مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (12) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (12) 2026

التعيينات المكانية بين الحضور والغياب
(دراسة في أثر سلطتي الواقع والفن على تجليات المكان في رواية (أنت لي) ل.د. منى المرشود)

د. هناء علي إسماعيل *

(تاريخ الإيداع 2/25 /2026. قُبِل للنشر في 6/2 /2026)

□ ملخّص □

يهدف هذا البحث إلى استجلاء الأسباب الكامنة وراء غياب التعيينات المكانيّة الواقعيّة في رواية (أنت لي) للكاتبة الدكتورة منى المرشود، من خلال استقصاء أثر سلطتي الواقع والفنّ– المتمثّلتين بكلا القارئ والكاتب– على تجلّيات المكان في الرواية المدروسة؛ وعليه، فقد دُرِست الأمكنة التي أعطت الرواية صبغتها الواقعيّة: البيت، السجن، الشوارع، كما دُرِست الأمكنة ذات التسميات العامّة التي لا تدلّ على هويّة مكانيّة معيّنة، ومنها المدن: الزراعيّة والصناعيّة والتجاريّة والساحليّة والشماليّة والجنوبيّة، وعلاقتها بأحداث الرواية، ومناقشة ما قد يخلقه تعيين أسمائها الحقيقيّة من تناقض في الرواية. وقد خلص البحث إلى نتائج من أبرزها: افتقار الرواية إلى مبدأ التوازن الذي يضبط العلاقة بين معطيات الواقع والفنّ، واختلال مبدأ الإيهام بالواقعيّة أحد أهمّ الشروط المطلوبة لتحقيق التفاعل بين العمل الإبداعي والقارئ، نتيجة سلطة الكاتبة على نصّها، وتغليبها الشرط الفنيّ على الواقعيّ، نظراً لما قد يخلقه التعيين الواقعي الحقيقي للمكان من إشارات استفهام وتساؤلات، منطلقها التناقض الحاصل بين معطيات الواقع ومعطيات الفنّ، ما قد يسيء إلى الرواية، وهو ما لا تريده الكاتبة بالتأكيد.

الكلمات المفتاحيّة: التعيينات المكانيّة، سلطة الواقع، سلطة الفن، الحضور والغياب، منى المرشود.

* مدرّس في قسم اللغة العربيّة– كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة– جامعة طرطوس.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (12) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (12) 2026

SPATIAL DESIGNATINS BETWEEN PRESENCE AND ABSENCE:
(Astudy of the impact of the powers of Reality and Art on the manifestations of place in D.r Mona Al-Marshoud,s novel"YOU ARE MINE")

Dr.Hanaa Ismaeel*

(Received 25/2 /2026. 2 /6/2026)

□ ABSTRACT□

This research aims to clarify the reasons behind the absence of realistic spatial designations in the novel (YOU ARE MINE) by the writer Dr.Mna Al- Marshoud, by investigating the impact of the authorities of reality and art, represented by both reader and writer on the manifestations of place in the novel under study. I studied the places that gave the novel its realistic character,such as the house,the prison, and the streets. I also studied places with general names that do not refer to a specific location, such as agricultural, industrial,commercial, coastal,and southern cities, and others, and the contradiction that would arise in the narrative text if their real names were specified. The research concluded with results,the most prominent of which is the novel,s lack of the principle of balance that regulates the relationship between the data of reality and art, and the disruption of the principle of illusion of realism, one of the most important conditions required to achieve interaction between the creative work and the reader, as a result of the writer,s authority over her text and her prioritizing the artistic condition over the realistic one, given what the true realistic designation of place creates in terms of questin marks and inquiries stemming from the contradiction between the data of marks and inquiries stemming from the contradiction between the data of reality and the data if art, which may harm the novel, which is certainly not what the writer wants.

Key words: Spatial designation, presence and absence the authority of reality, the authority,Mona Al-Marshou

* Associate professr- Arabic language depatments- Faculty of Arts and Humanities,University of Tartous>

مقدمة:

تتعدّد الأمكنة في رواية (أنت لي) للكاتبة الدكتورة منى المرشود، وهي على تعدّدها لا تحدّد بلداً معيّناً، ولا مدينة يمكن الاهتداء من خلالها إلى مسرح الأحداث التي تتعدّد بدورها وتتشعّب، بين مدن تحمل تسميات عامّة كالمدينة الزراعيّة والمدينة الصناعيّة وكذلك التجاريّة، في ظلّ علاقة متوتّرة مع سلطة جائرة تعتقل أبناءها، وتمارس عليهم أشدّ صنوف التعذيب، وحرب مجهولة الأطراف، ولأسباب لا يُعرَف فيها المعتدي من المعتدى عليه، وقد دمّرت الحرب المدن كلّها تقريباً، وتسبّبت في هجرة بعض أبطال الرواية إلى بلدان أخرى مجاورة لا اسم لها أيضاً. كلّ ذلك وأسباب أخرى تجعل القارئ يعلّق القراءة لا ليتأمّل الأمكنة الأليفة– وفق تعبير باشلار– [1]ولكن ليحاول الإجابة على أسئلة كثيرة لا ينفكّ يطرحها حول الفضاء الروائي، خاصّة وأنّ ثمّة نقاط ارتكاز تشير إلى بلد الكاتبة نفسها–السعوديّة – ما يخلق فجوة توتّر بين معطيات الواقع والتجلّيات الفنيّة في الرواية، وهو ما كان وراء اختيارنا هذا البحث.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى رصد أثر سلطتي الواقع والفن– وعلاقتهما بكلا القارئ والمؤلّف– في بناء الفضاء المكاني في رواية (أنت لي) للدكتورة منى المرشود، انطلاقاً ممّا أثاره غياب التعيينات المكانيّة المرجعيّة من تساؤلات توالد بعضها من بعض؛ بسبب طبيعة الرواية العاطفيّة وما حفلت به من أحداث مبالغ فيها من جانب، ووجود مؤشّرات تدلّ على بلد الكاتبة من جانب آخر، وهو أمر يربك القارئ ويحيّره، ويكاد يلغي دوره في المشاركة في بناء المعنى النصي، وإعادة إنتاجه جماليّاً.

منهج البحث: يعتمد هذا البحث المنهج الاستقرائي التحليلي مع الإفادة ممّا يقدّمه المنهج البنيوي وفق مقتضيات البحث.

الدراسات السابقة:

أفاد البحث ممّا قدّمته دراسات سابقة عليه، ومنها:

1– المكان ودلالته في الرواية العراقيّة، رسالة دكتوراه من إعداد الطالب رحيم علي جمعة الحربي، جامعة بغداد، 2003م. بحثت الرسالة في علاقة المكان بالزمن والشخصيّات، وفي أنماط المكان: واسع، ضيّق، مغلق– مفتوح، مثل البيوت، السجون، القرية، وبحثت أيضاً في جدليّة المكان والحرب: المنفى.

2– جماليات المكان في الرواية السعوديّة، وهي رسالة دكتوراه من إعداد الطالب حمد بن سعود البليهد، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعوديّة، 2006م. بحثت الرسالة في أنماط المكان وبعديه الواقعي و الرمزيّ، وأثر ذلك على الإنسان.

3– صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، وهي رسالة دكتوراه من إعداد الطالبة جوادي هنيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، 2013م. بحثت الرسالة في تصوير المكان واقعيّاً وفنّياً، وفي دور اللغة الشعريّة في تصوير المكان، ورمزية المكان وأسطرته، وتركيزه على الجانب المديني للمكان.

وقد تقاطع البحث مع الأبحاث السابقة من حيث دلالات المكان الواقعي المغلق، خاصّة البيت والسجن، إضافة إلى الاشتغال على أدب الحرب والمنفى، والعلاقة الجدليّة بين المكان والإنسان، غير أنّه اختلف معها من حيث إنّها درست المكان من جملة دراستها عناصر السرد، و لم تدرسه بوصفه نتاجاً لموقع كلا الكاتب والقارئ من النص،

[1] – باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط2 1984م ص43.

والضرورة التي كانت وراء تمظهره في الرواية، وفقاً لما يريده الكاتب في نصه ولما يطلبه القارئ من النص، وهو ما يحاول هذا البحث استجلاءه في دراسته هذه الرواية؛ إذ منطلق الدراسة لدينا جاءت لرصد أثر سلطتي القارئ والكاتب على النصّ من خلال أنموذج المكان، لا دراسة المكان في حدّ ذاته، ولذلك جاء البحث في غياب التعيينات المكانيّة (الأسماء الحقيقيّة للبلدان التي يفترض أن تجري بها أحداث الرواية)، وهو ما لم نجده لدى الأبحاث السابقة آنفاً كونها اختارت مسميّات حقيقيّة لها بعكس الرواية المدروسة في هذا البحث.

