جامعة محمد خيضر ببسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الطالبتين:
خمار رميساء
ناجي علية

يوم:

الشعرية السردية في رواية

"بقايا أوجاع سماهر" لعبد المنعم بن سايح

لجنة المناقشة:

سليم مكرام	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
صليحة سبقاق	أ. مح ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
ربيعة بدري	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2019 – 2020

﴿ قَالَ ٱلَّذِى عِندَهُۥ عِلۡمٞ مِّنَ ٱلۡكِتَٰبِ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ
أَن يَرۡتَدَّ إِلَيۡكَ طَرۡفُكَۚ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسۡتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَٰذَا
مِن فَضۡلِ رَبِّي لِيَبۡلُوَنِيٓ ءَأَشۡكُرُ أَمۡ أَكۡفُرُۖ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا
يَشۡكُرُ لِنَفۡسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٞ ٤٠ ﴾

(النمل: ٣٩ — ٤٠)

شُكرٌ وعِرفَان

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴾[1]

فاللَهُم لكَ الحَمدُ حمدًا خَالدًا معَ خُلودِكَ ولكَ الحَمدُ حمدًا دائمًا لا مُنتهَى لَهُ دُونَ مشيئتكَ وعِندَ كُلِ طُرفة عين وتنفس نفس و امتثالا لقول النبي ﷺ:

«لا يشكرُ اللهَ مَن لا يشكرُ الناس»[2]

نتقَدَمُ بثَرِ الشُكرِ والتقدِير لأستَاذتِنَا الفَاضلة الدُكتورَة " صليحَة سبقَاق" لقبُولهَا الإشراف على هَذِهِ الرِسالَة، ولمَا قَدَمتهُ لنَا من نصَائِح وتوجيهَات وَ إرشادها وتَشجيعهَا الدَائِم لَنَا رُغمَ ضيق وَقتِها وانشغالاتها لم تتراخى لحظة في إعانتِنَا.

والشُكرُ موصولٌ للأسَاتِذَة المُنَاقِشِين لقُبُولِهِم مُنَاقَشَة مُذَكِرَتِنَا والشُكر لكُلِ من أعاننا في عملنَا هذا من أساتذة وأصدقاء.

---

(1) سورة إبراهيم، الآية 7.

(2) أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، تحق: شعيب الأرنؤوط، جزء 13،(حديث 7938)، الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1997م، ص322.

مُقدمَـــــــة

لم تعد نظرية الأنواع الأدبية ذات مكانة في حقل الدراسات الأدبية منذ منتصف القرن الماضي و ربما قبل ذلك و نعني بذلك الفترة التي طرح فيها الفيلسوف الإيطالي كروتشه هجوما عنيفا على مفهوم الأنواع ثم جاء مصطلح "جامع النص" عند جيرار جنيت ليقضي على ما تبقى من فواصل بين الأنواع الأدبية ليفتح المجال مع ظهور الرواية الجديدة في فرنسا لظهور نظريات و آليات جديدة لقراءة النص منعزلا عن فكرة العمل الأدبي الصارمة بتقليديته و كلاسيكيته كالنصوصية و التناص و الشعرية و تفاقم الأمر عندما بدأ رولان بارت يضع فروقا بين العمل الأدبي و النص ليصير الأول مغلقا و أحادي الدلالة بينما يظل الثاني ثريا منفتحا على تعددية الدلالة مع تعدد القراءات.

وقد أمكن للسرد أن يتوسّل بالشعر، فيكون هذا الأخير أرضية لتشكيل البناء الجمالي للرواية لترتدي ثوب (شعرية السرد)، فأصبح للرواية الحق في السعي نحو الوصول إلي مستوى الشعرية من خلال النزوع لجمالياتها التشكيلية و فنونها المختلفة و انزياحاتها اللغوية المغامرة و فضاءاتها الرحبة و إيقاعاتها المختلفة، كل ما سبق شكل ما يسمي بـ (شعرية السرد في الرواية العربية). من هذه التجارب الناجحة التي انفتحت فيها الرواية على الشعرية و جعلتها في صميم سردها رواية الروائي الجزائري عبد المنعم بن السايح الموسومة " بقايا أوجاع سماهر" و التي اعتمدت الشعرية في بنائها السردي و انصبت دراستنا على آلياتها السردية التي جسدها الكاتب في روايته والتنقيب عن الشعرية من خلالها، ومن هنا كان موضوع بحثنا موسوما بـ (شعرية السرد في رواية " بقايا أوجاع سماهر " لعبد المنعم بن السايح).

ولعل من بين أهم الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو أن الرواية جديدة نوعا ما لم تتعرض لدراسات سابقة ورغبتنا فى كشف عالم روائي مخبوء وراءه بنية سردية متماسكة حقا و جديرة بالقراءة و إعادة إنتاج النص نفسه من خلال التحليل و

الوصف و الفحص إلى جانب انجذابنا الشخصي لها لما خلفته فينا من أثر فني وجمالي. و كان اختيارنا للشعرية السردية هو النافذة التي اخترنا من خلالها الولوج إلى عالم الرواية.

ولخوض غمار هذه الدراسة حاولنا الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ما مفهوم الشعرية؟
- وما هي شعرية السرد ؟
- وكيف تجلّت شعرية السّرد في روايته ؟
- وما هي الآليات السردية التي استعملها الروائي من أجل بثّ روح الشعرية في روايته؟

و تمثل هدفنا من دراسة شعرية السرد كون الأخير أصبح يمثل أهمية في نظرتنا الحداثية للنص التي تعتمد مقولة آلان تورين في كتابة الهام " نقد الحداثة " من أنه (لا يوجد خطاب يحتكر المعنى) و نزيد على مقولته أنه لا يوجد نوع أدبي بعينه يحتكر جماليات اللغة فليست الآداب فقط تغرف من بعضها بل حاولنا إثبات أن كل الفنون أيضا تنهل من بعضها من خلال استدعاء الخطاب الروائي لشعرية اللغة بجمالياتها و مرواغاتها من الخطاب الشعري. وللإجابة عن اشكاليات هذا البحث اتبعنا خطة بحث مكونة من مقدمة وفصل تمهيدي يليهما فصلين اثنين ثم خاتمة. وقد جاء **الفصل التمهيدي** بعنوان (الشعرية والشعرية السردية) وتناولنا فيه مفهوم الشعرية وأراء النقاد فيها مع مفهوم السرد ثم لمحة عامة مختصرة عن شعرية السرد.

أما **الفصل الأول:** حمل عنوان (شعرية " العنوان والزمان" في بقايا أوجاع سماهر) تطرقنا فيه لشعرية السرد من خلال العنوان الذي يعتبر هوية الرواية وسبيل القارئ إليها ، ثمّ تعرضنا بعده لشعرية الزمن الذي يمثل جوهر الرواية وعمودها الفقري .

ثم **الفصل الثاني** والموسوم بـ (شعرية المكان والشخصيات في رواية بقايا أوجاع سماهر) فإننا تناولنا فيه شعرية السرد من خلال حضور الشخصيات وتنوعها، ثم شعرية المكان داخل الرواية، وفي الأخير **الخاتمة** التي تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراسة الشعرية السردية داخل الرواية.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على "المنهج الوصفي مع آلية التحليل" ومعتمدين خلال ذلك على ما تمنحه لنا نظرية التلقي من سلطة في القراءة وإعادة إنتاج النص و هذا ما يتلاءم مع موضوع بحثنا ويتناسب مع الكشف والوصف في دراسة الرواية و معللين ذلك بسبب مرونته.

و استندنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر والمراجع التي لها علاقة ببحثنا من أهمها نذكر: بنية الشكل الروائي لـ حسين البحراوي، قضايا الشعرية لـ رومان جاكبسون، خطاب الحكاية لـ جيرار جينيت، بنية النص السردي لحميد الحميداني، جماليا المكان لغاستون باشلار.

إن كل باحث مهما بلغت درجته العلمية ومهما بلغ من العلم لا يمكن أن يكون بمنأى عن عثرات تعترض طريقه من الصعوبات التي واجهتنا أثناء إعدادنا لهذا البحث:

ـــ وجدنا صعوبة في الحصول على المراجع الورقية لعدم توفرها وتزامن مرحلة انجاز المذكرة مع جائحة الكوفيد 19 والحظر الذي عطل سير بحثنا وتوجهنا للمكتبات، لكننا وبفضل الله عز وجل وبفضل تعاون الأستاذة والإدارة معنا تجاوزنا ذلك.

