جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الميدان: أدب عربي
الفرع: دراسات أدبية
التخصص: أدب حديث ومعاصر

رقم: ح/ 24

إعداد الطالب:
العامل نريمان/ منصّر شيماء

يوم:15/06/2021

شعريةالسرد في روايتي (أحببتك أكثر ممّا ينبغي) و "(فلتغفري) لـ: "أثيرعبدالله النشمي"

لجنة المناقشة:

أمال منصور	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	**مقرر**
أقطي نوال	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
أجغو سامية	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	**مناقش**

السنة الجامعية:2021/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿٣﴾ مُؤۡمِنِينَ يَكُونُوٓاْ أَلَّا نَفۡسَكَ بَٰخِعٌ لَّعَلَّكَ ﴿٢﴾ ٱلۡمُبِينِ ٱلۡكِتَٰبِ ءَايَٰتُ تِلۡكَ ﴿١﴾ {طسٓمٓ

ذِكۡرٖ مِّن يَأۡتِيهِم وَمَا ﴿٤﴾ خَٰضِعِينَ لَهَآ أَعۡنَٰقُهُمۡ فَظَلَّتۡ ءَايَةً ٱلسَّمَآءِ مِّنَ عَلَيۡهِم نُنَزِّلۡ نَّشَأۡ إِن

}﴿٥﴾ مُعۡرِضِينَ عَنۡهُ كَانُوٓاْ إِلَّا مُحۡدَثٍ ٱلرَّحۡمَٰنِ مِّن

سورة الشعراء الآية : (1-5)

شكر وعرفان

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى من أشعلت شمعة في دربنا ورافقتنا في عملنا ولم تبخل علينا بنصائحها القيمة الأستاذة المشرفة علينا **د:** "**أمال منصور**"

ونتّوجه بالشكر الجزيل إلى اللجنة المناقشة وإلى جميع أساتذتنا الأفاضل في **قسم الآدابواللغة العربية** في **كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر –بسكرة–** .

مقدمة

شعرية السرد من القضايا التي أثارت جدلًا مهمًّا في الدّراسات المعاصرة، فهي لم تكن وليدة العصر المعاصر، بل نجدها وليدة الجهود العلمية لسنوات طويلة.

وعليه نجد الرّواية من أهم الفنون الأدبية التي شغلت أقلام المبدعين واحتلت مكانة كبيرة لدى النقاد الأدبيين، لأنّها أقرب الفنون التي تلامس المجتمع وواقعهم، مستفيدة من كلّ ما هو موجود في الأدب وفي المجتمع بل تطوّرت لغتها لانتقالها من لغة تسجيلية إلى لغة شعرية، وهذا ما عرف **بشعرية السرد**.

ولقد اخترنا روايتي **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و **(فلتغفري)** **"لأثير عبد الله النشمي"** لكشف شعرية اللغة والعناصر المكوّنة للسرد.

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيارنا لهذا الموضوع شغفنا بعالم الرّواية و الخوض فيه وخاصة الرّواية العربية، وكذلك المتعة والتطلّع التي منحتنا إياها هذه الرّواية ممّا دفعنا لقراءتها دون ملل وخوض غمار التجربة الرّوائية وسننطلق في هذه الدّراسة من الإشكالية الآتية:

- **هل يمكن للسرد أن يحمل في ثناياه وخصائص ملامح الشعرية؟**
- **وكيف تتجلّى الشعرية في الرّوايتين؟**

وللإجابة على التساؤلات ارتأينا أن نقسّم بحثنا كالآتي:

➢**مدخل**: وتتناول فيه مفاهيم عامة للشعرية السرد، ثمّ نتطرّق إلى **الفصل الأوّل** الذي كان بعنوان شعرية اللغة في روايتي **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و**(فلتغفري)**، ونعالج فيه الصورة الشعرية ،الإنزياح، المفارقة والتناص، أمّا **الفصل الثاني**: المعنون بشعرية العناصر السردية الذي يعالج فيه شعرية كل من الشخصية والمكان ، الزمان، أمّا **الخاتمة** بمثابة جملة من النتائج التي توصلنا إليها.

أمّا **المنهج** المتّبع في هذا البحث هو **المنهج البنيوي** والاستعانة بمناهج أخرى كالسيميائية.

أمّا أهم المصادر والمراجع التي سنعتمد عليها في بحثنا:

- **روايتي (أحببتك أكثر ممّا ينبغي) و (فلتغفري) لـ: "أثير عبد الله النشمي".**
- **(اللغة الشعرية) لـ: "جان كوهن".**

وإذا كان للبحث دوافع وأسباب فمن الطبيعي أن تكون هناك عراقيل و صعوبات وتكمن في : ضيق الوقت وكذلك تفرّع الموضوع.

وفي الأخير نتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذتنا المشرفة "**أمال منصور**" لما أبدته لنا من توجيهات ونصائح، ولكلّ من ساعدنا لإتمام هذا العمل.

والحمد لله من قبل ومن بعد وعليه توكلنا إنّه سميع مجيب قريب.

المدخل:

ماهيــة السرد والشعرية

1/ مفهوم الصورة الشعرية

2/ جذورها

1/ مفهـوم السـرد

2/ السرد عند العرب

3/ الســرديــة في ضـوء الشعـرية

1- مفهـوم الشعـريـــة

يُعدّ **مفهوم الشعرية**من المفاهيم المثيرة للنقاش والجدل، بسبب تعدّد وتداخل معانيها وتنوّع تعريفاتها، وقد بدأ "**أرسطو**" في كتابه **(فن الشعر)** ببلورة معالم الشعرية ومن هنا نعرج على **المفهوم اللغوي والاصطلاحي** للشعرية:

1-1 لغـةً

ذكر في **(لسان العرب)** "**لابن منظور**" :«الشعر من شعُرَ يشْعر شعْرًا وشعرى ، ومشوراء، كلّه علم، ويقال شعرت بالشيء أي فطنت له، وليت شعرى: أي ليتنى علمت».[1]

وفي **(القاموس المحيط)**:«شعر شعرًا وشعرًا وشعرة وشعرى... وشعورة: أي علم به، وفطن له ومنه قولى: ليت شعرى؛ أي ليتنى علمت، وسمي شاعرًا لفطنته»[2] ، فدلالتها هنا أنّها مستمدة من العلم والفطنة والعقل.

وفي **(معجم المنجد)** :«شَعَرَ شعرًا قل لشعر وشعورًا أي أحس وأدرك بإحدى الحواس الظاهرة أو الباطنة وشعرية صفة ما تثير الأحاسيس وشعور حالة عاطفية تعبيرًا عن ميل و نزعة»[3].

لا يقتصر **مصطلح الشعرية** على مفهوم محدّد فالمتأمّل في القواميس العربية يجدها لا تنحصر على مفهوم ولكنّها لا تخرج على أنّه الكلام الموزون المقفى المحمّل بالعاطفة والعلم والفطنة.

---

[1]- ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج4، ص 409-406،مادة (ش ع ر).

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2008م، ص866-868، مادة (ش ع ر).

[3]- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000م، ص773،مادة (ش ع ر).

2-1 اصطـلاحًـا

مصطلح **الشعرية** من بين المصطلحات التي اختلف فيها النقاد لوضع مفهوم شامل وواضح، وبدايتها كانت في محاولة أرسطو تأسيس شكل للشعرية يتناسب والزمن الذي عاش فيه، ومن ثم شرع **الشكلانيون الروس** في تجديد **مفهوم الشعرية** وذلك من خلال دعوتهم لإقامة أدب مستمد من الأدب نفسه وهذه الفكرة اختصرها "**رومان جاكبسون**": «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنّما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل معين عملًا أدبيًّا»[1]

نستشف هنا أنّ "**رومان جاكبسون**" يدعو إلى ضرورة إقامة "**علم الأدب**"، تكون مبادئه مستمدة من الأدب في حدّ ذاته.

إنّ مضمون الشعرية يركز على الجانب الفني للعمل الأدبي الذي يحاول الكاتب من خلاله كسر انتظار المتلقي وفك شيفرة الغموض في النص؛ أي الشعرية «تعنى بدراسة خصائص الخطاب الأدبي، فنحاول الإجابة على سؤال ماهية الأدب، وما الوسائل الوصفية الكفيلة بتميّزه ، فهي مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله، ولا يعني ذلك أنّ الشعرية معيارية، لأنّها ليست نظرية تصبّ بها شعريتها».[2]

ونعني بهذا التعريف أنّ الكاتب يعتمد مجموعة من القواعد لكي يحدّد جمالية العمل الأدبي، ولا يعنى هذا أنّ الشعرية نظرية.

يعتبر"**حسن ناظم"الشعرية** :« محاولةً وضع نظرية عامة مجرّدة ومحايثة للأدب بوصفه فنًّا لفظيًّا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية

---

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص84.

[2]- أثير محسن الهاشمي، شعرية السرد في رواية(من يكسب الهواء في رئة االقمر)، مجلة الحوار، كورديستان ،العراق، (د.ع)، (د.ص)، الأحد 10 يوليو 2016، alhiwarmagazine.blogspot.com، تاريخ الاطّلاع: 13 فيفري 2021، على الساعة: 22:12.

فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي».[1] إذن "**الشعرية**" عند"**ناظم**" هي مجموع القوانين التي تجعل من العمل الأدبي اللفظي أدبيًّا وتكسبه أدبيته.

ويعرّفها كذلك "**تزفيتان تودوروف**"هي :« مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه».[2]

من خلال ما درسناه وما تطرّقنا له في **المفهوم الاصطلاحي للشعرية**، نستطيع القول أنّ الشعرية هي مجموعة من المبادئ والقوانين والقواعد التي تبحث في جمالية الخطاب الأدبي وإبداعاته بشتى أنواعه وأجناسه الشعرية منها أو النثرية، فهي تكسب وتعطي للعمل الأدبي روحًا جديدة وأدبية وجمالية.

2- جـذورهـــــا

1) الشعـريــة عنــد النقــاد الغـربيين

نادى**الشكلانيون الروس** بضرورة قيام علم جديد للأدب وهو الشعرية وذلك من أجل إضفاء طابع العلمية على نقدهم ووضع قواعد وخصائص مستمدة من النص الأدبي نفسه وتحديد موضوعه «فموضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته بل ما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي هو الخطاب الأدبي».[3] بمعنى استخراج واستنباط القوانين التي تولد الخطاب الأدبي وتصنع له شعريته .

أ- الشعـريــة عنــد تـودوروف

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994م، ص09.

[2]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

«إنّ **الشعرية** عند **تودوروف** تتحدّد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسًا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوّناته البنيوية والجمالية».[1]

فالشعرية عند "**تودوروف**" تهتم بالخصائص التي تميّز هذا الأدب عن غيره من الفنون الأخرى؛ أي أنّ هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كلّ عمل أدبي، وبعدها تكسبه السّمة الأدبية. ويرى "**تودوروف**" أنّ **الشعرية** لا تهتم بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن أو المتوقّع ومجالاتها «لا تقتصر على ما هو موجود بالفعل وإنّما ما يتجاوزه إلى إقامة تصوّر بما يمكن مجيئه».[2]

ونستنتج من هذا أنّ مجالات الشعرية عند "**تودوروف**" تبنى على الاحتمال وليس على المتوقّع في حين أعطى **لمصطلح الشعرية** العديد من المدلولات وحصرها إلى الجهود التي حاولت بناء نظرية أدبية.

ب-الشعـرية عنــد رومــان جـاكبســون

ربط "**رومان جاكبسون**" **الشعرية باللسانيات** وهذا يتّضح من خلال تعريفه **للشعرية** فهي: «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة هي الوظائف الأخرى للغة وإنّما تهتم بها خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو ذلك على حساب الوظيفة الشعرية».[3]

---

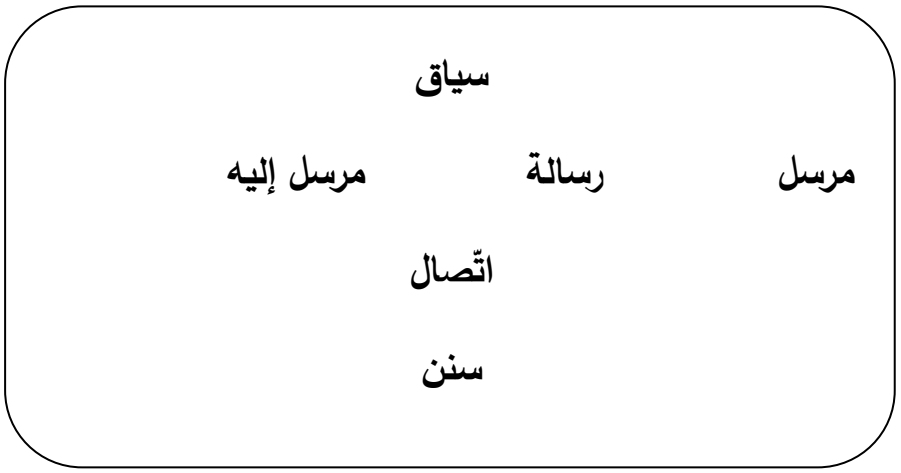
[1]- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم) ،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م، ص293.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م، ص23.

[3]-بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص298.

ووضع "**جاكبسون**" تعريفًا آخرًا يمتاز بالإيجاز: «يمكن **للشعرية** أن تعرف بوصفها الدّراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفي الشعر وجه الخصوص».[1] ربط "**رومان جاكبسون**" الشعرية باللسانيات من اجل أن يدخل ويكسب الشعرية طابعًا علميًّا في معالجة الأشكال الشعرية بمنهجية معيّنة.

ويقدّم "**جاكبسون**" موجزًا للعناصر المكوّنة للحدث اللساني كالآتي:



وهكذا وضع هذه الخطاطة من أجل تتبّع مسار الحدث اللساني عبر هذه العناصر بداية من المرسل وذلك عبر (السياق والرسالة والاتّصال وسنن) إلى غاية المرسل إليه.

ت- الشعـريـــة عنـــد جـان كـوهـن

يذهب "**جان كوهن**" إلى أنّ **الشعرية** هي نظرية تبحث في الفروق الموجدة بين الشعر والنثر ويتبيّن هذا في قوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر».[2] هنا حدّد

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص90.

[2]- جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م، ص09.

"**جانكوهن**"موضوع نظريته من الشعر والخصائص والسمات التي تميّز هذا الشعر، وتحدّد بصفة عامة بمصطلح الإنزياح، وهو يركّز على الشعر لأنّه حسب نظره «هو علم الإنزياحات اللغوية»[1]، فالشعر عنده هو الإنزياح عن قوانين اللغة، والشعرية هي «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية».[2] ويعنى "**جان كوهن**" هنا أن اللغة الشعرية تأتي مختلفة على لغة النثر المعهود عليها، لأنّ الشعرية تقوم على أسلوبها الخاص ولغتها الخاصة لذلك ركّز "**جان كوهن**" على خاصية الإنزياح، وهذا ما طرحه "**حسن ناظم**" في كتابه **(مفاهيم الشعرية في تفريق كوهن بين الشعر والنثر)**: «أنّ النظم ليسا مختلفا عن النثر وحسب بل هو معارض له وليس شأنه أن يكون ممّا ليس نثرًا، بل هو نقيض النثر، فالخطاب يعبّر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة إلى أخرى».[3]

وقد وضع "**جان كوهن**" جدولًا خاصًّا **بأنماط الشعرية** في ضوء المستويين: **الصوتي والدلالي**[4]

الجنـــس	الصـوتيـة	الـدلاليـة
قصيدة نثرية	−	+

[1]– المرجع نفسه ، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص112.

[4]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص 310.

نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

ويعلّق "**جان كوهن**" على الجدول بما يأتي: «القصيدة النثرية **(قصيدة دلالية)** لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريًّا وللدلالة على أنّ العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي على أنّ قصيدة النثر موجودة شعريًّا، على الرغم من أنّها تبدو شعرًا أبترًا لإهمالها الإمكانيات الصوتية.

ويسمى الصنف الثاني **(قصيدة صوتية)** لتضمنها الوزن والقافية ، في حين أنّها دلاليًّا لا تعدو أن تكون نثرًا، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنّما موسيقى ويسمى هذا **(الشعر الصوتي الدلالي)** أو **(الشعر الكامل)** ،وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهن».[1]

2) الشعــريـــة عنـــد النقـــاد العـــرب

أ. الشعـريـة عنـد كمـال أبـو ديـب

يرى "**كمال أبو ديب**" ،أنّ "**الشعرية**" :«خصيصة علائقية أي أنّها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوّلية سماتها الأساسية أنّ كلّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا ، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي

[1]– المرجع نفسه، ص 311.

حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاته يتحوّل إلى فعلية خلف للشعرية، ومؤشّر على وجودها».[1]

إنّ **الشعرية** في نظر "**أبو ديب**": «تستند الفجوة ، مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحدّدها بأنّ الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكوّنات للوجود ، أو اللغة، أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه "**جاكبسون**" نظم لترميز **(code)**».[2] ونفهم من هذا أنّ **الشعرية** تعتمد على الفجوة ،مسافة التوتر وما يؤكّد هذا القول "**أبو ديب**": «مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر: فالفجوة تميز الشعرية تمييزًا موضوعيًّا ولا قيميًا، وإنّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسّد فيها فاعلية مبدأ التنظيم».[3]

ومسافة التوتر عند "**أبو ديب**" :«نتاج الفجوة ،و نتج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورية في مستوى المصطلح والمفهوم».[4]

إن مفهوم الفجوة ومسافة التوتر عند "**أبو ديب**" هو ما عرف بالإنزياح عند "**جان كوهن**" أو تشابههما.

ب. الشعـريـــة عنـــد عبـــد الله الغـــذامـــي

وضع "**الغذامي**" في مصطلحين يفرّق بينهما بخصوص **مفهوم الشعرية** وهما: "**الشعرية**" و "**الشاعرية**" حيث يقول :«...وبدلًا من أن نقول **(شعرية)** ممّا جعله بتوجّه بحركة زئبقية نافرة نحو **(الشعر)** ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها

---

[1]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص343.

[2]– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص32.

[3]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص 343.

[4]– المرجع نفسه، ص345.

في مسارب الذهن، فبدلًا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة **(الشاعرية)** لتكون مصطلحًا جامعًا يصف **(اللغة الأدبية)** في الشعر والنثر».[1]

وعرج أيضًا "**الغذامي**" على "**مفهوم الشعرية**" في قوله: «**فالشاعرية** إذا هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له».[2]

أي أنّ **الشاعرية** عنده مصدرها اللغة: « لتصف هذه اللغة فهي : لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، ممّا تحدثه الإشارات من موجبات لا تظهر في الكلمات، ولكنّها تختبأ في مشاربها، وهذا تمييز للشعرية عن اللغة العادية»[3] فالشاعرية هنا تهفو بالخطاب اللغوي من العالم الحسي إلى العالم المتخيل، وتقرع في عقل متلقيها وتبعثر تفكيره، وترحل به إلى العالم المتخيل.

ربط "**الغذامي**" الشعرية بالأسلوبية، إذ يقول: «فالشاعرية هي فنيان التحوّل الأسلوبي، وهي استعارة النص؛ كتطوّر لاستعارة الجملة ، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة تعبير بياني».[4]

وفي الأخير نستشف أنّ شعرية "**الغذامي**" قائمة على مبدأ خرق كل ما هو مألوف ومتعارف عليه وانتهاكه، وكذلك شعريته مرتبطة بالأسلوبية لأنّها نابعة من اللغة ذاتها.

1/ مفهـــوم الســـرد

تعدّدت مفاهيم **السرد** أثناء تناولها من قبل النقاد سواء من الناحية اللغوية والاصطلاحية، حيث يعتبر **السرد** من أبرز وسائل التعبير الإنساني منذ القدم، لذا يمكننا التعرّف على ماهيته وجذوره العربية والغربية نظرًا لأهميته البالغة في الأدب.

---

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص22.

[4]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ، ص28.

1.1 لغـــةً

وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم، قال تعالى«: ﴿ٱعۡمَلۡ أَنِ ١٠ ٱلۡحَدِيدَ لَهُۥٓ وَأَلَنَّا وَٱلطَّيۡرَ مَعَهُۥۖ وَأَوَّبِي يَٰجِبَالُ فَضۡلٗاۖ مِنَّا دَاوُۥدَ ءَاتَيۡنَا وَلَقَدۡ ١١ بَصِيرٞ تَعۡمَلُونَ بِمَآ إِنِّي صَٰلِحٗاۖ وَٱعۡمَلُواْ ٱلسَّرۡدِۖ فِي وَقَدِّرۡ سَٰبِغَٰتٖ[1]

وللسرد معاني وتعريفات عديدة ومختلفة تنحدر من أصل لغوي. فورد في**(لسانالعرب)**«أنّ السرد في اللغة تقدّمةُ شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السياق له».[2] بمعنى هو الترابط والتناسق في الكلام وإجادة السياق.

أمّا **(منجد مختار الصحاح)** فقد ورد: «(السّردُ) لثقب (والمسرودة) المثقوبة، وفلان **(يسرد)** الحديث إذا كان جيد السياق. **(وسرد)** الصوم تابعه وقولهم في الأشهر الحُرُم: ثلاثة (سردُ) ي متتابعة وهي ذو القعدة، ذو الحجة، ولمحرّم وواحد فرد وهو رجب».[3]

ومن هنا نجده يعني بتعريفه الاستمرارية والتتابع وجودة وحسن السياق كما ورد هذا عند **ابن منظور**.

في حين جاء في **(معجم الوسيط)**: «سرد الشيء سردًا: ثقب والجلد خرز ، والدرع نسجها فشك طرفي كلّ حلقيتين وسمرهما».[4]

وبمعنى أنّ **السرد** في **تعريفه اللغوي** هو التتابع الاستمرارية والتواصل وجودة وحسن السياق.

---

[1]– سورة سبأ، الآيتين (10–11).

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج4، ص165،مادة (س ر د).

[3]– محمد بن القادر الرّازي، مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (دط)، 1988م، ص294،مادة (س ر د).

[4]– إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ط2، ج1، ص426،مادة (س ر د).

1.2 اصطـلاحًـا

كثرت مفاهيم **السرد** من الناحية الاصطلاحية حيث نجد "**سعيد يقطين**" يعرّفه في كتابه **(الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي)** «هو فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان».[1] ومنه نجد لسرد في الخطابات لا تقتصر عن الخطاب الأدبي فقط بل تتعداه إلى الخطابات غير الأدبية.

ويرى "**حميد حميداني**": «أنّ **السرد** هو الطريقة التي تروى بها القصة عن قناة الرّوي والمروي له»[2] فيعني بتعريفه الطريقة التي تقدم بها القصة، كما أنّه يقول بأنّ الحكي يقوم على دعامتين «أوّلها أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثًا معينةً، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه فيه تتميّز أنماط الحكي بشكل أساسي»[3]، ومنه نجد أنه يربط السرد بدعامتين الأولى أنّه يحتوي على قصة والثانية الطريقة التي تحكى بها هذه القصة.

---

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997م، ص45.

[2]– حميد الحميداني، ينية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م، ص45.

[3]– حميد الحميداني، ينية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

أمّا **السرد** عند "**رولان بارت**" «إنّه مثل الحياة علم ومتطوّر من التاريخ والثقافة».[1]

نرى بأنّ التعريف بسيط ولكنّه يحمل في طياته دلالات عميقة لارتباطه –بالإنسان– وبالحياة ومجالاتها الواسعة لتقلّبها وسرعة تقلّبها.

كما يعرّف أيضًا على أنّه فعل يقوم به الرّاوي أو السارد الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي إذًا فهو عملية إنتاج فيها (الرّاوي والمروى له) يكون من الواقع أو من نسيج الخيال.

ومنه فإنّ **السرد** تقنية يراد بها الطريقة التي تقدّم بها الحكاية كما يعد أداة من أدوات التعبير الإنساني الذي يتكوّن من سارد، مسرود له، الخطاب.

- ✓ **السرد عنـد الشكـلانييـن الـرّوس**

لقد عُنيَ **السرد** باهتمام النقاد الغربيين، حيث صرّح هؤلاء بأهم التصوّرات حول السرد وخاصة من كان له أسبقية الحديث والد في القضايا السردية.

إنّ للشكلانيين دورًا هامًا في مجال **السرد**، حيث ركزوا على العلاقات والوظائف التي تؤدّيها العناصر في النص فلولا جهود هؤلاء النقاد لما أصبح السرد بهذا الشكل الذي هو عليه اليوم، فمن بين التعريفات للسرد نجد أنّه : «طريقة الرّاوي الذي يحاول أن يعرّفنا على حكاية معينة وذلك باستعمال كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يُراعي فيه نظام تتابع الأحداث».[2] ويعرّف أيضًا على أنّه : «هو الإخبار على سلسلة متصلة من الحوادث والوقائع المقترنة بتصرّفات الشخصية ودوافع أفعالها».[3]

[1]– عبدالرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، (دت)، ص13.

[2]– أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، داار الصادق الثقافية، ط1، 2012م، ص37 .

[3]– المرجع نفسه، ص 37.

ونستخلص من التعريفين السابقين أنّ **السرد** عند **الروس** الثنائية التي قامت عليها دراساتهم **(المتن الحكائي والمبنى الحكائي)**؛ فالأولّ يعني الحكاية كما هي في الأصل أمّا الثاني فيعني إعادة بناء أحداث الحكاية لتصب بقالب سردي جديد.

