الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⴰⵡⵉⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⴰⵙⵉⵏ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⴰⵙⵉⵏ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵏⴰⵔⵉⵏ

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes

جامعة مولود معمري؛ تيزي –وزو
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي

الفرع: دراسات أدبية.

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

التّشكيل السّردي وجمالية اللّغة في رواية" بقايا الحب" لـ" أسماء سنجاسني".

إعداد الطالبتين:
– كاهنة أورحمون.
– نصيرة فيلالي.

إشراف الأستاذة:
سامية داودي.

لجنة المناقشة:

أ–د–مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....رئيسا
أ– د–داودي سامية، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ....مشرفا ومقررا.
د–نوارة ولد أحمد، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....ممتحنا

السّنة الجامعية:2019-2020م.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بسم الله الرّحمن الرّحيم

الحمد لله رب العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّد الأولين والآخرين سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن دعاه بدعوته وسار على سنته إلى يوم الدّين، وبعد:

أهدي هذا البحث إلى من رعتني في عينيها وكستني بعطفها وحنانها، إلى أحبّ النّاس إلى قلبي، حفظها الله وأبقاها تاجا فوق رأسي شافية. أمّي الحبيبة.

إلى من أحسن تربيتي وكان لي دائما عونا وسندا،

إلى من عمل لأجلي حفظه الله وأطال عمره مرزوق، والدي العزيز.

إلى جميع أخواتي وإخواني.

إلى صديقتي الغالية فيلالي نصيرة التي أنجزت معي المذكرة وجميع الأصدقاء.

كاهنة أورحمون.

إهداء

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكلّ افتخار، أرجو من الله أن يمدّ في عمرك لترى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك كالنجوم أهتدي بها اليوم وفي الغدّ وإلى الأبد، والدي العزيز.

إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشّفاء، إلى القلب الناصع بالبياض، إلى بسمة الحياة وسر الوجود والتفاني، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها، بلسم جراحي، أمّي الحبيبة.

إلى من بهم أكبر وأعتمد، إلى من بوجودهم أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها أخواتي وإخوتي.

إلى أصدقائي، وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني بكل ما يملكون.

نصيرة فيلالي.

شكر وعرفان

قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم:" من لم يشكر النّاس لم يشكر الله".

لله الفضل من قبل ومن بعد، فالحمد لله الذّي منحنا القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع، وبعد نتوجّه بجزيل الشّكر إلى الوالدين العزيزين الذين أعانونا وشجعونا على الاستمرار في مسيرة العلم والنّجاح، وإكمال الدراسة الجامعية والبحث، كما نتوجّه بالشكر الجزيل إلى من شرفتنا بإشرافها على مذكرة بحثنا الأستاذة" **داودي سامية**" التّي لم تبخل علينا بتوجيهاتها العلمية التي لا تقدر بثمن، والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل، إلى كلّ أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، ونتوجه بخالص الشّكر والتّقدير إلى كلّ من ساعدونا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل.

مقدّمة

تعتبر الرّواية من أهم أنواع الأدب النّثري والأكثر انتشارا في السّاحة الأدبية، لما تمتاز به من مقوّمات وجمالية على مستوى الشّكل والمضمون جعلتها محطّة لأنظار النّقاد والباحثين شرقا وغربا، فعدّت الوسيلة الأنجح تعبيرا عن هموم النّاس والأشدّ التحاما بالواقع المعيش، فغدت بذلك الوعاء الذّي يستوعب انشغالات النّاس وأحلامهم وتطلعاتهم، وذلك باعتماد أساليب متنوعة وأدوات عدّة قادرة على سرد الأحداث بتفاصيلها وبشخصياتها ولغاتها وزمانها ومكانها.

ولعلّ ما جعلنا ندرس هذا الموضوع الموسوم بـ" التّشكيل السّردي وجمالية اللغة في رواية" بقايا الحب" **لأسماء سنجاسني،** هو تناول الكاتبة موضوع ذو صلة بالحبّ والعاطفة والرومانسية، وكذا محاولة الكشف عن جمالية الرّواية النّسوية الجزائرية، وعليه انطلق بحثنا من سؤال جوهري مهمّ وهو:

ما هي الاستراتيجيات السّردية التّي اعتمدتها الكاتبة في تشييد عالمها الرّوائي؟ وكيف اشتغلت على اللّغة ومستوياتها؟

عمدنا في دراستنا إلى تبني المنهج البنيوي الذي يقوم على تحليل الخطاب الروائي تحليلا داخليا من جهة، وبناء على ما أثبته هذا المنهج من فعالية ونجاعة في مقاربة النصوص الرّوائية من جهة أخرى، فحاولنا تطبيق بعض مفاهيم هذا المنهج على نص " بقايا الحب" لاسيما تلك المرتبطة بالسرد والسارد والزمان والمكان.

كما استعنا في ذلك بمجموعة من المصادر والمراجع التي اهتمت بتحليل النصوص السّردية والتّنظير لها، مثل: مدخل إلى نظرية القصة **لسمير المرزوقي وجميل شاكر** وبنية النص السّردي من منظور النّقد الأدبي **لحميد الحمداني** وخطاب الحكاية **لجيرار جينات.**

قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول: جاء الفصل الأوّل موسوما بمرتكزات الفعل السّردي وإحتوى على مبحثين اثنين: يتعلق الأوّل بمفهوم السّرد وأنواعه، والثّاني بأشكال حضور

السّارد في الرّواية. وأفردنا الفصل الثّاني للبنية الزّمنية والمكانية وتفرع هو أيضا بدوره إلى مبحثين: المبحث الأوّل تناولنا فيه وتيرة الزّمن السّردي، أمّا المبحث الثاني فخصصناه لأهمية المكان الروائي وتنوّعه في الرّواية. وركزنا في الفصل الثّالث على بلاغة اللّغة الرّوائية من خلال مبحثين: قراءة في العنوان والصّياغة الشّعرية. لنصل في الأخير إلى خاتمة ذكرنا فيها أهمّ النّتائج التّي توصلنا إليها من خلال دراستنا وفصولها الثلاثة.

ومن الصّعوبات التّي واجهتنا في إنجاز هذا البحث، الأزمة التي عانت منها البلاد وهي أزمة الكوورونا (أو فيروس كوفيد 19) التي حالت دون عقد جلسات عمل منتظمة مع الأستاذة المشرفة، إضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشّكر وفائق التّقدير إلى الأستاذة المشرفة" داودي سامية" على صبرها الجميل وجهدها الكبير في توجيهها لنا، كما لا ننسى أن نتقدّم بجزيل الشّكر إلى كافة أساتذة اللّغة العربية وآدابها.

ونسأل الله التّيسير والعون في أن نصل إلى خدمة البحث العلمي، وبالله التوفيق وله.

الفصل الأوّل:

مرتكزات الفعل السّردي.

1-مفهوم السّرد وأنواعه.

1-1- تعريف السّرد.

- لغة.

- اصطلاحا.

1-2- أنواع السّرد.

أ- السّرد التّابع.

ب- السّرد المتقدّم.

ج- السّرد الآني.

د- السّرد المدرج.

2-أشكال حضور السّارد.

-2-1- مقولة الضّمير.

-2-2- الرّؤية السّردية.

تمهيد:

عرفت الدّراسات السّردية العديد من التّطورات انطلاقا من الأبحاث التّي أبرزها مشروع الشّكلانيين الرّوس في دراساتهم للظّاهرة الأدبية، وكذلك إستنادا إلى المبادئ التّي صاغها **غريماس** حول السيميائية السّردية، **ورولان بارت** في التّحليل البنيوي للسّرد وأيضا **جيرار جينيت** في خطاب الحكاية، فمن خلال مجهودات هؤلاء النّقاد تطوّر علم السّرد المعاصر، وحدّد مصطلحات ومفاهيم استخلصها من النصوص النّوعية القديمة منها والحديثة.

وقد إتفق معظم النّقاد والدّارسين على أنّ السّرد هو طريقة الرّاوي في الحكي، أي الأسلوب الذّي يتبعه في تقديم الحكاية، وهو يختص بالأعمال السّردية دون غيرها، إذ يعتبر تقنية لصيقة بالنص السّردي قصة قصيرة ورواية، على إعتبار أنّ هذين الجنسين الأدبيين يقومان على السّرد ومنجز السّرد أي السّارد. فكيف بني عالم رواية "بقايا الحب"؟

1-تعريف السّرد:

إهتم النّقاد بالسّرد منذ مطلع القرن العشرين مع الشّكلانيين الرّوس، الذّين حاولوا تعريفه وتقسيمه إلى أنواع، واستمر الإشتغال عليه مع البنيويين من أمثال **جيرار جنيت(G.Genette) وتزيفيتان تودوروف(T.Todorov)، ورولان بارت(R.Barthes)** وغيرهم، فظهرت مصطلحات عدّة من مثل: السّرد الاستذكاري، السّرد الاستشرافي، تسريع السّرد، تبطيء السّرد، وانبثقت مفاهيم وإتجاهات تنتمي إلى حقل السّرديات وكذا معاجم وقواميس تحمل تعريفات للسّرد وأنواعه وعناصره.

لقد تعددت البحوث حول تحديد ماهية السرد ودلالته، فالسّرد إذن هو: « فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[1]، والسّرد أيضا هو:« الحديث أو الإخبار(كمنتج وعملية بنائية) لواحد

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدّمة السّرد العربي)،المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1997 ص19.

أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين(غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو أكثر(ظاهرين غالبا) من المسرود له».[1]

ويذهب **عبد المالك مرتاض** إلى أنّ:« أصل السّرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثمّ أصبح السّرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد إلى معنى اصطلاحي أهم بحيث أصبح يطلق على النّص الحكائي أو الرّوائي أو القصصي.»[2] فالسّرد هو الكيفية أو الطّريقة التّي تروي بها القصة، والسّرد تحمله اللّغة الشّفوية واللّغة المكتوبة، وهو عموما الحكي الذّي يقوم على دعامتين أساسيتين: أوّلهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة تقع في زمان ومكان، ثانيهما: أن يعيّن بالطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطّريقة سردا، ذلك أنّ القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ السّرد هو الذّي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساس [3].

ويضيف **رولان بارت** بخصوص السّرد أنّه:« يمكن للكلام الملفوظ أن يدعّم السّرد شفويا أو مكتوبا عبر الصورة الثابتة أو المتحركة وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد، والسّرد حاضر في الأسطورة الخرافية، المثل، الحكاية، القصة... وتحت هذه الأشكال اللّامتناهية يتواجد السّرد في كل الأزمنة والأمكنة وفي كل المجتمعات، فالسرد يبدأ مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية»[4]، فلكل المجتمعات الإنسانية سرديتها.

---

[1]– جرالند بريس، المصطلح السّردي، تر: عابد خرندار، القاهرة، ط1، 2009، ص145.

[2]– عبد القادر قاسم، مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص56.

[3]– حميد لحمداني، بنية السّرد، المركز الثّقافي العربي، ط3، 2000، ص45.

[4]– رولان بارت: النّقد البنيوي للسّرد، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص89.

ومن خلال هذه التّعريفات نستطيع القول بأنّه يجب أن يشتمل السّرد على حدث أو خبر سواء كان حقيقيا، أو من إبداع الخيال، بشرط أن يراعي السّارد مبدأ إثارة المتعة في السّامع أو المتلقي، وذلك من خلال طريقة تقديم الأحداث.

1-2- أنواع السّرد:

إنّ تحديد انماط السّرد يتوقف على الزّمن، وفي ها الصّدد يميّز الباحثون بينن أربعة أنماط من السّرد[1]:

أ- السّرد التّابع: Narration ultérieure

وهو السّرد الذّي يقوم فيه« الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السّرد بأن يروي أحداث ماضية بعد وقوعها»[2]، وقد اعتمدت **أسماء سنجاسني** على مثل هذا السّرد لبناء نصها" بقايا الحب"، تقول السّاردة : « .... غادرت المستشفى ركبت سيارتي وانطفأت قناديل الضوء بقلبي، لتشتعل مصابيح الشّوق، ابتعدت عن المستشفى وكان قلبي يشعر بالمسافة التي يزداد طولها بيننا وأنا عاجزة عن فعل شيء، عاجزة عن الخروج من وكر عينيه اللّاتي دخلتهما بإرادتي، عجزت عن وصف ما يحدث، كيف يكون الحب من النّظرة الأولى».[3]

ونلاحظ في هذا المقطع السّردي استعمال المتكلمة لمفردات/ أفعال تنتمي للزمن الماضي: غادرت، بكيت، انطفأت، ابتعدت، عجزت... مما يدل على أنّ أحداث القصة المفترضة قد وقعت وانتهت وتقوم الشّخصية البطلة بسردها موظفة الأفعال الماضية.

---

[1]– ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة الدّار التّونسية للنّشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م، ص100–101.

[2]– المرجع نفسه، ص101.

[3]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، دار الكتاب العرب، الجزائر، 2016، ص21–22.

ب- السّرد المتقدّم: Narration antérieure

وهو السّرد الاستطلاعي:« يتواجد غالبا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب»[1]، جاء في الرّواية:«.... لقد شوهت صور الحب بأبشع الطّرق، لكن... ليكن في علمك أني قد دخلت نفق النّسيان، ولكل نفق النّهاية ونهاية هذا النّفق أن أمحوك من قلبي تماما وإلى الأبد»[2]، وهنا تمدّنا السّاردة بما تنوي فعله مستقبلا« أن أمحوك من قلبي تماما»، لكن لسنا ندري هل سيتحقق فعلا أمر المحو والنّسيان والانتقال إلى مرحلة تالية، المهمّ أنّها عازمة على تجاوز اللحظة بكل إصرار.

ونجد أيضا: «... يوم الأربعاء سيبدأ كل شيء وسينتهي كلّ شيء يوم الأربعاء ستكون خطبة جوليات وستبدأ أحلامنا بالسّير من جديد بعدما أعاقها القدر، وسينطلق قطار ابتساماتها الذّي توقف في محطة الحزن من زمان، ستبدأ قصة حب من جديد وستنتهي جميع دموعها وأشجانها...»[3]، نسجل هنا ورود حرف" السين" عند مستهل أفعال هذا المقطع السّردي: سيبدأ، سينتهي، ستكون، سينطلق، لتتحول الأحداث إلى جملة من التّوقعات والآمال، فالمتكلمة ترغب في أن تكون خطبة يوم الأربعاء بداية حياة جديدة وحب جديد وابتسامة جديدة، وأحلام جديدة بداية كلّ شيء جديد جميل، فهل سيكون الأمر كذلك: تنتهي الدّموع والأحزان والأشجان وتبدأ الأفراح والابتسامات والأحلام؟ الآن وفي هذه اللّحظة من السّرد لسنا ندري.

---

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص101.

[2]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص30.

[3]– المصدر نفسه، ص89.

ج- السّرد الآني: Narration simultanée

وهو« السّرد في صيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السّرد تدور في آن واحد»[1]، والسّرد الآني:« هو نظريا النّوع الأكثر بساطة، ففيه تطابق بين الحكاية والسّرد»[2].

يحمل نص" بقايا الحب" مقاطع عدّة مبنية على السّرد الآني نذكر منها ما يأتي:« لا أحد يشعر بي ولا أحد يستطيع مساعدتي»[3]،« بين أشجار مشغولة بضيافة أوراقها نسير، وصوت غريب بداخلي يعتريني، صوت يلح أن يمرر الذّكريات ببالي....»[4].

هنا يبدو أنّ زمن القصة هو نفسه زمن السّرد، حيث عمدت البطلة إلى استخدام الفعل المضارع: يشعر، يستطيع، نسير، يعتريني، يلح... وكأنّ البطلة تسرد الوقائع في زمن وقوعها، كما تحسّ بها أو تشاهدها أو تعيشها مما يجعل القارئ يتفاعل أكثر ويتأثّر أكثر.

د- السّرد المدرج: Narration intercalée

يوظف السّرد المدرج بين فترات الحكاية وهذا النّوع هو الأكثر تعقيدا إذ هو ينبثق من أطراف عديدة، ويظهر مثلا في الرّواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة، حيث تكون الرسالة في وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة في الوقت نفسه أي أنّ الرسالة قيمة إنجازية كوسيلة تأثير في المرسل[5]، وقد كانت الرّسالة أداة سرد وتواصل بين الشّخصيات الرّوائية في" بقايا الحب"« .... وقد علمت بعدها أن إلياس علم بقصة انتحارها بعث لها رسالة... فبعثت بدورها رسالة له».[6]

---

[1]- سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص102.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص32.

[4]- المصدر نفسه، ص89.

[5]- ينظر سيمر مرزوقي وجميل شاكر، المرجع السابق، ص103-104.

[6]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص104-106.