وفي الأخير نحمد الله رب العالمين الذي جعل لكل شيء قدراً، وجعل لكل قدر أجلاً، وجعل لكل أجل كتاباً، أما بعد نتقدم بكامل الحب والعرفان والتقدير للدكتورة الفاضلة "سبقاق صليحة " التي تفضلت علينا بقبول الإشراف على هذه الرسالة ولم تبخل علينا بنصح أو توجيه، كما نتقدم بخالص الشكر والتقدير لكل من أمدنا بيد العون وساعدنا من قريب أو بعيد، وإن أصبنا فمن الله عز وجل، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان.

فَصْـــــــــل تَمْهِيـــــــــدِي

الشِعْرِيَة وَالشِعرِيَة السَرِدِيَة

تمهيـــــــد

فـرض علـى الباحـث أثنـاء مواجهتـه للنقـد الحـداثي أو فـي نظريـة الأدب بشـكل عـام الاصـطدام بعدة قضـايا و مصـطلحات لعل أبرزهـا مصـطلح " الشـعرية " ، هذا المصـطلح القـديم الجديـد الـذي اسـتجلب و وضـع أسـفل بـؤر الضـوء مـرة أخـرى، فمـازال النقـاد و المنظرون غربا و شرقا يولونه اهتماما كبيرا، فهو مـازال مثيرا للجدل و يتخذ لنفسـه مساحة لا بأس بها من التفكير النقدي.

إذن فالشـعرية كمصـطلح أرسـى قواعـده و لبناتـه الأولـى الفيلسـوف "**أرسـطو طـاليس**" فـي مؤلفه الشـهير " **فن الشـعر**"، لكن مصـطلح الشـعرية لـم يـرتبط بعد ذلـك بجنس واحد مـن الأدب و هـو الشـعر، فقـد اتسـعت دلالات المصـطلح و بعـد بـه المنظـرون عـن أصـله الأرسطي فأصبح يشمل كافة أجناس الأدب و الكتابات الأدبيـة بشكل عام، الأمـر الـذي أدى بـه فـي نهايـة المطـاف لملاحقـة قوانين الكتابـة و الإبـداع نفسـها بـل إن الباحـث أينمـا اتجـه فـي كشـوفه تـردد أمامـه مصـطلح الشـعرية سواء تحت هذا المسمى نفسـه أو مسميات بديلـة عنـه كالأدبيـة و الإنشـائية و غيرها مـن المصـطلحات و بـدأت تتـردد مصـطلحات مـن قبيل " شعرية السيرة , شعرية القصة , شعرية السرد , شعرية السينما ... و غيرها.

لا شـك أن مصـطلح "الشـعرية" أصـبح مـن أكثـر المصـطلحات تجليـا فـي أرض المشـهد النقـدي الـراهن فقـد تناولتـه بالبحـث و التنقيـب و الدراسـة أعمـال أدبيـة و نقديـة، غربيـة و عربيـة منـذ القـدم و حتـى عصـرنا الحاضـر و أسـهبت فـي توضـيح جهـازه المفـاهيمي و محاولة استجلاء إشكالياته وهذا ما حاولنا أيضا الكشف عن طرف بالقليل من التعريفات التي ورد فيها هذا المصطلح.

أولا: الشعرية:

أ /لغةً :

إن كلمة "شعرية" تعود في أصلها إلى الكلمة "شعر" و مادة «شعر» في اللغة العربية تدل على العلم والفطنة، يقال: «شعر به» أي علم، و «أشعره الأمر» و «أشعره به» : أعلمه إياه، «شعر به» عقله وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال: «شعر الرجل» أي: قال الشعر[1].

يقول **الفيروزبادي** : شعر من شعرًا وشَعرًا و شعري ... وشعوره: أي علم به، وفطن له، وعقلهُ، وليت شِعري فلانا أي ليتني شَعَرتُ، وأشعرهُ الأمر: أعلمه، والشِّعرُ: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية [2].

كما وردت لفظة "شعر" في مقاييس اللغة: «الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثباتٍ، والآخر على عِلمٍ وعَلَم»[3].

أما في "المعاجم الحديثة" فقد ورد في "معجم الوسيط" : شعر فلانٌ شِعرًا أي : قال الشعر، وبه شعورًا: أحس به وعلم[4]، فكل هذه التعريفات تصب في مصب واحد ألا وهو العلم والفطنة فالشعرية في اللغة من شعر والذي يعني العلم.

ب/ اصطلاحا:

إن "الشعرية" في أصلها مصدرٌ صناعي وُضِع للدلالة على اللفظة الفرنسية (Poétique) وباللغة الإنجليزية (Poetic)، والشعرية حسب ما جاء به جاكبسون ذات

---

(1) أحمد مطلوب، **الشعرية**، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، م40، 1989م، (د.ط)، ص23.

(2) الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار الحديث، القاهرة، 2008م، (د.ط)، (مادة شعر)، ص866-868.

(3) ابن فارس، **مقاييس اللغة**، تحق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، (د.ت)، (د.ط)، (باب الشين والعين وما يثلثهما)، ج3، ص193.

(4) إبراهيم الزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، مج2، دار الدعوة، (د.ت)، (د.ط)، ص484.

موضوع مهم ألا وهو: البحث عما يجعل من الرسالة اللفظية أثرًا فنيا؟ تسعى لتعرف ما الأدب؟ والقضايا المتفرعة منه لتتوالى الإشكاليات وتبحث عن إجابات لها: ما الفن في اللغة؟ ما هي أشكال الأدب وأنواعه؟ ومالذي يميز أسلوب أدبيًا عن غيره ومالذي يرسم حدود هذا الجنس من أشكال وقوانين[1] أي أنها تغوص في الأدب لتبحث عما يجعل منه أدبا وفنا مميزا عن غيره من الفنون.

ويخوض **حسن ناظم** في مجال الشعرية ليعتبرها مصطلحًا حديثًا ذو جذور قديمة في الوقت ذاته ويقول بأنها: «محاولة وضع نظرية عامة ومجردة و محايثة للأدب، بوصفه فنًا لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية »[2]، ويضيف بأنها: «مجموع المبادئ الجمالية التي توجه كاتباً ما في عمله، أي مجموعة من القواعد المتبناة من قبل مدرسة ما، أو من قبل كاتب معين».[3]

نستطيع القول من خلال ما سبق أن: الشعرية غايتها الجمال والإبداع في الأدب، فهي تنطلق من الأدب لتعود إليه أي تتخذ من اللغة وسيلة لها.

و بعد أن عرضنا معنى "الشعرية" اللغوي والاصطلاحي لابد لنا أن نتعرض لآراء النقاد المحدثين الغرب والعرب في موضوع الشعرية دون إسهاب فهو موضوع طويل ومتشعب وأخصصنا بالحديث الشعرية الحديثة.

---

[1] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ط1، ص24.

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

[3] جمال بوطيب، **السردي والشعري** (مساءلات نصية)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2013م، ط1، ص17.

ج/الشعرية عند النقاد المحدثين:

❖ **عند الغرب:**

من المعروف أن مصطلح " الشعرية " يعود نسبه إلى **أرسطو(Aristotle)** و يكاد يجمع النقاد على ذلك يقول الدكتور **حسنا البنا عز الدين:** «ارتبطت الشعرية في القديم بأرسطو و كتابه فن الشعر "Poetics" و هو نفس العنوان الذي أطلق على نسخته الانجليزية الأولى "الشعرية" »[1]. و أول ظهور لهذا المصطلح حديثا كان في « مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني»[2] لكن المصطلح ذاع و انتشر في القرن العشرين من خلال إسهامات اثنين من أهم من ذيع اسمهما شرقا و غربا و هما **رومان جاكبسون (Jakobson.Roman)** و **تزيفطان تودروف (Tzvetan Todorov).**

برزت الشعرية ضمن أبحاث **رومان جاكبسون** الذي كان من «السباقين في هذا المجال، وينطلق في رؤيته للشعرية من نظرية الاتصال وعناصرها الستة: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والشفرة وقناة الاتصال، إذ يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أيضاً قناة اتصال، ويولّد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وتعنى الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة»[3]. **فجاكبسون** ربط الشعرية بالاتصال وعناصره من خلال ما تولده الرسالة وأطرافها الستة وتسليط الضوء على ما تحملهُ تلك الرسالة وخاصة أدبيتها.

---

[1] حسن البنا عز الدين، **الشعرية والثقافة**، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ط1، ص27.

[2] يوسف وغاليسي، **الشعريات والسرديات** (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، (د.ط)، 2006م، ص10.

[3] مرشد الزبيدي، **اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، (د.ط)، ص98.

وقد ربط **جاكبسون** الشعرية باللسانيات حيث يقول: «إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1] أي أن شعرية **جاكبسون** لا تختص بالشعر وحده بل تشمل جميع أنواع الخطاب الأدبية لكن اهتمامه الأكبر كان بالوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي و المميزة له.