- ✓ **فيليـب هـامـون**

يعرّفه بأنّه: «إنّه يروي أحداثًا وأفعالًا في تعاقب»[1] بمعنى هو التسلسل للأحداث والأفعال.

- ✓ **تـودوروف**

فيقول: «إن السرد يقابل الخطاب وعليه فإنّ ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب **(أي السرد)** راوي في القصة، يوجد أمامه قارئ يتلقاه فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتّبعها الرّاوي في نقلها لنا. أي نقل القصة هذه الطريقة التي تتعلّق بالجانب الصوغي للغة»[2] ، وهذا المفهوم كان في بيانات **السرد** من حيث التشكّل، حيث كان مركّزًا على جانب التركيب اللغوي أكثر من بلورة الأحداث المنقولة، كما يرى أن السرد خطابٌ يوجهه الرّاوي للقارئ.

- ✓ **غـريمـاس**

يعرّفه "**غريماس**" بأنّه: «الخطاب السردي ذو طبيعة مجازية، تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه»[3]، فيصرّح بأنّ الشخصيات لها دور في السرد وهو إنجاز الفعل.

---

[1]– دليلة مرسلي، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، ط1، 1985م، ص30.

[2]– أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص31.

[3]– بن عيسى بوحمالة، حدود السرد جيرار جينات، مجلة الآفاق، المغرب، عدد 8–9، 1988م، ص55.

✓ **جيـرار جينـات**

فربط **السرد** باللغة في حين أنّه يتحقق بغير اللغة فقال: «عرض الحدث أو متوالية من الأحداث المتوالية الحقيقية أو الخيالية عرض بواسطة اللغة وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة»[1].؛ فنجده يركز على اللغة المكتوبة وتتجسّد هذه اللغة في الرّواية والقصة.

2/ السرد عنـد العـرب

➢ **سعيـد يقطيـن**

من أهم النقاد الذين ساهموا إسهامًا كبيرًا في **تأسيس السرديات** في الساحة لعربية حديثًا، وهذا ما نراه في أعماله القيّمة التي تركها لنا لكي نستند إليها.

فيشير إلى أنّ السرديات باعتبارها أدبًا قابلًا لأن يتمفصل من حيث التجلي وفق مبادئ ثلاثة **(الثبات، التحوّل، التغيّر)**، فالثبات يقصد به أنّ القصة الثابتة ولها علاقة وطيدة بالسرد فأحيانًا يتلاشى السرد للاضمحلال القصة.

أمّا التحوّل فهو عبارة عن الطرق التي يتبناها السرد في تقديم الحكاية، بالإضافة إلى التغيير الذي يقترن بعنصري الزمان والمكان[2]، فالسرد حسب "سعيد يقطين" لا يكتمل إلّا بهذه المبادئ باعتباره جنسًا أدبيًّا ليّنا قابلًا للانفصال.

➢ **نبيلـة إبـراهيـم**

من أهم النقاد العرب والمفكّرين التي شغلتها قضية السرد فرأيها فيه للسرد لا حدودًا ولا يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، كما يرتبط **السرد** بأي

[1]– جيرار جينات، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزد وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (دط)، 2000م، ص45.

[2]– سعيد يقطين، مقدمة للسرد العربي، ص219–220.

نظام لساني وغير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه[1]. فمن خلال هذا التعريف يتّضح لنا بأنّ السرد يشمل كلّ الخطابات الأدبية وغير الأدبية في كلّ زمان ومكان، كما أنّه من قريحة المبدع.

- **إبــراهيــم صحــراوي**

أستاذ النقد الأدبي بالجزائر فقال: «أنّ القص أو القصص والرّواية والسرد والحكي والإخبار كلّها مصطلحات تفيد في مجملها نقل الحديث وإخبار الآخرين به واستظهاره وتبيّنه وتوضيحه»[2] فنجد هذا التعريف انطلاقًا من الغاية ؛ أي السرد وحيثياته فلا يتعدّى في تعريفه ماهية السرد.

- **عبــد المــالك مرتــاض**

في رأيه: «إنّ **السرد** يقضي ميثاق تنشط بداخله أربعة مصطلحات المؤلّف القارئ، الشخصية واللغة بمجرّد أن ينقص عنصرًا واحدًا من العناصر الأربعة يختل النظام وتنعدم الثقة أي الميثاق يخرق وينقص ، والعمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي معالج أحداث خيالية أو واقعية في زمان معين وغير محدد يتضمّن بتمثيله عدّة شخصيات يصمم هندستها مؤلّف أدبي »[3] من خلال هذا التعريف يتجلّى لنا أن **السرد** ينجح بأربعة قارئ لا ينشأ ولا يعيش إلّا في ظل السرد.

3/ الســرديــة في ضــوء الشعــرية

هناك علاقة وطيدة تربط بين مفهومي **(الشعرية والسردية)** بحيث نجد أنّ السرد نوع من الشعرية فهما متداخلان إلى حد كبير، ولصحة كلامنا هذا يمكن أن نبرهن ونسترشد بآراء بعض النقاد مثل "**عبد الله إبراهيم**" أقّر بأمومة الشعرية للسردية إذ أنّ السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية بمعنى أنّ الشعرية تحتوي على السردية.

---

[1]– نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة الغريب، الأردن، ط1، (دت)، ص09.

[2]– إبراهيم صحراوي، السرد لعربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص33.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنية السرد عالم المعرفة، (دط)، 1983م، ض256.

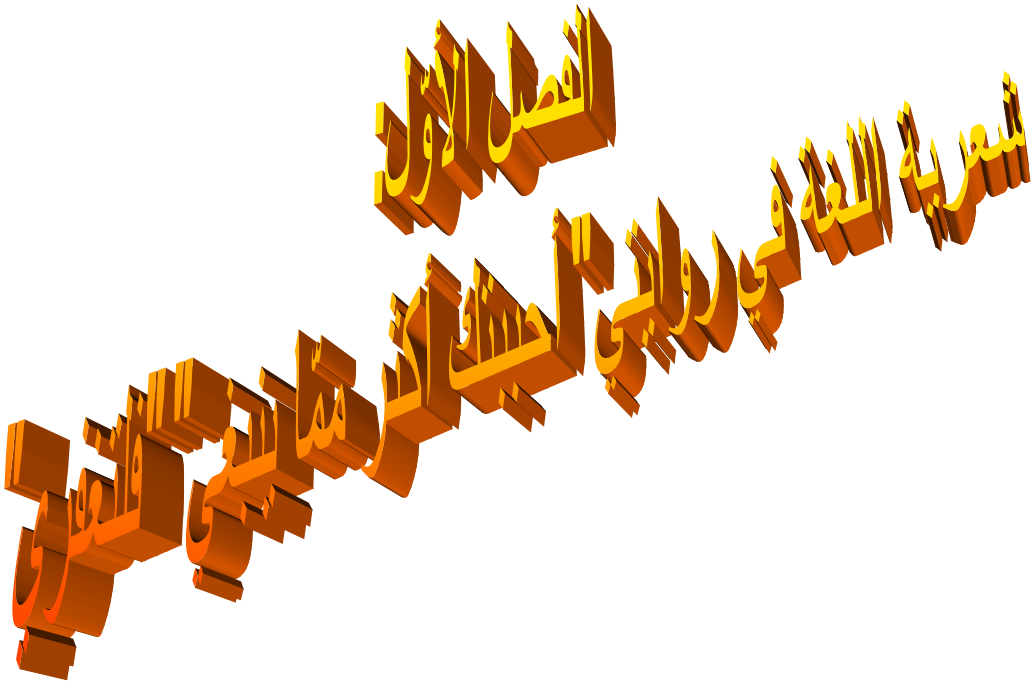
في حين نجد "**سعيد يقطين**" يدخلهما في العلاقات المعقّدة حيث يقول: «أنّ السردية تهتم بجزء فقط هو الخطاب السردي ضمن علم كلي البويطيقا في حين نجد الشعرية تهتم اهتمامًا واسعًا وأشمل».[1] بمعنى اهتمامًا واسعًا بالشعر والشعرية.

ارتبطت **الشعرية بالسرد** ونرى ذلك من خلال الإبداعات التي استطاعت أن تتخطّى الحدود، فنجد اجتماع الشعر والسرد في الخطاب الأدبي الواحد، والدليل على ذلك هو «أنّ الممارسة الإبداعية منذ القدم أثبتت التفاعل بين الشعر والسرد ذلك أن الملاحم نظمت شعرًا، فهذا يمثّل خرق الشعر للسرد أمّا فيما يخص العصر الحديث نجد هناك تعارضًا بين الشعر والسرد في **القرن التاسع عشر**، فقد نشأت أجناس أدبيةٌ تَأْخُذُ منَ الشّعْر بَعْضَ خصائصه ومن النثر بعض مميزاته مثل **(قصيدة النثر والقصة الشعرية)** ونلخص من هذا أنّه رغم الحدود الصارمة، التي وضعتها الإنشائية الغربية بين الأجناس إلى أنّ الممارسة الإبداعية استطاعت خرق الحدود، فاجتمع الشعر والسرد في خطاب واحد».[2]

ونلخص من هذا الارتباط بين السرد الشعر والتداخل؛ أي نجد في الخطاب السردي مزيجًا بين ما هو سردي وشعري وهنا تولد الجمالية لاجتماع الشعر والسرد في الخطاب الواحد.

[1]– سناء غضبان، شعرية السرد في رواية بروج الغدر لآسيا مشري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، إشراف طويل سعاد، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/2013م، ص16.

[2]– يوسف أوغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة مصطلحية في الحدود المفاهيم، مخبر السرد العربي، الجزائر، (دط)، 2007م، ص21.



1. الصـــورة الشعـــريـــة

2. الإنـــزيـــاح

3. التنـــاص

4. المفـــارقـــة

1/ مفهـوم الصـــورة الشعــريــة

1-1 المفهــوم اللغـوي للصـــورة

قبل أن ندرس **مفهوم الصورة** في مختلف التعاريف ، وجب أن نقف على المفهوم اللغوي لكلمة "**صورة**" والتعريف بها في المعاجم اللغوية العربية.

جاء في **(لسان العرب)**: «الصورة في الشكل، والجمع صور ، وصور وقد صور، وقد صوره فتصوّره، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير والتماثيل».[1]

"**فابن فارس**" نجده في بداية حديثه عن "**الصورة**" :«الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول، وليس هذا الباب باب قياس ولا اشتقاق له[2] : كما نجد "**الدكتور علي صبح**" يوضح في كتابه **(الصورة الأدبية نقد وتاريخ)** فيقول : فما الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكر صياغتها، وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى وتجسم الفكرة فيها».[3]

فنستنتج ممّا سبق أنّ كلمة صورة تعدّدت استعمالاتها اللغوية وتعدّدت دلالتها.

- هي جوهر الشيء ولبه.
- بنية الشيء وشكله.

2-1 المفهــوم الاصطــلاحـــي للصـورة

[1]- أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار أحياء التراث العربي ، بيروت، ط3، 1999م، ص498، مادة (ص و ر).

[2]-ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969م، ص 319.

[3]- علي صبح ، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (دت) ، ص93.

يكاد يكون هناك إجماعٌ على صعوبة إيجاد تعريف شامل **للصورة** ولعلّ هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعًا، فالوصول إلى معنى "**الصورة الشعرية**"« ليس باليسر الهين ومن قال غير ذلك فقد خفيت عنه أسرار اللغة وكوامنها المستترة وروحها المتجددة وليس لما كان عند المناطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة »[1]، وذلك لشمولية المصطلح لأن لها دلالات مختلفة .

أمّا "**العسكري**" فرد لفظة **الصورة** بقوله « البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[2] ؛ أكّد **العسكري** على ما تضفيه الصورة من القيمة الجمالية في المعنى ويعتبر شرطًا أساسيًّا لنجاح الشكل.

ثم يحدّدها "**الجرجاني**" :«طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان»[3]، فيقصد بهذا القول أنّ الشعر ليس أفكار ومعاني فقط ، بل يتعدّى ذلك لصياغة جملة ترتكز على التصوير.

واستشف "**جابر عصفور**" من مقولة "**الجاحظ**" هذه ثلاثة مبادئ: «أوّل هذه المبادئ أنّ للشعر أسلوب خاصًا في صياغة الأفكار والمعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، وثالث هذه المبادئ أنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قرينًا للرسم ، ومشابهًا له في طريقة

[1]– علي أصبح ، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، ص05.

[2]– أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص 19.

[3]– حافظ لرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري، دار صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 17.

التشكيل، والصياغة والتأثير والتلقي. وإن اختلفت عنه في المادة الشيء يصوغ بها ، ويصوّر بواسطتها».[1]

فالصورة عند "**الجرجاني**" الشيء نفسه، وإنّما هي تميزه وتفرّقه عن غيره سواء أكانت في الشكل أو المضمون فقد نظر إلى الشعر على أنّه معنى ومبنى لم يفاضل بينهما لأنّهما ينظمان في الصورة.

كما أورد "**أبو الحسن**" رأيه وموقفه النقدي تجاه **مفهوم الصورة** أثناء حديثه عن مفهوم التخيّل والمحاكاة التشبيهية: «إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك جعلت منه صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا اعتبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في إفهام السامعين وأذهانهم».[2]

فالخيال هو عنصر فني يتمثّل في التشبيهات والاستعارات ليعمل على توضيح المعنى مشكّلًا في الأخير الصورة الشعرية.

اتّجه أغلب الفلاسفة والأدباء في تحديد اللفظ والمعنى كعنصرين أساسيين إلى جانب المقوّمات الأخرى كالاستعارة والتشبيه والخيال المشكلة للصورة الفنية.

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراثالنقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص 257.

[2]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد تاحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 18.

أ- الاستعــارة

تنتمي لعلم البيان **وتعريفها اللغوي:** «العارية والعارة، وما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوروه إيّاه، وتعور واستعار وطلب العارية واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يُعيره إيّاه »[1] ؛ وهذا التعريف يدخل في إعارة الشيء من صاحبه.

أمّا في **المعنى الاصطلاحي** فهي: « مقارنة ضمنية بين شيئين أو كيانين غير متشابهين»[2]، كما يعرّفها "**القزويني**": « هي ما كانت علاقة تشبيه معناه بما وضع له ، وقد تقيّد بالتحقيقية لتحقق معناها حسًا أو عقلًا. أي تتناول أمرًا معلومًا يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسمًا له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه».[3] وما نلحظ في هذين التعريفين أنّ الاستعارة ملازمة للتشبيه وكأنّنا لا نستطيع فهم الاستعارة إلّا إذا فهمنا التشبيه.

أمّا بخصوص التعبيرات الاستعارية « فهي امتياز كبير للأسلوب عندما نستخدم لصورة مناسبة، لأنّها تعطيك فكرتين مقابل فكرة واحدة».[4] فنفهم من هذا التعريف أنّ الاستعارة تنضوي على معنيين: الأوّل أصلي، أمّا الثاني ما يتولّد من المعنى الأوّل مع وجود قرينة.

فنجدها بدورها تنقسم إلى قسمين وهما كالآتي:

- **القسـم الأوّل (الاستعــارة المكنيــة)**

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 344، مادة ((ع و ر).

[2]- شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبو العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009م، ص 61-62.

[3]-أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص 60.

[4]- يترنس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكرياء عبد الله، ط1، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر، 2016م، ص44.

« وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز إليها بشيء من لوازمه ومن البلاغيين من يسمي هذا النوع من الاستعارات "**بالتشخيص**"»[1] حيث تمثّل فيه المعاني والجمادات إلى أشخاص صفات كائنات الحية.

- **القسـم الثـانـــي (الاستعـــارة التصـريـحيـة)**

« وهي التي يصرّح فيها المشبه به أو ما استعير فيها لفظ المشبه للمشبه به ، وهذان القسمان كانا باعتبار ذكر أحد طرفي الاستعارة أو حذفه».[2]

الناظر إلى التعريفات السابقة **فالاستعارة** هي نقل الكلمة من معناها اللغوي إلى معنى آخر لم تعرف به، أو هي لفظ استعمل في غير ما وضع له ، ويقصد باستعمالها جمالية المعنى وأركانها ثلاثة:[3]

- **فالمستعار منه:** وهو المشبه به يستعار منه اللفظ الموضوع له.
- **المستعار له:** هو المشبه الذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره.
- **المستعارة:** وهو اللفظ الذي تمت استعارته من صاحبه لغيره.

ويتمثّل هذا في قولها : "قلبي يرقص من نشوة المشاركة"[4]، حيث شبّه الفرح بالإنسان وحذف المشبه وترك أحد لوازمه وهي كلمة **(رقص)** على سبيل **الاستعارة المكنية**، فلفظة رقص هي المحور والدالة على الحب القوي الذي يجمع بين "**عبد العزيز وجمانة**".

كما نجد **الاستعارة** واضحة في عبارة " مخالب الذل تنهش أعمائي"[5] ، شبّه حوادث الدهر التي ألمَّت به من أجل شن كرهها لعزيز بالذئب التي غرست مخالبه فيه وحذف المشبّه به تاركًا أحد لوازمه وهو كلمة مخلب للدلالة على **الاستعارة المكنية.**

---

[1]– عبد العزيز عتيق، علم البيان ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1985م، ص 179.

[2]– يُنظر: المرجع نفسه، ص 183.

[3]– يُنظر: محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمودي المصري، قطوف بلاغية، دار الوفاء لدنيا لطباعة، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص 70.

[4]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص 137.

[5]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، ص 219.

فالجامع بين **المشبه والمشبه به** هو الإيلام والذل فوصفه للإقرار على الألم الذي تولد عن الذل والكره.

ونجد استعارة أخرى في قولها: "غارقة في حبي لك"[1]، حيث شبهت الحب بالبحر ثم حذفت المشبه به وترك أحد لوازمه وهي كلمة غارقة على سبيل **الاستعارة المكنية**، وتشير هذه الاستعارة عن فكرة الفيض والغزارة ونلمس الغزارة العاطفية التي تجمع بين البطلة والبطل وما سببه من ألم.

لقد استثمرت "**أثير عبد الله النشمي**" **الصورة الاستعارية** ، وما تحمله من إيحاءات لتخلق لها لغة تتعدّى اللّغة الأدبية العادية إلى لغة شعرية، وهذا ما زاد أسلوبها جمالية ووضوحًا وقوّةً في المعنى والمبنى وحسن اختيار للعبارات الموظفة هذا ما بيّن للقارئ المعاناة التي عاشها كل من "**جمانة**" و"**عبد العزيز**".

ب- المجـــاز

لغــةً: ورد في **(لسان العرب)** :«جُزْتُ الطريق وجاز الموضع (...) مجازًا وجاز به وجاوزه جوازًا أو جازَهُ غيرُهُ وجازَهُ: سار فيه وسلكه (....) والمجازُ والمجازةُ: : الموضع (...) ، جزتُ الموضعَ سرتُ فيه ،وأجازه: خلّفهُ وقطعه»[2]

أي أنّ المجاز ونقل اللفظ من معناه الحقيقي إلى معنى آخر.

في حين عرّفه "**بطرس البستاني**" في **(محيط المحيط)**: « جاز الموضع، يجوز جوزا وجُوُزا وجوازا ومجازا وجاز به سار فيه وخلفه أي تركه خلفه وقطعه وحقيقة قطع جوزه أي وسطه ونفذ نعيه».[3] والمجاز هنا يقصد به الطريق.

فالمجاز هو تعدية المعنى من موضعه الأصلي أن موضع أخر.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 326.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ص 26.

[3]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1987م، 136، مادة (ج و ز).

اططلاحًا: جاء مصطلح "**المجاز**" في الكثير من المؤلّفات النقدية والبلاغية واختلف مفهومه من نقاد لآخر، إذ عرّفه كل واحد حسب توجهه ورؤيته.

يعرّفه "**عبد القاهر الجرجاني**" **(ت 471هـ)** في كتابه **(أسرار البلاغة)** بقوله:« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل هي مجاز، وإن شئت قلت كل كلمة جزت بها وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا لملاحظة بينما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجازه ومعنى الملاحظة هو أنّها تستند في الجملة».[1]

ويضيف في كتابه **(دلائل الإعجاز)** :«وأمّا المجاز، فقد عوّل الناس في حدّه على حديث النقل، وأنّ كل لفظ عن موضوعه فهو مجاز، والكلام في ذلك طويل».[2] وعلى هذا فإنّ كل نقل للفظة من معناها إلى معنى آخر يسمى هذا النقل "مجازًا".

❖ **أقســامـــه**

يعتبر **المجاز** نوعًا من أنواع البيان، وقد عُني الكثير من العلماء اللغويين ، إذ قسّموا المجاز إلى قسمين هما:

المجــاز المــرسـل

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 304.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66–67.

ويعرّفه: هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة ومناسبة غير المشابهة.[1]

أي نقل دلالة اللفظ من معناه اللغوي الحقيقي إلى دلالات أخرى توجد بينها صلة ومناسبة دون تقيّد بمشابهة اللفظ.

أمّا "**القزويني**" يعرّفه بقوله: «**المرسل**وهو ما كانت العلاقة بين ما استعملت فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه إذا استعملت في النعمة لأن من شأنها أن تصدر على الجارة ، ومنها أن تصل إلى المقصود بها ويشترط أن يكون في الكلام إشارة إلى المولى لها».[2] وسمي مجازًا مرسلًا لأنّه لم يقيد بعلاقة واحدة وإنّما له علاقات.

علاقات المجاز المرسل

السببية ،المسببية ، الكلية، الجزئية، العلاقة المحلية، الحالية، الوصفية، المجاورة.

المجاز العقلي

ويسمى كذلك "**بالمجاز الحكمي**" و "**المجاز الإسنادي**" وهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير فاعلة الحقيقي لعلاقة بينهما.[3]

علاقات المجاز العقلي

[1]– أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان، والمعاني، والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993م، ص 249.

[2]– القزويني، في الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين ، منشوراتمحمد على بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 2003م، ص 205–206.

[3]– عاطف فضل محمد ، البلاغة العربية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص 107.

السببية ، العلاقة المكانية ، العلاقة الزمانية، العلاقة المصدرية ، العلاقة المعقولية، العلاقة الفاعلية.

فيتميّز **المجاز** بتعدّد علاقاته عكس الاستعارة، ولو أن الرّواية تفتقر نوعًا ما للمجاز وهذا ما سنتناوله في بعض النماذج من روايتي "**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" ، "**فلتغفري**".

✓ "لم أقدر على دفن الماضي وأشطبه"[1]

هنا **مجاز عقلي، علاقته زمانية** لأنّ الماضي لا يدفن ولا يشطّب وهذا تعبير مجازي لأنّ الإنسان هو الذي يدفن ، فأراد "**عبد العزيز**" أن يلغي ماضيه المشوّه بالخيانات لأنّ الإنسان والذكريات الأليمة في حياته فيمثّل الزمن الماضي للبطل عقدة وسوداوية في الرّواية.

✓ "كنت ربيعي وكذبة عمري"[2]

فلا يمكن أن يكون ربيعها ، ولكنّها تقصد فبدخوله حياتها أزهرت بالسعادة والحب وبالتالي يكون الإسناد في العبارة إسنادًا مجازي علاقته الزمانية.

✓ "وطن وثق بي"[3]

وهذا مجاز مرسل ، علاقته محلية حيث قام الكاتب بذكر المحل وهو الوطن ويقصد الموجود فيه **(الأهل)** والحقيقة **أهل الوطن وثقوا بي.**

رغم قلّة توظيف **المجاز** في الرّواية إلّا أنّه أضاف للأسلوب واللغة الشعرية أضافتها رونقًا تشد به القارئ وتجعله يبحث عن المعنى الحقيقي و الغير الحقيقي.

ج- الكنـــايـــة

هي تقنية تسمح للغة للخروج على المألوف والتي يستخدمها المبدع لتجميل نصه ووُظّفّت في الرّواية لإخراجها من التقليد إلى التجديد.

---

[1]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 120.

[2]- أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 22.

[3]-أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 105.

يعرّف **(قاموس المحيط)** الكناية لغة :« كنى به كذا يكنّى ويكنو كناية: تكلّم بما يستدل به عليه أو أن يتكلّم بشيء وأنت تريده غيره أو بلفظ يجاد به جانب أو حقيقة أو مجازًا وزيد أبا عمرو وبه كنية بالكسر والضم: سماه به كأكناه، وكناه وأبو فلان كنية، وكنوته ويكسران: وهو كنية أو كنيته، ويكنّى بالضم امرأة».[1]

أمّا **(معجم العين)** عرّفه كالآتي: « كنى فلان ، يكنى عن كذا، وعن اسم كذا إذا تكلّم بغيره ممّا يستدل به وعليه نحو الجماع والغائط والكنية للرجل».[2]

فمن خلال ما سبق نستنتج أنّ **الكناية** هي ترك التعبير الصريح والتكلّم بشيء تريد غيره.

أمّا الكناية اصطلاحًا

عرّفها "**السكاكي**" في كتابه **(مفتاح العلوم)**: « هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ينتقل من المذكور إلى المتروك كقولك : فلان طويل النجاد ، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة ، وسمي بذلك النوع كناية، لما فيه من الخفاء وجه التصريح.»[3]

أي لفظ الذي أطلق وريد به المعنى الخفي الغير المباشر.