في موضوع الرواية:

(أنت لي) رواية عاطفيّة تقع في جزأين، تجاوز عدد صفحاتها ألفاً ومئة صفحة من القطع المتوسّط، تحكي قصّة حبّ رغد ووليد، والصعوبات التي اعترضت طريقهما قبل أن تنتهي النهاية التقليديّة السعيدة لكلّ حبيبين؛ فرغد التي مات والداها إثر حادث سير مروّع، وهي في الثانية من عمرها، تنتقل لتعيش في بيت عمّها معزّزة مكرّمة مدلّلة بين أبنائه، وتتعلق بابن عمّها وليد، ويتعلّق بها، كونه شارك أمّه في رعايتها، وتشاء الظروف أن يرتكب جريمة قتل لأجلها، يدخل السجن على إثرها، ويتعرّض للتعذيب مع غيره من السجناء، وخاصّة السياسيّين الذين وضع بينهم خطأ. وعندما يخرج من السجن يفاجأ بزواجها- على الورق- من أخيه سامر، بسبب البيئة المحافظة التي لا تسمح لها بالعيش بأريحيّة مع ابن عمّها في بيت واحد، ولأنّ ابن عمّها سامر يحبّها كثيراً، ولأنّ غياب وليد عنها- وهي لا تعلم سبب غيابه- قد جعلها ترضخ للأمر الواقع.

يرتبط وليد فيما بعد بأروى ابنة السيّد نديم المعتقل السياسي، وتبدأ سلسلة من المشكلات بين وليد وسامر، وأخرى بين رغد وأروى، وتصبح الأجواء عدائية بين الجميع، مع بروز مشكلات أخطر سبّبتها الحرب بين بلدهم وبلد آخر، دفعتهم للهرب والانتقال من مدينة لأخرى، ومن بعد ذلك، إلى بلد مجاور، إلى أن تنتهي الأحداث بعودة الحبيبين إلى بعضهما، مع استمرار الحرب التي مضى عليها أكثر من سبعة عشر عاماً.

سلطة الواقع وأثرها على المكان بين القارئ والنص:

يُطلَب التمثيل الواقعي في الرواية استجابة لمبدأ الإيهام بالواقعيّة، المبدأ الذي يتكئ عليه القارئ لبناء توقّعاته، واستحضار معارفه السابقة التي تعمّق وعيه بالمقروء، وتقوّي استجابته لما يقرأ، وتمنحه القدرة على المشاركة في إعادة إنتاج النص جماليّاً؛ فالقارئ لم يعد خارج النصّ، بل يقع في صميم العمليّة الإبداعيّة، وإنّ اختلاف النقّاد حوله بين قارئ سلبي يقع:"سجين وعي المؤلّف"[2]، وقارئ مطلق الصلاحيّة له: " حريّة دخول النصّ من أيّة زاوية شاء"[3]، لم تمنع من التأكيد على حضوره الفاعل في النصّ، كونه من سيتلقّى النصّ أوّلاً وأخيراً؛ فما من قصّة أو رواية إلا وستمرّ عبر القناة الآتية: الراوي- القصّة- المرويّ له[4]. وفي هذا السياق يميّز جيرالد برنس بين ثلاثة أنواع للقرّاء: الحقيقي(من يمسك الكتاب بيديه)، والمثالي (من يفهم النصّ فهماً تامّاً)، والفعلي، وهو كما عرّفه:" نوع من القرّاء يعتقد المؤلّف أنّه يكتب له، قارئ يمنحه المؤلّف وسائل وقابليّات وميولاً

[2] - تومبكنز، جين ب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: د. محمد جواد الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1999م، ص 24.

[3] – حمودة، د. عبد العزيز: المرايا المحدّبة، من البنيويّة إلى التفكيك، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (232), نيسان، 1998م، ص 336.

[4] –لحمداني، د. حميد: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1991م، ص45-46.

معيّنة"[5]. وأمّا فولفغانغ آيزر فهو يسمّيه القارئ الضمني الذي:" يشارك مشاركة فعّالة في إنتاج المعنى النصّي"[6]عبر استكماله الجزء غير المكتوب من النصّ، وهو يرى أنّ: " تجسّد (concretiq–ation) نصّ ما في أيّة حالة يتطلّب دور خيال القارئ، فكلّ قارئ يضيف أجزاء النصّ غير المكتوبة أي فجوات (Gaps)النصّ أو فضاء اللا تحدّد (Indtirminacy) حسب طريقته الخاصّة (...) فمدى التأويلات التي تنشأ كثمرة لفاعليّة القارئ الخلّاقة تبدو بالأحرى على أنّها برهان على لا نفادية ...Inexhaustililityالنصّ"[7]. ويشير روبرت سي هولب إلى أهميّة المدرِك (القارئ) بوصفه من " يقرّر النوعيّة الفنيّة للعمل"[8]، إذ من وجهة نظر نظريّة الاستقبال فإنّ " الإدراك وليس الخلق، الاستقبال وليس الإنتاج تصبح عناصر منشئة للفنّ"[9].

وإنّ النظر إلى موقع القارئ في العمليّة الإبداعيّة، ممّا أشارت إليه النظريات المعاصرة يستدعي النظر في علاقته بسلطة الواقع في النصّ، بوصفه إنساناً حقيقيّاً ينتمي إلى هذا الواقع بأبعاده الزمانيّة والمكانيّة والحدثيّة وسوى ذلك. ولا نقصد بسلطة الواقع فرض الشكل الواقعي بصورته الجامدة التي تقوم على محاكاة سطحيّة تسجيليّة له، وإنّما إنتاج الأثر الواقعي[10] الذي يتماشى مع الأثر الفنّي في الارتقاء بذائقة القارئ، وخلق الاستجابة المطلوبة واقعيّاً وفنيّاً على حدّ سواء. وما القارئ الضمني إلا تمثيل له داخل النصّ يؤكّد قوّة حضوره في وعي الكاتب؛ فالقارئ الذي يستحضر تحيّزاته القرائيّة وخبراته إلى النصّ[11] هو من سيفكّك النصّ ويعاين بناه الفنيّة، في قربها أو بعدها عن المعيار الواقعي، وهو من سيحكم على النصّ بوصفه–أي القارئ– سلطة واقعيّة ذات خبرات واقعيّة وفنيّة، ما يجعل إقناعه واقعيّاً وفنيّاً شرطاً مطلوباً لنجاح أيّ عمل إبداعي. وما يقدّمه الروائي في عمله يحيل القارئ إلى:" مرجعيّات ثقافيّة لها خلفيّتها المتوارية التي لا يمكن فتح شفراتها إلا بالعودة إليها في منابعها"[12] . وإنّ كلاً من الأدوات الفنيّة: اللغة والخيال والأسلوب تتعاور في رسم تلك العوالم الواقعيّة بتفاصيلها ما: " يزيد من إيهام القارئ بما يعبّر عنه"[13]، وعليه؛ فإنّ هاجس الإيهام بالواقع كما يشير حسن بحراوي:" هاجس متجذّر في الكتابة الروائيّة وخاصّة في علاقتها بفنّ الوصف"[14]. وهو إذ يشير إلى علاقته بالوصف الذي يرتبط بدوره بالمكان، فإنّ الغاية من ذلك –كما يقول– هي الوصول بالقارئ إلى: " الاقتناع بالشبه القائم بين صورة الشيء الموصوف وحقيقته الموضوعيّة وأحياناً المطابقة

---

[5] – تومبكنز، جين ب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 21.

[6] – المرجع نفسه: ص25.

[7] – المرجع نفسه: ص 25

[8] – هولب، روبرت سي: نظريّة الاستقبال، مقدّمة نقديّة، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992م، ص 30.

[9] – المرجع نفسه: 31.

[10] – صباغ، د حكمت (يمنى العيد): في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983م،ص 85.

[11] –هاو، آلن: النظرية النقديّة، مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 2005م، ص 203. قصد رائد التأويلية غدامر بمفهوم التحيزات الحكم الأول على الأشياء بناء على الخبرات السابقة. للتوسع ينظر الكتاب نفسه الصفحات 2013–2012.

[12] – الشوابكة، د. سمية: المكان الروائي في أعمال محمد جبريل، (رباعية بحري) نموذجاً ، وزارة الثقافة، المختبر السعودي للنقد، 2023م، ص4.

[13] – المرجع نفسه: ص36 .

[14] – بحراوي، د. حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط2، 1990م، ص 184 .

بينهما"[15]. و نشير هنا إلى ما ذكره غاستون باشلار في دراسته جماليّات المكان حول ما يسمّى **تعليق القراءة** التي تأتي في سياق إحساس القارئ بألفته مع ما يقرأ؛ إذ تعمل الأمكنة الأليفة على تذكيره بأمكنته الخاصّة، على اعتبار أن الأدب يعبّر عن تجربة لا عن فكرة [16]. وما ساقه باشلار عن الأماكن الأليفة من حيث تعليق القراءة بفعل مبدأ الإيهام بالواقع يمكننا سحبه على الأماكن المعادية أيضاً، إذ لكلّ قارئ تجربته الخاصّة، وعلاقته التي تختلف عن علاقة قارئ آخر مع ما يقرأ.

وبناء على ما تقدّم، من الإضاءة النظريّة حول الإيهام بالواقع، ودور القارئ فيه بشكل عام، ومن ثمّ علاقته بالمكان، وارتباط ذلك كلّه بالتقنيّة الأبرز التصاقاً به وهي تقنيّة الوصف، تمكن الإشارة إلى عدد من الأمكنة التي تحقّق ذلك الإيهام في رواية (أنت لي) التي تعبّر من خلال شخوصها وأحداثها وتوزيع الأمكنة التي عرفوها عن "نثريّة العلاقات الإنسانيّة"[17]، وعن ألفة القارئ مع المقروء، ما يؤكّد مقولة أنّ النصّ موطن التقاء:" وعي الكاتب ووعي القارئ"[18]، أو على الأقلّ ما يفترض أن يكون من ميثاق قرائي بينهما.

