وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: 13/MD12/0٧١

تشكيل الفضاء السّردي بين الذّات والآخر

في رواية "أعشقني" ل"سناء شعلان"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي **فرع : أدب عربي** **تخصص: أدب عربي حديث**

إعداد الطالبة:
- فاطمة الزهراء بن عزوز

إشراف الأستاذ:
أ - مفتاح خلّوف

تاريخ المناقشة: ٢٠١٥/٠٥/٢٦
أمام لجنة المناقشة:
- عمر عليوي رئيسا
- مفتاح خلّوف مشرفا ومقررا
- محمد زعيتري ممتحنا

السنة الجامعية: ٢٠١٤/٢٠١٥م

شكـر وعرفــان

{رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ} {النمل/١٩}

فالشكر لله وحده على فضله وإحسانه- إلى الأستاذ المشرف المحترم- "مفتاح خلوف" لآرائه السديدة واهتماماته البالغة وتوجيهاته المفيدة ونصائحه القيمة في إثراء هذا العمل وتزويده لنا بمختلف المصادر والمراجع المستحقة وتذليله العقبات والصعاب.

ومن باب العرفان بالجميل أتقدم بشكري وامتناني للكاتبة سناء شعلان لأنها زودتني بكل ما يتعلق بموضوع بحثي

كذلك نشكر جميع من ساعدنا في إنجاز هذه المذكرة ونخص بالذكر "لجنة المناقشة " لما بذلوه من جهد في قراءة هذه الرسالة وما قدموه لي من آراء وتوجيهات

نسأل الله أن يوفقنا في المزيد من الأعمال ويهدينا مفاتيح العلم الصحيح، وييسر لنا سبيل الهدى ويجعل عملنا خالصا لوجهه الكريم وأن يهب لنا من فيض نوره نورا، وينير طريقنا إلى الخير والنجاح والفلاح، والحمد لله رب العالمين.

مقدمة:

تبوأت الرواية العربية في العصر الحديث مكانة ريادية مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح.... وذلك من حيث الازدهار والانتشار، حيث أصبح هذا النتاج الأدبي مركز اهتمام المبدعين، رغبة منهم في غزو عوالم التجريب والانبعاث، وسعيا للخروج عن النموذج القديم، وقد كانت الرواية هي الفن الأنسب لذلك، لامتلاكها ديناميكية سردية تمنح النص خصوصيته وجماله، وذلك من خلال الانتقالات والتشكيلات السردية التي يجريها المؤلف على مستوى الزمان، المكان، الشخصيات، الرؤية السردية... وكذلك تنويعه لصيغ وأساليب التعبير، إضافة لامتلاكها مؤثرات قوية في المجتمع، مما جعلها تشغل مساحة مقروئية واسعة، كل ذلك أدى إلى تكاثف الدراسات التي تناولت هذا الجنس خصوصا ما تعلق بطبيعة السرد فيه.

وقد توجهت الرواية العربية المعاصرة تلقائيا إلى الموضوعات الأكثر سخونة وتوترا، وكذلك الأكثر لفتا للوعي والمخيلة، ومما لا شك فيه أن كل سرد يعني بالضرورة سردا للآخر غير أن البحث اقتصر على الموضوعا ت التي تطرقت فيها الرواية المعاصرة إلى فكرة الآخرية، وسرد فيها الآخر بشكل مميز من الناحيتين الفكرية والفنية، أي المواضيع التي يلتبس فيها مفهوم الآخر بمفهوم الذات أو يشكل خطورة عليها، سعيا منه لقهرها وإلغائها، ويتمتع تناولها بالعمق وثراء الدلالات، ومن ذلك رواية "**أعشقني**" للكاتبة "**سناء شعلان**"، هذه الرواية التي اتخذناها أنموذجا روائيا عربيا لتأطير هذه الدراسة.

ومن الأسباب التي دعتنا لاختيار هذه الرواية ما يلي:

- أن كاتبتها –" **سناء شعلان**"– تُعدّ إحدى قاصات العقد الحالي من هذا القرن، وقد استطاعت أن تحفر لها اسما في عالم القصة والرواية، وكذا القيمة الأدبية التي تتمتع بها في الوسط الثقافي العربي.

- رغبتي في التعمق في دراسة الأدب الحديث عموما وفن الرواية خصوصا.

- تسجيل الحضور القوي للمرأة في التعبير عن الظروف الراهنة التي يعاني منها المجتمع.

وقد وقفنا في هذه الدراسة على عدة إشكاليات منهجية ومعرفية أهمها:

- هل أدى الفضاء السردي وظيفة ديكورللحوادث ؟ أم أنه تجاوز ذلك إلى لعب دور العامل المهم في تطور القصة.

- كيف زاوجت الكاتبة بين الذات والآخر في الرواية.

ولهذا تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي الذي يتقاطع مع بعض المناهج الأخـــرى كـــالمنهج السيميائي، المنهج البنيوي، المنهج التاريخي.

وقد عنونّا البحث بـــ: تشكيل الفضاء السردي بين الذات والآخر في رواية "**أعشقني**"، يتضمن هذا البحث بعد المقدمة **فصل تمهيدي** عرضنا فيه دلالة العنوان نبذة عن حياة سناء شعلان وبعض أعمالها القصصية وكذا ملخص للرواية، بعد ذلك قسّمنا الدراسة إلى فصلين:

- **الفصل الأول:** هو فصل نظري تناولنا فيه تحديد مفاهيم الدراسة وذلك وفق المخطط التالي:

أولا: التعرف على مفهوم الفضاء في الدراسات الغربية والعربية وبعدها التطرق لأنواعه.

ثانيا: الولوج إلى عالم السرد وتحديد مقوماته، هذه الأخيرة تناولنا فيها ما يلي:

أ- الزمان وتقنياته.

ب- المكان.

ج- الشخصيات.

د- الرؤية السردية (الراوي).

ثالثا: التحدث عن الذات والآخر وتعريفهما في كل من الفلسفة، علم النفس وعلم الاجتماع.

- **الفصل الثاني:** هو فصل تطبيقي على رواية "**أعشقني**" من خلال ما تم تقديمـــه فـــي الفـــصل النظري.

ثم تأتي الخاتمة، وفيها النتائج التي توصلنا إليها متبوعة بقائمة المصادر والمراجع التي تمت الاستعانة بها.

وعن المصادر والمراجع المهمة التي اعتمدنا عليها نذكر:

- مصدر البحث: **سناء شعلان**، رواية "**أعشقني**".

- **المراجع: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي-حميد لحميداني: بنية النص السردي-"جيـــرار جينيتG/Genet**" : خطاب الحكاية-" **تزفيطان تودوروف**" **todorouv**: الشعرية.....

وقد صادفتنا بعض العراقيل، حاولنا تجاوزها لأنها تصادف كل عمل علمي، وهي لا تكمـــن في قلة المصادر والمراجع، وإنما في تشابك المادة العلمية التي وردت فيها بالإضافة إلى ضـــبابية وتعدد المناهج في الدراسات العربية.

وفي الأخير أتقدم بالشكر للأستاذ المشرف "**مفتاح خلــوف** " الذي أحاطني بتوجيهاته المنهجية والمعرفية كما أشكر اللجنة التي ستتولى فحص وقراءة هذه الدراسة ولها كل الاحتــرام والتقــدير وتبقى دراستنا منفتحة على كل الاجتهادات، وما هي إلا خطوة أولى على درب طويل من التلقــي العلمي والالتزام المنهجي، فإن وُفّقنا فمن الله عز وجل وإن أخطأنا فحسبنا محاولة اجتهاد.

الفصل التمهيدي:
الكاتبة وروايتها

١- ..... ملخص الرواية.

٢- ..... دلالة العنوان.

٣- ..... نبذة عن حياة الكاتبة

توطئة:

تلمست في هذه الدراسة ملامح التجريب والتجديد، فهي نص حداثي شهد انزياحا وانكسارا عن التقاليد الروائية وارتياد لعالم غرائبي فنتازي أنتج سردا توفر على إمكانيات تصويرية تخييلية وإيحائية يسهل على المتلقي فهمها.

– استطاعت الكاتبة" **سناء شعلان**" أن تنسج روايتها التي تُوجت بها تجربتها الأدبية الفريدة من نوعها والمفعمة بالإبداع والتألق ، تأخذ القارئ إلى عوالم مثيرة للصدمة والإدهاش لاسيما عندما يتفاجئ بانعطاف مستوى الأحداث فينكسر بذلك أفق التوقع عنده، وهذا الأخير الذي يرتبط بالحالة الشعورية والنفسية لدى القارئ من جهة والقصة من جهة أخرى وأخيرا يخرج عنصر المفاجأة ليفتح مجموعة من القراءات والتأويلات لدى المتلقي يمكنه أن يتناولها من أي زاوية يشاء

أولا: الفضاء

١ –مفهوم الفضاء

أ–لغة:

- **في المعاجم العربية:**

هناك عدة تعاريف معجمية حول مفهوم الفضاء والتي تشترك في مهمة وهي أن الفضاء هو المساحة أو المكان الواسع الذي تملؤه الأشياء والموجودات.

عرفه **ابن منظور** بـــــــ "المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضوا فضواً فهو فاض، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان، أي وصله في فرجته وفضائه وحيّزه"[1].

وفي **تاج العــروس** ينصرف المعنى إلى الاتساع أيضا فالفضاء الساحة، ومـــا اتـــسع مـــن الأرض، حيث يستشهد في ذلك بقول الراغب: المكان الواسع.

وقول **أبو علي القالي**: الفضاء: السعة ومنه المفضاة والمفضى: المتسع[2].

أما **المنجد** فيذهب إلى المعاني نفسها من الاتساع والخلاء، فضا فضاء المكان واتسع، وفضو الشجر بالمكان: كثر، يقال مكان فضاء أي واسع[3].

ويوافق **بلحسين بليشي** هؤلاء في المفهوم اللغوي للفضاء فيقول: "الفضاء هو ما اتسع مـــن الأرض، الخالي من الأرض، جمع أفضية"[4].

أما عن المرادفات العربية لمصطلح Espace فهي كثيرة منها: فضاء حيّز، فـــراغ فـــسحة، مسافة.

- **في المعاجم الغربية:**

نقول بداية إن الخائض في طريق الفضاء، سائر في دري شائك ووعـــر المـــسالك وغيـــر واضح المعالم، لأن الدراسة حول هذا المفهوم قليلة عند المنتجين الأوائل لها: أي الغرب، وما قدم من قبلهم لا يخرج عن كونه مجرد اجتهادات نظرية متباينة.

فقد اشتق الفرنسيون والإنجليز مـــصطلحي (Espace) و(Space) مـــن لفظـــة (Spatuim) اللاتينية التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود[5].

---

[1] – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد ١١، مادة ف.ض، ا، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٤، ص: ١٩٤.

[2] – محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجلد ٢٠، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص: ١١٧.

[3] – ينظر: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، ط٤، ٢٠٠٣، ص: ٥٨٧.

[4] – بلحسين بليشي، جيلالي بن الحاج يحي: القاموس المدرسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨١، ص: ٣٨١

[5] – ينظر: أكرم يوسف: الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، دار مشرق– مغرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠، ص: ٢٥.

يعني أيضا في اللغة الفرنسية القديمة والوسيطة مدة من الزمن أي ديمومة والحديث عن الفضاء يكون من أجل تحديد نوع من المسافة "المسافة بين شخصين فهو يرتبط هنا بمفهوم الزمن".

في حين لم يعرف الإغريق لفظة الفضاء، إذ لم تظهر في لغتهم كلمة تدل على المكان، إنما عرفوا لفظة "Topos" وتعني الموقع[٦].

إن النظر إلى مختلف الدلالات المعجمية حول مفهوم الفضاء، يكشف تعدده الدلالي، فهو لا يعني المكان فقط باعتبار هذا الأخير شكل من أشكاله، ثم إن هذا المصطلح يعود في أصله لمجالات عملية وفلسفية لأنه أحد المفاهيم التي دار حولها نقاش.

ب-اصطلاحا:

- **في الدراسات النقدية الغربية:**

إن الدراسات الشعرية في النقد الحديث لم تُعَلِقْ بتخصيص أي مقاربة مستقلة للفضاء الروائي، باعتباره أحد عناصر النص، ففي السنوات الأخيرة نجد أن الفضاء قد اجتذب بعض الدارسين وقد مثل هذا التوجه "**غاستون باشلار**" عندما درس القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد والشخصيات، سواء أكانت الأماكن مغلقة أو مفتوحة، وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيها تخيل الكاتب والقارئ معا[٧].

يقول "**باشلار**": "إن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية، حامل للدلالة..."[٨].

وهناك من يؤكد على الفصل بين الأمكنة والفضاء، وهو "**جيوجس بولت**" "Geoges poulet" أي أن الفضاء له أسبقية تجعله موجودا من قبل أن تكون الأمكنة وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في الفضاء[٩].

---

[6] – ينظر: أكرم يوسف: المرجع نفسه، ص: ٢٥.

[7] – ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصيات)، المركز الثقافي، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص: ٢٥.

[8] – غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٧، ص: ٥-٦.

[9] – حسن بحراوي: المرجع نفسه، ص: ٢٥.

نجد كذلك **جوليا كريستيفا** التي تبين أن مفهوم الفضاء مرتبط بالمكان أو الحيز الجغرافي في الرواية وقد قالت: "الفضاء الجغرافي يتشكل من خلال العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له... فالفضاء ينبغي أن يدرس في تناصيته، أي علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما"[١٠].

أما "**غريماس**" فيقول: "إذا كان **التزمين** Temporalisation داخل بنية النص هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث، وأما عن الفضاء فلا يمكن النظر إليه إلا بهذه الصفة ذلك أن **التفضيء** Spatialisation ليس بسوء تخطيب لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء، وبهذا يعد **التفضيء** برمجة مسبقة للأحداث وتحديد لطبيعتها، كما يحتوي على إجراءات التحديد المكاني".

ويقول: "إن التحديدات الفضائية والزمانية لا تخضع في مجملها لأية إرغامات واقعية"[١١].

وهذه وجهات نظر بعض النقاد الغربيين فيما يتعلق بمفهوم الفضاء.

- **في الدراسات النقدية العربية:**

يعتبر اهتمام النقد العربي بالفضاء الروائي ضرورة حتمية فرضتها الرواية العربية الجديدة، التي أصبحت تهتم بهذا المكون الروائي، لكن المفارقة أن اهتمام الرواية بهذا الفضاء شكل طفرة نوعية، لكن رغم ذلك لا يمكن إنكار مجهودات بعض هؤلاء النقاد في إضاءة جوانب الفضاء الروائي، لأنه لولاها لظل معتما.

ومن بين الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بهذا المكون نجد الباحث العراقي "**ياسين نصير**"إذ يعتبر العمل الذي أنجزه مسألة مبكرة للمكان الروائي، فهو يهدف إلى إبراز قيم المكان الفكرية والجمالية في الرواية، كما نجده يقارن بين المكان في الواقع والمكان في الفن[١٢].

وإذ عد تأخر الاهتمام بالفضاء عند الغرب أمر مبرر، فإنه عند العرب مسلم به بحكم أسبقية الأول، وتبعية الثاني واحتذائه به[١٣].

---

[10] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص: ٥٤.

[11] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ٣٦.

[12] – ينظر: ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠، ص: ٠٦.

[13] – خالدة حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، العدد ٤٤٢، وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٠، ص: ١٦٨.

وقد اختار "**حسن بحراوي**" مفهوم التقاطب كإجراء لما يتسم به من الوضوح نظرا لقدرته على منح أدوات مفهومية وإجرائية لدراسة الفضاء الروائي[١٤].

أما "**عبد المالك مرتاض**" أشار في كتابه "**في نظرية الرواية**" إلى أن الفضاء جزء من الحيّز حيث جعل الفضاء معادل للمكان يقول: "توسع مفهوم الحيز ليشمل مفهوما أوسع وأشمل من الفضاء والمكان، فيرى بعضهم أنه إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء..."ثم يقول: "عبقرية الأدب ثقا حيزه"[١٥].

كما أشار" **مصطفى الضبع**" في كتابه "**إستراتيجية المكان**" أن للمكان أهمية في تشكيل الفضاء الروائي فيقول: "إن المنشغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية قد أثروا استخدام مصطلح الفضاء بدل مصطلح المكان، لأن الأول أشمل وأوسع كونه يشمل المكان، فهذا الأخير تجري فيه أحداث الرواية، بينما الفضاء الروائي يشير إلى المسرح الروائي بأكمله، إذا فالمكان يعد جزء منه وهو موجود بداخله"[١٦].

وممن يوافقون" **مصطفى الضبع**" في هذا الرأي نجد "**سمر روحي الفيصل**" فالفضاء عنده يعد أشمل وأوسع من المكان يقول: "الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة، وإن كان مفهومهما مختلف، فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية سواء كان مكان واحد او أمكنة عدة، ولكن حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهومهما، فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها"[١٧].

---

[14] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص: ٣٩.

[15] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، ١٩٩٨، ص: ١٦٠.

[16] – مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٨، ص: ٦٠.

[17] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية "البناء والرؤيا"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٣، ص:٧٤.

أما" **حسن نجمي**" فيرى أن الفضاء موجود في حياة الإنسان أينما كان، فهو كظله لا يفارقه أبدا، فلا وجود لأي كائن دون فضاء يحويه ويلفه ولعل هذا ما جعل نجمي يستعير تعبير" **غابريال غارسيا**" **القائل:** "إن الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته"[١٨].

١-١أنواع الفضاء:

الدراسات الأدبية الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء فمنها ما يقدم تصورا واحدا ومنها تصورين أو ثلاثة، لذا يمكن حصرها في أربعة أنواع:

١-١-١الفضاء الجغرافي (كمعادل للمكان) H'espace géographique:

وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال وتربط "**جوليا كريستيفا**" بين الفضاء الجغرافي والدلالة الحضارية له، فالمكان المحدد يقتضي ثقافة معينة أو رؤية خاصة[١٩].

وهناك من الباحثين من دعوا لجمع بين خصائص المكان أو الحيز مع خصائص الفضاء هذا الأخير الذي ينتج عنه أبعاد مختلفة للمكان الروائي، كتشكله من الدلالات النفسية والاجتماعية والتاريخية التي يبعثها المكان الروائي، خاصة عند ذكر اسم المكان ووصفه "إننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به"[٢٠].

فالمكان الهندسي الذي أعده هلسا صنفا للمكان ما هو في الحقيقة إلا صورة أخرى للمكان الجغرافي يقول: "وأعني بذلك المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد"[٢١].

١-١-٢الفضاء الدلالي L'espace figuré:

إن الفضاء الدلالي هنا لا يعادل المكان لأنه أكبر من أن تشخصه حدود، فهو يتعلق بالمخيلة واللغة التي توحي دلالات يتجاوز فيها واقعية الشيء، إذ تعمل على بناء خلق جديد تضيف فيه

---

[18] – ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٣٦ – ٤٠.

[19] – ينظر: مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٩، ص: ١٨٦.

[20] – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص: ٢٤.

[21] – محمد ضراءة: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص: ٢٢٠.

وتحذف، تظهر وتختفي، لأن الدلالة ليست معطى جاهزا، يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء بل يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل[٢٢].

إذن "فالفضاء الدلالي يشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي، وما نشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام"[٢٣].

١-١-٣الفضاء النصي L'espace textuelle:

يعني الفضاء النصي الحدود التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية بداية بتصميم الكتاب مرورا بالحروف الطباعية، والعناوين وتتابع الفصول، ونهاية التصفيح، أي أن هذه التضاريس لا تعني المكان الطبيعي أو الرمزي أو التخيلي داخل النص، لكنها تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق[٢٤].

فالفضاء النصي يرتبط بجماليات كل التشكيلات في نوع الإخراج والكتابة ورسمها وحجمها وتنظيم الفصول... إلخ، ويظهر هذا الأمر عند الباحث المغربي محمد الماكري الذي اهتم في كتابة "الشكل والخطاب" بقضايا الفضاء الطباعي يقول: "الفضاء النصي هو الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدليل الخطي"[٢٥].

١-١-٤الفضاء بوصفه منظورا ورؤية:

لقد تعددت التسميات بالنسبة لهذا المكون الروائي من (منظور وتبئيرات، ووجهة النظر أو الرؤية والبؤرة وحصر المجال) ولعل وجهة النظر هي المصطلح الأكثر شيوعا، حيث أن مفهومها يرتكز على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا يبين علاقته بالمروي له فتبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها[٢٦].

---

[22] – ينظر: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥، ص: ١٧١.

[23] – ينظر: عباس إبراهيم: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥، ص:٢١٧.

[24] – مراد عبد الرحمن مبروك: جيويولتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠١، ص: ١٢٣.

[25] – ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص: ٧١.

[26] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص: ١٨٤.

لا يمكننا أن نتخيل عملا بدون فضاء، فهو البنية الأساسية فيه، فكل المكونات الروائية تتشكل داخل الفضاء الذي تتم فيه عمليات التخيل والاستذكار والحلم، فهو الذي تتحرك فيه الشخصيات وتحلل الأوضاع، وتجسد في الوقت ذاته رؤية الكاتب، فالفضاء ببنيته وشكله ومكونات ديكوره يحيل بشكل أو اخر إلى الكثير من الأبعاد الرمزية والسيميائية.

١-٢مفهوم الفضاء الروائي السردي:

"هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث، تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب أو الروائي"[٢٧].

هو كذلك مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة كالسينما والمسرح، أي من كل الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، إنه فضاء لا يوجد من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لمبدأ المكان نفسه[٢٨].

ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء...[٢٩]

وعند "**عبد المالك مرتاض**" هو: "مفهوم حيزي مكاني دون أن يكون فيه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم"[٣٠].

فهو موجود في أي عمل روائي دون أن يكون مجسدا بالملموس.

ثانيا: مفهوم مصطلح السرد:

لكي نضع أيدينا على طبيعة مفهوم السرد وجب تعريف دلالته المعجمية أولا، ففي لسان العرب يشير ابن منظور في المفهوم اللغوي لطبيعة السرد فيقول في مادة السرد: "السرد في اللغة

---

[27] – سيزا قاسم: بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص: ٣٧.

[28] – ضياء غاني لفتة، عواد كاظم لفتة: سردية النص الأدبي، دار مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١، ص: ٢٨.

[29] – ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ٢٧.

[30] – عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، ٢٠٠٩، ص: ١٦٦.

تقدمه شيء إلى شيء تأتي به مسبقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه سرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذ كان جيد السياق له سرد فلان الصوم إذ والاه وتابعه..."[٣١].

وكلمة التتابع تحيل إلى النسيج المحكم للعناصر المكونة من الحدث، الشخصيات، الزمـــان، المكان.

وأصل السرد في اللغة العربية كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: "هو التتابع النـــصي على سيرورة واحدة، سرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق على الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهـــوم الـــسرد إلـــى معنـــى اصطلاحي أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصـــصي برمتـــه، فكان السرد نسيجا ولكن في صورة الحكي"[٣٢].

يعد السرد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو فشله، ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد وعلاقته بالشخصيات، الأمر الذي يعكس استجابة القارئ لقبول هذا العمل.

ولما كان الأسلوب هو العمود الفقري الذي يحدد عبقرية الكاتب وتميزه عن الآخرين فكلمـــا "أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه، الملائمة لأحداث روايته، وشخـــصياته، كـــان حظه في النجاح كبيرا، فلا بد أن يقرن موهبته بالاطلاع على الأساليب الحديثة في السرد الروائي وهضمها"[٣٣].

والسرد في الدراسات النقدية الحديثة يعني "خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له، حديث من نوع خاص، هدفه الاستقصاء، أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخـــصيات وأفعـــال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات"[٣٤].

---

[31] – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، مجلد ٧، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥، ص: ١٦٥.

[32] – عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠١، ص: ٥٣.

[33] – عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٥، ص: ١٩١.

[34] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥، ص:١٨٥.

ومصطلح السرد كما يراه نقاد الحداثة يتراوح بين "كونه خطابا غير منجز أو قصا أدبيا يقوم به السارد، ليس هو الكاتب بالضرورة، بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها"[٣٥].

وينقل "**عبد المالك مرتاض**" تعريفا "**لجيرار جينيت** "**(G. Genet)** للعمل السردي، حيث يعتبر **جينيت** السرد "عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث بواسطة اللغة وبخاصة اللغة المكتوبة"[٣٦].

والرواية بدورها ما هي إلا سرد لمجموعة من الأحداث ورصد الشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، ولذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، وهكذا يتحول السرد من مجرد عرض للأحداث إلى نظـــام من التواصل وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه وينطلق منه"[٣٧].

فالسرد يعد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو فشله ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد وعلاقته مع الشخصيات، الأمر الذي يعكـــس اســـتجابة القارئ لقبول هذا العمل.

١-الزمان:

قد يكون الزمن من المفاهيم التي اختلف العلماء والفلاسفة في الإجماع على تعريفـــه، ممـــا يجعل الباب شارعا لكل مجتهد وعليه[٣٨]:

أ-لغة: في" **قاموس المحيط** "اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمـــن وأزمـــن المكان أقام زمنا والشيء طال عليه الزمن يقال: مرض مزمن وعليه مزمنة والزمان: الوقت قليلـــه وكثيره، ويقال أربعة أزمنة، أقسام وفصول"[٣٩].

ب-اصطلاحا: فالزمن يكتسب معاني مختلفة ومشعبة، ولو أراد الدارس أن يقف على الزمن بمعانيه المتباينة لصعب الأمر عليه، وعليه سنحاول الإلمام بآراء بعض الدارسين له.

---

35 – السعيد بوطاجين: المرجع نفسه، ص: ١٨٦.

3636 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المرجع السابق، ص: ٢٣٥.

37 – حسين خمري: سيميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد ٣، ١٩٩٤، ص: ١٧٤.

38 – غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص: ١٣١.

39 – فيروز أبادي مجد الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، شركة ومطبعة مصطفى، الباب الحلبي وأولاده، ج٤، ط٢، مادة ز.م.ن، ص: ٢٤٤.

يتفق النقاد على أن الرواية فن زمني، والهدف إبراز كيفية تعامل الروائي مع منظور الزمن في عمله، وكيف اشتغل عليه في سياقة وتعاقبه[٤٠].

أما" **مها حسن القصراوي** "فلها رؤية خاصة لمفهوم الزمن فهو أكثر ميوعة في تحديده وكشف ماهيته، لأنه حقيقة مجردة لا تدركها الصورة صريحة لكننا ندركها في الأشياء، فالزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركية اللامرئية حيث يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا. بالإضافة أن الزمن الخارجي لا نهائي يمارس فعله على من حوله والزمن موجودا لأن هناك ناشطا ما مستمرا من العدم إلى الوجود[٤١].

أما "**عبد المالك مرتاض**" فيعرفه "أن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فلكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن الخاص بها، مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاث امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل، وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء، إذا كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين لا حدود لهما هما الماضي والمستقبل"[٤٢].

الزمن هو المادة المعنوية المجردة التي تشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إن البعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها وظاهرها وسلوكها[٤٣].

لذلك لم يصل الفلاسفة إلى حصر مفهوم دقيق للزمن، رغم الحضور الذي يمارسه في جميع دقات الحياة، إن زئبقية الزمن التي حالت دون تحديد مفهومه جعلت الفكر في محاولة غمس لخيوطه المتشابكة، وهذا التعدد لمقولة الزمن فرض تعدد في الآراء، أما النظرة الحداثية للزمن

---

40 – إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة في الجذور)، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٦١.

41 – ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤، ص: ١٣-١٤.

4242 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المرجع السابق، ص: ٢٠٢.

43 – عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، ديوان المطبوعات، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص: ٣٤.

فنراه خطة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منتظم وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت، أي الحاضر أو ما هو كائن[٤٤].

١-١أنواع الزمن:

هناك عدة أزمنة تتعلق بفن الرواية وأهمها:

١-١-١الزمن الخارجي: هو المدد الذي ينبت فوق أديمها أحداث الواقع المادي المعاش بأحداثه المتنوعة، سواء أكان واقع عن طريق الظواهر الطبيعية (الزمن الطبيعي) أو زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، أو وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

١-١-٢الزمن الداخلي (داخل النص) أو الزمن النفسي: للنص ذاته مفهومه البنائي الخاضع لطريقة تفكير المبدع، وهذه الدلالة يمكن أن تحمل في طياتها زمني القص والحكاية أو الأحداث وتارة ينصب الزمن المنهمر داخل الشخصية الروائية، وتسري جذور هذا الزمن في الذكريات تمر عبر التشققات العاطفية المتداولة بين الانفعال والهدوء حينا، وبين الحدة والفتور أحيانا أخرى[٤٥].

أما "**سيزا قاسم**" فالزمن الداخلي "الفترة التاريخية التي تسير فيها الأحداث في الرواية، أي مدة الرواية، كيفية ترتيب الأحداث، وما هو وضع الرواية بالنسبة لسيرورة الأحداث، وأيضا توالي الفصول"[٤٦].

ويشير إلى أن أي نص يقيم علاقته بين زمني القصة والخطاب، ينظر إليه من ثلاث منظورات هي: الترتيب، الديمومة، والتواتر.

١-٢الترتيب:

تقول" **يمنى العيد**": "بأنه هناك ترتيب أول وهو الذي ينهض على مستوى الوقائع، وكأن لما يجري قصه واقعاً زمنيا توالت وفقه الأحداث ثم جاء الراوي فقص الأحداث وفق ترتيب

---

[44] – الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي –دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠١، ص:

[45] – بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠-١٩٨٦)، المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، دار العرب للنشر والتوزيع، ج١، طبعة ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص: ١١٤.

[46] – سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، المرجع السابق، ص: ٣٧.

آخر، هو الترتيب الثاني الذي ارتآه الراوي"[٤٧].

أي أن الترتيب هو العلاقة بين الزمن الطبيعي للأحداث بحسب تواليها في الحكاية وترتيبها الزمني الذي يظهر في الخطاب.

أما الترتيب عند "**جيرار جينيت**" "يعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقاربة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الإستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة..."[٤٨].

ولكي نظهر النظام الزمني للمحكي، يجب أن نقارن نظام تتابع الأحداث في القصة، بنظام ظهورها في المحكي.

وبما أن المحكي غير خطي، فإن ذلك يحدث اختلالا زمنيا يسمى المفارقة إذ من خلالها تبتدئ مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والمحكي.

يقول" **تودوروف**": "من هنا تبرز الاختلافات بين زمنين من حيث طبيعتهما واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني"[٤٩].

ويعتبر" **جينيت**" الترتيب من أهم العناصر الزمنية المولدة للمفارقات السردية ويوجزها في عنصرين إثنين هما "السوابق" "Prolepses" و"اللواحق" "Analepsies".