« فعاد هو وبعث لها رسالة، طبعا صارت الرسائل بلسمهم الوحيد، ماذا يفعل العاشقون إذا قرر القدر لهما الفراق...»[1]، وردت الرسالة إذن بين ثنايا الرّواية واحتلت مكانة مهمّة، فهي الوسيط والبلسم وإن كنّا نجهل فحواها وتفاصيلها، فللرسالة حضور في زمن الوسائل الإلكترونية المتطوّرة وشبكة التواصل الاجتماعي المنتشرة.

2-أشكال حضور السّارد:

يعتمد السّارد في وصف الأحداث الرّوائية مجموعة من الضّمائر أهمّها: ضمير الغائب(هو)، أو ضمير المتكلم(أنا)، ونادرا ما يستعمل ضمير المخاطب(أنت)، وهذه الضّمائر تعتبر أشكالا سردية.

2-1-مقولة الضمير

-ضمير الغائب:

إنّ ضمير الغائب:« هو الأكثر استعمالا في السّرد المكتوب»[2]، وقد كانت الأعمال السّردية القديمة تعتمد ضمير الغائب لأنّ أكثرها كانت خرافات وأساطير وحكايات مثل: كليلة ودمنة، ويذهب بعض المنظرين إلى أنّ« أشكال السّرد لها علاقة حميمة بالشّخصية باعتبارها مركزا للانضمام وقطبا للعناية»[3] تقوم بأدوار عدّة في أمكنة وأزمنة مختلفة.

جاء في الرّواية:

«... لقد وقعتُ بجانبهم، أخذتُ أفديهم والأعمار تمضي انتقلتُ للعيش في عش أحلامهم»[4].

---

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص106.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة كتب ثقافية شهية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب)، الكويت، 1988، ص151.

[3]– المرجع نفسه، ص151.

[4]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص40.

« كم أمقت اللّحظات التّي أمضيتها معهم...فيذكرني بوجوههم الباسمة خلف أقنعة الخيانة»[1]

وأسلوب السّرد بضمير الغائب له مزايا متعدّدة لكونه أكثر استعمالا لدى الكتاب أهمّها[2]:

أ- أنّه وسيلة صالحة لأنه يتوارى وراءها السّارد، فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا...

ب- ضمير الغائب يجنّب الكاتب السّقوط في فخ الأنا الذّي قد يجر إلى سوء فهم العمل السّردي، وأنّه ألصق بالسّيرة الذّاتية الخالصة.

ج- يفضل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل، وذلك حيث أن" الهو" في اللّغة العربية يرتبط بالفعل السّردي العربي" كان" الذّي يحيل على زمن الحكاية.

د- استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الرّوائي أن يعرف عن شخصياته وأحداثه وعمله كل شيء، وذلك على أساس أنّه قد تلقى هذا السّرد قبل إجرائه على القرطاس....

هـ- يجعل ضمير الغائب المتلقي للنص السردي واقعا تحت اللّعبة الفنية التي اللّغة أداتها والشخصيات ممثلون فيها، فيعتقد بأن ما يحكيه السّارد في نصه هو حقا ما كان بالفعل ضمير الغائب بالقياس إلى الرّواية « هو السرد الذي من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرواية... وهو الذّي يجعل من السرد رواية ومن الرواية سردا، ومن السرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية، محبوكة طورا ومهلهلة طورا آخر...».[3]

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص40.

[2]-ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية(بحث في تقنيات السّرد)، ص151.

[3]- المرجع نفسه، ص157.

ورد في الرّواية: -« ثمّ أقبلت قادمة، وإذ بي أراه يمسك يد سارة... فيما كان هو ينظر تارة وتارة لا، وكأنّه منزعج من شيء ما فتصرفاته ونظراته غريبة ومختلفة عن كل المواعيد السّابقة»[1].

السّاردة البطلة هنا في المقطع أعلاه تنقل الأجواء السائدة التّي تعيشها بدقّة متناهية، وذلك بذكر التفصيلات التّي تجعل المتلقي يعايش هذا الفضاء المكاني ويعينه في أقرب صورة له، حيث ذكرت" وصلنا الشاطئ، والموج غير عادي"،« تقابلنا في الكفتريا»[2]، كلّها وسائل استخدمتها السّاردة لتجعل القارئ يشاهد الأماكن وكأنّها أمام عينيه وتشجعه على مواصلة عملية القراءة ومتابعة الأحداث.

- ضمير المتكلّم:

في هذا النّوع يكون السّارد(الرّاوي) هو البطل في الرّواية، وقد وضع في مرتبة عالية من حيث الأهمية السّردية بعد ضمير الغائب[3]، وذلك لكونه استعمل في الخطابات السّردية القديمة والحديثة[4]، فشهرزاد مثلا كثيرا ما كانت تفتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بقولها" بلغني" فهي بهذه الشّكل تعزو السّرد إلى نفسها وتحاول صهره في زمنها، وبهذه الطريقة كان لضمير المتكلّم القدرة الفائقة والعجيبة على إذابة الفروقات الزمنية والسّردية بين السّارد والشّخصية والزّمن[5].

وظفت الكاتبة ضمير المتكلّم في العديد من المقاطع السّردية، نذكر منها ما يأتي:

«... بدأت أنسى بدأت أرمي حزني في أرصفة الشوارع» [6].

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص28.

[2]- المصدر نفسه، ص26.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية(بحث في تقنيات السّرد)، ص158.

[4]- المرجع نفسه، ص158.

[5]- المرجع نفسه، ص159.

[6]- أسماء سنجاسني، رواية بقايا الحب، ص47.

«... بعد أن كنت مترددة إلى أين أرحل وجراحي تحاصرني» [1].

«... ركضت إلى السّيارة ومعي خالتي وجوليات» [2].

ونحن نقرأ هذه المقاطع نتفاعل مع المتكلمة ونتألم لألمها ونفرح لفرحها فهي قريبة من ذاتنا، يغمرنا السرور تارة، وتارة أخرى ينتابنا القلق أو تغزونا الكآبة حسب ظروف البطلة وأحوالها النّفسية، فضمير المتكلّم "أنا" يوحي بحقيقية الشّخصيات وواقعية الأحداث مما يؤثّر بشكل كبير على تلقينا العمل وتجاوبنا مع أحداثه.

وأسلوب السّرد بضمير المتكلم يحقّق جماليات أهمّها:

أ- يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف فيذوب ذلك الحاجز الزّمني الذّي ألفيناه يفصل ما بين زمن السّرد وزمن السّارد ظاهريا عل الأقل، وذلك لدى استعمال ضمير الغائب، فيغتدي الزمن السّردي وحيدا مندمجا بحكم أنّ المؤلف يغيب في الشّخصية التّي تسرد عمله.

ب- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السّردي ويتعلق به أكثر متوهما أنّ المؤلّف فعلا هو أحد الشّخصيات التّي تنهض عليها الرّواية، فكأن السّرد بهذا الضّمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذّي لا يكاد يحسّ بوجوده، بينما المتلقي لا يحمل الإحساس نفسه عندما يكون السّرد بضمير الغائب الذّي يمكّن المؤلف من الظّهور والبروز.

ج- يحيل ضمير المتكلّم على الذّات، بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، فـ" الأنا" مرجعيته جوانية، على حين أنّ" الهو" مرجعيته برانية.

د- يمتلك ضمير المتكلّم سلطات التّحكم في مجاهيل النّفس ومنعرجات الروح، ما يعرف بضمير السّرد المناجاني(الحوار الداخلي) Le monologue intérieur، فهو يستطيع التّوغل في أعماق النفس البشرية، فيكشف لنا عن نواياها بصدق، ويقدّمها للقارئ

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص48.

كما هي لا كما يجب أن تكون فإنّ" الأنا" تعمل على تعرية النّفس وكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشدّ تعلق وإليها أبعد شوق[1].

وفي الأخير نصل إلى أنّ الضّمائر الثّلاثة في السّرد الرّوائي مسألة جمالية لا دلالية وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية[2].

2-2- الرّؤية السّردية:

لقد أطلق على مصطلح الرّؤية السّردية تسميات مختلفة ومتعددة، ومن هذه التّسميات التي عرفت بها: وجهة النّظر، الرّؤية، المنظور، التّبئير....، « ولعلّ وجهة النّظر هو الأكثر شيوعا بحيث تركز على الرّاوي الذّي من خلاله تتحدّد الرّؤية إلى العالم الذّي يرويه بأشخاصه وأحداثه، ويركز أيضا على الكيفية التي تبيّن علاقته بالمروي له في تبليغ أحداث القصة إلى المتلقي» [3].

وتتجسّد الرؤية السّردية في تلك النّقطة الخيالية التّي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النّقطة الخيالية عن « طريق ثلاثة عوامل، الأوّل: الموقع الذّي تقبع فيه، والثّاني الجهة، والعامل الثّالث هو المسافة التّي تفصل بينهما وبين عالم الشّخصيات من ناحية وبينهما وبين المؤلف من ناحية أخرى» [4].

وقد وسّع **تزفيتان تودوروف** الحديث عن الرّؤية السّردية مطوّرا مقولة **جون بويون** عن الرؤى، فهو يعدّ مصطلح الرّؤية رديفا لمصطلح وجهة النّظر[5]، وفي هذا الصدد حصر مختلف أشكال مظهر هذه الرؤيات في ثلاثة:

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية(بحث في تقنيات السّرد)، ص160.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص169.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن، السّرد، التّبئير)، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1997، ص284.

[4]– عبد الرّحيم الكردي، الرّواية والنص القصصي، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص19.

[5]– ينظر: تزفيطان تودوروف مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص129.

1- الرّاوي> الشّخصية: الرّؤية من الخلف:

يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطّريقة ويكون الرّاوي عارفا أكثر مما تعرفه الشّخصية الحكائية، إنّه يستطيع أن يصل إلى كلّ المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأطفال، وتتجلى سلطة الرّاوي هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، ويتضح أنّ العلاقة سلطوية بين الرّاوي والشّخصية الحكائية، وهي ما أشار إليه **توماتشفسكي** بالسّرد الموضوعي[1].

يكون السّارد- في الرّؤية من الخلف عالما بكل شيء، يخترق جميع الحواجز كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة حيث يقدّم السّارد في الرّؤية تفسيرات وأبعادا لما يقع للشّخصيات الحكائية كدليل على اطلاعه المسبق عليها فيغوص في أعماقها، ويكشف أمام القراء أسرارها، تقول بطلة "بقايا الحب" موظفة ضمير الغائب:

-« لقد حذرني... لقد حذرني صوت الخوف آت من قلبي يوما ما، أن القلوب إذا ما قدمت لها كلّ شيء... ستدوس على سطور كلماتك الوفية»[2].

-« أخذوها فأخذت عيني تقذف الدّموع بشراسة، وأخذت جدران المنزل تنوح والذّكريات تتشبث... فارقتني حبيبة القلب، رحلت مهجة العين»[3].

-«وصوت غريب بداخلي يعتريني، صوت يلح أن يمرر الذّكريات ببالي»[4].

فالسّاردة في هذا المقاطع تستعمل ضمير الغائب وتمزجه مع ضمير المتكلّم بشكل سلس ومنسجم لا نكاد نحسّ بهذا التحوّل من شخصية لأخرى، وتعرف الكثير حيث تشير إلى ذكريات تختزنها في عمقها، كما لها دراية بمآل الأحداث "حذرني صوت الخوف".

---

[1]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السّردي، المركز الثقافي، ط3، 2000، ص47.

[2]- أسماء سنجاسني، رواية بقايا الحب، ص41.

[3]- المصدر نفسه، ص54.

[4]- المصدر نفسه، ص89.

ونلاحظ كذلك أنّ السّاردة قد اعتمدت الرّؤية الخلفية بواسطة ضمير المتكلم، الذّي نخصه بالذّكر باعتباره من أكثر الضّمائر استعمالا في السّرد الرّوائي، فالسّرد بهذا الضّمير" أنا" في الرّواية يدلّ على أنّ السّارد حاضر في إطار الزّمن الذّي يسرد فيه مما يخلق حرية لدى السّارد في الخلق والإبداع.

– نعطي مثالا آخر مروى بضمير المتكلّم: « كنت سألمس الغرام فيك لولا أنّك فرشت لي الطّريق وردا أحمر... لكن الحقيقة كنت أخطوها في طريقك كانت تهدم قيم الحب»[1].

2– الرّاوي= الشّخصية: الرّؤية مع:

وهذه الرؤية سائدة نظيرة الأولى ويظهر فيها أنّ الراوي يعرف ما تعرفه الشّخصيات[2]:

« فتحت السّماعة عليه وإذ به يقول: ألو حبيبتي سارة هل غادرت بيت تلك الغبية حنان.

قلت له: إذن سارة نسيت هاتفها عند الغبية حنان»«[3]».

وتكون معرفة الراوية هنا على قدر معرفة الشّخصية الحكائية فلا يقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشّخصية نفسها قد توصلت إليها[4].

« لا جدوى من مواساتي، لأن من جرعوني اللوعة لم يكونوا أشخاص عاديين، إنّما كانوا أشخاص احتضنتهم بشدّة وما تصورت يوما أن يضعوا لوفائي لائحة فيها ثمن بيعي في أسواق القسوة والخيانة».[5]

وتلعب هنا الضمائر دورا فعالا، حيث يمكن أن يتحول السّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرّؤية مع.

---

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص29.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن، السّرد، التّبئير)، ص293.

[3]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص28.

[4]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص47.

[5]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص32.

إنّ الشّكل المهيمن الذّي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلّم، حيث تقوم الشّخصية نفسها بسرد الأحداث، هذا الضمير من شأنه أن« يجعل العالم المروي عالما نسبيا ذاتيا متطورا من جانب واحد فردي ويعدل على جعله ذات طابع رومانسي، لأنّه يخدم الذّات أكثر من العمل على تثبيت الدّائم للموضوعية». [1]

وقد يستخدم السّارد في هذه الرؤية كذلك ضمير الغائب ولكن بشرط أن تبقى معرفة السّارد مساوية لمعرفة الشّخصية الروائية، بمعنى الحفاظ على الانطباع الأوّل الذّي يقضي بأنّ الشّخصية ليست جاهلة بما يعرفه الرّاوي ولا الرّاوي جاهل بما تعرفه الشّخصية.[2]

وإذا سلّطنا الضّوء على رواية" بقايا الحب" نجد أنّ هذا النّوع حاز على اهتمام كبير من طرف السّاردة، حيث لا يعرف الشيء الكثير في مواضع عدّة، فضلا على أنّه وجد نفسه يتعامل مع وقائع حقيقية خاصة فيما يتعلق بالخيانة بين الأقارب.

ومن بين المقاطع التّي نجد فيها سرد بواسطة الرّؤية مع قول السّاردة:« كم أمقت اللّحظات التّي أمضيتها معهم، كم أمقت بريق عيوني الآن حين ينعكس على المرآة... والمشاهد تمر بذاكرتي كل يوم، تذكرني بواقع ما حدث»[3].

« لقد كنت أعشق المطر فطاوعني القدر بجعل حياتي كلها مطر، حيث تذكرني كل حبة ماء نازلة من غيمة سوداء بدمعة كنت قد ذرفتها»[4].

ولعلّ اعتماد السّارد على الضّمير المتكلم راجع إلى الرّغبة في منح فرصة للشّخصية الرّوائية لكي تحكي عما بداخلها وتعبر عما يخالجها من عواطف وأحاسيس، فهذا الضّمير يجعل الشّخصية أكثر تحررا، حيث تستطيع التّواصل مع المتلقي بدون حواجز.

---

[1]– عبد الرّحيم الكردي، الرّواية والنّص القصصي، ص134.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص48.

[3]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص40.

[4]– المصدر نفسه، ص41.

3-الرّاوي > الشّخصية: الرّؤية من الخارج:

تقترب هذه الرّؤية كثيرا من الرّؤية من الخلف باعتبار أنّ لهما الملامح نفسها، ولعلّ من أبرزها الضّمير الغائب في السّرد، ولكنّ السّارد هنا أقل معرفة مما تعرفه الشّخصية. فلا يعرف« الرّاوي في هذا النّوع الثّالث إلاّ القليل مما تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائية، والرّاوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال»[1].

والمقصود بالخارج في هذه الرّؤية هو السّلوك، كما هو ملحوظ بشكل مرئي، وهو بصفة عامة الفضاء الخارجي الذّي تتحرك فيه الشّخصيات:

-« بين أشجار مشغولة، بضيافة أوراقها نسير »[2].

-« ودّي لو أخطف نجمة من ظلمة اللّيالي... أرهقتني عتمة الشّوارع المستقبل»[3].