وتتجلى الوظيفة الشعرية حسب رأي **جاكبسون** في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة بحد ذاتها لا الشيء المسمى أو انبثاق لانفعال[2] فهي تهدف لوصف الكلمة ككلمة ذات قيمة ووزن لا كإشارة لشيء أو علامة.

أما **تودوروف (Todorov Tzvetan)** فتتسع عنده الشعرية لترتبط بكل الأدب الشعر والنثر، حيث يقول:

«ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي [...] فإن هذا العلم (الشعرية) لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن... وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية »[3]، أي أن الشعرية في رأيه تصب اهتمامها بخصائص الأدب التي تميزه عن غيره من الأعمال الإبداعية ولا تهتم بالأدب بل بخصائصه التي تكسبه صفة الأدبية وتمنحه الوجود.

---

[1] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، 1990م، ط2، ص23.

بينما ربط **جون كوهين (Jean Cohen)** الشعرية بالشعر في قوله: «علم موضوعه الشعر»[1] أي اقتصر **جون** الشعرية على الشعر وقد وُصفت شعريته بأنها تشبه الشعرية العربية القديمة. إذ ميز بين الشعر والنثر بقوله: «النظم ليس مختلفا عن النثر فحسب بل هو معارض له وليس شأنه أن يكون مما ليس نثرا، بل هو نقيض النثر، فالخطاب النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة إلى أخرى»[2]. فهو من خلال رأيه هذا لم يقارن بين الشعر والنثر بل فصل بينهما كليا وجعل من الأول نقيضًا للثاني.

وتقوم شعرية **كوهن** على مبدأ الانزياح اللغوي الذي يقوم على: « ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين »[3] أي أنه جعل من المستويين الصوتي والدلالي شرطًا أوليا للتفريق والحكم على النصوص الأدبية وشعريتها.

بينما ربط **كوهن** الشعرية بالأسلوب في حدّ ذاته حيث يتعرض للانزياح بقوله: « والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي الشعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعرية عند **جون كوهن** في تميز الأساليب»[4]، إذن فالشعرية حسب رأيه تختص بالشعر وتقوم على مبدأ الانزياح.

❖ **عند العرب:**

---

[1] جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد عبد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، (د.ت)، ط1، ص09.

[2] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص112.

[3] بشير تاوريريت، **رحيق الشعرية الحداثية**(في كتابات النقاد المحترفين والشعراء المعاصرين)، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر، الجزائر، بسكرة، 2006م، (د.ط)، ص71.

[4] مرشد الزبيدي، **اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، (د.ط)، ص104.

لقد اختلف النقاد العرب في ترجمة مصطلح الشعرية كونه مصطلح غربي الأصل، فقد ترجمه **سعيد علوش** (poetics) إلى الشاعرية، وأيد هذه الترجمة **الغذامي** أي استخدم الترجمة نفسها "الشاعرية". كما ترجمت (poetics) إلى الإنشائية، وترجمت أيضا إلى نظرية الشعر أو فن الشعر وفن النظم أو الفن الإبداعي، والترجمة الأخيرة لـ (poetics) كانت الشعرية[1] ونلحظ هنا أن الترجمات احتفظت بنفس جذر الكلمة في الغالب.

ومن بين أهم النقاد العرب المحدثين اللذين تحدثوا عن الشعرية و أولوها اهتماما بالغا وخصصوا لها ركنا أساسا في مؤلفاتهم **أدونيس** ويظهر ذلك في كتابه الشعرية العربية، حيث يعرفها على أنها: «خطاب حصر القول الشعري في قاعدة نظمية معينة بدلا من أن يضل حرا ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية، فالشعرية عنده هي التي تعتمد على الغموض والفجائية والاختلاف والرؤيا فهي تتسم بالتعدد».[2] والشاعر حسب **أدونيس** ومن خلال الشعرية هو الذي يُقدم للقارئ كل شيء إلا الشعر أي يتلاعب باللغة لتكتسي بزي متلاون، وقد ميز بين نوعين من الشعراء الأول يكتب اللغة والثاني اللغة من تكتبه[3]، أي أن الشعرية هي الاختلاف في طرائق الكتابة عن طريق التماهي في اللغة.

كما همش **أدونيس** الوزن في عملية التفريق بين الشعر والنثر واعتبره مقياسا غير كاف للتمييز بينهما، واعتبر اللغة في كيفية استخدامها هي المعيار الوحيد للكشف عن ذلك[4]، ويوضح هذا بقوله: «الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين الشعر

---

(1) ينظر: حامد سالم درويش الرواشدة، **الشعرية في النقد العربي الحديث** (دراسة في النظرية والتطبيق)، جامعة مؤتة قسم اللغة العربية وآدابها، 2006م، (د.ط)، ص45.

(2) بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية** (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، ط1، ص401.

(3) ينظر: أدونيس، **كلام البدايات**، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ص166.

(4) ينظر: بالعجال عبد السلام، **الشعرية الحداثية** (مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والاشكالية)، مجلة الأثر، ع24، 2016، الجزائر، 2016م، ص14.

والنثر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية»[1]. فالشعرية «تكشف عن اللامحدود لعالم النص الشعري»[2].

ومن خلال شعرية **أدونيس** يتضح أنه كان متأثرا بشعرية **جون كوهين** من خلال قوله الذي سبق ذكره ومن خلال الأنماط التعبيرية الأربعة التي حددها مع **جون كوهين** وهي: «التعبير نثريا بالنثر، والتعبير نثريا بالوزن، ثم التعبير شعريا بالنثر، والتعبير شعريا بالوزن غير أن السمات الشعرية عند **أدونيس** تمثلت في الوزن والنثر بدلا من الخاصيتين الصوتية والدلالية عند **جون كوهين**»[3].

و **كمال أبو ديب** مثل **أدونيس** في تأثره بالغرب و في تنظيرهما للشعرية، لكن وفق منظور جديد إذ اعتبر الشعرية: «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[4] فهو يركز على أهمية العلاقات بين مكونات العمل الأدبي في إضفاء الشعرية عليه، فالشعرية تكمن في النص كبنية كاملة مترابطة لا في اللفظة مفردة.

واعتبر **كمال أبو ديب** الشعرية تكمن في: «التضاد و الفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية، ومكوناتها الأولية وتركيبها»[5] أي أن الشعرية من منظوره تكمن في خروج الإبداع الأدبي

---

(1) أدونيس، **سياسة الشعر** (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، 1996م، ط2، ص25.

(2) بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص410.

(3) بالعجال عبد السلام، **الشعرية الحداثية**، ص14.

(4) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ص27.

(5) المرجع نفسه، ص21.

عن كل ما هو متوقع وخلق ما يسمى بـ(كسر أفق التوقع للمتلقي) وتجاوز طبيعة الكلمات العادية إلى طبيعة غير عادية وهنا يكمن سر جمالية العمل الأدبي وتتولد الشعرية.

ثانيا: مفهوم السرد

إن "السرد" عملية فطرية إنسانية بالدرجة الأولى خلقت مع الإنسان موجودة منذ الخلق، فالإنسان بطبيعته ميال للحكي والكلام، والقصص القديمة والحكايا الشعبية وقصص الأولين خير دليل على تناقل الكلام عبر سرده وحفظه فهو يمثل جوهر الوجود وحافظه.

أ/لغةً:

"السرد" من باب سَرَدَ ومن معانيه ما جاء في لسان العرب :«تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضهُ في أثر بعض متتابعاً، وسَرِدَ الحديث ونحوه يسَردُه سَرداً إذا تابعهُ ،وفلان يسْرُد الحديث سَرداً إذا كان جيد السياق له»[1]

أما في منجد **مختار الصحاح** فقد جاءت بمعنى: «[س ر د] درع مسرودة، و مسّردة بالتشديد ، فقيل سردها: نسجها وهو تداخل حلق بعضها في بعض وقيل السرْدْ: النقب والمسرودة لمثقوبة ، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له ، وسرد الصوم ، تابعه وتولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي متتابعة وهي ذي القعدة ، ذي الحجة و محرم ، وواحد فرد هو رجب»[2].

ونتوصل إلى أن السرد في اللغة جاء بمعنى التتابع والانسجام وهذا ما اجتمع عليه التعريفين السابقين لكلمة "سرد".

ب/اصطلاحًا: يرتبط السرد بالحكي وهو: « المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداثا و خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ط 1، (مادة سرد)، ص1987.

[2] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح** ، دار الجيل ، بيروت ، 1987م، (د.ط)، ص194-195.

الخيال»[1] فارتباط السرد بالحكي ليس بالضرورة أن يكون مدعاة للخيال بل إنه قد يكون في مجالات الحكي الواقعي.