التشكيل الواقعي للمكان في رواية (أنت لي):

قبل أن نخوض في البحث عن فجوة التلقّي التي سبّبها غياب الإحالات المرجعيّة الواقعيّة للبلدان والمدن التي عرفتها شخصيّات الرواية، سيقف البحث عند الأمكنة التي تشكّل عامل ألفة للقارئ، بوصفها تمثيلاً رمزيّاً:" ينقل الواقع نقلاً فنيّاً"[19]، تبدو فيه " وظيفتا الواقع واللاواقع متعاونتين"[20]، لتحقيق الاستجابة المطلوبة، وذلك عبر الوصف الإيهامي الذي يضطلع ب:" إدخال القارئ إلى عالم الرواية التخييلي موهماً إيّاه بواقعيّة الأحداث وأنّ ما يقرأ واقعي وحقيقي"[21] . ومن تلك الأمكنة ما هو طبيعي أو صناعي، أليف أو معاد، اختياري أو قسري، مغلق أو مفتوح، ضيّق أو واسع، ساكن أو متحرّك، وهي على اختلافها تعمل على :" خلق المعنى والدلالة ورسم الشخصيّة وتحديد أبعادها وإبراز الرؤية المعبّرة عن صاحبها من الكون والحياة والوجود"[22]. ونشير، هنا، إلى أنّ الأماكن الصناعيّة المغلقة (الأليفة والمعادية) قد غلبت على الأماكن الطبيعيّة أو الصناعيّة المفتوحة، من دون أن تنعدم الأخيرة؛ وعليه سيتمّ التركيز على البيوت بالدرجة الأولى، فالسجن، فالشوارع عند الحدود؛ ذلك أنّ غاية البحث ليست دراسة المكان في حدّ ذاته، وإنّما البحث في أثر سلطة الواقع، وما يبحث عنه القارئ في النصّ، على التمظهر الواقعي للمكان في الرواية.

---

[15] – المرجع نفسه: ص 184 .

[16] – ينظر: باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص7 .

[17] –بحراوي، د. حسن:بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص5 .

[18] – المرجع نفسه: ص 28 .

[19] –البشير، أ. د. سعدية موسى عمر: أنواع المكان الروائي وبناؤه ودلالاته في رواية مرسى فاطمة لحجي جابر، دراسة سيميائية ، جامعة الملك خالد، كلية العلوم الإنسانية، الرياض، 2020م، المجلة الالكترونية الشاملة متعددة الاختصاصات، العدد الواحد والأربعون، شهر 10، 2021م،ص 8 .

[20] – باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص30 .

[21] –,البشير، سعدية موسى عمر: أنواع المكان الروائي وبناؤه ودلالاته في رواية مرسى فاطمة لحجي جابر، دراسة سيميائية، ص 23 .

[22] – الشوابكة، د.سمية: المكان الروائي في أعمال محمد جبريل، (رباعية بحري) نموذجاً، ص 2.

البيوت:

تُعَدّ البيوت في رواية **(أنت لي)** أكثر الأمكنة إشارة إلى الواقع، وهي تدخل ضمن المعيار الخاصّ بوصفها واقعيّاً من حيث إنّها:" أوّلاً، وقبل كلّ شيء كيان هندسي **(...)** معاين وملموس بشكل واقعي"[23]؛ فالتشكيلات الهندسيّة للبيوت المذكورة في الرواية لا تخرج عن المعروفة لدينا، رغم أنّها لا تقف عندها، ولا يفترض ذلك، بوصفها مكوّناً أساساً للدلالة؛ فالمكان الروائي ليس:" عنصراً ثانويّاً زائداً في الرواية، لا قيمة لوجوده، ولا وزن لحضوره، ولا دور لتأثيراته في العناصر الأخرى، بل هو ركن أساسي من أركان البناء"[24]. وما يلفت النظر في هذه البيوت أنّها مزدوجة الدلالة، فهي من حيث الإحساس بها أليفة ومعادية، واختياريّة وقسريّة معاً، علماً أنّ الشائع في دراسة البيوت أن نكون مؤشّراً على الألفة والاختيار باعتبار أنّ البيت هو:" ركننا في العالم"[25]، وأكثر الأماكن حميميّة، المكان الذي يفترض أن يحمل الأمان والسلام وراحة البال والطمأنينة لساكنيه. ولا نبالغ إذا قلنا إنّ رواية (أنت لي) هي رواية بيوت بامتياز؛ نظراً لطبيعة الرواية العاطفيّة التي أجرتها الكاتبة بين أقرباء يعيشون في بيت واحد، إذ تدور أحداثها حول تنافس الشقيقين وليد وسامر على حبّ ابنة عمّهما رغد التي انتقلت للعيش معهما ومع باقي أفراد عائلة عمّها بعد موت والديها، الأمر الذي حصر حركة الشخصيّات إلا قليلاً داخل البيوت التي سكنوها أو انتقلوا إليها بحكم ظروف الحرب التي مرّت ببلادهم من جهة، إضافة إلى أنّ أحداث الرواية تدور في بيئة اجتماعيّة محافظة، لها مواصفات بلد الكاتبة (السعودية)، باعتبار مؤشرات كثيرة أحالت إلى تمظهره الواقعي في الرواية، ويتعمّد البحث ذكرها لما لها من أهميّة في الإشارة إلى تضارب الإحالات في الرواية، ما كان وراء حيرة القارئ في هذا الجانب من الدراسة، ونذكر منها: كثرة الإشارة إلى دور العبادة وطقوس الصلاة، وممارستها في الأوقات كلّها لكلّ الأعمار بمن فيهم الأطفال، وإلى الصلاة الجماعيّة حتى في الشوارع عند الحدود، وهم هاربون مشردون منهكون من التعب والخوف بسبب الحرب:" **نظرت إلى الناس فوجدت بعضهم يسجدون على الرمال"**[26]، كذلك الحال في مؤشّرات الثراء الفاحش: البيوت، والسيارات، والخدم، والغرف الكاملة للملابس، والمجوهرات التي تشترى بسهولة:" **أعتقد أنّ الرجال لا يحتارون كثيراً في اختيار هديّة لامرأة، لأنّ المجوهرات موجودة دائماً، وتتجدّد دائماً، وغالية دائماً، ونعشقها دائماً"**[27]، وبسبب طبيعة العلاقات الاجتماعيّة التي تقيّد فيها علاقة المرأة بالرجل حتى بين أقرباء الدم؛ فرغد التي وفدت صغيرة إلى بيت عمّها، وعاشت بينهم بوصفها فرداً من العائلة، بعد أن تكفّلها عمّها بالرعاية كونها يتيمة الأبوين، لم يعد بإمكانها –بعد سنّ البلوغ– التحرّك بحريّة في منزل يعيش فيه ابنا عمّها أيضاً:"**بمحرّد أن بلغت الرابعة عشرة من عمري أي قبل ثلاث سنوات وأكثر، تمّ عقد قراني على ابن عمّي سامر، فأنا أصبحت فتاة بالغة ولم يكن من الممكن بقائي وابن عمّي في بيت واحد من دون حرج على كلينا "**[28]. وإذا كانت هذه حالها مع سامر الذي ربيت معه وكبرا معاً في غياب وليد الذي ارتكب جريمة قتل لأجلها من دون علمها، فإنّ عودته شكّلت مشكلة أيضاً قُيِّدت إثرها حركتها في البيت، خاصّة قبل

[23] - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص 68 .

[24] – الشوابكة، د. سمية: المكان الروائي في أعمال محمد جبريل، ص 2 .

[25] –باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص 36 .

[26] –المرشود، د. منى: رواية (أنت لي)، أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، المملكة العربية السعودية– الرافدين، بغداد– العراق، بيروت لبنان، ط1، 2019م، ج١، ص344.

[27] – المصدر نفسه: ص 150 .

[28] – المصدر نفسه:، ص 68 .

موت عمّها وزوجته بقنابل الحرب:" **لست بحاجة لوصف المزيد فأنتم تعرفون... لكنّها الآن أمامي فتاة بالغة ترتدي الحجاب... لا أجرؤ حتى على إطالة النظر إليها أكثر من بضع ثوان**"[29]، وهي إلى ذلك ملزمة بارتداء جلباب فضفاض داكن اللون في ببت خالتها، لأن حساماً ابن خالتها الذي يعشقها أيضاً، يُعَدّ غريباً في نظر ابن عمّها وليد الذي صار وكيلها الشرعي، بعد وفاة والديه، وطلاقها لأجله من أخيه سامر:" **لقد كنت أرتدي ملابس شتويّة ثقيلة ومحتشمة وفضفاضة... داكنة الألوان... وحتى وشاحي الصوفي الطويل كان معتماً... أعتقد أنّ مظهري كان محتشماً للغاية... فهل يجب أن أرتدي فوق كلّ هذه الأكوام عباءة سوداء**"[30]. هذه العلاقات المقيّدة والمحدودة في الرواية أفضت بالمقابل إلى تقييد مكاني للشخصيّات، جعلت البيوت التي تنقّلت بينها رغد المؤطّر المكاني الأساس لأحداث الرواية، والشاهد على تطوّرها، فهي إمّا في بيت الأسرة الكبير أو في البيوت اللاحقة التي سكنوها بعد هجرتهم القسريّة من مدينتهم الساحليّة (مجهولة الاسم) بسبب الحرب المدمّرة التي أصابت البلاد، أو في بيت خالتها عند تخاصم ابني عمّها، أو في المزرعة بيت أروى خطيبة وليد التي أشعلت نار الغيرة في صدرها على ابن عمّها، حبيب الطفولة والمراهقة.