تعتمد السّاردة في هذين المقطعين على الوصف الخارجي فهي لا تسرد إلاّ ما تراه فترصد لنا المشاهد(بين الأشجار، الأوراق، الظلمة، عتمة الشّوارع)، فالسّاردة هنا اكتفت بوصف الأشياء المدركة بصريا وسمعيا.

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السّردي، ص48.

[2]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص89.

[3]- المصدر نفسه، ص9.

الفصل الثّاني:

البنية الزمانية والمكانية.

1-وتيرة الزّمن السّردي.

1-1- السّوابق.

1-2- اللّواحق.

1-3- تسريع السّرد.

1-4- تعطيل السّرد.

2-أهمية المكان وتنوّعه.

2-1- تعريف المكان.

2-2-أهميّة المكان.

2-3- أنواع المكان.

تمهيد:

تعدّ البنية الزمكانية من أهمّ عناصر العمل الرّوائي خاصة وأنّ العناصر الأخرى مثل: الحدث، الحوار، الشّخصيات، الرّؤية السّردية التّي يتشكل منها العمل الرّوائي ترتبط بالزّمكانية، حيث لا يمكن تخيّل حدث أو شخصيات أو حوار دون فضاء مكاني أو زماني.

فعنصر المكان قد تخطّى الدّلالة الجغرافية إلى دلالات أخرى جديدة حيث تمثّل الرّؤية التّي يمتلكها الرّوائي، ولا يقلّ عنصر الزّمان أهمية عن المكان فهما في العمل الأدبي يتداخلان في علاقات جوهرية، وذلك أنّهما شرطان مهمّان بهما تتكامل التّجربة الإنسانية، كما يصعب الفصل بين تأثيرهما الفنّي، فالمكان يندمج في حركة الزّمان الموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث، وعلاقات الزّمان تتكشف في المكان، والمكان بدوره يدرك الزّمان، فكما يقول **حميد لحمداني** في كتابه بنية النّص السّردي إن المكان والزّمان هما مكوّنا الفضاء الذّي تشكل فيه الوجود الإنساني، ولكلّ رواية علاقة خاصة تربط بين الزّمان والمكان، وتتسع هذه العلاقات بمجموعة من القيم الجالية والاجتماعية والفنية.

يعدّ عنصرا الزّمان والمكان من أهمّ تقنيات السّرد التّي تشكل فضاء الرّواية، فالزّمان يرتبط بالإدراكات النّفسية، أمّا المكان يتعلق بالإدراكات الحسّية، فالأوّل يرتبط بالأحداث وتفاعلها والثّاني يرتبط بالأشياء الثّابتة التّي تشمل مساحة ما. وعليه فالزّمان والمكان فكرة موحدة في الأعمال الأدبية السّردية لأنّها جاءت من خلال ارتباطها بالشّخصيات والأحداث، والعلاقة بين الزّمان والمكان كعلاقة العقل بالجسم، حيث لا تكون الحياة إلاّ بوجودهما.

1.مفهوم الزّمن:

يعدّ الزّمن عنصرا رئيسا من عناصر السّرد، لكونه هو الذّي يساهم في ربط الأحداث والشّخصيات والأمكنة، لذا نجد الرّوايات مبنية على الزمن ولا يمكن أن نتصوّر حدثا دون زمن، لأنّه رابط حقيقي للأحداث والشّخصيات والأمكنة.

يرى **سعيد يقطين** أنّ« الزّمن ما يزال يثير الكثير من الاهتمام وفي مجالات معرفية متعددة ابتدأ التّفكير فيه من زاوية فلسفية. (...) وكانت حصيلة تصور مقولة الزّمن تجد اختزالها العلمي والمباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللّغة وبالأخص في أقسام الزّمنية»[1]، فالزّمن يعدّ المحور الأساس الذّي ترتكز عليه الرّواية.

ويرى **باديس فوغالي** أنّ مفهوم الزّمن قد اكتسى مع تقدم التّاريخ « طابع العمق في المدلول تبعا لطرفي الفكر الإنساني وعمق وعيه بالأشياء والوجود، ونظرته المتجاوزة لما هو مألوف وشائع تناسب مع الوسائل وطرق التّعامل مع مظاهر الكون والمفاهيم الوجودية المجرّدة حين أدرك بحدسه المتناهي أن لا وجود بغير زمان، لأنّ الوجود هو الحياة والحيلة هي التّغير والتّغيير هو الحركة والحركة هي الزّمان فلا وجود إذن إلاّ بالزّمان»[2]. فالزّمن هو الوجود والحياة والحركة والتّغيير في آن.

وتعرّف **الشريف حبيلة** الزّمن بأنّه « تلك المادة المعنوية المجرّدة التّي يشكل منها إطار كلّ حياة، وحيّز كلّ فعل وكلّ حركة، بل إنّها لبعض لا يتجزأ من كلّ الموجودات وكلّ وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»[3].

وإذا عدنا إلى النّقد الأدبي نجد **أنكوتتر مولر** يميّز بين زمن الحكي والزّمن المحكي فالزّمن المحكي لا يوازي الزّمن الفيزيائي [4]، ويؤكد **بينور** وجود نوعين من الزّمن: زمن يمضي بنا خطّيا إلى الأمام ويتمثل في الحاضر والمستقبل، وزمن يعود بنا إلى الوراء وهو زمن الذّاكرة كما يصرح أن بين هذين النّوعين مستويات أربعة للزّمن:

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ص61.

[2]– باديس فوغالي، الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ص59.

[3]– الشّريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب محفوظ)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص39.

[4]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص71.

- مستوى زمن استعادة الذّكريات بطريقة خطية" التّسلسل الزّمني".
- مستوى زمن استرجاع الذّكريات بطريقة عكسية.
- مستوى زمن الأحداث الآنية في إطارها الزّمني الخطي.
- مستوى إعادة الذّكريات بطريقة منتظمة[1].

وعليه نستنتج أنّ الزّمن تقنية مهمّة يعمل على ربط الفعل القصصي بالحياة وقد اتّخذ مفهومه دلالات كثيرة تبنتها العديد من الحقول العلمية، فهو لدى النّحاة معنى ولدى الفلاسفة معنى، ولدى علماء النّفس معنى آخر، ولدى النّقاد معنى آخر.

2.المفارقات الزّمنية/ المفارقات السّردية.

والمفارقات الزّمنية أو السّردية كما سماها بعض الباحثين تعني« دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك»[2]، ويمكن للمفارقة الزّمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللّحظة " الحاضر" أي لحظة القصة التّي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان لهذه المفارقة نفسها أن تشمل أيضا مدّة قصصية طويلة أو كثيرة أو قليلا وهذا ما نسميه سعتها[3].

ويضيف أيضا **جيرار جينيت** قوله عن المفارقات بأنّها:« مختلف أشكال التّنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية، ويسلمان ضمنيا بوجود نوع من الدّرجة صفر le degré zéro

---

[1]– ينظر: باديس فوغالي، دراسات في القصة والرّواية، جدار للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، الأردن، العبدلي عمارة جوهرة القدس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ص101.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثّقافة، بيروت، ط2، 1999، ص47.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص59.

والتّي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة»[1]، وكل مفارقة سردية يكون لها مدى(Portée) واتساع(Ampitude) فهذه المفارقة هو المجال الفاصل بين انقطاع السّرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، يقول **جيرار جينيت:**« إنّ المفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي وإلى المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر، أي لحظة القصة التّي يتوقف فيها السّرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة»[2].

وسنحاول أن نركّز فيم يأتي على تقنيتي: السّوابق واللّواحق وعلى تسريع السّرد وتعطيل السّرد.

أ- السّوابق Prolepses :

وتسمى أيضا الاستباق والاستشراف، بحيث يعدّ هذا الأخير الشّكل الثّاني لحضور مستوى النّظام الزّمني، « ويعني التّوقع المستقبلي، وهو الاستباق أو التّطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السّارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو التّطلّع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث» [3].

والسّرد الاستشرافي أقلّ تواتر في الأعمال الحكائية القديمة، إذ تعتمد على الاسترجاع أكثر مما تعتمد على الاستباق، لكنّه لا يقلّ أهمية من السّرد الاسترجاعي، ولاسيما أنّه يرتبط بإقامة دلائل مسبقة على الحدث من شأنها أن تفتح باب التّخيّل والتّمكن، ومن ثمّ يسبق زمن الحكاية زمن السّرد، وتناسب هذه التّقنية الزّمنية الرّاوي العليم ذا النّظرة المجاورة التّي تهيمن على ماضي الحدث ومستقبله[4]، وهذا ما يؤكده **جيرار جينيت** في قوله« أنّ الاستشراف أو الاستباق الزّمني أقل تواتر من المحسن النّقيض وذلك في التّقاليد السّردية

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، 47.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص74.

[3]– ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، 2011م، ص236.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص230.

الغربية على الأقل»[1]، كما يؤكد أنّ الحكاية« بضمير المتكلّم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى وذلك بسبب طابعها الاستعادي والمصرح به بالذّات »[2]، والذّي يأتي في شكل تلميحات إلى المستقبل.

أمّا **حسن بحراوي** فيرى بأنّ السّرد الاستباقي يستعمل للدّلالة على كلّ مقطع حكائي يروي بعض الأحداث السابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، « ويقضي هذا النّمط من السّرد القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النّقطة التّي وصلها الخطاب لاستباق مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرّواية، وتعمل هذه الاستباقات بمثابة تمهيد لأحداث لاحقة يسردها الرّاوي، والغاية منها هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التّكهن بمستقبل إحدى الشّخصيات»[3]، بمعنى أنّ السّارد يقوم بتقديم حدث لم يصل إليه السّرد بعد وذلك من أجل تمرير دلالة أو كشف رؤية ويمكن أن يتحقّق ويمكن أن لا يتحقّق.

والسّابقة عموما لحظة سردية تتمثل في حدث آن أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النّقد التّقليدي بسبق الأحداث[4]، والاستباق أو الاستشراف أو الاستقبال على تعدد المصطلحات« هو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الرّاوي باستباق الحدث الرّئيسي في السّرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتّنبؤ بما يمكن حدوثه أو يشير الرّاوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السّرد»[5]، ويتّخذ الاستباق مظهرين هما: مظهر داخلي ومظهر خارجي.

ومن خلال دراستنا للرّواية وقعنا على استباقات نذكر منها المقاطع الآتية:

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص76.

[2]– المرجع نفسه، ص76.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزمن، الشّخصية، ص132.

[4]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص80.

[5]– مها حسن القصراوي، الزّمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنّشر، بيروت، ط1، 2004، ص211.

-« غادرت غرفتي، ودعت أمّي وأخي، متوجهة نحو بيت خالتي هناك بالجبل لقضاء بعض الأيام ولنسيان الصّدق الذّي بيع بالأوهام إذ تقضي بنا الحياة ما تشاء، ومن ذا الذّي سيفهم أنّ قلبي فراغ واكتئاب وليل دامس مظلم»[1].

نلاحظ أنّ البطلة قد سلّطت الضّوء على هذا المستقبل المجهول الذي تسير نحوه بعدما قررت هجران الماضي، فالاستباق في هذا المقطع يحيل القارئ على قرار حنان، التي تسعى لتحقيق النّسيان.

-« بعد أخذ وردّ مع أفكاري نزلت أسير ببطىء تحت السّماء، فاردة يداي مستمتعة بحبات الشّتاء، متناسية البرودة القاسية لآلامي، وإذا بها قطرة تلامس يدي بقوة وكأنّها تحتضنني وتقول" إذا ما سألك الزّمان عن الأشجان يوما فليكن جوابك النّسيان"»[2].

-« قلت: كيف أنسى جرحي؟ وهم لم يفارقوني بوردة ولا بكلمة جميلة، إنّما فارقوني بطعنة خنجر في قلبي ستبقى آثارها طويلا، لكن... ربما ستشفى يوما ما»[3].

من خلال هذين المقطعين يتبيّن لنا أنّ السّاردة استبقت الأحداث، حيث استعملت حرف السين وقالت بأن يوما ما سوف تنسى آلامها وستشفى الآثار الطّويلة في قلبها، وعليه فالاستباقات المذكورة أعلاه عبارة عن تطلعات تتّكأ عليها السّاردة لبيان زمن آت.

وكذلك الأمر في قول البطلة:« ولكن ليس كل ما نبوح به صائب على الدّوام، فلا يمكن أن أنكر أن قلبي يشعر بشيء اتجاهه ولكنّي أكابر، وسأبقى أكابر الكلام أكابر السّهام، أكابر الأقلام، أكابر هذا الشّعور بكلّ تفاصيله، ولكن يبقى السّؤال إلى أين بي المفر؟ إن كان الحب يطرق بابي من جديد ويطلّ عليّ باسما من على شرفة فؤادي، ويتعلّق بي بكل ما يملك من قوّة، أيعقل أنّي ربما أحبّه؟»[4]، ليرد حرف السين في فعل

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص36.

[4]- المصدر نفسه، ص161.

"أبقى" (سأبقى أكابر الكلام وسأبقى أكابر الإحساس) لتضيف تساؤلها إلى أين بها المفر، فهنا جاءت التوقعات في شكل رغبة البطلة في المكابرة تارة، وتارة أخرى في شكل تساؤلات ترتبط بالمستقبل القريب.

-يقول خليل في الرّواية:« إن كانت لك تجربة قاسية من قبل فليس بالضّروري أن تكون كلّ التّجارب بعدها فاشلة، أمّا بالنّسبة لمن خانك فهو الخاسر الأكبر، والأشياء الأخرى هي مجرد أقدار مكتوبة من الله عزّ وجل، ولابدّ أن نرض بها لن ينفعنا التّمرّد عليها بشيء»[1].

يتبيّن لنا أنّ الشّخصية خليل تحاول إقناع الشّخصية المخاطَبة بأن التجارب الماضية لن تعيشها ثانية بالضّرورة، وقد يخبئ لها المستقبل أشياءً جميلة.

ب- اللّواحق Analepse:

أطلق عليه النّقاد عدّة مصطلحات كالاسترجاع، الاستذكار، ومن التّسميات المتعددة أيضا فلاش باك Flach Back، وهو مصطلح أمريكي يستعمل حتى في التّقنيات السّينمائية، وقد فضل النّاقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** استبداله بمصطلح يراه أكثر دقّة وهو الارتداد[2].

وهناك من يفضل اطلاق تسمية اللّواحق ذلك لأنّ النّقاد العرب قد ترجموا مصطلح Analepse إلى الاستذكار كما يفعل **حسن بحراوي** [3]، أمّا **سعيد يقطين** فيفضل تسمية "الإرجاع"[4]، ورغم تعدد التّرجمات فإنّ المفهوم واحد هو المفارقة بواسطة الاسترجاع.

فالاسترجاع حسب **جيرار جينيت** « يشكّل كلّ استرجاع بالقياس إلى الحكاية التّي يندرج فيها، التّي يضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى ونطلق من الآن تسمية(

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص169.

[2]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرّواية، ص275-276.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص119.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص77.

الحكاية الأولى) على المستوى الزّمني للحكاية الذّي بالقياس إليه تتحدّد مفارقة زمنية بصفتها كذلك»[1]، وهو من أكثر الأشكال الزّمنية السّردية حضورا وتجلّيا في النّص الرّوائي ومن خلاله يتحايل الرّاوي على تسلسل الزّمن السّردي، إذ ينقطع زمن السّرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله وبذلك يكون توظيف الماضي لعرض الحاضر أو نقده أو لفهمه.

ويرى **جينيت** أن الاسترجاع نشأ« مع الملاحم القديمة، ولكنّه تطوّر بتطوّر الفنون السّردية، فانتقل إلى الرّواية الحديثة، حيث أصبح يمثّل أهمّ المصادر الأساسية للكتابة الرّوائية، وقد تطوّرت تقنية الاسترجاع في الرّواية الحديثة نتيجة تطوّر النّظريات التّي تخص بدراسة الشّخصية الإنسانية ومستويات تشكّلها عبر تطور مراحل الزّمن وتغيراته»[2]. فخاض الزمن الرّوائي تجربة التمرّد على النظام الكلاسيكي واستحداث تقنيات جديدة منها التشظي الذي برز مع الفكر المابعد حداثي.

وينفتح السّرد الاستذكاري في رواية" بقايا الحب" مع شخصية حنان وذلك من خلال رجوعها إلى ماضي طفولتها واسترجاع الذّكريات التّي ستبقى بمثابة الهاجس المرافق لها على طول مسار السّرد، إنّه زمن الطّفولة والصّداقة حيث تقول:« تحدّثنا كثيرا وضحكنا أكثر في تلك اللّيلة، وأنا أحكي بلهفة وفرحة كانت تغمرني وتزيل الشّقاء من عمري، وأروي كيف أنّه أصبح وردة في ربيعي وغيمة في شتائي، وكيف أضحى ورقة في خريفي، وشمسا تدفي بردي في الصّيف، أحكي لهما كيف أن أضغاث الأحلام زارتني لما طرق الحب بابي برفق، وفتحت الباب برفقة وعانقته طويلا وتشبّثت به»[3].

