (أيوب ٢٠١٩، ٢).

كما عبر عن رأيهِ في رواية (أدْرَكهَا النّسيان) فقد رأى بأنها: "تطوير لتجربة الشّعلان الإبداعية وإثراء لها. وهي ترفض عبرها الاستسلام لاشتراطات ما بعد الحداثة في السّرد، ويبدو ما وراء القصّ واضحاً فيها في بنائها لمتون وهوامش النّصّ، استلّتْ كلّ ما يثري عمليّة السّرد بمنظور يدرك الأجمل في عمليتي التّفكيك والتّركيب. فاستفادتْ من التّكثيف الموحي ومن انفتاح النّصّ معاً، من الأسطورة والسّحر والخرافة والخيال؛ لإزاحة الحدود بين الأجناس، والتّعامل مع إشكاليّات النّصّ؛ فاستعانتْ بما يؤسّس، ويومض، ويوحي، وابتعدتْ عن كلّ ما يربك، ويعرقل مسيرة الدّلالة. كما حافظتْ على بهاء لغة قادرة على اقتناص أدّق التّفاصيل دون العبث بتشكيلاتها التي تحقّق للفنّ مهمته في دمج القيِّمِ بالجميل والمُشوِّق" (أيوب ٢٠١٩، ٢).

وبعد قراءته ثلاث مرات للرواية، قال، بأن: "الأولى استكشافيّة، والثّانية استفهاميّة، والثّالثة للتبصّر والفهم. مع القراءة الاستكشافيّة سرعان ما وجدتُ أنّ الشّعلان –بما عُرف عنها من جرأة لافتة– قد اتّخذتْ من أجساد أبطالها داخل فضاءات ميتم حكوميّ بائس، تنكسر فيه القواعد الأخلاقيّة الصّلبة، في وطن موحش من أوطان الشّرق المقيت باستبداده، بؤراً تتجلّى فيها وعبرها الذّوات والأشياء التي تكوّن عالم النّصّ وثيماته الفرعيّة: اليتيمة النّارية الحمراء بهاء، اليتيمة هدى ضحية زنا المحارم، مديرة الميتم العانس الشّهوانيّة، المدرّس أفراح الرّمليّ صيّاد الأجساد، طريد الميتم المتمرّد سليم الضّحاك الذي صار في مدينة الثّلج الاسكندنافيّة الأديب المشهور والأستاذ الجامعيّ المرموق، وباربارا سكرتيرته الاسكندنافيّة العاشقة، وترى الشعلان أنَّ شهوات الجسد منطلق لتناسل الموضوعات السردية، وحركة كل الأحداث ومعطياتها، وسبب لنمو الدلالات السردية" (أيوب ٢٠١٩، ٣).

أما في القراءة الاستفهامية له فوجد أنَّ النص مختلف كثيراً عن نصوص الشعلان السابقة، وأنه "نصّ عجائبي لا تاريخيّ، يطرح قضايا العلاقة بين الحقيقة والخيال، ويحتفل بالأسطوريّ والغرائبيّ ليس بالمعنى الحرفيّ للأسطورة، بل بانتزاع إشارات من الواقع، تمتلك القدرة على الأسطرة بحكم هيمنة اللامعقول عليها" (أيوب ٢٠١٩، ٤).

وأكدَّ الكاتب أنَّ وعي الشعلان بتطور العالم الحديث هو محرك الكتابة الروائية في النص، إذ سعت إلى كشف دقيق وبحث بعمق عن الحقائق الخفية في الواقع ، فعانت الروائية في نصها، لأنها "كانتْ أمام مجتمع مفكّك مبعثر، تخلخل المألوف فيه، ونبت الشّكّ في ثوابته وصيروراته

السّائدة المتناقضة ذات التّعقيدات المتشابكة المثقلة بهيمنة الاضطهاد والظّلم الاجتماعيّ والحبّ والشّهوة وغيرها من الارتطامات اليوميّة والانفعالات المختلطة" (أيوب ٢٠١٩، ٤).

كما بَينَ أنّ عتبة النص تبدأ من عنوانه، "فالجملة الفعلية "أَدْرَكَهَا النّسيان" تعني أنّ النّصّ مهتم بالبنية العميقة للمكان الدّاخليّ لأبطاله بحثاً عمّا تخفيه الذّاكرة لا ما يُظهره الواقع" (أيوب ٢٠١٩، ٤-٥).

أما في قراءته الثالثة فتوصَّل إلى "أن مسار الكتابة في هذه الرّواية مسار زئبقيّ، تصعب محاصرته بطريقة تجعلنا نطمئن إلى ما يحدّده ظاهر النّصّ. فهناك روافد كثيرة في الرّواية تسهم في فتح آفاق جديدة أمام رؤية ما بعد النّصّ في بناء موازٍ قد لا يتجلّى لقارئ متعجل، يقيم فيه إنسان عربيّ غير متصالح مع شيء، يعيش داخل تركيبة تحمل بذور موتها، ويبحث عن ماهيّة حقيقيّة غير كينونته الزّائفة، ليتكشف أنّ حضوره في الحياة مرهون بموته" (أيوب ٢٠١٩، ٥).

بعد ذلك يأتي إلى القارئ، وينصحه عند غوصه في هذا النص "بالتحفز الواعي" (أيوب ٢٠١٩، ٥)، لأنه يرى أن هذا النص نص زئبقي، وأنه مفتوح على قراءات وتأويلات عديدة. ويبدي رأيه في مفاصل الرواية بانها "مكتظة بتفاصيل ملتبسة متداخلة ومتناصّة، ظاهرها الغرائبيّ صداميّ، تثير توتّر المؤمن بالسّائد، فيقع في حيرة تبقيه متردّداً بين تفسير متصالح مع المألوف، وتفسير خارج عليه" (أيوب ٢٠١٩، ٥).

وثمةَ مقال الناقد (فاضل عبود التميمي) من العراق الذي تناول في دراسته "عتبات الأردنية (سناء شعلان) في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)"، وأكد أنّها رواية "نقد سياسي، واجتماعي، وأخلاقي، فضلاً عن أنها رواية (عتبات نصية) لما تشتمل عليهِ من شفرات تحظى بقيمة تشكيلية، وسردية عالية أسهمت في رسم صورة المسرود، وتوجيه القراءة نحو فهم عميق لطبيعة الإشكالية في مجتمع الرواية" (التميمي ٢٠٢٠، ١).

بين الكاتب أنّ وظائف العنوان التعيين، الوصف، الإغراء، والإيحاء" (التميمي ٢٠٢٠، ١)، وأشار إلى أنّ صورة المنزل الأوربي المحاط بالثلج والأشجار الكثيفة، "أنه منزل الضحاك في منفاه الجميل" (التميمي ٢٠٢٠، ٢).

يتتبع الكاتب صفحة المعلومات، والعنوان في صفحة الغلاف الثالث الداخلي، والعنوان الموازي تحته "(حكاية امرأة أنقذها النسيان من التذكر)، (والحكاية هنا تتسع لأنْ تكون رواية امرأة

أنقذها النسيان من التذكر، فالعنوانان يحيلان على تسويغ النسيان الذي كان نعمة الحال لبهاء)" (التميمي ٢٠٢٠، ٢).

كما تناول الكاتب عتبة صفحة (المقتبس)، التي تتكون من ثلاثة نصوص أخذتها الروائية من ملحمة (مزامير العشاق في دنيا الأشواق)، وقام بتفكيكها، وتوصل إلى أن "المقتبسات من إبداع الروائية، ولم تكن مستعارة، وإنّها وصفت على لسان الساردة على أنها نجوم الأوريغامي" (التميمي ٢٠٢٠، ٢). وتناول الإهداء ووصفه بأنه "قيم ببعده الجمالي ذي المظهر التقابلي الذي يتحكم بالصفة وضدها" (التميمي ٢٠٢٠، ٣)، وكذلك عتبة مابعد الإهداء، وعتبة الخاتمة "مابعد النهاية"، وأكد خلوها من النهاية التقليدية، وأنّها مفتوحة التأويلات، وذلك استناداً إلى تكرار (إنني أراك) التي كانت في البداية مع تغاير في شكل الخطاب بوصفها في البداية نطقا صامتا عن حال الضحاك وفي النهاية نطقا صامتا عن حال بهاء، وبين أنّ "هذا يعطي فكرة عن دوران المتن حول نفسه في حركة سرد مؤسطرة تنتهي فيها الأحداث في نقطة ما، ثم تعود في شكل دائري يسترعي الانتباه والتلقي" (التميمي ٢٠٢٠، ٣).

كما اختار الباحث (سفيان صائب المعاضيدي) وهو من مختصي علم النفس التربوي، الحديث عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من خلال مقال له بعنوان "التحليل النفسي لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للروائية الدكتورة (سناء الشعلان)"، ويَرى أنّ القصص السّرديّة دائماً فيها أفكار القاص وخياله الخاصّ الخصب، وتتضمن جزءاً من شخصية الكاتب فضلاً عن الإبداع الفكري للكاتب.

رأى أنَّ قصّة (أَدْرَكَهَا النّسيان) بدءاً من عنوانها تحمل الإثارة وتدعو إلى عدة تساؤلات ماذا أدرك النّسيان؟ ولمن؟ في ثلاثين نسيانا متتالياً؟، ويرى أنَّ "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التذكر.. بحدّ ذاته يحمل من الصّور النّفسيّة شيئا كثيرا، فمما نعرف في العلوم النّفسيّة أنّ ذاكرة النساء لها من القوة الشيء الكثير ولا تنسى" (المعاضيدي ٢٠٢٠، ١).

بدأ دراسته عَبْر تحليله لبداية الرواية وهو الإهداء، وحللها بحسب اختصاصه النفسي، "كأنّها تنقل ذاكرتنا النّفسيّة إلى أيّام الحرب الكثيرة التي عشناها في العراق، و كيف كنا نخاف من الحب خوف الحرب و ما تجنيه من أرواح" (المعاضيدي ٢٠٢٠، ٢). ورأى أنّ حصول سليم الضّحّاك على حبيبته اختياراً نفسيّاً رائعاً، إنّهُ موقف بطولي لبطل القصّة، يشد القارئ لمعرفة حياته، وإنّ مرض بهاء كان سبباً لظهور حنان الضحاك، وكذلك دفتر ذكرياتها كان سبباً لظهور بقية الشخصيات.

وتوصل الباحث من خلال تحليل شخصيات الرواية ومن الازدواجية الشخصية لبعضٍ منها، إلى أنّ الرّوائيّة سناء الشعلان نقلتنا في الجانب النّفسيّ إلى الآتِي:- (المعاضيدي ٢٠٢٠، ٤-٥)

١-القلق النفسيّ الذي عاشه أبطال الرّواية.
٢-الجنس ودوره في لاشعور أبطال الرّواية وفقا لنظرية فرويد في التّحليل النفسيّ.
٣-التأكيد على أهمية (الوطن) إذا أخذنا بنظر الاعتبار (التورية في القصّة) باعتبار (بهاء) الوطن السليب بالمرض اللعين.. و(باربرا) المحتل الذي يحاول إغواء (سليم الضّحّاك) بكل الوسائل كي يبعده عن أرضه الحقيقية وحبه.
٤-الأمراض النّفسيّة التي يحملها بعض شخوص الرّواية و التي تحتاج لعلاج تركته الرّوائيّة سناء الشعلان لذهن القارئ اللبيب الذي يستطيع إيجاد المخرج والعلاج لبعض الشخوص المريضة.
٥-التوظيف النفسيّ للتمثال كي يبرز بدور الدليل لإيجاد الحبيبة بينما لم تستطع الشخوص البشرية أنْ توصل سليم الضّحّاك إلى حبيبته.
٦-في العلوم النّفسيّة والتّربويّة تكون الذّاكرة ببعدين ذاكرة بعيدة المدى وذاكرة قريبة المدى، وقد وجدنا كيف أن الذّاكرة البعيدة تعمل لدى أبطال الرّواية وقد سجلت (بهاء) كلّ ما مرت به على الورق، وكان لذاكرة البطل البعيدة والقريبة دور في تذكر الأحداث.

وفي الختام أشار الكاتب إلى أنّ النّهايات المفتوحة في الروايات تفتح الباب أمام المتلقي، وتفتح باباً للراوية في إنشاء مدخل آخر لقصّة جديدة، وأكد أنّ هذا ليس بجديد على الرّوائيّة (سناء الشعلان) بما قدّمت، وشغلت أفكار القرّاء والنقاد على السّواء بما قدّمت، و تقدم.

تتبّعَ الباحث (منذر اللالا) من الأردن الرواية ذاتها (أَدْرَكَهَا النّسيان) من خلال مقال له بعنوان (صورة الوطن في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان)، وقد بدأ مقاله من خلال وصف الروائية وتعريفها، بأنها أديبة حرة وجريئة، وتتميز نتاجاتها الأدبية بالذوق والإحساس المرهف، وتكتب لذاتها، وكيانها القوي. على الرغم من أنّها كاتبة متفائلة مع ما يسود العالم والأمة العربية من الانتهاكات والحروب والظلم، وأنها تحس بمعاناة الناس "وتخوض مع قلمها ثورة على المسكوت عنه، وتصارع وتعطي للأشياء والمسميات قيمتها الحقيقية؛ فهي بذلك قد دأبت على تحدّي الواقع المتزمّت وفكّت القيود السياسية والاجتماعية والثقافية، ودأبت على أن تغدو كما الشّمس لأجل التغيير المستحق والوصول إلى الهدف السامي المنشود، فهي بركان من الأمل وشلال يذيب براثن اليأس، وفارسة تمتطي درب الكتابة لتقهر بحرفها الضغينة والجفاء والكراهية" (اللالا ٢٠٢٠، ١).

أشار الدارس إلى أن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) "تبحث فيها الكاتبة عبر لغة إبداعية ثرية بإيحاءاتها وجمالياتها ضمن مغامرة تجريبية مضنية وجبارة واستثناء في الطرح والشكل واللغة البناءة التي تعاين المآسي البشرية وأزمة الإنسان المعاصر لاسيما في عالمنا العربيّ الذي يعيش في صراع على جميع الأصعدة سواء السياسية أم الاجتماعية أم الفكريّة" (اللالا ٢٠٢٠، ٢). ووصف لغة الكاتبة بأنها "لغة سردية وشعرية جزلة وأنيقة" (اللالا ٢٠٢٠، ٢)، وذهب إلى أنّ الرواية "قد جاءت سوداوية بأحداثها، وبما يحيط بشخوصها، ومفعمة بالحيوية والحركة ونجوم الحب (الأوريغامي)" (اللالا ٢٠٢٠، ٣).

توصل الباحث أخيراً إلى أنّ الرواية "قدمت صورة الوطن الجحيم المنقلب على أبنائه"(اللالا ٢٠٢٠، ٤)، وكذلك بين ما يمثل الوطن لبطلي الرواية (الضّحّاك) و(بهاء)، فبالنسبة للضّحّاك فإن الوطن يمثل "الاحتضان والحب والاكتفاء، وهذا المكان قد احتضنه وأحبه؛ ولذلك فهو وطنه، أمّا تلك الخرائب القاسية في الشرق حيث يرتع اللصوص والقساة، فهي ليست أوطانا في نظره، بل إنها ليست أكثر من خرائب تاريخية قد سلط عليها لصوص عابرون للتاريخ" (اللالا ٢٠٢٠، ٤-٥)، أما الوطن بالنسبة لـ(بهاء) فيمثل "مجرّد خبر خال من أيّ حنين أو اهتمام"(اللالا ٢٠٢٠، ٥).