أ-السوابق:

من اسمها يفهم أنها على عكس الاسترجاعات (اللواحق) فإذا كانت هذه الأخيرة تهتم بالماضي فالسابقة تهتم بالحدث في المستقبل، فهي عملية سردية تستدعي تذكير مسبقا لحدث لاحق أي أن السارد يتابع تسلسل الأحداث، ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية لأحداث لم يبلغها السرد بعد.

وتعرفه" **آمنة يوسف**" بأنه: "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما، في امتداد بنية السرد الروائي على عكس التوقع الذي قد لا يتحقق"[٥٠].

---

[47] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص: ٧٥.

[48] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم/ عبد الجليل الأزدي/ محمد الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، ١٩٩٨، ص: ٤٧.

[49] – تزفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار بوتقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠، ص: ٤٨.

والسارد يستعمل تلميحات إلى المستقبل "لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما"[٥١].

يعرفها كذلك" **جيرار جينيت**" بأنها: "كل مناورة سردية تتمثل في إيراد عدد لاحق أو الإشارة إليه مسبقا"[٥٢].

وهذا النوع من المفارقات الزمنية تسميه بعض الدراسات الإستشراف ويعد الحكي بضمير المتكلم أكثر ملائمة له من أي حكي آخر.

وأهم ميزة في هذا النوع من المفارقات الزمنية أنه لا يتصف باليقينية، كما أن أهم ما يميز الإبداع الروائي الجيد عن غيره، إنما هو مقدرة الروائي على تفكيك السائد وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدمة وحيل فنية متسلسلة، وليس العبث في الزمن وتكسير رتابتيه سوى حيلة من أهم الحيل الفنية في الرواية، ويرى حس بحراوي أن الاستباق هو: "**القفز على فترة معينة بين زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب، باستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات**"[٥٣].

كما أن الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه[٥٤].

أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها.

وهناك من يرى أن هذا السرد يتم في الحكايات التي تسرد بضمير المتكلم، كما يمكن لضمير الغائب وكذا المتكلم أن يقوم بهذه المهمة أيضا، فلا يمكن حصر الإبداع في قالب أو شكل واحد، كونه مفتوحا دائما على التجديد والابتكار وتجاوز السائد، والقفز على النمطية، وهناك أنواع من الاستباق:

استباق متمم: يرد مسبقا لسد ثغرة لاحقة.

---

[50] – آمنة يوسف: تقنيات السرد –في النظرية والتطبيق–، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (د.ط)، ١٩٧٩، ص: ٢١٣.

[5151] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص: ٢٢٠.

[52] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: ٨٢.

[53] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ١٣٢.

[54] – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٣٨.

استباق مكرر: يضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية، والاستباق المكرر غائب في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد" ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق الانتظار عند القارئ[٥٥].

وتنقسم السوابق كذلك إلى داخلية وخارجية، فالداخلية <<تتألف من إشارات تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساس>>[٥٦].

أما الخارجية فهي <<ظاهرة سردية تتعلق بالخبر الأساس في القصة>>[٥٧].

ب-اللواحق:

تعني الاسترجاع والارتداء والسرد الاستذكاري، وهي مصطلحات تؤدي كلها نفس المفهوم، إلا أن الأكثر تداولا هي اللاحقة.

يعرفها" **تودوروف**":"**الاسترجاعات أكثر تواتراً فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل**"[٥٨].

وفيها يترك الكاتب مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويفسرها على ضوء المواقف المتغيرة.

كما تعد اللواحق خاصية حكائية في المقام الأول، <<**وهي ظاهرة أسلوبية نشأت مع فن الملاحم وأنماط الحكي الكلاسيكي، لتتطور بتطورها، ثم لتنتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، حيث يعد الفن الروائي من أكثر الفنون ولعا بالماضي كونه يقوم على استرجاعات يوظفها الروائي لغايات فنية وجمالية**>>[٥٩].

واللاحقة هي شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية وما مرّ بها من أحداث، أو التعرف بشيء من الأشياء أو غير ذلك[٦٠].

أي أنها عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، كما أنها **(أي اللواحق)** تساهم في صهر المسافات وردم الفجوات، وملء الفراغات التي قد يتركها الروائي،

---

55 – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص:

56– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج٢، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧، ص: ١٦٧.

57 – المرجع نفسه، ص: ١٦٨.

58 – تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص: ٤٨.

59 – أحمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ٤٠.

60 – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص: ١٦٩.

ومن ناحية اخرى تبعد الملل والرتابة عن القارئ، حينما يترك حادثة ويعود إلى أخرى فيتجدد بذلك النفس لديه.

وتنقسم اللواحق إلى نوعين، **لواحق داخلية** وأخرى **خارجية، فالداخلية** تكون مضمنة داخل إطار الأحداث، وذلك بالرجوع إلى الوراء في أمر ما، أما **الخارجية** فلا تخضع لهذا الاطار وتقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة ولتنتج للقارئ فرصة جديدة لفهم هذه الأخبار[٦١].

ج-الاستشراف:

يستعمل مفهوم الاستشراف للدلالة على كل مقطع حكائي يروى أو يثير أحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث[٦٢].

ولعل أبرز خاصية له أن المعلومات التي يقدمها لا تصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب "**فينريخ**" شكلا من أشكال الانتظار.

ونجد "**لنتفلت** "يميز بين التطلعات المؤكدة**Anticipations Certaines** أي "**تلك التي تتحقق فعلا في المستقبل، والتطلعات الغير مؤكدة هي افتراضات يكون تحقيقها أمرا مشكوكا فيه**"[٦٣].

١- ٣المدة أو الديمومة La Durée

أول ما يتبادر إلى الذهن نتيجة لاستخدام هذا المصطلح هو السؤال: **كم استغرقت أحداث الرواية؟** غير أن المسألة ليست بهذه البساطة، فقد أشار العديد من النقاد والدّارسين لصعوبة قياس المدة في الرواية، لأنها تمتد عبر العديد من الصفحات وتتابع الأحداث وشخصيات كثيرة.

---

61 – المرجع نفسه، ص: ١٦٩-١٧٠.

62 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: ١٣٢.

63 – حسن بحراوي :المرجع السابق، ص: ١٣٣.

فنجد "**جيرار جينيت**" يؤكد صعوبة قياس المدتين (القصة، الحكاية)، ويقول: <<... **فمقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية غاية في الصعوبة، لأن قياس مدة الحكاية مرهون بمدة نص القراءة إلا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراء**>>[٦٤].

أما" **تودوروف** "فيذهب إلى إمكانية مقارنة "**الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الروائي المقدم، وبين الزمن الذي يحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل**"[٦٥].

وبهذين المفهومين نخلص أن مستوى المدة يعني **قياس السرعة** لأن مدة القصة قد تكون مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو الأيام أوالشهور أو السنين وطولها هو طول النص المقاس بالسطور والصفحات.

وبما أن الزمن لا يسمح لنا بقياسه بدقة، إلا أن ذلك لم يمنع المنظرين من مقاربة الايقاع الزمني من خلال تقنيات حكائية، فقد تمكن "**جينيت**" من ضبط أربع حالات أساسية أدرجها تحت عنصر المدة وهي:

المجمل Sommaire،الحذف Ellipse،الوقفة Pause،المشهد Scène.

١-٣-١تسريع السرد:

أ-المجمل Sommaire: هي تقنية زمنية تمثل وحدة من زمن القصة، تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا مراحل طويلة من الحياة المعروضة[٦٦].

فالمجمل عملية سردية يتم فيها "**سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات عن حياة شخصية بدون تفصيل الأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة**"[٦٧].

وفيها يكون زمن السرد أقل من زمن الحكاية، وتفسره المعادلة التالية "**ز.س<ح.ز**"، وينقسم المجمل أو الإيجاز إلى قريب وبعيد،**<< فالقريب يختصر حوارا أو حدثا قريبا، ولا ينقل كلام الشخصيات بحِرفية، أما المجمل البعيد فيختصر أحداثا يطول امتدادها الزمني>>**[٦٨].

---

[64] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: ١٠١.

[65] – تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص: ٤٨.

[66] – ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السري، ص: ٧٧.

[67] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص: ١٧٢.

[68] – نور الدين السد: المرجع نفسه، ص: ١٧٣

ويلجأ الروائي إلى هذه التقنية في حالتين:

الأولى حتى يتناول أحداثـــــــــاً حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها فـــي زمن السرد وتسمى "**الخلاصة الاسترجاعية**"

أما الثانية حين يتم التلخيص في زمن السرد لا نحتاج إلى توقف زمنـــي ســـردي طويـــل وتسمى "**الخلاصة الآنية من زمن السرد**".

ب-الحذف Ellipse :وهو القطع أو القفز، ويتمثل في الأحداث التي يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتخذها السرد، فالراوي يتجاوز بعـــض المراحل دون الاشارة إليها، ويكتفي بالقول إن سنوات أو شهور قد مرت دون أن يفصل فيها.

ويعرفه **جان ريكاردو** :<<**بأنه نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها في زمن القص ونوع يلحق القصة والسرد معـــاً في حالة التنقل إلى فصل آخر، بحيث تحدث فجوة في القصة**>>[٦٩].

بعبارة أخرى <<**المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية**>>[٧٠].

والمعادلة التالية تمثل الحذف **ز.س=٠، ز.ح=ن**، أي زمن السرد أقل ما يساوي صفر مـــن زمن الحكاية.

ومثلما كان للسرد تقنيتا (الحذف، والتلخيص) تقومان بتسريع وتيرته حيث يـــتقلص زمـــن السرد، فله مواضع أخرى تتصل بإبطائه وتعطيل وتيرته هما: **الوقفة والمشهد**.

١-٣-٢إبطاء السرد:

أ-الوقفة La Pause: تقنية زمانية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية، إلى الحد الذي يبدو معه أن السرد قد توقف عن التنامي[٧١].

وتعمل في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فتمطط الـــزمن الـــسردي وتجعله يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته[٧٢].

---

69 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:١٣٦

70 – سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، ١٩٨٥، ص: ٩٣.

71 – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص: ٩٣.

72 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص: ١٦٥.

ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية، الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف متوقفا أمام شيء أو عرض(...)، يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما زمن الخطاب **استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه**[٧٣].

أما أن التقنية الثانية التي تعمل على تهدئة السرد، إلى الحد الذي تجعل القارئ يتوهم أن عملية وحركة السرد قد توقفت عن النمو، وهي **تقنية المشهد**.

المشهدLa Scène: إن المشهد من حيث المفهوم الفني، هو "**تقنية يقوم فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية، وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا**"[٧٤].

فالمشهد إذا "**يقع في فترات زمنية محددة كثيفة، مشحونة خاصة**"[٧٥].

ويقوم بنقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية.

وتمثل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها **زمن السرد بزمن القصة** من حيث **مدة الاستغراق**، وتقوم أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل.

حيث يقول "**جينيت**": "**أن المشهد حواري في اغلب الأحيان، وهو تحقيق تساوي بين زمن الحكاية وزمن القصة تحقيقا عرفيا**"، فالحوار في القصة هو من إبداع القاص نفسه[٧٦].

وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الحوارية للتطابق مع الحوار في القصة، حيث يمكن أن نصفه أنه بطيء أو سريع أو متوقف، ويمكن القول أن الخطاب السردي قد عثر على توازنه الزمني في "**المشهد**" من خلال الحوار، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، إلا أنه يفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمني وهو "**التواتر**".

١ – ٤ التواتر:

يعتبره **جينيت** عنصرا من مقولة زمن القص، ويتحدد هذا التواتر بالنظر في العلاقة بين ما تكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى القصة من جهة وعلى مستوى الخطاب من

---

73 – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص: ١٧٥.

74 – آمنة يوسف: تقنيات السرد، المرجع السابق، ص: ٨٩.

75 – سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص: ٦٥.

76 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: ١٠٨.

جهة أخرى، ويقول: "أن أي حكاية يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحـــدة، ومـــرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقـــع مـــرات لا نهائية"[٧٧].

ومن هنا نلخص إلى أن "**جينيت**" قد اصطلح إلى وجود أربعة أنماط من علاقات التواتر.

أما" **تودوروف**" فيبين أنه توجد ثلاث امكانيات نظرية لحضور التواتر فيكون "القص المفرد أي يستحضر خطاب واحد بعينه، بعدها القص المكرر، بحيث يستحضر العديد من الخطابات لحدث واحد بعينه، وفي الأخير هناك الخطاب المؤلف حيث يستحضر لخطاب واحد، لكثير من الأحـــداث التي تشبه بعضها البعض"[٧٨].

ورغم اختلاف كل الرجلين في إيراد تقسيمات مختلفة للتواتر، إلا أننا نخرج من كل ما قالاه أن قضية التواتر **(التكرار)** تعتبر قضية أسلوبية، تدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي، جيـــده ورديئه.

٢-مظاهر الخطاب السردي

٢-١مظاهر حضور الراوي:

في هذا الإطار نسلط الضوء على السارد أو الراوي، وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم، فالراوي هو الوسيلة أو الأداة التقنية التي يستخدمها الكاتب ليكشف عن عالم قـــصته، إذا فالـــسارد مظاهر حضور من خلال النص كذلك له وظائف وزاوية رؤية يشاهد من خلالها الأحداث.

وقد حظي الراوي باهتمام زائد من المبدعين والنقاد، لأهميته الكبرى في الخطاب الروائـــي، فبموقعه يتحدد شكل الرواية، وقد سعي هنري جيمس إلى إخفاء الكاتب وتحديد موقع الراوي، وقال بوجهة النظر وأهمية الراوي لها "أنه أحد مسمياتها، إذ أن المنظرين أطلقوا وجهـــة النظـــر علـــى الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحـــوري فـــي الخطاب الروائي"[٧٩].

---

77 – جيرار جينيت: المرجع السابق: ص ١٣٠.

78 – تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص: ٤٩.

79– محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 88.

(*) زاوية الرؤية: له أساسه النظري في علم الهندسة.

وقد فرقت الدراسات بين الراوي والكاتب، فالكاتب هو الراوي الحقيقي، وحديثه موجه للقارئ الحقيقي، والراوي هو الكاتب المجرد، وحديثه موجه إلى القارئ المتخيل (المروي له).

الراوي ← المروي له

الكاتب ← القارئ والمتلقي

٢ – ٢ – زاوية الرؤية (وجهة النظر):

وهي الموضع الذي يقف منه الراوي ليرى أو ليقيم المسافة بينه وبين ما يرويه، حيث تشير زاوية النظر إلى العلاقة بين الراوي والمروي له، وتصادفنا في هذا المجال مصطلحات كثيرة كلها تؤدي مفهوما واحدا مثل "زاوية الرؤية"*، "وجهة النظر"، "تبئير"**...

و"لقد مرت الدراسات حول الرؤية بمرحلتين، بدأت الأولى في العشرينيات واستمرت حتى أواخر الستينات، وخلالها احتلت الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي، وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي توج بظهور السرديات...." (٨٠).

وقد قدم الناقد الفرنسي" **جان بويون** "(J. Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية" اختزالا لما أسماه الرؤيات، وقد لخصها في ثلاث وهي:

- الرؤية مع: تتساوى فيها الشخصية بمعرفة الراوي.
- الرؤية من الخلف: يكون الراوي عليما بكل شيء ومحيطا بالأحداث.
- الرؤية من الخارج: يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية(٨١).

أما تودوروف (Todorov) فقد أدخل بعض التعديلات الطفيفة على تصنيف بويون للرؤيات، وحصرها في:

الراوي > * الشخصية ← Vision par derrière حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية

الراوي = * الشخصية ← Vision par avec يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية

(**) التبئير: تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما يكون شخصية أو راوي، أو هو حصر المجال، كذلك هو الموقع الذي يسمح بانفتاح النص الروائي.

[80] – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 91.

[81] – محمد عزام: المرجع نفسه، ص 91.

(*) >، =، <: تعني أصغر، تساوي، أكبر–على التوالي–.

الراوي <* الشخصية← Vision dehors يعرف الراوي أقل من الشخصية

ومع خطاب الحكاية "**لجينيت**"١٩٧٢ تم التأسيس لنظرية متكاملة في السرد انطلاقا من كل التطورات السابقة، وقدم مشروعا منسجما مع ما سبق لكنه استبدل مصطلح الرؤية أو وجهة النظر بمصطلح التبئير[٨٢].

٣-مفهوم المكان:

يحتاج السرد لكي ينمو ويتطور إلى عناصر مكانية، فالحدث الروائي لا يتقدم إلا إذا كان مصحوبا، بإحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية، وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن نعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا.

المكان الروائي هو الذي يستقطب جميع اهتمام الكاتب، لأن تعيين مكان الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي.

أ-لغة:

جاء في **لسان العرب** لابن منظور المكان والمكانية واحد، مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والمكان الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: "يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه وقال: إنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية لأن العرب تشبه الحرب بالحرف وأنشد سبويه

ولما تمكن دنياهم أطاعهم ** في أي نحو يميل دينه ميل"[٨٣].

ب-اصطلاحا:

يجسد المكان الخاصة الاستيعابية والإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لابد أن يتوفر فيه هذا العنصر، مادام فعل الحكي هو الأساس الذي

---

[82]- محمد عزام: المرجع نفسه، ص 93.

[83] - ابن منظور: لسان العرب، مجلد ١٣، مادة مكن، ص: ١١٣.

ينطلق منه ويعود إليه، ويتمظهر من خلاله بواسطة آلياته وقوانينه، أي أن دلالة الألفاظ وأسلوب التعبير يسمحان بنوع من التنقلات بين الواقع المكاني والمتخيل المكاني: الأول مجسدا في الواقع الجغرافي، والآخر في الواقع النصي[٨٤].

وعند "**عبد المالك مرتاض**" المكان ذو مفهوم جغرافي خالص، أي أنه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض، كأن يكون مدينة، قرية، بلد، بناية، حقل...[٨٥] إلخ.

وعند" **حسن بحراوي**" "إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا تُشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا وإنما شكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"[٨٦].

ويعرف الباحث السيميائي" **بوري لويمان**" المكان بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشياء المتغيرة...) تقوم بها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة..."[٨٧]

أما **هلسا** فيرى بأن المكان معزول عن الزمان والحركة، ووجد أن المكان هو الركن الأساسي الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض حتى تبدو متماسكة[٨٨].

٣-١أنواع المكان:

الأماكن تختلف شكلا وحجما ومساحة فيها الضيق والمغلق، المتسع والمفتوح، المرتفع والمنخفض، إنها أشكال في الواقع انتقلت إلى الرواية وصارت عنصرا من عناصرها.

٣-١-١المكان المفتوح حيز مكاني خارجي، لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءا رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق[٨٩].

---

[84] – محمد صابر عبيد/ سوسن البياتي: جماليات الشكل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (د.ت)، (د.ط)، ص: ٢٢٩.

[85] – عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، المرجع السابق، ص: ١٦٦.

[86] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ١٩.

[87] – يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقويم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، العدد ٨، ١٩٨٧، ص: ٦٩.

[88] – ينظر: عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد ٢٧، العدد١، ٢٠٠٥.

٣-١-٢المكان المغلق فهو يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح "فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة، لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة".

ويمكن أن نفسر أكثر بأن المكان المغلق يتقيد بدرجة قد تحمل معها خاصية أساسية تتمثل بصعوبة واستحالة اختراقه.

٤-تعريف الشخصية:

أ-لغة:

إن من أصعب المهام التي يكلف بها الباحث في أي دراسة هو تقديم تعريف جامع ومانع لأي مصطلح نقدي ولاشك في أن مصطلح الشخصية "**Personnage**" من بين المصطلحات النقدية التي قدمت لها تعاريف متعددة ومختلفة وتعني في لسان العرب: "الصفات التي تميز الشخص عن غيره، مما يقال معه فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة، أو هي من شخص تشخيص الشيء وعينه وميزه عما سواه" وقد أستشهد في قاموس لسان العرب بقول عمر بن ربيعة:

فَكَانَ مجنّيِ دونَ من كُنتُ أتَقي *** ثلاثُ شخوص كاعبانِ ومُعصِرٌ[٩٠].

ب-اصطلاحا:

تلعب الشخصية دورا مهما، بحيث تعتبر من العناصر الأساسية التي يُعتمد عليها في الرواية، لكونها تصنع الأحداث وتضفي عليها عنصر التشويق، وبعض النقاد يذهب إلى أن الرواية

---

[89] – أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص: ٥١.

[90] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد ٧، ص: ٣٦.

في عرفهم "فن الشخصية" وذلك لإغراقه فيه فهي مدار الحدث سواء في الروايـــة أو التـــاريخ أو الواقع وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة[٩١].

الشخصية عالم معقد، شديد التركيب، متباين التنويع، وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات... التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حدود[٩٢].

أي أن الشخصيات تتنوع بتنوع ثقافات الأفراد، وتختلف باختلافها، فكل شخص ينفرد عـــن غيره من حيث الطبائع والعادات والسلوك، إذا فهي متفاوتة ليس لها حدود تحدها نظرا لتعدد أهواء البشر وطبائعهم.

٤-١أنواع الشخصية:

٤-١-١الشخصية الرئيسة Personnage Principale:

"هو البطل الذي تتمحور حوله الأحداث في الحكي، حيث يجسد في الغالب القوة الفردية في مواجهتها لقوى معارضة"[٩٣].

أي هي محور القصة يكون واضحا فيها.

وهي أيضا "شخصية بارزة في الرواية، حيث أننا نشاهد حضورها من بداية الروايـــة إلـــى غاية نهايتها بمعنى أنها الشخصية التي يعني بها المؤلف عناية كبيرة فيلقي الـــضوء علـــى جميـــع جوانبها النفسية"[٩٤].

٤-١-٢الشخصية الثانوية Personnage Secondaire:

وهي التي يمكن أن تسهم في القصة بعدة طرق، وقد تقوم بأعمال ضرورية للحبكـــة مـــثلا: مساعدة الشخصية الرئيسية، وغالبا ما تكون الشخصية الثانوية صديقا حميما للشخصية الرئيـــسية، وغالبا ما تكون أكثر واقعية لأن الروائي يقتبسها من الواقع مباشرة دون صقل أو تهذيب كما يقول الروائي الفرنسي موریاك: "أما أنا فيلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية في كتبي هم الذين استعرتهم

---

[91] – محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص:١١.

[92] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد، المرجع السابق، ص: ٨٣.

[93] – بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٨٠.

[94] – خليل زرق: تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الإشراف للتجارة والطباعة، ط١، ١٩٩٨ ص: ٥٥.

من الحياة وأكاد أتبع في ذلك قاعدة عامة... فهو يستخدم أولئك الأشخاص الثانويين على النحو الذي يلقاهم عليه في ذاكرته"[٩٥].

٤-٢دال الشخصية:

يتم تقديم الشخصية في العمل الروائي كما يرى فليب هامون "من خلال دال لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته"[٢]

وهذه السمة قد تتحدد بضمير مثلا "أنا" أو باسم علم مثل "شمس" "باسل" "خالد" أو بديل لهذا الاسم مثل "مناضل" "بنية".

وإستراتيجية الشخصية، غالبا ما تكون محاطة بالرؤية الجمالية للمؤلف، ومن ذلك يجب أن يكون الاسم ملائم للشخصية في العمل الروائي، فالأسماء تلعب دور مهم في مقروئية الرواية ولا يكون اختيار المؤلف للأسماء اعتباطيا، بل هناك سبب خفي وراء اختيار ذلك الاسم دون غيره.

٤-٣مدلول الشخصية:

يرى **فليب هامون** أن الشخصية وحدة دلالية، وذلك باعتبارها مدلولا متواصلا وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف...[٩٦]

كما يرى **رولان بارت** معرف الشخصية الحكائية بأنها "نتاج عمل تأليفي"[٩٧]، ويقصد بذلك أن هويتها موزعة في النص من خلال الأوصاف والخصائص وأن الشخصية في الرواية ينظر إليها على أنها بمثابة دليل وله وجهان أحدهما دال Signifiant والأخر مدلول Signifie والشخصية كمدلول "مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها..."[٩٨].

---

[95] – خليل زرق: المرجع السابق: ص٥٤.

[96] – فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: ٢٦.

[97] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: ٥٠.

[98] – ينظر: حميد لحميداني: المرجع السابق، ص: ٥١.

يعني أن الشخصية لها سمات وصفات تتميز بها عن غيرها داخل العمل الحكائي وأن مدلول الشخصية عادة ما يتشكل من خلال تحديد المحاور الأتية: الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجيا، الثقافة، السن.

ثالثا: الذات والآخر:

الأنا (الذات) والآخر مفهوم شغل بال الدارسين والباحثين، في شتى العلوم الإنسانية، وألفت فيه الكثير من الكتب، ونوقشت فيه العديد من الرسائل والأطروحات الجامعية، ولا يمكن ذكر طرف دون ذكر الطرف الأخر، فثمة تلازم بين الأنا أو صورة الذات وصورة الآخر، فاستخدام أي منهما يستدعي –تلقائيا– حضور الآخر، ويبدوا أن هذا التلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن الآلية التي يتم وفقا لها تشكل كل منهما ذلك أن "صورة الذات" لا تكون بمعزل عن "صورة الآخر" كما أن صورة الآخر تعكس بمعنى ما صورة للذات"[٩٩].

أ–الذات والآخر لغة:

جاء في منجد اللغة والأدب والعلوم أن أنا "ضمير رفع للمتكلم، والأنانة قولك أنا"[١٠٠].

ويعرف **أحمد ياسين السليماني** الأنا فيقول: "الأنا ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته، لا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته وبصفته آخر، فهو مستقل عن غيره وإن كان منتجا له وناتجا عن علاقته به"[١٠١].

الذات: ورد في لسان العرب أن أصل ذات متأت من تأنيث "ذو" فنقول: هي ذات مال وهما ذواتا مال وفي كتابه العزيز قوله: {**ذَوَاتَا أَفْنَانٍ**}[١٠٢] ونقول في الجمع الذوون أما "ذا" فيتوصل بها إلى الوصف بالأجناس ومعناها صاحب

---

[99] – عبد القادر شرشار: كتابة الآخرفي الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخلدونية، العدد التجريبي، نشر ابن خلدون، تلمسان، ٢٠٠٥، ص:١٤٧.

[100] – لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق والمكتبة الشرقية، لبنان، ط١، ١٩٩١، ص: ١٩ – مادة (أن).

[101] – أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا والآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص: ١٠٤.

أما الآخر: فقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة آخر قوله: "والآخر بالفتح أحد الشيئين وهو اسم على وزن أَفْعَلْ والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة، لأن من كذا لا يكون إلا في الصفة والآخر بمعنى غير قولك رجل آخر وكوب آخر وأصله أَفعَلُ، وتصغير آخر أويخر جرت الألف المخففة عن الهمزة مجرى ألف ضارب، فقوله تعالى { **فَآخَرَانِ يقُومَانُ مَقَامَهُمَا**}[103] فسره **ثعلب** فقال: **فمُسلمان يقومانِ مقامَ النصرانيينِ يحلفان أَنهما اختَانا ثم يُرْتجَعُ على النصرانيِّيْن، وقال الفراء :معناه** أَو **آخَرانِ** من **غير دِينِكُمْ** من **النصارى واليهودِ** [104].

ب- الذات والآخر اصطلاحا:

لتعريف الأنا والآخر لابد من التطرق لمفهومهما في بعض العلوم الإنسانية، مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع.

ج-مفهوم الذات الآخر في الفلسفة:

لقد أبدت الدراسات الفلسفية منذ القديم اهتماما بالأنا والآخر، فهذا العصر اليوناني "شغلت الذات الإنسانية بما فيها من غموض وتنوع عددا من المفكرين والفلاسفة اليونان"[105].

ولم يشد الفلاسفة العرب والمسلمون عن هذا الاهتمام فـــــ "طبيعة الثقافة العربية الإسلامية التي ما انفكت تبحث عن الأنا وتتعرف عليها وعلى طبيعتها من خلال وجودها لكونها حلقة في تطور الذات الإنسانية بوجه عام، بالإضافة إلى رؤاها حول طبيعة النفس كمفهوم مقابل للأنا في الاصطلاح النفسي..."[106].

أما في العصر الحديث، عصر الثورات الفكرية، والمذاهب الفلسفية، فقد شهد موضوع الأنا والآخر اهتماما واسعا لدى الفلسفة "وكأن الفلسفة كانت على موعد مع التاريخ، ومع تحول جذري في سياقاتها البنيوية أصبح الأنا المحور الأساسي في أنساقها التركيبية عندما أطلق ديكارت عبارته

---

[102] – سورة الرحمن الآية، ٤٨.

[103] – سورة المائدة: الآية ١٤٧.

[104] – المرجع نفسه، مادة آخر، مجلد٠١، ص: ٦٥-٦٦.

[105] – ينظر: ميشيل فوكو، الانهام بالذات: تر: جورج أبو صالح، مركز الانماء العربي، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٢، ص: ٣٢-٣٣.

[106] – ينظر: عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي(ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٥، ص: ١٩٩.

المشهورة [أنا أفكر إذا أنا موجود] فرأى أن الأنا يخص جوهر المفكر وفي ضوء ذلك ينتسب لـــه الفعالية والخلود"[١٠٧].

فلقد عرف موضوع الأنا في الفلسفة العديد من الآراء والمقولات منها "المتعلقة بعلاقة الذات بالذات نفسها وبالوعي، وعلاقة الذات بالآخر، ثم تولدت مقولات أخرى اختصت بوجـــود حقيقـــة الذات وانقساماتها، ودورها في نظرية المعرفة"[١٠٨]، ولقد تبلور مفهـــوم الأنـــا عنـــد الوجـــوديين باعتبارهم أكثر الفلاسفة انشغالا بالبحث عن إشكالية الأنا وتساؤلاته ومسائله التـــي شـــغلت بـــال الكثيرين، لكن الفلسفة الوجودية أعطت مساحة واسعة من اهتماماتها لموضوع الأنا وكشفت عـــن الجديد من جوانبه[١٠٩].

ولقد جاء تعريف مصطلح الماهية في المعجم الفلسفي الذي أصدره مجمع اللغـــة العربيـــة والذي جاء ترجمة للذات في نظرية المعرفة بأن الماهية هي: "الخصائص الذاتية لموضوع معـــين، وتقابل الوجود ومنه التعبير الشاسع، الوجود والماهية[١١٠].

أما مفهوم الآخر فقد عولج ضمن علاقته بالأنا ففي تعريف ساتر لمفهوم الأنا والآخر فإنـــه يتوسع في شرح العلاقة بينهما "حينما يؤكد وجوده بكونه موضوعا لشخص آخر، ويرى أنه محتاج إلى الشخص الآخر اعترافا بوجودي إنه الوسيط بيني وبين نفسي[١١١]" فسارتر لا يرى وجـــوده إلا بوجود الآخر، لأن هذا الآخر هو الذي بوجوده يعني ذاته ويعرف نفسه.