---

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص60.

[2]– مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للنّشر، بيروت، ط1، 2004، ص192.

[3]– ا أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص23.

تسترجع حنان لحظة مهمّة في حياتها وهي لحظة تعرّفها على صديق جديد وحبها الأوّل، فقامت بوصف حالتها النّفسية والعاطفية وعادت بذاكرتها إلى تلك الأيام الحلوة التي ذاقت فيها لذة الحبّ.

ولقد تجلت طريقة الاسترجاعات في مواضع عدّة من الرّواية وذلك من أجل إضاءة لحظة من لحظات الماضي وإبراز مدى تأثيرها على الحاضر، وهذا ما نجده في استعادة حنان لماضيها الذّي أخذ منها أعزّ ما تملكه حيث تقول:« جلست أجانبها بشلالات دموعي، أمي لم أعد أستطيع أن أكتم الأصوات بداخلي، لقد رحلت عني وليس سهلا عليّ أن أتقبّل ذلك، رحلت عنّي عيناك التّي كانت تفهمني من دون أن أتكلم، رحل عني قلبك الذّي كان يحضن أشجاني ولا يبالي بالألم، رحلت عني يداك التّي كانت ترفعني كلما تهاوت بي الأقدار إلى الأسفل، لقد رحلت عنّي ابتسامتك التّي لطالما منعت دموعي من الانهمار، قبل أن أستفيق من آلامي أخذك اللّحد. يا حبيبتي فهب الطّفل بداخلي يبكي ويبكي، أمي ودعتك صباحا آملة في اللّقاء عند المساء فما الذّي حدث»[1].

تستحضر حنان ملامح أمّها المتوفاة وتذكر مواصفاتها؛ حنانها وابتسامتها ونكران ذاتها وتضحيتها من أجل إسعادها، فاسترجعت كلّ ما يربطها بأمّها وكيف كانت تفهمها من دون أن تحكي.

تقول البطلة في موضع آخر:« كم أمقت اللّحظات التّي أمضيتها معهم، كم أمقت بريق عيوني الآن حين ينعكس على المرآة، فيذكرني بوجوههم الباسمة على أقنعة الخيانة، تذكرني بواقع ما حدث»[2].

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص40.

وظّفت السّاردة/البطلة الاسترجاع لإبلاغ القارئ أنّها تعرضت لفعل الخيانة في الماضي من قِبل شخص أحبته باخلاص، وهكذا يمكننا جمع شتات هذه الاستذكارات الموزّعة على صفحات الرّواية لنتعرّف على ماضي الشّخصية البطلة.

ومن المفيد أيضا أن نشير في هذا السياق- عملية الرّجوع إلى الأحداث الماضية- إلى أنّ اللّواحق تؤدّي عدّة وظائف داخل النّسيج الرّوائي، نذكر منها [1]:

أ- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية(شخصية، إطار، عقدة...).

ب- سدّ ثغرة حصلت في النّص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت.

ج- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السّرد

- الدّيمومة:

يتمثل تحديد ديمومة النّص القصصي في « ضبط العلاقة التّي تربط بين زمن الحكاية الذّي يقاس بالثّواني والدّقائق والسّاعات والأيام والشّهور والسّنوات، وطول النّص القصصي الذّي يقاس بالأسطر والصّفقات والفقرات والجمل»[2]، وتقود هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السّرد والتّغيرات التّي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له.

ج - تسريع السّرد:

هو مظهر من مظاهر السّرد الزّمني، « ينتج وسعا زمنيا مضبوطا تتقلص في ضوئه فترة زمنية كبيرة داخل حيّز نصي أو مساحة نصية قصيرة» [3].

فالحديث عن تسريع السّرد ينبغي أن ينهض على متن نقطتين هما:

- الخلاصة/ المجمل.

---

[1]- ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص82-83.

[2]- المرجع نفسه، ص89.

[3]- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص137، 138.

- الحذف/ القطع.

- الخلاصة أو التّلخيص: Sommaire:

ويسميها بعض النّقاد " الإيجاز" أو" المجمل" وتتجلى أهميتها في المرور على فترات زمنية، يرى السّارد بأنّها غير جديرة باهتمام القارئ فهي نوع من التّشريع في الحركة السّردية التّي تلحق بالقصة أو الرّواية كأن يقوم السّارد بسرد أحداث عديدة وشهور وسنوات من حياة الشّخصية بدون تفصيل بالأفعال والأقوال وذلك في بضع أسطر أو فقرات[1].

وقد يؤدي التّلخيص وظيفة استدراكية بغية إشعار القارئ وتزويده بمعلومات مستفيضة وهامة عن الشّخصية، كان يجهلها من قبل وتدخل هذه الوظيفة في إطار المرور السّريع على أحداث كبرى من القصة بغية تجاوزها إلى ما هو أهم منها[2]، وذلك كون الخلاصة هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السّردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الغوص في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات، وتعدّ الخلاصة تقنية زمنية « يلجأ إليها الرّاوي في حالتين، الحالة الأولى حيث يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السّرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى حيث يتم التّلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها الخلاصة الآنية في زمن السّرد الحاضر» [3].

وتقوم الخلاصة بدور مهمّ في المرور على أزمنة غير جديرة بالاهتمام بحيث تتحول إلى نوع من النّظرات العابرة للماضي والمستقبل[4].

---

[1]– ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، ص109.

[2]– ينظر: باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص139.

[3]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص224.

[4]– ينظر: ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص225.

لجأت ساردة "بقايا الحب" إلى تقنية التّلخيص أو الخلاصة كثيرا، وذلك من أجل تسريع عملية السّرد، وهذا ما سنلاحظه في هذه الأمثلة:

-« مرّ عامان على وفاة أمي وكنت إذا ما فتحت الباب في المساء أو أخي طارق لابدّ لنا نتوقف لبرهة قبل الدّخول، حيث كنا كلما دخلنا إلاّ وشعرنا أن جزءا من هذا البيت قد أظلم، وأحسسنا أن كأس من منزلنا قد انكسر، وأن شطرا ما منا نقص، ثمّ ندخل البيت بصمت»[1].

-« مرت السّنين والأعوام وأنا أحمل كل يوم باقة ورد تفوح بعطر الحب في طريقي لزيارتك، لأنّ حب الأم هو الحب الوحيد الذّي إذا ما قدمناه ما نخاف عليه من أن ينكسر أو تحول إلى شعور آخر»[2].

لقد قفزت السّاردة على سرد أحداث أعوام طويلة مرّت على وفاة أمّها ربما لأنّها(الأعوام) تتشابه في ثقلها وأحزانها، وتتقاطع في أعبائها وآلامها.

-« بعدها بثلاث سنوات وصل خبر لجوليات مفاده أن إلياس قد تزوج، وآه كم كان انكسارها هذه المرة صعبا جدا»[3]، ثلاث سنوات قضتها جوليات في الحيرة والقلق والقنوط ليصلها خبر زواج إلياس. فما جدوى التّفصيل في أحاسيس جولييت في السنوات الثلاث المنصرمة بما أنّها تلتقي جميعها في الحزن واليأس والتيه والضياع.

- الحذف:

يعدّ من أهم تقنيات السّرد فهي:« التّقنية التّي يلجأ إليها الرّاوي لصعوبة سرد الأيام، والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنّه من الصّعب سرد الزّمن الكرونولوجي، وبالتّالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروي»[4]، والحذف هو الذّي يعطي الزّمن السّردي إمكانية

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص55.

[2]- المصدر نفسه، ص57.

[3]- المصدر نفسه، ص109.

[4]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص232.

استيعاب الزّمن الحكائي، « فلو كان الحدث سيروى دون إسقاط ما لا أهمية له سيفقد تقنياته الحكائية في التّركيز على الحدث، ويدخل القارئ في التّشتت والتّضليل وقد يكون الحدث متعمدا من قبل الكاتب يريد به أن يحدث تأثيرا خاصا في الخطاب» [1]، ويعدّ الحذف أيضا تقنية زمنية إلى جانب التّلخيص له دور حاسم في تسريع حركة السّرد فهي تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التّطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث[2]، ويرى **جيرار جينيت** ي أنّ الحذف ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي[3]:

- الحذف الصّريح.
- الحذف الضّمني.
- الحذف الافتراضي.

لا تخلو رواية "بقايا الحب" من تقنية الحذف حيث جاء:

-« لقد حدث كلّ هذا منذ ستة سنوات تقريبا، منذ ستة أعوام، ودعها الفرح لتشقى في غربة بين ظلمة الأيام، منذ ستة أعوام عادت خائبة بسديم يغطي جمال الدّقاق»[4]، لقد عمدت السّاردة إلى الحذف بعبارة صريحة الفترة الزّمنية المحددة" بستة أعوام"، فلم تشر إلى الأحداث التي جرت فيها.

-وجاء أيضا:« مرت بضع أيام ونحن عند خالتي، وكلما مرت الأيام إلاّ وشعرت أن موعد الرّحيل قد اقترب، وحين رحيل أخي ستكون لوعة لست أدري أأستطيع تحملها أم لا، وفعلا وبعد أيام قليلة حان موعد الفراق، حان الوداع»[5].

---

[1]- ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص223.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص123.

[3]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117-119.

[4]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص111.

[5]- المصدر نفسه، ص111.

وهنا نجد السّاردة تحكي عن الرّحيل والفراق دون أن تحدّد بدقة المدّة الزمنية التي قضتها في بيت خالتها واكتفت بذكر فقط عبارة " بضع أيام" و"أيام قليلة".

ويتناول النّقاد نوعا آخر من الحذف وهو الحذف الافتراضي وذلك لعدم وجود قرائن تحدّد مكانه مع المدّة التّي استغرقها، ويفترض حصوله استنادا لما يلحظه المسرود له من انقطاع في استمرار الزّمن للقصة[1]، كما أنّه « يصعب تحديد المدى الزّمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التّي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة»[2]، والحذف الافتراضي هو تقنية التّنقيط ومن الأمثلة الدّالة على هذا النّوع ما جاء بوضوح في قول السّاردة:

« قال وهو يشهق: إن.... إن أمي.

ماذا حدث يا طارق... طارق أجبني، ماذا حدث لأمي؟

قال: إنّ أمي، مريضة جدا... إنّها... تحتضر، وأخذ يبكي بشدّة ويقول حنان... حنان أسرعي إلى هنا قبل أن يحدث شيء تحـ ... تحضر أمي لا...أمي» [3]. ويسمى هذا الحذف بالحذف التّنقيطي.

د- تعطيل السّرد:

هي تقنية توقف الزّمن القص وتعطله عن السّير نحو تأزم الأحداث وتعاقبها، حتى يتم التّفرغ لعملية الوصف الذّي يتخذ مظاهر ومناحي مختلفة، كما سيأتي وفقا لتنوّع الوظيفة التّي يقوم بها[4]، ويقول **حسن بحراوي** أنّه تعطيل الزّمن القصصي على حساب

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص164.

[2]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص235.

[3]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص50.

[4]– باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص137.

توسيع زمن السّرد مما يجعل مجرى الأحداث يتّخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السّرد المشهدي récit scénique أو تقنية الوقف Pause[1].

- **المشهد:**

ويقصد به:« المقطع الحواري الذّي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللّحظة التّي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق »[2]، ويقوم المشهد أساسا على الحوار المعبّر عنه لغويا والموزّع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النّصوص الدرامية[3]، ويتجلى المشهد في الحوار، ويفترض أن يكون خالصا من تدخل السّارد ومن دون أي حذف، وهذا يقضي إلى التّساوي بين المقطع السّردي والمقطع القصصي، « ويعطي القارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الرّاوي» [4].

ويعدّ المشهد أحد تقنيات الإبطاء السّردي التّي تعمل على كسر رتابة السّرد من خلال تقنية الحوار الذي يعمل على منح الشّخصية مجالا للتّعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذّات[5]، ويقول **جيرار جينيت** في هذا الصّدد أيضا بأنّ « المشهد حواري في أغلب الأحيان وهو يحقق تساوي الزّمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا» [6].

وجدنا تقنية المشهد بارزة في "بقايا الحب"، خاصة في شكل الحوار الخارجي الذّي شغل حيزا كبيرا من المساحة النصية في الرّواية، ونذكر على سبيل المثال الحوار الذّي دار بين حنان وأبيها:

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص120.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص78.

[3]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص166.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص226.

[5]– ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239.

[6]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108.

-« أتحدّث إليه مطأطأ الرّأس يبدو عليه التوتر لا يبدو عليه الخجل، أتحدث إليه وهو يصغي وكأنه طفل صغير في مجلس علم.

ثمّ قال: عليكم أن تقبلوها هي زوجتي الآن وستعيش من اليوم فصاعدا معنا هنا.

فقال أخي: أكانت أمي تعلم بزواجك الحقير هذا؟

فرد عليه بنبرة خشنة: تحدّث إلي باحترام يا ولد، نعم كانت تعلم بالأمر.

فقلت له: أنت من أخبرها أم أنّها كلمات القدر رست في ميناء الحقيقة لتجبرها على استقبال الوقائع كزائر في بيتها؟»[1]، الملاحظ من خلال هذا المشهد الحواري أنّ الكاتبة أرادت تقرير حقائق الصّراع الذّي دار بين حنان وأبيها بسبب زواجه من امرأة أخرى.

- الوقفة:

وهي التّقنية الثّانية لإبطاء زمن السّرد في الرّواية إذ« يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزّمنية، ليتسع بذلك زمن الخطاب، ويمتد، فالوصف وقوف بالنّسبة إلى السّرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنّسبة للخطاب»[2]، ولا تكون في مسار السّرد الرّوائي توقفات معيّنة يحدثها الرّوائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنية ويعطل حركتها، غير أنّ الوصف بوصفه استراحة وتوقف زمنيا قد يفقد هذه الصّفة عندما يلتجأ الأبطال أنفسهم إلى التّأمل، ففي هذه الحالة يصعب القول إن الوصف يوقف سيرورة الحدث لأنّ التّوقف هنا ليس من فعل الرّاوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها[3].

فالوقفة إذن هي التوقف الحاصل من جرّاء المرور في سرد الأحداث إلى الوصف وينتج عنه مقطع من النّص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية [4].

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص78-79.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص247.

[3]- ينظر: ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص224.

[4]- ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص90-91.

اشتغلت الكاتبة على هذه التّقنية في "بقايا الحب"، كوسيلة لتبطيء الحكي، ومن بين الوقفات الوصفية التّي أسهمت في تعطيل سيرورة الحكي نذكر هذا المثال:« توقفت بسيارتي بعيدا، نظرت إلى السّماء وجدت السواد يغطيها، هي لحظات وبدأت الأمطار تسقط غزيرة جدّا، وأنا أشاهدها ترتطم بالأرض، لأول مرة أسمع صرخة حبة مطر من وجع الاصطدام بالأرض، لأول مرة بعدها رأيتها تغسل غبار سيارتي من دون أجر تمنيت لو أني أغادر سيارتي، لأمشي تحت قطرات المطر عساها تغسل أحزان قلبي»[1].

ونتبيّن من خلال هذا المقطع تداخل السّرد مع الوصف حيث توقفت السيارة وراحت البطلة تصوّر أجواء الشتاء؛ سواد السماء ونزول المطر واصطدام حبات المطر بالأرض. وفي مثال آخر:« كان ضوء الصّبح غالبا على الأجواء، والعصافير تغرد فوق رأسي بأصوات لطيفة كانت تستهويني، كنا نرتشف القهوة فناجين سويا مع أفراد عائلة خالتي خارجا تحت أشعة الشّمس الهادئة، كانت دموعي هادئة وأوجاعي هادئة وأحزان هادئة وأفراحي هائجة كنت أتبادل أطراف الحديث مع جوليات »[2].

وفي هذا المثال ركّزت البطلة على حالة الطقس وحالتها النّفسية في الوقت نفسه؛ إذ وصفت ضوء الصباح وأشعة الشّمس الهادئة وزقزقة العصافير اللطيفة، ووصفت الأحزان الهادئة والأوجاع الهادئة والأفراح الهائجة.

ويحدث التفاعل ذاته بين الوصف والسّرد في المقطع الآتي:« دخلت غرفة الجريح، فجلست على كرسي بمحاذاة سريره شاردة في تفاصيل وجهه الملائكي وهو نائم... أفاق ملاكي الجميل فنظرت إلى عينيه العسليتين، ونظر إلى عيني، كانت أهدابي لا تتوقف عن

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص35–36.

[2]– المصدر نفسه، ص48.