في الخاتمة يصف لنا الدارس الكاتبة سناء الشعلان، بأنها "لا تنساق وراء الجاهزية في الكلام والقول، بل تجعل القارئ متورطاً وصانعاً للحدث في الآن نفسه، فضلاً عن تحميله المسؤولية المصيرية في الوجود والكينونة"(اللالا، صفحة ٦).

ثم أبدى رأيه في الرواية بقولهِ "فرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) رسالةُ اللّاغفران التي تُرسلها الدكتورة سناء الشعلان إلى عصرِنا، حول جحيمنا الأرضيِّ وضحاياه، وشقائِنا البشريِّ وصانعيهِ"(اللالا ٢٠٢٠، ٦).

في دراسة للباحث (عطا الله الحجايا) بعنوان (رواية أَدْرَكَهَا النّسيان ملحمة الشعوب والأوطان والمهمشين والخراب)، انطلق فيها ببيان الفرق بين القراءة والدلالة الخارجية للرواية والقراءة والدلالة الداخلية للرواية، ويبين "أنّ المواجهة الصّادقة والجريئة لهذه الرّواية تقول إنّنا أمام وثيقة سرديّة جريئة وخطيرة؛ إذ هي توثّق لمرحلة كاملة من السّقوط العربيّ، والانهيار الحضاريّ، والتّداعي المجتمعي الذي يزعق بالخراب والدّمار الكامل إنْ استمرّ الحال عليه بما فيه من تراجع وتخلّف وجهل)(الحجايا ٢٠٢٠، ١). وقال إنّ "رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) هي رواية الشّعوب والأوطان والمهمّشين والخراب، لا سيما في الوطن العربيّ، وإن كانت قابلة للإسقاط على أيّ مجتمع معاصر يعيش الاشتراطات والحتميّات التّأريخيّة التي تعيشها الأمّة العربيّة والإسلاميّة في

الوقت الحاضر، بل الحقيقة أنّ هذه الرّواية هي رواية ملحميّة بامتياز صاغتها د. سناء الشّعلان لتؤرّخ بها لمرحلة خطيرة من مراحل الأمّة العربيّة في التّاريخ المعاصر لاسيما في العقود السّبعة الأخيرة منها، وفي هذا التّوقيت الزّمنيّ إحالة ذكية وواضحة إلى زمن الصّراع مع العدوّ الصّهيونيّ، وما رافق ذلك الصّراع من مآسيه وويلاته على الإنسان العربيّ في كلّ مكان، لا على الإنسان الفلسطينيّ فقط" (الحجايا ٢٠٢٠، ١).

كما بَيَّنَ أنّ الرواية "مغامرة تجريبيّة مضنية وجبّارة واستثناء في الطّرح والشّكل واللّغة"(الحجايا ٢٠٢٠، ٢)، وإنّها تصور الوطن العربي وما تشهده من الخراب "أن يكتشف المتلقّي الحاذق أنّنا نعيش جميعاً أيتاماً مستضعفين في ميتم كبير لا رحمة فيه ولا شفيق ولا قلب حنون، وأنّ أقدارنا البائسة معلّقة في أيدي مشرفين لا يعرفون الرّحمة، ولا يعنيهم من أمورنا ومآلاتنا سوى إشباع شهواتهم وغرائزهم مهما كانت النّتائج والاغتيالات المفزعة للأرواح الجميلة ولمستقبل الأمّة المتعلّقة بأبنائها وكرامتهم ووجودهم وانتمائهم لها"(الحجايا ٢٠٢٠، ٢).

ووصف الكاتب الرواية وحللها بأنها "رواية مروّعة بأكثر من معنى ومستوى، وكلّما زاد الوعي عند المتلقّي أدرك أيّ أرض من الخراب قد نبتت فيه هذه المتاهة السّرديّة العملاقة التي ترسم ملحميّة دامية بين المهمّشين المسحوقين وبين قوى الظّلم والفساد والطّغيان، كما هي رواية الشّعوب المستضعفة والأوطان المهزومة المستلبة، وهي كذلك رواية القبح المستشري في جسد الأمّة؛ فهي سفر من أسفار السّقوط والهزيمة"(الحجايا ٢٠٢٠، ٢). وإنّ الرّواية لاتدعو إلى الاستسلام والنّسيان، ولكن تلجأ إلى النسيان والتّغافل والهروب من الواقع.

إنّ هذه الرواية من وجهة نظر كاتب المقال صرخة بوجه الظلم، كما أنها تعمد إلى عدم تحديد مكان أو زمان للرواية "لتظلّ أمثولة للتّجربة البشريّة المفتوحة على التّأويلات، حيث أسفار الواقع ومآلات البشر ومصارع الأحرار ونكد المتسلّطين وقبح الظّالمين ومعاناة المسحوقين وفضح صريح لستر الكاذبين والأدعياء وأرباب السّلطة وذيولها، وأهل النّفاق والمنافقين"(الحجايا ٢٠٢٠، ٢-٣).

أشار إلى أنّ (سناء الشعلان) في هذه الرواية قد "سبّت الفساد والمفسدين، ولعنت المخرّبين، وجرّمت الخائنين، عبر لغة شاعريّة راقية، تخلق من القبح جمالاً، ومن القبح اخضراراً؛ لتغدو هذه الرّواية مساحة كونيّة تشبه تجربة الأحرار والمنكوبين والمحرومين والمسحوقين في كلّ زمان ومكان"(الحجايا ٢٠٢٠، ٣).

توصل إلى أنّ بهاء والضّحّاك ـ بطلا الرّواية ـ يرمزان إلى الأوطان، لا إلى المواطنين؛ فالرواية صورة لتجربة الفرد المظلوم، وتجربة للأوطان المضيّعة التي يعبث المفسدون تخريباً فيها، في أزمان المكابدة والسّقوط والانحطاط والخونة، فبذلك ترتفع الرّواية من سيرة عاشَقَيْنِ بائسَيْنِ، إلى سيرة شعوب منكودة وأوطان محترقة.

إنّ الكاتب يلفت الانتباه إلى أن "معاناة بهاء والضّحّاك هي إسقاط ذكيّ ولمّاح لمأساة الأمّة العربيّة ومعاناتها، كما هي تجسيد للضّياع العربيّ واستلاب الأمّة من داخلها وخارجها لتصل إلى ما وصلتْ إليه من فساد وانحطاط"(الحجايا ٢٠٢٠، ٣). وتَوَصَّلَ إلى أنّ هذه الرواية "تكشف السّقوط والخراب المستشري في المجتمعات العربيّة وفي غيرها من مجتمعات السّقوط، وهو كشف يسير بشكل ملحميّ في صراع مستمرّ لسبعين سنة من عمر بطلي الرّواية، وسقط الجميع في الدّرب، إلاّ فئة واحدة ظلّت مرفوعة الرأس والظّهر، وهي فئة الأحرار والثّائرين الذي ظلّوا يدافعون عن حقوقهم ومبادئهم وأوطانهم حتى آخر رمق في الرّواية"(الحجايا ٢٠٢٠، ٤)، وإنّ بهاء امراة لم تعشق وتحب إلا الثائرين والمناضلين الذين لم يخونوا أوطانهم.

ختم الكاتب مقاله عن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) بأنها "مغامرة سرديّة تجريبيّة لمخاضات الألم والهزيمة في خضمّ تجارب إنسانيّة تؤول إلى الوجع والتّشظّي، وهي سِفْر إدانة لكلّ من ساهم في هذا الخراب الذي يقوّض الأوطان والشّعوب والحضارة، ويحوّل التّاريخ إلى مدافن جماعيّة للجمال والحريّة والأمل"(الحجايا ٢٠٢٠، ٥).

تعددت المقالات عن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) بتعدد اتجاهات كُتابها، ويُعد التحليل السيميائي أو السيميولوجي أتجاهاً قوياً، قد طغى على نهج أغلب هؤلاء الكُتاب، وهو اتجاه اعتمد في تحليله على ما جاء في الرواية المذكورة من علامات أو إشارات أو رمز. يتوسع فيه الكاتب لمعالجة القضايا المعرفية والجمالية للرواية.

ومن المقالات التي درست رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) من الخارج والداخل وكانت له دور في الوصول إلى عمق الدلالة. مقال الناقد (عباس داخل حسن) بعنوان (تعرية الذات ـ انطباعات أولية عن رواية أدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان)، ومن اللافت للانتباه أولا اسم الكاتب وهو مثابة بصمة مميزة، لأن الروائية أهدت لهُ روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان)، وبيّنت في أكثر حواراتها ولقاءاتها بأن: (عباس داخل حسن) قد شاركها في قراءة روايتها أول بأول، لذلك نجدها مقاله تتميز بطابع فكري للكاتب إذ عالج فيها أهم الأفكار التي تناولتها الرواية، ولذلك فصّل كاتب المقال القول في تقنيات الرواية المذكورة من الداخل والخارج، كما فصّل القول في مضامينها. ذلك يعني عمق قراءة

الكاتب لها ودقة تحليله، ولاشك إن التشابه بين الكاتب (عباس داخل حسن) وبطل الرواية (الضّحّاك) من حيث ظروف حياتهما ومعاناتهما وبعدهما عن الوطن، لم يكن اعتباطا، مما أثر على الكاتب وجعل بينهما نوعا من الترابط الوجداني.

أما مقال (أورنك زيب الأعظمي)، بعنوان (قراءة في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" لسناء الشعلان)، فمن الملاحظ عليه بأن كاتبه قد توجه نحو الشكل العام للرواية، وفصّل القول في اقسامها وأصواتها. وهذه النظرة تعيد إلى أذهاننا طريقة تفكير الرجل الباحث وتوجهاته المادية الشكلية – الخارجية، التي قد تميل إلى الظاهر من الأمور، في أكثر الأحيان.

وهناك مقال لـ(نزار حسين راشد) بعنوان (أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان وغواية الحب والخلاص)، وقد ركز الكاتب على شفرات الرواية، والمضامين التي تود الروائية إيصالها إلى القارئ، عبر نشرها عن طريق تجرّع الآلام والمرار، وصولاً إلى الشهد المقصود الوصول إليه منذ البداية، وهذا بأختصار مفهوم الحياة. تعب ومكابدة يؤديان إلى راحة أبدية. وهذا مفهوم فلسفي بحت.

أما الكاتب (سليم النجار) في مقال له بعنوان (التجريب في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان للروائية سناء الشعلان)، فقد اعتمد الكاتب نمطاً حسابياً منطقياً، وهو بذلك يُبين عن وجهتهِ العقلانية التي ترى الأشياء في جزئيات، حتى تصل إلى الكمال. يُظهر لنا إن الوحدات الصغيرة والبسيطة لا يمكن ان تكون اعتباطية بعيدة عن مضمون الرواية، بل هي خيوط تربط تمفصلات الرواية بعضها ببعض، كما يمكن عدها علامة مهمة في فك شفراته.

تقف المقالات السابقة عند حدود جانب معرفي واحد وتركز في ميدان النقد السّيميائي لتحليل علامات الرواية ورموزها، للكشف عن شفراتها وملئ فجواتها الروائية والبحث عن آليات التدليل والتحليل.

أما الكاتبة (منى محيلان) بمقالتها: (الإنسان في رواية د.سناء شعلان "أَدْرَكَهَا النّسيان")، فقد تجاوزت حالة التركيز على الدلالات والكشف عن مكنونات القول، إذ تخطت ـ في رأينا ـ المقالات السابقة. فقد توجهت الكاتبة بسبب مشاعرها الفياضة وتفكيرها الذي غلب عليه العاطفة الرقيقة إلى الجانب الاجتماعي من الرواية، فقد تناولت اليتامى واللقطاء، وركزت على شريحة مهمشة في المجتمع وهم اليتامى واللقطاء الضائعين والمشتتين في الوطن وما يلاقوه من العنف والقسوة تجاههم وتجاه همومهم وآلامهم.

أما الكاتب (سمير أيوب) في مقالته (رواية أَدْرَكَهَا النّسيان للشعلان وصدامها مع المجتمع)، فقط ربط كل الماديات بالجنس، وجعله بؤرة لتجمع كل القضايا الإنسانية المهمة، كما يكشف عن فهم الكاتب العميق والدقيق لمنطق الحياة، بعيداً عن الخيال والعاطفة الجامحة. فالرجل كعادتهِ، دائماً يبحث عن تأويلات وتفسيرات منطقية للأحداث، ولهذا نراه يتجه إلى هذه الوجهة من التفكير.

أما الكاتب (فاضل عبود التميمي)، فكان لا بد أن ينتقي موضوعاً مغايراً عن موضوعات الكُتاب الذين سبقوه بمقالاتهم عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، فاختار موضوع (عتبات الأردنية سناء شعلان في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان)، وأعطى الكاتب بهذا الخيار تحليل عتبات ما في الرواية شيئا من الشرح والتحليل، ويظهر من خلال مقاله إن سبب اختياره لموضوع عتبات رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) قد يعود إلى كونه ناقدا أدبيا سعى من خلال قراءته الثقافية كشف مضمرات الرواية الثقافية، وتسهيل عملية القراءة للقارئ وفتح ممر للوصول إلى أغوارها ومسك بخيوط متن الرواية.

لقد شهد الكاتب (سفيان صائب المعاضيدي) في مقالته (التحليل النفسي لرواية أَدْرَكَهَا النّسيان للروائية سناء الشعلان) توليد وجهة فكرية تحليلية اعتماداً على جزئيات الرواية وتحليلها بدقة، إذ يبدو أنهُ يُفصح في تحليله عن تفكير منطقي عميق وسليم، مستند إلى الحقائق والدلائل. لا إلى التكهنات والعاطفة والخيال الأنثوي. وهذا دليل على وعي الكاتب الذي يؤدي من خلاله دوره الفلسفي ببيان النتائج من خلال بيان الأسباب. وهذا ما نجده أيضا عند الكاتب (منذر اللالا) بمقالته (صورة الوطن في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان)، والكاتب (عطا الله الحجايا) بمقالته (رواية أَدْرَكَهَا النّسيان ملحمة الشعوب والأوطان والمهمشين والخراب)، إذ رأى هؤلاء الكُتاب من الرواية شكلها وروحها، متمثلين باللغة والأفكار المطروحة وتميزهم بالتفكير المنطقي الذي يستوجب اسباباً، وعللا تؤدي إلى نتائج حتمية. وقد قام الكُتاب بالتحليل المُحكم، من خلال جمع العلامات وتصنيفها ثم تحليلها من أجل اكتشاف دور السياق في التأويلات وكشف مضامين وآليات الرواية وربط الأسباب بالمسببات.

ولابد من الإشارة بأن كلا من هؤلاء الباحثين قد أدلوا بدلوهم، محاولين تبيان العناصر السردية التعبيرية التي من شأنها إظهار جانب القوة من الرواية، التي ما فتئت منذ بدايتها تناقش قضايا الفساد في المجتمع العربي وقضايا المهمشين فيها، بما أظهر سيادة النظرة السوداوية على بنيان الرواية ككل، نظراً لمناقشتها قضية مهمة وقضية تكاد تنخر عظم المجتمع العربي، بدلالة الكلمات والمعاني الصريحة أو المؤولة التي شكلت نسيج السرد والحكي، وبدلالة النهايات المحزنة التي غلبت على الروايات المتفرعة عن الرواية الأصل.