أما عبد الرحمن بدوي فيرى أن الآخر "صفة كل ما هو غير أنا وفكرة الآخر بمعنى غيـــر الأنا مقولة إبستمولوجية ملخصها الإقرار بوجود الذات غير العارفة أي كينونات موضوعية"[١١٢].

أما عبد القادر شرشار فيرى في مفهوم الآخر تلك الصفات أو السمات المركبة التي يضفيها فرد أو جماعة على أشخاص آخرين أو جماعات أخرى فيقول: "أما مفهوم الآخر فهو عبارة عـــن

---

107 – أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص: ٩٠-٩١.

108 – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

109 – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

110 – مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، (د.ط)، ١٩٨٣، ص: ٨٧.

111 – ينظر: أحمد ياسين السليماني، المرجع السابق، ص: ٩٢.

112 – ينظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج١، المؤسسة العربية، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص: ١٣. – مادة آخر–

مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما، أو جماعة ما إلى الآخرين"[١١٣].

فالأنا والآخر كما يرى الفلاسفة طرفان لا يعي الواحد منهما ذاته إلا بوجود الطرف الآخر فعندما يكون هناك أنا يحمل صفات وسمات اجتماعية ونفسية وسلوكية... فإن هناك بالضرورة آخر يحمل سمات وصفات قد تختلف وقد تتشابه وبالتالي فوجود الأنا متعلق بوجود الآخر.

د- مفهوم الذات والآخر في علم النفس:

لقد نالت النفس الإنسانية وحالاتها السلوكية اهتمام علماء النفس، وغدت الذات محور تلك الدراسات في علاقتها بذاتها، وعلاقتها بالأخرين، فانكب العلماء على دراسة الأنا بكل تجلياته، ومن خلال الاهتمام بالأنا يكاد مفهوم الآخر ينعدم لدى علماء النفس، إلا بعض الآراء، وللحديث عن الأنا نجد في الطليعة الفيلسوف وعالم النفس النمساوي سيغموند فرويد "Sigmund Freud ١٨٥٦-١٩٣٩" فقد قسم الجهاز النفسي إلى الهو، والأنا،والأنا الأعلى فـ "الهو هو القسم الذي يحوي كل موروث موجود منذ البداية، والغرائز التي تنبعث من البدن، والعمليات النفسية المكبوتة، إذن فهو جزء فطري ومكتسب يطيع مبدأ اللذة Pleasure Principale وهو لا يراعي المنطق والأخلاق والواقع، واللاشعور هو الكيفية الوحيدة التي تسوده"[١١٤] أما الأنا يشرف على "الحركة الإرادية، يحفظ الذات، ويصد الغرائز التي تبعث من الهو مراعيا مبدأ الواقع Reality Principale وتمثل الأنا الحكمة وسلالة العقل، وتقع العمليات النفسية الشعورية على سطحه"[١١٥].

وفي الأخير يأتي الأنا الأعلى ليقوم بدور الرقيب "إذ يدعى الضمير، لذلك فهو يمثل ما هو سام في الطبيعة الإنسانية"[١١٦].

فالأنا في نظر فرويد هو الوسيط الذي تنتقل عبره تأثيرات العالم الخارجي، وأن العلاقة التي تربطه بالهو هي إشراف ومتابعة، يقول فرويد: "فالأنا ينقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو، ويحاول

---

113 – عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ١٤٧.

114 – ينظر: محمد عثمان نجاتي: مقدمة كتاب سيغموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ١٩٩٢، ص: ١٦.

115 – المرجع نفسه، ص: ١٦-١٧.

116 – المرجع نفسه، ص: ١٧.

أن يصنع مبدأ الواقع محل اللذة، ووظيفة الأنا هي الإشراف على الحركة في علاقته بـــالهو، مثـــل رجل على ظهر جواد، يحاول أن يتغلب على قوة الجواد العظيمة"[١١٧].

ولكن جاء الطبيب النفساني السويسري غوستاف يونغ (١٨٧٥-١٩٦١م) ليحدث تمايزا بين الأنا والذات ويفرق بينهما، فإذا كان الأنا يتميز بالفردية فإن للذات حسب رأيه مفهوم أشمل، ففـــي تقدير **يونغ <<أن الذات عبارة عن كيان يفوق الأنا تنظيما، تحضن الذات النفس الواقعية والنفس الاجتماعية، وتشكل بذلك شخصية أوسع، تلك الشخصية هي نحن>>**[١١٨]، وبالرغم من عدم تطرق علماء النفس لموضوع الآخر بشكل مباشر، إلا أن ذلك لا يمنع كون أن "**نشأة الأنا رهيبة بوجـــود الآخر**"[١١٩].

هـــ - الذات والآخر في علم الاجتماع:

إن الأنا والآخر يحتل موقعا بارزًا في علم الاجتماع، كيف لا وهما اللبنتان الأساسيتان فـــي تشكيل نسيج البناء الاجتماعي، وإن "**اهتمام علم الاجتماع الأساسي ينصب على البناء الاجتمـــاعي Social Structure ككل وما يحويه هذا البناء من مكونات، ومـــا يحـــدث بينهـــا مـــن علاقـــات وتناقضات**"[١٢٠].

والأنا في علم الاجتماع يدرس من خلال علاقته بمحيطه، وبالتالي من خلال علاقته بالآخر، وعليه فالأنا هو "**فرد واعٍ لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط**"[١٢١].

والعلاقة بين الأنا والآخر تظهر في عدة ثنائيات، كالحب والكره، الحرب والسلم، وغيرها... ويقترح **تـــودوروفTodorov**تصنيف للعلاقات مع الآخرين ويقوم التصنيف ثلاث محـــاور: **حكـــم القيمة** (ويكون على الصعيد الأخلاقي: الآخر جيد أو سيء، أحبه أو لا أحبه)، **ثانيا فعل التقرب أو الابتعاد بالنسبة للآخر**(على الصعيد العملي: أتقبل الآخر، وأندمج معه، أفـــرض عليـــه صـــورتي

---

117 – المرجع نفسه، ص: ٤٢-٤٣.

118 – ينظر: أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص: ٩٨.

119 – فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، مصر، ط٢، ٢٠٠٣، ص: ٠٥.

120 – عبد الباسط عبد المعطي: اتجاهات في نظرية علم الاجتماع، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد٤٤، ١٩٨١، ص:١٦.

121 – ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط٣، ٢٠٠٣، ص: ٧٠.

الخاصة) **وثالثا أتعرف على هوية الآخر أو أتجاهلها** (ويكون هذا على الصعيد العملي البحثي...)[١٢٢].

إذن فقد رأينا أن الأنا لا يمكن أن يكون بمعزل عن الآخر، إلا في القليل النادر، ذلك أن الأنا يتشكل ويتكون من خلال العلاقات المتشابكة وسط المجتمع والتي بدونها لا تستطيع الإنسانية أن تستمر، لا أخلاقيا ولا ماديا[١٢٣].

ولكن لا يمكن للأنا ان يتموقع مع أي جماعة كيفما كانت، وإنما تكون هناك شروط الإقامة أي تجمع مع الآخرين، حيث لا يمكن إقامة هذا التجمع إلا "**بمن يرتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توفر له عضويتها إشباع تلك الحاجة الاجتماعية** ..."[١٢٤].

وهكذا فإن الأنا لا يحقق ذاته إلا من خلال وجود الآخر والتفاعل معه، ومن ثم يحقق التكامل الاجتماعي وننتقل من الأنا إلى مفهوم النحن وبالتالي: "**إذا كان تصورنا أن الأنا قوة توجد في مجال سلوكنا، فإننا نتصور أيضا النحن قوة من بين هذه القوى تضم الأنا، بحيث يصبح جزء من الكل ولا يكون بمفرده كقوة مستقلة**"[١٢٥].

فعلاقة الأنا بالآخر في علم الاجتماع علاقة وطيدة، وترابطهما حتمي وإلا فلا معنى لهذا العلم.

---

[122] – عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ١٤٨.

[123] – مالك بن نبي: مشكلة الحضارة، دار الفكر، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠، ص: ٩٤.

[124] – مريم سليمان: علم نفس التعلم، دار النهضة العربية، لبنان، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٤٧٠.

[125] –ينظر: مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٥٩، ص: ١٣٩.

الفصل الأول:

تحديد مفاهيم الدراسة

- توطئة

١-مفهوم الفضاء و أنواعه.

٢-مصطلح السرد ومقوماته:

٢-١- الزمان.

٢-٢- مظاهر الخطاب السردي .

٢-٣- المكان و أنواعه.

٢-٤-الشخصيات.

٣-الذات و الآخر في:

٣-١- الفلسفة.

٣-٢- علم النفس.

٣-٣- علم الاجتماع

توطئة:

تلمست في هذه الدراسة ملامح التجريب والتجديد، فهي نص حداثي شهد انزياحا وانكسارا عن التقاليد الروائية وارتياد لعالم غرائبي فنتازي أنتج سردا توفر على إمكانيات تصويرية تخييلية وإيحائية يسهل على المتلقي فهمها.

– استطاعت الكاتبة" **سناء شعلان**" أن تنسج روايتها التي تُوجت بها تجربتها الأدبية الفريدة من نوعها والمفعمة بالإبداع والتألق ، تأخذ القارئ إلى عوالم مثيرة للصدمة والإدهاش لاسيما عندما يتفاجئ بانعطاف مستوى الأحداث فينكسر بذلك أفق التوقع عنده، وهذا الأخير الذي يرتبط بالحالة الشعورية والنفسية لدى القارئ من جهة والقصة من جهة أخرى وأخيرا يخرج عنصر المفاجأة ليفتح مجموعة من القراءات والتأويلات لدى المتلقي يمكنه أن يتناولها من أي زاوية يشاء

أولا: الفضاء

١ –مفهوم الفضاء

أ–لغة:

- **في المعاجم العربية:**

هناك عدة تعاريف معجمية حول مفهوم الفضاء والتي تشترك في مهمة وهي أن الفضاء هو المساحة أو المكان الواسع الذي تملؤه الأشياء والموجودات.

عرفه **ابن منظور** بـــــ "المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضوا فضواً فهو فاض، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فــلان، أي وصــله فــي فرجتــه وفــضائه وحيّزه"[١٢٦].

وفي **تاج العــروس** ينصرف المعنى إلى الاتساع أيضا فالفضاء الساحة، ومــا اتــسع مــن الأرض، حيث يستشهد في ذلك بقول الراغب: المكان الواسع.

وقول **أبو علي القالي:** الفضاء: السعة ومنه المفضاة والمفضى: المتسع[١٢٧].

أما **المنجد** فيذهب إلى المعاني نفسها من الاتساع والخلاء، فضا فضاء المكان واتسع، وفضو الشجر بالمكان: كثر، يقال مكان فضاء أي واسع[١٢٨].

ويوافق **بلحسين بليشي** هؤلاء في المفهوم اللغوي للفضاء فيقول: "الفضاء هو ما اتسع مــن الأرض، الخالي من الأرض، جمع أفضية"[١٢٩].

أما عن المرادفات العربية لمصطلح Espace فهي كثيرة منها: فضاء حيّز، فــراغ فــسحة، مسافة.

- **في المعاجم الغربية:**

نقول بداية إن الخائض في طريق الفضاء، سائر في دري شائك ووعــر المــسالك وغيــر واضح المعالم، لأن الدراسة حول هذا المفهوم قليلة عند المنتجين الأوائل لها: أي الغرب، وما قدم من قبلهم لا يخرج عن كونه مجرد اجتهادات نظرية متباينة.

فقد اشتق الفرنسيون والإنجليز مــصطلحي (Espace) و(Space) مــن لفظــة (Spatuim) اللاتينية التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود[١٣٠].

---

126 – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد ١١، مادة ف.ض، ا، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٤، ص: ١٩٤.

127 – محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجلد ٢٠، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص: ١١٧.

128 – ينظر: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، ط٤، ٢٠٠٣، ص: ٥٨٧.

129 – بلحسين بليشي، جيلالي بن الحاج يحي: القاموس المدرسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨١، ص: ٣٨١

130 – ينظر: أكرم يوسف: الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، دار مشرق– مغرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠، ص: ٢٥.

يعني أيضا في اللغة الفرنسية القديمة والوسيطة مدة من الزمن أي ديمومة والحديث عن الفضاء يكون من أجل تحديد نوع من المسافة "المسافة بين شخصين فهو يرتبط هنا بمفهوم الزمن".

في حين لم يعرف الإغريق لفظة الفضاء، إذ لم تظهر في لغتهم كلمة تدل على المكان، إنما عرفوا لفظة "Topos" وتعني الموقع[١٣١].

إن النظر إلى مختلف الدلالات المعجمية حول مفهوم الفضاء، يكشف تعدده الدلالي، فهو لا يعني المكان فقط باعتبار هذا الأخير شكل من أشكاله، ثم إن هذا المصطلح يعود في أصله لمجالات عملية وفلسفية لأنه أحد المفاهيم التي دار حولها نقاش.

ب-اصطلاحا:

- **في الدراسات النقدية الغربية:**

إن الدراسات الشعرية في النقد الحديث لم تُعَلِقْ بتخصيص أي مقاربة مستقلة للفضاء الروائي، باعتباره أحد عناصر النص، ففي السنوات الأخيرة نجد أن الفضاء قد اجتذب بعض الدارسين وقد مثل هذا التوجه "**غاستون باشلار**" عندما درس القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد والشخصيات، سواء أكانت الأماكن مغلقة أو مفتوحة، وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيها تخيل الكاتب والقارئ معا[١٣٢].

يقول "**باشلار**": "إن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية، حامل للدلالة..."[١٣٣].

وهناك من يؤكد على الفصل بين الأمكنة والفضاء، وهو "**جيوجس بولت**" "Geoges poulet" أي أن الفضاء له أسبقية تجعله موجودا من قبل أن تكون الأمكنة وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في الفضاء[١٣٤].

---

131 – ينظر: أكرم يوسف: المرجع نفسه، ص: ٢٥.

132 – ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصيات)، المركز الثقافي، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص: ٢٥.

133 – غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٧، ص: ٥-٦.

134 – حسن بحراوي: المرجع نفسه، ص: ٢٥.

نجد كذلك **جوليا كريستيفا** التي تبين أن مفهوم الفضاء مرتبط بالمكان أو الحيز الجغرافي في الرواية وقد قالت: "الفضاء الجغرافي يتشكل من خلال العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له... فالفضاء ينبغي أن يدرس في تناصيته، أي علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما"[١٣٥].

أما "**غريماس**" فيقول: "إذا كان **التزمين** Temporalisation داخل بنية النص هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث، وأما عن الفضاء فلا يمكن النظر إليه إلا بهذه الصفة ذلك أن **التفضيء** Spatialisation ليس بسوء تخطيب لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء، وبهذا يعد **التفضيء** برمجة مسبقة للأحداث وتحديد لطبيعتها، كما يحتوي على إجراءات التحديد المكاني".

ويقول: "إن التحديدات الفضائية والزمانية لا تخضع في مجملها لأية إرغامات واقعية"[١٣٦].

وهذه وجهات نظر بعض النقاد الغربيين فيما يتعلق بمفهوم الفضاء.

- **في الدراسات النقدية العربية:**

يعتبر اهتمام النقد العربي بالفضاء الروائي ضرورة حتمية فرضتها الرواية العربية الجديدة، التي أصبحت تهتم بهذا المكون الروائي، لكن المفارقة أن اهتمام الرواية بهذا الفضاء شكل طفرة نوعية، لكن رغم ذلك لا يمكن إنكار مجهودات بعض هؤلاء النقاد في إضاءة جوانب الفضاء الروائي، لأنه لولاها لظل معتما.

ومن بين الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بهذا المكون نجد الباحث العراقي "**ياسين نصير**"إذ يعتبر العمل الذي أنجزه مسألة مبكرة للمكان الروائي، فهو يهدف إلى إبراز قيم المكان الفكرية والجمالية في الرواية، كما نجده يقارن بين المكان في الواقع والمكان في الفن[١٣٧].

وإذ عد تأخر الاهتمام بالفضاء عند الغرب أمر مبرر، فإنه عند العرب مسلم به بحكم أسبقية الأول، وتبعية الثاني واحتذائه به[١٣٨].

---

135 – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص: ٥٤.

136 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ٣٦.

137 – ينظر: ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠، ص: ٠٦.

138 – خالدة حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، العدد ٤٤٢، وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٠، ص: ١٦٨.

وقد اختار "**حسن بحراوي**" مفهوم التقاطب كإجراء لما يتسم به من الوضوح نظرا لقدرته على منح أدوات مفهومية وإجرائية لدراسة الفضاء الروائي[١٣٩].

أما "**عبد المالك مرتاض**" أشار في كتابه "**في نظرية الرواية**" إلى أن الفضاء جزء من الحيّز حيث جعل الفضاء معادل للمكان يقول: "توسع مفهوم الحيز ليشمل مفهوما أوسع وأشمل من الفضاء والمكان، فيرى بعضهم أنه إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء..."ثم يقول: "عبقرية الأدب ثقا حيزه"[١٤٠].

كما أشار" **مصطفى الضبع**" في كتابه "**إستراتيجية المكان**" أن للمكان أهمية في تشكيل الفضاء الروائي فيقول: "إن المنشغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية قد أثروا استخدام مصطلح الفضاء بدل مصطلح المكان، لأن الأول أشمل وأوسع كونه يشمل المكان، فهذا الأخير تجري فيه أحداث الرواية، بينما الفضاء الروائي يشير إلى المسرح الروائي بأكمله، إذا فالمكان يعد جزء منه وهو موجود بداخله"[١٤١].

وممن يوافقون" **مصطفى الضبع**" في هذا الرأي نجد "**سمر روحي الفيصل**" فالفضاء عنده يعد أشمل وأوسع من المكان يقول: "الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة، وإن كان مفهومهما مختلف، فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية سواء كان مكان واحد او أمكنة عدة، ولكن حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهومهما، فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها"[١٤٢].

---

[139] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص: ٣٩.

[140] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، ١٩٩٨، ص: ١٦٠.

[141] – مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٨، ص: ٦٠.

[142] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية "البناء والرؤيا"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٣، ص:٧٤.

أما" **حسن نجمي**" فيرى أن الفضاء موجود في حياة الإنسان أينما كان، فهو كظله لا يفارقه أبدا، فلا وجود لأي كائن دون فضاء يحويه ويلفه ولعل هذا ما جعل نجمي يستعير تعبير" **غابريال غارسيا**" **القائل:** "إن الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته"[١٤٣].

١-١أنواع الفضاء:

الدراسات الأدبية الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء فمنها ما يقدم تصورا واحدا ومنها تصورين أو ثلاثة، لذا يمكن حصرها في أربعة أنواع:

١-١-١الفضاء الجغرافي (كمعادل للمكان) H'espace géographique:

وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال وتربط "**جوليا كريستيفا**" بين الفضاء الجغرافي والدلالة الحضارية له، فالمكان المحدد يقتضي ثقافة معينة أو رؤية خاصة[١٤٤].

وهناك من الباحثين من دعوا لجمع بين خصائص المكان أو الحيز مع خصائص الفضاء هذا الأخير الذي ينتج عنه أبعاد مختلفة للمكان الروائي، كتشكله من الدلالات النفسية والاجتماعية والتاريخية التي يبعثها المكان الروائي، خاصة عند ذكر اسم المكان ووصفه "إننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به"[١٤٥].

فالمكان الهندسي الذي أعده هلسا صنفا للمكان ما هو في الحقيقة إلا صورة أخرى للمكان الجغرافي يقول: "وأعني بذلك المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد"[١٤٦].

١-١-٢الفضاء الدلالي L'espace figuré:

إن الفضاء الدلالي هنا لا يعادل المكان لأنه أكبر من أن تشخصه حدود، فهو يتعلق بالمخيلة واللغة التي توحي دلالات يتجاوز فيها واقعية الشيء، إذ تعمل على بناء خلق جديد تضيف فيه

---

[143] – ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٣٦ – ٤٠.

[144] – ينظر: مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٩، ص: ١٨٦.

[145] – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص: ٢٤.

[146] – محمد ضراءة: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص: ٢٢٠.

وتحذف، تظهر وتختفي، لأن الدلالة ليست معطى جاهزا، يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء بل يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل[١٤٧].

إذن "فالفضاء الدلالي يشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي، وما نشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام"[١٤٨].

١-١-٣الفضاء النصي L'espace textuelle:

يعني الفضاء النصي الحدود التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية بداية بتصميم الكتاب مرورا بالحروف الطباعية، والعناوين وتتابع الفصول، ونهاية التصفيح، أي أن هذه التضاريس لا تعني المكان الطبيعي أو الرمزي أو التخيلي داخل النص، لكنها تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق[١٤٩].

فالفضاء النصي يرتبط بجماليات كل التشكيلات في نوع الإخراج والكتابة ورسمها وحجمها وتنظيم الفصول... إلخ، ويظهر هذا الأمر عند الباحث المغربي محمد الماكري الذي اهتم في كتابة "الشكل والخطاب" بقضايا الفضاء الطباعي يقول: "الفضاء النصي هو الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدليل الخطي"[١٥٠].

١-١-٤الفضاء بوصفه منظورا ورؤية:

لقد تعددت التسميات بالنسبة لهذا المكون الروائي من (منظور وتبئيرات، ووجهة النظر أو الرؤية والبؤرة وحصر المجال) ولعل وجهة النظر هي المصطلح الأكثر شيوعا، حيث أن مفهومها

---

147 – ينظر: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥، ص: ١٧١.

148 – ينظر: عباس إبراهيم: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥، ص:٢١٧.

149 – مراد عبد الرحمن مبروك: جيويولتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠١، ص: ١٢٣.

150 – ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص: ٧١.

يرتكز على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا يبين علاقته بالمروي له فتبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها[١٥١].

لا يمكننا أن نتخيل عملا بدون فضاء، فهو البنية الأساسية فيه، فكل المكونات الروائية تتشكل داخل الفضاء الذي تتم فيه عمليات التخيل والاستذكار والحلم، فهو الذي تتحرك فيه الشخصيات وتحلل الأوضاع، وتجسد في الوقت ذاته رؤية الكاتب، فالفضاء ببنيته وشكله ومكونات ديكوره يحيل بشكل أو اخر إلى الكثير من الأبعاد الرمزية والسيميائية.

١-٢مفهوم الفضاء الروائي السردي:

"هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث، تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب أو الروائي"[١٥٢].

هو كذلك مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة كالسينما والمسرح، أي من كل الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، إنه فضاء لا يوجد من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لمبدأ المكان نفسه[١٥٣].

ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء...[١٥٤]

وعند "**عبد المالك مرتاض**" هو: "مفهوم حيزي مكاني دون أن يكون فيه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم"[١٥٥].

فهو موجود في أي عمل روائي دون أن يكون مجسدا بالملموس.

ثانيا: مفهوم مصطلح السرد:

---

151 – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص: ١٨٤.

152 – سيزا قاسم: بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص: ٣٧.

153 – ضياء غاني لفتة، عواد كاظم لفتة: سردية النص الأدبي، دار مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١، ص: ٢٨.

154 – ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ٢٧.

155 – عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، ٢٠٠٩، ص: ١٦٦.

لكي نضع أيدينا على طبيعة مفهوم السرد وجب تعريف دلالته المعجمية أولا، ففي لسان العرب يشير ابن منظور في المفهوم اللغوي لطبيعة السرد فيقول في مادة السرد: "السرد في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتي به مسبقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه سرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذ كان جيد السياق له سرد فلان الصوم إذ والاه وتابعه..."[١٥٦].

وكلمة التتابع تحيل إلى النسيج المحكم للعناصر المكونة من الحدث، الشخصيات، الزمان، المكان.

وأصل السرد في اللغة العربية كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: "هو التتابع النصي على سيرورة واحدة، سرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق على الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكان السرد نسيجا ولكن في صورة الحكي"[١٥٧].

يعد السرد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو فشله، ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد وعلاقته بالشخصيات، الأمر الذي يعكس استجابة القارئ لقبول هذا العمل.

ولما كان الأسلوب هو العمود الفقري الذي يحدد عبقرية الكاتب وتميزه عن الآخرين فكلما "أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه، الملائمة لأحداث روايته، وشخصياته، كان حظه في النجاح كبيرا، فلا بد أن يقرن موهبته بالاطلاع على الأساليب الحديثة في السرد الروائي وهضمها"[١٥٨].

---

156 – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، مجلد ٧، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥، ص: ١٦٥.

157 – عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠١، ص: ٥٣.

158 – عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٥، ص: ١٩١.

والسرد في الدراسات النقدية الحديثة يعني "خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له، حديث من نوع خاص، هدفه الاستقصاء، أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخـــصيات وأفعـــال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات"[١٥٩].

ومصطلح السرد كما يراه نقاد الحداثة يتراوح بين "كونه خطابا غير منجز أو قصا أدبيا يقوم به السارد، ليس هو الكاتب بالضرورة، بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها"[١٦٠].

وينقل "**عبد المالك مرتاض**" تعريفا "**لجيرار جينيت** "**(G. Genet)** للعمل السردي، حيث يعتبر **جينيت** السرد "عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث بواسطة اللغة وبخاصة اللغة المكتوبة"[١٦١].

والرواية بدورها ما هي إلا سرد لمجموعة من الأحداث ورصد الشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، ولذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، وهكذا يتحول السرد من مجرد عرض للأحداث إلى نظـــام من التواصل وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه وينطلق منه"[١٦٢].

فالسرد يعد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو فشله ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد وعلاقته مع الشخصيات، الأمر الذي يعكـــس اســـتجابة القارئ لقبول هذا العمل.

١-الزمان:

قد يكون الزمن من المفاهيم التي اختلف العلماء والفلاسفة في الإجماع على تعريفـــه، ممـــا يجعل الباب شارعا لكل مجتهد وعليه[١٦٣]:

---

159 – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥، ص:١٨٥.

160 – السعيد بوطاجين: المرجع نفسه، ص: ١٨٦.

161161 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المرجع السابق، ص: ٢٣٥.

162 – حسين خمري: سيميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد ٣، ١٩٩٤، ص: ١٧٤.

163 – غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص: ١٣١.

أ-لغة: في" **قاموس المحيط** "اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن وأزمن المكان أقام زمنا والشيء طال عليه الزمن يقال: مرض مزمن وعليه مزمنة والزمان: الوقت قليله وكثيره، ويقال أربعة أزمنة، أقسام وفصول"[١٦٤].

ب-اصطلاحا: فالزمن يكتسب معاني مختلفة ومشعبة، ولو أراد الدارس أن يقف على الزمن بمعانيه المتباينة لصعب الأمر عليه، وعليه سنحاول الإلمام بآراء بعض الدارسين له.

يتفق النقاد على أن الرواية فن زمني، والهدف إبراز كيفية تعامل الروائي مع منظور الزمن في عمله، وكيف اشتغل عليه في سياقة وتعاقبه[١٦٥].

أما" **مها حسن القصراوي** "فلها رؤية خاصة لمفهوم الزمن فهو أكثر ميوعة في تحديده وكشف ماهيته، لأنه حقيقة مجردة لا تدركها الصورة صريحة لكننا ندركها في الأشياء، فالزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركية اللامرئية حيث يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا. بالإضافة أن الزمن الخارجي لا نهائي يمارس فعله على من حوله والزمن موجودا لأن هناك ناشطا ما مستمرا من العدم إلى الوجود[١٦٦].

أما "**عبد المالك مرتاض**" فيعرفه "أن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فلكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن الخاص بها، مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاث امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل، وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء، إذا كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين لا حدود لهما هما الماضي والمستقبل"[١٦٧].

---

[164] – فيروز أبادي مجد الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، شركة ومطبعة مصطفى، الباب الحلبي وأولاده، ج٤، ط٢، مادة ز.م.ن، ص: ٢٤٤.

[165] – إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة في الجذور)، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٦١.

[166] – ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤، ص: ١٣-١٤.

[167][167] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المرجع السابق، ص: ٢٠٢.

الزمن هو المادة المعنوية المجردة التي تشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إن البعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها وظاهرها وسلوكها[١٦٨].

لذلك لم يصل الفلاسفة إلى حصر مفهوم دقيق للزمن، رغم الحضور الذي يمارسه في جميع دقات الحياة، إن زئبقية الزمن التي حالت دون تحديد مفهومه جعلت الفكر في محاولة غمس لخيوطه المتشابكة، وهذا التعدد لمقولة الزمن فرض تعدد في الآراء، أما النظرة الحداثية للزمن فنراه خطة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منتظم وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت، أي الحاضر أو ما هو كائن[١٦٩].

١-١أنواع الزمن:

هناك عدة أزمنة تتعلق بفن الرواية وأهمها:

١-١-١الزمن الخارجي: هو المدد الذي ينبت فوق أديمها أحداث الواقع المادي المعاش بأحداثه المتنوعة، سواء أكان واقع عن طريق الظواهر الطبيعية (الزمن الطبيعي) أو زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، أو وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

١-١-٢الزمن الداخلي (داخل النص) أو الزمن النفسي: للنص ذاته مفهومه البنائي الخاضع لطريقة تفكير المبدع، وهذه الدلالة يمكن أن تحمل في طياتها زمني القص والحكاية أو الأحداث وتارة ينصب الزمن المنهمر داخل الشخصية الروائية، وتسري جذور هذا الزمن في الذكريات تمر عبر التشققات العاطفية المتداولة بين الانفعال والهدوء حينا، وبين الحدة والفتور أحيانا أخرى[١٧٠].

---

168 – عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، ديوان المطبوعات، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص: ٣٤.

169 – الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي –دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠١، ص:

170 – بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠-١٩٨٦)، المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، دار العرب للنشر والتوزيع، ج١، طبعة ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص: ١١٤.

أما "**سيزا قاسم**" فالزمن الداخلي "الفترة التاريخية التي تسير فيها الأحداث في الروايـــة، أي مدة الرواية، كيفية ترتيب الأحداث، وما هو وضع الرواية بالنسبة لسيرورة الأحداث، وأيضا توالي الفصول"[١٧١].

ويشير إلى أن أي نص يقيم علاقته بين زمني القصة والخطاب، ينظـــر إليـــه مـــن ثـــلاث منظورات هي: الترتيب، الديمومة، والتواتر.

١-٢ الترتيب:

تقول" **يمنى العيد**": "بأنه هناك ترتيب أول وهو الذي ينهض على مستوى الوقائع، وكأن لما يجري قصه واقعاً زمنيا توالت وفقه الأحداث ثم جاء الراوي فقص الأحداث وفق ترتيب آخر، هو الترتيب الثاني الذي ارتآه الراوي"[١٧٢].

أي أن الترتيب هو العلاقة بين الزمن الطبيعي للأحداث بحسب تواليها في الحكاية وترتيبهـــا الزمني الذي يظهر في الخطاب.