التّرميش وكانت أجفاني لا تتوقف عن التّلاعب داخل مقلتي نظرت إليه والكلام قد سجن في غرفة مظلمة»[1].

الوصف هنا جاء حيّا، ممزوجا بالحركة، وذلك لأنّ السّاردة أرادت أن تصف سكون الغرفة وحركة ساكنيها، وعليه عمدت إلى وصف الأشخاص (الوجه الملائكي والعينين العسليتين والبطلة الشاردة) ووصف الغرفة(مظلمة)إلى جانب ذكر الأفعال(جلست وأفاق ونظر ونظرت ولا تتوقف) لذلك يؤكّد **جيرار جنيت** أنّه صعب جدّا التّمييز بين السّرد والوصف لأنّهما متلازمان ومتداخلان في النصوص السّردية.

وبالإضافة إلى ما ذكرناه وظفت الكاتبة تقنية التواتر السّردي بمظاهره المتنوعة كأن تروي السّاردة مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وأن تروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرّة، وتروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، وتروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

ومما سبق ذكره نستنتج أنّ وتيرة الترتيب الزّمني من سوابق ولواحق وتسريع السّرد أو تعطيله تتصف بالتكامل مع بعضها البعض وعدم التنافر لتشكيل بنية زمنية منسجمة في "بقايا الحب".

2- أهميّة المكان الرّوائي وتنوّعه:

يعتبر المكان من أهمّ مكوّنات النّص السّردي، فهو بمثابة الوعاء الذّي يحوي عناصر البنية السّردية، فأهميته في العمل الرّوائي لا تقلّ عن أهمية الشّخصيات والزّمن، كما يعدّ من جماليات الكتابة الرّوائية.

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص20.

2-1- تعريف المكان:

يعدّ المكان عنصرا رئيسا من عناصر الرّواية، إذ لا يمكن تخيّل عمل روائي دونه، فلابدّ للأحداث وللشّخصيات من مكان تقع فيه وتتحرك أيضا، لكن الملاحظ في هذا الجانب هو اختلاف التّعاريف لهذا العنصر فكلّ تناوله حسب وجهة نظره.

ويميّز **عبد الملك مرتاض** بين المكان والحيّز ويجعل الحيز مرادفا للفضاء كونه ذا مجال واسع يشمل جميع مكوّنات الرّواية، ويرى « أنّ الحيز عنصر مركزي في تشكيل العمل الرّوائي حيث يمكن ربطه بالشّخصية واللّغة والحدث ربطا عضويا»[1].

يدرس **عبد الحميد بورايو** أشكال حضور الزّمان والمكان في نماذج روائية جزائرية، ويستعمل مصطلح "الحيّز المكاني"، مفرقا في ذلك بينه وبين ما أسماه بالحيز النّصي[2]. فالحيّز المكاني لديه هو ذلك الذّي يشمل الأماكن سواء منها المتخيّل أو الفعلي[3].

ويذكر **حسن بحراوي** أنّ المكان في الرّواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والدّيكور الذّي تجري فيه الأحداث والشّخصيات التّي يستلزمها الحدث أي الشّخص الذّي يحكي القصة والشّخصيات.... فالمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشّخص الذّي يندرج فيه[4].

ويتناول **حميد لحمداني** مصطلحي المكان والفضاء إذ يقول« إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرّواية، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص125.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص116.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص116.

[4]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص31–32.

المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، ومادامت الأمكنة في الرّواية هو الذّي يلفها جميعا، إنّه العالم الواسع الذّي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية»[1].

المكان في النّص الرّوائي هو مجموع العلاقات اللّغوية، التّي تؤسس للفضاء المتخيّل وتعمل على إيجاده، وتحويله مخالفة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي، وبهذا تتجلى العلامة المكانية بوصفها معطى سيميائي لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على تراتبية مكانية[2].

2-2-أهميّة المكان:

للمكان أهميّة كبيرة في العمل الأدبي ويحتل حيزا كبيرا في الرّواية العربية، « فلا يمكن تصوّر أحداث إلاّ بوجود مكان تنمو وتتشعب فيه، فالمكان في الأدب ليس مجالا هندسيا لضبط حدود وأبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة كما هو الشّأن بالنّسبة إلى الأمكنة الجغرافية ذات المواصفات الطّبوغرافيا، إنّما يتشكّل في التّجربة الإبداعية، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب»[3]، غير أنّ حضوره في التجربة الإبداعية يفقده بعضا من خصوصيته الواقعية، ويزوده جملة من الخصائص المجازية التّي ترتكز أساسا على ذاتية الأديب.

وقد تتعمق أهميته أكثر حين تتوفر للأديب الأدوات الفنّية والجمالية التّي تمتلك إمكانية الانتقال من مستوى الوجود الطّبوغرافي الماثل في الواقع بتضاريسه ومعالمه، إلى مستوى الكينونة الفنية أين يصير جزءا من الوجدان « لأن المكان الطّبوغرافي يزول لمجرد تخطي

---

[1]– حميد لحمداني، بنية الشكل الرّوائي، ص63.

[2]– ينظر: فيصل غازي النّعيمي، العلامة والرّواية، دار مجدلاوي، عمّان، 2009، ص112.

[3]– – باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشّعر الجاهلي، ص181.

الإنسان حدوده» [1]. ثمّ إنّ تشخيص المكان في الرّواية « هو الذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها، أي أنّه يقوم بالدّور نفسه الذّي يقوم به الدّيكور والخشبة في المسرح» [2]. لذا ينبغي أن ينظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى وجهات النّظر التّي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الرّوائي الذّي ستجرى فيه الأحداث[3].

وقد وظّف الرّوائيون معنى المكان في الكتابات الإبداعية باعتباره المكان الممسوك بالخيال والذّي يسكن الإنسان ويظهر على شكل حفريات تظهر على الشّخصية في تصرفاتها وسلوكها ونمط حياتها... فالمكان يمثّل القلب النّابض في هذه الرّواية[4].

2-3-أنواع الأمكنة:

يعدّ المكان المغلق والمكان المفتوح من الثّنائيات الضّدية، التّي اشتغل عليها الدارسون للمكان الرّوائي، وذلك لأن المكان المفتوح يمثّل حيز تنقل الشّخصيات في حين يعدّ المكان المغلق فضاء ثباتها واستقرارها.

أ – الأماكن المفتوحة:

هي «ذات حيز مكاني خارجي ليست له حدود ضيقة بل ذات فضاء واسع جغرافيا» [5] كالشّوارع والبحر...والتّي تمنح القدرة على الحركة والانتقال، وفي رواية" بقايا الحب" اختارت **أسماء سنجانسني** المكان المفتوح ميدانا لحركة شخصياتها وانتقالها:

---

[1]– باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشّعر الجاهلي، ص182.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السّردي، ص65.

[3]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص32.

[4]– ينظر: ابن السّايح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني(قراءة في ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات مخبر اللّغة العربية وآدابها، 2007، ص187 و188.

[5]– عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص146.

- **البحر والنّهر:**

يمكن اعتبار البحر مكان عمل وكسب الرّزق، ويمكن اعتباره أيضا مكانا اختياريا للإقامة لكونه يحتوي على إطلالة رائعة. يقول هاملتون البريطاني: البحر يا صاحب السّمو ليس المياه والزّرقة والأمواج، إنّه فلسفة كاملة تبدأ بالخوف ثم التأمل وأخيرا بالتّواصل[1].

لقد كان حضور البحر قويا ولافتا للانتباه في "بقايا الحب"، فالبحر هو المكان الذّي لجأت إليه حنان بطلة الرّواية للتّنزه والتّرفيه حيث تقول:« وصلنا إلى الشّاطئ، جلسنا قليلا نستمتع بنسمات البحر الدّافئة نتمشى بمحاذاة مياهه التّي كانت تلامس أقدامنا، فبدأنا نقذف المياه على بعضنا البعض... وكانت رملة البحر استثنائية والموج غير عادي، والنّسيم يفوق الخيال» [2].

وقولها كذلك« رحت عائدة إلى سيارتي بخطوات بطيئة، تاركة ذكرياتي البريئة خلفي ركبتها متوجهة نحو أحد الأرصفة المطلة على البحر أستنشق بعض الهواء، أسمع صوت الماء، أرى بريق البحر حين تنعكس أشعة الشّمس عليه، فبعض المناظر كهذه تجعلني أرتاح»[3].

ويبدو أنّ البحر من الأماكن التّي يرتادها كل متأمل ومهموم وكل عاشق، فهو يبعث الرّاحة والطّمأنينة والهدوء. كما يمثّل البحر في رحابته مركزا للحياة بفرحها وحزنها، وفي حالة هدوئه يحسّ الإنسان بالرّاحة، أمّا في حالة الهيجان وغضبه فيجعل الإنسان يتذكر قسوة الحياة، مثلما نستشف في " بقايا الحب" حين تتحدث البطلة عن سفر أخيها إلى أستراليا:« فتوقفت به على ضفاف النّهر على أمواجه غاضبة مياهه تائهة، كانت تنطح بعضها البعض

[1]– صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمن منيف، ص21.

[2]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص24.

[3]– المصدر نفسه، ص146.

بدى وكأنّه حزينا يتألم»[1]. يهيج البحر ويتألم أخ البطلة ويحصل التماهي بين حالة الإنسان وحالة البحر.

- الشّارع:

الطّرق والأحياء أمكنة عامة تمنح النّاس« حرية الفعل وإمكانية التّنقل وسعة الاطلاع والتّبدل»[2]، لذا فهي تعدّ من الأمكنة المفتوحة بحيث تنفتح على العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة تؤدي وظيفة مهمّة، فهي سبيل النّاس إلى قضاء حوائجهم. حرصت السّاردة في "بقايا الحب" على ذكر الشّوارع واعتمدت على الوصف لنقل صورة الشّارع:

-« كنت أسير في الشّوارع وحيدة، لا أحد يشعر بي ولا أحد يستطيع مساعدتي»[3].

-« إنّ صمت الشوارع في مدينة الحقيقة يسيل دمعا نازلا من مهجتي يسقي جذور الخدود ويسير ينادي في محطة الأقدار... كلّ شيء ساكن، كلّ شيء صامت حتى الكلمات ضاعت من الخوف مني»[4].

إنّ هذا المكان منفتح لجميع الناس سواء كان للتّنقل أو لممارسة مختلف النّشاطات، وفيه يشعر الإنسان بنوع من الحرية، فقد يسير مسافة طويلة دون أن يتعرّف عليه أحد أو يقطع عنه خلوته، ومثل هذه اللحظات التي يصاحب فيها الإنسان نفسه مهمّة في حياة الإنسان، يحدّث ذاته ويستمع لها في آن، يفكر ويستذكر ويتأمل في صمت.

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص84.

[2]- الشّريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي، ص244.

[3]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص32.

[4]- المصدر نفسه، ص45.

- الكفتريا أو المقهى:

تقوم المقهى كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات البطالة والممارسة المشبوهة التّي تنغمس فيها الشّخصيات الرّوائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما، ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى التردد على هذا الفضاء فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذّي تحركه في المادة رغبة ذاتية ملحة[1].

وهو أيضا مكان لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية، « فالمقهى هو المكان الوحيد الذّي يتحوّل فيه الفضاء الرّوائي إلى خطاب اجتماعي» [2].

ولقد ورد المقهى في الرّواية، وذلك حين التقت حنان مع حبيبها« في أحد الأيام اتّصل بي يريد مقابلتي، كنت في البيت رفقة سارة وأميرة، وقال أنه يريد أن نتقابل في أحد الكفتريات، فرحت جدّا كفرحة طفل صغير بهدية حلوى»[3].

فالمقهى من خلال هذا المقطع هو المكان الذّي يجمع بين الحبيبين لتفريغ مشاعرهما وأحاسيسهما، حيث يشعر الحبيبان بنوع من الارتياح والسّعادة. ونوّد الإشارة هنا إلى أنّ المقهى هو مكان مخصص للرجال في الجزائر، والكفتريا هي عبارة عن صالون الشاي يقصده الأصدقاء والأحبة والعشاق رجالا ونساءً.

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص93.

[3]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص26.

- السّوق:

هو مكان مفتوح لمختلف شرائح المجتمع، والذّي يضم عالم التّجارة والتّسويق يباع ويشترى فيه كل مستلزمات الحياة، كما يتميّز بالنّشاط والحركة. وقد عرّفه **عبد الحميد بورايو** بأنّه« المكان الذّي يلتقي فيه النّاس، فنجد فيه كلّ المظاهر التّي تعبر فيه أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة، كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيات جديدة»[1].

فالسّوق هو من الأمكنة المتنّوعة والأمكنة العامة التّي تمنح النّاس حرية وإمكانية التّنقل، ففيه نجد مجمل النّشاطات التّجارية التّي تلبي حاجيات الإنسان الضّرورية من بيع وشراء... إذ يعدّ مكانا للتّجارة وكسب القوت.

فقد قامت السّاردة بذكر السّوق وذلك في قولها: « وفي اليوم التّالي خرجنا مع جوليات إلى السوق نشتري بعض الأغراض التي تنقص في البيت، كنا نجوب الشوارع، فتوقفنا عند بعض التّجار لشراء الأغراض المطلوبة وتوقفنا أيضا عند بائع الخضر».[2]

يظهر السوق على أنّه مكان مهمّ بالنسبة للشّخصيات حيث تقتني فيه مختلف الأغراض التّي تحتاجها في حياتها اليومية. علاوة على كونه مكانا للترفيه عن النّفس والالتقاء مع الأصدقاء لتبادل أطراف الحديث.

- الحديقة:

هي فضاء مفتوح تكثر فيه المساحات الخضراء يلجأ إليها الصّغار والكبار على حدّ السواء للتّنزه والتّرفيه عن النّفس. والحديقة هي مساحة من الأرض مزروعة بصورة طبيعية بمختلف أنواع النّباتات من أزهار إلى الشّجيرات والأشجار الباسقة، ويقصدها النّاس لممارسة أي نشاط يحبونه في الهواء الطّلق سواء للتنزه أو للجلوس تحت ظلّ الأشجار.

---

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السّرد،(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص146.

[2]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص71.

ولقد ورد ذكر الحديقة في الرّواية حيث نجد الكاتبة تقول واصفة جلسة عائلية في الحديقة:« كان ضوء الصبح غالبا على الأجواء، والعصافير تغرد فوق رأسي بأصوات لطيفة كانت تستهويني، كنا نرتشف القهوة فناجين سويا مع أفراد عائلة خالتي خارجا تحت أشعة الشّمس الهادئة»[1]. وقولها أيضا« كنت في كلّ ليلة أجلس أرافق عتمة السّماء في حديقة بيتنا أقلب صفحات الذّكريات»[2].

وتقول في موضعين آخرين: « وفي آخر الأسبوع، وفي يوم الخميس مساء كنت والأطفال في الحديقة كانوا يلعبون... كنا جميعا نضحك ونلعب»[3]. و« مرّت الأيام وأصبح الجوّ مشمسا وجميلا، فارتأيت أن نتناول القهوة خارجا على طاولة الحديقة، في الهواء الطّلق احتسينا القهوة سويّا»[4].

وتصبح الحديقة في هذه الرّواية مكانا يحمل دلالات الترفيه والمؤانسة والتحاور، فهي تشكّل موطنا للهدوء والراحة والطمأنينة رفقة الأسرة والأحبة. تجري فيها الدردشات اللقاءات والنّقاشات وكذا الاستمتاع بدفء الشّمس وجمال الطبيعة وحميمية الجلسة.

- **المقبرة:**

تعتبر المقبرة المأوى الأخير للإنسان إذ يتحدد فيها مصيره حسب عمله في الدّنيا إمّا النّعيم أو العذاب، وقد وظفت الرّوائية هذا المكان المخيف حيث كانت حنان تذهب لزيارة قبر أمّها تقريبا كل يوم، ويظهر هذا من خلال قولها المتكرر:

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص57.

[3]- المصدر نفسه، ص154.

[4]- المصدر نفسه، ص168.

-« مرّت السّنين والأعوام وأنا أحمل كل يوم باقة ورد تفوح بعطر الحب في طريقي لزيارتك، لأنّ حب الأم هو الحب الوحيد الذّي إذ ما قدمناه ما نخاف عليه من أن ينكسر »[1].

-« كنت دائما أتردد إلى المقبرة لزيارة أمي ثمّ أعود إلى البيت مهمومة سارحة، أحدث نفسي حديث الصّمت، وسامعي وقلبي فقط»[2].

-« وفي اليوم التّالي ذهبت أزور قبر أمي، جلست بمحاذاتها قرأت الفاتحة ثمّ بدأت أبكي، وأحدّثها عساها تستجيب وترد علي»[3].