٤– التعليق:

من التعليقات الذاتية لكاتبة الرواية عن روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) تعليقها الموسوم بـ: (هل تروننني؟ شهادة إبداعيّة حول رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)، بدأت الروائية تعليقها بسؤال مهم مع الإجابة عنه والذي يمكن أن يُعدَّ مضمون تعليقها، إذ بدأته بقولها: هل تروننني؟ وإجابتها: إنّي أراكم، ونرى من خلال هذا السؤال أنّها قد ربطت بداية تعليقها بجملة بداية وخاتمة روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان)، فقد افتتحت روايتها بـ: (إنّني أراكَ)، بفتح الكاف، واختتمتها بـ: (إنّني أراكِ)، بكسر الكاف، وهي بذلك قد أوضحت من خلال تبادل الأدوار التحاور والاتصال الفعلي والروحي، من جهة، والتواصل الجدلي والوجداني المجتمعي من جهة أخرى. وهذا يعني أن الرؤية متجسدة ومتحققة بين أبناء المجتمع ككل، إذ يرى أفراد المجتمع المتجسد بالجنسين (الذكر والأنثى) معاً حال بعضهم بعضا ولكن يبدو أنها رؤية بصرية، لم تتجاوز ولا تتجاوز العينين إلى القلب والوجدان، فلم تكن هناك ردود أفعال إصلاحية لتغيير حال المجتمع العربي المتردي، فهي رؤية صمت ومسايرة لسرب معوج، دون حراك تقدمي أو تواكبي حيوي، رغم ما يُرى فيه من الظلم والفساد.

وقد بيّنت الروائية سبب كتابتها لهذه الرواية بقولها: "أنا غاضبة جداً حتى الانفجار، ولذلك كتبتُ هذه الرّواية المستحيلة، أنا رافضة للاستلاب بأشكاله قاطبة، ولهذه كتبتُ هذه الوثيقة السّرديّة التأبينيّة لواقعنا، أنا مصممة على أن أكتب التأريخ بصدق كما أعرفه، وأن أكون شاهدة عصر رغم أنف التزوير والتّلفيق والكذب، ولذلك قرّرت أن أكتب هذه الرّواية من منطلق أنّ المبدع المتمرّد المتوحّد مع نفسه في عالم متوحش عندما لا يجد من يروي له، يروي لنفسه في حوار داخلي معها يوثقه على الورق كي يمنع كلماته من الموت"(الشعلان، هل تروننني شهادة إبداعية حول رواية أدركها النسيان، ٢٠١٨).

كما نوهت الروائية القارئ بأن عليه أن لا يبحث عن سناء الروائية في الرواية لأن في رواياتها خدعا تجعل القارئ يتيه عن الروائية سناء ولن يجدها فيها، رغم وجودها الفعلي فيها بحكم صرختها واتخاذها الرواية وسيلة للتعبير عن رفض واقع المجتمع العربي، كما أوردنا سابقا، بقولها: "لن تجدونني هناك،على الرّغم من وجودي فيها"(الشعلان، هل تروننني شهادة ابداعية حول رواية أدركها النسيان، ٢٠١٨)، وترى بدلاً من ذلك أن يبحث كل قارئ عن نفسه في هذه الرواية، لأن جرح الروائية جرح المجتمع بأكمله. فقد أكدت الروائية بأنها موجودة في الرواية و(الضّحّاك) موجود فيها، و(بهاء) موجودة فيها، جنباً إلى جنب مع شخصيات الرواية ككل، ممثلين شخصيات الواقع المجتمعي العربي. وقد أوضحت بأن بهاء ليست وحدها من أدْرَكَهَا النّسيان وانقذها النسيان من

تذكر اليتم والفقر اللذين رضخت تحت وطأة مرارهما وألمهما، وهي بذلك قد أشارت إلى معاناة أفراد المجتمع، من يمثلون الطبقة ذاتها، فالجميع يعيشون ما عاشته ويعانون مما عانت منه، ولكن وحدها من ساقت لها الأقدار الضّحّاك في طريقها من جديد ليساعدها وينتشلها من قاع الألم والذكريات البائسة.

ولذا يمكن أن يُعَدَّ هذا التعليق شهادة من الروائية ذاتها على أنَّ روايتها (أَدْرَكَهَا النّسيان) وثيقة تريد بها تمثيل جميع فئات المجتمع وجميع أبنائه، إذ جمعت في روايتها شخصيات مختلفة تشير فيها بالبنان إلى كل فئات المجتمع الشرقي العربي، متضمنة الحالة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع العربي وسوء الظروف المعيشية والظلم والسرقة للحقوق المشروعة للفرد والمجتمع.

كما يبدو إن السبب من كتابتها لهذه الرواية هو الضغط النفسي الذي تعاني منه الروائية بسبب ما تراه في المجتمع العربي من سلبيات، في محاولة منها لكشف الستار عن أعمال الفساد والظلم للسلطة الحاكمة، ولجوئها إلى عالم الخيال للهروب من الواقع البائس، بدلالة الالفاظ القوية والجريئة، إلى جوار الطرح المباشر لقاع المجتمع دون مخاتلة أو رياء أو خوف من تبعات هذا الطرح المباشر والمكشوف.

أما ما يظهر من تعليقها عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) بأن الكاتبة إنسانية، تحمل هموماً إنسانية، وتجعلها نصب عينيها دائماً، فهي ترى الرجل الأنسان وترى المرأة الأنسان، وترى معاناتهما في هذه الحياة، وتحاول من خلال كشف هذه المعاناة أن تزيح جزءاً يسيراً من هذا الظلم الواقع عليهما، بأن ترفضه وتدنيه، وتسعى إلى استبداله بعالم إنساني حقيقي، لا مزيف.

يُعّد هذا التعليق علامة تواصلية عن طريق وسائل لغوية من المرسل (الروائية) للتاثير على المرسل اليهِ (المتلقي)، لأبلاغه والتواصل معه في وظيفة قصدية.

٥-المذكرات:

تُعد المذكرات من أهم العتبات النصية" فمن خلالها يطلع القارئ على العالم الشخصي للكاتب، كونها رسالة من الكاتب تتضمن البوح والاعتراف بما في داخله الذاتي وعلاقته بالعالم المحيط به وتذكر الأحداث التي يكون فيها خلاصة لتجاربه أو الأحداث المهمة، إذ تعد عملية التذكر عملية أساسية لمهمة كتابة المرء حياته الخاصة، فإنها تقترب أحياناً أو تطابق "السيرة الذاتية، لأنها مكتوبة من موقع يستعرض حقبة واسعة من حياة المرء، ومع ذلك، غالباً ما تركز المذكرات على موضوع معين: مثل الحرب، أو سنوات العمل، أو الأيام التي قضاها ممثلاً،

فاليوميات، والمذكرات اليومية، والمفكرة تميل إلى أن تكتب بشكل تقسيطي عبر إدراج فقرات يومياً، أو على نحو قريب من ذلك. فهي تسرد الحياة سرداً متسلسلاً زمانياً على أساس مقاطع عديدة قصيرة الأجل، ورغم أن هذه الأنماط القريبة من السيرة الذاتية تظهر زمناً شخصيا متسلسلاً، فإن الحقبة محددة ولا تحتاج إلى أن تعنى بالعديد من الخصائص التي تنسب إلى السيرة الذاتية الكاملة" (ناظم و صالح ٢٠٠٢، ١٧٧).

لم تحظ دراستنا بمذكرات الروائية سناء الشعلان، ويعود سبب ذلك إلى أنها ـ كما ذكرت ـ لا تحب المذكرات، وقد ذكرت ذلك في أكثر حواراتها ولقاءاتها، بقولها: "بشكل عام أنا من النوع الذي يرى أنَّ حياته الخاصّة ملك حصري له، وليستْ ملكاً للقارئ، لأنَّها بالنّهاية لا تقدّم له أيّ شيء، بينما تفاصيلها عزيزة على قلبي مهما كانت صغيرة، ولا تعني للقارئ، ولا يجوز هدرها تحت أقدام العامّة دون مبّرر أو فائدة من ذلك. ما أخفيه من حياتي الشّخصيّة هو الجانب المؤلم الذي قد لا يفرح القارئ، فأنا أخفي عنه الجوانب الحزينة من حياتي وتجاربي، وأخفي عنه خيبات أملي أحلامي المهدورة وفرحاتي التي لم تتحقّق، وأبوح له فقط بالأفراح والتفاؤل والأمل والإصرار على الحياة، هذه ما يستحقّه القارئ منّي، أيْ الفرح والبهجة والتفاؤل" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ٢٥).

يظهر من خلال رفض الروائية الإفصاح عن جزئيات حياتها أو تفاصيلها بأنها لا ترغب بإشراك القارئ معها في مرارها أو معاناتها النفسية أو الفعلية التي مرّت بها، جرّاء العدوان الصهيوني على وطنها المنتهك، أو جرّاء اغترابها. فالجرح إن كُشف الغطاء عنهُ، أصاب صاحبه الوهن والضعف، وهذا ما يُرى خلال حواراتها المتعددة عن هذا الموضوع. وهو دليل على شخصية الروائية القوية والمتفائلة، لعلها تريد أن تظهر مثالاً للإنسان الذي ينظر إلى الجانب السعيد والمشرق من الحياة، في محاولة لكسر اليأس بالتفائل والفرح والأمل والحلم بغد أجمل.

٦– السيرة الذاتية:

ومثلما لم تحظَ دراستنا بمذكرات الروائية (سناء شعلان) فإنها لم تحظَ أيضاً بسيرتها الذاتية. والسيرة الذاتية نوع من أنواع الكتابة الأدبية فهي "تعني فن سرد الشخص لسيرته أو لجزء منها، كما أنّها تتراوح ما بين سرد لأجزاء من حياة الشخص أو عرض ليومياتهِ أو اعترافات شخصية" (الغامدي ٢٠١٣، ١٢). ويبدو أن مردَ عدم وجود سيرة ذاتية للكاتبة إلى أنّها لا ترغب بعرض حياتها الاجتماعية، وقد ذكرت ذلك مراراً في حواراتها، عندما يطلب منها المحاورون الحديث عن حياتها الاجتماعية، وكان ردها: "عندي رغبة عميقة في تنحية حياتي الاجتماعية عن شهرتي،

لأنّها ملكي الخاصّ، وأصمّم على أن أبعد حياتي الشّخصيّة عن الإعلام" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ٣١٢)، وقد سئلت في إحدى اللقاءات، هل لديكِ النّية لكتابة سيرتكِ الذاتيّة؟ وكان جوابها صريحاً وقطعياً: "لا أعتقد أبداً، ولا أجد له أيّ مسوّغ على الأقل بما يخصّ سيرتي الذاتيّة، لا يروق ذلك لي أبداً" (حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء الشعلان ٢٠٢٢، ٣١٨).

٧-الحوارات:

هي عملية تعبيرية بين شخصين أو أكثر تستند إلى المناقشة الهادئة "فالحوار إذن تعبير فكري وفني معاً، وأداة من أدوات التعبير، يلجأ اليها الأديب، للتعبير عن فكرته، بطريقة مثيرة" (الحمراوي ٢٠٠١، ٣).

من الحوارت التي وقعت بين أيدينا ذلك الحوار الذي أجرته موقع جوهرة العرب الإخباري مع الروائية سناء الشعلان، افتتحه السيد طلال السكر بإعطاء تعريف وفكرة عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، بقوله: "الرّواية الرّابعة لها، في حين هي العمل الـ ٥٨ لها في جملة أعمالها النّقدية والرّوائيّة والقصصيّة والمسرحيّة وأدب الأطفال، بعد حصولها على نحو٦٣جائزة محليّة وعربيّة وعالميّة في تلك الحقول، وهي رواية منذ صدورها قد نالت اهتماماً نقديّاً وجماهيريّاً كثيراً، وجذبت الانتباه إليها. ثم بدأ بالحوار والذي تضمن عدة أسئلة مهمة عن الرواية، منها:-

١- ما هي منزلة رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) في نفسكِ؟

فأجابت الروائية بقولها: (رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" هي أيقونتي السّرديّة التي رسمت فيها رؤيتي للعالم بالكلمات، وجعلت منها ترنيمة روائيّة تسير على ألسنة المسحوقين، وتندّد بمن يسحقهم، وتروي حكاياتهم المسكوت عنها في عوالم قاسية تهضم حقوقهم، وتهصر أرواحهم، إنّها صرخة مدويّة لمن لا يملك أن يصرخ في العوالم المعيشة حيث لا حقّ للكلام إلاّ للطّغاة والمستبدّين والظلمة)، وبذلك لخصت الروائية بجوابها منزلة الرواية وأهم أهدافها وما تتميز بها.

٢- كيف تشكّلت هذه الرّواية في داخلكِ حتى خرجت بهذا الشّكل الرّوائيّ البديع فنّياً الموجع إنسانيّاً؟

فأجابت بجواب مختصر ومفيد بقولها: هذه الرّواية هي مخاض ما عانيتُ من أزمات ومعضلات وإكراهات يعيشها الأفراد والمجتمعات في هذا الزّمن الملبس المتنكّر، وهي صورة من صور رؤيتي

لهذا العالم بحساسيّة مفرطة تجاه ما يحدث فيه، وقد بنيتها على قدر الوجع والحزن والصّدمة والقرف من هذا العالم، ولذلك خَرَجَت تقنية فنيّاً بقدر تصويرها لبشاعة الواقع؛ إنّها رواية الصّورة النّقيّة الواضحة لملامح شوهاء كريهة متوحّشة.

٣- هل (بهاء) بطلة الرّواية شخصيّة حقيقيّة؟ وهل (الضّحّاك) بطل الرّواية شخصيّة حقيقيّة؟ وهل أحداث هذه الرّواية حقيقيّة أم هي محض انبثاق من مخيلاتكِ؟

فأجابت الروائية إجابة ذكية بقولها: بهاء حقيقيّة، ولضّحّاك حقيقيّ، وأحداث الرّواية حقيقيّة بمقدار حقيقيّة الصّدق الفنّيّ، أيّ إنّ أبطال الرّواية وأحداثها حقيقيّة بمقدار إقناعها الفنّيّ، والتزامها بصدقها الفنّيّ الذي يجعلها صورة عن الواقع، ولكن برؤيتي الخاصّة، وللمتلقّي أن يؤمن بصدق هذه الأحداث، وحقيقيّة وجود هؤلاء الأبطال بقدر اقتناعهم بأدائهم، وتأثيرهم في وجدانه وأحاسيسه وتلقّيه لهم.

٤- في هذه الرّواية تبدو الأحداث كارثيّة والمآلات موجعة ولا فرح فيها أو أمل أو انفراج، ولا صيغة مقترحة لحلول المشاكل فيها. فما سبب عدم تقديمكِ لحلول للمشاكل الكثيرة والخطيرة التي طرحت في هذه الرّواية؟

فقالت الروائية: ليس من وظيفة المبدع أن يقدّم حلولاً ونصائح ومواعظ؛ فهذه وظائف الأنبياء والوعّاظ والمصلحين والمربّين، في حين وظيفة المبدع أن يعرّي الفساد والسّقوط والخبائث، وأن يفضح المفسدين والأشرار، وأن يضيء مناطق الظّلام والمسكوت عنه، وللمجتمع أن يتلقّى حقائقه، وأن يتعامل معها كيفما يشاء.

٥- ليس في هذه الرّواية تحديد للمكان أو الزّمان أو تصريح بأسماء حقيقيّة. فما سبب هذا الإلغاز في عدم التّحديد والتّخصيص؟

هذا السؤال مهم لمعرفة سبب عدم تحديد الزمان والمكان في الرواية، وضحت الروائية السبب بقولها: كنتُ أريد أن أفتح هذه الرّواية على الأزمان والأماكن جميعها، وجعلها أيقونة صالحة لكلّ مكان وزمان حيث نجد المضطهدين والمسحوقين والمهمشين يعانون من ضنك الحياة، ويسقطون في شراك الظّلام والقسوة والحرمان والمعاناة، لم أرد أن أجيّر هذه الرواية لصالح جغرافيا محدّدة، أو تجربة إنسانيّة مخصوصة، ولكنّني تركتها مفتوحة على التّجارب جميعها، وعلى التّأويلات كلّها، وللمتلقّي أن يحدس زمكان هذه الرّواية، وأن يسقطها على عالمه الذي يشابه عوالمها من حيث السّقوط والقبح والاستلاب والظّلم.