أما الترتيب عند "**جيرار جينيت**" "يعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقاربة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقـــاطع الزمنيـــة نفسها في القصة، لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الإستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة..."[١٧٣].

ولكي نظهر النظام الزمني للمحكي، يجب أن نقارن نظام تتابع الأحداث في القصة، بنظـــام ظهورها في المحكي.

وبما أن المحكي غير خطي، فإن ذلك يحدث اختلالا زمنيا يسمى المفارقة إذ مـــن خلالهـــا تبتدئ مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والمحكي.

---

171 – سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، المرجع السابق، ص: ٣٧.

172 – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص: ٧٥.

173 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم/ عبد الجليل الأزدي/ محمد الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، ١٩٩٨، ص: ٤٧.

يقول" **تودوروف**": "من هنا تبرز الاختلافات بين زمنين من حيث طبيعتهما واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني"[١٧٤].

ويعتبر" **جينيت**" الترتيب من أهم العناصر الزمنية المولدة للمفارقات السردية ويوجزها في عنصرين إثنين هما "السوابق" "Prolepses" و"اللواحق" "Analepsies".

أ-السوابق:

من اسمها يفهم أنها على عكس الاسترجاعات (اللواحق) فإذا كانت هذه الأخيرة تهتم بالماضي فالسابقة تهتم بالحدث في المستقبل، فهي عملية سردية تستدعي تذكير مسبقا لحدث لاحق أي أن السارد يتابع تسلسل الأحداث، ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية لأحداث لم يبلغها السرد بعد.

وتعرفه" **آمنة يوسف**" بأنه: "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما، في امتداد بنية السرد الروائي على عكس التوقع الذي قد لا يتحقق"[١٧٥].

والسارد يستعمل تلميحات إلى المستقبل "لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما"[١٧٦].

يعرفها كذلك" **جيرار جينيت**" بأنها: "كل مناورة سردية تتمثل في إيراد عدد لاحق أو الإشارة إليه مسبقا"[١٧٧].

وهذا النوع من المفارقات الزمنية تسميه بعض الدراسات الإستشراف ويعد الحكي بضمير المتكلم أكثر ملائمة له من أي حكي آخر.

وأهم ميزة في هذا النوع من المفارقات الزمنية أنه لا يتصف باليقينية، كما أن أهم ما يميز الإبداع الروائي الجيد عن غيره، إنما هو مقدرة الروائي على تفكيك السائد وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدمة وحيل فنية متسلسلة، وليس العبث في الزمن وتكسير رتابتيه سوى حيلة من أهم الحيل الفنية في الرواية، ويرى حس بحراوي أن الاستباق هو: "**القفز على فترة معينة بين زمن القصة**

---

174 – تزفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار بوتقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠، ص: ٤٨.

175 – آمنة يوسف: تقنيات السرد –في النظرية والتطبيق–، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (د.ط)، ١٩٧٩، ص: ٢١٣.

176176 – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص: ٢٢٠.

177 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: ٨٢.

وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب، باستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"[١٧٨].

كما أن الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه[١٧٩].

أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها.

وهناك من يرى أن هذا السرد يتم في الحكايات التي تسرد بضمير المتكلم، كما يمكن لضمير الغائب وكذا المتكلم أن يقوم بهذه المهمة أيضا، فلا يمكن حصر الإبداع في قالب أو شكل واحد، كونه مفتوحا دائما على التجديد والابتكار وتجاوز السائد، والقفز على النمطية، وهناك أنواع من الاستباق:

استباق متمم: يرد مسبقا لسد ثغرة لاحقة.

استباق مكرر: يضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية، والاستباق المكرر غائب في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد" ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق الانتظار عند القارئ[١٨٠].

وتنقسم السوابق كذلك إلى داخلية وخارجية، فالداخلية <<تتألف من إشارات تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساس>>[١٨١].

أما الخارجية فهي <<ظاهرة سردية تتعلق بالخبر الأساس في القصة>>[١٨٢].

ب-اللواحق:

تعني الاسترجاع والارتداء والسرد الاستذكاري، وهي مصطلحات تؤدي كلها نفس المفهوم، إلا أن الأكثر تداولا هي اللاحقة.

يعرفها" **تودوروف**":"**الاسترجاعات أكثر تواتراً فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل**"[١٨٣].

---

178 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ١٣٢.

179 – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٣٨.

180 – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص:

181– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج٢، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧، ص: ١٦٧.

182 – المرجع نفسه، ص: ١٦٨.

وفيها يترك الكاتب مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويفسرها على ضوء المواقف المتغيرة.

كما تعد اللواحق خاصية حكائية في المقام الأول، <<**وهي ظاهرة أسلوبية نشأت مع فن الملاحم وأنماط الحكي الكلاسيكي، لتتطور بتطورها، ثم لتنتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، حيث يعد الفن الروائي من أكثر الفنون ولعا بالماضي كونه يقوم على استرجاعات يوظفها الروائي لغايات فنية وجمالية**>>[١٨٤].

واللاحقة هي شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية وما مرّ بها من أحداث، أو التعرف بشيء من الأشياء أو غير ذلك[١٨٥].

أي أنها عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، كما أنها **(أي اللواحق)** تساهم في صهر المسافات وردم الفجوات، وملء الفراغات التي قد يتركها الروائي، ومن ناحية اخرى تبعد الملل والرتابة عن القارئ، حينما يترك حادثة ويعود إلى أخرى فيتجدد بذلك النفس لديه.

وتنقسم اللواحق إلى نوعين، **لواحق داخلية** وأخرى **خارجية، فالداخلية** تكون مضمنة داخل إطار الأحداث، وذلك بالرجوع إلى الوراء في أمر ما، أما **الخارجية** فلا تخضع لهذا الاطار وتقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة ولتنتج للقارئ فرصة جديدة لفهم هذه الأخبار[١٨٦].

ج-الاستشراف:

يستعمل مفهوم الاستشراف للدلالة على كل مقطع حكائي يروى أو يثير أحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث[١٨٧].

---

183 – تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص: ٤٨.

184 – أحمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ٤٠.

185 – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص: ١٦٩.

186 – المرجع نفسه، ص: ١٦٩-١٧٠.

187 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: ١٣٢.

ولعل أبرز خاصية له أن المعلومات التي يقدمها لا تصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب "**فينريخ**" شكلا من أشكال الانتظار.

ونجد "**لنتفلت** "يميز بين التطلعات المؤكدة**Anticipations Certaines** أي "**تلك التي تتحقق فعلا في المستقبل، والتطلعات الغير مؤكدة هي افتراضات يكون تحقيقها أمرا مشكوكا فيه**"[١٨٨].

٢- ٣المدة أو الديمومة La Durée

أول ما يتبادر إلى الذهن نتيجة لاستخدام هذا المصطلح هو السؤال: **كم استغرقت أحداث الرواية؟** غير أن المسألة ليست بهذه البساطة، فقد أشار العديد من النقاد والدّارسين لصعوبة قياس المدة في الرواية، لأنها تمتد عبر العديد من الصفحات وتتابع الأحداث وشخصيات كثيرة.

فنجد "**جيرار جينيت**" يؤكد صعوبة قياس المدتين (القصة، الحكاية)، ويقول: <<... **فمقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية غاية في الصعوبة، لأن قياس مدة الحكاية مرهون بمدة نص القراءة إلا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراء**>>[١٨٩].

أما" **تودوروف** "فيذهب إلى إمكانية مقارنة "**الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الروائي المقدم، وبين الزمن الذي يحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل**"[١٩٠].

وبهذين المفهومين نخلص أن مستوى المدة يعني **قياس السرعة** لأن مدة القصة قد تكون مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو الأيام أوالشهور أو السنين وطولها هو طول النص المقاس بالسطور والصفحات.

وبما أن الزمن لا يسمح لنا بقياسه بدقة، إلا أن ذلك لم يمنع المنظرين من مقاربة الايقاع الزمني من خلال تقنيات حكائية، فقد تمكن "**جينيت**" من ضبط أربع حالات أساسية أدرجها تحت عنصر المدة وهي:

المجمل Sommaire،الحذف Ellipse،الوقفة Pause،المشهد Scène.

---

188 – حسن بحراوي :المرجع السابق، ص: ١٣٣.

189 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: ١٠١.

190 – تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص: ٤٨.

١-٣-١تسريع السرد:

أ-**المجمل Sommaire:** هي تقنية زمنية تمثل وحدة من زمن القصة، تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا مراحل طويلة من الحياة المعروضة[١٩١].

فالمجمل عملية سردية يتم فيها "**سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات عن حياة شخصية بدون تفصيل الأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة**"[١٩٢].

وفيها يكون زمن السرد أقل من زمن الحكاية، وتفسره المعادلة التالية "**ز.س<ح.ز**"، وينقسم المجمل أو الإيجاز إلى قريب وبعيد،**<< فالقريب يختصر حوارا أو حدثا قريبا، ولا ينقل كلام الشخصيات بحِرفية، أما المجمل البعيد فيختصر أحداثا يطول امتدادها الزمني>>**[١٩٣].

ويلجأ الروائي إلى هذه التقنية في حالتين:

الأولى حتى يتناول أحداثاً حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى "**الخلاصة الاسترجاعية**"

أما الثانية حين يتم التلخيص في زمن السرد لا نحتاج إلى توقف زمني سردي طويل وتسمى "**الخلاصة الآنية من زمن السرد**".

ب-**الحذف Ellipse** :وهو القطع أو القفز، ويتمثل في الأحداث التي يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتخذها السرد، فالراوي يتجاوز بعض المراحل دون الاشارة إليها، ويكتفي بالقول إن سنوات أو شهور قد مرت دون أن يفصل فيها.

ويعرفه **جان ريكاردو** :<<**بأنه نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها في زمن القص ونوع يلحق القصة والسرد معاً في حالة التنقل إلى فصل آخر، بحيث تحدث فجوة في القصة>>**[١٩٤].

بعبارة أخرى <<**المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية>>**[١٩٥].

---

[191] – ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السري، ص: ٧٧.

[192] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص: ١٧٢.

[193] – نور الدين السد: المرجع نفسه، ص: ١٧٣

[194] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:١٣٦

[195] – سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، ١٩٨٥، ص: ٩٣.

والمعادلة التالية تمثل الحذف **ز.س=٠، ز.ح=ن**، أي زمن السرد أقل ما يساوي صفر من زمن الحكاية.

ومثلما كان للسرد تقنيتا (الحذف، والتلخيص) تقومان بتسريع وتيرته حيث يتقلص زمن السرد، فله مواضع أخرى تتصل بإبطائه وتعطيل وتيرته هما: **الوقفة والمشهد.**

١-٣-٢إبطاء السرد:

أ-**الوقفة La Pause:** تقنية زمانية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية، إلى الحد الذي يبدو معه أن السرد قد توقف عن التنامي[١٩٦].

وتعمل في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فتمطط الزمن السردي وتجعله يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته[١٩٧].

ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية، الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف متوقفا أمام شيء أو عرض(...)، يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما زمن الخطاب **استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه**[١٩٨].

أما أن التقنية الثانية التي تعمل على تهدئة السرد، إلى الحد الذي تجعل القارئ يتوهم أن عملية وحركة السرد قد توقفت عن النمو، وهي **تقنية المشهد.**

المشهدLa Scène: إن المشهد من حيث المفهوم الفني، هو "**تقنية يقوم فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية، وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا**"[١٩٩].

فالمشهد إذا "**يقع في فترات زمنية محددة كثيفة، مشحونة خاصة**"[٢٠٠].

ويقوم بنقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية.

---

196 – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص: ٩٣.

197 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص: ١٦٥.

198 – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص: ١٧٥.

199 – آمنة يوسف: تقنيات السرد، المرجع السابق، ص: ٨٩.

200 – سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص: ٦٥.

وتمثل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها **زمن السرد بزمن القصة** من حيث **مدة الاستغراق**، وتقوم أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل.

حيث يقول "**جينيت**": "**أن المشهد حواري في اغلب الأحيان، وهو تحقيق تساوي بين زمن الحكاية وزمن القصة تحقيقا عرفيا**"، فالحوار في القصة هو من إبداع القاص نفسه[٢٠١].

وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الحوارية للتطابق مع الحوار في القصة، حيث يمكن أن نصفه أنه بطيء أو سريع أو متوقف، ويمكن القول أن الخطاب السردي قد عثر على توازنه الزمني في "**المشهد**" من خلال الحوار، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، إلا أنه يفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمني وهو "**التواتر**".

١ – ٤ التواتر:

يعتبره **جينيت** عنصرا من مقولة زمن القص، ويتحدد هذا التواتر بالنظر في العلاقة بين ما تكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى القصة من جهة وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى، ويقول: "أن أي حكاية يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[٢٠٢].

ومن هنا نلخص إلى أن "**جينيت**" قد اصطلح إلى وجود أربعة أنماط من علاقات التواتر.

أما" **تودوروف**" فيبين أنه توجد ثلاث امكانيات نظرية لحضور التواتر فيكون "القص المفرد أي يستحضر خطاب واحد بعينه، بعدها القص المكرر، بحيث يستحضر العديد من الخطابات لحدث واحد بعينه، وفي الأخير هناك الخطاب المؤلف حيث يستحضر لخطاب واحد، لكثير من الأحداث التي تشبه بعضها البعض"[٢٠٣].

ورغم اختلاف كل الرجلين في إيراد تقسيمات مختلفة للتواتر، إلا أننا نخرج من كل ما قالاه أن قضية التواتر **(التكرار)** تعتبر قضية أسلوبية، تدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي، جيده ورديئه.

---

201 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: ١٠٨.

202 – جيرار جينيت: المرجع السابق: ص ١٣٠.

203 – تودوروف: الشعرية، المرجع السابق، ص: ٤٩.

٢-مظاهر الخطاب السردي

٢-١مظاهر حضور الراوي:

في هذا الإطار نسلط الضوء على السارد أو الراوي، وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم، فالراوي هو الوسيلة أو الأداة التقنية التي يستخدمها الكاتب ليكشف عن عالم قصته، إذا فالسارد مظاهر حضور من خلال النص كذلك له وظائف وزاوية رؤية يشاهد من خلالها الأحداث.

وقد حظي الراوي باهتمام زائد من المبدعين والنقاد، لأهميته الكبرى في الخطاب الروائي، فبموقعه يتحدد شكل الرواية، وقد سعي هنري جيمس إلى إخفاء الكاتب وتحديد موقع الراوي، وقال بوجهة النظر وأهمية الراوي لها "أنه أحد مسمياتها، إذ أن المنظرين أطلقوا وجهة النظر على الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي"[٢٠٤].

وقد فرقت الدراسات بين الراوي والكاتب، فالكاتب هو الراوي الحقيقي، وحديثه موجه للقارئ الحقيقي، والراوي هو الكاتب المجرد، وحديثه موجه إلى القارئ المتخيل (المروي له).

الراوي ← المروي له

الكاتب ← القارئ والمتلقي

٢- ٢- زاوية الرؤية (وجهة النظر):

وهي الموضع الذي يقف منه الراوي ليرى أو ليقيم المسافة بينه وبين ما يرويه، حيث تشير زاوية النظر إلى العلاقة بين الراوي والمروي له، وتصادفنا في هذا المجال مصطلحات كثيرة كلها تؤدي مفهوما واحدا مثل "زاوية الرؤية"*، "وجهة النظر"، "تبئير"**...

و"لقد مرت الدراسات حول الرؤية بمرحلتين، بدأت الأولى في العشرينيات واستمرت حتى أواخر الستينات، وخلالها احتلت الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي، وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي توج بظهور السرديات...." [٢٠٥].

---

[204]- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 88.

(*) زاوية الرؤية: له أساسه النظري في علم الهندسة.

(**) التبئير: تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما يكون شخصية أو راوي، أو هو حصر المجال، كذلك هو الموقع الذي يسمح بانفتاح النص الروائي.

[205]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 91.

) في كتابه "الزمن والرواية" اختزالا لما J. Pouillonوقد قدم الناقد الفرنسي" **جان بويون** "(أسماه الرؤيات، وقد لخصها في ثلاث وهي:

- الرؤية مع: تتساوى فيها الشخصية بمعرفة الراوي.
- الرؤية من الخلف: يكون الراوي عليما بكل شيء ومحيطا بالأحداث.
- الرؤية من الخارج: يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية[٢٠٦].

) فقد أدخل بعض التعديلات الطفيفة على تصنيف بويون Todorovأما تودوروف (للرؤيات، وحصرها في:

الراوي >* الشخصية←	Vision par derrière	حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية
الراوي =* الشخصية←	Vision par avec	يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية
الراوي <* الشخصية←	Vision dehors	يعرف الراوي أقل من الشخصية

ومع خطاب الحكاية "**لجينيت**"١٩٧٢ تم التأسيس لنظرية متكاملة في السرد انطلاقا من كل التطورات السابقة، وقدم مشروعا منسجما مع ما سبق لكنه استبدل مصطلح الرؤية أو وجهة النظر بمصطلح التبئير[٢٠٧].

٣-مفهوم المكان:

يحتاج السرد لكي ينمو ويتطور إلى عناصر مكانية، فالحدث الروائي لا يتقدم إلا إذا كان مصحوبا، بإحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية، وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن نعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا.

المكان الروائي هو الذي يستقطب جميع اهتمام الكاتب، لأن تعيين مكان الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي.

أ-لغة:

---

[206]- محمد عزام: المرجع نفسه، ص 91.

(*)<،=،>: تعني أصغر، تساوي، أكبر-على التوالي-.

[207]- محمد عزام: المرجع نفسه، ص 93.

جاء في **لسان العرب** لابن منظور المكان والمكانية واحد، مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والمكان الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: "يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه وقال: إنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية لأن العرب تشبه الحرب بالحرف وأنشد سبويه

ولما تمكن دنياهم أطاعهم ** في أي نحو يميل دينه ميل"[٢٠٨].

ب-اصطلاحا:

يجسد المكان الخاصة الاستيعابية والإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لابد أن يتوفر فيه هذا العنصر، مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه، ويتمظهر من خلاله بواسطة آلياته وقوانينه، أي أن دلالة الألفاظ وأسلوب التعبير يسمحان بنوع من التنقلات بين الواقع المكاني والمتخيل المكاني: الأول مجسدا في الواقع الجغرافي، والآخر في الواقع النصي[٢٠٩].

وعند "**عبد المالك مرتاض**" المكان ذو مفهوم جغرافي خالص، أي أنه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض، كأن يكون مدينة، قرية، بلد، بناية، حقل...[٢١٠] إلخ.

وعند" **حسن بحراوي**" "إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا تُشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا وإنما شكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"[٢١١].

---

208 – ابن منظور: لسان العرب، مجلد ١٣، مادة مكن، ص: ١١٣.

209 – محمد صابر عبيد/ سوسن البياتي: جماليات الشكل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (د.ت)، (د.ط)، ص: ٢٢٩.

210 – عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، المرجع السابق، ص: ١٦٦.

211 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: ١٩.

ويعرف الباحث السيميائي" **بوري لويمان**" المكان بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشياء المتغيرة...) تقوم بها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة..."[٢١٢]

أما **هلسا** فيرى بأن المكان معزول عن الزمان والحركة، ووجد أن المكان هو الركن الأساسي الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض حتى تبدو متماسكة[٢١٣].

٣-١أنواع المكان:

الأماكن تختلف شكلا وحجما ومساحة فيها الضيق والمغلق، المتسع والمفتوح، المرتفع والمنخفض، إنها أشكال في الواقع انتقلت إلى الرواية وصارت عنصرا من عناصرها.

٣-١-١المكان المفتوح حيز مكاني خارجي، لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءا رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق[٢١٤].

٣-١-٢المكان المغلق فهو يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح "فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة، لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة".

ويمكن أن نفسر أكثر بأن المكان المغلق يتقيد بدرجة قد تحمل معها خاصية أساسية تتمثل بصعوبة واستحالة اختراقه.

٤-تعريف الشخصية:

أ-لغة:

إن من أصعب المهام التي يكلف بها الباحث في أي دراسة هو تقديم تعريف جامع ومانع لأي مصطلح نقدي ولاشك في أن مصطلح الشخصية "**Personnage**" من بين المصطلحات النقدية

---

[212] – يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقويم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، العدد ٨، ١٩٨٧، ص: ٦٩.

[213] – ينظر: عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد ٢٧، العدد١، ٢٠٠٥.

[214] – أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص: ٥١.

التي قدمت لها تعاريف متعددة ومختلفة وتعني في لسان العرب: "الصفات التي تميز الشخص عن غيره، مما يقال معه فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة، أو هي من شخص تشخيص الشيء وعينه وميزه عما سواه" وقد أستشهد في قاموس لسان العرب بقول عمر بن ربيعة:

فَكَانَ مجنّي دونَ من كُنتُ أتَقي *** ثلاثُ شخوص كاعبانِ ومُعصرٌ[٢١٥].

ب-اصطلاحا:

تلعب الشخصية دورا مهما، بحيث تعتبر من العناصر الأساسية التي يُعتمد عليها في الرواية، لكونها تصنع الأحداث وتضفي عليها عنصر التشويق، وبعض النقاد يذهب إلى أن الرواية في عرفهم "فن الشخصية" وذلك لإغراقه فيه فهي مدار الحدث سواء في الرواية أو التاريخ أو الواقع وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة[٢١٦].

الشخصية عالم معقد، شديد التركيب، متباين التنويع، وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات... التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حدود[٢١٧].

أي أن الشخصيات تتنوع بتنوع ثقافات الأفراد، وتختلف باختلافها، فكل شخص ينفرد عن غيره من حيث الطبائع والعادات والسلوك، إذا فهي متفاوتة ليس لها حدود تحدها نظرا لتعدد أهواء البشر وطبائعهم.

٤-١أنواع الشخصية:

٤-١-١الشخصية الرئيسة Personnage Principale:

"هو البطل الذي تتمحور حوله الأحداث في الحكي، حيث يجسد في الغالب القوة الفردية في مواجهتها لقوى معارضة"[٢١٨].

---

[215] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد ٧، ص: ٣٦.

[216] – محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص:١١.

[217] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد، المرجع السابق، ص: ٨٣.

[218] – بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٨٠.

أي هي محور القصة يكون واضحا فيها.

وهي أيضا "شخصية بارزة في الرواية، حيث أننا نشاهد حضورها من بداية الرواية إلى غاية نهايتها بمعنى أنها الشخصية التي يعني بها المؤلف عناية كبيرة فيلقي الضوء على جميع جوانبها النفسية"[٢١٩].

٤-١-٢الشخصية الثانوية Personnage Secondaire:

وهي التي يمكن أن تسهم في القصة بعدة طرق، وقد تقوم بأعمال ضرورية للحبكة مثلا: مساعدة الشخصية الرئيسية، وغالبا ما تكون الشخصية الثانوية صديقا حميما للشخصية الرئيسية، وغالبا ما تكون أكثر واقعية لأن الروائي يقتبسها من الواقع مباشرة دون صقل أو تهذيب كما يقول الروائي الفرنسي موریاك: "أما أنا فيلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية في كتبي هم الذين استعرتهم من الحياة وأكاد أتبع في ذلك قاعدة عامة... فهو يستخدم أولئك الأشخاص الثانويين على النحو الذي يلقاهم عليه في ذاكرته"[٢٢٠].

٤-٢دال الشخصية:

يتم تقديم الشخصية في العمل الروائي كما يرى فليب هامون "من خلال دال لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته"٢"

وهذه السمة قد تتحدد بضمير مثلا "أنا" أو باسم علم مثل "شمس" "باسل" "خالد" أو بديل لهذا الاسم مثل "مناضل" "بنية".

وإستراتيجية الشخصية، غالبا ما تكون محاطة بالرؤية الجمالية للمؤلف، ومن ذلك يجب أن يكون الاسم ملائم للشخصية في العمل الروائي، فالأسماء تلعب دور مهم في مقروئية الرواية ولا يكون اختيار المؤلف للأسماء اعتباطيا، بل هناك سبب خفي وراء اختيار ذلك الاسم دون غيره.

٤-٣مدلول الشخصية:

---

219 – خليل زرق: تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الإشراف للتجارة والطباعة، ط١، ١٩٩٨ ص: ٥٥.

220 – خليل زرق: المرجع السابق: ص٥٤.

يرى **فليب هامون** أن الشخصية وحدة دلالية، وذلك باعتبارها مدلولا متواصلا وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف...[٢٢١]

كما يرى **رولان بارت** معرف الشخصية الحكائية بأنها "نتاج عمل تأليفي"[٢٢٢]، ويقصد بذلك أن هويتها موزعة في النص من خلال الأوصاف والخصائص وأن الشخصية في الرواية ينظر إليها على أنها بمثابة دليل وله وجهان أحدهما دال Signifiant والأخر مدلول Signifie والشخصية كمدلول "مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها..."[٢٢٣].

يعني أن الشخصية لها سمات وصفات تتميز بها عن غيرها داخل العمل الحكائي وأن مدلول الشخصية عادة ما يتشكل من خلال تحديد المحاور الأتية: الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجيا، الثقافة، السن.

ثالثا: الذات والآخر:

الأنا (الذات) والآخر مفهوم شغل بال الدارسين والباحثين، في شتى العلوم الإنسانية، وألفت فيه الكثير من الكتب، ونوقشت فيه العديد من الرسائل والأطروحات الجامعية، ولا يمكن ذكر

221 – فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: ٢٦.

222 – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: ٥٠.

223 – ينظر: حميد لحميداني: المرجع السابق، ص: ٥١.

طرف دون ذكر الطرف الأخر، فثمة تلازم بين الأنا أو صورة الذات وصورة الآخر، فاستخدام أي منهما يستدعي –تلقائيا– حضور الآخر، ويبدوا أن هذا التلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن الآلية التي يتم وفقا لها تشكل كل منهما ذلك أن "صورة الذات" لا تكون بمعزل عن "صورة الآخر" كما أن صورة الآخر تعكس بمعنى ما صورة للذات"[٢٢٤].

أ–الذات والآخر لغة:

جاء في منجد اللغة والأدب والعلوم أن أنا "ضمير رفع للمتكلم، والأنانة قولك أنا"[٢٢٥].

ويعرف **أحمد ياسين السليماني** الأنا فيقول: "الأنا ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته، لا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته وبصفته آخر، فهو مستقل عن غيره وإن كان منتجا له وناتجا عن علاقته به"[٢٢٦].

الذات: ورد في لسان العرب أن أصل ذات متأت من تأنيث "ذو" فنقول: هي ذات مال وهما ذواتا مال وفي كتابه العزيز قوله: {**ذَوَاتَا أَفْنَانٍ**}[٢٢٧] ونقول في الجمع الذوون أما "ذا" فيتوصل بها إلى الوصف بالأجناس ومعناها صاحب

أما الآخر: فقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة آخر قوله: "والآخر بالفتح أحد الشيئين وهو اسم على وزن أَفْعَلْ والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة، لأن من كذا لا يكون إلا في الصفة والآخر بمعنى غير قولك رجل آخر وكوب آخر وأصله أَفعَلُ، وتصغير آخر أويخر جرت الألف المخففة عن الهمزة مجرى ألف ضارب، فقوله تعالى { **فَآخَرَانِ يَقُومَانُ مَقَامَهُمَا**}[٢٢٨] فسره **ثعلب** فقال: **فمُسلمان يقومانِ مقامَ النصرانيينِ يحلفان أنهما اختَانا ثم يُرْتجَعُ على النصرانِيِّيْن، وقال الفراء :معناه** أَو **آخَرانِ** من **غير دِينِكُمْ** من **النصارى واليهودِ** [٢٢٩].

---

224 – عبد القادر شرشار: كتابة الآخرفي الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخلدونية، العدد التجريبي، نشر ابن خلدون، تلمسان، ٢٠٠٥، ص:١٤٧.

225 – لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق والمكتبة الشرقية، لبنان، ط١، ١٩٩١، ص: ١٩ – مادة (أن).

226 – أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا والآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص: ١٠٤.

227 – سورة الرحمن الآية، ٤٨.

228 – سورة المائدة: الآية ١٤٧.

229 – المرجع نفسه، مادة آخر، مجلد٠١، ص: ٦٥–٦٦.

ب- الذات والآخر اصطلاحا:

لتعريف الأنا والآخر لابد من التطرق لمفهومهما في بعض العلوم الإنسانية، مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع.

ج-مفهوم الذات الآخر في الفلسفة:

لقد أبدت الدراسات الفلسفية منذ القديم اهتماما بالأنا والآخر، فهذا العصر اليوناني "شغلت الذات الإنسانية بما فيها من غموض وتنوع عددا من المفكرين والفلاسفة اليونان"[٢٣٠].

ولم يشد الفلاسفة العرب والمسلمون عن هذا الاهتمام فـــــ "طبيعة الثقافة العربية الإسلامية التي ما انفكت تبحث عن الأنا وتتعرف عليها وعلى طبيعتها من خلال وجودها لكونها حلقة في تطور الذات الإنسانية بوجه عام، بالإضافة إلى رؤاها حول طبيعة النفس كمفهوم مقابل للأنا في الاصطلاح النفسي..."[٢٣١].

أما في العصر الحديث، عصر الثورات الفكرية، والمذاهب الفلسفية، فقد شهد موضوع الأنا والآخر اهتماما واسعا لدى الفلسفة "وكأن الفلسفة كانت على موعد مع التاريخ، ومع تحول جذري في سياقاتها البنيوية أصبح الأنا المحور الأساسي في أنساقها التركيبية عندما أطلق ديكارت عبارته المشهورة [أنا أفكر إذا أنا موجود] فرأى أن الأنا يخص جوهر المفكر وفي ضوء ذلك ينتسب له الفعالية والخلود"[٢٣٢].

فلقد عرف موضوع الأنا في الفلسفة العديد من الآراء والمقولات منها "المتعلقة بعلاقة الذات بالذات نفسها وبالوعي، وعلاقة الذات بالآخر، ثم تولدت مقولات أخرى اختصت بوجود حقيقة الذات وانقساماتها، ودورها في نظرية المعرفة"[٢٣٣]، ولقد تبلور مفهوم الأنا عند الوجوديين باعتبارهم أكثر الفلاسفة انشغالا بالبحث عن إشكالية الأنا وتساؤلاته ومسائله التي شغلت بال

---

230 – ينظر: ميشيل فوكو، الانهام بالذات: تر: جورج أبو صالح، مركز الانماء العربي، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٢، ص: ٣٢-٣٣.

231 – ينظر: عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي(ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٥، ص: ١٩٩.

232 – أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص: ٩٠-٩١.

233 – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

الكثيرين، لكن الفلسفة الوجودية أعطت مساحة واسعة من اهتماماتها لموضوع الأنا وكشفت عن الجديد من جوانبه[٢٣٤].