المقبرة هو المكان الوحيد الذّي تلجأ إليه حنان يوميا لإفراغ قلبها والحديث مع أمّها عن معاناتها وحزنها وعن الذين تخلوا عنها بعد ما كانوا جزءا من حياتها.

ب - الأماكن المغلقة:

وتمثّل غالبا الحيز« الذّي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق إذ نعني به: خصوصية المكان واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية» [4]. ويعتبر من أماكن الإقامة والتي تحدّها الجدران من الجهات الأربع والسّقوف مثل: الغرفة، البيت... إلخ، وتحتوي " بقايا الحب" على الأماكن المغلقة والتّي تتمثل في:

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص57.

[2]- المصدر نفسه، ص62.

[3]- المصدر نفسه، ص61.

[4]- -عبد الحميد بورايو، منطق السّرد،(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص146.

- **البيت:**

يعرّفه **غاستون باشلار** في كتابه جماليات المكان:« البيت هو ركننا في العالم إنّه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى»[1]. ولقد اعتبر **باشلار** البيت « واحد من أهم العوامل التّي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، (...) ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا، تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان أخرى تنشط بعضها البعض في حياة الإنسان»[2]. والبيت يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان الذّي يسكنه لذلك جعل **جاستون باشلار** للبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأوّل[3].

يمثّل البيت في " بقايا الحب" محور الرّواية، إذ يعتبر مسرحا لكل الأحداث والصّراعات التي مرّت بها الشّخصية البطلة، فنراها تقدّم صورة البيت كالتّالي:« طال مكوثي في بيت العذاب، طال استلقائي على سرير الواقع مشطور وجداني حائر، لأن كل زاوية من زوايا منزلي وغرفتي، تذكرني بمن تخلوا عني وطاوعوا صوت الزّمن»[4]. وقولها كذلك: « وسط حرب المعاناة التي اشتعلت في أرض فؤادي وصلت بيتي الهادئ، ولم أقوى على إخبار أمي بما حدث لي خجلا من نفسي»[5].

من خلال هذه المقاطع نستخلص أنّ البيت يمثل المأوى ومكان الاسترخاء بالنّسبة للبطلة، وفيه تجد الذّات حرية للتّعبير عن معاناتها وحزنها بعيدا عن أعين النّاس وفضولهم.

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب ملسنا، ط 2، بيروت، لبنان، 1984، ص36.

[2]– الشّريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص204.

[3]– ينظر: فيصل غازي النّعيمي، العلامة والرواية، ص134.

[4]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص38.

[5]– المصدر نفسه، ص37.

- **الغرفة:**

وهي مكان للإقامة والاستراحة، حيث يلجأ إليها الإنسان في كلّ يوم فهي تعتبر غطاء للإنسان تقيه من الحرّ والقرّ، فالغرفة تعدّ مكانا مغلقا في النصّ الرّوائي لأنّها ضمن المنزل، كما تعدّ مكانا مناسبا للرّاحة والنّوم والهدوء، وكذلك التّفكير، وفيها يمكن للشّخصية استرجاع ذكرياتها ويومياتها، فقد بدت الغرفة في الرّواية المكان الذّي تجد فيه الشّخصية البطلة حنان راحتها، واعتبرتها الملجأ الوحيد الذي تهرب إليه لتستأنس به:

-« دخلت إلى غرفتي الآمنة وأقفلت الباب، ارتميت فوق سرير الواقع أروي لصفحات التاريخ كيف أصبح صديقي القلم مثلما هو صديقي قلبي الألم»[1].

-« توجهت مباشرة إلى غرفتي دون الحديث إلى أحد، دخلتها وجدتها لازالت كما تركتها، لازالت تحمل عبء ذكرياتي الحزينة وملوحة دموعي، ونظرات ضياعي، ولحظات يأسي، وجدتها على عهدها القديم، كخزانة تمّ طيّ ذكرياتي فيها منذ الطفولة، ولازالت تذكر ابتساماتي، فرحتي، نشوتي، حديثي الممتع عن مشاريعي مع أمي رحمها الله، غرفتي... ربما أتعبتك الوحدة والذكريات ولكني عدت اليوم، لأني لم أستطيع أن أتخلى عما تحملينه من لحظات والمضي بعيدا»[2].

إنّ الغرفة بالنّسبة للشخصية البطلة مكان لاسترجاع الذكريات وتخزين الأحزان، تحمل ثقل ماضي حنان وتجسد لحظات يأسها وضياعها على إثر خيانة ذويها ونقض عهدهم.

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص37.

[2]- المصدر نفسه، ص131.

-المطبخ:

يعدّ من الأماكن المغلقة الموجودة في كلّ بيت، إذ حقق في الرواية جمالية بارزة، فقد تناولته الكاتبة بدلالاته الطبيعية المتمثلة في إعداد الأكل والطّعام ويظهر ذلك في قولها:

-« نزلت إلى مطبخ بيتنا أعددت الفطور ثم ناديت سارة وأميرة، هلّما لنرتشف القهوة سويا، جلسنا حول المائدة ندردش حتى أقبلت أمي»[1].

-وقولها كذلك:« ثمّ توجّهت نحو المطبخ أعد العشاء وأبي لم يقبل بعد إلى المنزل، وضعت الأكل على الطاولة ثم نادية أخي طارق»[2].

-« نزلت إلى المطبخ، حملت سينية القهوة، ودخلت عليهم، ثم جلست إلى جانبه»[3].

فالمطبخ يحمل دلالة الأكل والشّرب وهو المكان الذّي يجمع العائلة على الطّاولة.

- المستشفى:

يتّخذ المستشفى في الواقع شكل مكان للعلاج، لا يركن بزواره المؤقتين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشّفاء، والمستشفى يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على النّاس... ويعدّ بوظيفته عكس الأماكن المغلقة أو المفتوحة، كونه يعمل على ترميم ما حطمته هذه الأمكنة في إنسان أرهقه المكان والزمان فكان ملجأ كل مريض، يصنع الراحة النّفسية ويقدّم العلاج الأمثل لمختلف الأمراض يستشعر المريض فيه الاطمئنان ويأمل في الشفاء[4].

وقد ورد ذكر المستشفى في الرّواية في قول البطلة:

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص73.

[3]- المصدر نفسه ص138.

[4]- ينظر: الشّريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص238.

-« حملت الشّخص الجريح وضعته داخل سيارتي وأسرعت به إلى أقرب مستشفى في المدينة... وكلما اقتربنا من المستشفى إلاّ وزادت دقات قلبي خوفا من هذا الغريب»[1].

-« وصلنا المستشفى وضعوه داخل غرفة (...) كنت أنتظر الطبيب خارجا»[2].

-« دخلت غرفة الجريح، فجلست على كرسي بمحاذاة سريره شاردة في تفاصيل وجهه الملائكي وهو نائم... غارت المستشفى، ركبت سيارتي وانطفأت قناديل الضوء بقلبي لتشتعل مصابيح الشوق ابتعدت عن المستشفى وكان قلبي يشعر بالمسافة التي يزداد طولها بيننا».[3]

المستشفى هو المكان الذي احتضن المريض ليتلقى العلاج وهو المكان الذي بدأت فيه قصة حبّ البطلة. يكتسي صورة مشرفة ويؤدي وظيفة سامية.

- المطار المكان المغلق والمفتوح:

هو من الأماكن المغلقة ومرفق لإقلاع الطائرات، ومن جهة هو مكان مفتوح لكونه يفتح لنا آفاقا للاطلاع على العالم. ولقد ورد ذكر المطار في الرّواية ليوضح لنا سفر طارق أخ حنان إلى أستراليا، وذلك من أجل إكمال دراسته، تقول: « بعد مرور بعض دقائق دخلنا المطار" مطار هواري بومدين" صففت سيارتي في الموقف وأخذنا ننزل الحقائب فحمل كل منّا غرض واتجهنا مشيا إلى بوابة الدّخول حيث كان أخي سعيدا جدا.... فإذا به صوت ينادي ركاب الطّائرة المتوجهة لأستراليا بالتّقدّم من أجل الصّعود على متنها ووضع آخر الترتيبات قبل الإقلاع»[4].

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

[3]- المصدر نفسه، ص20.

[4]- المصدر نفسه، ص112-113.

نستخلص أنّ المطار هو مكان مفتوح لكونه يسهل ويقصر المسافات بين الدّول وبه نطلّع على مختلف ثقافات العالم، وأضحى في الجزائر وجهة شبابنا حيث يقصده عدد كبير من الشباب يوميا للهجرة إلى فرنسا أو كندا أو أي منطقة أخرى بعدما ضاقت بهم السبل في الجزائر التي غدت فضاءً لقمع الحريّات الفردية وحرية التّعبير منذ عقود من الزمن.

الفصل الثّالث:

بلاغة اللّغة الرّوائية.

1- قراءة في العنوان (بقايا الحب).

1-1-مفهوم العنوان.

1-2-أهميّة العنوان.

1-3-أنواع العناوين.

1-4-وظائف العنوان.

2- الصّياغة الشّعرية.

تمهيد:

لقد أولت الدّراسات الأدبية والنّظريات النّقدية المعاصرة أهمية كبيرة للعنوان، فصار درسه يندرج ضمن سياق نظري وتطبيقي يهدف إلى مقاربة النّصوص من أجل فهم خصوصياتها، وتحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدّلالية، فظلّت العتبات ميدانا خصبا للدّراسات الشّعرية لاسيما مع تطور الشّعرية الفرنسية والبنيوية اللّسانية، ويعدّ **جيرار جينيت** من أهمّ الدّارسين الذّين عمّقوا شعرية العتبات في كثير من مؤلفاته خاصة في كتابة العتبات Seuils الذي يتوزع على أقسام عدّة.

وبما أنّ الرّواية نوع أدبي، فإنّ اللّغة تعدّ من أهم عناصرها فهي بمثابة القالب الذّي يصبّ فيه الرّوائي أفكاره، ويجسّد رؤيته في صورة مادية، وينقل من خلاله رؤيته للنّاس والأشياء حوله، وعادة ما تكون لغة الرّواية بسيطة تخاطب مختلف شرائح المجتمع، إلاّ أنّ الرّواية الحديثة خرجت عن المألوف وعن النّمط السّائد والمعروف لها، وانفتحت على مختلف الأجناس من بينها الشّعر، فأصبح الرّوائي العربي المعاصر يرتقي بلغته الرّوائية في سرده لتتحوّل إلى رواية تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشّعرية، فماذا نقصد بالشّعرية؟ وكيف تجلّت شعرية العتبات في رواية" بقايا الحب"؟

1- قراءة في العنوان (بقايا الحب)

1-1-مفهوم العنوان:

يعدّ العنوان من أهمّ العتبات النّصية الموازية المحيطة بالنّص الرّئيس حيث يساهم في توضيح دلالات النّص واستكشاف معانيه الظّاهرة والخفية إن فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا وإن تركيبا، ومن ثمّ فالعنوان هو المفتاح الضّروري لسبر أغوار النّص والتّعمق في شعابه التّائهة والسّفر في دهاليزه الممتدة، كما أنّه الأداة التّي بها يتحقق اتّساق النّص وانسجامه،

وبها تبرز مقروئية النّص، وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتّالي فالنّص هو العنوان، والعنوان هو النّص[1].

لقد صاغ الباحث الفرنسي **ليوهوك Leohoc** تعريفا أكثر دقّة وشمولا للعنوان في كتابه" سمة العنوان":« هو مجموعة من العلامات اللّسانية من كلمات أو جمل وحتّى نصوص قد تظهر على رأس لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولنجذب جمهوره المستهدف»[2].

في حين نجد **محمد فكري الجزار** يقول: « العنوان للكتاب كالاسم للشّيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار إليه، ويدلّ عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان، بإيجاز ينسب البداية ليست من الكتاب جعلت لكي تدلّ عليه»[3]. يرتبط العنوان ارتباطا وثيقا بالنّص الذّي يعنونه فيكمله ويحيل إلى مضمونه الجمالي باعتبار العنوان علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتجذب القارئ بقراءاته.

أمّا **جيرار جينيت** فيرى أنّ العنوان من بين أهمّ عناصر المناص، يحدّد هويّة النص ويشير إلى مضمونه كما يغري القرّاء بالاطلاع عليه. ويعتبر **جميل الحمداوي** العنوان بمثابة رأس للجسد والنص تمطيط له وتحرير إمّا بالزّيادة أو الاستبدال أو النّقصان أو التحويل[4].

من خلال هذه التّعاريف نستنتج أنّ الدّلالة اللّغوية والاصطلاحية تتفقان على أنّ العنوان واقعة تتموقع على بوابة النّص لتؤطر كيانه.

---

[1]– ينظر: جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، عدد03، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص8.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص67.

[3]– خالد حسن حسين، في نظرية العنوان، ص77.

[4]– ينظر: جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، ص107.

1-2- أهميّة العنوان:

لقد أولت السّيميوطيقا أهميّة كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النّص الأدبي، ونظرا لكونه « مفتاحا رئيسا بامتياز يتسلح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة بغية استنطاقها وتأويلها وبالتّالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النّص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدّلالية والرّمزية» [1]. فالعنوان هو الذّي يعيّن النّص ويجعل له دعامة ثابتة ويحقق اتّساقه، وتتجلّى أهميّته فيما يثيره من تساؤلات لا تلقي لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل[2].

1-3- أنواع العناوين:

إنّ العنوان « بوصفه سبيلا شرعيا لآلية" العنونة" أو نتاجا لممارستها سرعان ما يبدأ بالتّفريغ والتّناسل ليبدو كجهاز ليمارس بشؤونه ووظائفه على نحو متكامل من خلال العناصر والأقسام التّي ينطوي عليها في سياق انشغالاته النّصية» [3]، فتتعدد أنواع العناوين بتعدد النّصوص ووظائفها، وفي هذا الصّدد قسم النّقاد والدّارسون العناوين من حيث دلالاتها وعلاقاتها بنصوصها إلى أنواع متعددة، وعلى سبيل المثال **جيرار جينيت** قسم العنوان إلى:

أ- **العنوان الرّئيس:** عادة ما يكتب العنوان الرّئيس بأحرف كبيرة وبارزة، دلالة على أهميّته وبعده المركزي للعمل الذّي يعنونه.

ب- العنوان الفرعي: يكتب بحروف أصغر حجما من سابقه باعتباره تتمة وملحقا للعنوان الرّئيس، وهو في العموم يؤدي وظيفتين: وظيفة تأويلية للعنوان الرّئيس، ووظيفة إعلامية متعلقة بمضمون النّص.

---

[1]- جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، ص8.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص97.

[3]- خالد حسن حسين، في نظرية العنوان، ص78.

ج- المؤشّر الجنسي: هو ملحق بالعنوان« يقوم بتوجيهنا قصد النّظام الجنسي للعمل أي يأتي ليخبر عن الجنس الذّي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي»[1]، والمكان المعتاد للمؤشر الجنسي هو الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معا[2].

تحمل مدوّنة بحثنا عنوانا رئيسا يتوسط أعلى صفحة الغلاف-بقايا الحب-وكتب بخط غليظ، وحجم كبير باللّون الوردي، الذّي يدلّ على الحبّ والعناية والرّومانسية والحنان والعطف، فهو يعطي الشّعور بأنّ كلّ شيء سوف يسير على ما يرام، كما أنّه لون رقيق يعبّر عن المشاعر الدّافئة، وكذلك يشير هذا اللّون إلى الأنوثة والجاذبية فهو لون جذّاب ومثير في آن واحد.

أمّا كتابة العنوان بخط غليظ فيدلّ على أهميّة بعده الأيقوني ومركزيته في إبراز دلالات الرّواية، كما يعدّ مرجعية نصية تربط بين النص والقارئ، فالعنوان يعتبر أوّل لقاء بين القارئ والنّص، كما أنّ له صلة وثيقة بمضمون الرّواية، حيث يحيلنا مباشرة إلى بؤرة الأحداث التّي تدور حولها الرّواية وهو " الحبّ".

العنوان رومانسي بامتياز يجمع بين كلمتي البقايا أو الآثار وبين الحبّ هذه العاطفة التي تستولي على القلب وتجعله يتعلق بشخص معيّن تعلقا شديدا، يرتاح لقربه ويتألم لبعاده، وقد كان محور أشعار طويلة مؤثّرة **لجميل بوثينة وكثير عزة ومجنون ليلى**، وموضوع مسرحيات شهيرة كروميو وجولييت **لشكسبير** ومصرع كليوباترا **لأحمد شوقي**.

وكلمة بقايا تحيل على زوال هذا الإحساس الجميل وبقاء آثاره في عالقة الذّاكرة وفي أعماق النّفس لأنّه ليس من السهل أن تُمحى تجربة الحبّ بشكل نهائي حتى ولو تعرض

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص89.