- **أقســـام الكنايــة** للكناية ثلاثة أقسام هي:

[1]– الفيروز أبادي، قاموس لمحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، ج4 ،ص 394، مادة (ك ن ى).

[2]– الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنراوي، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م، ج4، ص 54، مادة (ك ن ى).

[3]– السكاكي ، مفتاح العلوم، ص 402.

كنايــة عن صفــة

وهي التي تطلب بها تلك الصفة المعنوية، وهذا النوع يذكر الموصوف ويقصد الصفة التي تنتشر وراءه ومعيار كناية الصفة أن يذكر الموصوف وليس هو المقود ولا تذكر الصفة المرادة، بل تذكر ألفاظ صفات أخرى انتقل منها المراد.[1]

ومثالنا على ذلك رواية "**فلتغفري**": "كانت دمائي تغلي"[2]؛ تدلّ هذه العبارة على الكناية عن القلق والغضب الشديد واللفظ الذي يدلّ على الكناية عن الصفة **(دمائي تغلي)**؛ ويقصد به في الرّواية التوتّر والقلق الذي كان يصاحب "**عبد العزيز**" بسبب التقلّبات التي تطرأ على حياته وعدم التحكّم فيها وفي المقابل نجد أن "**جمانة**" تقابله بكلّ نقاء وصفاء وهذا ما يقلقه ويعصبه دومًا.

كنايــة عـن مـوصـوف

وهي الكناية التي يطلب بها الموصوف نفسه، وشرطها أن تكون الكناية مختصة بالمكنّى عنه لا تتعداه، وذلك لكي يحصل الانتقال منها.[3]

ونجد هذا في روايتنا في العبارة الآتية:

"صحتك التي تسشف على ضنيني من اللؤلؤ"[4] تدلّ هذه العبارة على كناية عن موصوف للفظ اللؤلؤ الناصع، والمراد بها في الرّواية **أسنان جمانة** التي يميّزهم البياض الشديد.

---

[1]– فواز فتح الله الراميني، البلسم الشافي في علوم البلاغة، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009م، ص 106-107.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 60.

[3]– فواز فتح الله الراميني، البلسم الشافي في علوم البلاغة، ص 110.

[4]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 198.

الكنـايـة عـن النسبـة

وهي أن يصرّح بالصفة والموصوف، ولا يصرّح بالنسبة التي بينها ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تدلّ عليها.[1]، ويتمثّل هذا النوع في الرّواية في عبارة " يقال أن عقول الرجال تحت أقلامهم".[2]

تثبت هذه الكناية عن نسبة الذكاء والحكمة التي يتّصف بها الرجال دون غيرهم وهذا ما نراه في "**عبد العزيز**" الذي يملك موهبة الكتابة والشعر، ولكنّه لا يفقه في أمر الوفاء شيئًا.

نستنتج بعدما حللنا بعض العبارات أنّ لغة الروايتين تتعدّى اللغة السردية إلى اللغة الشعرية بتوظيف الكاتبة التكثيف والتلميح عوضًا عن التصريح، ومن هنا نكتشف بأنّ السرد ليس مجرد حكي ووصف بل أنّه تزيّن بحلّة جديدة لاحتوائه على عناصر شعرية مما يزيد نصها رقيًّا وجمالًا.

2/ الإنـــزيـــاح

2-1 لغـــة

جاء في **(لسان العرب)**: «نزح: نزح الشيء ينزح نزحًا ونزوحًا: بَعُدَ، ونزحت الدَّار فهي تنزح نزوحًا، إذا بعد، إنّما جمْعُ منازح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد ».[3]

يظهر من خلال المفهوم الذي ذهب إليه "**ابن منظور**" في إيضاحه وتعريفه لكلمة الإنزياح إلى أنّها تعنى بعد أو بعيد، فالإنزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي.

2-2 اصطلاحًا

[1]–فواز فتح الله الراميني، البلسم الشافي في علوم البلاغة، ص 119.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 229.

[3]– ابن منظور لسان العرب، ص 208، مادة (ن ز ح).

لقد عدّ الأسلوبيون**الإنزياح** جوهر الإبداع، بل هو أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي، فهذا المصطلح غير مستقر، فقد تنوّعت مسمياته حتى إنّ القارئ يظن أنّه يتعامل في كلّ مرة مع مصطلح جديد، ومن بين هذه المصطلحات نجد العدول، الانحراف، التجاوز، الخلق، الابتكار، الخروج الغرابة....، كل هذه التسميات تختلف باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه من بين هؤلاء النقاد نجد "**جاكبسون**" مثلًا جاء بمصطلح آخر هو خيبة الانتظار إلى أن "**سبتز الألماني**" هو الذي فضل كلمة انحراف ووظّفها إلى حد أقصى.[1]

تعدّ **نظرية الإنزياح** من أهم النظريات التي حاول أصحابها تفسير الأسلوب من خلالها وهم يرون في الأسلوبية إنزياحًا أو انحرافًا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنّه نمط معياري.[2]

الإنزياحفي **المفهوم العام** هو الخروج عن المألوف أو الخروج عن المعيار أي الخروج عن اللغة المعيارية والغوص في اللغة اللاعادية، كذلك الخرق والخروج عن المواضع اللغوية. فالإنزياح على العموم من أهم المقوّمات الجمالية الهامة عند علماء الأسلوب، فهو يحقق إضافة جمالية متميّزة في النص الأدبي.

2-3 أنــواع الإنــزيــاح

تختلف رؤى كلّ باحث وتتعدّد نظرته إلى الإنزياح، وهذا الاختلاف والتعدّد ولد تقسيمات متنوّعة، حيث يقول "**أحمد محمد ويس**":« لعلّ ممّا يؤكّد أهمية الإنزياح أنّه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنّما له أجزاء كثيفة متنوعة، فإذا كان قوام النص لا يعد وأن يكون في النهاية إلّا كلمات وجملًا، فإنّ الإنزياح قادر أن يجيء في كثير من هذه الكلمات وهذه الجمل، وربّما صحّ من أجل ذلك أن تنقسم الإنزياحات إلى

[1]– مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الاردن، عمان، ط1، 2011م، ص 40.

[2]– مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 19.

نوعين رئيسين تنطوي فيهما كلّ أشكال الإنزياح. فأمّا النوع الأوّل فهو ما يكون فيه الإنزياح متعلّق بجوهر المادة اللغوية ممّا سمّاه "**كوهن**" **(الإنزياح الاستبدالي)** ،وأمّا النوع الآخر فهو متعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي تردّ فيه، سياقًا قيد يطول أو قد يقصر، وهذا ما سمي **(الإنزياح التركيبي)**».[1]

ومن هذا المنطلق نعرج إلى مفهوم الإنزياحالتركيبي ، ثم نغوص في خبايا الرّواية المليئة بالإنزياحات وتبيان مدى شعرية هذه اللغة ومدى تأثيرها في العمل الأدبي.

أ/ الإنزيــاح التركيبــي

ويحدث مثل هذا الإنزياح من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، غير أنّ تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية خاصة يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو النثر العلمي، لأنّ العبارة الأدبية تحمل في كلّ علاقة من علاقاتها قيمة جمالية ، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليًّا بما يتجاوز إطار المألوفات.[2]

"**فالإنزياح التركيبي** يقوم على التراكيب النحوية للجمل من تقديم وتأخير، حذف وتكرار والتفات. "وأكثر شيء يمثّل هذا النوع من الإنزياح هو التقديم والتأخير، فالفاعل بالعربية مثلا في العربية يكون تاليًّا لفعله وسابقًا لمفعوله غالبًا **(فعل +فاعل+مفعول به)** أمّا في الإنزياح التركيبي يكون هناك تقديم الفاعل على الفعل أو تقديم المفعول به على الفاعل وبالتالي يتمّ خرق القوانين وهنا يكمن الجمال، كما أنّ ظاهرة الحذف والإضافة تدخل تحت إطار هذا النوع من الإنزياح لأنّها عدول من الأصل".[3]

---

[1]– أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأدبية، مجد المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 2005م، ص 111.

[2]– أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأدبية، ص120.

[3]– أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014م، ص 104.

إذن نلاحظ أنّ **الإنزياح التركيبي** يختص ويهتم بالتراكيب النحوية للعمل الأدبي أكثر شيء.

التقـديم والتأخيـر

هو تغيير مواضع الألفاظ في الجملة تغيرًا يخالف التركيب النحوي المألوف لغرض بلاغي، وبه توضع العبارات متأخّرة أو متقدّمة عن الترتيب الطبيعي للجملة.

التقديم والتأخير« من الظواهر الأسلوبية المحققة للإنزياح التركيبي تساهم بشكل كبير فعّال في تمييز أسلوب لنص الأدبي التي وجدت فيه وتمنحه دلالات عدّة تتنوّع بتنوّع البيانات والقرائن».[1]

يقول عنه "**عبد القاهر الجرجاني**": «هو باب كغير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه ؛ ولا تزال شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد بسب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان».[2]

فالتقديم والتأخير بذلك هو قواعد وأنماط تركيبية تخالف القواعد المعيارية للغة، وذلك من خلال تقديم عنصر على عنصر ، أو تأخير عنصر على عنصر من عناصر الجملة وكلّ هذا من أجل إضفاء جمالية فنية للعمل الأدبي.

وهذه الظاهرة الإنزياحيةاالتركيبية صيغت بدلالات وأبعاد متنوّعة في الرّواية وعلى المثال نجد قول الكاتبة:

«أرأيت...؟ ... أوّل الغيث قطرة».

[1]– نعيمة السعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016م، ص 98.

[2]– المرجع نفسه، ص98.

في هذا المثال يتمّ كسر النموذج المعياري للغة (الفاعل ثم المفعول به)، إذ يتمّ تقديم المفعول به (أرأيت) على الفاعل (ضمير مستتر)، حيث أنّ الفعل رأى يتعدى إلى أكثر من مفعول ، والبطلة هنا بصدد إماهة الفاعل في هذه الجملة فهو معلوم عندها وهو عزيز الذي جرحها وكسر بخاطرها لذلك تقول "**أرأيت**" وهي هنا تحاول أن توصل **لعزيز** أنّها دعته وشكته لله عزّ وجل ممّا فعله لها والله سبحانه وتعالى تقبّل دعائها بسقوط **عزيز** وتكسر رجله وتستمر الكاتبة في خرق القواعد المعيارية للغة، إذ تعمل على **تقديم اسم كان** عليها حيث : "عصبيتك كانت لذيذة"[1] حيث أنّ كلمة عصيتك جاءت مبتدأ و**اسم كان** جاء ضمير مستتر **للفعل الناقص كانت**، ولذيذة جاءت خبرها. استعملت الكاتبة هذا الخرق في النظام المعياري للغة من أجل خلف بعد جمالي في ذهن القارئ ، والخروج من الركود اللغوي المؤلوف لأنّ طابع لغة الرّواية شعرية بامتياز.

ونجد أيضًا في موضوع آخر تقدم المفعول به عن الفاعل "فراشاتك صواريخ... وأزهارك قنابل عنقودية..."[2]، حيث ورد المفعول به بارزًا في ضمير الكاف **(فراشاتك)** عن الفاعل **(صواريخ)** تعمدت الكاتبة في هذا المقطع من خلق التناقض بين تفكير "**جمانة**" والواقع المعاش في المجتمع من حروب وعدم استقرار ، فهي بهذا التقديم تلفت الانتباه لمدى غني الرّواية بالتنوع في التراكيب ومدى قدرتها على التلاعب باللغة.

التكـــــرار

يُعدّ التكرار تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النص فتبث فيه حركة بارزة وملحوظة بالعذوبة وهذا ما يجعله يمتاز بالفنية و الجمالية ، ولأهمية هذه التقنية الفعالة في سبك المعنى ، وحبك الفكرة التي تناولها العديد من المعاجم.

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 11.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 123.

أ- التكـرار لغـــــة

ذكر في **(لسان العرب) لابن منظور**: "كرّر الشيء وكرّره : أعاده مرة بعد أخرى ، والكرّة والجمع كرات ويقال كرّرت عليه وكررته إذ أرددته عليه، وكركرة إذ رددته، والكر الرجوع إلى الشيء ومنه التكرار".[1]

فالتكرار إذن عند "**ابن منظور**" هو الترديد والمعاودة في الأمر وكثرة التفكير فيه.

ب- التكـرار اصطلاحا

يعرّفه "**صبحي إبراهيم الفقي**": «التكرار هو إعادة لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك يكون باللفظ نفسه أو بالترادف لتحقيقه ولتحقيق أغراض كثيرة عبر خرق قواعد معيارية في اللغة، بعدم إجازة التكرار لما فيه من إماتة للفظ».[2]

ويقصد من هذا المفهوم أنّ التكرار يستعمل في العمل الأدبي لتحقيق خرق قواعد اللغة المعيارية، وتحقيق الإنزياح التركيبي.

❖ **مستويات التكرار في روايتي (أحببتك أكثر ممّاينبغي، فلتغفري).**

إنّ القارئ لروايتي **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي وفلتغفري)** يلاحظ أنّ الكاتبة جعلت في الرّواية فضاءً لإبراز مدى تمكّنها من تكثيف ممكناتها التعبيرية، وكيف مزجت بين اللغة النثرية العادية وغاصت في اللغة الشعرية وهي بذلك خرقت قواعد اللغة المعيارية لتبرز لنا مدى شعرية اللغة في كلتا الرّوايتين، وقد قامت الكاتبة "**أثير عبد الله النشمي**" في إبراز العديد من مستويات التكرار ولعلّ أبرزها:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج5، ج5، ص399، مادة (ك ر ر).

[2]- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين االنظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ج1، ص 20.

✓ **علـــى مستـــوى الكلمـــة**

***تكـــرار لفظـــة الحـــب**

يشكّل "**الحب**" جزءًا أساسيًّا في تشكيل الرّواية إذ تكرّرت هذه اللفظة تقريبًا في كلّ الرّواية بجزيئها الأوّل والثاني، ولهذا فإنّ تكرار كلمة "**الحب**" يستعمل على تكثيف الدلالة الإيحائية والجمالية وتحريك ذهن القارئ وتبث فيه اللغز والسر من وراء هذا التكرار.

فرغم تجرع "**جمانة**" مرارة الحب، إلّا أنّها مازالت تحاول إنجاح هذه العلاقة وهذا الحب المدمر لأنّها لم تستطع التخلّص منه ومن كلّ ذكرياته رغم كل الكذب والخيانات التي تعرّضت لها فهي تقول: «... لكنني أجلس اليوم إلى جوارك، أندب أحلامي الحمقى غارقة في حبي لك ولا قدرة لي على انتشال بقايا أحلامي من بين حظامك».[1]

وقد عبّرت عن هذا أيضًا بمونولوج داخلي يكشف فيه عن الحالة المزرية التي وصلت إليها جمانة جراء كلّ ما يفعله "**عزيز**" لها حيث تقول: «أتقتلني يومًا يا عزيز؟ ! ...أأموت متعسرة في ولادتي بك... أم أموت متسممة برجل يسكنني ، يرفض وجوده جسدي ولا قدرة له على لفظة؟...إلهي كم أحتاج لأنتزعك من أحشائي ».[2]

زعزع الحب كيان "**جمانة**" وأدخلها في متاهات مظلمة لم ولن تستطيع الخروج منها لأنّ "**عزيز**" يسكن روحها ، ورغم حبّه لها أنّه يوجعها يدمّرها بكلّ ما فيه من تسلّط وسيطرة على "**جمانة**" حيث يقول "**عزيز**" :« لا أفهم كيف فعلتي بي هذا ، كيف استعمرتني بكلّ هذا العنفوان ، وكيف غرست أوتاد حبك في قلبي بكلّ هذه القسوة والثبات».[3]

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

[3]– أثير عبد لله النمشي، فلتغفري، ص 95.

كان مفهوم "**الحب**" عند "**عزيز**" مغاير متناقض عند "**جمانة**"، شخصية "**جمانة**" جاءت مفعمة بالحب المرهف الحساس الضعيف **فعزيز** كان بالنسبة لها في غربتها الوطن الآمن، أمّا "**عزيز**" فكان يلعب دور العاشق المستبد الذي زعزع كيانها وقتل فيها كلّ ما هو جميل، كلّ ما هو قوي منذ صغرها وما غرسه الحب العائلي فيها من دفئ وحنان واهتمام.

لفظة الحب هنا وتكرارها المتعدّد في الرّواية جاءت لتؤكّد قيمة الحب لدى الإنسان ومدى تأثّره به، ويبعث في اللغة مساحة من الجمال والآلام في الآن نفسه، يلتمس القارئ من خلالها عناصر الجمال في الحب وكذلك عناصر الخيبة والانكسار في قلب الإنسان وهنا تكمن **شاعرية اللغة** في هذه الرّواية ومدى تأثيرها على ذهن القارئ ، وتمنحه التلذّذ في قراءة المشاهد الرومانسية.

***تكـرار لفظـة الـوطـن**

يمثّل "**الوطن**" في هذه الرّواية الركن الأساس، إذ نجد بطلة الرّواية العاشقة لوطنها وتقدّسه، في حين بطل الرّواية الثاني يكره هذا الوطن ولا يروق له في أي شيء رغم الغربة والبُعد عن العائلة "**عزيز**" يكره وطنه الرياض يكره ما فيه من عادات وتقاليد من مجتمع وكذلك القيود الذي يفرضها المجتمع، فهو يحب التحرّر والعيش بحرية.

تدور أحداث الرّواية في بلاد الغربة، وقصة حب "**عزيز**" و"**جمانة**" كانت تمثّل لـ "**جمانة**" في غربتها الدفء العائلي والحب والحنان: «... سأنهي دراستي في غضون عام وأشهر وسأعود أخيرًا إلى الوطن ... الوطن الذي لو لم أغادره لما حدث كلّ هذا.... على مغادرة وطن أحبني... ».[1]

[1]– أثير عبد الله النشمي ، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 15.

كانت "**جمانة**" تدافع عن وطنها بكل ما فيها من قوّة ، فهي دائمًا على خصام دائم مع "**عزيز**" من أجل الوطن ، فالوطن في نظر "**عزيز**" يقمع حرية الأشخاص: « أتفتقدين وطنًا يقمعك».[1]

«قلت بغضب: لست أمزح ! ... تأكدّت من أنّني محق في كره هذه المدينة وهذا المجتمع...؟ ... ولا تلوميني بعد الآن على كرهه».[2]

هكذا جسّدت **كاتبة الرّواية** كره "**عزيز**" لوطنه الرياض وعدم حبّه وحنينه إليه، فهو يلوم "جمانة ويستهزئ بها كلّما دافعت عن هذا الوطن. وبهذا خلقت الكاتبة البعد الجمالي للرّواية فالبرغم من الحب الكبير بينهما يوجد تنافر وتناقض في التفكير وفي المبدأ فكلّ منهما يملك نظرة مختلفة للوطن، وهذا ما جعل من العمل الأدبي يتميّز بتدفق جمالي وإبداعي فني واضح أبرزت من خلاله ما يحمله الوطن من دلالات رمزية بالنسبة لبطلة الرّواية: «وطن وثق بي وابتعثني لأنّني سأحقق الهدف وأعود من أجله...».[3] ، جمانة تقدس وطنها وتحبه حبًا جمًّا فهو تيمة أساسية لها بكلّ ما يمثله من أقطار وأماكن إلى جانب ما يمثله ويجسّده من رموز وملامح نفسية متصلة بمشاعر الغربة والحنين إلى الوطن الأم، فحب الوطن إيمان وفطرة جبل عليها الإنسان: «أحب تلك المدينة يا عزيز..... أدرك جيّدًا بأنّ الرياض تنبض عشقًا....»[4] ها هي"**جمانة**"تتغزّل بوطنها وتحنّ إليه وما تحمله له من مكابد الاشتياق ، فالوطن أصبح بالنسبة لها جزء من نفسيتها: « بكيت حينما سمعت صوتها، صاحت أمي جمانة... ما الأمر...؟ .... اشتقت إليك سعود... ألا أستطيع أن أكمل لكنّني متعبة أحتاجك كثيرًا الغربة تخنقي...».[5]

---

[1]–المصدر نفسه، ص 17.

[2]– أثير عبد الله النشمي ، أحببتك أكثر ممّا ينبغي ، ص 256.

[3]–المصدر نفسه ، ص 128.

[4]– المصدر نفسه، ص 203.

[5]– أثير عبد الله النشمي ، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 60.

تحنّ "**جمانة**" لوطنها ، فإحساسًا الغربة عندها عميق جدًّا لأنّها أنثى حساسة، فهي تفتقد الحضن الدافئ للوطن فهو ملجأها الآمن.

أمّا "**عزيز**" نظرته للوطن لم تتغيّر لكنّه يعترف بأنّه هذا الوطن وطنه وسيظلّ وطنه: «ولد حبنا وولد وطننا في تاريخ واحد، أنت وهو مقدّران لي وعليّ ستبقيان قدري مهما حاولت أتنصل منكما أقدارنا شقية سنظل معًا، ستظلين حبيبتي وسيظلّ وطني».[1]

الرّواية في جزءها الثاني تكرّر وتعبّد نفس الأحداث لكن كاتبة الرّواية وفي آخر صفحاتها وعلى لسان عزيز بأنّ وطن الرياض سيظلّ وطنه وأنّ مقدّر له وطنه المرتبط بعائلته وبحب حياته **جمانة،** فهو اعترف لجمانة بأنّه لا ينتصل منهما هما الإثنين.

هكذا جسّدت الكاتبة **البُعد الروحي للوطن** ومدى تأثّر شخصيات الرّواية بالوطن، ومدى شاعرية الوطن وما أضفاه لهذا العمل الأدبي من ميزة وما جسّده من مشاعر الأمان والدفء فالغربة كمسرح مفتوح للقصة ساهم في إضفاء الكثير من الأحداث التي جسّدت الاحتياج العاطفي للوطن بكلّ ما فيه.

***تكـــرار لفظــة الخيــانــة**

الرّواية بجزئها الأوّل والثاني هي نص قائم عن المأزق العاطفي المحض، فهي تقدّم حالة حب ملونة بالعذابات والخيبات والخيانات العاطفية بين شخصية "جمانة" المغرقة بالضعف وبين شخصية "**عزيز**" الذي وجد نفسه يلعب دور العاشق المستبد.

"**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" قصة تروي وجعًا أنثويًّا تحمله "**جمانة**" العاشقة التي وقعت في غرام "**عزيز**" الرجل الخطأ الذي آلمها بخياناته :« أتصدق بأن من أقسى خياناتك لي كانت حينما أخطأت باسمي !... ناديتني مرّة باسم امرأة أخرى... قد لا تكون اللحظة الابشع لأنّها كانت موجعة للغاية يا عزيز ...»[2]

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 234.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 23.

تعيش "**جمانة**" حالة من الضعف والاستسلام التام للحب وحالة الغياب الكلي للعقل فهي في حالة إدمان عاشقة **لعزيز** رغم ما تعرّضه له من خيانات متكرّرة وهذا ما ظهر متعدّد في كلّ الرّواية.

يرى "**عزيز**" أنّ رجولته تكمن في إذلال "**جمانة**" وكسرها كلّ مرّة بخياناته المتعدّدة مع المرأة اللبنانية ياسمين الذي يذهب إليها كلّ ما تشاجر مع **جمانة:** «أفهم الآن لماذا تسافر إلى بيروت ... كنت تسافر من أجل (ياسمينك)...»[1] كان "**عزيز**" يرى في ياسمين المرأة التي تبلي كلّ احتياجاته الجسدية ، امرأة أكبر منه عمرًا، متشابهة في التفكير معه لذلك يذهب إليها في كل مرّة يرد أن ينتقم من جمانة ويلتذذ بخياناتها بإيذائها عمدًا : « تؤذيني عمدًا وكأنّك تفرغ في (نفسي) أحفادك وأوجاعك وأمرضك، تؤذيني عمدًا باسم الحب ».[2]

كابد **جمانة** كثيرًا من خيانات "**عزيز**" وتعذيبه لها المتعمد، فهي تلعن قلبًا أحبه قلبًا أذلها وداس على كرامتها: «لا أفهم يا عزيز من أي شيء خلقت، وبأي شريعة تؤمن... ولماذا اخترت أن تعذبني أنا؟ ! ... لماذا أنا يا عزيز؟...»[3]

يبرّر "**عزيز**" خياناته إلى "**جمانة**" بأنّ الحرمان هو الذي يدفع الرجل للبحث عن أي امرأة تلبي له حاجياته وكانت هذه المرأة **ياسمين،** كانت لا ترفض لها طلبًا: «سأفضي لكي بسر لا يعترف به الرجال عادة... يوصل الحرمان الرجل إلى درجة تدفعه للبحث عن أي امرأة يقضي معها وطره متخيّلًا أنّها حبيبته !... حينما يحرم الرجل من امرأته التي يحب، يحاول أن يبحث عن حبيبته في أي امرأة أخرى ولو للحظات يشعر بأنّه معها وبين يديه»[4]، عزيز يجد متعة في خيانة "**جمانة**" التي تحبه بحب طاهر، وهذا ما يستفز

[1]– المصدر نفسه ، ص 124.

[2]– المصدر نفسه ، ص 217.