ويذهب "**جيرار جينيت**" (**Genette.Gerard**) الذي تأصل على يده المصطلح في تعريفه للسرد على أنه: «العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي[أو الراوي] narration حيث عرفه السرد وينتج عنه النص القصصي المشتمل على اللفظة [أي الخطاب القصصي] أو الحكائي [أي الملفوظ القصصي] فالسرد إذا هو الإطار العام الذي يتشكل فيه النص الروائي، و من خلاله يظهر الهيكل الروائي، ويضمن البنية اللغوية والبنية الحكائية وهو الكيفية التي تروى بها الرواية والطريقة التي يتبعها المؤلف من اختياره لكيفية السرد وتنسيق الأحداث وبناء ووصف الشخصية والزمان والمكان ، وترتيبها بجذب القارئ »[2] فقد اكتفى **جينيت** في تمهيده لمفهوم السرد باعتباره الطريقة أو الكيفية التي تروى بها الأحداث ويتشكل بها النص الحكائي.

فهو بهذا «وسيلة لتوصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي وهو الراوي »[3]. وجوهر العملية السردية تقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقية من طرف السارد، أي أن السرد هو الكيفية التي يتم بها نقل الواقِعَةُ.

ويعرفه **طه وادي** بأنه: «الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزء من الحدث أو جانب من جوانب الزمان أو المكان الذي يدور فيهما أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصيات أو قد يتوغل في الأعماق، ويصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر

---

[1] مجدي وهبة وكامل وجدي، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ط2، ص 198.

[2] علا السعيد حسان، **نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين**، مؤسسة الوراقة للنشر والتوزيع ،عمان، 2013م، ط1، ص49.

[3] ميساء سليمان الابراهيم، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئه العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، (د.ط)، ص 13.

نفسية أو حديث خاص بالذات»[1] **فطه وادي** اعتبر السرد تصوير الكاتب لتلك الأحداث الخارجية أو هو وصف لشخصية ما وما يدور في أعماقها.

ونشأ عن هذا المفهوم (السرد) مصطلحات أخرى، مثل السردية: «التي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوي و مروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجًا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكنت تأكيد: أنّ السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السري أسلوبا و بناءً ودلالةَ»[2] لذلك يعتبر السرد هو العلم الذي موضوعه عناصر البنية السردية.

ونجد أيضا السردية عند **غريماس(Greimas)**: «وهي مداهمة اللامتواصل المنقطع للطرد المستمر حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات [...] ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هيا ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها»[3]. فالسردية هي جملة الملفوظات التي تعترضنا. حيث أن السرد يشكل: «مكونا موازيا للنص الروائي ،فهو الذي ينظم شخصياته وأحداثه وأزمنته وفضاءاته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى، بما هو صياغة فنية وفق قواعد النص وأشكاله المتباينة ، وهكذا ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر آليات داخلية تنفرد بوظائفها ومكوناتها

---

[1] عبد الرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة** (الرجل الذي فقد ظله نموذجًا)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006م، ط1، ص112.

[2] عبد الله إبراهيم، **السردية الشعرية** (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، 2006م، ط2، ص17.

[3] ينظر: محمد ناصر العجيمي، **في الخطاب السردي** (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، 1993م، (د.ط)، ص56.

وأزمنتها»[1] فدور السرد بناء النصوص الروائية، وتنظيم بنياتها ليعطينا نص حكائي ذو جمالية.

ج/السرد عند المحدثين

❖ **عند الغرب:**

لقي السرد اهتماما كبيرا عند **الشكلانيين الروس** «وذلك من خلال دراسة **ايخنباوم (Eichenbaum)** لنظرية النثر، فقد أشار إلى **اوتو لودفيج** وكيف أنه فرق بين شكلين من السرد: الأول السرد بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس، و الثاني السرد المشهدي، وفيه يكون لتعليق يحيط narrtive حوار بين الشخصيات في الصدارة، ويكتفي من القسم الحكائي بالحوار ويشرحه، بمعنى أنه يقتصر عمليا على الإشارة المتعلقة بالمشهد وهذا النوع من السرد يذكر بالشكل المسرحي»[2]. فهو من خلال ما قدمه قد قسم السرد إلى شكلين: النوع الأول موجود في الرواية ويتجسد لنا من خلال الراوي الذي يقوم بمهمة السرد، وذلك بواسطة الحكي الذي يعتبر العنصر الأهم في الرواية أما الشكل الثاني فهو السرد المشهدي الذي تختص به المسرحية فقط ويقدم لنا عن طريق التمثيل ويأتي على شكل حوار يسرد لنا الأحداث.

يشبه **رولان بارت (Barthes.Roland)** السرد بالحياة بتغيراتها وتطوراتها حيث يقول: «إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ و الثقافة»[3] ويرى أن: «السرد فعل

---

[1] نوره بنت محمد بن ناصر المري، **البنية السردية في الرواية السعودية** (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة دوكتوراه، جامعة ام القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 2008م، ص 10.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة** (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م، ط1، ص28–29.

[3] عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الأدب، 2005م، ط3، ص13.

لا جدوى له فالكلام الملفوظ يمكن أن يدعم السرد الشفوي أو مكتوب عبر الصور ثابتًا أو متحركًـا، فالسـرد حاضـرًا فـي الأسـطورة الخرافيـة، المثـل، الحكايـة، القصـة، القصـيرة الملحمـة،التاريخ، التراجيـدي، المأسـاة، الملهـاة، المسـرح الألمـاني»[1] أي أن السـرد موجـود في كل زمان ومكان في كل الثقافات و المجتمعات ولكل شعب سارد خاص به ويمثله.

واعتبره **جيرار جينيت(Gérard.Genette)**: «عرض يحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية ،أو خيالية {عرض} بواسطة اللغة أو بصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة »[2] أي ربط السرد باللغة وفي حين أنه يتحقق بغير اللغة أي الخيال، فهو هنا تحدث عن السرد بالإشارة للرواية و القصة.

❖ **عند العرب:**

يعتبر **سعيد يقطين** من أهم المنظرين لعلم السرد ومن الذين بذلوا جهدا كبيرا في محاولة تأصيل هذا المصطلح، حيث يقول في مقدمته للسرد العربي: «أن العرب قد مارسوا السرد والحكي، شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى، في أي مكان بأشكال وصور متعددة لكن السرد كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم، ولم يتم النزوع في استعماله إلا مؤخرا لذلك فهو يعتبر واحد من القضايا والظواهر التي بدأت تجلب اهتمام الباحثين والدارسين العرب»[3] فهو يقر بأن السرد موجود منذ القدم إلا أنه كمفهوم سلط عليه الضوء حديثا.

---

[1] رولان بارت، **النقد البنيوي للحكاية**، تر: أنطوان بوزيد، بيروت، 1988م، ط1، ص89.

[2] جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000م، (د.ط)، ص 45.

[3] عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب السردي وقضايا النص**، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2009م، ط1، ص 146.

بينما **يمنـى العيد** عرفتـه علـى أنـه: «مجموعـة مـن الأحداث التـي تقـع أو التـي يقـوم بهـا الأشخاص ترتبط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون»[1] أي ربطت السرد بمجموعة الأحداث التي يقوم بها الأشخاص.

أما **حميد لحميداني** فالسرد عنده بمعنى القصة والكيفية التي تؤدى بها هذه القصة حيث يقول: «أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة . وتسمى هذه الطريقة سردًا»[2] وفي تعريف آخر يقول: «هو الكيفية التي تُروى بيها القصة عن طريق القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[3] أي هو الطريقة التي تروى بها القصة مع خضوعها لبعض المؤثرات من المرسل والمرسل إليه.

و **نبيلة إبراهيم** اعتبرت السرد فعل إبداعي يشمل جميع الخطابات الأدبية إذ تقول: «هو فعل لا حدود له و يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان، كما يرتبط السرد بأي نظام لساني و غير لساني وتختلف تحليلاته باختلاف النظم الذي استعمل فيه »[4]. أي أنه يشمل كل القضايا وهو من إبداع الإنسان.

ويقول **عبد المالك مرتاض** السرد: «يقضي ميثاقا تنشط بداخله أربعة مصطلحات المؤلف، القارئ، الشخصية و اللغة وبمجرد أن ينقص عنصر واحد من العناصر الأربعة يختل النظام، وتنعدم الثقة أي أن الميثاق يخرق وينقص. والعمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هوا انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداث خيالية أو واقعية في زمان

---

[1] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي** (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، 1990م، ط1، ص28.

[2] حميد الحميداني ، **بنية النص السردي** (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 1991م، ط1، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص45.

[4] نبيلة إبراهيم، **فن القصة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الغريب، الأردن، (د.ت)، (د.ط)، ص9.