طرف فيها للخيانة والنكران والهجران، وهكذا هي تجربة حنان بطلة الرّواية التي تستحضر دوما جمال لحظات الحبّ وعمق الأحاسيس وآلام الغدر.

1-4- وظائف العنوان:

يعدّ العنوان علامة لسانية وسيمولوجية بامتياز، وغالبا ما تكون تلك العلامة في بداية النّص لها وظيفة تعينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النّص، والتّلذّذ به تقبلا وتفاعلا، وفي هذا الصّدد يؤكّد الباحث المغربي **إدريس الناقوري** أنّ الوظيفة الإشهارية والقانونية للعنوان تتجاوز(دلالة العنوان) دلالته الفنّية والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التّبادلية والاقتصادية والتّجارية تحديدا[1].

وللعنوان أيضا وظائف أخرى تتمثل في: الوظيفة الإيديولوجية، التّسمية، الأيقونية، الموضوعاتية، التّأثيرية...إلخ[2]، ويحدّد **جيرار جينات** في كتابه"عتبات" أربع وظائف للعنوان تميّزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى تتمثل في:

أ- **الوظيفة التّعيينية:La fonction de désignation** : « وهي الوظيفة التّي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكلّ دقّة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللّبس» [3]. عنوان "بقايا الحب" يسم النص ويحدّد هويته ويحيل على مؤلفته الجزائرية **أسماء سنجانسي**، ولم يسبق أن عرفت الساحة الأدبية عنوانا كهذا منذ نشأة الرّواية في الجزائر.

ب- **الوظيفة الوصفية: La fonction descriptive**: وسماها **جينات** أيضا بالوظيفة الإيحائية، لأنّ التّقابل الموجود بين النّمطين الموضوعاتي والخبري، لا يحدّد لنا تقابلا موازيا بين وظيفتين الأولى موضوعاتية والثّانية خبرية تعليقية، وهي وصف النّص

---

[1]- جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، ص32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص32.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص86.

بأحد مميزاته إمّا موضوعاتية (هذا الكتاب يتكلم عن...)، وإمّا خبرية تعلق على هذا الكتل(هذا الكتاب هو...) وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان[1]، بمعنى أنّ على مستوى الوظيفة الوصفية تتم الإشارة إلى العناوين الموضوعاتية والخبرية المختلطة.

يحقّق عنوان رواية" بقايا الحب" الوظيفة الوصفية لتطابقه مع ما جاء في النّص، حيث يكاد يصف محتوى النّص بدقّة، إذ أنّ موضوعه مرتبط ارتباطا وثيقا بالحبّ والرّحيل والخيانة، وكانت البطلة تتساءل على طول النص ماذا يبقى من الحب؟ آثار تصر على البقاء في الذّاكرة وتأبى الاختفاء وتفرض نفسها على البطلة فتستعيد الذكريات ومعها الأفراح والمسرات والأوجاع والأحزان والأشجان.

ج- **الوظيفة الإغرائية:Fonction de séduction**: تعدّ كذلك من الوظائف المهمّة للعنوان، المعول عليها كثيرا على الرّغم من صعوبة القبض عليها، « فهي تغري القارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشّراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه»[2]، بمعنى أنّ هذه الوظيفة تكاد تكون سمة عامة في معظم العناوين، حيث نجد لمبدع يضع في حسبانه ذوق المتلقي، ليستميله إلى كتابه أو نصه، بمعنى أنّ هذه الوظيفة تشتغل على جذب اهتمام القارئ وتشويقه، فعنوان رواية" بقايا الحب" أدّى هذه الوظيفة حيث كان لافتا لانتباه القارئ، وذلك من خلال الرّومانسية الطّاغية على مفرداته وعلى متن النص من ألفه إلى يائه، فالعنوان هنا يمارس إغراءه، ويجعل القارئ يتساءل: ما الذّي بقي من الحب؟ فيقبل على قراءة الرّواية لعلّه يجد إجابة شافية وافية لتساؤله.

د- **الوظيفة الإيحائية:** وهي أشدّ ارتباطا بالوظيفة الوصفية يقول **جيرار جينيت** عن هذه الوظيفة إنّه:« لا مناص منها لأنّ العنوان مثلا مثل أي ملفوظ بعامة له طريقته في

[1]- ينظر: جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص85.

الوجود وإن شئنا أسلوبه حتى الأقل بساطة، فإنّ الدّلالة الضمنية فيه تكون أيضا بسيطة أو زهيدة، ولما كان من المبالغة أن نسمي وظيفة دلالية ضمنية هي غير مقصودة من المؤلف دائما فلا شكّ أنّ الأجدر عندئذ أن تتحدث عن قيمة ضمنية أو مصاحبة، فالعنوان نص قائم يشير إلى نص ينكتب»[1]، وهي كذلك وظيفة ذات طابع موضوعي معرفي تتمركز في المرجع النصي، وترتكز على موضوع الرّسالة ويحقق العنوان هذه الوظيفة نظر لوجود الملاحظة الواقعية، والنّقل الصّحيح والانعكاس المباشر[2]، وهذا ما نلاحظه في عنوان الرّواية" بقايا الحب"، حيث كانت الوظيفة الإيحائية حاضرة بصفة عامة، وذلك نلمسه من توافق بين العنوان ومضمون النّص الدّال على المعاناة وفي الوقت نفسه يدلّ على الرّومانسية، حيث كانت السّاردة تختم قولها في كلّ مقطع:« هل الحب أعمى أم كنت أنا العمياء؟ فالوظيفة الإحيائية تحمل إيحاء غير مباشر لجاء في النّص.

1-5- دلالة العنوان:

تنبثق أهميّة العنوان في كونه وسيلة تكشف عن طبيعة النّص وتساهم في فكّ غموضه، وهذا ما ينطبق على رواية" بقايا الحب" للكاتبة **أسماء سنجانسي**، وكون العنوان علامة فهذا يعني« اضطلاعه بدور" الدّليل" دليل القارئ إلى النّص سواء على المستوى الإشاري أو التّأويلي»[3]، ومن هذا يرتقي العنوان عن كونه جملة أو كونه مجموع كلمات، على غاية أسمى عبر بسط الوعي والتّقيّد بقواعد اللّغة حتّى يصبح لكل حرف منه دلالة، ومن أجل استنباط المعاني أو الدّلالات التّي يتضمنها عنوان رواية" بقايا الحب" نقوم بشرحه أولا لغويا ثم تركيبيا للوصول إلى الدّلالة.

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص87.

[2]– ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص102.

[3]– خالد حسن حسين، في نظرية العنوان(مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، دار الكتب للتأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص65.

أ- البنية المعجمية:

لقد وردت كلمة" بقايا" في معجم الوسيط بمعنى « ما بقي من الشّيء وهو جمع لمفردة بقيّة» [1]:" محبة": « حب الإنسان والشّيء حبا: صار محبوبا ويقال حببت إليه ويقال أيضا حب به، ويقال أحبّ فلان: مال إليه فهو محب وهي محب ومحبة" حببت الشّيء إليه"» [2]، جعله يحبه، وفي التّنزيل العزيز:﴿... **وَلَكِنَّ اللَّهَ حَبَّبَ إِلَيْكُمُ الْإِيمَانَ**... ﴾ [3].

ب- البنية التّركيبية النّحوية:

أوّل شيء يشدّ انتباهنا في عنوان رواية" بقايا الحب" أنّ الكاتبة استلزمت الصّياغة الاسمية المركبة تركيبا نحويا، فالعنوان ورد شبه جملة من مضاف ومضاف إليه، ولفظة "بقايا" تحمل دلالة مضاف، أما لفظة الحب فتشكّل دلالة المضاف إليه، ولا يحدد مضمونا بل يفتح للمتلقي فجوات ومجموعة من تأويلات، فمن صفات كلمة بقايا النّصب النّاتج عن المشاكل، أمّا الحب فهو ذلك المعنى الكبير الذّي قد يخترق حياة الإنسان دون مقدّمات فالحب هو الشّعور بالانجذاب والإعجاب نحو شخص ما أو شيء ما.

ج- البنية الدّلالية:

بالرّجوع إلى عنوان الرّواية" بقايا الحب" فإنّه يحيلنا إلى عدّة بنيات دلالية منها: الاجتماعية والنّفسية عبّرت من خلالها الكاتبة عن شخصية البطلة، وذلك كونها فردا له انتماؤه الاجتماعي حيث تمثّل هذه الشّخصية صوت امرأة من مجتمع معيّن، أمّا الدّلالة النّفسية فنلمسها في انعكاس المحيط العام على ما عاشته البطلة وبالتّالي على نفسيتها التّي

---

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، معجم اللّغة العربية، المكتبة دحمانية لطّباعة والنّشر والتّوزيع، دت، باب الباء، ص81.

[2]- المصدر نفسه، باب الحاء، ص178.

[3]- سورة الحجرات: الآية7.

أثّرت بشكل أو بآخر على أسلوب الكاتبة، ناقلة إياها بدورها إلى المتلقي في شكلها الرّوائي وما احتواه من حزن وحسرة وفي الوقت نفسه من رومانسية وأمل وطموح.

في الأخير نستنتج مما سبق أن العنوان يعدّ مفتاحا هاما، وخطوة أساسية لابدّ منها للولوج إلى عالم النّص، رغم قلّة كلماته ومحدوديتها، كما يعدّ أهم عنصر في النّص الموازي، لذا أصبح محورا رئيسا في الدّراسات السّيميائية.

2- الصّياغة الشّعرية:

تعدّ الشّعرية مجموعة من الألفاظ والأساليب التّي تستدعي اللّغة من جهة وأسلوب الانزياح من جهة أخرى، فهي القالب الذّي يجمع بينهما لتخلق في الأخير لغة مليئة بجماليات إبداعية تسحر المتلقي وتستدرجه للدّخول في أغوار النّص، وذلك من خلال توظيفها لمجموعة من الظّواهر التّي تعمل على تمييز العمل الإبداعي عن غيره من الأعمال الأخرى.

يرتبط مصطلح الشّعرية بالدّلالة على نظرية الأدب، وهي تمثّل الاستعمال الخاص للّغة وإنتاج المعنى لاعتبار الظّاهرة شيئا من صميم الجوانب النّفسية أو الاجتماعية أو التّاريخية، وهذا ما ذهب إليه **تودوروف** في سنة1986، وعلى هذا المعنى تدور أهداف الشّعرية التّي تؤسس لمقولات تمكن من الوقوف على وحدة الآثار الأدبية وتنوّعها[1]، أما **جاكبسون** فيرى أن الاهتمام الأساس للشّعرية هو البحث في أدبية الأدب، يعني البحث في مجموع الآليات والإمكانيات الفنّية والجمالية، لذلك كانت غاية الشّعرية من هذا المنطلق الوقوف على ما يتميّز به العمل الأدبي في كافة جوانبه من سائر الممارسات اللّغوية الأخرى...[2].

[1]- ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي الحديث، ص365-366.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص371.

ويعدّ **جيرار جينات** أحد أقطاب الشّعريات المعاصرة كونه استطاع الجمع بين ماضي الشّعريات وحاضرها، فهي:« من جهة قديمة قدم ارتباطها بالثّقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة جدّة ما عرفته من تحولات وتغيرات باستفادتها من المباحث الهامة لعلوم اللّغة واللّسانيات»[1].

واللّغة الشّعرية في السّرد تعني امتزاج لغة السّرد بلغة الشّعر واقتراضه من سماته، وهو ناتج عن تفاعلات السّرد مع الشّعر وتداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث[2]، فاللّغة الشّعرية تعرف على أنّها اللّغة الأدبية التّي يستخدمها الأديب في نصه النّثري فيضيف عليه بعدا جماليا.

2-1- شعرية المعجم:

لمعرفة المعجم اللّغوي الذّي اعتمدته الكاتبة" **أسماء سنجاسني**" في روايتها" **بقايا الحب**"، لابدّ أن نعتمد على الإحصاء لتحديد تواتر المفردات المكررة والطّاغية في الرّواية، ومن خلال دراستنا للرّواية نجد أنّ جلّ المفردات تصب في دائرة المشاعر والوجدان والإحساس والحبّ.

ونلاحظ طغيان ظاهرة التّكرار، فنجد كلمة" الحب" ترددت كثيرا في معظم الصّفحات، وبلغ تواترها الإجمالي153 مرّة في الرّواية، ولعلّ هذا التّكرار المكثف لكلمة" حب" متعمّد تحتفي الرّوائية باللّفظ وتكسب النّص بعدا غنائيا، وبذلك تحقق الوظيفة الشّعرية، ولإيضاح ذلك سنستدل بمقطع من الرّواية، تقول البطلة:« وأنا أحمل كلّ يوم باقة ورد تفوح بعطر الحب في طريقي لزيارتك، لأنّ حبّ الأم هو الحبّ الوحيد الذّي إذ ما قدمناه ما نخاف

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص25.

[2]– ينظر: مفهوم اللغة الشّعرية، سطور. https:// sotor. Com

عليه»[1]، ففي هذا المقطع كانت كلمة" الحب" هي محور الكلام، فهنا تكشفت بطلة الرّواية مشاعرها الصّادقة نحو أمّها، فولّد هذا التّكرار وزنا شعريا لهذه الكلمة، بمعنى أنّ الروائية عمدت هذا التّكرار لكي تؤثّر في المتلقي وتحقّق الوظيفة الانفعالية.

ونجد أيضا تكرار لفظة المشاعر72 مرّة، والأحاسيس15 مرة، والوجدان3 مرات، فكلّها تصب في دائرة المشاعر والوجدان، ومنه اكتسبت الرّواية جمالية وشاعرية، تقول في مقطع من الرّواية مكررة لفظة شعور:« كنت أقول أنّ الشّعور بداخلي يلحق بي لسماء... وغريب عني بدرها، إني أكن له شعور لا ينتهي»[2]، كما تكررت كلمة الإحساس فتقول:« كان مجرد إحساس فقط، ولكن يوما عن يوم تجعلينني أقتنع أنّ هذا الإحساس واقعي»[3].

ويمكن أن نقول إنّ تكرار كلمات" شعور" و" إحساس" و "حب" كان عن قصد، حيث أرادت الكاتبة للغتها أن تكون لغة وجدانية مليئة بالمشاعر والأحاسيس، فتؤثّر على القارئ الذي يشاهد يوميا الصراعات التي تنشب بين النّاس.

2-2- شعرية الإيقاع:

برز الإيقاع في مختلف الأعمال الأدبية منذ القدم، فكان عنصرا فعالا في الأدب بنوعيه المنظوم والمنثور، فتعددت أنواع الإيقاع بتعدد المجالات الحياتية، فتحرر من قيود الوزن والقافية واعتمد وسائل متنوّعة، فأصبح للأصوات إيقاع، وللسّرد إيقاع وللأفكار إيقاع، وقد أطلق على الإيقاع عدّة تعريفات منها ما ذكر في لسان العرب **لابن منظور** بأنّه:« إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان بينهما»[4]، فالإيقاع هو وليد الأفكار والمشاعر

---

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص25.

[3]– المصدر نفسه، ص169.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، مادة" وقع"، ج2، ص754.

والأحاسيس، ويتصف بالشّمولية والاتساع لأنّه يشمل كلّ الأصوات حروفا كانت أو جملا أو كلمات، ويرتبط الإيقاع بكل عناصر النّص الأدبي شعرا كان أو نثرا، وهذا ما يمنحه بعدا جماليا فهو لغة الوجود ككلّ.

فالتّكرار هو أحد المكوّنات المهمّة التّي تساهم في بناء النّص وتوسّع دلالته ويشمل التّكرار كلّ من: إيقاع الحرف، والكلمة، والجملة، أو مركب نحوي مماثل، ونسجّل في "بقايا الحب" الكثير من التّكرارات وأبرزها تكرار الحرف وغالبا ما يكون في النّهايات: « كم هو الوقت الذّي سينصفني ويفي بالغرض لمحو آثار التّعاسة التّي غرست بقلبي؟ لاقتلاع جذور الألم الذّي قيد جسدي؟ كم يلزمني لتصفية دماء الشجن من شراييني؟»[1]، كرّرت الرّوائية حرف الياء في نهاية جلّ الكلمات:" سينصفني، يفي، بقلبي، جسدي، يلزمني، شراييني"، فهذا التّكرار يحقّق إيقاعا تطرب له الأذن، وفي الوقت نفسه يساهم في تقوية البنية الموسيقية للنّص.

كما برزت أيضا الكثير من الكلمات المكرّرة في نص رواية" بقايا الحب" منها ما ذكرناه في شعرية المعجم الذّي تطرّقنا إليه سابقا، ومنها ما هو مكرّر على مستوى المقطع الواحد مثل: تكرار كلمة" رحلت" في قول البطلة:« رحلت عنّي عيناك التّي كانت تفهمني من دون أن أتكلّم، رحل عنّي قلبك الذّي كان يحضن أشجاني ولا يبالي بالألم، رحلت عني يداك التي كانت ترفعني كلما تهاوت بي الأقدار إلى الأسفل، لقد رحلت عني ابتسامتك»[2]، فتكرار هذه الكلمة لها جرس حسّي وإيقاعي، نابع من الوجدان تعبّر عن المشاعر والأحاسيس.