[3]– أثير عبد الله النشمي ، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 318.

[4]– المصدر نفسه ، ص 321.

مجونه، فهو يرى أنّ رجولته تكمن في إذلالها وكسرها، لهذا ترى "**جمانة**" أنّ "**عزيز**" لا يستخفّها، لأنّه يؤمن بالتعدّدية في علاقاته وفي هذا المقطع يتبيّن أنّ "**جمانة**" رافضة لهذا التعدّد: «علاقة الحب في عرفي لا تحتمل أكثر من إثنين يا عزيز... لا تحتمل أكثر من امرأة ورجل ولا طرف ثانيًا بينهما... كنت الطرف المؤنث الثابت في علاقاتك يا عزيز دائمًا ما كان هناك... أنا وأنت وأخريات...»[1]، تفوح رائحة الخيانة من "**عزيز**" من سفراته المتعدّدة وزواجه من ياسمين و يتقصد من هذا كلّه تدمير **جمانة** لأنّ حبّها يستقره.

أمّا الجزء الثاني من الرّواية "**فلتغفري**" وعلى لسان بطلها "**عزيز**" يتحدث عن الخيانة ومرارتها وأثرها على **جمانة** وما نتج من عذاب ، إلّا أنّها ظلّت تسامحه وتغفر له كل أخطائه: «خذلتك أعرف أنّني خذلتك قسوت عليك على الرغم من أنك أحنّ البشر عليّ لا أعرف كيف قدرت على فعل هذا».[2]

اعترف "**عزيز**" في هذا الجزء بكل ما سببه **لجمانة** من خيبة أمل وانكسار وتحطّم، داس على كرامتها وذنبها الوحيد أنّها أحبته بجنون، نادمًا على ما فعلته وطالبًا المغفرة :«لكنني أحبك يا جمانة فاغفري لست فخورًا بما فعلت، ليس فيما يتعلّق بياسمين فقط، بل بأشياء كثيرة فعلتها في حياتي من دون تفكير مني».[3]

هكذا جسّدت **الرّوائية** في هذا العمل الأدبي مرارة الحب مرارة الخيانة. وكذلك مرارة التحطّم والانكسار وأبرزت كلّ هذا بلغة شاعرية بسيطة قريبة لذهن القارئ لكي تدخله في لبّ السرد والقصة التي دارت فيه بألفاظ مختارة ومنتقاة بعناية وهذا ما جعل من هذا العمل الأدبي متميّزًا وذو جمالية.

✓ **عـلـى مستـوى العبـارة**

[1]– المصدر نفسه، ص 322.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 09.

[3]– المصدر نفسه، ص 141.

أخذ **تكرار العبارة** في العصر الحديث مسلكًا جديدًا حيث أصبح سمة بارزة طغت على النصوص الحديثة بكثرة وهذه الكثرة جاءت لإحداث نوع من الإيقاع، فالعبارة المكرّرة تعطي للنص حيوية نتيجة تناغم الأصوات وهذا ما جاء في الرواية فالرّوائية فبدأت بعبارة :« تجرى الأيام مسرعة... أسرع ممّا ينبغي»[1] ، وختمت روايتها بها أيضًا: «تجري الأيام مسرعة... أسرع ممّا ينبغي...».[2]

تغوص بنا الرّوائية بهذا التكرار إلى المعاني والخبايا وراء هذه العبارة من أجل إعطاء معنى وكذلك بعد جديد للرّواية: «فالعبارة المكرّرة تكسب النص طاقة إيقاعية».[3] فهي تكشف للقارئ معاني خبيئة داخل هذا العمل ضف إلى ذلك وفي نفس صفحات الرّواية الأولى والأخيرة تكرّرت العبارات بصيغة تعجبية :«أحببتك أكثر ممّا ينبغي، وأحببتني أقل ممّا أستحق»[4] وكذلك في آخر مقطع من الرّواية : «أحببتك أكثر ممّا ينبغي، وأحببتني أقل ممّا أستحق !».[5]

هذا **التكرار** لم يكن وليد الصدفة بل أنّ الكاتبة عمدت ذلك من أجل إيصال للقارئ مدى معاناة بطلة الرّواية من قصة الحب هذه، المدمّرة التي مضت عليها الأيام بسرعة البرق **4 سنوات** ، وتكرار هذا المقطع جعل من اللغة تنساق بشعرية لتحقق جمالية في التعبير والسرد من خلال التضاد في الألفاظ، فهذا التضاد يجعل قارئ الرّواية في حالة تعجّب مما سيدور داخل أحداث الرّواية، فصيغة التعجّب هنا تخدم بطل الرّواية لكي يبرز الجانب المظلم الذي تعرّض له والحالة النفسية التي مرّ بها ، والجدلية قائمة بين الحب واللاحب، بين السعادة والتعاسة. وهذا ما أضفى في النص.

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص 326.

[3]– مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن ، ط1، 2008م، ص 103.

[4]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص11.

[5]– المصدر نفسه ، ص326.

كذلك ورد نفس **التكرار** في الجزء الثاني من الرّواية "**فلتغفري**" فالكاتبة على لسان "**عزيز**" بدأت روايتها في جزءها الثاني على لسان البطل الطالب للمغفرة ، وكأنّها تكرار أحدث الجزء الأوّل من الرّواية، وما يلفت الانتباه، التكرار الذي تعمدته الكاتبة في أوّل وآخر الرّواية: «غارقة أنت في خيبتك، وغارق أنا في معصيتي ، لكنني أحبّك يا جمانة فاغفري»[1] ، وكذلك وردت هذه العبارة في آخر صفحة في الرّواية : « غارقة أنت في خيبتك، وغارق أنا في معصيتي ، لكنني أحبّك يا جمانة فاغفري».[2]

"**عزيز**" في أشدّ الندم لفقدانه "**جمانة**"، وخسارته لحبّها وثقتها به، ولهذا تكرّرت العبارة وذلك من أجل معرفة القارئ مدى اضطراب الذات وعجزها أمام هذا الحب والعذاب.

وردّ **التكرار** أيضًا على لسان "**جمانة**":

«أأموت متعسّرة في ولادتي بك.. أم أموت متسممة برجل يسكنني»[3]، «أشعر أنّ طعمك كالكراميل»[4]، «أشعر أن طعمك كالسجائر»[5] إنّ تكرار العبارات جعل من اللغة تناسب بتدفق شعري، وتحقق جمالية في التعبير تنبع من خلال تلاحق الألفاظ فيما بينها، ففي هذه العبارات نجد انعكاس هذا التكرار يعود إلى عجز **جمانة** أمام هذا الحب والخيانة المتكرّرة، والصراع الداخلي بين ذاتها وذلك من خلال الصراع مع الذات المحبة والذات اليائسة المدمرة.

نجد أيضًا أنّ **الكاتبة** كرّرت العبارات التي جاءت بصيغة الاستفهام:

«كيف أصبحت قاسيًا إلى هذا الحد...؟ ..

---

[1]– أثير عبد الله النشمي ، فلتغفري، ص09.

[2]– المصدر نفسه، ص 234.

[3]– أثير عبد الله النشمي ، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 24.

[4]– المصدر نفسه، ص 49.

[5]– المصدر نفسه، ص 50

ولماذا أنت مغفّلة إلى هذا الحد...؟ ...

وهل أنت مطّلع على أقدارنا؟ ».[1]

مجيء هذه العبارة بصيغة الاستفهام، ساهم في إضفاء الجو النفسي القائم على المساءلة الذاتية تارة ومساءلة الطرف الآخر تارة أخرى.

بهذا يمكننا القول بأنّ التكرار اللغوي في رواية "**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" ،"**فلتغفري**" جاء كبيان وتنسيق جمالي للغة الرّوائية بشعرية خالصة، حيث ساهم بشكل كبير في تزويد اللغة بطاقة وحس شعري ودلالي، وهذا ما رغبت به الرّوائية هو الاعتماد على شحن وتكرار الكلمات والعبارات لتثري المعنى، ضف إلى ذلك إضفاء الجمالية على هذا النسيج اللغوي، فكان التكرار في الرّواية بالغ الأهمية ، حيث أعطى للغة منحًا جديدًا من خلال إدخال اللغة الشعرية في سطور اللغة النثرية.

3/ التنـــاص

أ/ لغـــةً

التناص في اللغة من تناص على وتفاعل والتناصص مصدر الفعل على وزن تفاعل نص على وزن فعل، والتناص لم يذكر في المعاجم العربية القديمة إلّا في :

- ✓ تناص القوم عند اجتماعهم أي :ازدحموا.

وفي **(لسان العرب)** "**لابن منظور**": نصّ ونصص والنّص: رفعُك الشيء

- ✓ نص الحديث إلى فلان، ينصه نص أي: رفعه
- ✓ نص المتاع، جعل بعضه فوق بعض.
- ✓ ونص كلّ شيء منتهاه، وانتصّ الشيء وانتصب إذا استوى.
- ✓ ونصصته الرجل استقضي مسألته حتى استخرج ما عنده.[1]

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 252–253.

ب/ اصطـلاحًـا

وتعدّ "**جوليا**" هي الأولى التي تناولت مفهوم التناص حيث عرّفته بقوله: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، وقد شبّهته بطريقة تثير عقول القرّاء ودراستها ثورة اللغة الشعرية والتي حدّدت فيها التناص بدقة وصفته بأنّه التفاعل النصي في نص بعينه».[2]

فاعتبرته بأنّه ذلك التفاعل بين النصوص المختلفة في نص واحد.

3-1 أشكـال التناص

التنـاص الديني

يتوجّه الأديب بشكل عام والرّوائي على وجه الخصوص إلى التناص الديني، لمعرفة بالأثر على المتلقي، كما نعلم أنّ العالم العربي المسلم سيتآنس بهذا النص، غير أنّ الأدباء اختلفوا في مسألة النص الديني، فمنهم من اقتبس مباشرة، ومنهم من امتص معاني القرآن الكريم، ووظفّه في نصه، وهذا ما سنكتشفه في رواية "**عبد الله أثير النشمي**" **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي) و (فلتغفري)** ولعلّ القرآن هو المنبع الذي نستقي منه أفكارنا لمسلمين وكعرب أيضًا، فقد وظّفت الكاتبة بعض الآيات القرآنية فنجدها تستحضر نص ديني الخاص آفة الفساد الذي طغى في الأرض في قولها: (سيعوثون في الأرض فسادًا)[3] تناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿٦٠﴾ مُفۡسِدِينَ ٱلۡأَرۡضِ فِي تَعۡثَوۡاْ وَلَا[4] ، تعني بهذا **التناص الضمني** الذي وظّفته الكاتبة في حوار دار بين "**جمانة**" و "**عبد العزيز**"

---

[1]– ابن منظور ، لسان العرب، ص 37، مادة (ن ص ص).

[2]– محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، (دب)، ط1، 1985م، ص 121.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 156.

[4]– سورة البقرة، الآية (60).

الذي تنبأ بفساد ذريته منهم الذكور الذين يعتبرهم أحرارًا في أفعالهم وأقوالهم لعقليته العربية التي تُعرف بالسلطة الذكورية.

في حين نجد آخر مع القرآن الكريم في :«إنّها لقسمة ضيزى... كلاهما ظالمان»[1] تناص مع قوله تعالى: ﴿ضِيزَىٰٓ ٢٢ قِسۡمَةٌ إِذٗا تِلۡكَ[2]

اعتبرت الكاتبة الحديث النبوي الشريف مصدرًا اتّكأت عليه في نصّها هذا باعتبار أصلها السعودي المسلم الذي يعرف بالعراقة والأصالة منذ زمن الرسول (ﷺ) بالمعلم الإسلامي والبقاع المقدّسة فالسعودية أرض طيبة طاهرة لما وقع فيها من أحداث إسلامية وهكذا كان منطلق لتوظيف الأحاديث الشريفة اقتبست اقتباسًا فمثلا قوله ﷺ:« لو كان المطعم بن عدي حيًّا فكلّمني في هؤلاء النّتنى لأطلقتهم له».[3] فمعنى الحديث هذا يدلّ على أخلاق العرب وشهامتهم مثل ما يتّصف به زياد وعلاقة المشابهة بين أخلاقه وأخلاق **المطعم بن عدي**، رغم اختلافهم في الديانة ولكن هذا الأخير يتمتّع بروح دينية إسلامية عالية فهو المثقف والخاشع والحكيم.

وهذا ما جاء في السياق وإقناع"**زياد**"لصديقه "**عبد العزيز**" بخصال "**العربي**" الأصيل منذ الإسلام وكيف كانت القبائل تتعايش مع بعضها البعض.

في حين نجد "**تناصًا**" آخر مع الحديث ، يقول رسول لله صلى الله عليه وسلّم: «استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان».[4] فوظّف هذا الحديث في الحوار الذي دار بين "**عبد العزيز**" وأخته "**عهود**" ونصيحتها لأخيها بقضاء أمر خطبته "**لجمانة**" بالسرد كون عهود لها منطق نقي وشفاف وتشجع على الحب العفيف رغم تدينها. كما نجد "**تناصًا**"

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 222.

[2]– سورة النجم ، الآية (22).

[3]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 125.

[4]– المصدر نفسه ، ص 177.

آخر واردًا في نفس السياق لاستشهاد "**عهود**" بالحديث النبوي الشريف :« لم ير للمتحابين مثل النكاح».[1]

فترى أنّ **الحب** لا يكتمل إلّا بالزّواج وإلّا يصبح قلّة أدب وهذا ما حثّنا عنه دين الحنيف وما وصانا به رسولنا الكريم. وهذا ما أرادت "**عهود**" أن تقنع به "**لعبد العزيز**".

التناص مـع التـراث الشعبـي

إنّ التراث باعتباره ذلك المخزون الثقافي المتنوع بما فيه العادات والتقاليد فيعتبر روح الماضي والمستقبل للإنسان، فتموت شخصيته إذا ألغاه من حياته فإنّه مادة أولية يرتكز عليها الكاتب لبناء وإبداعه على حسب انتماءه الاجتماعي والثقافي و هذا ما يميّزه عن غيره الكتاّب.

تناصت روايتي "**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" و "**فلتغفري**" مع التراث الشعبي بشكل واضح وبالتحديد مع الأغاني الخليجية، فقد وظّفت الكاتبة أغاني "**طلال مدّاح**" في أكثر من مرّة وهذا متمثّل في صفحات كثيرة من الرّواية فنذكر مثلًا:

ما أوعدك من يضمن ظروف الزمان

لا تصدقي من قال للدنيا أمان

ميعادنا خليه في كف الظروف

لا تحرجيني بالزمان وبالمكان.[2]

فتكرار هذا **التناص** في أكثر من صفحة يجعلنا نكشف لتجربة بين "**طلال مداح**" والبطلين نفسها، وهذا ما بررته الأغنية لما يعيشه "**عبد العزيز**" من حزن وإحباط لفراقه مع حبيبته "**جمانة**" عند سفرها للرياض فيجعل من الأغنية ونيسًا يشاركه همومه وكأنّ الكلمات نابعة من "**العبد العزيز**" لتشابه التجربة العاطفية.

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، ص 177.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 18–19.

لقد استطاعت الكاتبة بفضل تقنية **التناص** أن تخلق عالمًا فنيًّا جميلًا تقنيًّا وحسيًّا ، وبتضافر التناص وأشكاله خلقت لنا نصًا إبداعيًّا يخرج اللغة من طبيعتها العادية إلى لغة راقية تحتاج إلى الدّراسة.

- **التناص مع الشعـر العربي الحـديـث**

يشكّل التراث الشعري حيزًا خاص يأخذ فيه الشاعر نفسه الطويل وهذا ما نجده في روايتنا حيث زوّدت كاتبتنا نصها الشعري بمقاطع شعرية فيها جرس إيقاعي يعزف على روح المتلقي، فقد اعتمدت في نصّها على "**نزار قباني**" لما يحمله شعره من رقة وعذوبة فاقتبست بشكل مباشر في صفحاتها فنذكر مقطعًا مثلًا:

لماذا مدينتنا

نعيش الحب تهريبًا وتزويرًا؟

ونسرق من شقوق الباب موعدنا

وتستعطي الرسائل والمشاوير.[1]

ففي هذا المقطع نجد "**نزار قباني**" يصف صعوبة الحب في مدينته، وكأنّه يفعل جريمة ولكنّه يرى أنّ الحب سوى شعور يريحُ العقل والقلب وهذه العبارات في الرّواية أرسلها "**عبد العزيز**" "**لجمانة**" عند سفرهما **للرياض** فراح يصف قهره من هذه المدينة التي تنعدم فيها الحياة في أبسط أشكالها في رأيه، فتوافق رأيه و"**نزار القباني**" في عدم تقبّل المجتمع بفكرة الحب الذي يراه سوى شعور إنساني نقي.

وهذا ما أعطى للرواية حسًا شاعريًّا يجذب القارئ لهذا النوع من الرّوايات ويدقق في تفاصيل وثنايا الرّواية.

- **التنـــاص مع الأسطــورة**

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي ،ص 205.

لقد استعانت الرّواية المعاصرة بالأسطورة لنسج بنيتها وتحميل عناصرها الدالة لخلق الإيحاءات بوصفها خلاقة قادرة على تحريك المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته المرتبطة بالماضي، فشرط توظيف الأسطورة هو الثقافة الواسطة للكاتب لولا ثقافته وإطلاعه وثراء أفكاره لما تمكن من توظيف الأسطورة في نصّه وإعطاءها إيحاءات تتوافق مع مضمونه، وهذا ما لاحظنا في رواية "**فلتغفري**" وما حملته من أساطير في هذه العبارة «امرأة تضاهي إيزيس وأفروديت وفيينوس وعشتار في كلّ مكان يعبدن لأجله».[1]

تستعيد "**أثير عبد الله النشمي**" الزمن الماضي لتبقى التجربة المعيشة الموصولة بالحاضر نابضة بالحياة، فبدأت **بإيزيس** وهي آلهة لمفرد (إلهة) مصر من السحر والخصوبة والأمومة، أما **أفروديت** فهي آلهة الحب والجمال الإغريقية، في حين **فيينوس** ربة الحب والجمال وابنة البحر والسماء كما أنّها تلقّب بإلهة العفة، أمّا **عشتار** فتعرف بإلهة الحب البابلية ونستنتج من هذه العلاقة التناصية لها نقاط مشتركة مع صفات "**جمانة**"فيعتبرها "**عبد العزيز**" إلهة الحب والعفة والجمال السعودية فهذه المشابهة عملية طبيعية تحدث عند تكرار الظاهرة وهذا ما ينطبق على "**جمانة**"و"**عبد العزيز**" في ظاهرة المشابهة.

أضفى هذا **التناص** في الرّواية جمالية ومتعة في **اللغة الشعرية** ممّا جعلها أكثر إيحاءًا وتأثيرًا.

- **التنـاص مـع الشخصيـات**
  - **شخصيـة تـاريخيـة (كازانوفا)**

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 14.

وظّفت الكاتبة في رواية "**فلتغفري**" تنص مع شخصية "**كازانوفا**"* في عبارة «طيب كازانوفا السعودي»[1]، حيث تجاوزت الرّوائية الزمن الماضي إلى زمن المعاصر بالربط بين شخصين "**عبد العزيز**" و "**كازانوفا**" والعلاقة بينهما هي صفة الخيانة وحب النساء وتعدد علاقاتهم مع النساء.

- **شخصيــات أدبيـــة**

لا شك أنّ **التناص** لدى كلّ المبدعين وسيلة يدعمون به نصوصهم ويثبت سعة ثقافتهم.

"**أثير عبد الله النشمي**" واحدة من هؤلاء الأدباء التي وظّفت ثقافتها في روايتي **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و **(فلتغفري)**. فنجدها تستحضر "**فيكتور هيجو**" في مقولة «لا تدرك حقيقتنا إلّا بما نستطيع فعله من أفعال»[2] والمراد من هذه العبارة أن لا **جمانة** ولا **عبد العزيز** يشبهان "**فيكتور هيجو**" لأنّهما لم يحققا إلّا الفشل، فأمّا عن "**جمانة**" حصرت أحلامها في شخص، في حين نجد "**عبد الله العزيز**" يمثّل الرجل الخائن الخانع جشع والأناني.

كما نجد تناصًا آخرًا مع مقولة "**آرنست هيمنجواي**" حينما قال: «أنّ الحب مرض أخشى ما يخشاه المصاب به ... أن يشفى منه» ، كما استشهدت بمقولة نيتشه في قوله : «زوج من العدسات القوية كفيلة بأن تشفي عاشقًا».

وتقصد بهذين العبارتين الحب الأعمى الذي أصاب "**جمانة**" ووحلت في شباك "**عزيز**" ولم تستطع النجاة منه رغم كلّ ما كلّفها بحياة يائسة مليئة بالأحزان والشقاء.

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 39.

* رجل اشتهر على مر التاريخ لكونه زير النساء.

[2]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، 236.

فتوظيف اسم نيتشه لم يكن عشوائيًّا بل له بُعد في الرّواية. فمات مجنونًا وهذا ما ستعيش "**جمانة**" مع "**عبد العزيز**" بأفعاله الخادعة الظالمة لها كما حاولت الانتحار وفكّرت به وهذا ما فعل "**آرنستهيمغواي**"

دعّمت الكاتبة نصّها بذكر هؤلاء الأدباء لتقوي الحجج هذا البطل وتزيد أسلوبها قوّة وجمال. وبهذا توسع ظاهرة الشعرية لتشمل التناص أيضًا.

4/ المفـــارقة

أ- لغـــة

«اسم مفعول من "فارق" على وزن فاعل، ويأتي مصدره الصريح على وزنين "مفاعلة – مفارقة" و "فعال (فراق)، وجذرها الثلاثي فرق، مصدر فرق، والفرق خلاف الجمع ... الفرق القسم ، والجمع أفراق، والفرق: الفلق من الشيء إذا انفلق منه وفارق الشيء مفارقة وفراقًا: باينها ... والفرق تفريق ما بين الشيئين حين يتفرّقان ، والفرق الفصل بين شيئين».[1]

المفارقة هي التفريق والفصل بين الأشياء ، أو اختلاف الألفاظ وكذلك المعاني ، فمدار المفارقة اللغوي محصور في التباين والاختلاف.

ب- اصطـلاحًا

يختلف **مفهوم المفارقة** من باحث لآخر:

فالمفارقة عند "**خالد سليمان**":«عبارة عن لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة، وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النص، بطريقة تستثير القارئ، تدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي ، الذي غالبًا ما يكون

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص 120-121، مادة (ف ر ق).

المعنى ضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه، ليستقر عنده».[1]

وتعني أن **المفارقة** تعطي دلالات لغوية مختلفة تكون بصيغة التضاد، ممّا تجعل القارئ يبحث عن المعنى الأصلي في المعنى الخفي، لأن اللغة منحرفة على منوالها المعتاد، **فالمفارقة:** «عبارة متناقضة في ظاهرها غير أنّها بعد الفحص والتأمّل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة»[2]

يبدو أنّ "**المفارقة**" تتيح للقارئ التمعن الدقيق في المعنى والدلالات التي وراءها ، فهي تقوم على التناقض وهذا يخلق لغة ومعاني جديدة في ذهن المتلقي لها.

4-1 أنـــواع المفـــارقة (أشكـالـها)

تنوّعت وتعدّدت أنواع وأشكال المفارقة وذلك حسب المعنى والدلالة المراد إيصالها من هذه المفارقة، وكيفية تلقيها القارئ:

1. مفـــارقـــة الأضـداد

«وهو نمط لصيق بالمباشر، أو ما سمّاه علي عشري زايد –بالمقابلة– دون أن نلغي ارتباطه الوثيق بالموقف العميق الذي يعبّر عنه، ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية، من مثل الموت والحياة».[3] ومن أمثلة ذلك فيروايتي "**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" و "**فلتغفري**" نجد:

«... ولقد كنت قراري، قرار حياتي وموتي الذي كان لا بدّ أن أقدم عليه...».[4]

وكذلك «... كان ليعوضني عن كل عهد قطعته لي وأخلف به؛ فإقدام على بعض

---

[1]– نعيمة السعدية، الأسيلوبية والنص الشعري، ص 56.

[2]– سامح الرّواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر والتوزيع، الأردن ، إربد، ط1، 1999م، ص 13.

[3]– سامح الرّواشدة، فضاءات، الشعرية، ص 15.

[4]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي ، ص 243.

القرارات كاختيار الحياة أو الموت... بعض القرارات مصيرية إلى حدّ أنّ السعادة والتعسة يقعان على مشارف ذلك القرار...».[1]

قارئ هذه السطور يدرك أنّها مبنية على التضاد كالحياة والموت، السعادة والتعاسة كلّها عبارات ودلالات متضادّة ومتناقضة تعطى للقارئ الفرصة في التمعّن وفهم ومعرفة ما وراء هذا التضاد، فالرّوائية عمدت على أن تربط قرار موت "**جمانة**" "**بعزيز**" وقرار حياتها كذلك مرتبط به، فهو الحياة والموت بالنسبة لها ، السعادة والتعاسة في كل حياتها وما تعيشه من انكسار حزن وألم بسببه، وبهذا تكون الرّوائية نجحت في توظيفها لهذه المتضادات لخرق اللغة العادية والعدول عنها، وخلق روح جديدة في الرّواية، وتبعث في القارئ الفضول للمزيد من هذه السطور والعبارات كقولها: «أنت المرأة التي تحرقني بأشعتها نهارًا كشمس ما جنة، وتضيء أمسياتي كقمر ناسك زاه».[2]

وكذلك :« أنت التي لا تشبهها امرأة ، رغم أنّها تمثّل كل النساء ، أنت السهلة الصعبة، القريبة البعيدة...»[3]

مفارقة الأضداد وجدت بكثرة في الرّوايتين فكلّ من "**عزيز**" و "**جمانة**" يمثّلان لبعضهما الحياة والموت، السعادة والتعاسة، عناصر متلاصقة بعضها ببعض **جمانة** بلا **عزيز** لا شيء.