٦- لقد جمعت بين تناقضات حادّة في هذه الرّواية، وعلى رأسها تناقضات الكابوسيّة ووورديّة عوالم الحبّ، فماذا بغيت من الجمع بين هذه المتناقضات؟

أجابت الروائية بقولها: كنتُ أبغي أن أرسم عالماً حقيقيّاً منتزعاً من العالم الحقيقيّ بكلّ ما فيه من تناقضات، ولذلك ظهرت هذه الرّواية صورة عن العالم بكلّ ما فيه.

٧- هذه الرّواية هي ملحمة كابوسيّة مرعبة حيث السّواد والوجع والظّلم يعيش في كلّ أركانها. فأين بصيص الأمل فيها؟ وما هو طوق النّجاة من مآلاتها السّوداويّة؟

لخصت جوابها بكلمة واحدة هي أساس الأمل والنجاة في هذه الرّواية ألا وهي الحبّ الذي ينقذ الجميع من السّقوط والرّذيلة، ويعطيهم القوّة للحياة والاستمرار والتّحدّي والتّمسّك بالمستقبل من الأيام.

٨- ما هو الشّعور الذي رافقك طوال كتابتكِ لهذه الرّواية؟
فأجابتْ بإجابة غريبة وواقعية بقولها: الرّغبة في الصّراخ والتّقيؤ على هذا العالم القذر النّجس المغرق في الوحل والرّذيلة.

٩- هل نستطيع القول إنّ هذه الرّواية تؤرّخ للعوالم السّفلى في المجتمع؟
أجابتْ الروائية بجواب قطعي بقولها: أبداً، هذه الرّواية تؤرّخ للعوالم جميعها بكلّ صراحة وصدق وتعرية؛ فتظهر سفليّة العوالم جميعها، بما فيها العوالم التي تزعم أنّها عوالم علويّة ومثاليّة ونخبويّة.

١٠- من يقرأ هذه الرّواية يدرك أنّها رواية لا تؤمن بالنّخبة، وأنّها تقصد أن تفضحها. فما نزوعك إلى هذا الاتّجاه؟

فقالت: أنا لا أؤمن أبداً بما يسمّى بالنّخبّة؛ فجميع النّخب قد تعرّت، وفضحت في الوقت الحاضر، ولم تعد هنا فئة نخبويّة يعوّل عليها وعلى أخلاقها ومبادئها، بل إنّ الكثير ممّن يلبسون أقنعة النّخبويّة هم مجرمون بامتياز، ولذلك أنا أؤمن بالسّلوك النّخبويّ الذي يمكن أن يحترفه مجرم شريف عنده أعراف وحدود، أكثر من إيماني بطقوس انتهازيّ مثقّف يستغلّ مكانته ومنصبه وثقافته لأجل إشباع أطماعه وأهدافه الانتهازيّة.

١١- هذه الرّواية تحفة تجريبيّة. فهل قصدتِ أن تلعبي على الشّكل لأجل خدمة المضمون؟ وضحت الفكرة من اختيارها لهذا الشكل من الإجابة، بقولها: لا شكّ أنّ الشّكل هو المضمون كما يقول (رولان بارت)، وعندما أفكّر بطريقة تخليق الفكرة ليس عندي طريقة لذلك إلاّ الشّكل السّرديّ،

أيّ طريقة تشكيل اللّغة لأجل تقديم الفكرة، ولذلك حرصتُ على التّجريب في هذه الرّواية لأجل أن أقولها ما أريد أن أقول.

١٢- كيف حافظتِ على اللّغة الشّعريّة الرّائقة في رواية هي رواية الكابوس والقبح والوجع؟
فأجابت الروائية: اللّغة الشّعريّة التي أستخدمها استطاعتْ أن تحمل رؤية هذه الرّواية ومشاعرها، وباختصار إنّ هذه اللّغة الشّعرية رسمت بجمال قبح هذا العالم.

١٣- بمَ يمكن وصف رواية "أدْرَكَهَا النّسيان"؟
أجابت بجواب مختصر ووصفت روايتها برواية هجاء الواقع بما فيه من مفاسد وقبح وسقوط وتردٍ.

١٤- في الفصل الأخير من الرّواية هناك حشد من النّهايات المقترحة . فأيّ هذه النّهايات هي نهاية الرّواية"؟
فقالت: إنّ جميعها هي نهايات مفترضة وممكنة، وللقارئ أن يختار ما يشاء منها وفق رؤيته وفهمه وإدراكه.

١٥- وما هي النّهاية التي تختارها سناء الشعلان المؤلِّفة لرواية (أدْرَكَهَا النّسيان)؟

فكان جوابها بأنها تختار نهاية انتصار (بهاء) على الموت والنّسيان والمرض بفضل حبّ (الضّحّاك) لها، ومن ثم انطلاقهما في حياة سعيدة مشتركة في الجزء الأخير من حياتهما بعد أن عجزا عن الحصول على السّعادة طوال أطوار حياتهما. وهذا الجواب دلالة على أن الروائية لها إيمان بعبارة من عبارة نجوم الأوريغامي "القادم أجمل".

١٦- رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) هل هي انتصار للتّذّكر أم للنّسيان؟
قالت: هي انتصار للذّاكرة الإنسانيّة حيث يقبع الدّرس البشريّ بكلّ تفاصيله القبيحة والجميلة في آن، والنّصر والبقاء يكون حليف الحقّ والحقيقة مهما طغت الأكاذيب على التّفاصيل.

١٧- إنْ كانت روايتك السّابقة (أعشقني) هي رواية الخيال العلميّ والعوالم المفترضة المقبلة، فكيف يمكن تصنيف رواية (أدرَكَهَا النّسيان)؟
فقالت: هي رواية الواقع المعيش بكلّ ما فيه من قبح وخزي وانحطاط.

١٨- أين نجد (بهاء) بطلة رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) في الواقع؟ وأين نجد الميتم وعوالم الرّواية في الحقيقة؟

فأجابت الروائية بقولها: (بهاء) هي في كلّ منّا، وصورة عنه بقدر الوجع والمعاناة، والميتم وعوالمه هي حقيقة الإنسانيّة الكبرى حيث الميتم هو قانون حاضر الإنسان المأزوم في عوالم متهالكة كلّها قسوة واستلاب، ولا منقذ فيها أو منها، وجميعنا نعيش فيها أيتاماً محرومين ومضطهدين.

١٩- في ختام الحوار سألها عن: ماذا تحب أن تهدي للقرّاء من رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)؟
فقالت: أهديهم بعضاً من نجوم الأوريغامي الموجودة في الرّواية التي تقول:
"مَنْ عَشِقَ حُجّة على مَنْ لم يعشقْ، ومَنْ تألّمَ حُجّة على مَنْ لم يتألّمْ"
"عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرّماً"
"إنّه الميتم في كلّ مكان"
"أشهدُ أنّني قد عشتُ لأنّني عشقتُ"
"لستُ متأكدة إلاّ منكَ"
"ما أجملَ ما لم يأتِ بعد! وحده ما لم يجرحني حتى الآن"
"ليست أمّهاتنا من تلدنا، بل العشق هو مَنْ يلدنا بحقّ"
"الثّقة هي الإيمان المطلق بالحبّ"
"كلّ شيء يصبح مقدّساً في أرض الحبّ حتى الصّغائر والزّلات!"
"كاد العمر ينتهي، سريعاً قد حدث ذلك"
"الحبّ لا يموت إلاّ بسكتة قلبيّة مداهمة"
"الحبّ فوق كلّ شيء، لكن تحته الكثير من الأشياء الشّريرة "
http://www.jawharatarabnews.net/post.php?id=١٣٦٤٩

ومن الحوارات الأخرى اتصال هاتفي "يجري من خلال إسماع صوت المحاور في الأستوديو إلى الضيف وبالعكس باستخدام هاتفٍ ثابت أو جوال" (الحاج ٢٠٢٠، ٢٧)، أجري مع الروائية (سناء الشعلان) من طرف إذاعة الجامعة الأردنية، وبعد التحية في بداية الاتصال طرح الإعلامي سؤالاً للروائية بخصوص روايتها (أدْرَكَهَا النّسيان) ما تحوي هذا العنوان للرواية وماذا تتضمن؟ بينتْ الروائية بأن هذه الرواية هي رواية ملحمية أي رواية ضخمة، تدخل إلى الألغاز، وكذلك بينت قضية الرواية (أدْرَكَهَا النّسيان) هل فعلاً اصابها النسيان أم أنقذها النسيان؟ فأكدت: قد أنقذها النسيان من التلاحم المجتمعي الصعب والتكالب على الإنسان المهمش، وأشارت إلى أن هذه الرواية رواية المهمشين، وهي رواية قابلة لأن تكون بأي مستوى اجتماعي، وهي رواية غير مرتبطة بمكان معين وإنّما هي رواية تجربة الشعب والناس والإنسان.

من ثم سأل المحاورُ الروائية عن الرواية ذاتها هل الدكتورة سناء تتحدث عن نفسها فيها، ووضحت إجابتها من خلال بيان أقسام الرواية إن كانت رواية ذاتية تقدم سيرته فالكاتب يعلن عن ذلك، وفي كل الأنواع فإن الروائي ليس بعيداً عن روايته، ربما إنّه لا يلعب دور البطولة وإنما يكون دوره دور الرافض، ولكن يجب أن يكون قد عاش الحدث.

خلال الحوارين السابقين لاحظنا بأن المحاورين قد حاولا الدخول إلى بواطن التجربة الكتابية لهذه الرواية عن طريق إثارة أسئلة كشفية دقيقة، تثير حفيظة الكاتب، للبوح والكشف عن مغزى الرواية أو ثيماتها غير المعلنة، للقارئ البسيط، أو عند القراءة الأولية السطحية. بهدف أضاءة درب القارئ في فهم نص الرواية وتفسيرها وتحليلها وفتح مغاليقها والإحاطة بها إحاطة كلية شاملة، من الخارج والداخل من أجل فتح أفاق القارئ الشاملة.

كما يمكن أن نلاحظ بأن الكاتبة قد عدتْ هذه الحوارات مثابة منبر اعتراف ومُصارحة، وعدها منفذا لتبوح من خلاله بما خفي من روايتها. وعدها إشارات وعبارات نصية بعدية تحيط بالرواية، لفتح مغاليق روايتها.

كما يمكن أن تعد هذه الرواية رواية المهمشين، فهي رواية قابلة لأن تكون موجهة لأي مستوى إجتماعي، في أي مكان لأنها رواية غير مرتبطة بمكان معين وانما هي رواية تخوض في تجربة الشعب والناس والأنسان، فهي رواية تسجيلية لمعاناة الفرد والمجتمع.

قد تبدى لنا بأن الروائية تنأى بنفسها إلى أن تتخذ دور المُصلح أو المُرشد، بل ترى دورها الفاعل في الكشف عن سلبيات المجتمع وإظهارها إلى سطح المستنقع، وإزالة التغمية عن عين أبناء المجتمع. ورؤية العالم كما هو بلونه الحقيقي الأبيض والأسود. فالأديبة قد قامت بدور تقديم الصورة الحقيقية للمجتمع، وعلى المتلقي أن يكون له موقف المتذوق الجمالي والأخلاقي تجاه هذه الصورة، إلى جوار مطالبته باتخاذ موقف المعادي لتلك المظالم التي وردت على لسان الشخصيات، بأن يسعى إلى ردها ورفضها ومن ثَمَّ إصلاحها.

ولا ننسى بأن الروائية كانت صريحة في الكشف عن تبنيها للآراء المختلفة والمتضاربة حول النهايات المتعددة للرواية، فاختارت النهاية، التي كشفت من خلالها عن شخصيتها العاطفية، الخيالية، التي غالباً ما تدفع القارئ إلى الشك بحقيقة حدوث هذه النهاية عند مقارنتها بالواقع الحقيقي المُعاش. وتكشف عن إيمان الروائية بعبارة (القادم أجمل) وبعبارة (كم يخذلنا الحلم).

٨-اللقاءات:

هي عبارة عن مقابلة مباشرة بين طرفين وجهاً لوجه لإجراء حديث حول موضوع معين، "وهي نوعٌ قائم بذاته يكمن جوهره الأساسي في تقديم المعلومات، والبراهين، والحجج، والأدلة إلى المتلقي، عن طريق طرح أسئلة على شخصيةٍ ما بارزةٍ أو متخصصةٍ أو مسؤولة" (الحاج ٢٠٢٠، ٢٢).

ويشكل الحوار السمة المميزة للقاءات، "وما يعرف بالمصطلح الفرنسي Interview ،وهي التي يتخذها الكاتب أو الشاعر المبدع عموماً، رسالة يوجهها إلى الجمهور/القارئ، ليبقى على اتصال مستمر مع جمهوره، فبإمكان هذه الحوارات/اللقاءات أن تشكل تقديما للمبدع، سواء الأعمال الحديثة أو القديمة منها" (Gerard Genette: Seuils, P٣٣-) نقلا عن (بوغنوط ٢٠٠٦-٢٠٠٧، ٢٢٩).

من اللقاءات التي حصلنا عليها ذلك اللقاء الذي أجرته قناة سامراء الفضائية، في برنامج استراحة الظهيرة مع الروائية (سناء الشعلان)، ووصفت الحلقة بأنها مميزة مع شخصية مميزة بمساحة واسعة من الإبداع إذ تتميز بقلمها وبفنها وبأسلوبها الرائع والملقبة بشمس الأدب العربي وأيقونة الأدب العربي، وحاورتها عن مشوارها الأدبي وحسها الإنساني وعن الرواية واحتياجاتها، فأجابتها بأن "الرواية تحتاج إلى ثقافة مجتمعية وخبراتية، ولابد أن يكون الروائي مندمجا مع الواقع والمجتمع"، وهذه إشارة من الروائية إلى أن ما تحتويه الرواية هو من واقع الفرد والمجتمع، وأنّ الرواية تواكب مجريات الواقع وتتنوع آلياتها السردية بتنوع موضوعات المجتمع، والروائي بمثابة أداة لنقل جميع مشاكل المجتمع ومعالجته في مختلف المجالات الاجتماعية، والثقافية والسياسية.

وقد طرحت المُحاوِرةُ عليها عدة أسئلة أخرى منها: ما هي أجمل الأعمال المحببة إلى قلبك؟ ولماذا هذا العمل؟ وهل يعكس شيئاً محدداً يخص الدكتورة سناء؟ أجابتها الروائية بأن الولادة الفنية هي الولادة الحقيقية وكلما أنجبتِ طفلاً، اعتقدتِ بأن هذا هو الأفضل، وبأنه الأقرب إليكِ، لأنه ضعيف وبحاجة إلى محبتكِ واهتمامكِ ومساندتكِ أكثر، وهو الأكثر شبهاً بكِ، ولكن في الحقيقةِ كلهم أبناؤكِ، وتشعرين تجاههم بالتعاطف. هكذا هي الأعمال الأخيرة دوماً، بحاجة الى الحظ من الشهرة والانتشار، وبعد الاطمئنان عليهِ تنتقل إلى الطفل الجديد، وهكذا.