ولقد جاء تعريف مصطلح الماهية في المعجم الفلسفي الذي أصدره مجمع اللغة العربية والذي جاء ترجمة للذات في نظرية المعرفة بأن الماهية هي: "الخصائص الذاتية لموضوع معين، وتقابل الوجود ومنه التعبير الشاسع، الوجود والماهية[٢٣٥].

أما مفهوم الآخر فقد عولج ضمن علاقته بالأنا ففي تعريف ساتر لمفهوم الأنا والآخر فإنه يتوسع في شرح العلاقة بينهما "حينما يؤكد وجوده بكونه موضوعا لشخص آخر، ويرى أنه محتاج إلى الشخص الآخر اعترافا بوجودي إنه الوسيط بيني وبين نفسي[٢٣٦]" فسارتر لا يرى وجوده إلا بوجود الآخر، لأن هذا الآخر هو الذي بوجوده يعني ذاته ويعرف نفسه.

أما عبد الرحمن بدوي فيرى أن الآخر "صفة كل ما هو غير أنا وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة إبستمولوجية ملخصها الإقرار بوجود الذات غير العارفة أي كينونات موضوعية"[٢٣٧].

أما عبد القادر شرشار فيرى في مفهوم الآخر تلك الصفات أو السمات المركبة التي يضفيها فرد أو جماعة على أشخاص آخرين أو جماعات أخرى فيقول: "أما مفهوم الآخر فهو عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما، أو جماعة ما إلى الآخرين"[٢٣٨].

فالأنا والآخر كما يرى الفلاسفة طرفان لا يعي الواحد منهما ذاته إلا بوجود الطرف الآخر فعندما يكون هناك أنا يحمل صفات وسمات اجتماعية ونفسية وسلوكية... فإن هناك بالضرورة آخر يحمل سمات وصفات قد تختلف وقد تتشابه وبالتالي فوجود الأنا متعلق بوجود الآخر.

د- مفهوم الذات والآخر في علم النفس:

---

234 – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

235 – مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، (د.ط)، ١٩٨٣، ص: ٨٧.

236 – ينظر: أحمد ياسين السليماني، المرجع السابق، ص: ٩٢.

237 – ينظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج١، المؤسسة العربية، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص: ١٣. – مادة آخر–

238 – عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ١٤٧.

لقد نالت النفس الإنسانية وحالاتها السلوكية اهتمام علماء النفس، وغدت الذات محور تلك الدراسات في علاقتها بذاتها، وعلاقتها بالأخرين، فانكب العلماء على دراسة الأنا بكل تجلياته، ومن خلال الاهتمام بالأنا يكاد مفهوم الآخر ينعدم لدى علماء النفس، إلا بعض الآراء، وللحديث عن الأنا نجد في الطليعة الفيلسوف وعالم النفس النمساوي سيغموند فرويد "Sigmund Freud ١٨٥٦-١٩٣٩" فقد قسم الجهاز النفسي إلى الهو، والأنا،والأنا الأعلى فـــ "الهو هو القسم الذي يحوي كل موروث موجود منذ البداية، والغرائز التي تنبعث من البدن، والعمليات النفسية المكبوتة، إذن فهو جزء فطري ومكتسب يطيع مبدأ اللذة Pleasure Principale وهو لا يراعي المنطق والأخلاق والواقع، واللاشعور هو الكيفية الوحيدة التي تسوده"[٢٣٩] أما الأنا يشرف على "الحركة الإرادية، يحفظ الذات، ويصد الغرائز التي تبعث من الهو مراعيا مبدأ الواقع Reality Principale وتمثل الأنا الحكمة وسلالة العقل، وتقع العمليات النفسية الشعورية على سطحه"[٢٤٠].

وفي الأخير يأتي الأنا الأعلى ليقوم بدور الرقيب "إذ يدعى الضمير، لذلك فهو يمثل ما هو سام في الطبيعة الإنسانية"[٢٤١].

فالأنا في نظر فرويد هو الوسيط الذي تنتقل عبره تأثيرات العالم الخارجي، وأن العلاقة التي تربطه بالهو هي إشراف ومتابعة، يقول فرويد: "فالأنا ينقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو، ويحاول أن يصنع مبدأ الواقع محل اللذة، ووظيفة الأنا هي الإشراف على الحركة في علاقته بالهو، مثل رجل على ظهر جواد، يحاول أن يتغلب على قوة الجواد العظيمة"[٢٤٢].

ولكن جاء الطبيب النفساني السويسري غوستاف يونغ (١٨٧٥-١٩٦١م) ليحدث تمايزا بين الأنا والذات ويفرق بينهما، فإذا كان الأنا يتميز بالفردية فإن للذات حسب رأيه مفهوم أشمل، ففي تقدير **يونغ <<أن الذات عبارة عن كيان يفوق الأنا تنظيما، تحضن الذات النفس الواقعية والنفس**

---

239 – ينظر: محمد عثمان نجاتي: مقدمة كتاب سيغموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ١٩٩٢، ص: ١٦.

240 – المرجع نفسه، ص: ١٦-١٧.

241 – المرجع نفسه، ص: ١٧.

242 – المرجع نفسه، ص: ٤٢-٤٣.

الاجتماعية، وتشكل بذلك شخصية أوسع، تلك الشخصية هي نحن>>[٢٤٣]، وبالرغم من عدم تطرق علماء النفس لموضوع الآخر بشكل مباشر، إلا أن ذلك لا يمنع كون أن "**نشأة الأنا رهيبة بوجود الآخر**"[٢٤٤].

هـ – الذات والآخر في علم الاجتماع:

إن الأنا والآخر يحتل موقعا بارزًا في علم الاجتماع، كيف لا وهما اللبنتان الأساسيتان في تشكيل نسيج البناء الاجتماعي، وإن "**اهتمام علم الاجتماع الأساسي ينصب على البناء الاجتماعي Social Structure ككل وما يحويه هذا البناء من مكونات، وما يحدث بينها من علاقات وتناقضات**"[٢٤٥].

والأنا في علم الاجتماع يدرس من خلال علاقته بمحيطه، وبالتالي من خلال علاقته بالآخر، وعليه فالأنا هو "**فرد واعٍ لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط**"[٢٤٦].

والعلاقة بين الأنا والآخر تظهر في عدة ثنائيات، كالحب والكره، الحرب والسلم، وغيرها... ويقترح **تودوروفTodorov**تصنيف للعلاقات مع الآخرين ويقوم التصنيف ثلاث محاور: **حكم القيمة** (ويكون على الصعيد الأخلاقي: الآخر جيد أو سيء، أحبه أو لا أحبه)، **ثانيا فعل التقرب أو الابتعاد بالنسبة للآخر**(على الصعيد العملي: أتقبل الآخر، وأندمج معه، أفرض عليه صورتي الخاصة) **وثالثا أتعرف على هوية الآخر أو أتجاهلها** (ويكون هذا على الصعيد العملي البحثي...)[٢٤٧].

إذن فقد رأينا أن الأنا لا يمكن أن يكون بمعزل عن الآخر، إلا في القليل النادر، ذلك أن الأنا يتشكل ويتكون من خلال العلاقات المتشابكة وسط المجتمع والتي بدونها لا تستطيع الإنسانية أن تستمر، لا أخلاقيا ولا ماديا[٢٤٨].

---

243 – ينظر: أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص: ٩٨.

244 – فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، مصر، ط٢، ٢٠٠٣، ص: ٠٥.

245 – عبد الباسط عبد المعطي: اتجاهات في نظرية علم الاجتماع، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد٤٤، ١٩٨١، ص:١٦.

246 – ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط٣، ٢٠٠٣، ص: ٧٠.

247 – عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ١٤٨.

248 – مالك بن نبي: مشكلة الحضارة، دار الفكر، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠، ص: ٩٤.

ولكن لا يمكن للأنا ان يتموقع مع أي جماعة كيفما كانت، وإنما تكون هناك شروط الإقامة أي تجمع مع الآخرين، حيث لا يمكن إقامة هذا التجمع إلا "**بمن يرتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توفر له عضويتها إشباع تلك الحاجة الاجتماعية ...**"[٢٤٩].

وهكذا فإن الأنا لا يحقق ذاته إلا من خلال وجود الآخر والتفاعل معه، ومن ثم يحقق التكامل الاجتماعي وننتقل من الأنا إلى مفهوم النحن وبالتالي: "**إذا كان تصورنا أن الأنا قوة توجد في مجال سلوكنا، فإننا نتصور أيضا النحن قوة من بين هذه القوى تضم الأنا، بحيث يصبح جزء من الكل ولا يكون بمفرده كقوة مستقلة**"[٢٥٠].

فعلاقة الأنا بالآخر في علم الاجتماع علاقة وطيدة، وترابطهما حتمي وإلا فلا معنى لهذا العلم.

---

[249] – مريم سليمان: علم نفس التعلم، دار النهضة العربية، لبنان، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٤٧٠.

[250] –ينظر: مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٥٩، ص: ١٣٩.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية لتجليات الفضاء السردي بين الذات و الآخر في الرواية

١-.....أنواع الفضاء في الرواية.

٢-.....زمن الخطاب السردي في الرواية.

٣-.....مظاهر حضور الراوي.

٤-.....أنواع المكان في الرواية.

٥-.....أنواع الشخصيات في الرواية.

٦-.....تجليات الذات و الآخر في الرواية:

٦-١-المستوى السطحي.

٦-٢- المستوى العميق.

أولا: تجليات الفضاء في الرواية

١- أنوع الفضاء الروائي:

حصرت الدراسات الأدبية الفضاء الروائي في أربعة أنواع وهي الفضاء الجغرافي (معادل للمكان)، الفضاء الدلالي، الفضاء النصي، وأخيرا الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية، وسنحاول أن نطبق هذه الأنواع في الرواية التي نحن بصدد دراستها، رواية "**أعشقني**" للكاتبة **سناء شعلان.**

١-١- الفضاء الجغرافي (معادل للمكان):

فأحداث رواية "**أعشقني**" قد جرت في عالم غير عالمنا الأرضي على حد قول الكاتبة "من يوميات امرأة عاشقة في مجرة درب التبانة"[٢٥١].

ويعرف علماء الفلك وقدماء منجمي العرب والمسلمين درب التبانة كما يعرفون غيره من أفلاك ونجوم وكواكب سيارة وغيرها.

لأن كوكب الأرض لم يعد موجودا بالمعالم والأشكال التي هي عليها الأن، "لأنه نتيجة الحروب الكونية المهلكة تغيرت معالمها بشكل كلي، إلى حد أن النباتات وأصناف كثيرة من أشكال الحياة قد أصبحت جزء من الماضي البعيد، ولم يحتفظ إلا بنماذج منها في محميات أو نماذج مصطنعة، لذا نجد أن اسم الورد قد أصبح غير مفهوم إلا لدى من توارثوه من بعد أجيال أو عند العائلات المتمسكة بتقاليدها منذ ألاف السنين"[٢٥٢].

وليس عجبا أن يكون **خالد الأشهل** وشمس من ذلك الصنف من البشر.

اختارت الكاتبة مجرة غاية في البعد عن عالمنا الأرضي (الاغتراب المكاني)وذلك لتوحي للقارئ أن ما يجري من أحداث ليس لها وجود في الواقع وهي مجرد خيال، لأن هذا الأخير هو رفيق الشعراء.

إذن المساحة المكانية في الرواية تمتد عبر المجرة، كما أن السلطة السياسية متمثلة بحكومة المجرة هي التي تحدد علاقة المواطن بالمكان وتنقلاته.

وتقوم الروائية ببراعة بنقل القارئ عبر فضاءات المكان ولا سيما بين الأرض والقمر، حيث تقع أحداث الرواية مما يجسد حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان.

---

[251] – سناء شعلان: "أعشقني"، دار الوراق للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٢، ص: ١٣.

[252] – المصدر نفسه، ص: ٨٦.

١-٢- الفضاء النصي:

كما أشرنا سابقا فالفضاء النصي يشكل من عتبة الغلاف والحروف الطباعية وعناوين الفصول ونهاية التصفيح... إلخ، وهذه هي مستويات الكتابة النصية التي سنحاول أن نطبقها في رواية "**أعشقني**".

١-٢-١- غلاف الرواية ودلالته:

إن عتبة الغلاف في أي كتاب أو رواية تشكل معمارا فضائيا، والتي عبرها ندخل إلى أجواء النص الأدبي، فالراوي يتأنى في اختيار لوحة الغلاف المصاحبة لإبداعه الفني، لتكون في كثير من الأحيان موازية لمتن العمل الأدبي، تعبر عن دلالات النص، فنجد في عتبة الغلاف اسم المؤلف وصورته الشخصية والعنوان الرئيسي، وعلى ظهر الغلاف دار النشر وسنة الطباعة، مع اختلاف وضع هذه العلامات في الغلاف.

رواية "**أعشقني**" صدرت في طبعتين الأولى عام ٢٠١٢، والثانية عام ٢٠١٤، في الطبعة الأولى كان الغلاف لونه أحمر قان تتوسطه زهرة وخاتم من ألماس في قلبها، فالأحمر هو لون التأثير والجرأة، يحمل في طياته دلالات كثيرة، كما أنه يحمل دلالة العطش الغريزي عند الإنسان الذي يتبلور عن طريق الحب والإشباع الجسدي، أما عند المصريين القدامى فقد عدوه رمز الحياة.

والوردة في الغلاف هي رمز للحياة، كذلك في الرواية نجد أن الورد سيكون منقرضا في المستقبل، لذا هو صلة الوصل بين الماضي والحاضر، وبين الجمال والحقيقة، فتعمدت الكاتبة بذلك أن تجعلها الأثر الوحيد من بطلة الرواية، فقد تركتها في حافظة إلكترونية.

والخاتم الذي يتوسط الزهرة فهو يربطنا برمزية تقديسية، لها مردها استدارته، فقد عده المصريون القدامى رمزا للأبدية، وكذا يحيلنا هذا الخاتم إلى خاتم سيدنا سليمان الذي تتجسد فيه كل القوى وتبين سلطانه.

أما غلاف الرواية في الطبعة الثانية فقد جاءت صورة الكاتبة مطوقة بتاج من الزهور فوق رأسها، وكأنها تقول أنا أعشق الحياة والجمال، وهذا الغلاف يقودنا إلى الرواية عبر الكاتبة التي قالت: "أنا أعشق الحياة وأحب البشر وأخجل من كلمة أكرهه ولذلك أعشقني.

ومن خلال تظافر عناصر لوحة الغلاف بهذه الجمالية، استطاعت الكاتبة أن تضع القارئ أمام نقطة الاستقطاب التي تتمحور حولها أحداث الرواية.

١-٢-٢- الإهداء:

والأمر الآخر الذي يمكن أن نعده جزء من عتبة العنوان هي تلك المفاتيح الإهدائية في بداية الرواية حيث تقدم الكاتبة إهدائها لأمها فتقول:

إلى بنية البعد الخامس في عالمي

إلى صاحبة أكبر قلب وأجمل حب

إلى أمي

ومن غيرها يحترف العطاء والحب

ويحمل راية الحب الخالد[٢٥٣].

ثم أتبعه بعبرات لكل من **شمس وخالد وكاميل فلامار يوم**

<<عندما يحضر خالد تغيب الأشياء فهو إله الحضور الجميل>>**شمس**[٢٥٤].

<< إن القلب يتسع حتى يضيق العالم، إن القلب يستطيع أن يحمل بين عرائشه الصور الجميلة كلها>>**خالد**[٢٥٥].

<<البشر عندهم الغرور ليتظاهروا بأن الكون كله جعل لصالحهم، بينما الكون كله ليس عنده حتى اشتباه بوجودهم>>**كاميل فلامار يوم**[٢٥٦].

تبين الكاتبة أن البعد الخامس هو الأهم في تشكيل معالم وجودنا، وحده الحب هو الكفيل بإحياء هذا الموت وبعث الجمال في هذا الحزب الإلكتروني البشع.

١-٢-٣ عناوين الفصول الداخلية للرواية:

تتكون الرواية من ٢٣٤ صفحة من القطع الصغير في الطبعة الأولى و٢٩٤ صفحة في الطبعة الثانية، عن مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع.

الرواية تتوزع على ثمانية فصول، وقد استخدمت فيها الكاتبة الطابع الرياضي، فحددت الفصول الخمسة بالأبعاد المتداولة وهي الطول والعرض والارتفاع، الزمن ثم أضافت بعد آخر أسمته الحب، وبعدها الفصول الثلاث المتبقية جاءت على شكل معادلات رياضية.

فكل عنوان من هذه الفصول يحمل معه عبارة تشير أو تحيل إلى البنية الفنية للمتن، وكأنها بنية سردية توعد بدلالات خاصة في المتن.

---

253 – سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٠٣

254 – المصدر نفسه، ص: ٠٥.

255 – المصدر السابق، ص: ٠٥.

256 – المصدر نفسه، ص: ٠٥.

– **فالفصل الأول**(البعد الأول: الطول في امتداد جسدها تسكن آمالي كلها، ويغفو بدعة طوق نجاتي)، فالطول كان لجثة السياسة المقتولة والتي مثل امتدادها آمال ذلك القائد العسكري الذي يود النجاة بنفسه.

– **الفصل الثاني** (البعد الثاني: الزمن، ثمة مفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى للزمن عندما يتعلق الأمر باحتلال جسدها وأنا محتل آثم)، يبين قيمة الزمن حيث لا مجال للخطأ في هذا العالم الالكتروني القائم على السرعة.

– **الفصل الثالث** (البعد الثالث: الإيقاع، جسدها الصغير النحيل أقرب مسافة لنفسي نحو الألم)، هذا الفصل يتحدث عن ازدراء **باسل المهري** لجسده الجديد، خاصة بعدما عرف أنه يحمل جنينا في بطنه.

– **الفصل الرابع** (البعد الرابع: العرض، لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزاني)، هذا الفصل يتحدث عن حالة الحزن والاكتئاب التي أصابت **باسل المهري** وخاصة بعد فقدانه لجسده الذكوري.

– **الفصل الخامس** (البعد الخامس بالحب وحدة تغير حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة: يتحدث هذا الفصل عن أهمية الحب وأنه الأهم في تشكيل معالم وجودنا.

– **الفصل السادس**(النظرية: نظرية طاقة البعد الخامس)، يتحدث عن مذكرات **شمس** ويومياتها المتبادلة مع حبيبها **خالد**، وهذه المذكرات توجهها إلى جنينها، وتعني بالبعد الخامس(**الحب**).

– **الفصل السابع** (المعادلة: معادلة نظرية طاقة البعد الخامس" **شَعْرِي+كلماتي+خالد=طاقة كونية غير متناهية**"، وهذا الفصل يتحدث عن قوانين حكومة المجرة التعسفية والاستبدادية المفروضة على المواطنين.

– **الفصل الثامن**(انطلاق الطاقة): هذا الفصل يتحدث عن رسائل الحب والعشق ولغة الجسد بين **شمس وحبيبها خالد.**

وفي الجدول الموالي سنستعرض عدد الفصول وعناوينها والحيز الذي شغلته من عدد الصفحات:

رقم الفصل	عنوان الفصل	الخبر الذي شغلته من عدد الصفحات
٠١	**البعد الأول:** الطول في امتداد جسدها تكن كل	من ١٣إلى ٢٤أي

	آمالي وتغفو بدعة طوق نجاتي.	١١صفحة.
٠٢	**البعد الثاني:** الزمن، ثمة مفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى، عندما يتعلق الأمر باحتلال جسدها وأنا محتل آثم.	من ٢٧إلى ٣٧أي ١٠صفحات.
٠٣	**البعد الثالث:** الارتفاع، جسدها الصغير النحيل أقرب مسافة لنفسي نحو الألم.	من ٤١إلى ٤٩أي ٠٨صفحات.
٠٤	**البعد الرابع:** العرض، لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزاني.	من ٥٣إلى ٥٧أي ٠٤صفحات.
٠٥	**البعد الخامس:** بالحب وحدة تغير حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة.	من ٦١إلى ٨٠أي ١٩صفحة.
٠٦	**نظرية طاقة البعد الخامس.**	من ٨٣إلى ١٢١أي ٣٨صفحة.
٠٧	**معادلة نظرية طاقة البعد الخامس" شَعْرِي +كلماتي +خالد = طاقة كونية غير متناهية.**	من ١٢٥إلى ١٦٨أي ٤٣صفحة.
٠٨	**انطلاق الطاقة.**	من ١٧١إلى ٢١٧أي ٤٦صفحة.

من خلال الجدول نجد أن كل فصل له طول معين وإيقاع مختلف خاص به، لا سيما الفصول الثلاث الأخيرة التي كانت طاغية على الرواية.

١-٣- الفضاء الدلالي: سبق وأن أشرنا من قبل أن الفضاء الدلالي يرتبط بمخيلة الكاتب واللغة التي يكتب بها والتي توحي دلالات رمزية تتجاوز المعقول.

في رواية "**أعشقني**" الفضاء الدلالي قد كان حاضرا بقوة، ذلك لأن الروايات العربية الجديدة أصبحت تطفح بالفضاءات المتخيلة التي تنزاح عن الفضاءات الواقعية، فتنزاح عن اللغة المباشرة إلى لغة الشعر والأحلام.

تعددت الفضاءات الدلالية بين نفسية واجتماعية ودينية...إلخ.

١-٣-١- دلالة نفسية:نجدها عندما رفض **باسل المهري** أن ينقل دماغه إلى جسد الضحية **شمس:** << ليتني أستطيع أن أرفض أن ينقل دماغي إلى جسد تلك المرأة المعانقة للموت والعدم>>[٢٥٧].

وهذا يبين صراع **باسل المهري** مع ذاته ومعاناته النفسية، اتجاه هذا الوضع.

وفي صراع لرفض هذا الجسد لقول:<<إن دماغي سيرتدي جسدها، وهي ستكونه وهو سيكونها، رجل في جسد امرأة أو جسد امرأة بعقل رجل>>[٢٥٨].

١-٣-٢- دلالة اجتماعية:<< يحاول أن يدس نفسه في صفوف البالغين، أو رجلا نحيلا متصابيا، أو امرأة مسترجلة، وإن كنت أساسا لا أملك موقفا معاديا أو متحفظا من قضية التخنيث أو الجنس الثالث...>>[٢٥٩].

يتبين أن **باسل المهري** يعيش حالة من الصراع وخوفه من المجتمع على أن يرفضه بعدما أصبح مخنثًا.

١-٣-٣- ودلالة دينية: في قول السارد على لسان **باسل المهري:** <<... نطق باسل جهرا أصدق: لا إله إلا الله هو ربي وأنا عبده وإليه المآل، لقد امتلأ صدره بإيمانه وشهادته>>[٢٦٠].

فبعدنا كان **باسل** منكر لوجود الله يعرف أخيرا أن هناك قوة في الوجود تحرص على سلامته، وتقوده نحو النور وهو الله سبحانه وتعالى.

١-٣-٤- دلالة علمية: تبدت من خلال جملة من المصطلحات الطبية مثل الصفحات الضوئية، النابض اليدوي، النابض النووي، الفراغ الكوني، الحمل الكوني...إلخ، وغيرها من المصطلحات التي رافقت مجريات الأحداث والتي عبرت عنها اللغة من خلال دلالات الأبعاد الخمسة التي حملت بنية القسم الأول من الرواية .

وبذلك يكون الفضاء المتخيل واللغة عنصران مهمان في بناء العمل الأدبي، حيث يسهمان في السيرورة السردية، كما يحيلان إلى أبعاد ودلالات خاصة.

١-٣- الفضاء بوصفه منظورا ورؤية:

257- سناء شعلان: رواية "أعشقني"، ص: ١٦.

258- المصدر نفسه، ص: ٢٣.

259- المصدر نفسه، ص: ٦٥.

260- المصدر نفسه، ص: ٠٩.

من خلال رواية "**أعشقني**" استطاعت الكاتبة أن تكسر طوق الصمت، حول الإبداع الأدبي في مجال الخيال العلمي، أرادت أن تفتح أبوابا أمام المستقبل المجهول لتقدم للقارئ تصورا غيبيا، حتى يرصد المستقبل بكل أبعاده من خلال الولوج إلى عالم الغيب، انطلاقا من المعطيات العلمية، والتركيز على آخر ما وصل إليه العلم من مستجدات، فقدمت بذلك مجالا للخيال الفني ليبتعد عن الواقع ويتصور المستقبل ويبني عليه آماله.

جمعت الكاتبة في روايتها بين غرضين: الأول الاغتراب الروحي للإنسان في عالم تطغى عليه التكنولوجيا وعالم الالكترون والذرة، فأرادت أن تدعو إلى عودة القيم الروحية للإنسان وتحرره من هيمنة الآلة.

والثاني استطاعت من خلال رسائل حبيبها **خالد** وحواراتها معه، أن تستعرض مفاهيمها ونظرتها الفلسفية في مختلف مناحي الحياة الإنسانية.

وقد اختارت الكاتبة الحب كمركز للرواية وهدفا ساميا للبشرية، للوصول إلى المستقبل، فالحب في رأيها هو أساس بقاء البشرية وديمومتها، فوضعته بذلك في المرتبة الأولى لتفرش من خلاله الأسس التي شكلت فضاءات الرواية:<<أن الحب هو البعد الخامس، الأهم في تشكيل معالم وجودنا>>[٢٦١].

تجليات البنية السردية في الرواية

ثانيا- زمن الخطاب السردي في الرواية:

في هذا الفصل سنحاول أن نطبق ما توصلت إليه البنيوية للسرد من خلال أبحاث **تودوروف وجيرار جينيت**، كما أشرنا إليها سابقا.

وذلك بدراسة زمن الخطاب السردي التي اعتمدتها الكاتبة في رواية "**أعشقني**".

إن السؤال المتعلق بزمن المحكي هو ما هي الصيغ الزمنية التي نُقل إلينا عبرها المحكي. وقد حددت الدراسات ثلاث مستويات وهي: الترتيب، والمدة، والتواتر.

١- الترتيب:

[261]- سناء شعلان: رواية "أعشقني"،المصدر السابق،ص: ٠٩.

إن هذا العنصر في الرواية التقليدية كان يعتمد على "نظام التعاقب الزمني وهو نظام خطـــي متسلسل يحكمه المنطق"[٢٦٢].

وكما أشرنا سابقا فالترتيب الزمني عند جيرار جينيت يتجلى في "دراسة الصلة بين الترتيب الزمني لترتيب الأحداث في الحكاية، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكي وهـــذا يتطلـــب تحديد أنماط المفارقات الزمنية"[٢٦٣].

وتحديد نوع المفارقة قد يكون من نمط الاسترجاعات أو الاستباقات، فالمفارقة الزمنية يمكن أن تذهب في الماضي أو المستقبل، وقد تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحكاية التي يتوقف فيهـــا الحكي.

فالسرد التقليدي كان يعتمد على الترتيب الطبيعي للزمن، عكس السرد الحديث.

أ- **السوابق:**

وهو ما يعني القفز من لحظة الحاضر إلى المستقبل.

وقد كثرت هذه العلاقة في رواية "أعشقني" بشكل عام نظرا لحرص السارد على استشراف مستقبل البشرية، وهذا ما يخالف الترتيب الزمني الطبيعي، حيث استبقت الروائية الأحداث وانتقلت بنا عبر الزمن إلى عام ٣٠١٠ ميلادي، لتعبير بنا إلى الألفية الرابعة، أي أننا نتابع أحداث تتقـــدمنا بألف عام من يومنا، هذا ما يمكن أن نصطلح عليه بالاغتراب الزماني.

فالسرد الحكائي في هذه الرواية قد كان حافلا بهذه التقنية من بداية الرواية حتـــى نهايتهـــا، فأحداث هذه الرواية تذكرنا بأفلام الخيال العلمي ومغامرات إنسان المستقبل وتحدياته، كما تخبرنـــا عن تطورات عملية وتقنية مذهلة مثل الانتقال بسرعة الضوء والتحكم في أجساد البشر وأعضائهم.

ففي العتبة الإهدائية نجد يحدث في عام ٣٠١٠ .

<< البشر عندهم الغرور ليتظاهروا بأن الكون كله جعل لصالحهم، بينما الكون كلـــه لـــيس عنده حتى اشتباه بوجوههم>>كاميل فلاماريوم[٢٦٤].

<< عندما يحضر خالد تغيب كل الأشياء، فهو إله الحضور الجميل>>شمس[٢٦٥].

---

[262]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧، ص: ٦٨.

[263]– جيرار جينيت: المرجع السابق، ص: ٤٧.

[264]– سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٠٥.

[265]– المصدر نفسه، ص: ٠٥.

<< إن القلب يتسع حتى يضيق العالم، إن القلب يستطيع أن يحمل بين عرائشه كل الصور الجميلة>> خالد[٢٦٦].

فهنا الروائية قد قامت باستباق الزمن، وقفزت بالأحداث أكثر من ألف عام من يومنا هذا، بعد ما تبدأ الروائية بالتحدث عن مقتل نبية الكلمة التي تقتل على أيدي بجلاديها، فيهتك دماغها ويبقى جسدها سليم، بينما يتهتك جسد أحد الجلادين في عملية تخريبية من الثوار، ليبقى دماغه ينبض، وفي الألفية الرابعة حيث التقدم والعلم ينقل دماغ الجلاد إلى جسد الثائرة في عملية فريدة من نوعها، حيث تقول الكاتبة على لسان **باسل المهري(الجلاد):** "أريد جسدها بضجعة أبدية لا تملك بعثا لي أو بي"، وفي صراع مع ذاته يقول: "ليتني أستطيع أن أرفض أن ينقل دماغي إلى جسد تلك المرأة المعانقة للموت"[٢٦٧].

وبعد ستة أشهر قضاها **باسل** في غيبوبته يكتشف أنها كانت حاملا، وهو الآن يحمل جنينها وعن كيفية حملها، " فالناس في عالم الرواية يتناسلون في المعامل المخبرية، فالجنين عبارة عن جينات مختارة بدقة وفق كروسومات في بويضة مخصبة، والمتعة الجنسية عندهم عبارة عن أقراص انفعالية مضغوطة ... الولادة الطبيعية غير معروفة في عصر الرواية لأنها انقرضت منذ آلاف السنين"[٢٦٨].

يبدأ **باسل** يتأقلم مع جسد **شمس** وأنه يجب عليه أن يتعرف عليها يقول: "كي أعرفني عليّ أن أعرفها تماما، عليّ أن أحصل على معلومات عنها. عن طريق المحطات الأرضية عبر الحاسوب الشخصي"[٢٦٩].

يطلع **باسل** على مذكرات **شمس** موجهة من **خالد** إليها،وهي بدورها توجهها إلى جنينها.

الرواية كثيرا ما ذكرت شهور غريبة بعيدة عن شهورنا الأرضية مثل: "**شهر النور، شهر مسقط القمر، شهر الشمس، شهر الرعد**"، عام ٣٠١٠م

شهر مسقط القمر عام ٣٠٠٨م، شهر الشمس عام ٣٠٠٨م، شهر الكوكب العظيم عام ٣٠٠٩م، شهر المسرات الأولى عام ٣٠٠٩م، شهر المسرات الثانية عام ٣٠٠٩م.