معين وغير محدد تتضمن بتمثيله عدة شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي»[1]. يقر **مرتاض** في مقولته أن السرد يحقق وجوده ضمن أربع: المؤلف، القارئ ،الشخصية واللغة وبهذه العناصر تبنى العملية السردية. ونصل إلى أنّ كل تعريفات النقاد الغربيين والعرب التي أدرجناها للسرد معظمها ينصب في ضرورة حضور الحكي والزمن والمروي له وطريقة الحكي.

ثالثا: شعرية السرد:

تطورت الدراسات النقدية واتسعت لتفتح الأبواب للنظرية الشعرية فتنطلق من الخاص إلى العام وتحتضن الكل بعد أن كانت تتمركز حول الجزء فلم تعد الشعرية حكرا على الشعر وحده كما جاء في كتابات القدماء بل تجاوزته لتلج إلى جميع أنواع الخطابات الأدبية ونعني بشعرية السرد ما اصطلح عليه بعض الدارسين (شعرنة السرد) أو تشعير السرد وغالبا ما يقترن هذا التعبير بجملة أخرى وهي شعرية السرد، و يقصد بذلك حضور السرد في الشعر حيث يخترق كلاهما الأخر «و إذا كانت الشعرية في المجرى السابق مرادفة للمبادئ الأدبية أو القوانين البنيوية التي تستنبط من الخطابات السردية فإنه في هذا المجري لا تتعدى تقاطع الشعر و النثر و السرد على سطح اللغة، تمهيدا لحديث لاحق عن تداخل الأجناس الأدبية أو الكتابة ضد التجنيس»[2] و هو ما عرفه **ادوار الخراط** بالكتابات عبر النوعية و تخصص في كتابتها في أعماله الروائية الرائدة في مجال شعرية السرد الروائي.

و نلمس هذا الاتجاه من الشعرية عند **صلاح فضل** حيث يرى أن الشعرية تبرز «عبر لونين من الأدوات إحداهما تتمثل في شعرية الأسلوب اللغوي والأخرى تبدو في مستوى

---

[1] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية** (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، (د.ط)، ص256.

[2] عميش عبد القادر، **شعرية الخطاب السردي سردية الخبر**، منشورات دار الأديب، (د.ت)، ط2، ص201.

أعمق يتصل بالوسائل التقنية الروائية»[1] و هذا التداخل بين الشعر والسرد يعتبره **صلاح فضل** عمليةٌ: «تثير غيرة الشعر و حسده»[2].

ولعل الالتباس و الغموض الذي يكتنف مصطلح الشعرية هو الذي دفع **سامح الرواشدة** إلى استخدام المصطلح بالتعريف أي "الشعرية" و ليس "شعرية" في دراسته الشعرية في السرد في رواية (أنت منذ اليوم) والقصد هنا واضح وهو الإمساك بعدد من العناصر الشعرية التي تداخلت مع الفن الروائي أو جعلته قريبا من الشعر[3]. إن هذا التداخل بين الشعري و السردي حسب ما فهمناه من **الرواشدة** لا يلغي خصوصية ذلك الجنس أو يحيله نصا هلاميا لا ينتمي لجنس محدد فسردية الشعر هي في نظره تأثير السرد في الشعر باعتبارهما جنسين أدبيين ينماز كل واحد منهما عن الأخر و كذلك الأمر يخص شعرية السرد.

لقد أضحت شعرية السرد الآن مجالا خصبا مرحبا به في النقد العربي المعاصر، فقد اجتذب الكثير من البحوث و الدراسات التي أصبحت تدبج عناوينها بشعرية السرد أو شعرية الخطاب السردي و غدا مصطلح الشعرية مضافا إلي السرد أو الخطاب السردي المصطلح الأثير عند الشعراء الذين كلما اتجهوا إلى دراسة قصة أو رواية أو غيرها من الأجناس السردية و محاولين تجسيد ما توصلت إليه السرديات من مقولات و إجراءات على ما يدرسونه.

و يعتقد **أحمد الجوة** بأن هذا الاتجاه «الذي يورد مصطلح الشعرية مضافا إلي ما ليس من الشعر بالاصطلاح يرجع إلى أمرين متداخلين : أولهما ظهور كتاب **تودروف(Todorov)** poeotique de la 1971 prose" و كتاب **ميخائيل**

---

[1] صلاح فضل، **شفرات النص**(دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الأدب، بيروت، 1999م، ط1، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص203.

[3] سامح الرواشدة، **منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ص83.

باختين (mikhail.Bakhtin)" poetique de dostoivski 1969 " بالروسية و ترجمته بعنوان " شعرية دوستويفسكي"، و أما الأمر الثاني فهو حرص المستعملين لهذا المصطلح على إضافة القيمة الإبداعية على ما يدرسونه من نصوص الأدب التي لا تنتمي للشعر بالأصالة »[1] ويبدو من خلال هذا الرأي أن هذا الفرع من الشعرية و هو شعرية السرد يطرح بشدة إشكالية المصطلح " poeotique " و لذلك وجدنا **أحمد الجوة** في بحثه المتميز بحوث في الشعريات يعترض على مصطلح " شعرية " و يستعمل بدله الإنشائية و يتحاشى التعرض إلي هذا الاتجاه بالبحث و الدراسة.

و مهما يكن من أمر، فإن الشعرية السردية قد لقيت رواجا عند النقاد، و أخذت مجراها في النقد العربي المعاصر و ما تدافع الدراسات في هذا الحقل إلا دليل علي ذلك.

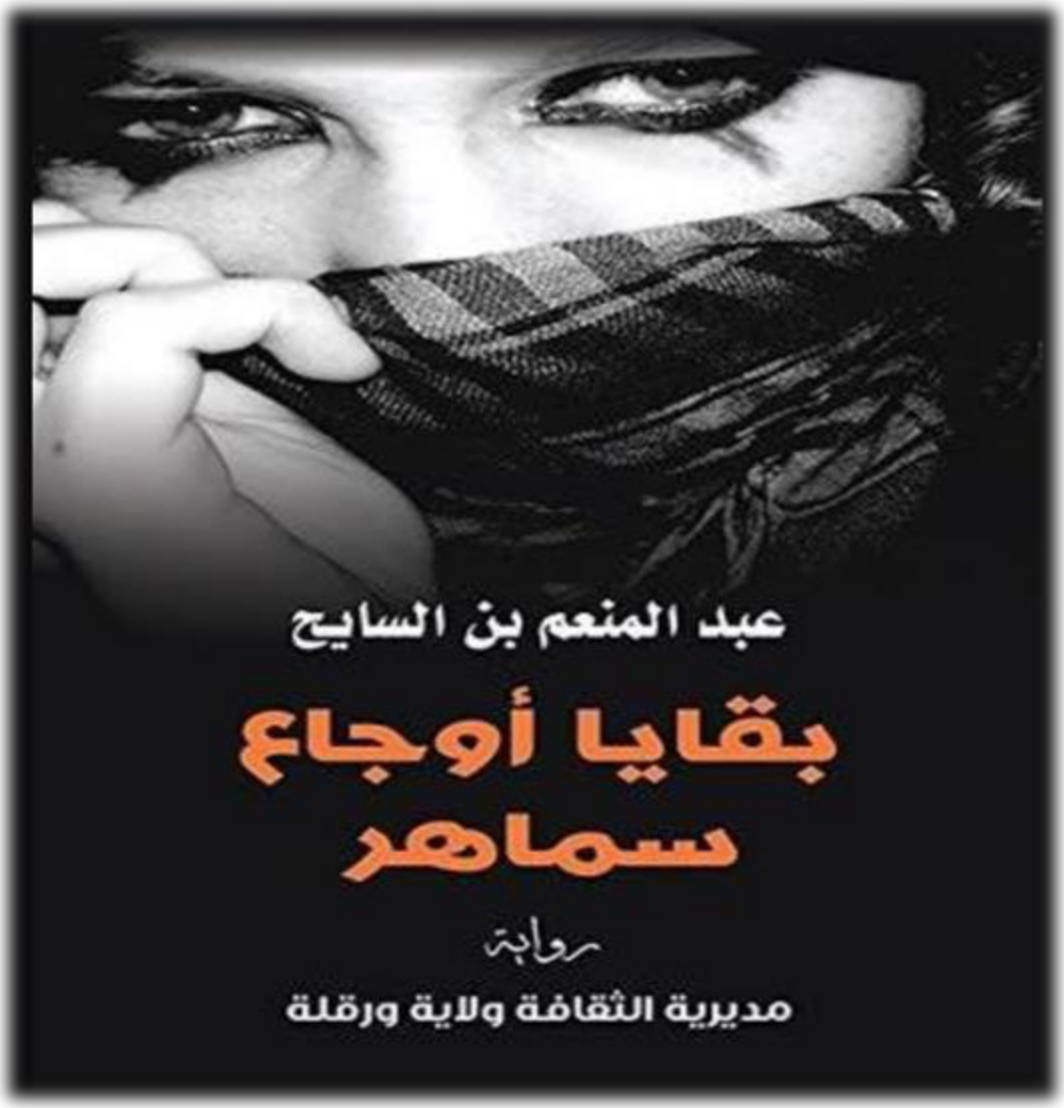
يميز **يوسف وغليسي** في الشعرية السردية بين ثلاث اتجاهات : «يصب أولها في نهر السرديات التي تبنتها الشعرية مولودا علميا خارجا من صلبها، ويقتصر ثانيها على حضور لغة الشعر في الكتابة السردية و النثرية عموما، بينما يتجاوز ثالثهما الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي الذي يهتز بفعل الحضور الشعري الصارخ, مما يخلخل البنية السردية ويجعلها موطنا موحدا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والسرد)»[2]. فقد جمع يوسف وغليسي كل الزوايا التي نظر منها النقاد للشعرية.