ولا تغرق الكاتبة في وصف البيوت، فقد جاء الوصف من النمط التفسيري الذي لا يكثر من الإشارات الهندسية للمكان، وإنما يشير إلى التفاعل القائم بين المكان والشخصيّات وأثر ذلك على الأحداث[31]. ومن أوصاف تلك البيوت ما يشير إلى الوضع الطبقي لساكنيها، ففي مقابل بيت أروى المتواضع البسيط في المزرعة، بعد اعتقال والدها سياسيّاً، نجد، في المقابل، بيت وليد، وخاصة بيت الطفولة الذي وفدت إليه رغد صغيرة، بيتاً مترفاً واسعاً فيه عدد من الغرف، لكلّ فرد فيه غرفته الخاصّة، حتى الأطفال دون السادسة من العمر، مثل رغد ودانة:

" **الصغيرة كانت مسرورة للغاية، فقد أصبح لها غرفتها الخاصّة مثل دانة، والتي استقّلت بغرفة منفصلة عن سامر، ولم يعد بمقدور دانة أن تعيّرها كما كانت تفعل دائماً**"[32]، وهو بيت يبعث على الإحساس بالفرح الغامر والحياة، ويعبّر عن دفء العلاقات الأسريّة وقوّتها: "**في أحد الأيام قرّرنا تناول بعض المشويّات في حديقة المنزل، أعدّ والدي ما يلزم، وأشعل الفحم. كان يوماً جميلاً وكنّا مسرورين**"[33].

وتنقسم البيوت إلى أليفة ومعاديّة؛ فبيت أروى في المزرعة– على تواضعه–بيت تنشرح فيه نفس وليد، يشعره بالطمأنينة وراحة البال، حيث يمتزج فيه الإنساني بالطبيعي، فتحلّق الروح في أرجائه طائعة لا مكرهة:

" **كنت أقف في الساحة أتنفس الصعداء وأشمّ رائحة الزهور الفوّاحة...إنّه مكان يستحقّ أن يضحّي المرء بأيّ شيء من أجل العيش فيه:" صباح الخير...وليد"/تبتسم لي ويتورّد خدّاها خجلاً...فيجعلها كلوحة طبيعيّة بديعة من صنع الإله.../ أدقّق النظر إليها فأكتشف أنّها آية في الجمال...جمال لم ألحظه مسبقاً ولم أكن أعيره اهتماماً/ ملوّنة مثل الزهور...وخصلات شعرها الذهبي تتراقص مع تيّارات الهواء ...لامعة مثل أشعة الشمس**

---

[29] -المصدر نفسه: ص 98 .

[30] – المصدر نفسه: ج2، ص 78 .

[31] –ينظر: بحراوي، د. حسن: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 176 .

[32] – المرشود، د. منى: رواية (أنت لي)، ج١، ص 23 .

[33] – المصدر نفسه: ص 40 .

... سبحان الله.."[34].

غير أنّ هذا البيت على ألفته وما يبعثه من راحة بال وسكينة كان،بالمقابل، بالنسبة لرغد مكاناً معادياً؛ ذلك أنّ غيرتها على ابن عمّها من أروى زوجته وحّد المكان (المزرعة) والشخصيّة (أروى) معاً ليصيرا في نظرها عدوّاً واحداً يجب افتعال أيّة مشكلة للتخلّص منهما معاً: " **وجدتها فرصة ذهبيّة لتوسيع دائرة الخلاف بيننا أنا وأروى...قلت مخاطبة وليد بعد عدّة ساعات:" إنّها لا تريدني في غرفتها، ولا في بيتها، ولا مزرعتها، أخرجني من هذا المكان(...)وليد:لا أريد العيش في هذا المكان"[35].**

وما ينطبق على بيت أروى ينطبق على بيت العائلة– عائلة وليد– فهذا البيت الذي شهد سعادتهم وفرحهم الغامر، غدا في مراحل لاحقة مكروهاً مرفوضاً من قبل الجميع، فرغد لم تعد تريد العيش فيه بعد ارتباط وليد بأروى، فتنتقل للسكن في بيت خالتها أم حسام، وسامر يرفض العيش مع العائلة، وينتقل للسكن في بيت آخر في مدينة أخرى بعدما فسخت رغد الارتباط بينهما إثر عودة وليد، والحال كذلك مع وليد نفسه، حين خرج من السجن، وصدم بارتباط رغد بأخيه سامر، الأمر الذي دفعه إلى المزرعة لبناء حياة أخرى مختلفة عن حياته السابقة. فهذه الأماكن الاختياريّة الأليفة سابقاً صارت قسريّة معادية، تحمل في ذاتها مؤشرات انشطارها، الدالة بدورها على انشطار ذوات الشخصيّات وأزماتهم النفسيّة وعنفهم، وسلوكهم العدائي في كثير من الأحيان، وإن تقنّع بالهرب بعيداً، وأخذ شكل المفارقة المكانية بما تحمله من مفارقة لشكل الحياة ونظامها كما هي الحال مع وليد:" **ستة أسابيع مضت منذ أن اقتحمت عالم الفلاحة، وأصبحت مزارعاً، شيء لم أكن أحلم به أو أتخيّل أن يمرّ ببالي مروراً عابراً... فقد كنت أحلم بأن أصبح رجل أعمال مهم مثل والدي.**

في كلّ صباح، كنت أقوم بحرث الأرض، وزرع البذور، وقطف الثمار، وتنظيف المزرعة، وإصلاح كل مكسور، الصناديق... أنابيب المياه، الأغصان! وقبل الظهيرة أذهب لبيع ثمار اليوم في سوق الفاكهة، وحين أعود أتابع هذا الشيء أو ذاك...عمل شبه مستمرّ حتى غروب الشمس"[36] .

فوليد الذي فارق مكانه الأليف الأوّل، ممثّلاً ببيت العائلة، إلى حياة مختلفة من دون تصريح عن السبب في البداية، ربط عودته المكانيّة بعودة حبيبته رغد إليه، ما جعل الأمكنة بشكل أو بآخر متحدة معهم، والانتقال بينها دليلاً على عدم استقرارهم النفسي:" **تريدون عودتي؟! أعيدوا رغد إليّ أولاً"[37].**

ويؤدي المطبخ دوراً في بناء المعنى النصّيّ ضمن هذه الرواية، فهو يشير إلى جدليّة الداخل والخارج، الانغلاق والانفتاح[38]، التي تحكم الشخصيّات، ويدلّ على خصائصها النفسيّة، وطبيعة العلاقات بينها؛ إذ رغم كونه الفسحة المكانيّة الوحيدة التي تمنح الحبيبين إمكانيّة اللقاء العفوي غير المشروط، إلا أنّ هذا اللقاء سرعان ما ينتهي إلى حال من الارتباك بينهما، ما يغلّب الانغلاق على الانفتاح، ويؤكّد سلطة البيئة على شخصيّات الرواية، جميعها من دون استثناء، وليس فقط على رغد ووليد:

---

[34] –المصدر نفسه: ص 411 .

[35] –المصدر نفسه:ص 491 .

[36] – المصدر نفسه:ص 245 .

[37] – المرشود، د. منى: رواية (أنت لي), ج 1، ص 124.

[38] – البشير، سعدية موسى عمر: أنواع المكان الروائي وبناؤه ودلالاته في رواية مرسى فاطمة لحجي جابر، دراسة سيميائية، ص 10 .

"حين اقتربت من الباب وكدت أفتحه:" انتظري وليد بالخارج" أوقفت يدي قبل أن تدير المقبض والتفتّ إليها وقلت: صحيح؟". قالت:" نعم فهو من طرق الباب قبل لحظة. دعيني أستوثق من انصرافه أوّلاً/ تنحّيت جانباً منتظرة منها أن تفتح الباب(...) وتخيّلوا من لمحت في الثانية التي فتحت الباب فيها وأغلقته بسرعة؟/ لقد كان وليد*! كم شعرت بالإحراج والخجل وابتعدت عن الباب في اضطراب(...) دانة ابتسمت ابتسامة صغيرة وقالت:" أنت ووليد مشكلة الآن ! يجب ألا تغادري غرفتك بعد اليوم"[39].

وليس المطبخ وحده ما يشير إلى طبيعة العلاقات المذكورة، فالممرات والأبواب المغلقة تعلن بدورها عن حقيقة ما وصلت إليه تلك العلاقات من توتر وتأزّم، فكانت تلك الحواجز الماديّة معادلاً فنيّاً للحواجز النفسيّة التي خلّفتها الخلافات المستمرّة بين الشخصيّات، وخاصة بين الشقيقين وليد وسامر. يقول سامر:

" أيّ عائلة؟ الوالدان قُتِلا... الشقيقة الوحيدة رحلت بعيداً... الخطيبة ...هجرتني... والشقيق..."/ وأمال زاوية فمه بسخرية وأضاف: منافق .. متبلّد.. لا يشعر.. لا يفهم.. لا يكترث(...) انسحبت من الغرفة وأقفلت الباب، واستندت عليه، وأغمضت عينيّ بمرارة" (...) وعندما فتحت عينيّ ...خيّل إليّ أنّني رأيت شبح رغد يقف في نهاية الممرّ"[40].