266– المصدر نفسه، ص: ٠٥.

267– سناء شعلان :المصدر السابق، ص: ١٣-١٦.

268– المصدر نفسه، ص: ٦٦.

269– المصدر نفسه، ص: ٦٢.

فهذه الرواية هي أحد روايات الخيال العلمي الذي يهيئنا للعيش في عالم المستقبل، وأنها تتحدث عن شيء موجود وهو المستقبل، وهو حتما مختلف عن الماضي والحاضر، وما تفكر به هو كيفية الاستعداد له، فاستخدام الكاتبة لتقنية الاستباق يضفي نوعا من التشويق على المتلقي، كإخباره بما سيحدث مستقبلا، ما يجبر المتلقي في التركيز على سير الأحداث.

ب- اللواحق:

وقد عرفنا أن اللاحقة هي ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، فيا ترى هل وجدت هذه التقنية في رواية "**أعشقني**" لـــــ **سناء شعلان؟**.

في بداية السرد نجد أن الكاتبة استحضرت صورة البطلة في الرواية في نوع من الاسترجاع إلى الوراء، تكشف فيه عن صاحبة هذا الجسد، إذ تقول: "يا لها من أقدار عابثة حد المجون والعهر!، ها هي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتنا السياسية في أقاصي كوكب المجرة تترجل عن صهوة كبريائها ورفضها وصمودها بعد طول عناد، وتلفظ أنفاسها الأخيرة على أيدي جلاديها دون أن تتراجع عن أي موقف سياسي، أو عن رأي لها معارض لسياسة حكومة درب التبانة"[٢٧٠].

"قيل لي أن بنيتها الضعيفة خلاف مراسيها وعزيمتها وإصرارها قد جعلها لا تصمد أكثر من أيام قليلة أمام التعذيب"[٢٧١].

"يقولون أنها زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعارض، وكاتبة مشهورة، وأشياء أخرى ما عاد ذهني المشوش بفوضى الألم يتذكرها في هذه اللحظة لا شك في أن حروبي الطويلة مع المعارضين والمنشقين عبر المجرة قد سرقتني حتى من معرفة هذه المرأة، التي يقال أنها مشهورة بلقب البنية"[٢٧٢].

ثم يعود باسل المهري فيستحضر صورة البطلة من جديد "ها هي بشعرها الطويل الأسود المخالف لنظام المجرة القاضي بقص الشعر إلى ما قبل الكتفين، لابد أنها كانت تدفع الكثير من الغرامات لقاء الاحتفاظ بهذا الشعر الأسود الطويل المنسرح بتحد، والمندلق على ظهرها وعلى كتفيها بجمال لم يعهد مثله، لأول مرة يراها بنكهة الحياة، عيناها جميلتان غارقتان في حضرة

270- سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ١٤.

271- المصدر نفسه، ص: ١٤.

272- المصدر نفسه، ص: ١٥.

نهرية عجيبة، وتلك الابتسامة القرمزية الجميلة تعلو شفتيها هي ذات الابتسامة التي يحفظها من تلك الليلة الرهيبة"[٢٧٣].

فقد خرجت شمس عن المألوف الذي لا ترضاه السلطة أو التقاليد الحاكمة التي تحكم قبضتها عن المناوئين لها في هذا الكوكب.

وفي مقطع آخر في نوع من الاسترجاع إلى الوراء حين يستحضر باسل المهري حياته قبل خضوعه للعملية "أول حركة ليديه سرحت دون وعي منه إلى قضية المجيد، فقد اعتاد في الماضي على أن يداعبه في كل ليلة مشغلا عراءه في سريره الدافئ ولاسيما إن كانت زوجته غائبة في مناوبتها الليلية الكثيرة، في عملها في المعهد الاستراتيجي للأوبئة الكونية والكوارث الطبيعية لا يعرف لماذا تسعده هذه المداعبة التي ألفها منذ أن كان صغيرا، قد قرأت في الماضي أن هذا العضو كان فعالا في آليات تواصل جسدية كانت سائدة لقرون وحقب طويلة في الماضي بين الرجل والمرأة"[٢٧٤].

كذلك يمكن أن نشير إلى بعض اللواحق التي تضمنتها الرواية.

"تخليت تماما بفعل المرض والتخذيرات الطبية وجسدي المسروق عن كل رياضاتي الأثيرة وحركاتي ذات العنفوان الذكوري المدجج بقوة البنية ومراس التدريب العسكري الطويل والمنتظم، أنا الآن باختصار جسدها بت أتوارى في الظلام لأمارس عادة التخيل والاسترجاع والعودة إلى الزمن المسروق حيث كنت رجلا حقيقيا"[٢٧٥].

"كما كان جسده الماضي الذي يبز الطول طولا، والأقوياء شموخا وامتدادا"[٢٧٦].

من خلال هذه النماذج يتضح لنا أن النص قد اشتمل على مقاطع استرجاعي، تحيلنا على أحداث سابقة وإن كانت أقل مقارنة بالمقاطع الاستباقية ووظيفة هذه المقاطع الاسترجاعية إما لإعطائنا معلومات حول شخصية ما، أو سد الفراغ الذي حصل في الرواية وكذلك لتوضيح أمر ما قد يتخطاه سير الحكي.

ج- الاستشراف:

273- المصدر السابق، ص: ٤٦.

274- المصدر نفسه، ص: ٣٤.

275- المصدر نفسه، ص: ٥٤.

276- المصدر نفسه، ص: ٤٨.

رواية "**أعشقني**" قائمة على أحداث عجائبية لاستشراف المستقبل البشري، انتقلت بنا عبر الزمن إلى عام ٣٠١٠م بداية الألفية الرابعة، أي ما يقارب الألف عام من يومنا هذا وربما اختارت الكاتبة هذه الألفية لقلق سكنها في عالمنا، حيث كلما اتجه الإنسان إلى التكنولوجيا المتفوقة علينا بحكم المنطق خسر شيئا من روحه وتجمد قلبه، أحداث هذه الرواية تذكرنا لحظة بلحظة بأفلام الخيال العلمي ومغامرات إنسان المستقبل وتحدياته.

فخيال الرواية وقدرتها الثقافية والعلمية خلقت لنا عالما غرائبيا ساحرا ومحيرا في نفس الوقت الذي يعد بالكثير من التقدم على المستوى التقني في حين يظل عاجزا عن الارتقاء بالإنسانية وقاصرا على السمو بقلبه وعقله.

إذا فالتنبؤ بمستقبل الإنسان غير مبني على أوهام أو نابع من فراغ لأن الأساس يرتكز على البحوث العلمية التي تشير إلى إحداث تغييرات جوهرية كتغيير طبيعة الإنسان البيولوجية.

فالحياة الاستشرافية للمستقبل في الرواية توحي لنا برتابتها وخلق نماذج موحدة للبشر لا اختلاف بينهم في أشكالهم الخارجية ومن يخرج عن ذلك يتعرض للتعذيب كما حدث مع بطلة الرواية شمس التي رفضت قص شعرها في حين أن حكومة مجرة درب التبانة تدين ذلك "ولك أن تتخيلي كم عُنفت وضربت، وعوقبت واضطهدت، وغُرَمت، وثم أجرمت أخير عندما بلغت سن الحادية والعشرين، وهو سن الرشد في المجرة، وأخيرا قادني شعري الطويل كنجمة إلى المحكمة بصفة متمردة صغيرة، وعاصية حمقاء... ومعاندة للدولة من أجل شعر أسود طويل لا قيمة له، سوى ذلك الافتتان الجميل به... وألقي بي في السجن عندما رفضت دفع الغرامة وقص شعري وفق القانون..."[٢٧٧].

٢- الديمومة أو المدة:

٢-١- تسريع السرد:

أـ المجمل: ذكرنا سابقا أن جيرار جينيت عرفه بأنه سرد أيام عديدة أو شهور أو أعوام في بضع صفحات أو فقرات بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال.

وهذه التقنية نجدها في الرواية عندما أجريت عملية نقل دماغ باسل المهري على جسد شمس ودخوله في غيبوبة دامت ستة أشهر أمضاها ساردا في عالمه الدبق الرتيب وشهر أمضاه في صحوة مباغته مثقلة بسيل جارف من الأسئلة والإجابات والاكتشافات والأدوية والفحوصات والتمرينات والعلاجات... لكنه الآن فقط أدرك معنى الغياب في المجهول لمدة ستة أشهر إذ هي

[277]– سناء شعلان، المصدر السابق، ص: ١٢٨.

فترة زمنية تكفي لتغيير أحوال المجرة ولاختراع قنبلة هيدروجينية جديدة أكثر تطورا من سابقتها وكافية لإنهاء حرب كونية ولزيارة أبعد كواكب المجرة..."[٢٧٨].

فعبارة ستة أشهر تختزل لنا الشهور التي رقد فيها باسل المهري في المستشفى، دون التطرق للتفصيل في الأفعال والأقوال.

وهذا المجمل يسمى بالإيجاز البعيد لأنه اختصر لنا أحداثا كثيرة في فترات قليلة.

وفي موضع آخر نجد هذه التقنية وذلك في قولها: "ها هي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتها السياسية في أقاصي كوكب المجرة تترجل عن صهوة كبريائها وصمودها بعد طول عناد وتلفظ أنفاسها الأخيرة على أيدي جلاديها دون أن تتراجع عن أي موقف سياسي أو عن رأي لها معارض سياسية حكومة درب التبانة قيل لي أن بنيتها الضعيفة... قد جعلتها لا تصمد أكثر من أيام قليلة أيام التعذيب..."[٢٧٩].

فالأحداث التي قد أوردتها الرواية بدون مراعاة للزمن، فما تعرضت له شمس من تعذيب في السجن لمدة أيام أو ربما شهور أورده وكأنه حدث في يوم واحد.

نموذج آخر لتقنية المجمل نجدها في: "دخلنا منذ يومين في الشهر الحادي عشر من الحمل، وأنت يا غالي تزداد حجما، وقوة في الركل، وتصميما على أن لا تغادر رحمي!!"[٢٨٠].

في هذا المقطع السردي نجد أن هنالك اختصار لشهور الحمل، ففي بضع الصفحات اختزل لنا مراحل الحمل دون الخوض في تفاصيلها.

نجد هذه التقنية في موضع آخر "وألقى بي في السجن عندما رفضت دفع الغرامة وقص شعري وفق القانون"[٢٨١].

في هذا المقطع السردي اختصار للفترة التي قضتها البطلة **شمس** في السجن، فقد تكون أياما أو شهورا، لكن الكاتبة لم تتطرق لذكر الأفعال والتفاصيل.

ب- الحذف: وهو كذلك تقنية من تقنيات تسريع السرد، ويصل فيه زمن السرد إلى درجة الصفر، وهو الجزء المسقط من الحكاية، وهذه التقنية نجدها في الرواية في الأمثلة التالية:

278- المصدر نفسه، ص: ٣٣.

279- سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ١٤.

280- المصدر نفسه، ص: ١٥٢.

281- المصدر نفسه، ص: ١٢٨.

"جسدها العاري المسجى على سرير أبيض، عار إلا منها هو خصمي في هــذه اللحظــات، ولكنني لست خصمه، بل المنتظر إياه بلهفة مجنونة تملك أياديا متعطشة للاحتواء، لا أريــده حيــا وشبقاً ومشتهى يغص بحرارة الحياة وجمال الأفعال والتفاصيل، بل أريده تماما كما هو الآن، أريده دون حياة أو غد أو قادم أريده بضجعة أبديه لا تملك بعثا إلا لي أو بي..."[٢٨٢].

السرد في هذا المقطع يصل إلى درجة الصفر، لأنه قام بحذف تام للمراحل التي مر بها كل من **باسل وشمس** حتى وصولهم إلى المستشفى، وهذا الحذف غير محدد لأنه لم يذكر الزمن الرابط بين الحدث والآخر.

مقاطع أخرى قام فيها السارد باستخدام تقنية الحذف نجد:

"الساعة الآن هي الخامسة إلا ثلثا، لا هي الخامسة إلا ربعا، بالتحديد هي الخامسة إلا ســبع عشر دقيقة، يجب أن أكون دقيقا فلا مجال للخطأ في عالمنا العصري القائم على الدقــة والنظــام، وعلى أعلى درجات التنسيق والحساب والضبط"[٢٨٣].

في هذا المقطع السردي حذفت الفترة التي أجريت فيها العملية **لباسل المهري** ومباشرة نجد أن البطل قد استفاق من العملية.

"زاد وزني إلى حد كبير، لعله تضاعف أيضا، وبطني تغول حتى غدوت أخشى أن يبلعنــي إلى متى سيستمر هذا التوسع الجريء؟ مراقبة جسدي والتمسيد عليه ودهنه بأجود أنواع المــراهم الزيتية المرطبة الكيميائية كي تساعد الجلد على تحمل هذا التمدد الكبير هي من أجمل هواياتي في هذه الأيام"[٢٨٤].

في هذا المقطع نجد حذف لمراحل الحمل.

---

[282]– سناء شعلان، المصدر السابق، ص: ١٣.

[283]– المصدر نفسه، ص: ٢٧.

[284]– المصدر نفسه، ص: ١٣٤.

٢-٢- إبطاء السرد:

أ ــ الوقفة:

فالتوقف هو الذي يحصل من جراء المرور على سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من نص قصصي.

وقد احتوت رواية "**أعشقني**" على الكثير من المقاطع السردية التي مثلت هذه التقنية ومثل ذلك في قول الكاتبة على لسان **باسل المهري**، وهو يصف جسد **شمس** وهي ملقاة على السرير في غرفة المستشفى.

"جسدها العاري المسجى على سرير أبيض، عار إلا منها هو خصمي... ملامحها الغارقة في سلام عجيب لا تتناسب مع عذاباتها الطويلة، لعل جسدها الصغير النافر الثديين، الضامر البطن، البادي النحول، وحده من يعري دون خوف أو خجل رحلتها الطويلة مع العذاب، هذا الجسد الصغير النحيل الأسمر الذي لوحته الشمس بتفنن نادر وشوهته يد التعذيب يجوز غامر بديلا عن جسدي الممتد في أفق الجمال الذكوري والتناسق البديع والشقرة الغارقة في حمرة شهية متوارثة من جينات أسرتي..."[٢٨٥].

هذه الوقفة التي وقفتها الكاتبة لتصف جسد شمس هي الاستراحة التي عطلت حركة السرد ليظل الزمن في مكانه بانتظار الفراغ من الوصف.

نماذج أخرى من تقنية التوقف نجدها في الرواية والتي تصف بطلة الرواية شمس "ها هي بشعرها الطويل الأسود المخالف لنظام المجرة القاضي بقص الشعر، لابد أنها ترفع الكثير من الغرامات لقاء الاحتفاظ بهذا الشعر الأسود الطويل المنسرح بتحد والمندلق على ظهرها وعلى كتفيها بجمال لم يُعهد مثله، لأول مرة يراها بنكهة الحياة، عيناها جميلتان غارقتان في حضرة نهرية عجيبة، وتلك الابتسامة القرمزية الجميلة تعلو شفتيها، هي ذات الابتسامة التي يحفظها في تلك الليلة الرهيبة"[٢٨٦].

"ابتسم **باسل** بميكانيكية متقنة واجتاحته رغبة ملعونة في أن يلكم المندوب، ليكسر له أسنانه اللامعة، وفكه المستطيل، ليخلصه من ذلك التقعر الجميل المصنوع ببراعة في وسط ذقنه، لكنه قدر أن هذا الجسد النحيل بهذا المرض الحمل لن يهبه القوة، لا سيما أنه مسجون في قامة قصيرة لا

---

[285]– سناء شعلان، المصدر السابق، ص: ١٣.

[286]– المصدر نفسه، ص: ٤٦.

تبلع قامة المندوب، ولا تتسلق في العلياء، كما كان جسده الماضي، الـــذي يبـــز الطـــوال طـــولا والأقوياء شموخا وامتداد"[٢٨٧].

وهذه الوقفة الوصفية لجأت إليها الكاتبة لتعطيل السرد.

مقطع آخر من هذه التقنية لوصف الجسد الذي بات عليه **باسل المهري:**

"لكنني على الرغم من ذلك أشعر بأنه ضيق عليّ حد الاختناق، فهو أضعف من ذاكرة القدرة عندي، أقصر من جسدي السابق، أنحف منه، لا تملك أيا من مرونته، أو قوة عضلاته، أو حرفيـــة حركاته، ناهيك عن رقة جلده وتراخي بعض عضلاته، وهذه البروزات المقززة في الثديين والبطن هي محركات دائمة لبؤسي، عندما أنظر بنظرة عمودية منحدرة من العينيين إلى الأسفل، فـــالأنف فالذقن تحجب هضبتا الثديين وجبل البطن وتجويف ما بين الفخذين والأقدام، بـــل تحجبـــان رؤيـــة موطئ قدمي"[٢٨٨].

فهنا قامت الكاتبة بتوقيف زمن السرد ليذكر خصال الجسد الذي أصبح حبيسه الآن.

وهناك مقطع سردي آخر تقوم فيه الكاتبة بتوقيف زمن السرد لتتحدث على لـــسان **باســـل المهري:** "تناولت عشاءي الذي كان في انتظاري على عجل أخذت حماما باردًا، لبـــست ملابـــسي الليلية، بعد أن غلقت بنطالي وقميصي ومعطفي على المشجب الأبيض القصير، فأنا لا أزال ألـــبس ملابس الرجال، وأنا بجسم امرأة إكراما للماضي ونكاية بالحاضر..."[٢٨٩].

"يأخذ شربة ماء من كأس زجاجي مهجور منذ ساعتين فوق منضدة قريبة من سريري، ذي الأغطية البيضاء المحايدة الملمس يتنفس الصعداء..."[٢٩٠].

نموذج آخر من هذه التقنية في الرواية:

"ولك أن تتخيلى كم عُنت، وضربت، وعوقبت، واضطهدت، وغُرِمت، ثم أجرمـــت أخيـــرا عندما بلغت سن الحادية والعشرين، وهو سن الرشد في المجرة وأخيرا قـــادني شـــعري الطويـــل الجامح كنجمة إلى المحكمة بصفتي متمردة صغيرة، وعاصية حمقاء، ومواطنـــة عنيـــدة تتمـــسك بمخالفة القانون ومعاندة الدولة من أجل شعر أسود طويل لا قيمة الافتتان الجميل به، والنشوة الحلوة

---

[287]– سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٤٨.

[288]– المصدر نفسه، ص: ٥٤.

[289]– المصدر نفسه، ص: ٦٥.

[290]– سناء شعلان: المصدر نفسه، ص: ٨٠.

التي تسكن في نفس كل من رآه يتطاير، يزهو في الهواء، ويتمايل بحركة مائعة متهادية مع كل حركة أقوم بها"[٢٩١].

هنا الكاتبة توقفت بالزمن السردي وراحت تفصل في معاناة بطلة الرواية **شمس** جراء شعرها الطويل التي تدين حكومة مجرة درب التبانة تطويله.

ب- المشهد:

هو تقنية من تقنيات إبطاء السرد، ويتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، وقد تكون مشاهد تحكى حدثا بحوار، وهذه التقنية تكررت كثيرا في الرواية، ومن أمثلتها نجد حوار السارد على **باسل المهري:**

عندما استيقظ من العملية يحدث نفسه قائلا:

- من أنا؟
- ماذا أفعل هنا؟
- كم الساعة الآن؟
- لماذا لا أستطيع أن أتحرك؟
- أنا مريض
- نحن في يوم الأربعاء
- نحن في عام ٣٠١٠ ميلادي[٢٩٢].

فجاء كلام **باسل** لحوار مجرد.

وفي مشهد آخر في حوار **باسل المهري** مع كبير الأطباء في المستشفى لمعاينة حالته الصحية، هذا هو الحمل، قال كبير الأطباء المعالجين بتوتر جاد وحرج مشوب بغموض، اقترب **باسل** من الطبيب وسأله بصبر نافذ: هل هو مرض خطير؟

- رد الطبيب بثقة ... هو ليس مرضا بالمعنى الدقيق، ولكنه حالة جسدية طارئة لها ظروفها وشروطها ومظاهرها.
- وهل يمكن الشفاء من هذه الحالة الجسدية الطارئة.

---

[291]- المصدر نفسه، ص: ١٢٧.

[292]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص: ٣١-٣٢.

- تنحنح الطبيب ... هذه الحالة تحتاج إلى رعاية خاصة إلى حين انتهائها تلقائيا، وقد تحتاج إلى عملية في مراحلها الأخيرة.

- سأل **باسل** مشدوها رافضا لفكرة العمليات ... سأحتاج إلى عملية مرة أخرى؟ وما طبيعة هذه العملية؟.

- تدخل الطبيب المساعد الآلي وقال له: ... لن نفعل أيا من الأمور التي تقولها يا سيد **باسل المهري** ...

- **باسل:** إذن سأبقى محبوسا في هذا الجسد اللعين لسنوات بقرار من الحكومة والقضاء والمخابرات؟

- ليس بالضبط، ردّ مندوب المجلس القضائي الأعلى

- هي مسالة وقت لا أكثر، أضاف كبير الأطباء:

- نحن جميعا معك، قالت الممرضة بتعاطف:

- أنا وحدي في هذه التجربة، نعم أنا وحدي، ليس معي عون، وحده هذا الجسد هو رفيقي في هذه التجربة القاسية[٢٩٣].

هنا السارد لم يختصر أهم ما جاء على لسان **باسل** ولجنة الأطباء، فكان الحوار مطولا.

نموذج آخر من هذه التقنية:

في حوار **باسل المهري** مع زوجته عندما زارته في المستشفى:

- اشتقت إليك.

- اشتقت إلى أم إليها؟ أسأل بسخرية.

- بل إليك، الحياة ناقصة بدونك.

- عليك أن تعتادي على غيابي!

- ماذا تعني بهذا الكلام؟

- أعني أنني لن أعود.

---

[293]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص: ٤١-٤٢-٤٤.

– لكن كبير الأطباء أكد لي أن صحتك في خير وأنه من الممكن في غصون العام القادم أن تحصل على جسد ذكوري.

– أنا لن أستبدل أي جسد بجسدي.

– إذن!

– لن أعود إليك يا سيدتي أمامي مستقبل مختلف[٢٩٤].

حوار موجز.

نجد هذه التقنية مرة أخرى في حوار **باسل المهري** مع صحفي زاره في المستشفى:

– ماذا تقول لنا عن تجربة الحمل؟

– هي تجربة صعبة.

– والجنين؟.

– هو ذكر، وسيكون اسمه ورد.

– ورد؟ هذا اسم غريب، ما معنى هذا الاسم؟.

– لا أعرف هو اسم سمعته في مكان ما وأعجبني[٢٩٥].

في هذه الرواية بحثنا عن التقنيات التي يمكن أن تكون الكاتبة قد استخدمتها في روايتها، فوجدناها لا تختلف عن أي نص سردي آخر، فالتقنيات السردية المتعارف عليها والتي حددها دارسو البنيوية السردية وجدناها في أغلبها، ولكننا لم نهتم بتحديد نسبة وجودها، لأن الغرض هو هل هي موجودة أم لا؟.

وعليه، فإن الكاتبة قد استخدمت المجمل والحذف والوقفة الوصفية والمشهد الحواري بنسب متفاوتة، فكان استخدامها للمجمل لكي لا تقع في حشو الكلام، واستخدام الحذف لتمر لحدث ترى أنه أهم من غيره، أما التوقف فاستخدمته في الوقت الذي تأى أنه يستوجب عليها عدم إشعار القارئ بالملل، أو أن الحدث يتطلب منها الاسترسال في السرد، في حين استخدمت المشهد في المواقف الحية والتي رأت أنها يجب أن تُشعر معها القارئ بحركة الشخصيات داخل النص السردي.

---

[294]– المصدر نفسه، ص: ٦٦–٦٨.

[295]– ينظر سناء شعلان : المصدر السابق، ص: ١٦١.

إذن فرواية **سناء شعلان** تجمع بين تقنيات الديمومة الاربعة التي حددها الدّارســون، علــى رأسهم: **جيرار جينيت وتزفيطان تودوروف.**

٣- التــواتر:

هو المظهر الثالث من مظاهر زمانية الأثر الأدبي، وهو العلاقة بــين تكــرار الحــدث أو الأحداث المتعددة في الخطاب، وتكرارها في القصة.

ومن بين ما نجده في الرواية:

"جسدها العاري المسجى على سرير أبيض، عار إلا منها هو خصمي في هذه اللحظات ...
ملامحها الغارقة في سلام عجيب لا تتناسب مع عذاباتها الطويلة على أيدي معذبيها ..."[٢٩٦].

"ليتني أستطيع أن أرثي لها ولجسدها المسجي، ليتني أستطيع أن أأسر في جسدها المــنكمس على آلامه وسيرته المحمومة"[٢٩٧].

ما ذكره السارد في المقطع الأول، أعاد ذكره في المقطع الثاني، وهذا النوع من التكرار أو التواتر يسمى **بالتواتر التكراري**، وذلك لأنه ما وقع مرة واحدة أكثر من مرة، لأن السارد لاحظ أن موت **شمس** شكل حدث مهم في المجرة، في حين لزم تكرارها ذلك.

كذلك ما وقع مرة واحدة وتكرر أكثر من مرة نجده في سلب جسد **باسل المهري** واســتبداله بجسد آخر:

"القدر سخر منه بحق، فسرق منه جسده الرجولي الــوافر الجمــال والعنفــوان والاكتمــال والبسطة في الطول والصحة والعطاء والحضور..."[٢٩٨].

"جسدي المسروق عن كل رياضاتي الاثيرة ذات العنفوان الذكوري المــدحج بقــوة البنيــة والمراس، والتدريب العسكري الطويل والمنتظم"[٢٩٩].

ونجد تكرار في موضع آخر:

296- سناء شعلان، المصدر السابق، ص: ١٣.

297- المصدر نفسه، ص: ١٦.

298- المصدر نفسه، ص: ٢١.

299- المصدر نفسه، ص: ٥٤.

"لتذهب ابتسامتها الوردية في الجحيم الكوني، ولتغرق كل المحيطات بـــلا رحمـــة خـــضرة عينيها المائيتين"[٣٠٠].

"عيناها جميلتان غارقتان في خضرة نهرية عجيبـــة، وتلـــك الابتـــسامة القرمزيـــة تعلـــو شفتيها"[٣٠١].

فهذه الأحاديث قد وقعت مرة واحدة وحاكاها السارد أكثر من مرة فـــي صـــفحات متفرقـــة وبتغيير طفيف.

نوع آخر من التواتر نجده في الرواية، وهو ذكر مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة ويـــسمى **التواتر المؤلف.**

"يتابع تقليب الصفحات الضوئية مستعرضا نظام اليوميات، كل الصفحات تبدأ بتاريخ اليـــوم والشهر والسنة، جميعها ممتدة بتتابع في أقل من شهر..."[٣٠٢].

فكلمة يتابع تعني أن الحدث دام لمدة طويلة، لكن السارد اختصر هذه العملية فـــي خطـــاب سردي واحد.

٢-حضور الراوي في الرواية:

والسؤال المطروح: من ينهض بالحكي في هذه الرواية؟ أو من هو الراوي؟

عند دراسة الرؤية السردية في أي عمل أدبي لابد من الالتفات إلى الراوي والموقع الـــذي يشغله، لأن هذا الأخير يعد عنصرا رئيسيا في أي عمل أدبي، سواء روى مباشرة بلسانه أو عـــن طريق شخصيات قصته، فالكاتب نجده دائما يختفي وراء الراوي.

ويمكن التعرف على رؤية المؤلف من خلال الراوي في رواية "أعشقني" من جانبين، الجانب الأول هو الموقع الذي يتواجد فيه الراوي أو زاوية الرؤية التي يرى من خلالها الشخصيات، أمـــا الثاني فهو علاقة الراوي بالقصة، ومدى بصلته بالأحداث والشخصيات التي تدور في الرواية.

وتعد رواية "أعشقني" من بين الروايات التي تعتمد على تعدد الرواة وتنقلهم من زاوية إلـــى أخرى، حيث استطاعت المبدعة سناء شعلان أكثر من راوي، نجد شمس عبر حزمتها الـــضوئية،

300- المصدر نفسه، ص: ٥٧.

301- سناء شعلان: أعشقني المصدر السابق، ص: ٤٦.

302- المصدر نفسه، ص: ٧٧.

حوار باسل المهري مع ذاته ومع الجنين، حوار خالد الأشهل مع شمس رغم أنها هي التي تتقمص دور الراوي العليم بالأحداث من بداية الرواية حتى نهايتها.

وقد تبلورت معرفة الراوي عند سناء شعلان قياسا لمعرفة الشخصيات عبر رؤيات مختلفة، وربما أرادت من وراء ذلك أن تزرع في نفس المتلقي أسئلة حول الغاية من ذلك، وسوف نحاول في هذا العنصر التعرف على زاوية الرؤية لدى الكاتبة من خلال الاستشهاد بالرواية التي نحن بصدد دراستها، يقول الراوي: "جسدها العاري المسجي على سرير أبيض عار إلا منها هو خصمي في هذه اللحظات، لكنني لست خصمه بل المنتظر إياه بلهفة مجنونة تملك أياديا متعطشة للاحتواء"(٣٠٣).

"قيل لي إن بيتها الضعيفة خلاف مراميها وعزيمتها وإصدارها جعلها لا تصمد أكثر أمام التعذيب، وشاء القدر لها ولي أن تلفظ أنفاسها هذا الصباح"(٣٠٤).

فالراوي هنا هو باسل المهري، والمسافة التي تفصله عن الشخصية (شمس) هي التي أتاحت له فرصة رؤية العالم القصصي، في كونه يعلم مصير الشخصية وحقيقة أفعالها فهو عليم بكل ما حصل مع شمس ثم تتسع الرؤية لدى الراوي وعلمه التام بما قد حصل مع شمس قبل اغتيالها فهذه رؤية شاملة استطاع من خلالها الراوي أن يشير إلى المكانة المرموقة التي كانت تحظى بها شمس، كقوله: "يقولون إنها زعيمة وطنية مرموقة"(٣٠٥).

بعدها يتغير الراوي، فنجد أن الكاتبة هي التي تتحدث عن طريق راو خارجي عليم ومسيطر على السرد، "القدر سخر منه بحق فيسرق منه جسده الرجولي... ويهبه جسدا أنثويا أسمرا"(٣٠٦). "يحاول أن يهرب منه باستذكار عقيم لمفردات هذه العملية ومراحلها، يدرك أنه نسي معظم ما قيل له، وأن دماغه سيرتدي جسدها وهي ستكونها وهي ستكونها"(٣٠٧).

فالراوي هنا صاحب شخصية مهيمنة ومستقلة عندما يحكي بضمير الغائب، وباستعمال الراوي لهذا الضمير يمكنه من الاختفاء وراء النص ليقوم بمهمة السرد دون المشاركة في الأحداث.