2. مفـــارقــة المخــادعــة

«يكشف هذا النوع من المفارقة خيبة الأمل ممّا يتوقّعه صاحب الفعل، حيث يقدّم موقفًا أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأنّه فعله لم يقابل إلّا نكرانًا وجحودًا».[4]

---

[1]– المصدر نفسه، ص 242.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 16.

[3]– المصدر نفسه، ص 16.

[4]– سامح الرواشدة ، فضاءات الرّواية، ص 17.

في روايتي "**أحببتك كثر ممّا ينبغي**" و "**فلتغفري**" جسّدت الرّوائية خيبة أمل كبيرة لدى "**جمانة**" من "**عزيز**" وحصل مالم تتوقعه منه حيث رغم حبّها الأعمى له لكنّه يخونها ويتزوّج بأخرى، وهذا الموقف لم تكن "جمانة تتوقعه أن يحدث: «مستحيل ... من المستحيل أن يتزوّج خلال أسبوعين... قال (محمد) صديقكما المقرّب جمانة ... بقد تزوّج من صديقته القديمة... كان يعرفها قبل أن تجئ إلى هنا..»[1]

تلفت "**جمانة**" بهذا الخبر الضربة الصاعقة، صاعقة زواج "**عزيز**"**بياسمين** حبيبته اللبنانية، وهنا تجسّدت مفارقة المخادعة، فبالرغم من كلّ الحب الذي تكنّه "**جمانة**" "**لعزيز**"، يقابلها هو بالزّواج من امرأة أخرى وكذلك النكران كأنّها غير موجودة في حياته، وبهذا يكون خدع "**جمانة**" ولم يوفي بوعده. « تزّوجت ياسمين اليوم ، من دون أن أفكر وبدون أن تفعل !».[2]

عمدت الرّوائية من خلال توظيف هذه المقابلة أن تبعث في المتلقي لذة في قراءة هذا النص، ضف ذلك بعث نشوة التطلّع على المعاني والدلالة غير المألوفة رغم صعوبة إيجادها ومعرفة القصد منها.

3. مفـــارقـــة التحـــوّل

«وفي هذا النمط تبدأ الصورة بدلالات معينة لكنّها تتحوّل إلى دلالات مغايرة في نهاية ما بدت به، كأن تكون لدلالة في بدايتها –إيجابية– فتتحوّل إلى السلب».[3]

وردت مفارقة التّحوّل في روايتي :(**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**) و (**فلتغفري**) كثيرًا فكلّ شيء حصل بصورة دلالة إيجابية سرعان ما تتحوّل إلى صورة سلبية ومثال ذلك عندما طلب "**عبد العزيز**" الزّواج من "**جمانة**" فقد كانت في أشدّ الفرح بهذا الطلب:

«أجبتك وأنا ألهث: أهلًا:

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 75.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 81.

[3]– سامح الرّواشدة، فضاءات الشعرية، ص 20.

قلت بصوت يرتجف انفعالًا : جمانة ... أريدك .. ! ...أريد أن أتزوّجك أن تكوني زوجتي ... وأن تنجبي منّي أطفالًا كثرًا ».[1]

وكذلك: «كانت البطاقة عبارة عن صورة لحبل غسيل نشرت ملابس رجالية ونسائية، كتبت تحتها (أحتج لأن أشاركك كلّ شيء حياتي، أفكاري، مستقبلي، عمري، بيتي أطفالي... وملابسي الداخلية ، تزوجيني يا غصبية...) ... عبد العزيز.....تزوجيني اجعليني فريدًا.... طببني عيشتي واجعلي مني فيلسوفًا».[2]

كان "**عزيز**" ملحّ على طلب الزّواج، فكانت طلبه طريقته هذه مغايرةً للعادة فقد طلبها ببطاقة تحمل ملابسًا رجالية ونسائية وكتب عليها أنّه يريد منها الزّواج

يرى "**عزيز**" في زواجه من "**جمانة**" أنّه سيكسب عائلته مجددًا: «...أشعر بأن زواجي منك قد ينقذ علاقتنا السقيمة ويشفيها... أشعر بأنّني سأكسب عائلتي مجددًا بسببك يا جمانة...».[3]

جرت أحداث خطبة "**عزيز**" و "**جمانة**، اتّفقت العائلتان على هذا الزّواج، وهنا تأتي نقطة التحوّل، **مفارقة التحوّل** هنا برزت في الخبرغير المتوقّع الذي تلقته "**جمانة**" من "**عبد العزيز**" وتراجعه عن الزواج: « صدقيني ليس من السهل علي أن أجرحك، ليس من السهل أن أخذلك مجدّدًا، لكن خذلاني لك الآن أفضل من أن أخذلك بعد زواجنا ألف مرّ مرّة ».[4]«قررت أن أحسم أمري،... اتّصلت عليك قلت إنّني لم أعد أحتمل ظنونك وإنّك ستظلين تشكين بي طوال الحياة وهذا ما سيدمر علاقتنا، أخبرتك أن أي رجل يتمنى أن

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 140.

[2]– المصدر نفسه، ص 226.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 144.

[4]– المصدر نفسه، ص 210.

تكوني زوجته، لكن زواجنا ليس بقرار سليم، وأنّ انفصالنا الآن خير من أن ننفصل بعد الزّواج...».[1]

بدأت الرّوايتين بصورة إيجابية رغم كل الحزن والألم لأنّ حبّ "**جمانة**" كان أقوى بكثير من كلّ تلك الصعاب التي واجهتها، لكن سرعان ما تحوّلت هذه الصورة الإيجابية التي تكلّلت بطلب الزّواج إلى إنهاء هذا الزّواج بقرار من "**عزيز**" لأنّه لم يكن مقتنعًا ومستعدًّا لذا الزّواج ، فالصورة لم تكتمل.

طبيعة اللغة المستعملة في الرّوايتين جاءت متسمة بالمفارقة، وهذا ما أضفى عليهما بعدًا جماليًّا وفنيًّا يجذب ذهن القارئ، ويدخله في متاهات فهم المعنى المراد إيصاله من هذه اللغة التي تسودها المفارقات.

[1]– المصدر نفسه، ص 211.

الفصل الثاني:
شعرية عناصر السرد في روايتي (أحبيتك أكثر ممّا ينبغي وفاتغفري)

1/ الشخصيــة

2/ المكــان

3/ الزمــان

1/ الشخصيــة

تعدّ **الشخصيات** الرّوائية من العناصر الأساسية في بناء الرّواية، فما إن نذكر الرّواية حتى نذكر الشخصيات، إذ لا توجد رواية بلا شخصيات، فهي ركيزة الرّوائي الأساسية في الكشف عن الواقع المعاش ،**فالشخصية** هي أوّلًا وأخيرًا من المقوّمات الرئيسية في العمل الرّوائي عامة والخطاب السردي على وجه الخصوص، فلا يمكن الاستغناء عنها، فنجدها تتعدّد بتعدّد الأدوار والأفكار والأفعال... في حين أنّ لكلّ شخصية ميزتها . فالمقصود بالشخصية؟.

أ- لغــةً

ورد في **(لسان العرب)** مايلي: "**شخص:** الشَّخصُ جماعةُ شَخص الإنسان وغيره مذكّر والجمع أشخاصٌ وشخوصٌ وشخَاص وقول **عمر بن أبي ربيعة** فكان محبتي دون من كنت أتقي... ثلاث شُخوص كاعبان و مُعصرُ".[1]

كما ورد في **(قاموس المحيط)** لفظ "**الشخصي:** سواء الإنسان وغيره من بعد وجمعه: شخص وشخوص وأشخاص".[2]

أمّا في **(معجم الرّائد)** "**لجبران مسعود**" فقد وردت على ما يلي:

"**شخص:** يشخص شخوص

شخص يشخص: شاخصة: كان ضخم الجسم

شخص، تشخيص: أنشأ عينه وميّزه عمّا سواه

شخص به: أتاه أمرًا قلقه وأزعجه

شخص (ج): أشخاص وشخوص: وكل جسم ظاهر ومرتفع".[3]

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، مج7، ص 47، مادة (ش خ ص).

[2]–الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 469، مادة (ش خ ص).

[3]– جبران مسعود الرّائد، دار المعلّم الملايين، ط1، فبراير 2003م، ص 517-518، مادة (ش خ ص).

يفهم من هذه التعريفات أنّ مصطلح "**الشخص**" يصلنا إلى هيئة الشخص الخارجية إلى جانب السلوك والفعل.

ب- **اصطـلاحًا**

أمّا من الناحية **الاصطلاحية** فيعرّفها "**فيليب هامون**": " مورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيًّا بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النص".[1] ؛ أي أنّ الشخصية هي عبارة عن علامة فارغة تمتلئ مع نهاية قراءة العمل الفني أنّها عبارة عن حروف أو كائن لغوي يرتبط تقدّمه وتطوّره بالأفعال والأقوال...

كما تعرف على أنّها: "الأفراد الخياليون ، أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرّواية ،أو القصة ، أو المسرحية".[2] وفي هذا الشأن تختلف وجهات النظر حول اعتبار الشخصية كائنًا ورقي أم إنساني. كما هناك كثير من العلماء والمفكّرين الذين اهتموا بالشخصية وذلك باعتبارها إحدى العناصر الرئيسية في أيّ عمل روائي من بينهم "**رولان بارت**"(**Roland Barthes**) الذي عرف **الشخصية** "بأنّها في الأساس كائنات ورقية".[3]

فنلاحظ في التعريف الأخير أنّ "**رولان بارت**" عرّف مفهوم الشخصية داخل النص المكتوب ولم يتعد بها إلى الواقع.

ج- أنــواع الشخصيــة

تعدد الشخصية أحد المباحث الرئيسية المكوّنة للخطاب الرّوائي فحين نثبت فيها الحركة من خلال أقوالها وأفعالها، ولكن ليس جميع الشخصيات لها نفس الدور في

[1]- حسن البحراوي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص 213.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الرّوائي، الدار العربية للعلوم الناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص73.

[3]- سبيعي حكيمة، بنية الفضاء الرّوائي في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس لأحلام مستغانمي، بحث شهادة الماجستير، تخصص النقد الثقافي، إشراف صالح مفقودة، 2003م، ص 125.

تفاعلها مع الأحداث ويطلق عليها الشخصيات الرئيسية والتي تقوم بأدوار ثانوية يطلق عليها الشخصيات الثانوية بالإضافة إلى الشخصيات الهامشية وما تقدّمه من جمالية وشعرية في معانيها وأدوارها وعلاقاتها في السرد.

1.الشخصيـــة الـرئيسيـــة

تعدّ **الشخصية الرئيسية** العنصر الفعال الهام في العمل الرّوائي فهي الركيزة التي تبنى عليها الرّواية والضوء كلّه مسلّط حولها، إذ تتمتّع بالاستقلالية في الرّأي والحرية وهي شخصية معقّدة التي ترجع أفعالها وتصرّفاتها إلى مجموعة متداخلة ومركّبة وهذا ما يجعل لها القدرة على التأثير في القارئ وتشويقه نحوها فهي التي تقود العمل الرّوائي وتدفعه إلى الأمام باعتبارها **الشخصية المحورية** في العمل بنسبة كبيرة.[1]

كما قد تكون إنسانًا عاديًّا بسيطًا دون جذوره عميقة ويجب أن يأخذ نهوضه معناه من ارتباطه بزمانه ومكانه وتصنّف هذه الشخصية بالحركة منذ بداية العمل اتّجاه تحقيق غرض معيّن.[2]

ومن هذه التعريفات نستنتج لهذا النوع من الشخصيات التي تقدّم ذاتها بذاتها وتعبّر عن نفسها وأفكارها وطموحاتها ، لذا لها دور كبير في العمل الرّوائي.

جمـــانـــة

هي فتاة سعودية الأصل ، تكمل دراستها في كندا، أحبّت "**عبد العزيز**" حبًا لم يكن يستحقّه، الذي تحوّل إلى مرض وهوس بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة من معنى.

"كنت لي الدنيا بمن فيها".[3]

---

[1]– صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الرّوائي، ص 131–132.

[2]– عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرّواية السيرة الذاتية، الإبداع السردي السعودي نموذجًا، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 2006م، ص 100.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 13.

عبـد العـزيـز

يمثّل الشخصية البطلة، فهو المحرّك الأساسي لأحداث الرّواية، فهو رجل سعودي يكمل الماجستير في كندا، يجد متعة في معاشرة النساء وشرب الخمر و الحفلات الصاخبة.

"كنت أقضي إحدى سهرات السكر في بيت صديقي"[1] وفي عبارة أخرى: "أنا رجل لعوب أشرب وأعاشر النساء".[2]

1-1 الـوصـف الـداخلـي والخـارجـي للشخصيـات الـرئيسيـة

1-1-1 الـوصـف الخـارجـي

✓ **جمـانـة:** "كنت أتأمّل عظمتي تحرّك البارزتين"[3]

"أبلغ اليوم الرابع والعشرين"[4]

"شعرك البني الطويل"[5]

"على الرغم من عقود عمري الثلاثة"[6]

"المشيب الذي يغزو رأسي"[7]

"شاب سعودي وسيم".[8]

1-1-2 الـوصـف الـداخلـي

✓ **جمـانة**

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، ص 18.

[2]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 23.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، ص 14.

[4]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 133

[5]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، ص 15.

[6]– المصدر نفسه، ص 48.

[7]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، ص 48.

[8]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 131.

اتّصفت البطلة في أغلب ثنايا الرّواية بالحزن والألم والخيبة لذلك كثُرت العبارات الدّالة على حزنها فمثلًا نجد:

"حزنك مترف ومدلل".[1]

"قلبي ينبئني بأنّ طريقنا طويل للغاية وبأن دروبه وعرة وكأنّك لا تتركني حتى تشوه كلّ أعماقي"[2]

"سيقتلني القهر يا عزيز"[3]

✓ **عبــد العـزيــز**

تميّزت هذه الشخصية بالعصبية والأنانية والمزاجية، إذ نجده يتمتّع بتعذيب "**جمانة**" واستفزازها في الكثير من المقاطع فنذكر منها:

"قلت لك محاول استفزازك"[4]

"لم أشعر يومًا تجاه أحد مثلما أشعر حيالك شيء فيك يستفزّ رغبتي بالتبريح"[5]

"كنت تعمدت إيلامك بمزحة لاذعة"[6]

"كنت ثائرًا عصبي المزاج".[7]

مآزق كثيرة بين "**جمانة**" و "**عبد العزيز**" المستبد.

✓ **جمــانــة**

اسم علم مؤنّث، يعني اللؤلؤة[1] ويسمون به الفتاة لغلاء ثمنها وجمعها جمان.

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 23.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 120.

[3]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 127.

[4]– المصدر نفسه، ص 90.

[5]– المصدر نفسه، ص 90.

[6]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 90.

[7]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 138.

فنجد في الرّواية معنى **جمانة** ينطبق على الشخصية الموجودة في الرّواية فهي فتاة محبوبة عند الجميع، غالية عند عائلتها وخاصة أمّها التي تربطها معها علاقة صداقة قوية، ولكن علاقتها **بعزيز** تبرز شخصية أخرى تتمثّل في السذاجة والحماقة.

- ✓ **عبـد العـزيـز**

اسم علم مذكّر ، مركّب بالإضافة، من أسماء الجلالة، هو الله المكرم القوي. **وعبد العزيز** هو الخاضع لله[2]، نادر الوجود ، شريف.

وعند قراءتنا للرّواية ، نجد شخصية "**عبد العزيز**" لا تنطبق عن معناه ،فهو الرجل الضعيف، المولع بالنساء، والمحرّمات.

والشعرية تكمن في عدم التطابق بين الشخصيات الرئيسية "فالجمانة" هي اللؤلؤة الناصعة، النقية، الصافية، أمّا "**عبد العزيز**" فهو الضعيف ، المعربد، الخائن، والأناني، المستبد، وهذا ما يزيد للسرد جمالية ولمعة تصفي على اللغة مسحة سحرية خاصة.

2. الشخصيـات الثـانـويــة

إلى جانب الشخصية الرّوائية هناك **شخصية ثانوية** تقوم بأدوار محدودة وأقل فاعلية إذا ما قورنت بالشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في الرّوائي من حين إلى آخر وهذه الشخصيات تقوم بدور تكملي أو مساعد للبطل، أو قد تكون معيق له، في بعض الأحيان، وتعتبر الشخصية أقل تعقيدًا أو عمقًا من **الشخصية الرئيسية** وتكون هذه **الشخصية السطحية** لا تحظى بالاهتمام من الطرف السارد.[3]

---

[1]– حنا نصر الحتي ، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط3، 2003م، ص 78.

[2]– المرجع نفسه، ص 52.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفهيم، دار الأمن، الرباط، ط1، 2010م، ص 57.

وكما قدّم لنا "**غسان الكنفاني**" هذه الشخصية على أنّها تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إمّا عوامل كشف عن الشخصية الرئيسية وترتب سلوكها. وعلى أنّها تسلّط الضوء وتكشف أبعادها ودلالاتها الخفية.[1]

ويقول "**محمد هلال غنيمي**" إذا كانت الشخصيات الثانوية ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليس أقل حيوية وعناية من القاص ، وكثير ما تحمل الشخصيات آراء المؤلّف.[2]

فالشخصية الثانوية إذا تساعد على خلق الصراع وإثارة الحيوية لهذا فلا يمكننا التقليل من شأنها.

- **زيـــاد**

شاب سعودي وسيم يدرس في كليّة الطب، مختص في جراحة الأسنان، هو الصديق المقرّب "**لعبد العزيز**" ، حيث أنّ يتميّز أيضًا بحب الشعر والصحافة. كما أنّه يعترف بحبّه "**لجمانة**" في إحدى الأيام في حين "جمانة تستغلّه كوسيلة للانتقام من "**عبد العزيز**"

"حرام عليك والله البنت طيبة"[3]، "جمانة أرجوك... عبد العزيز كالمسمور أخشى عليك... أتركيه حتى يهدأ".[4]

- **هيفـاء**

فتاة كويتية ، تدرس أيضًا في كندا، تعرف بأنّها سريعة الخصب، كما أنّها لا تعرف الخوف، تكره "**عزيز**" وتنصح "**جمانة**" بالابتعاد عنه لأنّها تعرف مدى خطورته على صديقتها.

---

[1]– صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الرّوائي، ص 132–133.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص530 .

[3]– أثير عبد النشمي ، فلتغفري، ص 66.

[4]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 43.

"هيفاء صديقتي الكويتية التي أسكن معها.. قالت لي : جمون.. هذا رجل لا يستحقّك".[1]

"لم تكن خجولة ولا ضعيفة، حتى متوحبسة من زملائها الذكور من الخلجين".[2]

- **أم جمـــانـــة**

لعب دورًا بارزًا في تدوير أحداث الرّواية، فاكتفت بوصف أمّها ولم تذكر اسمها طوال الجزئين "**فلتغفري**" و "**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" فوصفتها بالحنونة والمعطاءة والمتفهمة التي تخشى عن ابنتها من أدنى الأمور المخيفة فتقول : " أمي مختلفة.. مختلفة جدًّا .. تحبّني كثيرًا .. تعطيني دومًا ولا تأخذ مني أبدًا... والدتي رقيقة ومعطاءة".[3]

"صاحت باستنكار: مستحيل أن تقدم ابنتي على أمر كهذا مستحيل".[4]

2-1 الـوصـف الخـارجـي (للشخصيات الثانـوية)

❖ **زيـــاد**

كان يكبر "**جمانة**" بعام ونصف، كما كان رفيع الأخلاق وهذا ما كانت تتمنّاه **جمانة** في زوجها المستقبلي. "تكبرني بعام ونصف إذن".[5]

❖ هيفـاء

لم تركز الكاتبة عن موصفات "**هيفاء**" الخارجية وإنّما تحدث عن شخصيتها بشكل واضح فقط.

---

[1]- المصدر السابق، ص 20.

[2]-أثير عبد النشمي ، فلتغفري، ص 30.

[3]- أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 59.

[4]- أثير عبد النشمي ، فلتغفري، ص 72.

[5]- أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 185.

❖ **والـدة جمــانة**

امرأة في الأربعينيات من عمرها، هذا ما جاء في الروايتين ولم تفضّل في ملامحها الخارجية. "امرأة في أواخر الأربعينيات من عمرها".[1]

2-2 الـوصـف الـدّاخلــي (للشخصيـات الثـانـويـة)

❖ **زيـــاد**

يتمتّع بشخصية رائعة في الرّواية، فتميّز بالخجل والهدوء والأخلاق النبيلة. "كنبل أخلاق زياد"[2]

"رأيته يفرش السجادة ليصلي بهدوء وخشوع صادق".[3]

"أعاني من حالة خجل سخيفة"[4]

❖ **هيفــاء**

تميّزت بشخصية قوية، منفعلة وعصبية وصعبة المزاج. "كانت صارمة.. لم تكن تخنع لأحد، ولم تضعف أمام شيء، كما كانت ملحّة، عنيفة الأفعال، حارة المزاج ، وسليطة اللسان... لذا يخشى منها الجميع".[5]

❖ **أم جمــانــة**

امرأة صعبة وليّنة في الوقت نفسه. معطاءة وذكية حسب قول جمانة ، كما إنّها متفهّمة وحنونة.

"والدتك ذكية جمانة".[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 250.

[2]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 125.

[3]- المصدر نفسه، ص 124.

[4]-أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 181.

[5]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 30.

2-3 دلالات الأسمـاء الشخصيـات الثـانـويـة فـي الـرّوايـة

❖ **زيــاد**

اسم مذكر عربي يعني النماء والعطاء والزيادة.[2]

ومعنى اسم "**زياد**" ينطبق على شخصية الرّوائية نوعًا ما ، فإنّه الصديق المعطاء، الذي يُنمَي عقول أصدقائه بمعلومات دينية ويحثّهم على الطريق المستقيم.

❖ **هيفــاء**

اسم عربي مؤنّث ، "يُطلق على المرأة رقيقة الخصر، وظاهرة البطن والفاتنة"[3]، بينما في الرّواية هي المرأة الغير محبوبة من طرف رجال لعنفها وصرامتها.

3. الشخصيـــة الهـامشيـة

تعرف **الشخصية الهامشية** بالشخصيات الثابتة أو الجامدة أو النمطية وهي لا تتغيّر طوال الرّواية والتي تبنى حول فكرة واحدة وهي لا تتطوّر ولا تدهش القارئ.[4]

كما يعرّفها "**محمد غنيمي هلال**" : "بأنّها الشخصية البسيطة في صراعها غير المعقّد وهي تمثّل صفة واحدة تظلّ عليها سائدة من بداية القصة حتى نهايتها".[5]

من خلال هذا القول نفهم أنّ **الشخصية الهامشية** تبقى ملازمة صفة واحدة وتظلّ سائدة عليها من بداية العمل إلى نهايته، كما تتسم هذه الشخصية بالإنطوائية لأنّها لا

---

[1]- أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 245.

[2]- حنّا ناصر الحتي ، قاموس الأسماء العربية وتفسير معانيها، ص 42.

[3]- المرجع نفسه، ص 104.

[4]- صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الرّوائي، ص 127.

[5]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 529.

تؤدّي أيّ خدمة أو منفعة وتسمى **بالهامشية** لأنّها تعيش على الهامش وتعرف أيضًا بالشخصية المستلبة وتمثّل شخصية الإنسان المستلب بالإرادة والحرية.

ويعرّفها "**عبد المالك مرتاض**": "هي تلك شخصية البسيطة التي تمضي ولا تكاد تتغيّر ولا تبدّل عواطفها ومواقفها وأطوارها وحياتها العامّة".[1]

أيّ أنّها شخصية جامدة لا تقوم بأيّ حركة أو تطوّر كما تعرف الشخصية الهامشية بالشخصية الثابتة أو الجاهزة أو المكتملة التي تظهر في القصة دونها يحدث تغيير.

الشخصيــات الهــامشيــة

- **يــاسميــن**

امرأة لبنانية، تكبر **عبد العزيزبستة سنوات**، تزوّجها للانتقام من **جمانة**، في حين اعتبرها ملجأ له ومهرب من مشاكله مع حبيبته، أمّا ياسمين تزوجته لإرضاء أمّها فقط، فلم يحبَّا بعضهما البعض أبدًا.

"تزوجت ياسمين اليوم.. لم يكن زواجًا حقيقيًّا.. كان زواجًا قانونيًّا".[2]

"مع ياسمين أكون على سجيتي ، أمارس ذنوبي وأخطائي ومعاصي كلّها".[3]

"تزوجتها فقط لأوجعك".[1]

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، دار عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998م، ص81.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 81.

[3]– المصدر نفسه، ص 38.