الشوارع:

لا تحضر الشوارع بكثرة في رواية (أنت لي)، ومع ذلك حقّق حضورها ظهوراً واضحاً للعلاقة العدائية مع المكان في أغلب المشاهد؛ ذلك أنّ الحرب التي دمّرت البيوت فوق رؤوس أصحابها، دفعتهم إليها مجبرين غير مختارين، لتتلقّفهم الأخيرة بكل ما في التشرّد والخوف من قسوة، فهي لم تمنحهم الأمان الذي خرجوا لأجله، بل منحتهم الإحساس بالبرد والضياع والخوف، خاصّة على الحدود بين المدينة التي كانوا يسكنونها والمدينة المجاورة التي حاولوا اللجوء إليها، والقنابل تنزل عليهم تباعاً، ما جعل بقاءهم في بيوتهم وخروجهم سواء. يقول وليد قبل وصولهم إلى المدينة الصناعية:

" ما إن أطللنا على مشارفها، حتى رأينا الدمار والخراب يعشعش على شوارعها... وأجوائها/ اضطررت لسلك طرق ملتوية ومعقّدة لأصل إلى قلبها/ المباني المتهدّمة، الأشجار المحترقة، الشوارع المدمّرة، والأشياء المبعثرة هنا وهناك.../ كلّها مناظر تثير الرعب في قلب الصخر"[41].

ونشير إلى ورود صورة هذه الشوارع العدائية فيما سبق من البحث، عندما أشار وليد إلى صلاة الناس في العراء عند الحدود، والقنابل تنهمر من كل مكان. والواقع أن هذا الظهور المحدود للشوارع يؤكّد ما تمت الإشارة إليه سابقاً من أن تقييد البيئة الاجتماعيّة لشخصياتها كانت سبباً في هذا التقييد المكاني ضيقاً وسكوناً في البيوت، على عكس الشوارع التي يفترض أن تمثّل الاتساع والحركة وبهجة الحياة، وهو ما تفتقر إليه الرواية بحكم طبيعة موضوعها، وطبيعة العلاقات الاجتماعية التي اختارتها لهم، إضافة إلى طبيعة الحياة السياسية غير المستقرّة في البلاد كما تشير الأحداث.

---

[39] -المرشود، د.منى: رواية (أنت لي)، ج1، ص102-103 .(* ورد اسم العلم وليد في الرواية من دون تنوين النصب والأصل وليداً)

[40] -المصدر نفسه: ج2، ص 428-429 .

[41] -المصدر نفسه: ج1، ص 506 .

السجن:

تعدّ السجون من الأماكن الصناعيّة التي تدخّلت يد الإنسان في صنعها وتصميمها وإخراجها للوجود لغايات مقصودة[42] ، وهي في هذا الجانب تشترك مع البيوت التي وجدت بالطريقة الهندسيّة نفسها، غير أنّهما يفترقان في كون المسوّغ الأساس لوجود البيوت هو شعور ساكنيها بالحماية والطمأنينة والأمان[43]، أماالسجن فهو مكان معاد " لا يشعر الإنسان بالألفة معه"[44]، وهو مكان إقامة إجباريّة قسريّة لغايات التأديب والعقاب، وليس مكاناً اختياريّاً يقصده الإنسان من طوع ذاته[45]، وهو إلى ذلك فضاء متعدّد الدلالات[46] لا يمكن حصر تجارب نزلائه في شكل واحد، إذ لكلّ سجين تجربته الخاصّة التي تفضي إلى دلالة خاصّة في علاقته بمكان احتجازه وسجنه.

وتؤدّي الأبواب المغلقة في السجون دوراً بارزاً في الإشارة إلى العزلة عن العالم الخارجي وإلى الإحساس بالاغتراب النفسي والضياع[47]، فالانغلاق سمة عالم السجون، والأبواب الموصدة فيه" تتضمّن كثيراً من قيم الإلزام والاحتجاز المألوفة في السجون"[48].

يحضر السجن في رواية (أنت لي) في الفصول الأولى من الجزء الأوّل، وتنجح الكاتبة في تصوير هذا المكان بأبعاده الهندسيّة والدلاليّة والنفسيّة، فهو مكان ضيّق مغلق لا يكاد ينفذ الضوء والهواء منه إلا قليلاً، وهو بهذا الانغلاق يمثّل الافتراق بين عالمين: عالم الخارج/ الحياة والتواصل مع الآخرين ودفء العلاقات الإنسانيّة، وعالم الداخل/ الانغلاق والانضغاط والشعور بالتقزّم ، والافتقار إلى أبسط أوّليّات الحياة الطبيعيّة في الخارج، وإلى كلّ تواصل مع الأحبّة. إنّه مكان الاغتراب بامتياز، مكان الإحساس بالعزلة القسريّة مكانيّاً ونفسيّاً. وقد أشار البطل وليد في غير موضع إلى ما يعانيه داخل السجن، من خلال مقارنات كثيرة عقدها بين حياته فيه وحياته الماضية في منزل والديه، وها هو يشير إلى هذا الافتقاد في حديثه مع صديقه سيف، من دون أن ينسى الصورة الشكليّة للمكان غير الصالح للسكن، وإلى ما يتعرّض له مع زملائه السجناء من تعذيب يومي وبطرائق همجيّة:

" انظر كيف أبدو؟ ألست مزرياً؟ عدا عن ذلك فهم يضربون وبعنف وهمجيّة كلّ من يبدي استياء أو تذمّراً!/ زنزانتي يا سيف..لا يوجد فيها فتحة غير الباب المقفل .. لا هواء ولا نور.. إنّي مشتاق إلى الشمس.. إلى الهواء النقيّ.. إلى أهلي.. إلى الحياة"[49].

فالسجن لا ينفصل عن الشخصيّة ولا عن السجّانين، إنّه مكان اللا ألفة، مكان الخوف والحذر من كلّ شيء.

وإذا كان الوصف عنصراً بنائيّاً" يسهم في تشييد النصّ وإعطائه أبعاده الدلاليّة" [50]، فقد كان لتقنيّة الحواس دور واضح في بناء المقطع الوصفي وفي إنتاج الدلالة، إذ تساعد الحواس على" توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس

---

[42] – ينظر: البشير، سعدية موسى عمر: أنواع المكان الروائي وبناؤه ودلالاته في رواية مرسى فاطمة لحجي جابر، دراسة سيميائية، ص 9 .

[43] – ينظر: باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص 31 .

[44] – البشير، سعدية موسى عمر: أنواع المكان الروائي وبناؤه ودلالاته في رواية مرسى فاطمة لحجي جابر، دراسة سيميائية، ص 15 .

[45] – ينظر: بحراوي، د. حسن: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 55 .

[46] – نجمي، د. حسن: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 2001م، ص 7–26 .

[47] –الشوابكة، د. سمية: المكان الروائي في أعمال محمد جبريل، (رباعية بحري) نموذجاً، ص 7 .

[48] – بحراوي، د. حسن: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 48 .

[49] –المرشود، د. منى: ,رواية (أنت لي)، ج1، ص 55 .

[50] – بحراوي، د. حسن: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 178 .

والحركة بل الشمّ وقبل كلّ شيء الرؤية البصريّة"[51]، وهو أمر نجد تمثيله الفني في الرواية من خلال تكرار وليد وصف المكان لصديقه، وإعادة تشكيله الهندسي ودلالاته البائسة عليه مرّة بعد مرّة، كأنّما يريد بهذا التكرار تخليص نفسه ممّا يشعر به من انضغاط وإحساس بائس بالعلاقة مع المكان، على الأقلّ عبر الكلام؛ فزنزانته الضيّقة قليلة الضوء والهواء، قذرة وذات روائح كريهة، رطبة مفصولة عن العالم الخارجي الذي يمثّله الحارس في أسوأ صوره، وأقلّها تفاعلاً:" **فأرفع بصري في ذعر نحو السقف، فأرى مجموعة من حشرات الجدران تتجوّل بلا رادع، فأشعر باختناق في صدري، وأحاول شهق نفس عميق، فتنجذب إلى أنفي روائح كريهة مختلطة، مزيج من روائح العرق...والدماء ...والأنفاس وبقايا الطعام المتعفّن في سلّة المهملات... ودخان السيجارة التي يدخّنها الحارس خلف الباب**"[52].