وفي مقاطع أخرى طغى تكرار مركبات نحوية متماثلة منها مركبات إضافية ومركبات الجرّ، لما يخلقه من نغم موسيقي وإيقاع، كما في قول البطلة:« توجهت مباشرة إلى

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص17.

[2]– المصدر نفسه، ص51.

غرفتي... وجدتها لازالت كما تركتها، لازالت تحمل عبئ ذكرياتي الحزينة وملوحة دموعي، ونظرات ضياعي، ولحظات يأسي... لازالت تذكر ابتساماتي، فرحتي، نشوتي، حديثي الممتع عن مشاريعي مع أمّي»[1].

من خلال هذا المثال نلاحظ أنّ المركب الإضافي تكرر ثماني مرات في مساحة نصية واحدة ومحدودة، مضيفا بذلك جمالا إيقاعيا يستمتع به المتلقي أثناء قراءته للمقطع.

أمّا تكرار مركبات الجرّ فهي كثيرة في نص الرّواية ومثال ذلك قولها:« أعود إلى مقبرة ذكرياتي، إلى صمت الجدران رغم ما يحملونه من صور ولحظات مضت، إلى صمت الأرائك والأبواب والأواني، إلى صمت موحش في غيابك أمي، إلى حياة صامتة وأعود إلى ضجيج مكروه، إلى أصوات أكره أن أسمعها»[2]، نجد في هذا المقطع تكرار مركب الجر مرات عدّة ما يشكل إيقاع نغمي تطرب له الأذن بتواتر حرف الجّر.

3-2 -شعرية التّركيب:

إنّ شعرية التّركيب في هذا المبحث لا تتجاوز شعرية المعجم والإيقاع، فهي تنظر إلى علاقة المفردات ببعضها البعض:« فشعرية التّركيب تتجلّى في مستويين: المستوى البلاغي أو ما يعرف بالتّركيب المجازي، أو ما أطلق عليه "كوهين" بالانزياح الاستدلالي، والمستوى الثّاني هو المستوى النّحوي والانحراف عن قواعد النّحو مما يسمى بالانزياح النّحوي»[3]، وذلك كون للانزياح أهمية بالغة في تحقيق الشّعرية في النّص، ومن مواطن الانزياح في رواية" بقايا الحب" نجد: الحذف، والتّقديم والتّأخير، والصّور البيانية.

---

[1]– أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص131.

[2]– المصدر نفسه، ص129.

[3]– أسماء بن مقن ومروة دقيش: شعرية اللّغة في الرّواية الحديثة، رواية" أوبة" لدكتور باديس فاغولي، مذكرة ماستر، جامعة العرب بن مهيدي، أم البواقي، 2017–2018، ص87.

أ- التّقديم والتّأخير:

وهو نوع من أنواع البلاغة، يتمّ فيه تغيّر بعناصر الجملة، ويستخدمه الكتّاب للفت النّظر، ومن أمثلة ذلك قولها:

- « في آخر اليوم ستودعنا حمامة القصر» [1].
- « في آخر المساء رحت عائدة » [2].
- « في لحظة كدت أن أنسى كل شيء » [3].

نلاحظ تقدّم الجار والمجرور، وتصدرهما الجملة والأصل في النّحو العربي البدء بالفعل ونقول: ستودعنا حمامة القصر في آخر اليوم، وقد وردت الكثير من التراكيب على هذه الشاكلة في الرّواية.

ب- الحذف:

والحذف أيضا يصنف من ضمن شعرية التّركيب، وهو كذلك يطرأ على عناصر الجملة، ونقصد به حذف كلمة أو حرف من جملة، وهذا ما يظهر في رواية" بقايا الحب" في قولها:

- « كنت متأكدّة أنـ ... » [4].

حذفت حرف" الكاف" من" أن"، والأصل[أنّك].

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص128.

[2]- المصدر نفسه، ص137.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

[4]- المصدر نفسه، ص175.

ج- الصّور البيانية:

- **الاستعارة المكنية:** يحذف فيها المشبه به ويذكر المشبه، مثال: « كيف يبدو القمر في نصف ثوب» [1].

هنا استعارة مكنية ذكر المشبه(القمر) وحذف المشبه به(الإنسان)، فقد صورت القمر بإنسان، وحذفت الإنسان وأتت بصفة من صفاته وهي يلبس ثوب، وقد اكتسب القمر هكذا صفة التّشخيص لأنّه شبهته بشخص.

د- التّشبيه:

-« وكأني بضاعة تباع وتشترى» [2].

هنا تشبيه مرسل، حيث شبّت نفسها ببضاعة، ومن آثار هذا التّشبيه زيادة المعنى قوة ووضوحا.

هـ- كناية:

- « ونمت ورود جميلة بقلبي» [3].

هنا كناية عن الحب.

- « زحفت نحو شعور زائف» [4].

هنا كناية عن الكذب.

---

[1]- أسماء سنجاسني، بقايا الحب، ص 151.

[2]- المصدر نفسه، ص27.

[3]- المصدر نفسه، 22.

[4]- المصدر نفسه، ص17.

من خلال هذه الكناية أرادت البطلة الكشف عن الخبايا التّي بداخلها والاقتراب من الحقيقة سواء كانت مرّة أو حلوة.

وبهذا نستخلص أنّ الظّواهر التّركيبية تعدّ من أهمّ مقومات الشّعرية، ومن العناصر المشكّلة لهذه الظّاهرة نجد: الحذف، التّقديم والتّأخير، الصّور البيانية، ومجتمعة تعطي أثرا جماليا وشعريا في نفس القارئ.

خاتمة

نختم بحثنا بجملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال تحليل عناصره واستقصاء أجزائه وهي كالآتي:

– تعدّ نظرية السّرد واحدة من أهمّ الدّراسات وأقدرها على تحليل الرّواية ككل والغوص في أغوارها، وبذلك أصبحت علما قائما بذاتها له قواعده وأصوله وآلياته.

– عبّرت رواية " بقايا الحب " عن وضع اجتماعي وانعكاسه على المرأة بصفة خاصة نظرا لانخراطها الكبير في وسطها واعتناقها لقضايا مجتمعها.

– وظفت الرّواية مجموعة من التّشكيلات السّردية التي أدت دورا كبيرا في تحقيق انسجامها كاللواحق والسوابق ولعبة الضمائر والتّواتر والتّرتيب الزمني.

–أثّثت الكاتبة عالمها بأماكن متنوّعة مفتوحة (البحر، الشّوارع والأسواق) ومغلقة (البيت الغرفة النّوم، المطبخ) عملت على تقريب الرّواية من الواقع، وكان للبحر والبيت حضور خاص وتأثير لافت على الشّخصيات.

–أما فيما يخص الزّمن في الرّواية، ففي الغالب اتجه نحو الماضي، وذلك من خلال تكثيف الرّوائية لتقنية الاسترجاع باعتبار معظم الأحداث الرّوائية هي استرجاع للماضي، ونلاحظ أيضا أن خطاب الرّواية جاء مزيجا بين تقنيتين سرديتين هما: تعطيل السرد وتسريعه، وذلك باستخدام آليات عدّة كالوقفة والمشهد تارة، وتارة أخرى الحذف والتلخيص حسب مقاصد السّاردة وطبيعة الموقف.

–استعانت الرّوائية بمقوّمات الشّعر من إيقاع وإنزياح جعلت الرّواية ترتقي إلى مستوى نموذجي، لما تحتويه من لغة وصياغة أدبية راقية. فالشعرية هي ذلك القالب الذي يجمع بين اللّغة وأسلوب الانزياح، لتنتج لغة إبداعية ذات بعد جمالي.

–طغى معجم الحبّ على الرّواية بدءا من العنوان الذي جاء في صيغة لغوية ودلالية رومانسية تمارس تأثيرها على المتلقي وتجذبه إليها.

– ونخلص إلى القول إنّ رواية " بقايا الحب " حقّقت العديد من الأبعاد والدلالات، فكانت بذلك أرضا خصبة للدّراسة من جميع الجوانب، السّرد والزمن والمكان واللّغة.

الملحق

ملخّص الرّواية:

– رواية " بقايا الحب" للرّوائية **أسماء سنجاسني،** هي رواية صادرة سنة 2016م عن دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر، وتصنف رواية " بقايا الحب" من الروايات ذات الحجم المتوسط، حيث بلغ عدد صفحاتها 184 صفحة وتحتوي على 7 فصول، تدور حول تجربة حب عاشتها السّاردة البطلة حنان.

تحكي " بقايا الحب" عن فتاة أحبّت رجلا بكل جوارحها، وكانت دائما تؤمن بالحب الحقيقي الخالص، فالحبّ هو تضحية وتقدير وعطاء ووفاء، وهو كفيل بتحقيق حياة أيامها سعادة وساعات فرح، وضمان الهناء والآمان.

تعرفت الفتاة البطلة التي تدعى حنان على شاب وأحبّته، وكانت تلتقي معه من حين لآخر، أحيانا يلتقيان وحدهما وأحيانا أخرى مع صديقتيها سارة وأميرة، ومرّ عامان وهي لم تتوقف عن حبّه ولو للحظة، وكانت تحكي دائما لصديقتيها وتشاركهما كل شيء مهما كان، لأنهما تعتبرهما جزءا من حياتها، لكنّها رفعت شعار الوفاء لقلب خان صدقها مع أقرب صديقاتها، وكانت الضربة موجعة ومؤلمة عندما اكتشفت أن حبيبها يحبّ صديقتها سارة وأنه على علاقة معا منذ أن عرفتهما على بعضهما البعض.

تغُلق نوافذ الأحلام في وجه الغرام وتُفتح نوافذ الغدر والنفاق إلى الأبد، فتشوّهت صورة الحبّ بأبشع الطرق، فقررت حنان أن تنساه وتمحيه من قلبها، كيف لا؟ وبساتين الحب قد احترقت واحترقت معها زهور الشّوق إلى الأبد، وتحوّل الشّعور الجميل إلى رماد، فكلّ ما عاشته كان مجرّد أوهام ووعود كاذبة.

فقررت أن تغادر بيتها إلى بيت خالتها الموجودة في الجبل لقضاء بعض الأيام، لتجاوز تجربة حبّها الفاشلة، وفي اللحظة التي كادت فيها أن تنسى كل شيء وتنسى ملامح

وجوه خانتها رنّ هاتفها، وإذ هو أخوها طارق يتصل بها ليخبرها بأنّ أمّها مريضة وهي تحتضر، وتوفيت أمّها دون أن تراها، دون أن تلقي آخر نظرة على وجهها، فأرغمتها الحياة أن تشرب من كأس الأوجاع للمرّة الثّانية.

وبعد موت أمّها بسنة تقريبا اكتشفت أنّ والدها متزوج من امرأة أخرى، منذ فترة طويلة ولديه معها ولد يبلغ من العمر 5 سنوات، ويقرر الأب أن يعيش مع زوجته الثّانية في البيت مع أولاده ويجمع العائلة، وحينها قررت حنان وأخوها طارق الرّحيل والعيش عند خالتهما بعد أن جاء والدها بالزوجة الثّانية لتعيش معهم. إلا أن حنان لم تستطع الابتعاد كثيرا عن منزل يحمل ذكرياتها منذ الطفولة، وبهذه الطريقة تمضي الأحداث، وتنصب ضبابة الحب من قلبها بين انكسار وألم، وبين بسمة توارت خلف أسوار العذاب، وبين أمل قتلته رصاصات الدّموع.

وفي الأخير مع طول المعاناة ولد من " بقايا الحب" حب آخر أحياها من جديد، فتزوجت من رجل أحبّها وعاشت حياة كلّها سعادة وفرح.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

I. المصادر:

- أسماء سنجاسني: بقايا الحب، دار الكتاب العرب، الجزائر 2016م.

II. المراجع العربيّة:

- ابن خلدون: مقدمة، دار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، ط1، 1984م.

- ابن السايح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني (قراءة في ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات مخبر اللغة العربية وآدابها.

- أحمد مراشدة: جدلية الزمن والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤادي المرعي، مجلة بحوث جامعية حلب، سوريا، العدد 22، 1992م.

- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، دار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، العبدلي عمارة جوهرة القدس عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن.

- الجزار محمد فكري: العنوان والسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، 1998م.

- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر مج25، عدد3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1997م.

- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

- حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. 1991م.

- خالد حسن حسين: في نظرية العنوان (مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007م.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م.

- سعيد يقطين: الكلام والخبر، (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.

- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م.

- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

- عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرارجينات من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008م.

- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

- عبد الرحيم الكردي: الرواية والنص القصصي: دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996م.

- عبد القادر سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة كتب ثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998م.

– فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2010م.

– فيصل غازي النعيمي: العلامة والرواية، دار مجد لاوي، عمان2009م.

– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2004م.

– ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.

III. المراجع المترجمة:

– جيرار جينات: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأردني، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط2، 1999م.

– رولان بارت: النقد البنيوي للسرد، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988م.

– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب ملسنا، ط2، بيروت، لبنان، 1984م.

IV. المعاجم العربية:

– إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، دار التأليف والنشر، ج2، 1989م.

– إبن منظور لسان العرب، الجزء الاول، 1993م.

– المعجم الوسيط: جمع اللغة العربية الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، ط4، 1425هـ/2004م.

V. المعاجم المترجمة:

- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خرندار، القاهرة، ط1، 2003م.

- تزيفطان تودوروف ،مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005م.

VI. الرّسائل الجامعية:

- أسماء بن مقن ومروة دقيش: شعرية اللغة في الرواية الحديثة رواية " أوبة" لدكتور باديس فوغالي، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2017م،2018م.

- ليندة جنادي وهبة مفتاحي: سيميائية العنوان في روايات محمد فلاح، مذكرة ماستر، جامعة الحيلاني بونعامة، خميس مليانة، 2014م2015م.

VII. مواقع الإنترنت:

- سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية: .https :www.azzaman.com-

- مفهوم اللغة الشعرية: .https://sotor.com -

فهرس المحتويات

مقدّمة 1

الفصل الأوّل

مرتكزات الفعل السّردي

تمهيد: 5
1-تعريف السّرد.....5
1-2- أنواع السّرد 7
أ- السّرد التّابع: Narration ultérieure 7
ب- السّرد المتقدّم: Narration antérieure 8
ج- السّرد الآني: Narration simultanée.....9
د- السّرد المدرج: Narration intercalée.....9
2-أشكال حضور السّارد 10
2-1-مقولة الضمير 10
-ضمير الغائب 10
- ضمير المتكلّم 12
2-2- الرّؤية السّردية.....14

الفصل الثّاني:

البنية الزمانية والمكانية.

تمهيد: 20

1.مفهوم الزّمن 20

2.المفارقات الزّمنية/ المفارقات السّردية. 22

أ- السّوابق Prolepses : 23

ب- اللّواحق 26

ج - تسريع السّرد 29

د- تعطيل السّرد 33

2- أهميّة المكان الرّوائي وتنوّعه 37

2-1- تعريف المكان 38

2-2-أهميّة المكان 39

2-3-أنواع الأمكنة 40

الفصل الثّالث:

بلاغة اللّغة الرّوائية.

تمهيد: 53

1-قراءة في العنوان (بقايا الحب) 53

1-1-مفهوم العنوان 53

1-2- أهميّة العنوان..... 55

1-3- أنواع العناوين 55

1-4- وظائف العنوان 57

1-5- دلالة العنوان 59

2- الصّياغة الشّعرية: 61

2-1- شعرية المعجم 62

2-2- شعرية الإيقاع 63

2-3 -شعرية التّركيب 65

خاتمة 69

الملحق 72

قائمة المصادر والمراجع 75

فهرس المحتويات

ملخص البحث:

سعينا من خلال بحثنا الموسوم ب:"التشكيل السردي وجمالية اللغة في رواية بقايا الحب لأسماء سنجاسني" إلى الكشف عن آليات السرد وشاعرية اللغة في نص بقايا الحب.

تعرضنا في الفصل الأول لمرتكزات الفعل السردي وهي أنواع السرد والرؤية السردية، وأفردنا الفصل الثاني للبنية الزمانية والمكانية، وتطرقنا في الفصل الثالث لخصائص اللغة وتعالقها مع الشعر.

وخلصنا إلى جملة النتائج المرتبطة بمجال اشتغالنا وهو السرد، من مثل تعدد الضمائر، وتوظيف مقومات الشعر.

الكلمات المفتاحية:

السرد، الزمن، المكان، الشاعرية.