نفهم من خلال هذه الإجابة الذكية للروائية بأنها تتقصد أن تسترعي انتباهنا وتركيزنا على آخر أعمالها وهو رواية (أدْرَكَهَا النّسيان)، وتحب تفصيل القول عنها، وذلك من خلال إجابتها عن

سؤال آخر إنْ كانت هناك رواية معينة كتبتها الروائية، وصقلتْ فيها شخصيتها، أو إن كانت إحدى الشخصيات قد أثرتْ في شخصية الكاتبة؟ فأجابتها: إنها تحب أن تتحدث عن روايتها الأخيرة (أَدْرَكَهَا النّسيان)، إذ تسببت في معاناة الكاتبة نفسياً، فبطلا الرواية (الضّحّاك وبهاء) لم يكونا شخصية سهلة، وكان كل منهما فيه شيء مُبهم، كما أن كلاً منهما مثل الآخر، ومثل الجميع. وقالت بأنها: في فترة الكتابة تبحث بين الناس عن شخصية الضّحّاك، وكانت تفكر باستمرار: (هل أنا بهاء، أم سناء؟).

كما أشارت الكاتبة إلى حالة التعب والإنهاك الذي أصابها طيلة مدة الكتابة، بسبب صعوبة بنية الرواية، وبسبب صعوبة معاناة البطلين. كما إنها لم تنسَ أن تذكر مساندة الأديب العراقي الجنسية، والفنلندي السكن (عباس داخل حسن)، إذ شاركها في ولادة الرواية، وكان يقرأ لها ما تكتبه، فيتحاوران حول الشخصية وأحداث الرواية، حتى يصلان إلى ما وصلا إليه. وقد صرّحتْ بأن هذه الرواية من الروايات المُنهِكة، لأنها قد جسدت معاناة الإنسان بشكل عام، وليس البطلين فحسب فهي رواية الأوطان وملاحم الشعوب، وعند التحدث عنها فإنها تشعر بالتعب النفسي ـ على حد قول الروائية ـ ولا تشعر بفرحة الانتهاء من كتابة رواية، لما تحمله من مآسٍ ومعاناة للإنسان عامة. وقد أعانها على تحمل أعباء هذه الرواية، وجود صديقها الأديب (عباس داخل حسن) الذي كان عوناً لها طيلة هذه المدة، وقد وصفت الاستعانة بهِ بالتجربة الناجحة، رغم أنها ذاتية الكتابة ـ كما وصفت نفسها ـ .

وفي سؤال آخر وجهتهُ السائلة إلى الروائية، فيما إذا كانت (سناء الشعلان) نفسها تجسد شخصية (بهاء)، فأجابت بقولها: إنّ هناك صلة غير خفية بين المُبدع وبين ما يُبدعه، وهذا ما ينتظره المتلقي دائماً، ولكنها ليست صلة بمعناها التسجيلي بل هي صلة بمعناها التوليدي. وعن قولها في تعدد نهايات الرواية، وأي النهايات هي الحقيقية أكدت: بأن على القارئ أنْ يختار النهاية التي يرغب فيها، بحيث تتناسب مع سيرة حياة إنسانة، في مجتمع سلطوي قاهر، ليس فيه رحمة أو عدل، في الملاجئ العدة التي لجأت إليها. وأشارت إلى أن هذه الملاجئ هي لنا جميعاً، بمعنى إننا نعيش جميعاً في ملجأ للأيتام، لأننا نشعر باليتم.

قالت المُحاوِرةُ للروائية: إنكِ تحاولين في رواياتكِ أنْ تسلطي الضوء على قضايا المجتمع وتلفتي نظرنا إلى شيء مهم جداً يحدث في عالمنا وممكن أنْ يكون له حل أو نسلط الضوء على نهاية متوقعة يكون باباً لمشكلة ليس شرطاً أننا نستطيع حلها ولكن مجرد أنْ نسلط الضوء عليها وهذا الشيء مهم جداً وكبير، برأيكِ هل نحتاج أنْ نقارن الرواية بمجتمعنا الواقعي؟ فأكدت الروائية

أنّ الحياة عبارة عن رواية، ونحن نعيش رواية كبرى، وكلنا نعيش فصولاً إجبارية وكلنا نعيش دور البطولة في روايتنا كما نعيش دور الهامش في روايات الآخرين أو شبه الهامش، حتى أكدت بأنها تؤمن أنّ الضحاك موجود وأنّ بهاء موجودة، وانّ الأبطال والتجارب في الرواية موجودة، وجميع الشخصيات موجودة معنا ولكن بأسماء مختلفة وأشكال مختلفة، كلهم موجودون: الذين يسرقون الأوطان، والذين يحبون، والشعور باليتم الذي نشعر به أليس حقيقة؟ والضياع، فنحن نعيش رواية فالحياة مسرح كبير ورواية كبيرة.

وقالت المحاورة للروائية: إنّ نهاية أغلب روايتكِ فيها نوع من الحزن والبؤس، فهل هذا الشيء يجسد شخصية سناء من الداخل أي إنها حزينة من الداخل؟ فأجابتها الروائية: الحقيقة على مستوى سناء انا متفائلة جداً وأنا مشهورة بمقولة: (إنّ القادم هو الأجمل)، لكن على مستوى رؤية العالم لا يجوز أنْ نسخر من المتلقي بأن نقول له: هناك مآسٍ ومصائب ولصوص مفسدون والحياة سوء لكن النهاية سعيدة وهذه سخرية واستهزاء بعقولهم، وأنت تقدم عالماً يجب أنْ تقدم فرضيات منطقية للحدث.

ثم سألت الروائية: عند انتهائك من كتابة رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) وعندما ظهرت إلى النور ورأت النور، ما أجمل تعليق على هذه الرواية علق في ذهنك لحد الآن؟ فأجابت الروائية قائلة: كانت هناك الكثير من التعليقات، ربما تستغربين أنّ أجمل تعليق سمعته عن الرواية ليس عن الرواية وإنما في حفل توقيع الرواية كانت ظاهرة ثقافية كبيرة كادت أنْ تكون مهرجاناً والحضور نوعي وعملاق إلى درجة كبيرة وفي هذا الأثناء همس موظف المكتبة الوطنية في أذني وقال لي: ليس هناك مكان ليجلس أحد، ماذا أفعل؟ كان هذا أجمل تعليق بسبب الكم الهائل من الأشخاص الذين جاؤوا ليشاركوني هذه الولادة ولهم مشاعرهم وأحاسيسهم الجميلة تجاه الرواية، وإنّ بهاء والضحاك رغم أنّهما على الورق ولم يعيشا بسعادة ولكن عند ولادتهما قابلا جمهوراً ينتظرهما باهتمام ويريد أن يعيش معهما التجربة.

كما سألت الروائية بأنّ فكرة هذه الرواية مختلفة عن الروايات السابقة بأنها غير تابعة لترتيب زمني، فما هي الفكرة المتوخاة؟ فأجابتها إنّ هذه الرواية فيها لعبة التجريب، وفيها تحدٍ، وفيها لعبة الشكل، كما أنّ الرواية تتكون من ثلاثين نسياناً أو فصلاً، والشيء الغريب فيها أنّكِ إذا مسكت أي فصل وأبعدته ووضعته في مكان آخر لا تنهار الرواية لأنني لعبتُ على فكرة التراتيب الزمنية المكتوبة فليس هناك زمن بمعناه الترتيبي لأن الرواية أصلاً قائمة على التذكر والتداعي ولذلك لو أخذت الفصل الأخير ووضعته في أول فصل تنجح ولو أخذنا الأول ووضعناه في

الأخير ينجح الأمر كذلك، لذلك أنا لم أسمهِ فصولاً لأن الفصول تستدعي فكرة الترتيب، سميتها نسياناً هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنها قائمة على لعبة الأوريغان، وإنّ في الرواية سرداً سريعاً بحيث إنّ القارئ إنْ قلب صفحة لا يستطيع أنْ يعرف ما حدث لذلك عليه أنْ يعود، فهي رواية غير قابلة للقفز ويجب أنْ يقرأ كل جزء وكأنه فلم سينمائي يجب أنْ لا تفوتك اللقطة السينمائية.

ثم طلبت المحاورة من الروائية طرح اسم أو فكرة أو كلمة معينة توجهها لأي شخص لم يقرأ هذه الرواية أو شخص يريد قراءتها، فكانت إجابتها كلمة واحدة فقط ألا وهي (النّسيان) وقالت لأن النسيان فيها لغز بينما ستتفاجَأُ إن كله قائم على التذكر، كما أننا لم نقرأ في الرواية عن النسيان، فهي رواية خادعة وفيها من الغرائبية، والقبح والبشاعة والاعتراف بهما، الكثير.

ثم حيّتْ مقدمة البرنامج الروائية بتحية كبيرة على هذا العمل الإبداعي الرائع والناجح وإنّه قمة الإبداع، وختمت الحوار والحلقة بسؤال –كما قالت– فضول وهو: من هم الروائون العرب الذين تأثرت سناء الشعلان بهم؟ أجابتها إنّ المبدع هو حصيلة من قابلهم من السيئين والجيدين، حصيلة كل من قرأت لهم على الإطلاق بلا استثناء، ولكن الذين أبكوني هم غسان كنفاني الذي أتمنى لو كنت موجودة في زمنه، ونجيب محفوظ في بعض أعماله الفكرية وأعماله الاجتماعية.

ثم نوهت الروائية لمقدمة البرنامج لما كان يدور في مخيلتها، بقولها: أنا كنت قلقة من شيء آخر تسأليني عنه: هل الموجودة بهاء أم سناء؟ ثم أجابت عن سؤالها بقولها "والله لا أعرف من الموجود الآن" وبعد ذلك أكدت إجابتها بقولها "كلاهما موجودتان"، أكدت الروائية التشابة الكبير بين سناء كاتبة الرواية وبهاء بطلة الرواية بحيث يصعب عليها التفريق بينهما وأنهما شخصيتان تمثل إحداهما الأخرى، تتواجدان معاً وتكمل إحداهما الأخرى.

إنَ الظاهر من هذا الحوار دوره في كشف الخبايا الموجودة خلف نصوص الرواية وإعطاء فكرة عَمّا يتضمنه عالم الرواية، وفي النتيجة تسهل عملية الفهم لمتلقي الرواية. ومن اللقاءات الأخرى التي أجريت مع سناء الشعلان لقاء تلفزيوني في برنامج فانوس الحلقة الخامسة في شهر رمضان، ووصف الإعلامي الحلقة بأنها فانوس مميز ورحب بها وقدمها للمشاهدين بأنها شمس الأدب العربي وأستاذة الأدب الحديث في الجامعة الأردنية.

بدأت اللقاء بأجمل دعاء بأن "يكون رمضان يحمل كل الخير للإنسانية والمسلمين في كل مكان" وأخبارنا بذكرياتها الرمضانية، وتمثيل رمضان بالأسرة والأم والطبخات الرمضانية.

بعد حديثها عن ذكريات الطفولة مع شهر رمضان، وطبيعتها ووصف شهر رمضان بشهر الإنجاز، وشهر الصفاء وخلو الذهن، وهو الاتزان الحقيقي، أكدت أنّ أكثر إنجازاتها كانت في شهر رمضان.

ثم سألها عن آخر أعمالها وهو رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) ما قصتها؟ وهل فيها شيء عن حادثة حصلت معك؟ فأجابته الروائية بقولها: ليس بمعناه التقريري، فالأديب ليس صحفياً بمعنى الصحفي فيكون انفعالياً مباشراً ومحدداً ويكتب بشكل مباشر، بل الأديب انفعاله مختزل قد يحتاج أن يكتب عن قضية بعد عشر سنوات وقد لا يكتب بشكل مباشر، فالأديب ليس صحفياً لأن الكتابة الصحفية لها خصائصها الانفعالية والنفسية والتزامنية، فالكتابة عند الأديب ليست استحضاراً مباشراً ولكنها استحضار لما يراه، فليس هناك كتابة للمبدع إلا من المجتمع ولذلك من أهم شروط الإبداع المستمر أن يكون هناك احتكاك مع المجتمع بذلك بدى لنا من إجابتها أنّها من الروائيات اللاتي يُربطن الإبداع بقضايا المجتمع، ويُؤمنّ بأهمية الواقع في الأدب، وإنها تسلط الضوء في أعمالها على موضوعات مجتمعها، أي إنها روائية واقعية وليست خيالية. ثم نوه إلى أنّ رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) لافتة للنظر وأخذت حيزاً كبيراً خلال أسبوعين، فما سر هذه الرواية تحديداً؟ فقالت الروائية: أعتقد أنّ هذه الرواية هي كما وصفها الأديب (عباس داخل حسن) عندما قال جملة أعجبتني لما قرأها إذ قال: هذه رواية الأوطان والشعوب، يعني عندما تقرأها لا تجد المحنة الذاتية فقط بل هي محنة شعوب وبدون تحديد أي شعب وأي مكان.

ثم قال ماذا تناولت هذه الرواية؟ فقالت الروائية: الرواية لها مستويان المستوى الظاهر وهو بمعنى المكتوب على الورق وهو دائماً يقول ما لا يريده الكاتب، كما أنّ المستوى الظاهر أو الخارجي ليس هو المطلوب، بل المستوى الباطن والعميق من الرواية هو المطلوب.

ثم جرى في اللقاء حوار حول تسميات الرواية وغيرها من قضايا هذه الرواية، كالتأويلات الكثيرة لها، وذكرت الروائية، تأويل الدكتور (أورنك الأعظمي)، إذ كتب في دراسة له في أَحَد المؤتمرات يتكلم عن كابوسية الرواية وكابوسية العوالم، ووصفتها بأنها قراءة ذكية جداً، وكذلك تأويل الكاتب (عباس داخل حسن) ووصفتها بقراءة مثيرة، وكذلك الدكتور (عبدالله الحجاية) والدكتورة (منى) والدكتورة الناقدة (سمية شابكة) التي تكلمت عن رؤيتها عن هذا العالم وعن المستوى الأول وهو مستوى الميتم والمستوى الأوسع هو رؤية للعوالم، ووصفتها برؤية مثيرة.

من خلال حوارهما دارت مقارنة بين رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) ورواية (أعشقني) فطرح عليها سؤالاً هل رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) قريبة إلى قلبك؟ وأيهما تفضلين (أدركها النسيان) أم (أعشقني)؟

وحسب قولها هذا السؤال صعب، وبأنها لا تستطيع تفضيل إحداهما على الأخرى، ولكن أشارت إلى أن (أَدْرَكَهَا النّسيان) خطوة أنضج من (أعشقني) وبأرضية مختلفة، فأرضية (أعشقني) أرضية فنتازية خيالية في عوالم مفترضة، بينما (أَدْرَكَهَا النّسيان) من أرض الواقع، وأنها أقرب للتناول بالمستوى الخارجي، وأكدت أنها كأي أم تتمنى المستقبل الأفضل لأبنائها.

ذكرت أنّ من جميع الأجناس من اهتم بهذه الرواية وشارك في حفل توقيعها، وأنّهم ليسوا فقط من فئة غير الناطقين باللغة العربية وإنّما من كل الجنسيات، وكانوا يتحدثون العربية بطلاقة، وأنهم تعاطوا مع الرواية وذلك لأنهم وجدوها تمثل أوطانهم إذًا، فهي رواية الأوطان، لأنها رواية ليس محددة الزمن والمكان.

وبَيَّنَ للروائية أنّ أكثر رواياتها تسميها بجمل فعلية وأراد منها سبب ذلك؟ وقد بيّنت له أنَّها بدون قصد ولكن تعتقد بأن روايتها فيها حس درامي شديد، وأشارت إلى أنّ تأويلات الجمل الفعلية أكثر من تأويلات الجمل الإسمية ولها مستويات أكثر.

أشارت إلى أن في الرواية صراعاً بين الخير والشر، والحق والباطل، والناس الطيبة والناس الخيرة. وإن أغلفة رواياتها تصممها لها الفنانة أمل جرادات.