وبناء على ما تقدّم، من الإشارة إلى شكل حضور المكان في (البيوت وملحقاتها، الشوارع، السجن)، في رواية (أنت لي)، تمكن الإشارة مجدّداً إلى أنّ هذا الحضور المكاني بأبعاده الهندسيّة والدلاليّة والنفسيّة، وفي علاقاته مع الشخصيّات الروائيّة قد حقّق درجة من الإقناع بالنسبة للقارئ، يمكنه من خلالها استحضار خبراته الواقعيّة التي تحقّق له المقروئيّة اللازمة والمطلوبة والمتعارف عليها في الميثاق القرائي بين القارئ والنصّ والمؤلّف، وهو ما أشرنا إليه بأثر سلطة القارئ على النص–الحضور الواقعي للمكان مؤكّدين على ما قصدناه بالواقعيّة، من حيث إنتاج الأثر الواقعي لا النقل الحقيقي لما هو في الواقع، ومنتبهين إلى حريّة المبدع وحقّه في ابتداع عالم لا واقعي خيالي إن شاء. غير أنّ تركيزنا على الحضور الواقعي في هذه الرواية انطلق من خصوصيّتها نفسها، إذ هي تختار مكاناً على أرض الواقع، بكلّ ما في الواقع من مكونات مألوفة للقارئ العادي أو الناقد، غير أنّ المشكلة التي يطرحها البحث–كما أسلفنا– هي غياب أسماء البلدان والمدن التي أشارت إليها الرواية، والتي نظنّ أنّها جاءت مقصودة من الكاتبة، لأنّ ذكرها سيربك القارئ، ويشعره بالحيرة نظراً إلى ما سيحمله ذكرها من تناقضات في المعطيات الواقعيّة؛ فالمؤشّرات الروائيّة تدلّ دلالة كبيرة إلى بلد الكاتبة– السعوديّة، أو على الأقلّ بلد خليجي آخر، وقد فصّلنا في مؤشّرات المكان في الجزء السابق من الدراسة. على أنّ ما سيأتي من أحداث الرواية لا ينطبق– لا قديماً ولا حديثاً– على هذه الأمكنة المذكورة، ما يحيل القارئ إلى سلطة الفنّ/ممثّلة بسلطة المؤلّف وحقّه على نصّه، نجح في ذلك أم أخفق؟!

الجنوح إلى الفني وأثر سلطة المؤلّف على نصّه:

بين قصديّة المؤلّف وسلطته على نصّه التي أشار إليها هوسرل الظاهراتي[53]، ومقولة رولان بارت الشائعة حول موت المؤلّف[54]، لا بدّ للباحث من الوقوف مطوّلاً للنظر في شكل العلاقة مع النصّ الإبداعي، والحدود التي يجب أن يقف عندها كلا المؤلّف والقارئ؛ فهوسرل أشار إلى قصديّة ما، ورسالة هي حقّ الكاتب في تمريرها إلى القارئ بوعي واضح منه لها، وعليه يصبح دور القارئ مرهوناً بالبحث عمّا يريده هذا الكاتب أو ذاك، وهو أمر أقرب إلى الكلاسيكيّة التي أعطت الكاتب سلطة كبيرة على نصّه[55]، في مقابل البنيويّة التي

---

[51] – المرجع نفسه: ص 180 .

[52] – المرشود، د. منى: رواية (أنت لي)، ج1، ص 54 .

[53] – ينظر: خوري، أنطون: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتيّة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984م، ص 143.

[54] – ينظر: حمودة، د. عبد العزيز: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، العدد (298)، نوفمبر، 2003م، ص 100.

[55] – ينظر: خوري، أنطون: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتيّة، ص 143.

جعلت العمل الإبداعي نصّاً مغلقاً، حصرت علاقة القارئ معه من خلال البنى الموجودة فيه بعيداً عمّا قصده الكاتب، وصولاً إلى نظريّة التلقّي التي منحت القارئ سلطة أكبر على النص. ومع اختلاف وجهات النظر حول هذه المسألة تبدو من الضرورة الإشارة إلى طبيعة الرواية بوصفها جنساً أدبيّاً متمرِّداً على القوننة، ومفتوحاً على تعدّديّة الأشكال والأساليب والطروح وسوى ذلك، إذ هي في صيرورة مستمرّة أربكت نظريّة الأدب كما يرى باختين الذي أدرك أنّ:" عجز نظريّة الأدب تجاه الرواية أتى دون شكّ من الشكل غير المكتمل الذي تتخذه الرواية ومن تطوّرها المستمر"[56]. وأمّا هنري جيمس فهو يتحمّس لهذا الانفتاح الروائي، ولتلك الحريّة، ويرى فيهما أساس حياة الرواية.يقول:" إنّ فنّاً يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتّع بحريّة كاملة لكي يكون صحيحاً معافى، فهو يحيا على الممارسة، وجوهر الممارسة هو الحريّة"[57]. وفي هذا السياق لا بدّ من الإشارة إلى ما تخلقه حريّة هذا الفنّ من مشكلات بين الروائي والقارئ، ومبعث سوء الفهم بينهما –كما يرى مارث روبير– ناتج عن كون" الروائي يظلّ متشبّثاً بحريّته الكليّة في الإبداع بينما يرى الناقد في هذه الحريّة شيئاً من الفضائحيّة... ولذلك فهو لا يستطيع أن يقبلها دون أن يدخل عليها بعض التحديد"[58].

وما يراه روبير يؤكّده بيرسي لوبوك في إشارته إلى حيرة القرّاء وفي مقدّمتهم النقاد " إزاء الشكل الروائي"[59]. ويرى فرديناند هالين أنّه مثلما يكون للقراءة انسجامها الداخلي الذي يدلّ على انسجام العمل، كذلك لا بدّ من تحقيق الانسجام الخارجي، ذلك أنّها: " لا يمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعيّة (التاريخيّة، واللغويّة، التي تتعلّق بالعمل الأدبي"[60]، فالعلاقة بين المؤلّف والقارئ والنصّ ليست مجرّد علاقة منتِج ومنتَج ومستقبِل ، ولسلطة النصّ حدود لا بدّ أن تقف عندها، فهي لا تستطيع بحال من الأحوال تجاهل ذوق القارئ، وما يبحث عنه في النصّ أيضاً، مهما سعى ذلك الكاتب إلى خلق عمل مكتمل. يقول أمبرتو إيكو في معرض حديثه عن الأثر المفتوح:

" وهكذا يخلق المؤلّف شكلاً مكتملاً بهدف تذوّقه وفهمه مثلما أراد هو، لكن من جهة أخرى فإنّ كلّ مستهلك وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها يمارس إحساساً شخصيّاً وثقافة معيّنة وأذواقاً واتجاهات وأحكاماً قبليّة توجّه متعته في إطار منظور خاصّ به"[61].

ودخولاً في رواية (أنت لي) للكاتبة د. منى المرشود، فإنّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ هو غياب التعيينات الزمانيّة والمكانيّة، وذلك على شاكلة الرومانس الذي يتميّز بهروبه " من الواقع وجملة تعييناته وترابطاته وتفاصيله وأحاديّة شخصيّاته وتفلّتها من التعيينات الزمانيّة والمكانيّة"[62]؛ ذلك أنّ الكاتبة تسعى إلى خلق أنموذج روائي رومانسي، فيه الكثير من المبالغات العاطفيّة، وغاية التأثير العاطفي في القارئ واضحة لديها.

---

[56] – ينظر: بحراوي، د. حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 9.

[57] – ينظر: المرجع نفسه :ص 13 .

[58] – ينظر: المرجع نفسه: ص 14 .

[59] –ينظر: المرجع نفسه: ص 16 .

[60] – مجموعة مؤلفين: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: د. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2003م، ص 90 .

[61] – إيكو، أمبرتو: الأثر المفتوح، تر: د. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2001م، ص 16 .

[62] – نعيسة، د. جهاد عطا: في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 25.

وإذا كانت الواقعيّة (الشكليّة أو التصويريّة) هي " السمة النموذجيّة للجنس الروائي برمته"[63] ، فإنّ الرواية لأجل ذلك " ملزمة بإقناع قارئها بكل تفصيلات القصّة من أمثال فردانيّة الممثلين المعنيّين ودقائق أزمنة أفعالهم وأمكنتها تفصيلات يصار إلى استعمالها من خلال استعمال اللغة استعمالاً مرجعيّاً على نحو أكثر ممّا هو شائع في بقيّة الأشكال الأدبيّة"[64].

وتفسح الكاتبة فضاء واسعاً لحركة شخصيّاتها، يتجاوز المدينة الواحدة إلى عدّة مدن، والدولة إلى دول مجاورة، غير أنّ ذلك كلّه يجري في فضاء مكاني مجهول الهويّة غير معروف، يمكن سحبه على أيّ مكان في العالم، لأنّه باختصار غير محدّد، غيّب معه مرجعيّاته السيّاسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة وغير ذلك مثل: طبيعة نظام الحكم، ونوعه: ديمقراطي أو استبدادي، كذلك غيّب معه طبيعة علاقاته الدوليّة الوديّة أو الإشكاليّة، ما يخلق أزمة في التلقّي، ويمنع القارئ من استدعاء خبراته القرائيّة التي تساعده على عقد علاقات النصّ من جانب، وفكّ شيفراته من جانب آخر. والواقع أنّ المؤشّرات الخاصّة بالشخصيّات تشير إلى بلد محافظ، نظنّ أنّه السعوديّة بلد الكاتبة أو أي بلد خليجي آخر للاعتبارات التي أوردناها سابقاً، وعليه فإنّ قياس معطيات النصّ: الأحداث مع مميّزات الشخصيّات الحكائيّة وطبيعتها الاجتماعيّة يفضي إلى كثير من التناقض الذي سيدركه القارئ بلا شكّ، وهو أمر تدركه الكاتبة أيضاً، فالتغييب المتعمّد لأسماء المدن والدول سبيل لحلّ مشكلة التناقض الحاصل الذي لا مهرب من بروزه في حال تمّ العكس، ومن هنا نجد أنّها، بدلاً من تسمية مدن بعينها، تشير إلى أوضاع اقتصاديّة أو جغرافيّة عامّة، مثل: المدينة الصناعيّة والمدينة التجاريّة وكذلك الزراعيّة والشماليّة والجنوبيّة والساحليّة وسواها، وكل من هذه التسميات من شأنها أن تضيّع القارئ، وتضلّل تخميناته المفترض حضورها مع كلّ تقدّم في القراءة، ففرضيّات القراءة جزء من عمليّة القراءة نفسها، وبها يستعان على ملء فجوات النصّ، وهو ما لم يتمكّن من القيام بها قارئ هذه الرواية، في هذا الجانب الإشكالي الوحيد منها، وكمثال على هذا المنظور العام عن المكان الذي يمكن أن يوجد في أيّة بقعة من الأرض نورد ما جاء على لسان بطل الرواية وليد الذي عزم على ترك بيت أهله والتوجّه للعيش في المزرعة قبل لقائه أروى، وفيه يذكر عدداً لا بأس به من هذه الأماكن:

" نديم أخبرني أنه يملك مزرعة في المدينة الشماليّة، وهذه المدينة بعيدة عن مدينتي الساحليّة الجنوبيّة ، وهي أقرب إلى المدينة الصناعية (...) انطلقت مستعيناً بالله ومتوكّلاً عليه... متجّهاً إلى المدينة الزراعيّة شمالاً"[65].

كذلك نجد أسماء أمكنة لا تشير إلى أي محدّد لا اقتصادي ولا اجتماعي ولا سواه، إذ يكتفي الرواة المتناوبين على سرد قصصهم بالتتابع بذكر أسماء مثل: مدينتنا، المدينة المجاورة، البلدة المجاورة، المدينة الأخرى، وما شابه، وفيما يأتي شاهدان على بعض هذه الإشارات المكانيّة التي لا تفضي إلى أي معرفة واضحة بالمكان يمكن أن يقبض عليها القارئ كي يهتدي من خلالها إلى قراءة واضحة، تفسح له مجالاً بإبداء رأي، أو إعطاء حكم ما على حركة الشخصيات، وتنامي الأحداث في علاقتها مع مؤطّراتها المكانيّة:

" وماذا عن نوّار؟؟

---

[63] – المرجع نفسه: ص 28 .

[64] –المرجع نفسه: ص 29 .

[65] – المرشود، د. منى: رواية (أنت لي)، ج1، ص 180 .

قالت: في البلدة المجاورة"[66].

" بعد قليل آن أوان مغادرة والديّ وسامر الذي سينقلهما إلى المطار ثمّ يذهب إلى شقّته في المدينة الأخرى"[67].

والحال كذلك مع البلدان التي لجؤوا إليها هاربين من ويلات الحرب والملاحقة والموت الذي يترصّدهم في كلّ مكان، فلا تقدّم الرواية أيّة معلومة يمكن أن يهتدي إليها القارئ، إذا ما كانت دولة عربيّة أم أوربيّة؟! غنيّة أم فقيرة؟! لا شيء سوى ما يتمّ استنتاجه من كونها آمنة لا حرب فيها، ومن شأنها أن تقدّم للشخصيّات الأمان الذي ينشدونه بلجوئهم إليها:

" وخرجنا من حدود بلدنا"[68]

" تذكّر عودتك العاجلة إلى الوطن"[69].

فهذه الأماكن –كما هو واضح– غير محدّدة، لا يمكن الاحتكام إليها لمعرفة ما غمض من أحداث النصّ، وفي مقدّمتها طرفا الحرب المتصارعان، وخلفيّات هذا الصراع الذي تعمل الكاتبة على تهويله لغايات فنيّة بحتة. فقصديّة الكاتبة في تغييب أسماء هذه الأمكنة واضحة، تمارسها من منطلق سلطتها على النصّ بوصفها المنتج الشرعي له، من دون اكتراث لمتطلّبات القارئ في هذا الجانب، إذ هي معنيّة بما تريد، وبخلق عالم روائي فيه كثير من التشويق والمبالغات التي أفقدت الرواية الأثر الواقعي المطلوب، الذي يجعل منها عالم الممكن، العالم الذي يوازي الواقع من دون أن يتطابق معه؛ فكما ذكرنا سابقاً، فإنّ واقعيّة الرواية لا تعني نقلاً فوتوغرافيّاً تسجيليّاً له، وإنّما هي صورة الواقع في تجلّيه الفني، وهو أمر تحقّق في الرواية في الجانب الذي تمّت دراسته، من حيث التشكيلات المكانيّة الهندسيّة كالبيوت والسجن والشوارع وسواها، بما فيها من تفصيلات وجزئيّات، غير أنّ الأمر لم يكن كذلك مع أسماء المدن والبلدان، وهو ما وضّحته الأمثلة السابقة في هذا الجزء من الدراسة؛ ذلك أنّ تسميتها سيخلق فجوة دلاليّة مضاعفة بسبب التناقض الذي سيخلقه قياس أحداث الرواية وبعض ما قامت به الشخصيّات على الأمكنة المفترضة؛ فمجريات الأحداث تمّت في بيئة محافظة جدّاً، وأيّاً كان البلد العربي الذي تنضوي تحته هذه البيئة، فإنّ هذا لن يغيّر من التناقض القرائي الحاصل سواء أكان السعوديّة أو غيرها؛ ذلك أنّ حرباً وقعت، دمّرت فيها البلد بكامله، وهجّرت أهله، ونقّلتهم من مدينة لأخرى. كلّ المدن مدمّرة، والخراب في كلّ مكان، ولا مهرب سوى الخروج إلى الدول المجاورة، وهو ما لا ينطبق على أيّ بلد عربيّ على الإطلاق.

وفنيّاً من حقّ الكاتبة أن تخلق العالم الذي تشاء حتى لو لم يكن واقعيّاً شرط الإقناع الفنيّ، غير أنّها رسمت العالم الروائي بمواصفات واقعيّة، أجرت أحداثه في بيئة عربيّة محافظة، علاقاتها محدودة ومقيّدة، وهو أمر سيحرمها حقّها في الخروج على هذا الواقع، وسيعيدها إلى الميثاق القرائي المفترض بينها وبين القارئ، وهو أمر لم تعره بالاً، ولم تلتزم به، رغم تمكّنها السردي، وقدرتها على خلق عالم روائي متكامل، ورغم الملامح الحداثيّة الكثيرة في الرواية التي تشير إلى امتلاكها أدوات فنيّة ناضجة تعبّر عن اطلاعها على مستجدّات السرد الروائي المعاصر، ولعلّ أبرزها السرد الموازي، وإعادة توظيف تقنية الحكواتي بطريقة ذكيّة وجذّابة، واستعمال الموتيف، والاشتغال ببراعة على رسم

---

[66] – المصدر نفسه: ص 185 .

[67] – الصدر نفسه: ص 266 .

[68] –المصدر نفسه: ج2، ص 461 .

[69] –المصدر نفسه: ص 482 .

الشخصيات الحكائية، وتعميق الوعي بانفعلاتها الداخليّة وردود أفعالها وغير ذلك ممّا ليس مجال دراستنا في هذا البحث.

وبمراجعة تاريخيّة سياسيّة للحروب التي شهدتها المنطقة العربيّة بعد الألفيّة الثانية حصراً– وهو الزمن الذي دلّت عليه المستجدّات التقنيّة المعاصرة الواردة في الرواية كاللابتوب والهاتف الجوّال وغير ذلك– فإنّ أيّاً من الدول العربيّة التي شهدت حرب دولة مقابل دولة، لا تنطبق عليها هذه المعطيات الروائيّة عن الحرب، بما فيها بلد الكاتبة السعوديّة، فالحرب بين السعوديّة واليمن خارج التوصيف الروائي، ذلك أنّ اليمن هي الطرف الأضعف في هذه المعادلة، ولو فرضنا أنّ الأمور معكوسة، وأنّها مسرح الحرب المذكورة في الرواية، فإنّ هذا الافتراض سيجد ما يدحضه، من كون اليمن من البلاد الفقيرة التي لا تنطبق عليها مواصفات الثراء الفاحش والمبالغ في إظهاره في الرواية، وأمّا السعوديّة التي تنطبق عليها مواصفات البيئة والثراء فهي لم تدمّر بالطريقة التي هُوِّلت أحداث الحرب فيها من قبل الكاتبة. وهكذا نرى، فإنّ أوّل تناقض – فيما لو ذكرت الكاتبة أسماء الأمكنة الحقيقيّة للمدن والبلدان التي جرت فيها الحرب– هو عدم تطابق إحداثيّات الرواية معها؛ فحرب العراق– الكويت قبل زمن الرواية، والحرب اللبنانيّة لم تنل إلا من أجزاء من بيروت، وحرب العراق– أمريكا، وإن كان فيها إشارات إلى دمار شامل– إلا أنّها بدأت قبل زمن الرواية من جانب، إضافة إلى أنّ المواصفات الاجتماعيّة المذكورة في الرواية لا تنطبق عليها. أمّا ما تبقّى من دول عربيّة فلم تقع فيها حرب دولة مقابل دولة في الفترة التي يشغلها زمن الرواية.