- **بـاتــي وروبــرت**

زوجان كنديان كانا صديقان "**لعبد العزيز**" و "**جمانة**"، حيث أنّ "**عزيز**" استأجر غرفة في بيتهم، فيحاولان دومًا الإصلاح بين الحبيبين ويقدّمان لهما النصائح بحكم التجربة

"تأثرت العيش مع كهلين كنديين".[2]

"لا تقلقي جمانة.. عزيز يحبّك.. صدقيني كنت مثل عزيز كثيرًا في شبابي فلتسألي باتي".[3]

"لن نسمح لعزيز أن يجرحك أكثر من هذا".[4]

- **والــد عزيــز**

رجل خمسيني يدعى صالح الذي تربطه بابنه علاقة متوتّرة ومتناقضة، يرفض فكرة زواجه ولده من جمانة ، ولكنّه يرضى في النهاية.

"والدي الذي تفصلني عنه علاقة المتذبذبة وآلاف المشاعر المتناقضة".[5]

"في طريقنا إلى منزلكم، كان والدي متذمّرًا، حدثني طول الطريق عن نتائج هذه الزيجة وعن عدم رضاه".[6]

- **والــدة عزيــز**

تحب ابنها ، لأنّه كبير العائلة ، فترفض الزّواج من حياته، لإقامتها علقة عاطفية مع عبد العزيز قبل الزّواج .

"قالت أمي بعصبية: أنا ماني مرتاحة لها الزّواج".[1]

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 173.

[2]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 58.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 16.

[4]– المصدر نفسه، ص 40.

[5]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 46.

[6]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 296.

"تظن والدتك بأني امرأة سيئة لمجرد حبي لك... لا أستحق أن يرتبط اسمي باسمك لأنّني عرفتك قبل زواجنا".[2]

- **والـــد جمـــانـــة**

رجل متحضّر، لكنّه محب لطباع البدو، كما أنّ **جمانة** أحبّ بناته وأقربها منه ومتعلقًا كثيرًا بها، فيرفض هو الآخر هذا الزّواج في البداية ثم يتقبل الموضوع.

"كان والدك يتمتّع بثقافة الإنصات ولغة الجسد بطريقة لا تعقل من رجل في عمره".[3]

"رفض الموضوع في بدايته بلا سبب إحساسه الأبوي دفعه لمعارضة الأمر منذ البداية وقبل لقائك".[4]

- **العجـــوز الهنـــديـــة**

امرأة غريبة المعاملة والتّصرّف، تعرف الإنسان وممّا يعاني دون معرفة سابقة، وهذا ما أرعب "**جمانة**" و "**عبد العزيز**" عندما قابلاها.

"إلهي كم أرعبتنا !!"[5]

غريبة الأطوار"[6]

"إمّا جنية وإمّا جنية".[7]

- **مـــاجـــد**

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 176.

[2]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 275.

[3]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 188.

[4]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 265.

[5]– المصدر نفسه، ص 21.

[6]– المصدر نفسه، ص 21.

[7]– المصدر نفسه، ص 21.

رجل أربعيني إمارتي الجنسية، يحضّر دكتوراه في علم الاجتماع متزوّج وله طفلين، أعجب "**بجمانة**" عند مقابلتها في المقهى وهذا ما جعل "**عبد العزيز**" يتصرّف بطريقة غير عقلنية والسبب في ذلك غيرته على حبيبته.

"كنت قد اخبرتني عن مبتعث إماراتي قابلته في أحد المقاهي القريبة من الجامعة مع هيفاء"[1]

"كان حظ ماجد جميل جدًّا مثيرًا، ورائحة الغزل تفوح من حروفه التي أراد أن يحتبس نبضك بها" [2]

- **خـــــالــد**

هو أخ **جمانة** وطالب ماجستير في بريطانيا، بالرغم خلافاتهم إلّا أنّها تحبّه كثيرًا.

"خالد بصدد إنهاء أوراقه وإكمال دراسته للماجستير في بريطانيا".[3]

- **منيـــرة**

فتاة كويتية الأصل، صديقة لجمانة وهيفاء وامتهنت الرسم بعد انفصالها عن "**زياد**" وتركت الدراسة وعادت إلى وطنها.

"قطع زياد علاقته بها".[4]

"منيرة صديقتنا الكويتية".[5]

- **ريـــمـــا**

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 60.

[3]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 188.

[4]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 193.

[5]– المصدر نفسه، ص 193.

هي فتاة متحرّرة ، وأوّل علاقة حب مع "**عبد العزيز**"، والسبب إفساد علاقته مع والده، بعدما كتشف علاقته الغير شرعية مع ابنه وهذا ما جعله يطرده خارج المنزل، من أجل الالتحاق بجامعة كندية.

"هي أوّل فتاة أحبّها فعلًا، وكانت هذه أوّل علاقة عاطفية كاملة أعيشها في حياتي".[1]

"لطالما حلمت بأنّ أكمل تعليمي الجامعي خارج البلاد لكنّني لم أحلم أن يقبل والدي بذلك بهذه الطريقة وبهذا الشكل".[2]

"لم يجردني أبي يومه من أبوته لي..، يومها جردني أبي من أي علاقة تربطبني بالعائلة، نبذني عنها بصورة غير رسمية ، ومن دون أن يعلم أحد".[3]

- **عهـــود**

أخت "**عبد العزيز**" الكبرى، والتي تشعره دائمًا بالأمومة رغم البضع السنوات التي كانت بينهما.

"شقيقتي الكبرى التي تزوّجت قبل سفري بأشهر"[4]

"شعرت وأنا أحتضنها بأمومتها تجاهي وإن لم يكن يفصلني عندها سوى بضع سنوات".[5]

- **هـديـل ولينـا**

شقيقتا "**عبد العزيز**" الصغيرتان، تفاجئ بكبرهما، وعند عودته وجدهما تدرسان في الجامعة، ويرجع هذا إلى غيابه الطويل عن العائلة بسبب دراسته.

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 50.

[2]– المصدر نفسه، ص 54.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 55.

[4]– المصدر نفسه، ص 159.

[5]– المصدر نفسه، ص 175.

"أعود إلى البيت لأجد شقيقتي الصغيرتين هديل ولينا.. شابتين يافعتين تدرسان في المرحلة الجامعية... ليذهلني نومهما السريع".[1]

- **عبـد الله**

صديق "**عبد العزيز**" منذ المراهقة، هو الوحيد الذي بقي معه على اتّصال وتواصل ويزوره كل عام، حيث يتشابه معه في الكثير عن الصفات.

"صديق المراهقة الوحيد الذي استمرّت علاقتي به عند سفري... عبد الله هو أحد وحبه الرياض التي لا تتغير".[2]

- **تبيــل و صبــا**

شقيقتا "**جمانة**" ، تسكنان في رياض، يحبّان أختهما كثيرًا ويشتقان لها كثيرًا بسبب غيابها عنهم.

"انتشلتني صوت تبيل وهي تربت على ركبتي..اشتقنا إليك هذه المرأة أكثر من أي مرّة أخرى".[3]

"افتقدناك كثيرًا".[4]

- **إيـفــا**

عجوز عقدها السابع، تعرف عليها "**عبد العزيز**" و "**جمانة**" في المستشفى بسبب مرض السرطان الذي أتعبها، فتعلّقا بها كثيرًا وأحبتهما هي أيضًا، فبقي يزورونها حتى وفاته.

"وقعتا في حبّها من اللحظات الأولى قابلناها في حديقة المستشفى".[1]

---

[1]– المصدر نفسه، ص 159.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 170.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 241.

[4]– المصدر نفسه، ص 241.

"أتذكّر ليلتها الأخيرة.. أمسكت بيدك بقوّة وكأنّها ألا تتركها تموت".[2]

- **أحمـــد**

صديق "**عبد العزيز**" ، سكير لعوب ، يعاشر النساء.

"لا تضني بي حبيبتي... هؤلاء صديقات أحمد لا تخشى شيئًا".[3]

- **محمـــد**

صديق "**جمانة**" و "**عبد العزيز**" ، يدرس في كندا.

- **مـــؤيـــد**

طالب سعودي، وهو من فضح "**عبد العزيز**" عند زواجه بـ"**ياسمين**"

" والله مو هيّن عبد العزيز هذا. يتزوّج كذا فجأة بل أحم ولا دستور طب يقول لنا نحضر فرحه".[4]

[1]– المصدر نفسه، ص 97.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 125.

[4]– المصدر نفسه، ص 75.

الشخصية	الوصف الخارجي للشخصيات الهامشية	الوصف الداخلي	دلالات الأسماء
باتي وروبرت	-"آثرت العيش مع كهلين كندين".[1] -"كان روبرت الكهل ".[2] -"أنا امرأة طاغية في السن".[3]		**باتي**، اسم لاتيني ومعناه. النبيلة[4] فمنه الصفة تنطبق على شخصيتها في الرّواية فهي محبّة للغير وتدعم جمانة دائمًا
والد عزيز	-" رأيت والدي بقامته الطويلة يقف أمامي".[5]		

[1]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 58.

[2]- أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 14.

[3]- المصدر نفسه ، ص 151.

[4]- قاموس الأسماء، حرف (ب)، معنى اسم باتي ، arabicnames.hawramani.com، تاريخ الاطّلاع: الأربعاء23 جوان 2021م، على الساعة 21:44.

[5]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 53.

	–"ليطالعها أبي بسنواته الخمسين وتجاعيده المهيبة ومشيبه الوقور".[1]		
والــد جمانة	–"كان والدك وسيمًا رغم من أعوامه الخمسين".[2]		
العجــوز الهندية	–"امرأة في السبعينات أصابعها متهالكة".[3]		
مــاجـــد	–"رجل في عقده الرابع... ابتسامته جميلة"[4]	–"رقيق ولطيف للغاية".[5]	"اسم مذكر عربي معناه: ذو المجد السخي الأصل الشريف ، ذو المروءة".[6] أمّا معناه مع الرّواية متناقض، لأنّه متزوّج وأراد خلق

[1]– المصدر نفسه، ص 54.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 183.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 21.

[4]– المصدر نفسه، ص 71.

[5]– المصدر نفسه، ص 36.

[6]– حنّا ناصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ص 58.

			علاقة مع جمانة.
خـــالـــد		"هادئ ومتزن وخجول ويملك نظرة جرية تجاه العلمي والمستقبل والحياة"[1]	"فهو الدائمُ المقيم، المطمئن ومن لم يأخذه الشيب"[2] فدلالة خالد في الرّواية أنّه المطمئن، المتزن ،الخلوق.
ريـــمـــا	–"كانت تصغرني بعامين فقط" "كانت تدخّن.... لم تكن عذراء".[3]		وتعني الغزالة البيضاء[4]، فمعنى اسمها لا ينطبق مع شخصيتها في الرّواية لأنّها فتة فاسدة الخلق ولا يعرف العرب هذه

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 189.

[2]– حنّا ناصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ص 36.

[3]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 50.

[4]– حنّا ناصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ص85.

			الصفات المنحلة.
إيـفـــا	–"امرأة في السبعينات من عمرها ،إبتسامتها بشوشة شعرها مسرّح".[1] –"العجوز السبعينية التي تعاني من سرطان القولون".[2]		إيفا اسم مؤنّث عربي الأصل ومعناه عطاء الحياة واسمها العربي حواء أم البشر من الحياة[3]، أمّا عن دلالتها في الرّواية غير متفاعلة لذلك لا نستطيع تحديد الدلالة.

لعبت الشخصية في هذا النص دورًا مميّزًا وكبيرًا، فتجلّت شعريته في تجسيدها فاعتُبرت المحرّك الأساسي من خلال إبراز الجانب الجمالي للغة الرّوائية وتكثيفها، وجعل القارئ يلتمس ويتصوّر ملامح الشخصية.

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 97.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 97.

[3]– حنا ناصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ص 124.

2/ المكـــان

يُعتبر "**المكان**" في الرّواية أرضية تنطلق منها الأحداث، **فالمكان** هو الجوهر الأساس في العمل السردي، فلا يخلو عمل سردي من هذا العنصر، فهو يساهم في إبراز دور الشخصيات وانطلاق الأحداث، فهو يكسب لعمل الرّوائي جمالية.

2-2 مفهـوم المكـان

أ-لغـــةً

وردت لفظة **المكان** في عدّة معاجم عربية لعلّ من أبرزها نذكر ما جاء في **(لسان العرب)** في **مادة (ك و ن)** بمعنى : "الموضع، والجمع أمكنة وأماكن توهموا الميم أصلًا حتى قالوا تكمن في المكان".[1] كما جاء أيضًا في **مادة (مكن)** حيث قال: "المكان والمكانة واحد، مكان في أصل تقدير الفعل مَفْعلٌ لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، والمكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع".[2]

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 365، مادة (ك و ن).

[2]- المصدر نفسه، ص 414، مادة (م ك ن).

كما جاء أيضًا في **(قاموس المحيط)** بمعنى: المكان: الموضع ج. أمكنة وأمكن والمكنان بالفتح نبت وواد ممكن ينبته. ومكنته من الشيء وأمكنته منه ، فتمكن واستمكن"[1]

ومن خلال التعاريف السابقة نلاحظ أنّ المكان مفهومه اللغوي جاء بمعنى الموضع.

كم وردت أيضًا لفظة **(المكان)** في القرآن الكريم من حيث دلالتها على الموضع، في قوله تعالى: { ﴿١٦﴾ شَرۡقِيّٗا مَكَانًا أَهۡلِهَا مِنۡ ٱنتَبَذَتۡ إِذِ مَرۡيَمَ ٱلۡكِتَٰبِ فِي وَٱذۡكُرۡ}.[2]

ومعنى "شَرۡقِيّٗا مَكَانًا" يقول: تنحّت واعتزلت من أهلها في موضع قيل مشرق الشمس دون مغربها.[3]

ب- اصطـــلاحًا

يعدّ "**المكان**" أحد المكوّنات المهمة التي يقوم عليها البناء السردي فهو: "العنصر الرئيس المشكّل لبنية الفضاء الرّوائي باعتباره بنية معمارية متجسّدة بواسطة اللغة التي تتفنّن في رسم عوالم مكانية متنوّعة".[4]

وباعتباره أحد العناصر الأساسية في النص السردي، فقد كان محل اهتمام الكثير من الأدباء والنقاد وغيرهم لذلك نجد له عدّة تعريفات متباينة من أبرزها نذكر : تعريف **ياسين النصير:**

[1]- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ،ص 1235.

[2]- سورة مريم، الآية (16).

[3]- ابن جزير الطبري، جامع البيان عن تأويل آيات القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن، مركز البحوث، الدراسات العربية و الإسلامية بدار مهجر، القاهرة، ط1، 2001م، ج15، ص 483.

[4]- نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلّة المخبر، بسكرة ، الجزائر، العدد8، 2012م، ص 21.

المكان هو: " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، وهو القرطاس المرئي والقريب الذي سجّل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه وأسراره وكل ما يتّصل به، فالمكان في العمل الفني شخصية متماسكة وهو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني.

فهو جزء من الحدث وخاضع خضوعًا كلّيًّا له... ووسيلة فاعلة فيه".[1]

أمّا "**حميد لحميداني**" فيعرّفه بأنّه : "العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية، ويشمل جميع الأشياء المحيطة بناء فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع ، أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانًا محدّدًا".[2]

فالمكان من خلال التعاريف السابقة هو المحيط الذي يتفاعل فيه الإنسان والمسرح الذي تجرى فيه مختلف الأحداث وتعيش فيه الشخصيات.

2-2 أهميــة المكــان فــي الــرّوايــة

يعتبر **المكان** من أهم الركائز التي يبنى عليها العمل الأدبي خاصة الرّواية، حيث يحظى بقيمة دلالية وفنية إلى جانب العناصر الأخرى في الرّواية كالزمان والشخصياتوالأحداث ، كما أنّه تتجلّى أهميته أكثر عند تفاعله مع باقي العناصر السردية التي تساهم في صياغة المبنى الحكائي، وتنظيم الأحداث لأنّه "يتحوّل في العمل الرّوائي المتميّز إلى فضاء يحتوي على كلّ عناصر ذلك العمل والعلاقات القائمة فيما بينها ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبّر عن وجهة نظرها. والمكان في هذه الحالة ليس مجرّد خلفية وموضعًا للأحداث فقط، بل يتحوّل من مجرّد كونه عنصرًا من عناصر العمل ليكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه".[3]

---

[1]- ياسين النصير، الرّواية المكان والموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986م، ص 16-17.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنضر، بيروت، ط1، 1991م، ص 63.

[3]- قصي جاسم الجبوري، المكان في روايات تحسين كرمياني ، جامعة آل البيت ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2016/2015م، ص 10.

وهذا يعني أنّ أهمية المكان لا تتوقّف عند كونه أحد عناصر كلّما كان عاملًا فعّالًا وبناءً فيها، من خلال دوره الإيجابي في تنظيم الأحداث وحركة الشخصيات كما يكتسب أهمية أخرى فهو: "يثير إحساسًا بالمواطنة، وإحساسًا آخر بالزمن والمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الرّوائيون تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم فكان واقعًا ورمزًا، وشرائح، وقطاعات ومدن"[1]

وهذا يجعل من المكان مساحة ثقافية تضم الشخصيات والأحداث حيث أنّ ثقافة المكان في العمل الفني الادبي تتجاوز الحدود الجغرافي إلى الزمني وتتخذ معاني متعدّدة.

2-3 أنـــــواع المـكـــان

يأخذ "**المكان**" في الرّواية عدّة مظاهر وأشكال تكسبه أبعاد جمالية وفنية من خلال تفاعله مع العناصر السردية من زمان وأحداث وشخصيات، لذا يمكن تصنيف المكان إلى نوعان: **الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة**، ومن هنا ننطلق في مفهوم هذه الأنواع وتصنيفها في الرّوايتين المدروستين: **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)**، **(فلتغفري)**:

2-1-1 الأمكنـــة المغلقـــة

"إنّ الحديث عن الأمكنة المغلقة هو الحديث عن المكان الذي حُدّدت مساحته ومكوّناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسجنة السجون المكان الإجباري المؤقّت فقد تكشف الأمكنة عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدر للخوف".

[1]- قصي جاسم الجبوري، المكان في روايات تحسين كرمياني ، ص 10.

المكان المغلق هو المكان المحدود والضيق، وتمثّلت المكنة المغلقة في الرّوايتين كالتالي:

1. المقهـــى

يعدّ "**المقهى**" من الأمكنة التي يقصدها الناس لتمضية الوقت، فهي مكان مغلق جماعي تتناقش فيه القضايا العامة والخاصة الاجتماعية منها والثقافية، فالمقهى تعتبر مكان ترفيهي حيوي، يذهب إليه الإنسان لتخفيف الضغوطات التي تحتاجه.

وردت "**المقهى**" في الرّوايتين: **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و **(فلتغفري)**: كمكان ثقافي اجتماعي، وأوّل مكان التقت به بطلة الرّواية "**جمانة**" بحبيبها "**عزيز**"، وأكثر مكان تداولت فيه أحداث الرّواية: "لقد كان لقاؤنا الأوّل في الثالث والعشرون من سبتمبر في عيد الوطني.. دخلت المقهى الذي أصبح فيما بعد ملتقانا الدّائم..."[1]

كما ذكر أيضًا الجزء الثاني بكثرة كالتالي: "تثرثر جاكلين كثيرًا، جاكلين نادلة المقهى، حيث التقينا لأوّل مرّة".[2]

تكرار "**المقهى**" لم يكن محظ الصدفة بل كان ذا بُعد جمالي فالكاتبة بدأت بأحداث روايتها من هذا المكان المغلق نشأت وولدت قصة الحب الأليمة والمدمرة بين "**عزيز وجمانة**" لذا أعطتها أهمية واسعة في الذكر في الرّوايتين **فالمقهى** بالنسبة **لجمانة** مكان مقدّس **لقصة الحب:** "قابلته في أحد المقاهي البعيدة لأنني لم أرغب بتدنيس أراضي محبتنا"[3] وهذا ما أكسبه شاعرية جمالية وكذلك فنية، فقد أعطت إحساس الحب والأمان والعاطفة لبطلة الرّواية في بداية العلاقة مغمورة كذلك بالفرح، والأحاسيس المليئة بالحزن والخيبة والواقع المرير في آخر العلاقة، وتبخر الأحلام الجميلة التي كانت أول نظرتها

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 17.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 9.

[3]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص208.

في هذه **المقهى، فالمقهى** في الرّواية يعطي دلالة اجتماعية لما يتوافد إليها من كل طبقات المجتمع، وتتبادل فيها الثقافات فهناك يكتب "**عزيز**" مقالاته، وتطالع "**جمانة**" كتبها المفضّلة، وتناقش أمورها العاطفية معه وقد ورد هذا كثيرًا في الرّواية: "نلتقي دومًا في المقهى حيث نشعر هناك بالرّاحة والألفة كما أنّنا في بيتنا..."[1] وكذلك: "عندما دلفت إلى المقهى بصحبة هيفاء، عرفت من فعل زياد ومن بعثرته المفاجأة ومغادرته المقهى بعد دقائق....".[2]

2. البيـــت

"وهو عالم الإنسان الأوّل، قبل أن يقذف بالإنسان في العالم" كما يرى بعض الفلاسفة "فإنّه يجد مكانه في مهد البيت، فالحياة تبدأ بداية جيدة ، تبدأ مسجية محمية دافئة في صدر البيت".[3]

"فهو المكان الذي يحمل صيغة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه".[4]

في رواية **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و **(فلتغفري)** وجدنا أنّ "**البيت**" الذي كانت تدور فيه أغلب أحداث الرّواية، هو منزل "**باتي وروبرت**"، الذي قطن فيه "**عزيز**" لأكثر من خمس سنوات وهذا ما ورد في قول "**جمانة**": "كان روبرت الكهل الكندي الذي تقطن فيه لأكثر من خمس سنوات يقامر مع زوجته وأصدقاء هما في زاوية الغرفة وقد كنت منهمكًا بمراجعة دروسك..."[5] ، كان بيت باتي وروبرت أكثر مكان تحسّ فيه **جمانة** بالملل والضيق، ضف إلى ذلك هو المكان الذي دائمًا يتشاجر فيه **عزيز وجمانة**: "كنا في بيت

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، 224.

[2]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص26.

[3]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص 38.

[4]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنافية، ص 37.

[5]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 14.

روبرت تشاجرنا بسبب غيرتي، غير محتملة برأيك.. قلت لي يوم ذلك وأنت تصرخ: أنت مجنونة... تغارين من جدالك علي". [1]

يمثّل "البيت مكانًا مهمًّا في الرّواية لما له من ذكريات في علاقة "**عزيز**" و "**جمانة**"، فقد أكسب الرّواية بُعدًا جماليًّا، وأعطى دلالة قيمة لهذه العلاقة ، لما له من الأهمية بالغة في الرّواية، لأنّه وظّف بالأشكال مختلفة وورد في صور ودلالات حيث أنّه تارة يؤدّي دور البيت الحقيقي الذي يعمل مصدر السعادة والألفة والحنان وتارة أخرى يتحوّل إلى بيت الغربة والبعد عن الأهل والوطن، مع ناس غرباء، ضف إلى ذلك كثرة الخلافات العاطفية، ممّا يبعث في نفسية الإنسان الخوف والتوجس وطمس الأحلام والطموحات وهذا ما شكّل بُعدًا فنّيًّا خالصًا في الرّواية.

فالبيت يبعث في نفسية "**عزيز**" الراحة والطمأنينة: "عدت إلى المنزل بعد ساعات من التجوال من دون هدف من دون وجهة.... فعدت إلى المنزل بعدما أغلقت هاتفي..."[2] فهو يلجأ إلى الهروب من المجتمع من مشاكله مع جمانة وكلّ ما يزعجه فبي العالم الخارجي.

3. الغـرفــة

تعدّ "**الغرفة**" مكان الإنسان الخاص الذي يمارس فيه خصوصياته لما لها من أهمية بارزة في نفسيته، لأنّها تعكس الانفعالات والهواجس، والمشاعر المختلجة داخله، أما **الغرفة** في الرّوايتين عبّرت عن مشاعر وأحاسيس "**جمانة**"، وكذلك طموحاتها وآلامها وجاء على لسان "**جمانة**": انتشلتني طرقات هيفاء، على الباب، لتلقيني في الكثير منه... دافت إلى الغرفة بعد أن طلبت منها الدخول ... نمت في غرفة هيفاء بعد أن قرأت رسالتك.. خشيت أن أموت وحيدة يا عزيز..."[3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص 150.

[2]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 62.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 95-97.

وذكرت أيضًا غرفة "**جمانة**" في الرياض كمكان للراحة من المتاعب والطمأنينة والهروب للحديث مع "**عزيز**" خفية: "كنت أجلس على طرف السرير في غرفتي، وكان على الأرض أمامي كل من صبا وتبيل وحقائبي المغلقة ! ... اتّصلت بك ما أن دلفت أمي وأخواتي إلى والدي... كنت نصف نائم حينها"[1]

وجاء أيضًا على لسان "**عزيز**" "لا أعرف كيف وصلت إلى البيت ومتى وصلت، كان وصولي كالحلم، أذكر أنّني دخلت غرفتي، خلعت حذائي، وتمدّدت على سريري بملابسي لأهاتفك ، لأستيقظ في عصر اليوم التالي وبيدي الهاتف دون أن أكلمك وبملابسي كلّها.."[2]

2-1-2 الأمكنـــة المفتـــوحـــة

"هي تلك المساحات الجغرافية التي لا تحد بحدود"[3]

فالأمكنة المفتوحة عكس الأمكنة المغلقة: "المكان المفتوح عكس المكان المغلق ،والأمكنة المفتوحة تحاول عادة البحث في التحوّلات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان".[4]

المكان المفتوح هو المكان الذي يوحي بالاتّساع والتحرّر، فهو حيز مفتوح ذو مساحات هائلة.