303– سناء شعلان: المصدر السابق، ص 13.

304 – لمصدر نفسه، ص 14.

305 - المصدر نفسه: ص 15.

306 -المصدر نفسه، ص 21.

307– سناء شعلان : المصدر السابق، ص 23.

وعلى الرغم من هيمنة الراوي في أحداث القصة إلا أنه سمح لبعض الشخصيات بأداء وجهة نظرها بنسبة ضئيلة، ومثال ذلك عندما أدخل باسل المستشفى لإجراء العملية، وبدأ الكادر الطبي بمعاينته، إذ تتولى الشخصيات الإدلاء بالمعلومات وما مرت به من أحداث على لسان الشخصيات.

"تدخل الطبيب المساعد الآلي... لن نفعل أيا من الأمور التي تقولها.

تدخل مندوب المجلس القضائي الأعلى: أيها السادة لن يكون ذلك إلا بعد أخذ إذن خاص من المجلس.

حاول كثير من الأطباء أن يرد على ملاحظة المندوب، لكن المساعد الآلي سبقه بالقول: نحن الآن لسنا في صدد إجراء أي عمليات نقل دماغ جديدة، فلا يزال باسل في حاجة إلى مراحل طويلة من العلاج"[٣٠٨].

اختفى الراوي هنا ليفسح المجال للشخصيات لتعبر عن رؤاها، لان الراوي قليل العلم بما يدور في نفوسها، ومن خلال هؤلاء الأشخاص استطعنا التعرف على حالة باسل الصحية بواسطة الإخبار الذي جرى بين الشخصيات.

في المقطع السردي اللاحق لا نجد الراوي العليم يحافظ على حياديته، وإنما يعود لهيمنته على السرد، يتسلم مهمة السرد الراوي الداخلي من خلال إسناد الراوي الشمولي لمعرفة الدور له بواسطة "الشخصية الرئيسة" ويتابع سرده بضمير المتكلم ويقول:

"تخليت تماما بفعل المرض والتحذيرات الطبية وجسدي المسروق عن كل رياضاتي الكثيرة ذات العنفوان الذكوري المدجج بقوة البنية ومراس التدريب العسكري... أنا الآن باختصار جسدها"[٣٠٩].

عندما يتقمص الراوي الداخلي زمام الحكي في السرد، ويروي الأحداث بضمير المتكلم غالبا، فيكون شخصية رئيسية في القصة.

وأيضا الراوي الداخلي نجده ممثلا في شمس عبر حزمتها الضوئية، والتي جاءت بضمير المتكلم العائد على الشخصية الرئيسية (شمس)، تقول:

"أنا متأكدة من أنك ستكونين مزيجا عجيبا من خالد ومنى، وستخلصين لنا بصفاتك وملامحك وحنياتك كلها"[٣١٠].

---

[308]– المصدر نفسه، ص 42-43.

[309]– سناء شعلان: أعشقني، ص 54.

[310]– المصدر نفسه، ص 85.

إذن فالعالم القصصي ظهر بواسطة راوٍ داخلي، وأصبح وكأنه جزء من تجربة ذاتية تقدم إلينا، ومن الأسئلة التي وردت بصيغة المتكلم نجد:

"نحن نخشى حكومة المجرة ومخابراتها ، ونكاد نجزم بأنهم سيصلون إلى خبر عن هذه المعادلة"[٣١١].

فالراوي هنا يروي للجنين حكايات غيره "أُمِّه"، لأن ما يروي من أحداث لم تقع في حضوره، فهو ليس شاهدا على ما يروي، وإنما يروي له ما رواه الآخرون.

أما الراوي الثالث في الرواية فهو "خالد رامي الأشهل" حبيب "شمس"، ويروي من خلال رسائله الموجهة إلى شمس، يقول الراوي:

"يا نفحة من روح الآلهة، يا نبية الكلمة، يا نبيتي أتمنى أن تكوني مستعدة لاستقبالي هذا المساء، لقد جئتك خفية وانزويت إلى زاوية في غرفتك أتأمل جلستك...." [٣١٢].

فالراوي هنا قد تابع سرده بضمير المتكلم، إذن فهو راوي داخلي يروي الأحداث من وجهة نظره.

٣- الفضاء المغلق والفضاء المفتوح:

يشكل الفضاء المغلق والفضاء المفتوح قطبين متناقضين، لذلك اختلفت وظيفة كل منهما في الحكي الروائي، وقد استحضرت الرواية التقليدية الفضاء المغلق، واكتفت بجرد مؤثثاته والشخصيات التي تحتله، أما في الرواية الجديدة وفي تمردها عن تقنيات الرواية التقليدية، فقد جعلت الفضاء مساهما في بناء الحكي، وقد نوعت في طرف تبيين الفضاء ذو المرجعية الواقعية التي أصبحت تحيل لدلالات خاصة، تمنح النص جمالية باعتبار أن الفضاء قد أصبح بنية في النص الروائي، بحيث يسهم في سيرورة السرد[٣١٣].

٣-١- المكان المغلق:

وكما ذكرنا سابقا فهو يمثل الخير الذي يحوي حدودا مكانية منعزلة عن العالم الخارجي، ويكون أضيق من المكان المفتوح.

311- المصدر نفسه، ص 94.

312- المصدر نفسه، ص 83.

313- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة، دار نينوى، سوريا، دمشق، ٢٠١١ ص:١٠٦.

وفي رواية "**أعشقني**" تكاد تكون الأماكن المغلقة معدومة، باستثناء المستشفى الذي كان يرقد فيه الشخصية المحورية **باسل المهري**، نتيجة خضوعه لعملية جراحية تتمثل في نقل دماغه إلى جسد القتيلة **شمس**، بعدها يبقى يتحرك في فضاءات افتراضية تخلقها الكاتبة في محاولاتها لفك الألغاز التي تطرحها على شكل تساؤلات لا متناهية عن مغزى الوجود الإنساني.

والمكان المغلق غالبا ما يرتبط بالتقيد إلى درجة أنه قد يحمل معه خاصية تتمثل في صعوبة اختراقه، وهذا ما نجده في قول الساردة على لسان **باسل المهري:** "الآن بت حبيس كل الأشياء ...الآن أنا حبيس إجازة إجبارية وطويلة من العمل بسبب ظروفي الطارئة والاستثنائية، وحبيس لائحة عملاقة من الإرشادات الطبية، والأدوية والجلسات العلاجية، والمراجعات الدورية الملحة، وأسير أحلام موقوفة عن التحقق ... ومخلوع عن الدنيا والخلق والآلات أجمعين"[٣١٤].

إذاً فالمستشفى أصبح يمثل الملاذ الوحيد لباسل، إلا أن الذكريات تظل تصاحبه في خياله وفكره عندما يتذكر ما كان عليه من قبل، كما يتذكر صاحبة الجسد، فتجعله يشعر وكأن المكان قد أصبح أكثر ضيقا.

"في حضرة جسدها أشعر بكل الغربة والتطفل، لذلك اعتدت منذ أسابيع أن أجلس في الظلام، كي لا أراه ولا يراني ... ولكنني على الرغم من ذلك أشعر بأنه ضيق عليّ حدّ الاختناق، وكثيرا ما يخون حركاتي"[٣١٥].

المكان مغلق وضيق، والبطل يسأم ويضجر من الوضع الذي فرض عليه قسرا، فيحس بالضيق والاستياء كضيق غرفته وانغلاقها.

فالإنسان عندما يتعرض لضغوطات نفسية، ويصبح محاصرا من كل الاتجاهات، لا يستطيع أن يشعر بالأمان، على الرغم من أن المكان المغلق غالبا ما يوفر الحماية والأمان، و**باسل المهري** أراد أن يبتعد عن ذلك الحصار، عن طريق الاطلاع على مذكرات **شمس لجنينها ورد.**

---

314 – سناء شعلان:أعشقني المصدر السابق، ص: ٦١.

315 – المصدر نفسه، ص: ٥٣-٥٤.

والانغلاق لم يبرز في غرفة**باسل** وحسب، وإنما في الخيال والحلم، وكذا في الزمن: "ولأنني جسدها بت أتوارى في الظلام لأمارس عادة التخيل والاسترجاع، والعودة إلى الزمن المسروق، حيث كنت رجلا حقيقيا، أما الآن فأنا جسدها..."[٣١٦].

ولم يعني السارد بوصف غرفة البطل، لكننا نستشف من خلال تصرفات البطل أنها تحتوي على سرير ذي الأغطية البيضاء، ومنضدة، وكذا مجموعة من الأجهزة الطبية.

المكان المغلق الثاني هو السجن، والذي لم يأخذ مساحة كبيرة في الرواية، ولم تولـه الكاتبة عناية كبيرة، ولكن رغم ذلك أردنا أن نحيط ببعض جوانبه.

فالسجن يمثل الواقع الأشد مرارة، واقع الانحباس والانغلاق على الذات، حيث تزج البطلة **شمس** في السجن، لأنها كانت ذا سياسة معادية لمجرة حكومة درب التبانة: "ها هي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتنا السياسية، في أقاصي كوكب المجرة"[٣١٧].

فالبطل في هذا المكان يتجرد من أبسط حقوقه.

إن الحدود المكانية التي يفرضها المكان المغلق شديدة الصرامة، ما يحوله إلى مكان معادٍ، يقضي على السجين ويعمل على تدميره، ولعل تمرد الثائرة **شمس** جعلها تزج في المكان المخصص لمضاعفة العقاب للخارجين عن قانون حكومة المجرة.

إن رمزية السجن نقيض للوجود، وبما أن جوهر الوجود هو الحرية، فهو نقيض للحرية.

ومن هنا اتخذ السجن مدلوله الحقيقي، وتحول إلى كابوس بالنسبة للبطلة **شمس** التي لم تستطيع الصمود أكثر، فلفظت أنفاسها الأخيرة على يد جلادتها:

"قيل لي أن بنيتها الضعيفة خلاف مراسيها وعزيمتها، واصرارها قد جعلها لا تصمد أكثر من أيام قليلة أمام التعذيب"[٣١٨].

وهكذا استطاعت الروائية **سناء شعلان** أن تسجل لنا من خلال صورة البطل **(باسل المهري)**، والبطلة **(شمس)** الاحساس النفسي في هذا المكان المغلق.

---

316 – المصدر نفسه، ص: ٥٤.

317 – المصدر السابق، ص: ١٤.

318 – المصدر نفسه، ص: ١٤.

إن الإبحار في رواية "**أعشقني**" قد جعلت الساردة تسعى إلى تحقيق معرفة كاملة بفضاء الجسد الأنثوي في الفضاء المغلق، فتمكن من إيجاد فضاء داخل فضاء آخر، فضاء الجسد داخل الفضاء المغلق عن طريق تبئير الجسد الأنثوي، وقد استطاع هذا الأخير أن يستحوذ على مساحة كبيرة من الفضاء المغلق، كون هذا الأخير يحقق الأمان والدفء المفتقد، المفقودان في الخارج، ومن هنا ينبثق عالم الجسد.

أما الفضاء المغلق ذو المرجعية الواقعية، فيظل مجرد ذريعة لاستحضار الأنثى، لأن فضاء الجسد هو ما يحظى بالاهتمام الكامل، أما المكان فيظل على الهامش.

الفضاء المغلق يتيح للسارد اللقاء بالمرأة، ليجعل من جسدها مرتكزا يسلط عليه كاميراه الذاتية، بغية التقاط تفاصيله.

وكما قلنا، فالفضاء المغلق يوفر الأمان، بحيث يمكن للسارد من أن يكون أكثر قربا من المرأة والانفراد بها.

تهميش الفضاء المغلق في المحكي يؤكد القيمة الممنوحة للجسد الأنثوي، فيظل البؤرة التي ترتكز عليها رؤية السارد.

الفضاء المغلق يعتبر عتبة الولوج لفضاء الجسد، ويتضح ذلك من خلال قول الكاتبة: "لقد ضاجعني وضاجعته، كما لم تفعل امرأة مع رجل من قبل جسدي وشم وسر وبهاء، ومع كل شعاع يستيقظ ألم غريب يختلط بالرغبة القاتلة في المضاجعة، في ظلام لا تقلق عتمته غير تأوهاتي وكلماته المخلوطة بهمساته لجسدي"[٣١٩].

يوضح هذا المثال تواجد فضاء الجسد داخل فضاء مغلق (غرفة).

ثم ينتقل السارد لوصف الجسد الذي يعتبر فضاء تواصل بين الرجل والمرأة، ليركز رؤيته على الجسد بغية نقل تفاصيله، ففي قولها: "أغمضت عينيها وهي تطلق ابتسامة في وجهه، كان يُعَرِيها كما لو أنه يرسم جسد امرأة في أساطير العذارى، ينظر إلى نهديها، وهو يتملى هذه الجغرافيا التي تحكي قصة سلالة الأنثى ... ابتسامتها تراقص أصابعه بوله، وهي تبحث في

[319] – سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٢١٤.

التضاريس والالتواءات كي يخلصها من لوثة الألوان، بحثا عن الصفاء وسرالته في هذه البساتين التي امتلأت برهبة الوقت وحكمة الزمان"[٣٢٠].

فالسارد هنا يستبيح مكامن الجمال في الجسد الأنثوي.

وبهذا تكون الكاتبة قد انزاحت عن قوانين الرواية التقليدية التي احتفت بالجسد المغلق المكسو بالثياب دون الجرأة على وصف الأعضاء الأنثوية بطريقة مباشرة، فجاءت الرواية الجديدة لترصد أعضاء الجسد العاري بطريقة خاصة مثقلة بالمجاز والرموز.

"أنا الجسد الذي ولد من أعماق الشهوة، فاغتسل جسدي كله بحرارة القلب الدافق كمطر الغابات في الأصياف، وأنا النهد الذي ارتجف حائرا بين رعشة وقبلة ولمسة يد، لم تكن غير يد الخلود حين كانت تمر على جسدي، فتخلق لمسة تطوف بي في كل ملكوت الكون، وأنا أكتشف معنى انصهار جسد في آخر"[٣٢١].

ومن هنا فإن الفضاء المغلق قد حضر في النص كسند لفضاء الجسد، كما أنه حقق الأمان للذات فتمكنت من وصف أعضاء الجسد، وإن كانت السيادة لهذا الأخير، وتأتي العناية بتفاصيل الجسد وتكثيف وجودها في الفضاء المغلق كنتيجة طبيعية لتوفير هذا الفضاء للحماية، فيصبح السارد ملزم بلعب دور وظيفي يتمثل في اكتشافه لفضاء الجسد الأنثوي، ليصبح هذا الأخير معبرا عن خلفية جمالية وعرفية للكاتبة، لكي تسعى من ورائها إلى رد الاعتبار للمرأة عن طريق التخيل الغير مألوف، وهذا ما يبرز التجديد عند الكاتبة.

٣-٢- المكان المفتوح:

هو حيز مكاني خارجي، لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاءً رحبًا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق.

الأمكنة المفتوحة في رواية "**أعشقني**" نجدها ممثلة في المجرة (درب التبانة)، وكوكبي الأرض والقمر.

---

320 – المصدر نفسه، ص: ٢١١.

321 – سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٢١٢.

المجرة: وتعد المكان المفتوح الذي يحتل الصدارة في الرواية، وهذه الكلمة تعني تجمع عدد هائل من النجوم وتوابعها، وقد كان العرب في القديم يعرفونها باسم "**أم النجوم**"، أما العالم فيسميها **درب التبانة**، والكاتبة اختارت هذا الدرب البعيد كل البعد عن كوكبنا الأرضي، لتبين للقارئ أن ما يحدث من وقائع وما يجري من أحداث ليس لها وجود في الواقع، وإنما محض خيال، فالروايات الجديدة أصبحت معظمها خيالية، والخيال هو رفيق الشاعر.

تبدأ الكاتبة روايتها بعبارة "من يوميات امرأة عاشقة في مجرة درب التبانة"[٣٢٢]، فالمساحة المكانية في الرواية تمتد عير المجرة، وأن السلطة السياسية لحكومة درب التبانة هي التي تبرز علاقة المواطن بالمكان وتنقلاته.

فالإنسان يحتاج إلى رقعة جغرافية يعيش فيها، وإنما نجده يصبو دائما إلى مكان حميمي يضرب فيه بجذوره، لتأصيل هويته والتعبير عن كينونته ووجوده، ويتحول هذا المكان إلى مرآة ترى فيها الذات صورتها، وهو ما حاولت رواية "**أعشقني**" أن تبلوره من خلال البطلة **شمس** في هذا المكان البعيد، وهو مكان لا تشعر فيه بالأمان والاستقرار، خصوصا وأنها مطاردة من قبل حكومة المجرة، باعتبارها متمردة وعاصية وخارجة عن قوانينها الاستبدادية التعسفية، كتحريمها لتطويل الشعر، في حين نجد بطل الرواية كان من أشد المؤيدين لحكومة المجرة درب التبانة.

الأرض: المكان المفتوح الثاني في الرواية، فرغم أن مسرح الاحداث الرئيسية فيها هو كوكب الأرض الذي نعيش فيه، إلا أنه ليس بالمعالم والأشكال التي هو عليها الآن، إذ انه نتيجة لحروب كونية مهلكة تغيرت معالمها بشكل كلي، إلى حد أن النباتات وأصناف كثيرة من أشكال الحياة، قد أصبحت جزء من الماضي البعيد، ولم يحتفظ إلا بنماذج مصطنعة، لذا نجد اسم **ورد** قد أصبح غير مفهوم، إلا لدى من توارثوه من بعد أجيال، أو عند العائلات المتمسكة بتقاليدها منذ آلاف السنين[٣٢٣].

وليس غريب أن نجد كل من **خالد وشمس** من ذلك الصنف من البشر.

---

322 – سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٠٩.

323 – سناء شعلان: أعشقني ، المصدر السابق، ص: ٨٦.

تقوم الكاتبة ببراعة بنقل القارئ بين فضاءات المكان، لا سيما الأرض والقمر حيث تقع أحداث الرواية مما يجسد حالة الاغتراب المكاني.

ورغم أن الرواية تنقلنا بأكثر من ألف عام من يومنا هذا، حيث "أن البشر غدو أرقاما في مجرة عملاقة، كل شأنهم فيها أن يعملوا دون توقف، وأن يتمتعوا بإجازاتهم القصيرة بالترف المبالغ فيه، وأن يسدوا الكثير من مهامهم إلى مساعدتهم... أن يكونوا جنودا عاملين ومطيعين في دولة الإنسان الأولى الموحدة لكل البشرية بقوة السلاح والمصلحة العابرة للكواكب في مجرة التبانة"[٣٢٤].

إلا أننا نجد بطلة الرواية مازالت متمسكة بكل القيم والتقاليد التي كانت عليها الأرض قبل ألف عام، فمثلا كانت تكتب مذكراتها بطريقة النابض اليدوي، نعني أن هذه الطريقة قد باءت في المجرة التي غدت تستعمل النابض النووي.

٤- الشخصية في الرواية

٤-١- الشخصيات الرئيسة في الرواية:

باسل المهري: تعد شخصية باسل أحد أهم الشخصيات في رواية "**أعشقني**"، فهي تشغل مساحة أكبر كونها الشخصية الروائية التي ينطبق عليها مفهوم الشخصية المركبة، وهي الشخصية المحورية، أحد رجال المخابرات المركزية، والذي جعلت منه حكومة المجرة بطلا كونيا افتخرت به، بطل شجاع يرمي بنفسه في غمار المعركة قاتلا أو مقتولا، هذا الرجل فقد جسده بسبب تفانيه المفرط في خدمة حكومته الاستبدادية، يتمدد في غرفة عمليات المستشفى لتجرى له عملية نقل دماغ إلى جسد المناضلة **شمس**، كان طويل القامة، قوي البنية أشقر البشرة.

شمس: الشخصية المركزية في الرواية، فتاة قتلتها أجهزة مخابرات بلدها، لأنها مناضلة سياسية واجتماعية، كانت مشهورة بلقب **النبية**، وزعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعارض، كاتبة مشهورة، والدة الجنين **ورد**، "شعرها طويل أسود، المخالف لنظام المجرة ... عيناها جميلتان غارقتان في حضرة نهرية عجيبة، وتلك الابتسامة القرمزية الجميلة تعلو شفتيها..."[٣٢٥]، تملك بشرة سمراء ذهبية فاتحة، ذات جسد نحيل، وقامة متوسطة.

---

[324] – المصدر نفسه، ص: ٧٦.

[325] – سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٤٦.

٤-٢- الشخصيات الثانوية في الرواية:

خالد رامي الأشهل: وهو حبيب وعشيق الثائرة **شمس،** وهو من أطلق عليها لقب **النبية،** الوالد الحقيقي والروحي والبيولوجي لجنينها **ورد،** هو من سكان القمر الأوائل، يحمل جنسية أرضية وأخرى قمرية، يعيش في محطة التخصيب الصناعي للغلائل النباتية المهجنة، يعمل رئيسا للمحطة، وعلم من أعلام التفكير القانوني الإصلاحي الناقد"[٣٢٦]، صاحب الرسائل التي كانت موجهة إلى **شمس.**

ورد:وهو الجنين الموعود، مازال حيا في رحم أمه القتيلة **شمس** وسينتقل من جسد أمه ليغدوا جنينا في أحشاء الرجل العسكري **باسل المهري،** وهو الجنين الأول من نوعه، وفي طريقة تكوينه منذ أكثر من ألف من تاريخ الكون وهو جنين غير شرعي، جاء نتيجة علاقة غرامية جمعت بين **خالد وشمس.**

بيرق نوفل: هو زوج **شمس،** ومحام الدفاع عنها ضد قضيتها مع حكومة مجرة درب التبانة.

الروائية: حيث تقترب الدكتورة "**سناءشعلان**" في أحداث الرواية وتبتعد عنها، وذلك حسب ما يتطلبه القص والسرد الحكائي وضرورة الخيال الفني، فالروايات الجديدة أصبحت فاعلة فيها، فقد أصبحت شخصية من الشخصيات، لها دور فعال في الرواية.

٤-٣- دال الشخصية

٤-٣-١-الاسم ودلالته:

"**باسل المهري**":

باسل وهو البطل الشجاع، المقدام، الذي يرمي بنفسه في غمار المعركة إما قاتلا أو مقتولا.

والمهري تعني ازدياد الفعل عند حاجته.

شمس: وهو النجم الرئيسي الذي تدور حوله الأرض، وسائر كواكب المجموعة الشمسية، وهو اسم على مسمى، حيث الاحالة على معنى الحرية – الحياة– الدفء، فلولا الشمس لما كانت

[326] – المصدر نفسه، ص: ١٨٢.

هنالك حياة، فلا حياة بلا شمس، لا حياة بدون الأنثى، معنى الخصب والمشاعر الإنسانية والرقة، وعاء استمرار وتواصل الحياة في الكون.

النبية: فبعد أن انتهى عصر النبوة، أطلقت الكاتبة على بطلة الرواية **شمس** هذا الاسم، لأنها دعت لقيم الحياة الإنسانية وعودة الروح لها.

ورد: الورد هو جمع كلمة ورود، والورد نبات جميل له رائحة زكية وملمس مخملي، وألوان جميلة، وهذا الكائن النباتي انقرض منذ زمن طويل في الألفية الرابع، فقد كان في الماضي يغمر الأرض بهاءً، والورد كذلك اسم لحيوان منقرض ينتمي إلى زمن قبل الألفية الرابعة، اسمه **الأسد**، وهو حيوان مفترس ومتوحش، قوي ونبيل، يعيش بكبرياء ويموت بكبرياء، يعتز بقوته، ويرفض الجيف..."[٣٢٧].

فاختيار اسم الورد كان موفقا من حيث دلالته، كونه صلة الوصل بين عالم الالكترون ماض إنساني يُراد له أن ينقرض وتذكيرا باسم الورد الذي انقرض بعد أن أفقرت الأرض من كل أنواع النباتات.

"**خالد الأشهل**":

خالد: من الخلود والبقاء والديمومة والاستمرار، وقد اختارت الكاتبة هذا الاسم لتبين أن معنى خالد هو الخلود الذي لا يفنى .

الأشهل: وهي العين التي يخالط سوادها زرقة.

ويبدو أن الكاتبة قد اختارت هذه الأسماء ما يتفق مع طبيعة الرواية، فقد ابتعدت كل البعد عن الاختيار العشوائي لها، وانتقت هذه الأسماء بما يتفق مع مضمونه الجانح إلى الرمزية في الأساس، رغم تقديمها تحت عباءة الخيال العلمي.

٤-٤- مدلول الشخصية:

الشخصية لديها سمات وصفات تتميز بها عن غيرها داخل العمل الحكائي، وأن مدلول شخصية ما يتشكل من خلال تحديد المحاور الآتية: الجنس، الأصل الجغرافي، الثقافة، السن، الثروة، ... والتي يمكن أن ندرجها ضمن الجدول الآتي:

---

[327] – سناء شعلان: المصدر السابق، ص: ٨٦-٨٧.

الشخصيات	الجنس		الأصل الجغرافي	الديانة	المستوى التعليمي	السن	
	ذكر	أنثى				شاب	مسن
باسل المهري	ذكر		المجرة	ملحد	مثقف	شاب	
شمس		أنثى	المجرة	مسلمة	مثقفة	شابة	
خالد الأشهل	ذكر		كوكب القمر	مسلم	مثقف	شاب	
ورد (جنين)	ذكر		المجرة			جنين (عمره بضعة أشهر)	

فهذه المحاور تساهم في ملء البياض الدلالي لكل شخصية، وهذا ما نجده قد تحقق من خلال المحاور داخل الجدول.

ثالثا: تجليات الذات والآخر في رواية "أعشقني":

١- المستوى الظاهري:

قبل الولوج إلى المستوى العميق للرواية، وجب التطرق إلى القراءة السطحية لها، والتي تمثلت في تمظهر العديد من الثنائيات حول الذات والآخر، ولعل أبرزها ما يلي:

١-١- الحب/الكراهية:

هذه الثنائية من الأحوال النفسية التي يعجز الإنسان عن التعبير عنها بدقة وتحديد معناها، فالفرد يحس بها لكنه لا يعبر عنها بشكل واضح.

وتتجلى هذه الثنائية في رواية "أعشقني" بكثرة، فهي بارزة من بداية الرواية حتى نهايتها، فالكاتبة سناء شعلان تحتفي في روايتها بقضية مركزية وهي الحب الذي فرشت من خلاله الأسس لتشكل روايتها.

ثنائية الحب والكراهية تناسلت تحتها ثنائيات متفرعة أهمها الروح والجسد، الحب والجنس، المرأة والمجتمع...الخ. فالأنثى كانت حاضرة بقوة وبشكل فعال متمثلة في "شمس" أصل الحب والحنان والمأوى، كما أنها تأخذ الدور المركزي في هذه العملية.

نجد الشخصية الرئيسية في البداية يكره صاحبة الجسد الذي بات عليه، لا سيما عندما يكتشف بأنها حبلى، يقول: "أنا أكره هذا الجسد، أريد أن أخرج منه، أريد جسدي لا أريد غير

جسدي، أخرجوني من هذا الجسد اللعين، أخرجوني منه، أنا أكرهه وأكرهها وأكرهكم، أخرجـــوني منه"[٣٢٨].

لأنه بعدما كان يفتخر بجسده الذكوري الوافر الصحة والعطاء، بـــات حبـــيس جـــسد امـــرأة ضعيفة، يقول: "لكنني على الرغم من ذلك أشعر بأنه ضيق عليّ حد الاختناق وكثيرا مـــا يخـــون حركاتي، فهو اقصر من جسدي السابق وأنحف منه، لا يملك أيا من مرونته وقوة عضلاته، ناهيك عن رقة جلده وتراخي بعض عضلاته"[٣٢٩].

يقرر أن يتعرف على صاحبة هذا الجسد، فيطلع على المذكرات التـــي يقرِهـــا لجنينـــه أو بالأحرى جنينها الذي في بطنه، وبينما هو يكتشفها يقع في حبها، "أنا يا وردي أعـــشقني، أتعـــرف معنى ذلك، معناه أنني أعشق أمك شمس بامتداد لا يعرف نهاية"[٣٣٠].

وفي النهاية يحتفظ بالجنين الذي في بطنه ويقرر أن يلده في القمر لأنه يملـــك الكثيـــر مـــن الأقارب هناك.

١-٢- الجسد/الروح:

فقد سيطرت هذه الثنائية بشكل كبير على الرواية، الروح المتجسدة برأس الضابط العسكري "باسل المهري"، والجسد الممثل بجسد الضحية شمس، فنجد البطلة تتعرض للتعذيب في معـــتقلات الحكومة لأنها كانت أحد زعماء الحزب المعارض لقوانين المجرة، وفي الأخير تقتل علـــى أيـــدي جلاديها، وفي الوقت نفسه يتعرض باسل المهري لحادث إرهابي، مضحيا بجسده من أجل اســـتبداد حكومته، ليتلاشى جسده ويضمحل، بينما يبقى دماغه سليما. "... هي لفظت أنفاسها الأخيـــرة هـــذا الصباح في زنزانة قذرة، وأنا تعرضت لحادث إرهابي في الوقت نفسه، هي باتت دون روح ودون دماغ، وأنا بتّ عقلا ينبض بالحياة دون جسد"[٣٣١].

في هذه الحالة يقرر الأطباء نقل عقل باسل إلى جسد آخر يتوافق معه جينيا وبيولوجيا، وهنا تكمن الصدفة، فالجسد الذي سوف ترتديه يكون جسد الضحية شمس، بعدها يتجه عقل باسل للتوحد

---

[328]- سناء شعلان: أعشقني، المصدر السابق، ص 37.

[329]- سناء شعلان المصدر السابق، ص 54.

[330]– المصدر نفسه: ص 121.

[331] - المصدر نفسه، ص 16.

مع جسد شمس لتكوين ذات فاعلة. "... هي ستكونه وهو سيكونها، رجل في جسد امرأة أو جسد امرأة بعقل رجل"[٣٣٢].

وهنا تكمن السخرية عندما يلاحظ باسل ابتسامة ضحيته وهي مستلقية بجانبه في السرير، هذه الابتسامة التي هزمت تكبره وغروره والسلطة التي كان يتمتع بها. "... وإن كانت تحيرني تلك الابتسامة الباذخة التي تزهو بسمرتها وتداعب شفتيها دون خوف من سلطة الموت... لماذا هي مبتسمة في لحظة النهاية؟ أتراها تسخر مني؟ أم تسخر من الموت؟ أم تسخر من السخرية ذاتها؟"[٣٣٣].

هذه الابتسامة التي فهم معناها أخيرا، فما هي إلا انتصار ذات المرأة على الرجل وانتصار الظالم على المظلوم.

إذا فانتصار إرادة الحياة جاء في حالة من تعرية الآخر، خصوصا عندما جعلت الكاتبة "القدر يسخر منه بحق، فيسرق منه جسده الرجولي الوافد الجمال والعنفوان والاكتمال والبسطة في الطول، والصحة والعطاء، والحضور والجاذبية، ويهبه جسدا أنثويا أسمرا يغالب ندوبا وجراحا وألوان طيف الشمس"[٣٣٤].