وليس هذا هو التناقض الوحيد فيما لو سمّت الكاتبة الأمكنة بأسمائها الحقيقيّة، إذ ثمّة تناقضات أوضح من هذا ناتجة عن طبيعة رسم المجتمع الذي تعيش فيه الشخصيّات، بغضّ النظر عن البلد الذي يعود عليه هذا المجتمع، وقد برزت هذه التناقضات في المبالغات العاطفيّة في بعض مشاهد الرواية، والتي تتناقض مع عاداته وتقاليده، بوصفه بلداً محافظاً وعلاقاته محدودة ومقيّدة بصرامة، ومن ذلك مشاهد ارتماء رغد بين ذراعي ابن عمّها وليد في غير موضع من الرواية بدافع الخوف حيناً، وبدافع المرض حيناً آخر، أو بدافع عاطفي بحت، ولعلّ أبرزها ما ورد في المشاهد الأخيرة من الرواية، إذ حرصت الكاتبة على أن تكون نهايتها مشوّقة فيها كثير من الكثافة العاطفيّة المبالغ فيها، بقصد التأثير العاطفي في القارئ، وهو أمر ينسجم من جانب مع بناء الروايات العاطفيّة التي تتوجّه إلى قارئ غير مختصّ، وإلى فئة محدّدة من فئة المراهقين والشباب. وهو حقّ الكاتبة، ويقبل فنيّاً لولا المعطيات الاجتماعيّة التي تحفل بها الرواية؛ ذلك أنّ رسم البيئة الاجتماعيّة المحافظة جداً التي أكّدت عليها الكاتبة، جعله نافراً وفي غير سياقه الطبيعي، ما سيخلق مشكلة في التلقّي للقارئ ضمن أيّ بلد محافظ، في أيّة رقعة من العالم العربي. وشاءت الكاتبة أم لم تشأ فسيحسّ القارئ بهذا التناقض، وسينكر نسبة هذه المشاهد إلى البلد المفترض، عدا عن أسئلة كثيرة لا بدّ من أن تطرح نفسها عليه، وتزيد من حيرته وارتباكه فيما لو صرّحت باسمه، ولعلّنا نستشهد هنا بهذا المقطع الذي ترويه رغد، بعد أن ودعت وليد، على نيّة الرحيل النهائي مع دانة من البلد، وتركه يعيش حياته مع أروى، ثمّ عودتها المفاجئة إليه، بكل ما في حرارة الحبّ من مبالغات اجتهدت الكاتبة في تصعيدها:

"لم يعد وليد موجوداً خلف النافذة.. لم يعد وليد موجوداً في حياتي..أنا لم أعد أملك وليد.. ولا صورة لوليد..ولا تذكاراً أخيراً... من وليد./ "توقّف"/ هتفت باندفاع أربك نوّار وجعله ينحرف في السير ثمّ يخفّف السرعة فيما تلتفت دانة إليّ متسائلة:/" ماذا دهاك رغد؟"/ فقلت بلهفة:/" عد إلى وليد.. أرجوك الآن". تبادل

نوّار ودانة النظرات ثمّ انعطف نوّار بالسيّارة يميناً، ودار حول المنطقة إلى أن وصلنا إلى مبنى شقّة وليد من جديد/(...)/ هبطت من السيارة ودانة تناديني مندهشة ثمّ تترك طفلتها في حضن أبيها، وتلحق بي. ركضت بسرعة حتى وصلت إلى شقّة وليد وقرعت الجرس بشكل فوضوي(...) وسرعان ما رأيت الباب يفتح ويطلّ وليد منه يملأ الفضول والدهشة زوايا وجهه وقسماته/" رغد!!!!"/ ولم أشعر بنفسي إلا وأنا أطير وأحطّ على صدره...فيفتح ذراعيه ويغلّفني بقوّة.../ لأي عمق غصت بين ضلوعه.. لا أعرف .. لكنّني شعرت بالدموع تغمرني عن آخري(...) ثم أبعدني لينظر إلى عينيّ .. ثمّ أمسك بوجهي بلطف براحتيه وأخذ يلهث بأنفاس قويّة .. تلفح وجهي.. وبشتت نظراته بين عيني يمنة ويسرة... ويعضض على شفته تارة أخرى ويزدرد ريقه أخرى"[70].

وكما نرى فالسطور الأخيرة من هذا المقطع فيها كثير من الجرأة العاطفيّة التي تعدّ غريبة على أي مجتمع محافظ بالصورة التي وصفتها الكاتبة، أيّاً كان ذلك المجتمع؛ وعليه يغدو الهروب من هذا التعيين المكاني فسحة ارتياح من قيود القارئ الذي سيطالبها بالمصادقة على الواقع الذي يعرفه او سمع عنه، غير أنه هنا، وإن لم يتقبّل هذا التناقض، إلا أنّه مع ذلك مضطر لقبوله من منطلق أنّه مجرد عالم روائي، واشتغال فني لا أكثر ولا أقلّ.

خاتمة:

ممّا تقدّم نخلص إلى النتائج الآتية:

إنّ لجوء الكاتبة إلى إضعاف مبدأ الإيهام بالواقعيّة بتغييبها المرجعيات المكانية التي يفترض أن تكون مجرى أحداث الرواية للأسباب التي تمّت مناقشتها في البحث لم تعمل على إرباك القارئ وعدم إقناعه وحسب بقدر ما أضعفت الكون الروائي نفسه، فإفقاد الشخصيات هويّتها المكانيّة جعلها عرضة للتعميم وأقرب ما تكون إلى نموذج الحكايات الشعبيّة التي تجري في مكان ما غير محدد يفقدها صلتها بالواقع، كما أنّها فشلت في تحقيق الأثر العاطفي الذي سعت إليه في روايتها ذات المبالغات العاطفيّة التي جاءت فجّة ومصطنعة في كثير من الأحيان إضافة إلى أن اشتغالها على الموضوع السياسي بدا مخففاً نظراً لكون القارئ يبحث في الأدب عن قراءة عميقة للمشكلات السياسيّة خاصة فيما يتعلق بالحروب، أسبابها ومشكلاتها، وما يتبع ذلك من رؤيا خاصة بالمستقبل يستشرفها الكاتب، وهو ما لم يتحقّق بسبب غياب التعيين الواقعي، وبسبب لا واقعيّة الحرب التي افتعلتها لغايات فنية وحسب، مع أنّه نظراً لامتلاك الكاتبة القدرة السردية ووجود ملامح حداثية ناضجة لديها كان بإمكانها استثمار الوقائع بشكل أعمق من شأنه أن يسجل لها بصمة في عالم الكتابة الروائية، فقد افتقرت الرواية إلى التوازن بين معطيات الفن والواقع الشرط الأساس لتحقيق الأثر المطلوب في القارئ، فالفن انحراف عن الواقع وتشكيل جمالي له، لكنه ليس انفصالاً عنه، وخاصة في الأعمال ذات البنى الواقعيّة غير الخيالية أو الفانتازية وسواها، وهو المأخذ الوحيد على الرواية. فيما تبقى تجدر الإشارة إلى أنّ رواية (أنت لي) مع ذلك رواية جيدة جديرة بالقراءة، فيها تطوير للأدوات السردية واشتغال متقن على اللغة والرؤية السردية وسواها ممّا هو ليس مجال دراستنا.

[70] - المرشود، د. منى: رواية (أنت لي)، ج 2، ص 532، 533.

المصادر والمراجع:

[1] – إيكو، أمبرتو: *الأثر المفترح*، تر: د. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2001م.

2– باشلار، غاستون: *جماليات المكان*، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط2، 1984م.

3– بحراوي، د. حسن: *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط2، 1990م.

4– البشير، أ. د. سعدية موسى عمر: *أنواع المكان الروائي وبناؤه ودلالاته في رواية مرسى فاطمة لحجي جابر، دراسة سيميائية* ، جامعة الملك خالد، كلية العلوم الإنسانية، 2020م، المجلة الالكترونية الشاملة متعددة الاختصاصات، العدد الواحد والأربعون، شهر 10، 2021م.

5– تومبكنز، جين ب: *نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية*، تر: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: د. محمد جواد الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1999م.

6– الحمداني، د. حميد: *بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 1991م.

7– حمودة، د. عبد العزيز: *المرايا المحدّبة، من البنيويّة إلى التفكيك*، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (232), نيسان، 1998م.

8– خوري، د. أنطون: *مدخل إلى الفلسفة الظاهراتيّة*، دار التنويرللطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984م.

9– صباغ، د حكمت (يمنى العيد): *في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي*، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983 .

10–الشوابكة، د.سمية: *المكان الروائي في أعمال محمد جبريل، (رباعية بحري) نموذجاً* ، وزارة الثقافة، المختبر السعودي للنقد، 2023م.

11– مجموعة مؤلفين: *نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي*، تر: د. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2003م.

12– المرشود، د. منى: *رواية (أنت لي)*، أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، المملكة العربية السعودية– الرافدين، بغداد– العراق، بيروت لبنان، ط1، 2019م.

13– نجمي، د. حسن: *شعرية الفضاء السردي*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 2001م.

14 – نعيسة، د. جهاد عطا: *في مشكلات السرد الروائي*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

15– هاو، آلن: *النظرية النقديّة، مدرسة فرانكفورت*، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 2005م.

16– هولب، روبرت سي: *نظريّة الاستقبال، مقدّمة نقديّة*، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992م.