ومن الأمكنة المذكورة في روايتي: **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و **(فلتغفري)** نجد:

1. المـــديـــنـــة

[1]- المصدر نفسه، ص 241-242.

[2]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 106.

[3]- مهدي أبو حميدة ، جماليات في ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، فلسطين، مجلد 22، ع2، 2008م، ص 482.

[4]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص 95.

برزت "**المدينة**" في الرّواية بشكل هام، فقد ساهمت بدور كبير في رسم وبناء العمل الرّوائي فجلّ أحداث الرّواية جرت في مدينة كندا: "لم يصل والدي إلى الكثير من خلال سؤاله عنك... قد كنت غادرت الرياض إلى **مونتريال** منذ حوالي العشر سنوات... حتى في سؤاله عنك من خلال بعض معارفه في كندا، فإن كل م توصل إليه هو إنك تدرس هناك منذ حوالي العشر سنوات".[1]

ذكر هذا المكان في الرّواية لأنّ "**عزيز**" و "**جمانة**" وأصدقائهم بدروس فيه من خلال البعثات العلمية التي تتكفل بها السعودية.

"**مدينة كندا**" بالنسبة "**لجمانة**" البلد المنفتح الذي تستطيع في ممارسة حريتها وحقها كمرأة كقيادة السيارة، لأنّ في بلدها غير مسموح بها : "كان من الغباء أن أسأل إذا كانت تقود سيارتها في بلد لا يسمح فيه بقيادة المرأة... حاولت أن أبرّر لهذا الموضوع بعد أن أغلقت الهاتف بشتّى الطرق.. تحججت بأنّني اعتدت على أنّ النساء يقدن السيارة في كندا..."[2] هكذا كانت كندا بالنسبة "**لجمانة**"، أمّا "**عزيز**" كانت بالنسبة له المفر الوحيد للهروب من بلده إلى الرياض الذي لا يطيق العيش فيه لأنّه يكبّله ويطمس حرّيته ولا يستطيع ممارسة كلّ ما يحب في هذا البلد: "سافرت إلى كندا قبل إقرار برامج الابتعاث، والدي هو من تكفّل بمصاريف دراستي لعدّة سنوات قبل أن تبتعث الدولة طلابها إلى أنحاء العالم، وتضمن إلى كنفها بعد ذلك".[3]

ذكرت أيضًا في الرّوايتين "**مدينة الرياض**" لأنّها موطن "**عزيز**" و "**جمانة**": "حينما قرت السفر إلى الرياض وقضاء الصيف مع عائلتي قبل عامين... حجزت لي مشكورًا، لكنّك أبيت أن تطير معي لترى أهلك..."[4] يقضي "**عزيز**" و "**جمانة**" الصيف في الرياض

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 264.

[2]– المصدر نفسه، ص 203.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 33.

[4]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص18.

عند الانتهاء من الدّراسة ،فالرياض بالنسبة "**لجمانة**" الوطن الحنون الدافئ، أمّا بالنسبة "**لعزيز**" هو المكان الذي يحرم فيه حريته، ورؤية حبيبته "**جمانة**": "لم يكن هناك من مجال لنلتقي في الرياض... وبات لقاؤنا محظورًا ما أن وطئنا على أرض المطار...".[1]

ضف إلى ذلك "**مدينة منتوريال**" التي كانت حاضرة في جلّ سطور الرّواية: "قلت لك مرّة بأن زيارتك لمونتريال مبالغ فيه... يتشاجر رجل مع حبيبته في نهاية كلّ أسبوع من أجل رؤية أقاربه الشباب في مدينة أخرى؟

سألتني : ماذا تقصدين...؟

أشعر بأنك تسافر من أجل الفتيات...؟.[2]

يعتبر "**عزيز**" **مدينة مونيريال** المنفذ الوحيد عند شجاره مع "**جمانة**"، ليمارس نزواته وحرّيته وعلاقاته مع نساء أخريات في الحانات: "لكنّني وجدتك في مونتريال أيضًا، تعثرت بك في كلّ مكان، كنت حاضرة بيني وبين ياسمين..."[3]

2. الجـامعـة

تعرف **الجامعة** على أنّها: "مؤسسة إنتاجية تعمل على إثراء المعارف، وتطوير التقنيات، وتهيئة الكفاءات المستفيدة من التراكم العلمي الإنساني في مختلف المجالات العلمية، الإدارية، والتقنية".[4]

الجامعة كمكان في الرّواية جرت فيها تقريبًا كلّ الأحداث لأنّ كلّ الشخصيات تعرّفت فيها عن بعضها حيث كانت محور التواصل فيما بينهما وذكرت في مايلي: "كنت أذهب إلى الجامعة كلّ يوم، أفتش عن وجهك بين الوجوه فيلوكني غيابه مرّة تلو

[1]– المصدر نفسه، ص 138.

[2]– المصدر نفسه، ص 77.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 70.

[4]– فضيل دليو وآخرون، المشاركة الديمقراطية في تسيير الجامعة، مخبر الاجتماع وعلم الاتصال، جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2006م، ص 79.

الأخرى..."[1]وذكر أيضًا في موضع آخر: كنت تجلس مع مجموعة من الزملاء والزميلات في مطعم الجامعة.. مرّرت لألقي التحية... أتذكّر في أحد أنشطة الجامعة ، كنا نجلس كمجموعة كبيرة حينما دخل المتحدّث الأوّل..."[2] لعب هذا المكان دوره الحقيقي وتعدّاه إلى دور آخر وهو التقاء "**جمانة**" و "**عزيز**" وتطوّر قصة حبّهما فيه.

3. الشـارع والطـريـق

"**الشوارع** هي أماكن مسارات طويلة جدًّا وتصل بين بلدين و أكثر ، وقد تكون ساحلية تساير الساحل، أو تكون داخلية...".[3]

وقد تجسّد هذا المكان في المواضيع الآتية من الرّواية: "مشطت الطرقات بعدما أنهى زياد المكاملة، كنت بحاجة لأن أتوه بعيدًا عن كلّ مكان يعرفني وأعرفه، شعرت حينذاك بالحنق تجاهك..."[4] وأيضًا: "عندما نزلت إلى الشارع وجدتك واقفًا على الرصيف.. كنت تدخن بجوار الكرسي.. أطفأت سيجارتك وما أن اقتربت منك، جلست على طرف المقعد لكنك ظللت واقفًا، تعبت بحجر على الرصيف من دون أن تنطق بشيء.."[5]

كان لحضور **الشارع والطريق** في الرّواية دورًا مهمًّا ، فقد وظّف كمكان تتحرّك فيه الشخصيات تهرب إليه وقت الضيق والملل، وقت المشاكل والخلافات، ضف إلى ذلك مدى تفاعل الشخصيات مع العالم الخارجي.

4. المستشفـــى

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 84.

[2]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 56–57.

[3]– مهدي عبيدي، جماليات المكان ثلاثية حنّا مينة، ص 154.

[4]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 61.

[5]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 217.

يعتبر "**المستشفى**" المكان تقدّم فيه الخدمات الإنسانية ، ففيه يتمّ معالجة ويداوي جراح المرضى: "يعدّ بوظيفته عكس الأماكن الأخرى المغلقة أو المفتوحة كونه يعمل على ترميم ما حطّمته هذه الأماكن في الإنسان أرهقه الزمان والمكان، فكان ملجأ لكلّ مريض يصنع الراحة النفسية ويقدّم العلاج الأمثل لمختلف الأمثل لمختلف الأمراض".[1]

وورد "**المستشفى**" كالآتي:

"فتحت عيني وأنا أشعر بهما تستعران... كانت هيفاء شاحبة تجلس على الأرض أمامي هي وزياد وأنا على صدرك: جمون.. خلينا نروح المستشفى...

قال زياد: عبد العزيز ! ...خلينا نأخذ البنت إلى لمستشفى لا يصير بالبنت شيء...".[2]

وذكرت أيضًا حين أصيب "**عزيز**" في قدمه وتمّ أخذه للمستشفى:: "أخذتك إلى المستشفى... فقد كاد إصبع قدمك أن يتهشم... سألك الطبيب في المشفى هو يعاينك عن سبب إصابتك..."[3]

وفي موضع آخر : "كنت أشعر بالضجيج من حولي، بهيفاء التي كانت تصرخ بأن نحملك إلى المستشفى، وبزياد الذي كان يحاول أن يهدئك ببكاء الدامي وبسؤالك الذي لم أكن قادرًا على إجابته !".[4]

أخذ المستشفى في الرّواية دلالته الحقيقة ذات البُعد الإنساني وهي الشفاء والأمل في العلاج والراحة النفسية، فدلالته كلّها إيجابية وهذا ما زادته جمالية وأهمية بالغة في الرّواية.

---

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي عند نجيب الكلاني، دار إربد عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010م، ص 238.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 112.

[3]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 58.

[4]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 86.

5. الحـــديقــة

تطوّر وبدأ مفهوم "**الحديقة**" مع بداية استقرار الإنسان في الأرض، فهي مكان يبعث شعور الراحة والطمأنينة والتأمّل ، لأنّه مهرب للإنسان ومفرّه إليه، لأنّ علاقة الترابط بينه وبين الحديقة قوي جدًّا من هدوء وبساطة، وفي روايتي **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و**(فلتغفري)** ذكرت كمكان تنبعث منه الراحة النفسية والشعور بالهدوء ، والتفكير بتمعّن: "كنت متمدّدة فوق الأرجوحة وأنا أراقب نيني و ميتشيل... حفيدي باتي وروبرت التوأم وهما يلعبان في حديقة المنزل جئت وجلست بجوار قدمي ،رفعت الجريدة بيدك فوق وجهي لتحجب عني أشعة الشمس من دون أن نتكلّم ... كنت تنظر إليّ مبتسمًا ... سألتك:

Whatis up ?

ابتسمت: Nothing

Tell me

لا شيء

أشرت برأسي باتّجاههما : أليس بجميلين؟...

نظرت إليهما: بلى !

ألا تشتاق لنصبح أبًا؟

صمت قليلًا: أحيانًا !

مسكت بيدك.. بودي أن أصبح (ماما)..

مددت يدك الكبيرة ورفعت خصلات شعري من فوق جبيني أليست بصغيرة على أن تصبحي (مامي)..."[1]

[1]-أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 51-52.

نلاحظ من خلال توظيف "**أثير عبد الله النشمي**" **للحديقة** في الرّواية وربطتها بأحلام وطموحات "**عزيز**" و"**جمانة**" في مستقبل مزهر به أطفال، فهي هنا أعطت البُعد الجمالي **للحديقة** وما منحته من دلالات **(طمأنينة، راحة ، تأمّل، أحلام)** جمالية في حياة أبطال الرّواية، وهذا ما أكسب المكان شاعرية وقيمة فنية ترسم في ذهن القارئ بصورة مبسّطة ومميّزة.

لعب المكان دورًا هامًا في الرّواية فهو ساهم في إحياء علاقة التلاحم بينه وبين الشخصيات والزمن كذلك؛ إذ أنّه عبر عن مدى تداخل الثقافات والتجاذب بين الشرق والغرب، فهو الإطار الذي برزت فيه الشخصيات وتحرّكاتها، بالإضافة إلى ذلك الزمن واختلافاته وما قدمه المكان له من مميزات لبروزه، ومن خلال تنوّع وتعدّد أشكاله من أماكن مفتوحة إلى أماكن مغلقة وتنوّع دلالتها زاد العمل الرّوائي جمالية فنية، فقد أعطى صورة فنية خالصة.

3/ الـزّمـــان

إنّ **الزّمان** ، من أهم عناصر المكوّنة للخطاب السردي، حيث يستند عليها الكاتب، ولا يمكنه الاستغناء عنه في بناء نصّه، لما له أهمية من تفصيل الأحداث وبعث روح جمالية في النصوص، إذا لا يمكن التخلّي عنه في الرّواية، **فما هو الزمان؟ وما أثره الجمالي؟.**

3-1 مفهـــوم الـزّمـــان

أ- لغـــةً

ورد مفهوم "**الزمان**" في **(قاموس المحيط):** "اسم لقليل الوقت وكثيره، جمعه أزمانٌ وأزمنة وأزمنة ولقيته ذات الزّمين، تريد بذلك تراخي الوقت ، وعامله مزامنة كمشاهرة،

والزمانة: الحب، العاهة، زمنٌ كفرح، زمن، وزُمنةً بالضّم وزمانةً، فهو زمن وزمين ج: زمنون وزمن".[1]

من خلال المفهوم اللغوي "**للزمان**" يتسنى لنا أنّه يحدّد المواقيت ويضبطها.

ب- اصطــلاحًــا

ويعرّفه "**عبد المالك مرتاض**": "هو وهم متسلّط على النفوس والأخيلة وعلى كلّ شيء، فالحركة زمن واللاسكون زمن واللاحركةواللاسكون زمن"[2] ؛ إذا فالزمن ذو أهمية مزدوجة لا هو مادي ولا هو مجرد وإنّما غير محسوس.

في حين يعرف :"إنّ الزمان مقولة من مقولات الفكر عند بعض الفلاسفة، وهو مقولة من مقولات عند البعض الآخر، فمن الناحية الفلسفية: هو امتداد غير مرئي، يحس به الإنسان دون أن يمرّ عبر حواسه، يحاربه أو يهرب منه يرهبه دون أن يعرفه".[3]

فالزمن إذن حقيقة غير مرئية، غير ملموسة، لكنّه حقيقة تدرك، كما أنّه لبنة مهمّة في السرد لا يمكن التخلّي عنها.

3-2 تقنيــات الــزّمــن

1. الاستــرجــاع

يعتبر "**الاسترجاع**" من أهم التقنيات السردية، لها عدّة تسميات في النقد العربي نذكر منها: **الارتداد، الإرجاع، الاستذكار...**، لكن "**عبد المالك مرتاض**" يرى أنّ مصطلح الارتداد هو أكثر دقة من الاسترجاع.[1]

---

[1]- يُنظر: الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص 1203، مادة (ز م ن).

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998م، 201.

[3]- يُنظر: مختار ملاس، تجربة الزمن في الرّواية العربية (رجال في الشمس نموذجًا)، دار موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007م، ص 14.

في حين يعرف أنّه: "شكلًا من أشكال السرد الاستذكاري، حيث إنّه يرجع إلى الزمن الماضي، فيخرج عن النظام الطبيعي للزمن قصد إعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطّلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد".[2]

ومن خلال هذا يتّضح لنا أنّ **الاسترجاع** هو زمن مضى واستحضرته الذاكرة كما أنّ غايته جمالية فنيّة في النص الرّوائي.

نجد "الاسترجاع" في مسيطر من البداية إلى النهاية ، لأنّ البطلان يسردان ما جرى في الماضي وما ارتكبه من أخطاء وما سبب لهما الآلام لهذا نجد "**عزيز**" يسترجع ما حصل في لقاءه الأوّل "**بجمانة**" بعد زواجه من "**ياسمين**" "كنت تدفعينني وأنت تسألينني من بين دموعك إليه؟ ! ... هيفاء كانت تصرخ بأن نحملك إلى المستشفى وزياد الذي كان يحاول أن يهديك ببكائك الدامي".[3]

كما نجد "**استرجاع**" آخر من طرفه "**جمانة**" وتذكرها أيام طفولتها مع أولاد عمّها في العبارة التالية: "قرأت تلك العشرات من رسائل الحب الطفولية المرسلة من قبل فتيان العائلة.. الحق يقال بأنّهم كانوا مضطرّين على حبي، حيث لم يكن فتاة غيري وقت ذلك"[4].

---

[1]– يُنظر: أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص 253.

[2]– خبشي فاطمة الزهراء، إنزياح الزمن في "أصابع لوليتا"، مجلة آفاق العلمية، العدد الثالث، تمنراست، الجزائر، أفريل 2017م، ص 161.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 86.

[4]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 155.

تروي **جمانة لعزيز** ذكريات الرسائل والحب الطفولي البريء، فيغار عليها عن حب نقي.

كما نجد "**استرجاع**" "**عزيز**" طفولته وشبابه مع جدّه الذي أحبّه منذ صغره إلى أن توفي حيث يقول: " فكرت في مدى حقارتي لأفضّل مباراة كرة القدم على كهل كنت اتسلّق ظهره وهو يصلّي ليحملني على كتفه بعدما ينتهي من صلاته متجوّلًا في أنحاء منزله الكبير... تذكّرت ابتسامته الكبيرة عند كل عودة إلى الرياض ، يستقبلني على باب مجلسه بابتسامة مشعة وهو يلوح بيديه وبالسبحة في يمناه: حيا الله الأمريكاني هلا بأبوي هلا !"[1] ، لذا فوجع "**عبد العزيز**" عند موت جدّه لأنّه هو الذي كان يستقبله بعد عودته من ديار الغربة فرحًا وسرورًا.

وممّا تجدر الإشارة إليه هنا أنّ **زمن الاسترجاع** أدى وظائف كثيرة في هذه الرّواية، كما كان أحد الركائز الأساسية في بناية الرّواية، حيث أعطى ماضي الشخصيات في كلّ حالاتها الحزينة والسعيدة، في حين فصّلت الكاتبة في بعض الأحداث التي حدثت في الماضي، ومن خلال هذه التقنية أصبح المتلقي متحمّس أكثر لمعرفة كلّ شخصية وأحداثها وحياتها وهذا ما تحتفظ به الذاكرة الإنسانية بعد قراءة الرّواية وتجعل القارئ مستمتع ويتذوّق للنص وهنا تكمن إجمالية التي تؤثّر في ذهن القارئ.

2. الاستبــاق

تعتبر تقنية "**الاستباق**" قفزة إلى الأمام لرواية أحدث سابقة عن وقتها، فهو استباق لأحداث لاحقة بذكرها مقدمًا أو تعجلها قبل حدوثها، كما أنّ "الحكاية بضمير المتكلّم أحسن ملائمة للإشراف من أيّ حكاية أخرى وذلك بسبب طابعها الاستعدادي المصرّح به بالذات"[2]

---

[1]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 129.

[2]- جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، مجلس الأعلى للثقافة، (دب)، ط2، 1997م، ص 76.

و"الاستباق" عبارة عن : "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر لحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد...ويتّخذ الاستباق أحيانًا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ".[1]

و**الاستباق** من أحد التقنيات التي استخدمتها "**أثير عبد الله النشمي**" ومن بينها نذكر: تمني "**عزيز**" لرؤية أبناءه واكتشاف سلوكاتهم يقول: "أرغب أن تنجبي لي طفلة جميلة تشبهك.. يكتب لها أبناء إخوتي، وإخوتك رسائل حب فأصابهم على باب بيتنا عبرة لمن يعتبر"[2] ، وهذا ما يؤكّد حب "**عبد العزيز**" لـ "**جمانة**" وما يتمنّاه معها في المستقبل.

في حين نجد "**استباق**" آخر في عودة "**جمانة**" إلى كندا: " فكرت كيف ستكون عودتك إلى هنا، هل ستعودين وحدك أم سنعود معًا على متن طائرة واحدة".[3]

فهنا نجده يحلم ويتمنّى أن يتزوّج "**جمانة**" ويعودان في طائرة واحدة كزوج وزوجة في الحلال ثم نجد تنبؤ "**جمانة**" لعلاقتهما وما سيحدث في المستقبل تقول: "أرى طريقنا معًا وكأنّني أطلع على خريطة أدرك ما ستؤول إليه الأمور أكثر ممّا تتخيّل قلبي ينبئني بأنّ طريقنا طويل للغاية وبأنّ دروبه وعرة وبأن لا تتركني حتى تشوّه أعماقي".[4]

نبدأ باستباق "**عزيز**" لرؤية أبناءه وسلوكهم في قوله: "أرغب أن تنجبي لي طفلة جميلة تشبهك.. يكتب لها أبناء إخوتي وإخوتك رسائل حب فأصابهم على باب بيتنا عبرة لمن يعتبر" [5]،وهذا ما يؤكّد حب "**عبد العزيز**" لـ "**جمانة**" وما يتمنّاه معها في المستقبل.

في حين نجد "**استباق**" آخر في عودة "**جمانة**" إلى كندا: " فكرت كيف ستكون عودتك إلى هنا، هل ستعودين وحدك أم سنعود معًا على متن طائرة واحدة وبأيّ صفة

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 15–16.

[2]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 156.

[3]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 149.

[4]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 12.

[5]– المصدر نفسه، ص 156.

تعود".[1] فتوظيفه لهذه العبارة سببه حلم "**عزيز**" بالزواج من "**جمانة**" أمنيته الرجوع معها إلى كندا في نفس الطائرة.

كما نجد "**جمانة**" بما تؤول إليه علاقتهما في قولها: "أرى طريقنا معًا وكأنّني أطلع على خريطة أدرك ما ستؤول إليه الأمور أكثر ممّا تتخيّل قلبي ينبئني بأنّ طريقنا طويل للغاية وبأنّ دروبه وعرة وبأن لا تتركني حتى تشوّه أعماقي".[2]

خذلان **عزيز لجمانة** في كلّ مرة وخيانته التي لا تعد ولا تحصى جعلها تفكّر ماذا سيحدث في هذه العلاقة.

قلة الاستباقات في رواية "**أحببتك أكثر ممّا ينبغي**" ، و"**فلتغفري**" يعود إلى تواجد نفس الشخصيات في أمكنة محدّدة، كما أنّهم يدركون مصيرهم وما ستؤول إليه علاقاتهم وحياتهم.

3. الخــلاصــة

تعتمد "**الخلاصة**" في الحكي على السرد الأحداث ولوقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، تختزل في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة من دون تعرض للتفاصيل.[3]

واستعملتها الرّوائية حين قام "**عبد العزيز**" بتقديم مساره الجامعي في أقل من سطرين "كنت في الثانية والعشرون درس إدارة الأعمال في جامعة الملك سعود وكانت دراستي تقف على قدم واحدة، والحق أنّني لم أحب يومًا الإدارة وفروعها".[4]

فسرد لنا مساره بأسطر وجيزة لأنّه كان يريد أن يدرس خارج السعودية.

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 149.

[2]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 12.

[3]– يُنظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (دط)، 2011م.

[4]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص49.

في حين نجد مثالًا آخر لجمانة وهي تختصر علاقة "**عبد العزيز**" **بياسمين**" في عبارة "حكاية مونتريال تلك".[1]

كما نجد "**هيفاء**" تقدّم شخصية "**عبد العزيز لجمانة**" فتقول: "أنّك سعودي شاعر كاتب تحضر الماجستير في الجامعة ذاتها التي ترتادها في الثلاثين من عمرك لعوب وأعزب" [2]، وهذا دليل على كرهها "**لعبد العزيز**" ومعرفتها الدقيقة لشرّه وخبثه.

فقد لجأت **الكاتبة** إلى **الخلاصة** لغاية فنية غرضها أن تكثّف اللغة في السرد، وذلك بالإشارة السريعة إلى الزمن ، وتفادي تكرار الأحداث، التي رأت أنّها لا تحرم سردها، وهذا ما أدّى إلى قفزة زمنية.

4. الاستـــراحـــة (الوقفة) Pause

"هي توقفات معينة يحدثها الرّاوي في مسار السرد، بسبب لجوئه إلى الوصف، فلوصف يقتضي عدة انقطاع الصيرورة الزمنية، ويعطّل حركتها".[3]

وهي كذلك "**برنار فاليط**": "وصفية أساسًا حيث يتعطّل السرد فيها ليحلّ محلّه مقطع طويل توصف فيه مدينة أو شخص".[4]

يعني هنا أنّ القاص حين يبدأ بالوصف.

وتجسّدت في المواضع التالية من الرّواية :"كنت على استعداد لأنّ أخوض الحرب وأفوز بالمعارك، معركة تلو الأخرى ! ... تعلّمت الشراسة وبت امرأة شرسة.. امرأة تقاوم

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 147.

[2]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 131.

[3]– أمال منصور، بنية الخطاب الرّوائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات، ص 38.

[4]– المرجع نفسه، ص 38.

منافساتها ببسالة لبوة متوحّشة، لبوة تأبي أن يقترب أحد من حبيبها الأسد، لبوة تنكمش كقطة وديعة أمام الملك وكأنّها لم تكن لبوة !..."[1]

في هذا السياق قام الرّاوي بوصف حال "جمانة"وهي تنزف قهرًا وألمًا وحزن جراء ما فعله "**عزيز**" لها، لأنّه أعطاها خيبة أمل وكسرة بسبب أفعاله وتصرّفاته، وهنا الكاتبة أوقفت الزمن ولجأت إلى الوصف من أجل إبطال وتقرين الصورة للمتلقي لمدى تعب "**جمانة**" نجد أيضًا في وقفة أخرى: "أنت فتاة رومانسية، تفكّر كثيرًا في رمزية الأشياء، تهمّك هذه التفاصيل الصغيرة ، التفاصيل التي قد لا يلحظها غيرك وقد لا تهم أحد سواك..."[2]

جاء هنا الوصف على لسان "**عزيز**" لحبيبته، ففي الجزء الثاني من الرّواية تحدّثت الكاتبة على لسان "**عزيز**"، فهو في أشدّ حالات الندم، وهو يطلب السماح والمغفرة من "**جمانة**".