ختم الإعلامي اللقاء بطرح سؤاله على الروائية: لِمَ تضعين صورك على أغلفة رواياتك، هل أنتِ معجبة بنفسك أم غرور؟ فأجابت الروائية أنا لا أعتقد بأنه غرور، ولكن معجبة بنفسي نعم، ولم أضع صوري لأن وجهي جميل أو للتسويق، وأشارت إلى سبب ذلك بقولها: وأنا طفلة كنت طفلة قارئة من الدرجة الأولى وكان يحيرني عندما أقرأ لأي مبدع كيف يمكن أن يكون شكله؟ وعندما كبرت وجدت صورة أحدهم كانت صادمة، لذا قررت أنْ لا ينصدم القارئ فأضع صورتي دائماً.

إن الظاهر من هذه اللقاءات هو دوره الفاعل في كشف الخبايا الموجودة خلف نصوص الرواية. إذ حاولت الساردة أن تعطينا إشارات مهمة عن روايتها ومدخلاً واسعاً إلى العالم الخفي لروايتها. وقد أشارت إلى إن في الرواية صراعاً بين الخير والشر والحق والباطل.

ومما يبدو لنا إن الغرض من التنويه في هذا الوقت إلى هذا الصراع الأزلي بين الخير والشر والحق والباطل هو إن الروائية تسعى إلى تحريك مدارك القارئ ودغدغة غيرته العربية على المجتمع، من خلال إثارتها لقضايا فساد، أفنت السلطات نفسها في دفنها. في محاولة لقلب

الطاولة على المتسببين في هذا الدمار الأخلاقي والاقتصادي الشامل الذي سيحيق بالمجتمع العربي، إذا ما اكتفى ابناؤه بالسكوت والتفرج.

لم تُعَد هذه اللقاءات مع الروائية (سناء الشعلان) مجرد جلسة تصويرية للمشاهدين، بل يمكن أن تُعد مجموعة علامات ذات تعددية في المقاصد، وإشارات لتحديد هوية الراوية والرواية، فمن خلال اللقاءات يتبيّن لنا أن الروائية شخصية أدبية تتميز بالصدق والصراحة المفرطينِ، لما بيّنته من مساندة الأصدقاء المثقفين لها ومصاحبتهم إياها والأخذ برأيهم عند كتابة الرواية ومناقشتهم حولها. وهذا ما تفتقر إليه لدى الكتاب الآخرين. وهذه دلالة على إيمان الروائية بخاصية الأخذ والعطاء وإن روايتها تتمثل بحمل آراء مختلفة.

كما تتبيّن أن الكاتبة في روايتها (أَدْرَكَهَا النّسيان) سعت إلى فكرة تخليد روايتها، بكل ما أوتيت من قوة كتابية وسردية، فقد جعلت الزمان والمكان غير محددين، وجعلت الألم غير محدد، وجعلت الشخصيات الشريرة غير محددة. وهذا الأمر يجعل الرواية صالحة لكل زمان ومكان وهو ما يقربها إلى العيش طويلاً في ذاكرة القارئ ومكتبة الأدب، وتداول الباحثين والدارسين، لها بأستمرار نظراً لأنها تصلح لأمدٍ بعيد وواسع. وذات قراءات متعددة اعتماداً على مكان القارئ وزمانه، وبناءاً على أفق توقع المتلقي وثقافته.

إن إقرار الروائية نفسها على أنها شخصية مركبة من (سناء الروائية وبهاء بطلة الرواية) في لقاءاتها، وأنهما شخصيتان متشابهتان لاشك أنه قد يكون مسوقاً للإشارة إلى وطنها السليب (فلسطين)، والأنتهاكات الموجهة إلى البطلة، هي إشارة إلى الأنتهاكات الموجهة إلى فلسطين المستلبة، وتداول المغتصبين على (بهاء)، هو تداول للحكومات والرؤساء العرب الذين أباحوا فلسطين للمغتصب. فليس من المعقول أن تكون حياة الأديبة مشابهة لحياة البطلة (بهاء). إلاّ إذا كانت إشارة إلى الجزء /سناء، تذكيراً بالكل /فلسطين. وهذا الأسلوب يمكن التذكير بين وطن الروائية وبين وطن البطلة، وأن هناك علاقة تعلق وجذور تربط أحدهما بالاخر ويشار إليهِ، دون ذكره.

الاستنتاجات:-

أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث الموسوم بـ "المتعاليات النصية والعتبات لرواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان دراسة سيميائية" بعد جولة طويلة وممتعة من التنقيب والاستقصاء والتحليل، إلى عدة نتائج،متمثلة في الآتي:-

١-تعد رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من الروايات العربية، والحديثة التي ألفتها (سناء الشعلان)، فأجادت فيها، من حيث جعلها رواية الشعوب والأوطان والمهمّشين ،في تبنيها قضية الظلم الذي طال ويطول فئة كبيرة من أفراد المجتمع، نتيجة لحكم حكام فاسدين وسراق أوطان الشرق.

٢-إن رواية أَدْرَكَهَا النّسيان تضمنت السرد بالزمن الماضي أكثر،بما بسط سيطرته على سرد الحكي من خلال نوافذ الذاكرة والاستذكار. أما الزمن الحاضر فقد طُبِعَ كآلة تصوير تلتقط وتسجل أدق تفاصيله الأحداث، كما أنّ زمن المستقبل جاء مفتوحا أو متوقع الحدوث، لما رأيناه في الرواية من انكسارات متنوعة في مستوى التّرتيب الزمني وذلك بسبب حدوث المفارقات الزمنية (استرجاعات واستباقات).

٣ – أن الروائية من خلال ذكر عمر الضّحّاك السبعة والستين عاماً قد أخذتنا إلى سنة ١٩٦٧ وهي سنة نكبة فلسطين مع دول جوارها أو ما يسمى نكسة حزيران/يونيو.

٤- ان الروائية باتخاذها رقم الغرفة ٤٨ للمناضل (سليم) بقصديه وليس باعتباطية إشارة إلى العام ١٩٤٨ وما حصل فيه من نكبة فلسطين.

٥- تمثيل حالة (سليم) في الرواية وشلل جميع أجزاء جسمه عدا يده اليسرى، وبين وضع المعركة وعدم قدرة جناحه الأيمن وقلبه على الحركة نحو الجناح الأيسر الذي وحده تحرك نحوهم للدفاع عن أراضيهم من الصهاينة، يقودنا إلى نتيجة ان اجزاء جسم المناضل سليم يمثل خطة توزيع المناضلين في المعركة.

٦- يعد شخصية روايتها (ثابت السردي) مناضل من فلسطين من خلال تشبيههُ بالزيتون، وفلسطين مشهورة بشجرة الزيتون. وتخبرنا الروائية حكاية الشعب الفلسطيني من خلال حكاية ثابت السردي.

٧-إنّ عتبات رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) أضافت جمالية إلى سرد حكيها. فقد كانت مثابة جسر يوصل إلى النص، لما أضفته من خاصية قرائية استنتاجية من الخارج، متمثلة في عتبة الغلاف

والألوان المستخدمة، وعتبة العنوان الرئيس، أما من الداخل فتتمثلت في كل من عتبة العنوان الموازي، وعتبة الإهداء، وعتبة العناوين الفرعية لكل فصل، وعتبة المقدمة، وعتبة التصدير، إلى جوار عتبة الخاتمة ذات النهاية المفتوحة مما يجعل المتن الروائي يتميز ببنية متكاملة قابلة للتأويل.

٨-إنَّ العنوان الرئيس والموازي والعناوين الفرعية التي بلغت ثلاثين عنوانا من دلائل ثقافة الكاتبة في اطلاعها على ثقافات شعبية مختلفة.كما تدل على قدرتها العالية في الربط بين عناصر روائية وعناصر خارجية، فضلا عن كونها دليلاً على صبر الكاتبة وتؤدتها في إطالة مبررة ومعنونة بعنوانات مختلفة عن الأخرى.

٩- إنَّ إهداء الرواية جاء متميزا ومختلفا عن الإهداءات المألوفة، إذ جاءت مقتبسة من داخل متن الرواية، وعلى لسان إحدى شخصياتها، مسوقة لتكون من نوع الإهداء الخاص، لإحدى شخصيات المجتمع المعروفة، وهو (عباس داخل حسن) الكاتب والناقد العراقي، وتربطه علاقة صداقة مع الروائية سناء الشعلان، تميزت هذه العتبة بأنها عتبة مستعارة من متن الرواية من كتاب (مزامير العشاق في دنيا الأشواق) لأحد أبطال روايتها.

١٠-يبدو أن وجود التشابه بين حياة بطل الرواية (الضّحّاك) وحياة المهدى إليه (عباس داخل حسن) لم يكن من قبيل المصادفة الأدبية البحتة، فقد هجر المعنيان وطنهما إجباراً إلى بلاد الصقيع ليكونا كاتبي مقال. كما أنَّ وجود تشابه في كلمة "مزامير" في نتاج (الضّحّاك) :(مزامير العشاق في دنيا الأشواق)، ونتاج (عباس داخل حسن) :(مزامير يوميّة) قد وطد هذا الزعم وأعطاه قوة دلالية في أن التشابه المقصود قد جاء في خدمة الرواية وصالحها ،في جعلها مثار تساؤُل وتحليل من القارئ، خصوصا لو علمنا بأن الروائية سناء الشعلان هي كاتبة مقدمة نتاج البطل الواقعي (عباس داخل حسن) لكتابه سالف الذكر.

١١- كثرة الدراسات حول جنس أدبي ما يشير في أغلب الأحيان إلى نجاح هذا العمل الأدبي الأبداعي، وهذا ما تبدي واضحاً عند بدأنا بالخطوات الأولى للبحث، من خلال إحصاء الدراسات التي أقيمت حول الرواية المعنية، ودراستها ضمن مفهوم النص البعدي فيها.

١٢- تعليق الروائية فيها كشف للأوراق وشهادة على إن رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) تمثيل لجميع فئات المجتمع الشرقي وجميع أبنائه.

١٣- إنَّ دراستنا تخلو من مذكرات وسيرة ذاتية للروائية (سناء الشعلان)، خلافا لما تقتضيه تقسيمات جيرار جينت، وذلك مرده إلى الروائية نفسها، في أنها لا ترغب بعرض حياتها الاجتماعية على الملأ، بل تصمم على إبعاد حياتها الشخصية عن شهرتها.

١٤- قامت الروائية بتقديم الصورة الحقيقية للأوطان والشعوب من خلال شخصيات الرواية، وبيان الحالة الاقتصادية والاجتماعية المرزية للفرد العربي. وفي هذا رسالة خفية إلى المتلقي بأن يتخذ موقفاً معادياً لتغيير هذه الصورة.

نبذة عن الروائية سناء الشعلان

هي سناء كامل أحمد الشعلان كاتبة أردنية من أصول فلسطينية ولدت يوم ١٩٧٧/٥/٢٠ في عمان (م. الزعبي ٢٠١٤، ١٤٠)، "أصل العائلة من قرية "بيت نَتِّيف" التابعة لقضاء الخليل اردنية الجنسية" (محمد ٢٠٢٠، ١٧٠) ومؤهلها العلمي: حاصلة على درجة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة اليرموك بتقدير امتياز١٩٩٨، وعلى درجة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية بتقدير امتياز٢٠٠٣، وكان عنوان رسالتها (السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية)، وعلى درجة الدكتوراه في اللغة العربية، من الجامعة الأردنية بتقدير امتياز ٢٠٠٦، بأطروحة عنوانها:(الأسطورة في روايات نجيب محفوظ) (المشايخ، معجم القاصين والروائيين الأردنيين ٢٠١٩، ١٠١).

وهي أديبة وأكاديمية وإعلامية وقاصة وكاتبة مسرح ومراسلة صحفية لبعض المجلات العربية، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطفولة والعدالة الاجتماعية، وتُعدُّ إحدى الروائيات المبدعات في السرد وتتميز بنشاطها وفاعليتها وتنتسب إلى هيئات عديدة، فهي عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديمية والإعلامية (في رابطة الكتاب الأردنيين، اتحاد الكتاب العرب، منتدى عمون للأدب والنقد، ملتقى الكرك الثقافي، النادي الثقافي في الجامعة الأردنية، دار ناجي نعمان للثقافة، دار المشرق للفكر والثقافة، رابطة الأدباء العرب، جمعية المترجمين واللغويين العرب (داتا)، جمعية النقاد الأردنيين، المجلس العالمي للصحافة (المشايخ، معجم أديبات الأردن وكاتباته ٢٠١٣، ١٠٦).

أما حياتها العملية في الحقل الأكاديمي فإنها تعمل في الجامعة الأردنية ـ مركز اللغات، وكانت قد عملت محاضراً متفرغاً لتدريس العربية لغير الناطقين بها في الجامعة نفسها ومحاضراً غير متفرغ في الجامعة نفسها أيضاً، ومحاضراً غير متفرغ في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية، ومعلمة اللغة العربية للمراحل الأساسية العليا لمدة سبع سنوات، ومعلمة للدراما الهادفة للطلبة الموهوبين لمدة أربع سنوات، ومراسلة لمجلة الجسرة الثقافية في قطر، وعضو هيئة استشارية في المجلة نفسها، وعضو تحكيم ومقررة جائزة لعديد من المسابقات الإبداعية والثقافية المحلية والعربية، وعضو الهيئة العلمية الاستشارية لملتقى السرد المغاربي –قسم الأدب العربي، جامعة سكيكدة، الجزائر، ولها عمود أسبوعي ثابت في صحيفة (الدستور) الأردنية(٢٠١٠–٢٠١١)، وآخر في صحيفة (أبعاد متوسطية) المغربية (المشايخ، معجم أديبات الأردن وكاتباته ٢٠١٣، ١٠٥).

وقد حصلت على نحو٦٣جائزة دولية وعربية ومحلية في حقول الرواية والقصة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلمي والمسرح، كما تم تمثيل الكثير من مسرحياتها على مسارح محلية وعربية.

ولها مايقارب "٦٥مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقدي متخصص ورواية ومجموعة قصصية وقصص أطفال ونص مسرحي مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم تُنشر بعد، إلى جانب المئات من الدراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثابتة في كثير من الصحف والدوريات المحلية والعربية" (الصوالحة ٢٠٢٠، ١٠٠).

وترجمت أعمالها إلى الكثير من اللغات. إذ تُعدّ سناء الشعلان من القاصات البارزات التي استطاعت أن تخط وتنحت لها اسماً في عالم القصة القصيرة العربية والعالمية، واستطاعت أن تلفت الأنظار النقدية لها، ونالت الكثير من التكريمات والدروع والألقاب الفخرية فهي كما قالت أنا "امرأة مخلوقة من مادة الحياة والسعادة والرغبة في الجمال، وقد وجدت الجمال في العلم والأدب والكتابة" (زنكنة ٢٠١١، ١٢٨). فهي من الذين كرسوا وقتاً وجهداً لتقدم أدب الأطفال في العالم العربي وتعلي من قيمتهِ الروحية والإنسانية والجمالية، فقد قالت ذلك في لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة "أعتز بتجربتي المنطلقة من طفولتي الممتدة في ذاتي، والمستثمرة لثقافتي وتخصصي ومعتقداتي وفلسفتي من أجل تقديم أدب طفل راقٍ يسمو بعقله، ويحترم فهمه، ويُعْلي من قيمته الروحية والإنسانية والجمالية، ويصله بتاريخه المجيد، ويربطه بواقعه، وبآماله المستقبلية عبر مرآة العمل والاجتهاد والإخلاص والخير والسلام العادل" (زنكنة ٢٠١١، ١٢٨)، ذكرت سبب انجذابها إلى عالم الأطفال بقولها: "لأنه نواة المستقبل والحلم والقادم، ومن ناحية أخرى تقودني باختصار نحو ذاتي، فأنا طفلة كبيرة، تفهم نفسها من خلال أحلامها وأمانيها وعوالمها البريئة التي تحلم بالخير لكل الناس في كل مكان" (زنكنة ٢٠١١، ١٢٩).