لذلك نستنتج ومما سبق من الآراء التي تناولت مفهوم الشعرية وإذا ما أردنا تطبيقها على السرد كجنس أدبي فالشعرية السردية هي ذلك العلم أو النظرية التي تتوغل في السرد لتبحث عما يجعل منه أدبًا وفنًا مميزًا ليستخرج من لُبه اللغة الشعرية ويُسلط منظار النقد على الحضور الشعري في طياته.

---

[1] أحمد الجوة، **بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات**، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، 2004م، (د.ط)، ص25.

[2] يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار اللبنانية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2008م، ط1، ص319.


عبد المنعم بن السايح
بقايا أوجاع سماهر
رواية
مديرية الثقافة ولاية ورقلة

ملخص الرواية

رواية "**بقايا أوجاع سماهر**" صدرت الطبعة الأولى منها عن مديرية الثقافة بولاية ورقلة سنة 2016 للكاتب **عبد المنعم بن السايح**، حصدت هذه الرواية العديد من الجوائز لعل أهمها جائزة الرئيس الجمهورية للمبدعين الشباب علي معاشي عام 2017.

رواية ذات وجهين (نفسي/اجتماعي) بطلتها سماهر التي بدورها تعيش حياتين: حياة الماضي وذكرياته الذين يلاحقانها، وحياة الحاضر الرمادي الذي عجزت عن عيشه كما ينبغي.

تدور أحداث الرواية في فلسطين وتحديدا في غزة، تتحدث عن جانب من جوانب معاناة أهلها، أو لنقل تصور لنا جزءا صغيرا من بؤسهم، والبداية كانت مع بطلة الرواية سماهر الشابة الفتية كبيرة عائلتها المتكونة من والدتها وأخيها مجد وأخويها الصغيرين شيرين وأمجد تبدأ معاناتها حين يتوفى والدها وتزداد بؤرة الحزن اتساعا حين يغادر صديقها زياد أرض فلسطين، فتقرر العيش في عزلة وتقضي أيامها في قراءة الكتب محاولة للنسيان لكن الماضي كان أقوى من كتاب وعزلة، حب سماهر لغزة جعلها تتمسك بأسوارها وتزدري كل من يغادرها فهي لم تعطي لصديقها زياد أو لكل من يغادرها الحق بذلك الهجر كما لم تستطع أن تقتنع هيا ذاتها بوجوب بقائهم وتحملهم المعاناة كما فعلت هي بادئ الأمر، ولتخفف من حزنها وانطواءها اتخذت البحر أنيسا تشكيه ألمها فيغدر بها هو الآخر لاحقا ويسلبها أخيها مجد إلى مصير مجهول.

نبدأ شيئا فشيئا نتعرف على الحارة والجيران، بعد ذلك نتعرف على صديقتها رواء والتي تشاركها بؤسها كونها ليست أكثر منها حظا فهي الأخرى تصارع حزن الوحدة ومرارة فراق الأب وحرمان الفقر، فتختار رواء أيضا أنيسا لها المتمثل في سطح بيتهم المطل على حقول القمح وشقائق النعمان الساحرة التي تضفي على روحها لمسة صفاء وسلام داخلي وتلعب الصدفة دورها لتعرفها على عمر بين حقول القمح وأزهار الحنون عمر الشاب الذي درس الهندسة لكن لم يجد عمل مناسب بعد تخرجه فيختار الانضمام لصفوف المجاهدين صحبة طيف الطفل الشهيد الذي رافقه مذ تخطيه المرحلة الثانوية واختياره الهندسة بدل الطب الذي لم يكن له حظ في دراسته، اختار عمر رواء لتشاركه حياته لكن فرحتهم لم تستمر ولم يحظى بفرصة حمل طفله فيستشهد وهو يقوم بعمله الجهادي.

تختلف حياة وظروف كل من شخصيات الرواية، لكنهم يتشاركون نفس المصير ألا وهو الحزن فسماهر التي فقدت والدها تفقد أخيها القطعة التي كانت تسد ثغرة الذكرى كحبة مسكن، أما رواء التي ظنت نفسها وجدت فارس أحلامها ومسكت بزمام الفرح فقدته على غفلة لينتفض قلبها بالحزن فتعود إلى قوقعة الوحدة مع جنين يتوسط رحمها لتهديه اسم والده. و في نهاية الرواية اختارت كل من سماهر ورواء الخروج من غزة و الهروب من مواجعهم التي قطنت هناك.

﴿**هناك حكمة ملهمة في الرواية : " العالم ينتظر من الإنسان أن يبحث عنه "**﴾.

الفَصْـــــــــلُ الأَوَل

شعرية العنوان والزمن

المبحث الأول

[العنوان وشعريته في رواية بقايا أوجاع سماهر]

- **أولا:** مفهوم العنوان وأهميته.
- **ثانيا:** أنواع العنوان.
- **ثالثا:** وظائف العنوان.
- **رابعًا:** العنوان في رواية بقايا أوجاع سماهر.

أولا: مفهوم العنوان وأهميته:

يكتسب العنوان أهمية كبرى باعتباره أول ما يقابل القارئ وهو: «بنية دلالية كبرى، لأنه بطاقة تعريف للنص، وهويته التي تشكل وجوده»[1]، فالعنوان بوابة النص وجسر القارئ نحوه، ووسيلة الكاتب المثلى لجذب انتباه القراء وإثارة فضولهم.

وقد قدم **خالد حسين** مقاربة تعريفية للعنوان مفادها أنه عبارة عن علامة لغوية تتوسط واجهة الكتاب، ويؤدي العنوان وظائف تخص النص ومحتواه وتداوليته[2]. فهو بهذه المقاربة قد قدّم ثلاثة نقاط خاصة بالعنوان أولها طبيعة العنوان اللغوية، موقعه الكتابي ثم الوظائف التي يؤديها.

أما **محمد فكري الجزار** فرأيه لا يختلف عن رأي **خالد حسين** في تحديده لمفهوم العنوان فقد أورد في معرض دراسته (العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي) بأن: «العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمه، العنوان –بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه»[3] فالجزار من خلال تعريفه للعنوان قدم وظائفه التي يؤديها مع طبيعته اللغوية.

ثم ينتقل **الجزار** في سير كلامه عن ماهية العنوان ليشير إلى قصديته فيقول: «هو كل فعل اتصال ينطوي على "قصد" من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة مرسلة، ثمة إذن قصد للبث من طرف المرسل، وقصد لتلقي هذا البث من طرف المستقبل، هذا في

---

(1) باسمة درمش، **عتبات النص**، مجلة علامات، ع61، جدة، 2007م، ص41.

(2) ينظر: خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان**(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، (د.ت)، (د.ط)، ص77.

(3) الجزار محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، (د.ط)، ص15.

المرسلة ذاتها أي العمل، أما عنوان هذا العمل فانه –بالنظر لخصوصية وظيفته– ذو وضعية أكثر تعقيدا، إذ يتوجه إلى المستقبل حاملا مرسليته في دلاليته، وهذا الحمل –تحديدا– هو "قصد" المرسل و"إرادته" إبلاغ المستقبل بجماع المرسلة، إما على مستوى الجنس أو على مستوى الموضوع أو حتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله»[1] أي أن العنوان يقوم على علاقة قصدية بين المرسل والمرسل إليه يحمل في طياته وظيفة ما.

وتنبثق أهمية العنوان «من حيث هو مؤشر تعريفي، وتحديدي لنص ما، والعنوان هو الحد الفاصل بين العدم والوجود، لأنه كينونة هذا النص واسمه وهو في هذا يضاهي الإنسان الذي لابد أن يمتلك اسما يتميز به عن غيره»[2] فهو العتبة الأساسية التي يقف عندها القارئ ووجهته الأولى نحو أي جنس أدبي فيه تتجمع هوية النص ومنه نلتمس صفاته.