عملت هذه الوقفات الوصفية على إبطاء السرد، وذلك من خلال الوصف المفصّل والدقيق للشخصيات ممّا أحدث هذا الوصف تقارب زمن الحكاية وزمن السرد، كل هاته لمميزات أأضفت جمالية في هذه الرّواية، وجعلت منها نصًّا ثريًّا بالوصف الذي يزيد من تصوّر الشخصيات بصورة مفعمة للنسبة للقارئ.

5. القطـــعL'ellipse

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 129.

[2]–أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 144.

"هو إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها، والزمن السردي هنا لا يتضمّن أيّ جزء من الزمن الحدثي فهو تكثيف زمني مهمته امتصاص فترة زمنية ليست على قدر من الأهمية".[1]

فالحذف هنا هو اختزال الأحداث وإسقاط فترات زمنية غير جديرة بالذكر والوقوف عندها.

يعرّفه أيضًا "**إدريس بودية**" بأنّه: "وكذلك يسمى الحذف ويتعلّق الأمر بمدّة الحكاية يسكت عنها تمامًا من طرف المحكي، ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف".[2]

وهذا ما نلمحه في الرّوايتين: "كيف أحبك وامرأة مثلي لا تحب الطغاة... ولا تطيق الجشع...؟ !...

كيف فعلت يا عزيز.. ليتك تخبرني كيف تمكّنت من أن تفعل ...؟ !...".[3]

لجأت الكاتبة للحذف والسكوت على الأحداث لكي توصل لذهن القارئ مدى مرارة علاقة الحب التي تعيشها مع عزيز وعدم قدرتها على الحديث أكثر فأكثر، ونجد قول آخر أيضًا: "أشعر بخيبة ! ... قد لا تفهم ولا تعرف كيف هي مشاعر الخيبة يا عزيز ... لكن المرارة تكاد أن تقتلني..."[4] تبقى الكاتبة مواصلة في استعمال القطع في سطور رواياتها، بنفس المعنى والخيبة كأنّها تحاول ترك المجال للقارئ ليتخيل ويتصوّر تأملاته في خبايا هذا الحذف.

---

[1]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية الأمتاع والمؤانسة، ص 225.

[2]– إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، منشورات البونة للبحوث والدّراسات ، عنابة، الجزائر، ط1، 2011م، ص 110.

[3]–أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 236.

[4]– المصدر نفسه، ص 291.

ويظهر كذلك بقلّة في الجزء الثاني من الرّواية: "سدّدت نظرتك الحادة تلك كقذيفة من لهب... كانت نظراتك شهية رغم حدّتها ورغم تحديها"[1] ، يتجلّى هنا وراء هذا الحذف مدى ندم بطل الرّواية بكلّ ما ألحقه من أذى نفسي وعاطفي لجمانة.

6. المشهـــدScene

"هو حواري عادة ، وباعتباره محاكاتيا، فهو يحقق نوعًا من المطابقة بين زمن والمدة الحقيقة، يعني أنّ المشهد هو اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة".[2]

ويرى "**تودوروف**" أنّ **المشهد** : "لا يكون إلّا عن طريق الأسلوب المباشر، وهي إدراج الواقعية الخيالية في الخطاب".[3]

احتوت الرّواتين المدروستين على الكثير من المشاهد من بينها:

وها أنا ذا ،متوعكة بك... أنت ! أرقد على السرير الأبيض، بلا طفل ولا طفلة !...

عزيز...

روحه؟

ليه...؟

مسحت على شعري وهمست: أووش... روقي بيبي...

ليه...؟

جلست على الكرسي المجاور للسرير، شبكت أصابع يديك أمام وجهك وهمست: لأنّني أحبّك صحت فيك: ليش...؟

---

[1]– أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 11.

[2]– أمال منصور، بنية الخطاب الرّوائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات "النظر إلى أسفل" نموذجًا، دار الإسلام للطباعة النشر، القاهرة، ط1. 2006م، ص 35.

[3]–مختار ملاس، تجربة الزمن في الرّواية العربية (رجال في الشمس نموذجًا)، ص 65.

صرخت وأنت تبكي: لأنّني حقير ! ...لأنّني معتوه.. !... لأنّني ابن ستة وستين كلب بس لا تزعلين... !... الله يخليك لا تزعلين...

سالت دموعي، فمسكت يدي ووضعتها على خدك المبلل بالدمع:

الله يأخذنني ! ... الله يأخذ عمري عشان ترتاحين... والله شكلي جنّني... خفت... والله خفت صرخت فيك: لا تتحجج بخوفك، يكفي كلّ هذا الكذب...

أنا مستعد أتركها.. أعطيني فرصة، خلينا نبتدي من جديد... أنا وأنت لبعضنا... مستحيل ما نكون لبعضنا...

قالت هيفاء: وزوجتك...؟

صحت: أطلّقها... الحين أطلّقها ...اليلة...

قالت هيفاء: والله بالزواج عندك لعبة... تتزوّج بمسبح وتطلق بمسبح...

تجاهلتها: جمان... أنا عرف أنّني أخطيت... بس مصيرنا نكبر ونتزوج وننضج... ليه أنتظرت كلّ هذا يصير علشان تفكّر تتزوّج ليه يا عزيز؟؟؟

صرخت: قلت لك كنت خائفًا !...

هيفاء: وتزوجت غيرها علشان تنفك عند عقدة الخوف بعدين تتزوجها ، صح...؟

التفت عليها وقلت لها برجاء: هيفاء تكفين ! ... الله يخليك... حسي على دمك شوي...

أنا تعبانة وما أبي أحكي معك...

لازم تسمعيني...

قالت هيفاء: ما سمعت البنية شقالت...؟

كنت تنظر إليَّ بخوف.. برجاء.. رأيت في عينيك ما لم أره من قبل..

بخليك ترتاحين.. ممكن أكلّمك غدًا...؟

لا..

قبّلت جبيني مودّعًا... فاستوفقتك هيفاء

بو الشباب

نعم؟

لا تنسى تغيّر القميص قبل ما تروح للمدام، وعليّا !... يا مالها بتشوف..

غادرت !.. فشعرت بأنّ روحي قد غادرت معك..." [1]

قام هذا **المشهد** بتصوير شدّة تعلّق "**جمانة**" "**بعزيز**"، والعلاقة السامة التي تعيشها وصدمتها الكبيرة وراء قصة زواج "**عزيز**" **بياسمين**، حيث أظهر هذا المقطع الحواري شدّة ندم "**عزيز**" وطلبه السماح من "**جمانة**" من أجل مسامحته.

وفي موضع آخر من الجزء الثاني للرّواية:

"قمت بعد منتصف الليل، كان النوم على الأريكة مزعجًا بالإضافة إلى أنّني كنت سعيدًا لدرجة النشاط... أخرجت هاتفي وصوّرتك، أضاء فلاش الكاميرا وجهك فتحت عينيك بإنزعاج، قلت لك: آسف حبيبتي، أنزعجتك

وضعت يدك على عينيك : ماذا تفعل؟

[1]– أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، ص 115–116–117.

أصوّرك

عشان شكلي موحلو ،صح؟

شكلك عصفورة

ابتسمت بعذوبة، فسألتك : تنامين دائمًا على جنبك؟

دائمًا، وأنت؟

أنام على ظهري وأحط رجلًا فوق رجل.

ما شاء الله، حتى بنومك كاشخ

طبعًا

نومة وزراء هذي.

ضحكت فابتسمت أخذت أتأمل ملامحك...

سألتك: لما أراك أجمل من على هذه الأرض؟

قلت مداعبة: لأنّني الأجمل

لست كذلك، لكنّني أراك الأجمل بالفعل

ابتسمت: ربّما لأنّك تراني بعين الحب، الحب هو من يجعلني في عينك أجمل..."[1]

استعملت الكاتبة الكثير من المقاطع الحوارية التي زادت من هذا العمل السردي أكثر جاذبية وقوة فنية، فهي قد أعطت لكلّ حدث زمنه الحقيقي، لأنّها وقفت السرد واستندت لحوار الشخصيات من أجل إيصال الفكرة والغاية من هذا الكلام.

[1]- أثير عبد الله النشمي، فلتغفري، ص 137-138.

بعد أن خضنا في ثنايا روايتين **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و **(فلتغفري)** أدركنا ما احتوته من جماليات وتقنيات فنية أدبية جعلتها تتميّز بالدّراسة والاكتشاف ما تضمنّته من تقنيات فلاحظنا أنّ الرّواية تتحرّك أكثر بين زمنين الماضي والحاضر ولكن الماضي كان الأوفر بتوظيف الاسترجاعات لذا تتّضح شعريته في تفسير الأحداث وإضاءة جوانب من حياة بعض الشخصيات ، وهذا التلاعب في الزمن في حدّ ذاته جمالية لأنّه تمّ بطريقة محكمة وفنية لذا تمكّنت "**أثير عبد الله النشمي**" الوصول إلى الشعرية.

الخاتمة

في ختام هذا البحث يمكن جمع ما توصلّنا إليه من ملاحظات واستنتجنا حول الأجناس الأدبية في الرّواية فيما يأتي من نقاط:

- الشعرية هي مجموعة من المبادئ والقوانين والقواعد التي تبحث في جمالية الخطاب الأدبي وإبداعاته بشتى أنواعه وأجناسه الشعرية منها أو النثرية.
- اللغة هي عنصر الأساسي التي تبنى عليه الرّواية.
- استثمرت الكاتبة "الصورة الشعرية" ، وما حملته من إيحاءات لتخلق لغة تتعدّى اللغة المعيارية إلى لغة شعرية ، ما زاد أسلوبها جمالية وقوّة في المعنى والمبنى.
- ظاهرة الإنزياح تعدّ خرق لقانون اللغة وهذا ما يساعد على إكساب النص تنسيق جمالي بشعرية خالصة حيث ساهم بشكل كبير بتزويد اللغة بطاقة وحس شعري ودلالي.
- توسعت ظاهرة الشعرية فشملت التناص الذي زاد قوّة وجمال للسرد.
- أضفت المفارقة للرّواية بُعدًا فنّيًا يجذب بها القارئ.
- تكمل شعرية الشخصيات في تحريك بقية المكوّنات حولها وشد القارئ لها، ممّا يجعله يأخذ مكانها في الرّواية.
- ساهم المكان في إحياء علاقة التلاحم بينه وبين العناصر السردية حيث عبّر عن مدى التجاذب والتداخل بين الثقافات، وكذلك برزت فيه تحرّكات الشخصيات بتنوّع أنواعه بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة.
- أعطى الزمن في الرّوايتين جمالية وشعرية فنية لأنّه تمّ بطريقة محكمة وتقنيات فنية أعطته أكثر بروزًا ووضوحًا.

المحـــق

1/ التعـــريف بالكـــاتبـــة

هي **أثير عبد الله إبراهيم النشمي الأسعدي العتيبي**، كاتبة وروائية سعودية ولدت في مدينة "**الرياض**" في شهر **حزيران عام 1973م** .

بدأت موهبة "**أثير**" الأدبية في الظهور في المرحلة الابتدائية ، وكانت أوّل رواية قرأتها رواية "**العنكبوت**" للبروفسور "**مصطفى محمود**"، كانت في ذلك الوقت تدرس بالصف الرابع الابتدائي.

وتتميّز "**أثير**"بسلاسة الأسلوب وعمق الأحاسيس وجمال المعاني.

أهم مؤلّفـات أثيــر عبد الله النشمــي نذكر منها:

- ✓ أحببتك أكثر ممّا ينبغي
- ✓ فلتغفري
- ✓ ذات فقد
- ✓ عتمة الذاكرة

2/ مـلخــص الـرّوايــة (أحببتـك أكثــر ممّـا ينبغـي)

رواية **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)**، تتحدّث عن فتاة سعودية تسمى "**جمانة**" من مواليد **1984م**، تدرس علم الحاسوب، في كندا بعد مساندة والدتها لموضوع انتقالها إلى كندا لإكمال دراستها بحكم العادات والتقاليد السعودية الصارمة التي ترفض سفر الفتاة وحيدة، "**جمانة**" هي أوسط إخوتها يكبرها رجلان "**سعود وخالد**" وتصغرها الجميلتان "**صبا وهديل**" ووالدها ذلك الرجل الشرقي المحافظ الملتزم، صادقت فتاة كويتية تدعى هيفاء وسكنت معها في نفس الشقة لتصبحا صديقتين متحابتين.

وأثناء دراستها بالجامعة تعرّفت على شاب سعودي يدعى "**عبد العزيز**"القيرلاني من مواليد **1974م** كاتب مقالات كبير، تعلّقت به وأعجبت بشخصية القوية منذ أوّل لقاء بينهما في إحدى المقاهي ليصبح فيما بعد مكانهم الدائم ، فبادلها نفس المشاعر رغم أنّه كان صعب المراس ومزاجي وأناني، رغم ذلك أحبّته بصدق وتنازلت عن الكثير لتكسب رضاه وحبه.

كان "**لعبد العزيز**" صديقين عزيزين مميزين على قلبه "**محمد**" و "**زياد**" حيث هذا الأخير كان يحب "**جمانة**" سرًا حافظًا على مشاعر صديقه "**عبد العزيز**" وهي لم ترض

لحب غير حبّه، ليصدمها بقصّة زواجه من "**ياسمين**" صديقته اللبنانية السابقة وكان خبر زواجه على "**جمانة**" كالصاعقة لتدخل المستشفى قهرًا وحزنًا وألمًا وعاد إليها معتذرًا على فعلته مبررًا لها نذالته وأنّه شك بها بعد ما تعرّفت على "**ماجد**" شاب إماراتي متزوج وأب لطفلين وترك لها في المقهى رسالة يسأل عنها وكان غضب "**عبد العزيز**" قاسيًا انتهى بالزّواج.

وعلى الرّغم من كل هذه المعاناة سامحته بعدما وعدها بالزّواج وطلب يدها رسميًّا من عائلتها معارضة العائلتين أمها ووالديه واستطاع كلّ منهما إقناع عائلته، وفي أوّل يوم من خطبتها تخلّى عنها بسفره لكندا ليتركها وحيدة تواجه صرامة عائلتها ومع ذلك بقيت تكتم في قلبها حبًا كبيرًا له، ليتصل بها بعدّة أشهر مصارحًا باشتياقه لها وأنّه نادم على ذنبه ويود أن ترجع إليه كسابق عهدها لتخلى عن كبريائها كأنثى مثقّفة وتعود لمصاحبته ومسامحة له رغم أفعاله.

3/ ملخــص الــرّوايــة (فلتغفـري)

هي الجزء الثاني من رواية **(حببتك كثر ممّا ينبغي)**، تناولت فيها الكاتبة "**عبد الله النشمي**" قصة حب تجمع بين شابين سعوديين ، حيث تعرّف "**عبد العزيز**" على "**جمانة**"خلال سفر كلّ منهما لإكمال دراسته في الخارج حيث يبدأ حبّهما في المقهى الذي

تعرّفا فيه أوّل مرّة ، وبالرّغم من كلّ الاختلافات الواضحة التي تجمع بينهما في حب الوطن/ العفاف...

أنّهما أصرا على التمسّك بهذه العلاقة حتى النهاية بالرغم من هذا "**فجمانة**" لا تتخلّى عنه رغم كلّ الآلام الذي تسبّب فيها لها كان الرجل الأناني الخائن الذي تلاعب بقلب فتاة بدوية صافية الرّوح والذهن، فكان كلّ مرّة يعدها بالتّحسّن ولكنّه يخالف وعده ،فتزوّج بدون علمها ولكنّها سامحته في النهاية بعدما توسّل إليها، ثم يتّفقا على الزّواج لكنّه يواجه "**عبد العزيز**" مشكلة وهي رفض أمّه لخطبة "**جمانة**" ، لكن بعد المحاولات تم إقناعها من قبل كلّ العائلة وبعد إتمام الخطبة وقبول كل من العائلتين يحاول التهرّب من الخطبة بالرّغم من حبهما لبعضهما البعض.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط5، بيروت، لبنان، 2011م.

أ- المصادر

1.أثير عبد الله النشمي، أحببتك أكثر ممّا ينبغي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1.

2.أثير عبد الله النشمي، فلتغفري ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

ب- المراجـع باللغة العربية:

3.إبراهيم خليل، بنية النص الرّوائي، الدار العربية للعلوم الناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

4.إبراهيم صحراوي، السرد لعربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

5.إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ط2، ج1، مادة (س ر د).

6.أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، داار الصادق الثقافية، ط1، 2012م.

7.أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م.

8.أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأدبية، مجد المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 2005م.

9.أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان، والمعاني، والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993م.

10. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، منشورات البونة للبحوث والدّراسات ، عنابة، الجزائر، ط1، 2011م.

11. أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

12. أمال منصور، بنية الخطاب الرّوائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات"النظر إلى أسفل" نموذجًا، دار الإسلام للطباعة النشر، القاهرة، ط1. 2006م.

13. أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014م.
14. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم) ،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م.
15. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1987م، 136، مادة (ج و ز).
16. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
17. جبران مسعود الرّائد، دار المعلّم الملايين، ط1، فبراير 2003م، مادة (ش خ ص).
18. ابن جزير الطبري، جامع البيان عن تأويل آيات القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن، مركز البحوث، الدراسات العربية و الإسلامية بدار مهجر، القاهرة، ط1، 2001م، ج15.
19. حافظ لرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري، دار صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.
20. حسن البحراوي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.
21. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد تاحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
22. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994م.
23. حميد الحميداني، ينية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م.
24. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنضر، بيروت، ط1، 1991م.

25. حنا نصر الحتي ، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.
26. الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنراوي، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م، ج4، مادة (ك ن ى).
27. دليلة مرسلي، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، ط1، 1985م.
28. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، (دت).
29. سامح الرّواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر والتوزيع، الأردن ، إربد، ط1، 1999م.
30. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997م.
31. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي عند نجيب الكلاني، دار إربد عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010م.
32. شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبو العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009م، ص 61-62.
33. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين االنظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ج1.
34. عاطف فضل محمد ، البلاغة العربية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
35. عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرّواية السيرة الذاتية، الإبداع السردي السعودي نموذجًا، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 2006م.
36. عبد العزيز عتيق، علم البيان ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1985م
37. علي صبح ، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (دت).

38. بن عيسى بوحمالة، حدود السرد جيرار جينات، مجلة الآفاق، المغرب، عدد 8-9، 1988م.

39. ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969م.

40. فضيل دليو وآخرون، المشاركة الديمقراطية في تسيير الجامعة، مخبر الاجتماع وعلم الاتصال، جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2006م.

41. فواز فتح الله الراميني، البلسم الشافي في علوم البلاغة، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009م.

42. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، ج4 ، مادة (ك ن ى).

43. القزويني، في الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين ، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 2003م.

44. قصي جاسم الجبوري، المكان في روايات تحسين كرمياني ، جامعة آل البيت ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2016/2015م.

45. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م.

46. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنية السرد، عالم المعرفة، (دط)، 1983م.

47. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998م، 201.

48. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، دار عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998م.

49. محمد بن القادر الرّازي، مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (دط)، 1988م، مادة (س ر د).

50. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفهيم، دار الأمن، الرباط، ط1، 2010م.

51. محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمودي المصري، قطوف بلاغية، دار الوفاء لدنيا لطباعة، الإسكندرية، ط1، 2006م.

52. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، (دب)، ط1، 1985م.

53. مختار ملاس، تجربة الزمن في الرّواية العربية (رجال في الشمس نموذجًا)، دار موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007م.

54. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الاردن، عمان، ط1، 2011م.

55. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

56. مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن ، ط1، 2008م.

57. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000م، مادة (ش ع ر).

58. أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج4، مادة (ش ع ر).

59. ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (دط)، 2011م.

60. نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة الغريب، الأردن، ط1، (دت).

61. نعيمة السعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016م.

62. أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

63. ياسين النصير، الرّواية المكان والموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986م.

64. يوسف أوغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة مصطلحية في الحدود المفاهيم، مخبر السرد العربي، الجزائر، (دط)، 2007م.

ج-المراجع المتـرجمـة:

65. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

66. جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م.

67. جيرار جينات، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزد وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (دط)، 2000م.

68. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، مجلس الأعلى للثقافة، (دب)، ط2، 1997م.

69. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984م .

70. يترنس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكرياء عبد الله، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، مصر، 2016م.

د-المجـلات :

71. خبشي فاطمة الزهراء، إنزياح الزمن في "أصابع لوليتا"، مجلة آفاق العلمية، العدد الثالث، تمنراست، الجزائر، أفريل 2017م.

72. مهدي أبو حميدة ، جماليات في ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، فلسطين، مجلد 22، ع2، 2008م.

73. نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلّة المخبر، بسكرة ، الجزائر، العدد8، 2012م.

د- المــذكــرات

74. سبيعي حكيمة، بنية الفضاء الرّوائي في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس لأحلام مستغانمي، بحث شهادة الماجستير، تخصص النقد الثقافي، إشراف صالح مفقودة، 2003م.

75. سناء غضبان، شعرية السرد في رواية بروج الغدر لآسيا مشري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، إشراف طويل سعاد، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/2013م.

و-المــواقــع الإلكترونية:

76. أثير محسن الهاشمي، شعرية السرد في رواية(من يكسب الهواء في رئة االقمر)، مجلة الحوار، كورديستان ،العراق، (د.ع)، (د.ص)، الأحد 10 يوليو 2016، alhiwarmagazine.blogspot.com، تاريخ الاطّلاع: 13 فيفري 2021، على الساعة: 22:12.

77. قاموس الأسماء، الحرف (ب) ، معنى اسم باتي، arabicnames.hawramani.com ،تاريخ الاطّلاع: الأربعاء 23 جوان 2021م، على الساعة : 21:44.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
البسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ–ب
المدخل: ماهية السرد والشعرية	03–20
1– مفهوم الشعرية	04
1–1 لغةً	04
1–2 اصطلاحًا	05
2– جذورها	06
1) الشعرية عند النقاد الغربيين	06
2) الشعرية عند النقاد العرب	11
1/ مفهوم السرد	13
1.1 لغة	13
2.1 اصطلاحًا	15
2/ السرد عند العرب	18
3/ السردية في ضوء الشعرية	19
الفصل الأوّل : شعرية اللغة في روايتي "أحببتك أكثر ممّا ينبغي""فلتغفري"	21–61
1/ مفهوم الصورة الشعرية	22
1–1 المفهوم اللغوي للصورة	22
1–2 المفهوم الاصطلاحي للصورة	23
2/ الإنزياح	34

2-1 لغـة	34
2-2 اصطلاحًا	34
2-3 أنـواع الإنـزيـاح	35
3/ التنــاص	49
أ/ لغـة	49
ب/ اصطلاحًا	50
3-1 أشكـال التناص	50
4/ المفــارقة	56
أ-لغـة	56
ب- اصطلاحًا	57
4-1 أنــواع المفــارقة (أشكـالـها)	57
الفصل الثاني: شعرية عناصر السرد في روايتي (أحببتك أكثر ممّا ينبغي وفلتغفري)	113-62
1/ الشخصيـة	63
أ-لغـة	63
ب- اصطلاحًا	64
ج- أنـواع الشخصيـة	65
1.الشخصيـة الرئيسية	65
2.الشخصيات الثانويـة	69
3.الشخصيــة الهـامشيـة	73
2/ المكــان	85
2-2 مفهوم المكان	85
أ-لغـة	85
ب- اصطلاحًا	86

2-2 أهميـة المكـان فـي الـرّوايـة	87
2-3 أنـــواع المكـــان	88
2-1-3 الأمكنـة المغلقـة	88
2-1-4 الأمكنـة المفتـوحـة	92
3/ الـزّمـــان	99
3-1 مفهـــوم الـزّمـــان	99
ت-لغـــةً	99
ب-اصطلاحًا	99
3-2 تقنيـات الـزّمـن	100
1.الاستـرجـاع	100
2. الاستبـاق	102
3. الخلاصـة	104
4. الاستـراحـة (الوقفة)	105
5. القطع	107
6. المشهـد	108
الخـاتمـة	114
الملحق	115
قائمة المصادر والمراجع	120
فهرس المحتويات	128

الملخــص

يسعى بحثنا الموسوم بشعرية السرد في روايتي **(أحببتك أكثر ممّا ينبغي)** و**(فلتغفري)** "**لأثير بد الله النشمي**" إلى رصد جماليات الشعرية في مدخل وفصلين تطبيقيين الموسمين الأوّل اللغة الشعرية والثاني بشعرية العناصر السردية وإثبات التداخل بين الجنسين .

الكلمــات المفتــاحيــة: الشعرية، السرد، الجمالية.

Summary of the study :

Our reseach which is tagged with narrative poetry in the two novels « **I loved you more than I should** » , and « **Forgive me** » '**Athir Abdallah Anachami**' seeks to observe the poetic aesthetics in the introduction and the two applied chapters. The first is called language poetry and the second one is poetic narrative elements and proof of yender overlap.

Keywords : peotic ,aesthetic, narration.