وأي ازدراء هذا الذي وضع الرجل في جسد امرأة ليكون كائنا مخنثا، فالجسد الذي بات عليه باسل جعله يعيش معاناة نفسية، كذلك شعوره بالهزيمة والضياع في جسده الجديد، خصوصا بعد التغيرات التي أصابته بعد اكتشافه بأنه يحمل جنينا في بطنه او بالأحرى في بطنها، ومن هنا تبدأ معاناته لرفض هذا الجسد، ويدخل في حالة من الاغتراب الوجودي في هذا الجسد الذي بات عليه، وأخيرا يقرر أن أفضل طريقة للهروب منها هو الهروب إليها. "كي أعرفني عليّ أن أعرفها تماما"[٣٣٥].

١-٣- الحب/الجنس:

الرواية في محتواها الخارجي تتحدث عن قصة حب وعشق حميمي فاقت المعقول جمعت بين بطلة الرواية "شمس" وحبيبها "خالد" من سكان القمر الذي ينسيها عش الزوجية، تلتقي به في طريق درب التبانة، تقول: "ها هو الشبق يجتاحني أيها الشوكة التي وخزتني بحكم الشهوة، ها هي

---

[332]- سناء شعلان: المصدر السابق، ص 23.

[333]- المصدر نفسه، ص 16.

[334]- المصدر نفسه، ص 13.

[335]- المصدر نفسه، ص 14.

الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني وتسري في عروقي مع كل قطرة دم، وهي تزرع الورد في مفاصلي"[٣٣٦].

فهنا الكاتبة تتحدث عن عطش الجسد الأنثوي والذكوري للحب الذي يكون مدخلا لممارسة الجنس، وكذلك سعيها إلى الدفاع المطلق على المرأة في ممارسة جميع حقوقها، لذا فقد أرادت أن تركز على المرأة وتعبر عن مشاعرها وهمومها أصدق تعبير، وما تعانيه من قبل الآخر.

كانت رسائل الحب المتبادلة بين شمس وحبيبها خالد بالدرجة الأولى تمثل محتوى أنثوي للكشف عن العوالم السرية عند المرأة وتمجيدها من قبل الرجل، ومدى السعادة عندما تتوافق الرغبات بينهما.

فرواية "أعشقني" دعت إلى تمجيد الشهوة على العشق بأبعاده الروحية والجسدية ما نجده ممثلا في جسدي شمس وخالد، بدليل أن جميع رسائل الحب والغرام التي كتبها خالد لحبيبته كانت تنتهي بقفلة لازمة "أشتهيك"، علامة اشتهاء الجسد للجسد، ما يوضح تغليب الرغبة الجنسية والجسدية على الرغبة الروحية.

وفي الأخير نجد تزامن بين نهاية أحداث الرواية في آخر صفحاتها مع نهاية الالتحام الجسدي بين شمس وخالد في أروع توظيف لممارسة الجنس على الإطلاق، وفق سطح القمر. "أنا الجسد الذي وُلد من أعماق الشهوة، فاغتسل جسدي كله بحرارة القلب الدافق كمطر الغابات في الأصياف، أنا النهد الذي ارتجف حائرا بين رغبة وقلبه ولمسة يد لم تكن غير يد الخلود، حين كانت تمر على جسدي فتخلق لمسة تطوف بي في كل ملكوت الكون وأنا أكتشف معنى انصهار جسد في آخر"[٣٣٧].

١ – ٤ –المرأة/القوانين:

إن محتوى الرواية الخارجي أيضا يتحدث عن كفاح امرأة وصراعها ضد حكومة المجرة، هذه الأخيرة التي كانت تفرض قوانين تعسفية على مواطنيها بغية توحيد شكلهم الخارجي، ومن يخرج عن أنظمتها يتعرض للعقوبة، كتحريمها لتطويل الشعر وإدانة تربيته، وبطلة الرواية تمردت على قوانين المجرة بتطويل شعرها ما جر عليها عواقب وخيمة، فقد سجنت وتعرضت للتعذيب، إلى أن لاقت حتفها في زنزانة قذرة على أيدي جلاديها. "أستطيع ان أجمل كل هذه المشاكل في أن الحكومة تحرم الشعر الطويل وتدين تربيته، وتجرم من يفعل ذلك، من باب فرض نمط شكلي واحد

---

[336]- سناء شعلان: المصدر السابق ص 211.

[337]– سناء شعلان: المصدر السابق، ص 212.

على سكان المجرة لاعتبارات كثيرة يمكن اختزالها في ثقافة القبح والاستبداد وفرض النمط الواحد، ومحو الخصائص الفردية والاختيار، ووالدي والمدرسة والعمل وكل من حولي يريدون أن أخضع للقانون من باب إغلاق منافذ المشاكل والمخالفات، وغضب الحكومة، وأنا لا أبالي بإشراع كل النوافذ على الجحيم مقابل الاحتفاظ بشعري الجميل الذي يسعدني"[٣٣٨].

وتقول عن معاناتها مقابل الاحتفاظ بشعرها: "ولك أن تتخيلي كم عنفت وضربت، وعوقبت واضطهدت، ثم جرّمت أخيرا، عندما بلغت سن الحادية والعشرين، وهو سن الرشد في المجرة، وأخيرا قادني شعري الطويل الجامح كنجمة إلى المحكمة بصفتي متمردة صغيرة وعاصية حمقاء، ومواطنة عنيدة تتمسك بمخالفة القانون، ومعاندة الدولة من اجل شعر أسود طويل لا قيمة له سوى الافتتان الجميل...." [٣٣٩].

كذلك حكومة المجرة تحرم ممارسة الجنس بواسطة الطريقة البدائية البائدة التي انقرضت منذ آلاف السنين، وبما أن بطلة الرواية شمس كانت مولعة بالمخالفات والسلوكات الغريبة، فقد مارست الجنس مع حبيبها خالد، وحملت بالطريقة التقليدية المنافية للآخر والمعارضة له، تقول: "الناس في عالم الرواية يتناسلون في المعامل المخبرية فالجنين عبارة عن جينات مختارة بدقة، وفق كروموسومات في بويضة مخصب، المتعة الجنسية عندهم عبارة عن أقراص انفعالية مضغوطة، تستخدم وفق برنامج مقنن للإشباع الجنسي، الولادة الطبيعية غير معروفة في عصر الرواية، بل هي منقرضة منذ آلاف السنين.... والجنين الذي يحمله جسدها أو جسده هو ثمرة حب فريدة من نوعها اقترفتها صاحبتها في مخالفات قانونية جنائية"[٣٤٠].

---

[338]- المصدر نفسه، ص 127.

[339]– المصدر نفسه، ص 127.

[340]– سناء شعلان: المصدر السابق، ص 66.

مدخل:

تنفتح رواية "أعشقني" على مجموعة من المعطيات الفكرية والاجتماعية والسياسية لمجتمعنا العربي، فهي نص على قدر عال من المرونة، يمكن للمتلقي أن يتناوله من أي منطق يشاء.

فالمستوى السطحي في الرواية هو الذي يلفت نظر المتلقي للوهلة الأولى.

أما المستوى العميق تنفتح فيه رؤية المتلقي على مجموعة من القراءات والتأويلات، تختلف من متلقي لآخر، ودراستي للذات والآخر في رواية "أعشقني" على المستوى العميق لم تكن إلا تأويلات مني بصفتي متلقية.

وهذه التأويلات قابلة للزيادة والنقصان في أي زمان ومكان، وذلك أن القراءة تتغير بتغير الزاوية والرؤية.

٢- المستوى العميق:

٢-١- السلطة الذكورية/المرأة:

هذه الثنائية التي اتسمت بالصراع منذ القدم، فقد كانت المرأة في الجاهلية في وضع لا تحسد عليه، إما الوأد وإما أن تعامل كسلعة تباع وتشترى، ثم تغيرت صورتها بعد مجيء الإسلام إذ كرمها وبوّأها مكانة رفيعة، فحرّرها روحا وجسدا، وأتاح لها العلم والمعرفة، وبقيت حقوقها قائمة، حيث لاح صوت المرأة في الأفق في ميادين شتى خاصة ميدان الأدب الذي استطاعت فيه المرأة أن تثبت ذاتها، عالجت من خلالها قضايا مجتمعها كموضوع الحب، المرأة والمجتمع، وغيرها من مظاهر الحياة، فأصبحت المرأة العربية بذلك مسايرة للرجل في الكثير من الكتابات، وأمام هذا البروز اللافت للصوت النسوي نجد الأديبة "**سناء شعلان**" وأغلب أعمالها الأدبية التي تتمركز في التمحور حول الذات والحب، التعبير عن هموم المرأة وما تعانيه في صراعها مع الرجل، من أجل البحث عن الحرية ورفض السلطة الذكورية، وهذا ما نجده ممثلا في رواية "**أعشقني**" التي اختزلت فيها الكاتبة حياتها وتجاربها ومعاناتها في بعض صفحات من ورق عما عاشته في حياتها، فقد حاولت الكاتبة في هذه الرواية تحقيق ما تصبو إليه عبر قصة لافتة للنظر، تبوأت بها الريادة في الأدب العربي.

عند تحليل الرواية على المستوى العميق يمكننا أن نلمح ما يجول في خاطر مؤلفتنا حيث تعكس الأمل والإحباط في نفس الوقت، فحلول عقل رجل عاقل وذو مركز سلطوي في جسد امرأة ضعيفة جعله في قلق وتعاسة، "وربما ما عاد معنيا بأي قوة محبة له في السماء أو في الأرض، فكل المشاعر الجميلة والانتصارات التي حققها عاجزة على أن تعوض اللحظة عن عضوه الجميل أو جسده المديد"[٣٤١].

كذلك وهو يصف الأطباء: "أين كانوا جميعا، وأنا أفقد جزءا من جسدي، وأندسّ مجبرا في جسد امرأة لا أعرفها، لأصبح مهزلة كبرى اسمها السيدة باسل المهري"[٣٤٢].

وهنا يمكن أن نسترجع قليلا بأن هناك رواسب قبلية يمكن أن تؤثر في الشخص، فمثلا لربما تمنى الأب لو أن ابنته كانت ولدا أو نعتها بأن الرجل أفضل من المرأة فتترسب تلك الأفكار وتؤثر فيما بعد على الطفلة، لتجعلها تتقمص شخصية رجل ذو خبرة عالية في شؤون الحياة، والسبق

---

[341]- سناء شعلان: أعشقني، المصدر السابق ص 36.

[342]- سناء شعلان: المصدر السابق، ص 44.

العلمي، وحتى في تجربة استكشاف الحياة الزوجية وإن لم تكن متزوجة، لتبين أن المرأة يمكـــن أن تنافس الرجل.

دخلت الكاتبة في عالم الدفاع المطلق عن المرأة في ممارسة جميع حقوقها، وعدتها قـــضيتها الأولى، فقد قدمت لنا المرأة محرومة من إنسانيتها بسبب اضطهادها من قبل الرجل السلطوي، وكذا تفخيم العلاقة الجنسية على حياة البشر وإغراقها برومانسية تصل حد الخيال، فتبين عطش الجـــسد الأنثوي والذكوري للحب يكون مدخلا لممارسة الجنس، تقول: "لا قيمـــة للحيـــاة دون جـــنس، ولا جدوى للذكورة والأنوثة دون فعل التواصل الجنسي الكامل"(٣٤٣).

"الجنس صلاة في ملكوت العراء، خشوع في سماوية الشهيق المنـــدى بالقبـــل المـــضمخة بـــأريج الشهوة"(٣٤٤).

بجرأة غير معهودة من قبل المرأة العربية في جراحة الحديث عن الجنس، تخرج الكاتبة عن تحفظها وتتحدث عنه لتبين أن للمرأة الشرقية حق في الإعراب عن مشاعرها وعن خصوصياتها.

فرؤية الكاتبة للعالم في الرواية لم تكن رؤيتها وحدها بل إنها عبّرت عن فئة مـــن المجتمـــع (السناء) اللواتي يشعرن بالإحباط والأسى التام على ضياع الذات وضبابية الوجود أمام الآخر، وهذا الالتفات على الذات الذي مثلته الكاتبة يعد انحيازا للتجربة الذاتية، واعتبارها تمثل الجانب الأنثوي، والبوح عن الأشياء التي يتغاضى عنها المجتمع، فكانت بذلك الرواية متفتحـــة علـــى ذات المـــرأة ومعبرة عن همومها.

نجد البطلة تحب رجلا آخر تقول: "ها هو الشبق يجتاحني، أيها الشوكة التي وخزتني بحكمـــة الشهوة، ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني، وتسري في عروقي مع كل قطرة دم وهي تزرع الورد في مفاصلي"(٣٤٥).

فهي هنا تستصرخ الذات المفزوعة من القصر والإهمال والتهميش واللامبالاة من قبل السلطة الذكورية، فالرجل لا يرى في المرأة إلا جسدا بلا روح، أو مجرد قطعة أثاث يمتلكها.

فالكاتبة ترفض هذا العالم المزيف وما تعانيه المرأة من كبت مفروض عليها من قبل الرجل، وهي لا تنتظر أجوبة لأسئلتها، لأنها تدرك الجواب مسبقا، فهي لا تـــستطيع المواجهـــة واختـــراق السلطة الذكورية والعادات والتقاليد خصوصا، وبذلك لا يبقى لها ما تحارب به السلطة الذكوريـــة

---

[343]– المصدر نفسه، ص95 .

[344]– المصدر نفسه، ص 191.

[345]– سناء شعلان: المصدر السابق، ص 211.

التي تحكمها لتحرير نفسها سوى قلمها والكلمة، ولأنها تجد في عالمها القرائي وجودها وذاتها على أن تخضع لعبودية الرجل الذي لا يرى في المرأة إلا متاعا.

تحاول الكاتبة أن تغير هذا العالم المادي، فتجعل الحب متسيدا عليه لأنه هو "الكفيل بإحياء هذا الموت وبعث الحياة من جديد"، كما انه الوسيلة المثلى لديمومة الجنس البشري، وبذلك جعلته المركز الذي بنت عليه روايتها.

٢-٢- المجتمع/المرأة:

تنفتح رواية "أعشقني" على مجموعة من المعطيات الفكرية والاجتماعية والحضارية لواقعنا العربي، فهي نص على قدر عال من المرونة يمكن للمتلقي أن يتناوله من أي منطلق يريد، فالكاتب ابنة هذا المجتمع الذي سلب حقوق المرأة لسنوات عديدة.

بعدها ظهرت تلك الأصوات الرافضة لهذا الظلم الذي مورس على المرأة، والطامحة لأن ترجع للمرأة كرامتها وما أُخذ منها، فكانت بذلك هذه الرواية واحدة من تلك الصرخات المناجية لمنح المرأة قيمتها الحقيقية وطموحها وآمالها المسلوبة، والسعي لتخليصها من بعض المعتقدات والأفكار السلبية التي ترجعها إلى الوراء في مجتمع لم يعرف في المرأة إلا كونها مجرد أداة لتفريغ عواطف الرجل، ووسيلة لإنجاب الأولاد، ولم يعرفها على أنها نصف المجتمع وهي من تنجب نصفها الثاني لنصل بذلك إلى حاجة المرأة لحقوقها والتي تعد قوام حياتها وأساس وجودها.

إذن فالكاتبة تسعى إلى تكوين مجتمع وواقع جديد يتيح للمرأة الشرقية المطالبة بحقوقها مثلت ذلك شمس بطلة الرواية، فتاة عنيدة جامحة وطامحة لحقيق الأفضل في عالمها الأنثوي وإصرارها على اعتلاء قمة الحرية، فقد كانت متمردة على واقع المرأة المعيش في حكومة المجرة ورافضة له، فسعت لفرض واقع جديد يحمل في طياته رؤية أفضل ونظرة أعمق قوامها تكاملية المرأة والرجل في المجرة، وقد أرادت الكاتبة من وراء ذلك إسقاط ما يحصل في المجرة على عالمنا العربي، شمس التي كانت متمردة ومخالفة لقانون المجرة بشعرها الطويل الذي كان سببا في إدخالها السجن، ودفع الغرامة ورفض والدها لها، تقول: "الحكاية تبدأ من شَعري وكلماتي وخالد، أما شعري فهو ما جاء إلى الوجود قصر أنف والدي، لقد طلب والدي في استمارة إنجابي أن أكون بشعر برونزي مجعد، فوقع لبس ما في كتابة الاستمارة، أو في تنحية الكروموسومات الجينية

المطلوبة، وحصلت للصدفة المحضة على شعر أسود لامع لزج يتوق إلى الاسترسال... غضبت والدتي غضبا مرعدا غير ممطر، وهدد والدي برفع قضية إلى حكومة المجرة لهذا الخطأ البين... لكنهما قبلا صاغرين في نهاية الأمر بشعري، وسعدت لهذا الخطأ الذي وهبني شعرا أحبّه أكثر من وجودي"[٣٤٦].

وتقول: "ومن هنا بالتحديد بدأت مشاكلي مع نفسي ومع والدي ومع المجتمع ومع الحكومة ومع المخابرات، وبدأت سيرة التمرد في حياتي في سبيل الاحتفاظ به طويلا مسترسلا"[٣٤٧].

فربما أرادت الكاتبة من وراء هذا أن المرأة مقيدة ولا تملك حق الاختيار في أي شيء تريد.

بعدها فرض عليها الزواج من محاميها من قبل حكومة المجرة، تقول: "... ظهر في حياتي بيرق نوفل العاتي، كان عندها محاميا وطموحا في محاكم جرائم السير وحوادث المركبات الفضائية، ولكنه وجد في قضيتي بغية النجاح والشهرة، ولذلك سارع للتبرع في الدفاع عني... عندها كان من السهل عليّ أن أقتنع بفكرة الزواج به فقد كنت في حاجة إليه في بحري المتلاطم بأمواج الشهرة والتحدي وغضب حكومة المجرة... وقد وهبته كل ما أراد دون أن يهبني الحب والأمن"[٣٤٨].

فالمرأة لا يمكنها أن تبدي رأيها في اختيار شريك حياتها لأن هذا ليس من حقها ويعتبر عيبا في نظر المجتمع.

وقد انحازت الكاتبة إلى توظيف الرمز حتى لا تقع في مواجهة صريحة مع المجتمع الذي يرفض مثل هذه الطروحات، فالمجرة التي فرضت استبدادها وخنقت حريات مواطنيها، وممارسة تعسفها في قوانينها كأساس لنظام حكمها، فجعلت الكاتبة منه غلافا لرؤاها التي قدمتها في روايتها، فبدأت بهوية المجرة وممارساتها التعسفية ضد مواطنيها بإسقاط رمزي على شبيهاتها في مجتمعنا العربي.

---

[346]– سناء شعلان: أعشقني، ص 126.

[347]– المصدر نفسه، ص 126.

[348]– المصدر نفسه، ص 130.

خاتمـــــــــــة:

لا شك أن كل نتيجة دراسة أو بحث قد لا تكون مطلقة، ولكنها تعطي انطباعا عن القصد من البحث، ومن خلال دراستنا للفضاء السردي بين الذات والآخر في رواية "أعشقني"، للكاتبة ســناء شعلان، نسوق مجموعة من النتائج أهمها:

- الصعوبة التي عرفها مصطلح الفضاء تنظيرا وممارسة.

- الفضاء في رواية "أعشقني" يتماشى مع الرؤية الحديثة للفضاء السردي الذي تنظر إليه الكاتبة في إطار تبنّيه كموطن أساسي في النص الروائي أو كعنصر يسهم في بناء النص ويشكل المعنــى، لذا أصبح عنصرا بؤريا وأساسيا.

- الفضاء علامة نصية، الفضاء عنصر، وتبدو هيمنة الفضاء في رواية "أعــشقني" مــن خــلال الأشكال الفضائية، وما استنتجته بعد دراستي للفضاء الروائي هو اعتبار طــرق تــشكيل الفــضاء الروائي في الرواية تمردا على الأشكال التقليدية، ومساهما في التجديد الذي عرفته الرواية العربية المعاصرة، التي كان الاهتمام بالفضاء فيها ناتجا عن التحول الذي عرفه الواقع.

- أن المكان في الخطاب القصصي يشكل المادة الجوهرية، وأي إقصاء له هو إلغاء لهوية مــن هويات الخطاب، إذ نجده يطالعنا في الرواية من بدايتها حتى نهايتها، إنه جوهر مادتها وحضورها، وتأثيره يكمن في أنه مكان متخيل مفترض، صنعته تقنيات السرد القصصي وخيال المؤلفة.

- الكاتبة في رواية "أعشقني" قد أنشأت نصها بوجود الخلفية النقدية التي اتبعتهــا عنــد الــسرد، فحاولت أن تلزم نفسها بتقنيات السرد، لكنها لم تلتزم بالترتيب الطبيعي للزمن لأنها اعتمدت علــى تقنيات الاستباق والاستشراف في جل روايتها، وذلك بغية إضافة التشويق على النص السردي.

- الرؤية السردية تُعنى بدراسة الراوي وموقعه وخصائصه، وقد يختلف حضور الــراوي فــي القصة من مؤلف لآخر، ومن قصة لأخرى، فهناك قصص تعتمد على راوٍ معين وزاويــة معينــة، وهناك قصص تعتمد على تعدد الرواة وتنقلهم من زاوية إلى أخرى، مثل رواية "أعــشقني" التــي أشركت فيها الكاتبة أكثر من راوٍ.

- أعطت الساردة لكل شخصية حقها، ولم تهمل أي واحدة منها على حساب الأخرى.

- لم تبد الكاتبة الأسماء التي وردت في الرواية بعشوائية في الانتقاء، وإنما انتقتها بما يتفق مع الرمزية في الأساس رغم تقديمها تحت عباءة الخيال العلمي، كما جاءت مواصفات كل شخصية مناسبة لها، فحملت بذلك كل واحدة بعدا دلاليا.

- رواية "أعشقني" دارت قضاياها في عوالم الحب بأنواعه، نجد خصوصية التمحور حول الذات والحديث عن الحب فالمرأة في قصصها ضحية ومذنبة، عاشقة ومعشوقة، تلق اللوم على الرجل فيما تعانيه، بل وجعلته هو كذلك يعاني وضحية لألاعيب الأنثى، فهو بحاجة إليها مثل ما هي بحاجة إليه، فكل منهما بحاجة للآخر، ولا تكتمل الصلة بينهما إلا بعطاء الذات الذي يستوجب الاختلاف.

- اهتمت سناء شعلان بعنصر الحب في روايتها وجعلته المتسيد عليها.

- صورت لنا سناء شعلان في روايتها اهتمامها بالمرأة، واعتبرتها قضيتها الأولى، فوجدناها تقدم لنا المرأة محرومة من إنسانيتها بسبب اضطهادها من قبل الرجل الذي لم يتخلّ عن العادات والتقاليد المتوازنة، حتى انه استطاع أن يحرمها من أبسط حقوقها، وهو أن تبدي رأيها في اختيار شريك حياتها.

قائمـــة المصادر والمراجع

أ- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم**

ب- **المصدر**

- سناء شعلان:أعشقني، دار الوراق للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢.

ج- المعاجم و الدواوين

١. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٤.

٢. بلحسين بليشي/ جيلالي بن الحاج يحى : القاموس المدرسي، المؤسسة الوطنيـــة للكتـــاب، الجزائر،١٩٩١.

٣. عبد الرحمـــن بدوي:موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية،مصر،ج١، ط١، ١٩٨٤.

٤. فرج عبد القادر طه : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي،دار غريب، مصر،ط٢، ٢٠٠٣.

٥. فيروز أبادي مجد الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، شركة ومطبعة مـــصطفى البـــاب الحلبي وأولاده،ج٤،ط٢،

٦. لويس معلوف:المنجد في اللغة والإعلام، دار المـــشرق والمكتبـــة الـــشرقية،لبنان،ط١/ط٤، ١٩٩١/٢٠٠٣.

٧. مجمع اللغة العربية:المعجم الفلسفي ،المؤسسة العربية،مصر،ج١، ط١ ، ١٩٨٤.

٨. مجموعة من المؤلفين : معجم الأدباء الأردني في العصر الحديث، منشورات وزارة الثقافة، دار الجمال،ط١، ٢٠٠٧.

٩. محمـــد الحـــسيني الزبيـــدي: تـــارج العـــروس مـــن جـــواهر القـــاموس،دار الكتـــب العلمية،بيروت،مجلد٢٠، ط١، ٢٠٠٧.

د- المـــــراجع

١. أحمد ياسين السلمياني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا والآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق،د ط ، د ت .
٢. إدريس بودیبة:الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار(دراسة في الخدور)ط١، ٢٠٠٠.
٣. أكرم يوسف:الفضاء المسرحي"دراسة سيميائية"،دار مشرق،مغرب،دمشق،(دط)،٢٠٠٠.
٤. آمنة يوسف:إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية، عمان، ط١، ٢٠٠٤.
٥. أوريدة عبود : المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية،دار الأمل،د ط –د ت .
٦. بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(١٩٧٠-١٩٨٦)دار العرب،ج١، ط ٢٠٠١-٢٠٠٢.
٧. بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد ،عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥.
٨. حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصيات)المركز الثقافي،لبنان،ط١، ١٩٩٩.
٩. حسن نجمي : شعرية الفضاء _ المتخيل والهوية ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠.
١٠. حميد لحميداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط٣،٢٠٠٠.
١١. حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة)دار نينوى، سوريا،٢٠١١.
١٢. خليل رزق: تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الإشراف للتجارة و الطباعة، ط١، ١٩٩٨.
١٣. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط١،٢٠٠٥.
١٤. السعيد بوطاجين:السرد ووهم المرجع،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط١،٢٠٠٥.
١٥. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط٢، ١٩٩٣.

١٦. سمر روحي الفيصل ، الرواية العربية" البناء والرؤيا " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، (دط) ٢٠٠٣.

١٧. سمير المرزوقي،جميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة،ديوان المطبوعات الجامعية، دط ،١٩٨٥.

١٨. سيزا قاسم :بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب ،مصر،ط١، ١٩٨٤.

١٩. الشريف حبيلة:بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث،ط١،٢٠٠١.

٢٠. صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الشرق للطباعة والنشر و التوزيع ، ط٢ ،٢٠٠٩.

٢١. ضياء غاني لفتة، عواد كاظم لفتة:سردية النص الأدبي،دار مكتبة حامد،عمان،ط١، ٢٠١١.

٢٢. ضياء غني العبودي:شواغل سردية،دراسة نقدية في القصة والرواية،تموز للطباعة والنشر،دمشق،ط١، ٢٠١٢.

٢٣. عباس إبراهيم: الراوية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ،دار الرائد للكتاب،الجزائر،ط١، ٢٠٠١.

٢٤. عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي،ابن الفارض أنموذجا–دار الحوار ، سوريا،ط١، ٢٠٠٥.

٢٥. عبد الصمد زايد:مفهوم الزمن ودلالته،ديوان المطبوعات،الجزائر،د ط د ت .

٢٦. عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠١.

٢٧. عبد الله إبراهيم:المتخيل السردي،المركز الثقافي العربي ، بيروت،(د ط) ١٩٩٥.

٢٨. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٨.

٢٩. عبد مالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم(دراسة في الخدور)دار هومة، الجزائر(د ط) ٢٠٠٩.

٣٠. غسان كنفاني:جماليات السرد في الخطاب الروائي،دار مجدلاوي، عمان،ط١، ٢٠٠٠.

٣١. غنام محمد خضر : فضاءات التخييل،مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي ،الوراق للنشر والتوزيع،الدوحة،ط٢٠١٢،١.

٣٢. فتيحة كحلوش : بلاغة المكان ،بيروت ، ط١ ،٢٠٠٨.

٣٣. مالك بن نبي: مشكلات الحضارة،دار الفكر،سوريا،د ط ،٢٠٠٠.

٣٤. محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط١٩٩١،١.

٣٥. محمد برادة: الرواية العربية واقع وآفاق ،دار ابن رشد للطباعة والنشر ،ط١، ١٩٨١.

٣٦. محمد صابر عبيد /سوسن البياتي:جماليات الشكل الروائي،دار الحوار،سوريا،(د ط-د ت).

٣٧. محمد عزام:شعرية الخطاب السردي إتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٥.

٣٨. محمد علي سلامة:الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ،دار الوفاء،ط١، ٢٠٠٧.

٣٩. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٠.

٤٠. مراد عبد الرحمن مبروك:جيويوليتيكا النص الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط١، ٢٠٠١.

٤١. مريم سلمان: علم نفس التعلم، دار النهضة، لبنان،ط١، ٢٠٠٣.

٤٢. مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر (دط) ١٩٩٨.

٤٣. مصطفي سويف:الأسس النفسية للإبداع الفني خاصة ، دار المعارف،مصر،د ط ،١٩٥٩.

٤٤. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس، ط١، ٢٠٠٤.

٤٥. ميخائيل إبراهيم أسعد : شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق، لبنان،ط٣، ٢٠٠٣.

٤٦. نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج٢، دار هومة، الجزائ،١٩٩٧.

٤٧. ياسين النصير : الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠.

٤٨. يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي،بيروت،ط٢، ١٩٩٩.

هـ- المراجع المترجمة إلى العربية:

١. تزفطيان تودورف: الشعرية، تر شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار بوتقال، ط٢ ،١٩٩٠.

٢. جيرار جينث: خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر محمد المعتصم ، عبد الجليل الأزدي، محمد الحلي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، د ط ، ١٩٩٨.

٣. غاستون باشلار: جماليات المكان،تر غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،بيروت،ط٣، ١٩٨٧.

٤. فليب هامون:سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، الرباط، دط، ١٩٨٧.

٥. محمد عثمان نجاتي:مقدمة كتاب سيغيموند فرويد، تر عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة،ط٤، ١٩٩٢.

٦. ميشيل فوكو: الاهتمام بالذات،تر جورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي، لبنان،د ط ،١٩٩٢.

٧. يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني، تقويم وترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات العدد٨ ،١٩٨٧.

و- المجلات والدوريات

١. حسين خمري: سيميائية الخطاب الروائي ،مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران، العدد٠٣ ،١٩٩٤.

٢. خالدة حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، العـــدد٤٤٢، وزارة الثقافـــة، سوريا،٢٠٠٠.

٣. سناء شعلان:حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية، الجسرة، مجلـــة ثقافيـــة فـــصلية العدد١٩، الدوحة، ٢٠٠٧.

٤. عبد الباسط عبد المعطي:اتجاهات في نظرية علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، المجلـــس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،العدد٤٤، ١٩٨١.

٥. عبد القادر شرشار :كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، مجلـــة الخلدونيـــة، العـــدد التجريبي،نشر ابن خلدون،تلمسان،٢٠٠٥.

٦. عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية،المجلد٢٧، العدد٠١، ٢٠٠٥.