وقد حظي العنوان بأهمية كبيرة خاصة في الدراسات النقدية المعاصرة باعتباره سمة النص وصِفَته، وهو وسيلة الكاتب المُثلى لجذب القارئ وتشويقه، ويعتبر العنوان: «مفتاحا منتجًا ذا دلالة ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بل يمتد حتى البنية العميقة، ... ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع–النص–المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة»[3]. لذلك فالعنوان أصبح من ضروريات البناء الأدبي للنصوص ولا يمكن الاستغناء عنه باعتباره يمثل هوية لها وأداة تعريف تتقدم النص.

وقد رأى النقاد في العنوان «عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص دونما تردد مادام استعان بالعنوان على النص فهو يفتح

---

[1] الجزار محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص21.

[2] خالد حسين حسين، **قراءة في قصيدة "يطير الحمام"** (من العنوان إلى النص)، مجلة أدب ونقد، ع298، ماي 2010م، ص25.

[3] محمد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب**، الدار التونسية للناشر، تونس، 1992م، ط1، ص18.

شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه والتي سببها العنوان، فيدخل للنص بحثا عن إجابات لتساؤلاته».[1] فهو بهذا يلعب دور المغناطيس الذي يشد به الكاتب القراء إلى كتابه ويزرع فيهم بذرة التشويق وحب الاكتشاف فهو الدافع للولوج إلى عالم النص .

ثانيا: أنواع العنوان:

إن العنوان في تركيبه يعتبر: «مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معان فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص»[2] فالعنوان والنص كالوجهين للعملة الواحدة إن غاب واحد بُتَر رأس الثاني، والعنوان بخصائصه الجمالية والتعبيرية يتفرع إلى أنواع عديدة منها:

- العنوان الحقيقي: «هو العنوان الأصلي، بطاقة تعريف تمنح للنص هويته»[3] وهو العنوان الرئيسي للكتاب تتمركز واجهته كعنوان رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج فهو يُعتبر العنوان الحقيقي للرواية والأصلي الذي يبرز متوسطا غلافها.
- العنوان الفرعي: «بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى»[4] يعمل كمستخلف للعنوان الحقيقي ويأتي بعده كمكمل له ولمعناه وكإضافة له، ونبقى مع نفس الرواية النموذج "طوق الياسمين" للكاتب واسيني الأعرج، فبالإضافة لهذا العنوان الحقيقي للرواية نجد عنوانا فرعيا لها يبرز بخط أصغر من الخط الذي كُتب به العنوان الأصلي: "رسائل في الشوق والصبابة والحنين" وعمل هذا العنوان على تكملة معنى العنوان الحقيقي ليتضح للقارئ بأن الكتاب عبارة عن رسائل شوق وحب.

---

[1] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الابداعي-أهميته وأنواعه-، ص10.

[2] شادية شقروش، **سيمياء العنوان** (في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي)، الملتقى الأول لسيمياء النص الأدبي- 7و8 نوفمبر- 2000م- جامعة محمد خيضر -بسكرة-الجزائر، ص 271.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- العنوان المزيف: «يوجد بين الغلاف والصفحة الرئيسية»[1] ودوره إما تكملة العنوان أو عنونة بعض الفقرات وهو ثانوي، وهذا أيضا ما اعتمد عليه واسيني الأعرج في رواياته وفي كتاباته عموما، وما برز أيضا في نفس الرواية المثال "طوق الياسمين" التي احتوت على عناوين فرعية تتوسَمُ بها فصول الرواية فالفصل الأول مثلا اسمه: سحر الحكاية، بينما الفصل الثاني: الطفل والمدينة وقد كان دور هذه العناوين عنونة الفصول وبعض الفقرات والرسائل.
- العنوان التجاري: «يتعلق بالصحف والمجلات»[2] موضوعه غالبا إشهاري ذو وظيفة تجارية وإعلانية، مثل مجلة "مزايا" الإعلانية والتي تمزج بين المحتوى التثقيفي الخاص بما يهم المرأة والحياة اليومية وما يخدِم الشركات الخاصة و المبيعات والترويج لسلعة أو محتوى أو حتى منتوج، وتكون إما أسبوعية أو شهرية.

ثالثا: وظيفة العنوان:

للعنوان وظائف عديدة تختلف من كتاب لآخر ومن جنس أدبي لغيره من الأجناس، وهذا ما حدده **جيرار جينيت** في كتابه العتبات وحدد وظائف العنوان حسب الآتي:

- "الوظيفة التعنينية أو (التعيينية)"[3]: والتعنين من كلمة عنوان والفعل عنن أي وضع له عنوانًا، وهي سمة الكتاب وهذه الوظيفة تعمل على تحديد هوية الكتاب وتمييزه عن باقي الكتب من خلال عنوان الذي يختلف من كتابٍ لآخر.
- الوظيفة الوصفية: «يسميها جينيت الوظيفة الإيحائية تجمع بين النمطين الموضوعاتي والخبري لا يحددان لنا التقابل موازيا بين وظيفتين الأولى موضوعاتية والثانية خبرية إلا أنهما يتبادلان نفس الوظيفة ألا وهي وصف النص بأحد مميزاته وموضوعاته (هذا

---

[1] شادية شقروش، **سيمياء العنوان**، ص271.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الحق بالعابد، **عتبات** (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م، ط1، ص78.

الكتاب يتحدث عن) إما خبرية تعلق على هذا الكتاب (هذا الكتاب هو)»[1] فالوظيفة الوصفية تعمل على وصف الكتاب سواء من ناحية محتواه وموضوعه أو شكله عن طريق الإخبار عنه أي وصف محتواه من خلال ما يتحدث عنه أو من خلال وصف شكله لون الكتاب وحجمه بالإخبار عنه.

- الوظيفة الإغرائية: «تعد من الوظائف المهمة للعنوان رغم صعوبة القبض عليها فهي تحرك فضول القراءة لدى المستهلك»[2] فهي بذلك تعد أول وظائف العنوان المختارة بعناية إذ تعمل على زرع الفضول والتشويق لدى القارئ لتحفزه على الغوص أكثر في الكتاب ومعرفة ما الذي يختبئ خلف العنوان.
- الوظيفة الإيحائية: «وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية والكاتب لا يستطيع التخلي عنها، فهي كل ملفوظ لها طريقتها في الوجود»[3] فالعنوان قد يكون إيحاء لشيء ما واصفا إياه في نفس الوقت عن طريقه، فهي تلجأ للوصف لتحقيق عملها وهذا ما اعتمد عليه كاتب روايتنا في اختياره لعنوان الرواية "بقايا أوجاع سماهر" ليتبيّن للقارى بأنه على مشارف رواية حزينة ملطخةٍ بالوجع.

بعد أن تعرفنا على العنوان من الناحية التعريفية والوظيفية والأنواع التي يتفرع إليها سنتطرق إلى عنوان روايتنا كمركب لغوي يتميز بشعرية تكسوه تم اختياره ليشغل الرواية ويعلوها ونتعرض إلى ماهيته من حيث وضعه وكيف تم اختياره.

---

[1] عبد الحق بالعابد، **عتبات**، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] المرجع نفسه، ص87.

خامسا: شعرية العنوان في رواية بقايا أوجاع سماهر:

يعدّ العنوان هو ذلك الصرح الذي يتصدر واجهة النص، تتمظهر دلالاته ما بين السطحية والعميقة وأحيانا الخفية وربما كانت له دلالات مجهولة يحاول فيها الباحث وضع جل قدراته من أجل فك شفرات هذا العنوان، حيث تربطه بالنص جسور يتحكم الكاتب في بعدها وقربها حفاظًا على شغف المتلقي.

و عند وقوفنا أمام العنوان(بقايا أوجاع سماهر)، على أساس أنه العتبة الأولى للرواية نجد الكاتب لرواية(بقايا أوجاع سماهر) قد هيّأ القارئ لعالم زاخر بآلام نفسية تقرب القارئ و تشغله بالأبعاد السيكولوجية والسوسيولوجية للبطل بل سيجد الراوي لنفسه مرتعا للحكايات القاسية له.

إذا ماعدنا للعنوان وتمعنا فيه كمركب لغوي ثلاثي فقد جاء جملة اسمية إخبارية تنقل إلينا بعضا مما سنشهده داخل قلعة النسيج القصصي هذا، فبقايا التي ابتدأ بها العنوان من الفعل بقي ومفردها بقية وهي ما بقي من الشيء، وجاء في لسان العرب «معنى بقية إذا قلت: فلانٌ بقيةٌ فمعناه فيهِ فضلٌ فيما يمدح به، وجمع البقية بقايا، وقال القُتَيبِي: أولو بقيةٍ من دين قوم لهم بقية، إذا كانت بهم مشكلة وفيهم خير»[1].