ولها مشاريعها الإبداعية في طور الإنجاز، منها: "رواية "منة الله" وتدور أحداثها في كوردستان ضمن ملحمة تاريخية فنتازية، لا تزال تجمع المعلومات التاريخية لكي تنشرها في سرد روايتها" (زنكنة ٢٠١١، ١٣١)، ودراسات نقدية عن الأدب الكوردي.

قائمة المصادر والمراجع:-

* القرآن الكريم

- إبراهيم، نبيلة . أشكال التعبيرفي الأدب الشعبي . مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة.

- ابن منظور . محمد بن مكرم . ١٩٩٩ . لسان العرب . بيروت ـ لبنان: دار إحياء التراث العربي ـ مؤسسة التاريخ العربي .

- الأحمر، فيصل . ٢٠١٠ . معجم السيميائيات . بيروت: الدار العربية للعلوم وناشرون ، منشورات الإختلاف .

- الأشتر، عبد الكريم . ١٩٨٣ . شعر دعبل بن علي الخزاعي . دمشق .

- أيوب، عبد الرحمن ،مترجم . ١٩٨٥. مدخل لجامع النص . العراق ـ بغداد: دار الشؤون العامة (أفاق عربية) ـ بغداد ، دار توبقال للنشر .

- برادة، محمد، مترجم . ١٩٨٧ . الخطاب الروائي ميخائيل باختين . القاهرة ـ باريس: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع .

- بلال، عبد الرزاق . ٢٠٠٠ . مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) . بيروت – لبنان: الدار البيضاء .

- بلعابد، عبد الحق . ٢٠٠٨ .عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) . الجزائر: منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم .

- بن ذريل، عدنان . ٢٠٠٠ . النَصُّ والأسلوبيَّة بين النظرية والتطبيق (دراسة) . من منشورات اتحاد الكتاب العرب .

- بنكرد، سعيد . ٢٠١٢ . السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها . سوريا ـ اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع .

- بنيس، محمد . ٢٠٠١ . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية . المغرب: مكتبة الأدب التقليدية، تويفال ـ الدار البيضاء .

- الجارم ، علي . ومعروف ، محمد شفيق، تحقيق وضبط وشرح . ديوان البارودي محمود سامي البارودي باشا . بيروت: دار العودة – بيروت ، ١٩٩٨.

- جمعة، محمود ، ٢٠١٧ . المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي مجموعة أبناء إيننا مثالاً . بغداد: دار نون للطباعة والنشر والتوزيع .

– الحاج ، كمال . ٢٠٢٠ . البرامج الحوارية الإذاعية والتلفزيونية . من منشورات الجامعة الافتراضية السورية ، الجمهورية العربية

السورية./https://creativecommons.org/licenses/by-nd/legalcode.ar٤,٠

– الحجري، عبد الفتاح . ١٩٩٦ . عتبات النص: البنية والدلالة . المغرب: شركة الرابطة – الدار البيضاء .

– حسن، عباس داخل . ٢٠٢٠ . حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، الجزء الثاني . عمان –الأردن: نشر بدعم من مركز التنور للثقافة والفنون/فنلندا .

– حسن ، عباس داخل . ٢٠١٨ . مزامير يومية . سوريا ـ دمشق : دار أمل الجديدة للنشر والتوزيع .

– حسنين ، أحمد طاهر، غنيم، أحمد ، البطل، محمود ، نجوحي واثيو ، نحو ، وسيزا. ١٩٨٨ . جماليات المكان . الطبعة الثانية . الجزائر: دار قرطبة .

– حسين، خالد حسين . ٢٠٠٧ . في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية . دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع .

– الحمراوي، محمد عبيد . ٢٠٠١ . فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث ، ط١ . القاهرة: مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة .

– خليل، عماد الدين . ٢٠٠٥ . من أدب الرحلات . دار أبن كثير .

– الراجحي، عبده . ١٩٨٤ . التطبيق الصرفي . بيروت – لبنان: دار النهضة العربية .

– الزعبي، أحمد . ٢٠٠٠ . التناص – نظرياً وتطبيقياً – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية " رؤيا" لهاشم غرايبة – وقصيدة " راية القلب لأبراهيم نصر الله . عمان –الأردن:مؤسسة عمان للنشر والتوزيع عمان – الأردن .

– الزعبي، محمد وزير . ٢٠١٤ . معجم الأدباء الأردنيين (في العصر الحديث) ، الطبعة الأولى ٢٠١٤ . الناشر: وزارة الثقافة ، الطباعة مطبعة دار الجمال .

– الزكراوي، محمد ، مترجم . ٢٠١٦ . الأجناس الأدبية . توزيع : مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة .

– الزناد، الأزهر . ١٩٩٣ . نَسيجُ النَّص (بحث في ما به يكون الملفوظ نصاً) . بيروت: المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

– زنكنة، سردار . ٢٠١١ . لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة (مجموعة حوارات) . سليمانية: مطبعة كاردو – السليمانية .

– زيتوني، لطيف . ٢٠٠٢ . معجم المصطلحات نقد الرواية (عربي ـ انكليزي ـفرنسي) . بيروت – لبنان: دار النهار للنشر .
– السامرائي، سهام . ٢٠١٥ . العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية . الاردن ـ عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع .
– الشرقاوي ، عبد الكبير، مترجم . ٢٠٠٩ . التحليل النصّي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة) . دمشق- سوريا : دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر .
– الشعلان ، سناء . ٢٠١٨ . أدْرَكَهَا النّسيان . عمان ـ الأردن : أمواج للنشر والتوزيع .
– صالح ، ضاري مظهر . ٢٠١٢ . دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي . دمشق ـ سورية : دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع .
– صالح ، نضال . ٢٠٠١ . النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . سوريا : منشورات اتحاد الكتاب العرب .
– الصوالحة ، محمد . ٢٠٢٠ . دليل آفاق حرة للأدباء والكتاب العرب . عمان .
– عربي، محي الدين . ٢٠٠٧ . كتاب ديوان ابن العرب العصر العباسي . دار الكتب العلمية .
– عفيفي، أحمد . ٢٠٠١ . نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، القاهرة : الناشرمكتبة زهراء الشرق .
– العماري، محمد التهامي . ٢٠٠٧ . حقول سيميائية (السيميائيات الإجتماعية، سيميائيات المسرح، سيميائيات التلقي) . منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والاداب ـ كلية الآداب والعلوم الأنسانية ـ مكناس .
– عمر، أحمد مختار . ١٩٨٢ . ١٩٩٧ . اللغة واللون . القاهرة : مكتبة لسان العرب ، عالم الكتب للنشر والتوزيع .
– عيلان ، عمر .٢٠٠٨ . في مناهج تحليل الخطاب السردي . الناشر: اتحاد الكتاب العرب.
– الغامدي ، محمد صالح . ٢٠١٣ . كناة الذات / دراسات في السيرة الذاتية . المركز الثقافي العربي .
– الغانمي ، سعيد ، مترجم .١٩٩٤ .السيمياء والتَأويل . الأردن : دار الفارس للنشر والتوزيع عمان .
– الغذامي ، عبداللة محمد . ١٩٩٨ . الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر) . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
– فارس ، أبي الحسين أحمد ، معجم مقاييس اللغة . ٢٠٠٢.

– فاعور، علي حسن . ١٩٨٨ . ديوان زهير بن ابي سلمى . بيروت ـ لبنان : دار الكتب العلمية .
– فخري، صالح ، مترجم . ١٩٩٦ . المبدأ الحوارية / نقد . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت .
– فرج، أحمد زكريا محمد . ٢٠١٠ . حرب ١٩٤٨ونكبتها . القاهرة : مكتبة الإيمان ـ مكتبة جزيرة الورد .
– فطوسي، بسام موسى . ٢٠٠١ . سيمياء العنوان . وزارة الثقافة .
– الفيروز آبادي، مجد الدين . ٢٠٠٨ . القاموس المحيط . القاهرة ـ مصر . دار الحديث.
– الفيصل ، سمير روحي . ١٩٩٥ . بناء الرواية العربية السورية . سوريا ـ دمشق : اتحاد الكتاب العرب .
– القاسم، قاسم . ٢٠١٦ . جماليّات السينما . بيروت ـ لبنان : بيسان للنشر والتوزيع .
– كامل، عصام خلف . ٢٠٠٣ . الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر . القاهرة ـ مصر : دار النشر دار فرحة .
– لحميداني، حميد . ١٩٩٩. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) . بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
– لمعَ، هيثم ، مترجم . ١٩٩١. استيعاب النصوص وتأليفها . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .
– المرتجي، أنور .١٩٨٧ . سيميائية النص الأدبي ، مكتبة الأدب المغربي ، أفريقيا الشرق:الدار البيضاء .
– مسلم ، أخرجه.٤/ ١٩٩٩. البر والصله والآداب . باب تراحم المؤمنين وتعاگفهم وتعاچدهم .
– المشايخ، محمد . دليل الكاتب الأردني (خاص بأعضاء رابطة الكُتاب الأردنيين) . الاردن،(د.ت).
– المشايخ، محمد . ٢٠١٣ . معجم أديبات الأردن وكاتباته . الاردن : عمان .
– المشايخ، محمد . ٢٠١٩ . معجم القاصين والروائيين الأردنيين ، عمان .
– مصطفى، ابراهيم . معجم الوسيط . تركيا: دار الدعوة .
– المصفار، محمود . ٢٠٠٠ . التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب) . تونس : مطبعة التسفير الفني .

– مفتاح، محمد . ١٩٨٥ . تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). بيروت : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .
– المفرجي، عباس ، مترجم . ٢٠١٣ . حول الفوتوغراف . بيروت : دار المدى للثقافة والنشر.
– الموسوي، عزيز حسين علي . ٢٠١٥ . النص المفتوح في النقد العربي الحديث .عمان: مكتبة النقد الأدبي ، الدار المنهجية للنشر والتوزيع .
– ناظم، حسن . وصالح ، علي حاكم ، مترجمين . ٢٠٠٢ . نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء.
– النشار، السيد السيد . ١٩٩٧ . في المخطوطات العربية . مصر: دار الثقافة العلمية الاسكندرية .
– النعيمي، أحمد محمد . ٢٠٠٤ . إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة . الاردن : دار الفارس .
– هارون، عبد السلام محمد . ١٩٩٨ . تحقيق النصوص ونشرها . القاهرة: الناشر مكتبة الخانجي .
– هلسا ،غالب ، مترجم . ١٩٨٤ . جماليات المكان . الطبعة الثانية . بيروت- لبنان : المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع .
– واصل، عصام حفظ الله .٢٠١١ .التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر-أحمد العواضي أنموذجاً. دار غيداء للنشر والتوزيع
– يازجي، عدنان، مترجم . ١٩٩٧ ط١ . لبنان: مكتبة لبنان ناشرون .
– يقطين، سعيد . ٢٠٠١ . انفتاح النص الروائي النص والسياق ، المغرب: الناشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

الرسائل والأطاريح الجامعية:

رسائل الماجستير: –

– محمد ، مولاي . ٢٠٠٨– ٢٠٠٩ . المخطوطة والبحث العلمي دراسة تقييمية لنشاطات مخابر البحث في المخطوطات بالجامعات الجزائرة . الجزائر : جامعة وهران ، السانيا : كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية . قسم علم المكتبات والعلوم الوثائقية .
– بعزيز، سهيلة ، ومريم فراق . ٢٠١٧-٢٠١٨ . سيميائية الأهواء في رواية " شوق الدرويش" لحمود زيادة . جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي- كلية الآداب واللغات . قسم اللغة والأدب

العربي .
– بغداد، حياة و نجاة معزوزي . ٢٠١٦– ٢٠١٥ . نظرية التناص بين جيرار جنيت وسعيد يقطين الجزائر: جامعة الجيلالي بوتعامة – بخميس مليانة ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها .
– البليهد ، حمد بن سعود . ١٤٢٦– ١٤٢٧هـ .جماليات المكان في رواية السعودية من ١٣٩٠ حتى ١٤٢٣هـ . المملكة العربية السعودية : جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية ، كلية اللغة العربية .
– بوزقزي ، ورشيدة توبين . ٢٠١٥–٢٠١٦ . الجمالية السيميائية في شعر نازك الملائكة قصيدة " خمس أغان للألم ". جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة . قسم اللغة والأدب العربي .
– بوغنوط ، روفية . ٢٠٠٦–٢٠٠٧ . شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي . جامعة منتوري – قسنطينة ، كلية الادآب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها .
– الحري ، خالد بن عبد الكريم بن خيران . ٢٠١٠ . التناص في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين . الاردن : كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية .
– حمداوي ، أمينة ، وهجيرة بدري . ٢٠٠٥–٢٠٠٦ . سيميائية العتبات النصية في كتاب أوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي . جامعة الجيلالي بوتعامة بخميس مليانة . كلية الادآب واللغات . قسم : اللغة والأدب العربي .
– دعمي ، سالمة . ٢٠١٩–٢٠٢٠ . بنية الشخصية في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان . الجزائر : جامعة عمار ثليجي . قسم كلية اللغة العربية والأدب العربي .
– رتيبة ، سوفي ، ومسعودي شيماء . ٢٠١٨–٢٠١٩ . البنية الزمانية والمكانية في رواية نوار الملح لعبد الغني زهاني . جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي – كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة الغربية .
– زبادي ، وفاء يوسف إبراهيم . ٢٠٠٩ . الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية . جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين . كلية الدراسات العليا . قسم اللغة العربية .
– الشيب ، ندى محمود مصطفى . ٢٠٠٦ . فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني بين ١٩٩٢–٢٠٠٢ . فلسطين ـ نابلس : جامعة النجاح الوطنية . كلية الدراسات العليا .
– عبابسة ، حنان ، ونادية العيفاوي . ٢٠١٧– ٢٠١٨ . سيمياء العنوان رواية " تلك المحبة" للحبيب سائح . جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربي .

– فايزة ، مهاجي . ٢٠١٤–٢٠١٥ . فعالية العتبات النصية ودلالاتها قراءة في الخطاب الروائي الجزائري (رواية الورد لمحمد ساري) نموذجاً . الجزائر : جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس. كلية الآداب واللغات والفنون . قسم اللغة العربية وآدابها .

– قريب ، فضيلة . ٢٠١٩–٢٠٢٠ . الرؤية والتشكيل السردي في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان أنموذجاً . الجزائر : جامعة عمار ثليجي . قسم كلية اللغة العربية والأدب العربي .

– كنان ، كهنية . ٢٠١٦–٢٠١٧ . العتبات النصية في رواية المراسيم والجنائز لبشير مفتي مقاربة سيميائية . الجزائر : جامعة عبد الرحمن ميرة بجاته ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والادب العربي .

– لعور ، جهيدة . ٢٠١٧–٢٠١٨ . العتبات النصية في رواية " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال " لعز الدين جلاوبي . الجزائر : جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي – كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي .

– المشاعلة ، محمد صالح .٢٠١٤ . الرؤية السردية ومكوناتها في تجربة سناء شعلان القصصية . جامعة الشرق الأوسط . كلية الآداب والعلوم . قسم اللعة العربية وآدابها .

– الهدى ، حموش نور . ٢٠١٣–٢٠١٤ . البنية السردية في رواية عرش معشق لربيعة جلطي . جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها .

الدكتوراه :

– أمقران ، آمنة . ٢٠١٨–٢٠١٩ . شعرية الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية (٢٠٠٠–٢٠٠١) . الجزائر : جامعة باتنة ـ الحاج لخضر ، كلية اللغة والادب العربي والفنون ، قسم اللغة والادب العربي .

– الخطيب . عبد الله . ٢٠٠٦ . النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار . الجامعة الاردنية:كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية . قسم اللغة العربية وآدابها .

– زاوي ، صليحة. ٢٠١٥ –٢٠١٦ . العتبات النصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج . الجزائر : جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والادب العربي.

– رضا ، عامر . ٢٠١٣–٢٠١٤ . العنونة في الشعر النسوي المعاصر شعر " هدى ميقاتي" أنموذجاً . جامعة الحاج لخصر ـ باتنة . كلية الآداب واللغات . قسم اللغة والأدب العربي.

الدوريات :

– الأعظمي ، أورانك . قراءة في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء الشعلان . جريدة الدستور.

– أمين ، نجيب . ٢٠١٢ . قراءة في عتبات ديوان الشاعر محمد العياشي منابع الأشواق .

– أيوب ، سمير . ٢٠١٩ . رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للشعلان وصدامها مع المجتمع . المدينة نيوز.

– برهومة ، عيسى عودة . وعبد الفتاح ، بلال كمال . سيميائية الإهداء دراسة في نماذج من الرواية العربية . مجلة كلية الدراسات الاسكندرية . المجلد الرابع من العدد الثاني والثلاثين لحولية.

– البغدادي ، عبد المجيد . ٢٠١٦ . فن السيرة الذاتية وأنواعها في الادب العربي . مجلة القسم العربي . جامعة بنجاب ، لاهور– باكستان . العدد الثالث والعشرون .

– بوزيدي ، نعيمة . ١٩٠٩ . تداخل الأجناس الأدبية في رواية ذاكرة الجسد لـ(أحلام مستغانمي)، حوليات جامعة الجزائر ١– العدد ٣١ – الجزء الثاني .

– التميمي ، فاضل عبود . ٢٠٢٠ . عتبات الأردنية سناء شعلان في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) . مجلة القدس العربي .

– الحجايا ، عطا الله . رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) ملحمة الشعوب والأوطان والمهمشين والخراب . الجامعة الأردنية – الاردن .

– الحداد ، ملكة علي كاظم .٢٠٠٩ . العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة "دراسة نقدية " . مجلة جلمعة كركوك ، للدراسات الإنسانية .العدد: ٢. المجلد : ٤ .

– حسن ، عباس داخل . ٢٠١٩ . انطباعات أولية عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للدكتورة سناء الشعلان . مجلة الدستور . السنة السادسة عشرة ، العدد(٤٣٦٩) : ٩ .

– الحوامدة ، آية . ٢٠٢٠ . دلالة اللون الأحمر . مجلة عربي .

– الحوامدة ، آية . ٢٠٢٠ . دلالة اللون البنفسجى . مجلة عربي .

– دقة ، بلقاسم . ٢٠٠٣ . علم السيمياء في التراث العربي . مجلة التراث العربي ٦٨. العدد : (٩١) . أيلول (سبتمبر) ـ السنة الثالثة والعشرون .

– الدين ، بخولة بن . ٢٠١٢ . عتبات النص الأدبي : مقاربة سيميائية ، Semat An Internation Journal .VOl ١٠٣nO١،١–١١٣ May)٢٠١٣) . الجزائر الدولية.

– راشد ، نزار حسين . ٢٠١٩ . أدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان وغواية الحب والخلاص . دبوان العرب .https:llwww.diwanalarab.com

– الرحمن ، مجيب . ٢٠٢١ . السيرة الذاتية . مجلة هلال الهند . المجلد ١ . العدد ٣ .

– رحيم ، عبد القادر رحيم . ٢٠٠٨ . العنوان في النص الابداعي ـ أهميته وأنواعه ـ مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية . قسم الأدب العربي : جامعة محمد خيضر ـ بسكرة (الجزائر) . العددان الثاني والثالث . –

الشعلان ، سناء . ٢٠١٨ . هل تروننني؟ (شهادة إبداعية حول رواية أدْرَكَهَا النّسيان) . Selenapollo@hotmail.com

– الطائي ، لطيف يونس حمادي . ٢٠١٦ . سيميائية العنوان في ديوان شظايا ورماد للشاعرة نازك الملائكة . مجلة مداد الادب . معهد الفنون الجميلة / ديالى . عدد الثاني عشر .

– عثماني ، بولرياح . ٢٠١٤ . سيميائية العنوان في ديوان "خبر كان " ، مجلة المقاليد ، العدد السابع ، ديسمبر ٢٠١٤ ، جامعة الأغواط (الجزائر) .

– العشمي ، عائشة . ٢٠١٨ . سينمائية الأدب وأدبية السينما في ظل الميديا الجديدة . مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية ، المجلد ٦ ، العدد١٥.

– علي ، مصطفى صالح . ٢٠١٢ . التناص القرآني في شعر نزار قباني ، مجلة جامعة تكريت للعلوم ، المجلد (١٩) ، العدد (٧) .

– عمر ، عائشة أنور . ٢٠١٤ . جماليات التشكيل اللوني في شعر البحتري ودلالاته النفسية والأجتماعية . العراق : جامعة تكريت ، المجلد ١٠ / العدد ٣٨ / السنة العاشرة ـ تشرين الأول .

– كريم ، دلال جاسم . ٢٠١٣ . التناص في شعر الغزل الأموي . جامعة سامراء ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية . المجلد ٩ ، العدد ٣٣ ، السنة التاسعة .

– اللالا ، منذر . ٢٠٢٠ . صورة الوطن في رواية (أدْرَكَهَا النّسيان) لسناء الشعلان . مجلة الدستور . ١٦ .

– محبك ، أحمد زياد .٢٠٠٥. جماليات المكان في الرواية ، مجلة الكويت البيان الكويتية ، الاثنين ٦حزيران (يونيو) .

– محبك ، أحمد زياد . ٢٠١١ . التناص في المسرح العربي ، مجلة الكويت البيان الكويتية ، العدد رقم ٤١٧ .

– محيلان ، منى . الإنسان في رواية د. سناء شعلان (أدْرَكَهَا النّسيان) ما بين العتبة ودهشة الختام .

– المعاضيدي ، سفيان صائب . ٢٠٢٠ . التّحليل النّفسيّ لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) . مركز البحوث التربوية والنفسية جامعة بغداد .
– المنادي ، أحمد . ٢٠٠٧ . النص الموازي آفاق المعنى خارج النص . الدولة السعودية : الناشر النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المجلد ، مج ١٦ ، ج١٦ ، شهر مايو .
– النجار ، سليم . ٢٠١٩ . التجريب في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء الشعلان . مجلة مدارات. السنة الثالثة . العدد ١٠٢ . ٣٨ –٣٩ .

البحوث الأكاديمية:

– الأعظمي ، أورانك زيبب .٢٠١٩ . لعبة النسيان والتذكر وآليات التشكيل والرؤية في رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان " لسناء الشعلان . قسم اللغة العربية الجامعة الملية الإسلامية / نيودلهي- الهند .
– بور، سمانة موسى .وبور ، يوسف هادي . أسلوب سرد " الأقوال الروائية" في رواية " أَدْرَكَهَا النّسيان " من سناء الشعلان .
– بور، سمانة موسى . وبور ، يوسف هادي . تجليات الانطباعية في رواية " أدركها النسيان" لسناء الشعلان على ضوء نظرية سوزان فريغوسن . كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الخوارزمي مجلة دراسات في السردانية العربية والجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها . العدد٣ . الخريف والشتاء .
– جمعة ، نجوى محمد . و حامد ، علي خالد . صورة المرأة المُستلبة في أدب سناء الشعلان السردي . جامعة البصرة ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ قسم اللغة العربية.
– العبودي ، ضياء غني . التابوهات في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان . جامعة ذي قار- العراق thyambc@yahoo.com
– مسرعي ، معصومة . المعضلات الاجتماعية للمجتمعات في رواية أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء الشعلان . جامعة شهيد تشميران الأهواز – إيران .

الحوارات واللقاءات التلفزيونية :-

– موقع كتابات حوار مع كتابات .. عباس داخل حسن اجرته الصحفية المصرية سماح عادل بتاريخ ٢٥ مايو ، ٢٠١٨ .
– قناة سامراء الفضائية . برنامج استراحة الظهيرة مع الأديبة والروائية سناء الشعلان.
– قناة سامراء الفضائية . برنامج فانوس . الحلقه الخامسه . شهر رمضان .

المصادر الإلكترونية:-

-حمداوي ، جميل . صورة العنوان في الرواية العربية ،

.٢٠١٠/٠١/٢٢http://www.arabicnadwah.com/articles /unwan.hamadaui.htm

-عالم ،محمد شفيق . ١٩/مارس/٢٠٢٢. تمثيل الجسد فى روايه أدركها النسيان . حديث العالم . المؤتمر الدولي "رواية المرأة العربية في القرن الحادي والعشرين" الذي عقده مركز الدراسات العربيّة والإفريقية في جامعة جواهر لآل نهرو الهندية . نيودلهي/ الهند بمشاركات هندية وعربية وعالمية . wwwc٤wr.com

- Phtm/Sprrow-bird-facts-١٠zz٨m

- https: //www.marefa.org

- مجلة جوهرة العرب، ٢٠١٩/٥/٢٥. د.الشعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان هي أيقونتي وترنيمة المسحوقين.٥٥:٩: ٥٩.

١٣٦٤٩http://www.jawharatarabnews.net/post.php?id

کورتەیەک ئەم لێکۆڵینەو:

ئەم لێکۆڵینەوەیە بە ناونیشانی (بەرزبوونەوەکانی تێکست وئاستەکان لە ڕۆمانی تیگەیشتن لەبیرکردن سناء الشعلان خوێندنی سیمیۆتیکی)، هەولدانێکە بۆ شیکردنەوە ولێکدانەوەی ڕۆمانی (تیگەیشتن لەبیرکردن) لەڕوانگەی (بەرزبوونەوەکانی تێکست)، کە ڕەخنە گری بەناوبانگی فەڕەنسی بەناوبانگی (جیرار جینێت) لە کتێبی (ئەتراس) ئاماژەی پێداوە، تیایدا پێنج توخمی گونجاندنی تێکستی دیاریی کردووە، کە بریتیین لە: نێوان- تێکستی، دە قی وەسفەکان، تەلارسازی یان پێکهاتەی دەقەکە، هەموو دەقەکە، دەقی هاوتەریب. توێژینەوەکە لەسەر بنەمای میتودی سیمیۆتی بوو، کەمشتومڕێگی مەعریفی بەرفراوانی لە بواری لێکۆڵینەوەی ڕەخنەیی هاوچەرخدا دەرخست، بۆیە بابەتی توێژینەوەکان بریتی بوو لە دیاریی کردن و ئاشکراکردنی دەرهاوێشتەکانی بەرزبوونەوە کانی تێکست وئاستە کان ناوەوە ودەرەوە لە ڕۆمانی سیمیتیکی .

بۆیە پلانی توێژینەوە کە لەسەر بەم شێوەیە بوو:-

پێشەکی:- تیایدا باسی چەمکی زاراوەی بەرزبوونەوەکان تێکست وئاستەکانی سیمیتیک، بۆ کورتەیەک لە ڕۆمانەکە سناء الشعلان نووسەری ڕۆمانەکە.

پلانی لێکۆڵینەوە کە بەم شێوەیە بوو :

بەشی یەکەم: مامەڵەمان کردووە لەگەڵ بەرزبوونەوە کانی تێکست لە ڕۆمانی تێگەیشتن لە گەڵ توخمە کانی نێوان-تێکستی، هەموو دە قە کە، دەقی وەسفەکان .

بەشی دووەم: لێکۆڵینەوە لە ئاستە کانی تێکستی ناو ڕۆمانەکە لە ئاستەکانی دەرەکیەوە دەست پێدەکات (پێش بەرگی پێشەوە ودواوە وهاوەرمکردنی وێنەی (شێوە و ڕەنگ)، خانەی بڵاوکردنەوە، ناوی نووسەر)، بۆ ئاستەکانی ناوەوە (تەرخانکردن، هەناردەکردن، پێشەکی، ئە نجام)، ئاستەکان دەرگایەکن بۆ ئەوەی وەرگر بچێتە ناو تێکستەکەوە وبەدوای ماناکانیدا بگەڕێت و توانای خۆی ئاشکرا بکات ئەو پێچانەوەی پێچراوەکەی کرد وبۆشاییەکانی پڕ کرد. هەروەها ئێمە ئاماژەمان بەدەقی دووری نامەکان، توێژینەوەکان، سەرنجەکان، یاداشتەکان وژیاننامە کرد. هەروەها ئەو دیالۆگ ودیدارانەی کە لەسەر ڕۆمانی ناوبراو نوورسراوە .

وەلە بەشی یەکەم ودووەمدا کاربەرنامەمان تێکەڵ بە تیۆریزەکردن کرد، بۆ ئەوەی بگەینە گرنگ خوێندن بەرزبوونەوەکان تێکست وئاستەکان لە ڕۆرمانێ بۆ نەخشە کردنی ڕێگا بۆ دۆزینەوەکانی ئەم لێکۆڵینەوەیە .

لەوانەیە دیارترین دۆزینەوەی ئەم لێکۆڵینەوەیە:- ئەوەیە کەڕۆمانەکە توخمی دەرخستووەلە بەرزبوونەوەکان تێکست، وئاستەکان تێکست، هەتا ئاوێنەیەک هات کە ڕەنگدانەوەی جەستەی تێکستی بوو لە پەڕی بەرگەکەوە تاپەڕی ئەنجامەکە.

Research Summary:

I went about during this study that is characterized by textual transcendence and thresholds in a novel recognized by oblivion by the critic Sanaa Al Shaalan. It is a semiotic study, a novel study realized by oblivion from the viewpoint of textual transcendence that the famous French critic, Gerard Genette came up with in his book, "paratextualities". He has assigned the five categories of textual transcendence with intertextuality, metatextuality, architextuality hypertextuality and paratextuality.

This research work has come in accordance with semiotic approach that aroused a wide epistemic argument in modern critical studies arena. So, our substantive work brings into view manifestations of textual transcendence, external and internal thresholds in the Semiotic intertextuality novel. That's why the study has come with the following plan:

Preface: we discussed notions of the terms, textual transcendence, textual thresholds and Semiotics to a biography about the novelist Sanaa Al Shaalan, writer of the novel, whereas, the research plan has come with the following form:

Chapter one: We have shown up textual transcendence in a novel cognized by oblivion in its categories Intertextuality, metatextuality and hypertextuality.

Chapter two: Studying the textual transcendence in the novel beginning from external thresholds (thresholds of front and back cover, the accompanying photograph (shape and colour), publishing house, and the

name of the author) to the internal thresholds (dedication, introduction, preface and conclusion).

These thresholds consider an opening for the reader to go so deep in the text, search for its meanings, uncover its hidden contents, decode its mystery and filling its gaps:

Also, we discussed the subsequent text of papers, research, comments, notes, curriculum vitae, dialogues and meetings which were written about the involved novel.

In chapter one and two, we have mingled between theorization and practice, to get to a conclusion that the textual transcendence and novel thresholds are so significant to examine charting the course on the findings that were summarized in this study work.

Perhaps, the most prominent thing in this study is that categories of textual transcendence, textual thresholds have been illustrated in the novel, until it became a mirror for the textual body beginning from the cover to the conclusion.