والبقايا هي مخلفات الشيء والبعض منه وهي تمثل رحلة الأبطال من القاتم إلى الأفتح منه، أو ربما مخلفات الماضي وبقاياه التي احتلت الرواية.

أما أوجاع فهي كل الآلام النفسية والجسدية وكل الاحتقانات المؤذية، وجاء في لسان العرب: «الوجع: اسم جامعٌ لكل مرض مؤلم، والجمع أوجاع ، وقد وجع فلان يوجع ويجع ويأجع، فهو وجع، من قومٍ وجعى ووجاعى ووجعين ووجاع وأوجاع»[2].

أوجاع كلمة توحي بالألم والحزن وكل ماهو مثير للرهبة النفسية والرجفة الجسدية وهذا ماقصده الكاتب من توظيف كلمة أوجاع سماهر والذي يعتبر أخر كلمة في عنواننا

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص331.

[2] المصدر نفسه، ص4772.

واسم البطلة التي تصدر اسمها روايتنا لكن السؤال هنا: هل اختار الكاتب العنوان ووضع الاسم عفويا دون مقصد وبعيد عن الشعرية؟ ولو كان اسم (سماهر) تم معالجته من خلال صاحبته فقد استطاع الكاتب توظيف الاسم جيدا فهل لدلالة الاسم مغزى في الرواية؟

سنجيب في السطور القليلة القادمة عن السؤالين بإجابة تختصر الحديث الذي هو مؤداه أن وظيفة الأدب أو أدبية الأدب في العنوان أو ما يطلقون عليها الشعرية جاء متكاملا مما يعني أن الكاتب لم يختر اسم سماهر دون ارتداد له، فسماهر هذا الاسم الغريب نسب لبلاد المشرق وسماهر في لسان العرب: «سمهر السمهري: الرمح الصلب العُودِ. يقال: وتر سمهري شديد، كالسمهري من الرماح، واسمهر الشوك: يبس وصلب، والمسمهر أيضا المعتدل»[1] لا شك أن اسم "سماهر" قصده الكاتب ولم يكن اختياره له عبثيًا دون مقصد منه فمعناه مرادف لاسم البطلة ولمقصدية العنوان المصاحب للرواية، تظهر صلابة سماهر من خلال استرجاعات الراوي في الراوية وذكره لجِدّتها و صرامة مواقفها هذا يعود بنا قليلا إلى فكرة دلالة أعلام الأسماء في النص فقد تستند أسماء الأعلام في النص الأدبي إلى ثنائية " **فرديناند دسوسير**"(**Ferdinand de Saussure**) المعروفة بـ (الاعتباطية/ المقصدية) فهناك بعض الكتاب يستخدمون أسماء شخصياتهم دون سبب واضح و هو ما يسمى بالطريقة الاعتباطية وهناك من يستخدم اسم علم تكون العلاقة بينه و بين مدلوله قائمة على السببية و الاصطناعية لذلك يقول حسن بحراوي: «يسعى الكاتب وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذاً، فهو

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص2106.

يتحدد بكونه اعتباطياً، إلا أننا نعلم أيضاً أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة. ولذلك، فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته»[1]. وهذا ما يعيدنا لرواية بقايا أوجاع سماهر وعلاقة المقصدية المفتعلة بين الاسم ومدلوله والشخصية الحاملة لهذا الاسم: سماهر التي واجهت من الصعاب والحزن ما يكسر ظهرها ويفتت ثباتها لكنها ورغم كل ذلك بقيت ثابتة كالعود معتدلة الهيبة ممشوقة في صمودها.

وإذا ما عدنا إلى العنوان كاملا "**بقايا أوجاع سماهر**" سنرى وبأنه يمثل القطرة من البحر التي لخصت طعمه، فقد شكل للقارئ مفتاحا نحو باب الرواية ليبعد بعض اللُبس والغموض عنها ويرفع طرف الستارة عن شيء من ملامحها فقد كان يعمد من خلاله على فك الاستغلاق وتوضيح الرؤية.

فالعنوان ظهر كمنجز لغوي مضغوط يحمل في طياته سمات القصة التي تليه فيعكس لدينا نظرة أولية وفكرة مسبقة حول مضمون الرواية وهذا ما شكل شعريته من خلال براعة الكاتب في تقليص الرواية كاملة وضغطها في ثلاث كلمات لتبدو بصورة مشرقة مصغرة وكأنه مولود لأم يحمل بعض صفاتها وملامحها.

---

[1] حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، (الفضاء ، الزمن ، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، ط1، ص247.

المبحث الثاني:

[بنية الزمن وشعريته في رواية بقايا أوجاع سماهر]

- **أولا:** الزمن الروائي وأهميته.
- **ثانيا:** زمن القصة.
- **ثالثا:** زمن الخطاب.
- **رابعا:** تشكلات الزمن في رواية بقايا أوجاع سماهر.

أولا: الزمن الروائي وأهميته:

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن إذ لا يمكن تصور حدث دون زمن يُؤطره وبالمقابل لا يمكن تخيل زمن بلا أحداث، والرواية هي مزيج بين الاثنين، إذ يعتبر الزمن الوسيلة المثلى لتحديد معالم الرواية.

فالزمن ذو أهمية مزدوجة بالنسبة للرواية و بالنسبة لحركة شخوصها وأحداثها وبناءها ومن ناحية أخرى ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن.[1] فالزمن: «من أركان القصة الذي يُؤثر ويتأثر بالأركان الأخرى للقصص بوصفه حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها مع العناصر الأخرى»[2]، وهو أحد أهم ركائزها وقلبها النابض بالحقيقة على حد تعبير **مندلاو:** «عبارة عن مصطلح آخر للنبض الكامن وراء كل شيء وأنه ليس شكلا أو صفة مميزة للحقيقة بل هو الحقيقة نفسها»[3]. أي أنه تجاوز أن يكون شيئا ليصبح كل شيء وتوسط الزمن عرش الحقيقة ليمتلك زمام الرواية والأمور فيها.

وعلى عكس **مندلاو(Mendelau)** الذي قدس الزمن جاء **عبد المالك مرتاض** لينكر الزمن ويجعله وهميا شفافا فهو عنده: «مظهر وهمي، يزمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس (....)، إنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه»[4].

ويذهب معظم الباحثين والنقاد إلى أن الزمن عنصر أساسي في الرواية، فهو يشكل معالم الرواية ويحددها وهو جوهرها وعمودها الفقري على حد قول **مها القصرواي.**

---

(1) ينظر: أحمد حمد النعيمي، **ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م، ط1، ص18.

(2) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، 2004م، (د.ط)،ص34.

(3) مندلاو، **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997م، ط1، ص181.

(4) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص172-173.

وقد ميزوا بين مستويين للزمن:

- زمن القصة.
- زمن السرد.

ثانيا: زمن القصة في رواية بقايا أوجاع سماهر:

إن القارئ لرواية " بقايا أوجاع سماهر" يجد نفسه ضائعا أمام وقائعها حائرا في زمن وقوع أحداثها وذلك راجع إلى التداخل الكبير بين الزمنين: الماضي والحاضر، فما تكاد تنهي مشهدا من الحاضر لإحدى الشخصيات حتى تنهمر دموع الماضي من ذاكرته ليعود بنا إلى زمن مضى.

ينطلق الحاضر في رواية "بقايا أوجاع سماهر" من "سماهر" نفسها وحاضرها البائس والقانط الذي تعيشه بلون رمادي باهت وسط أسرة متكونة من أربعة أشخاص هي خامستهم لكنها لا تشعر بوجود أي منهم إلا بغياب والدها المتوفى الذي خلف غيابه حفرة في روحها محشوة بالحزن، وقد كان الحزن فاتحة الرواية وبدايتها إذ يفتتح الروائي عالمه الحكائي بقوله: «**كان الحلم في ذلك الشتاء طفلا عابثا لاهيا يرضع أيامها حزنا، يلهو بتفاصيل جسد لياليها وجوربها الشفاف، ويصنع من أوراق مذكراتها قاربا ليغادرها إلى أحضان الصباح الآخر دون أقل وداع يقال**»[1] فهذا المقطع يمثل رسالة من الروائي للقارئ يلمح له من بداية الرواية بأنه سيشهد رحلة من الدموع والذكريات ليشد حزام قلبه، ووضعنا من خلال هذه الفاتحة في الصورة من الكلمات الأولى، لم يحدد الكاتب زمن وقوع الأحداث فبدايتها غير معلومة التاريخ ولا وجود لأي إشارات زمنية أو وقائع تدلنا على ذلك لكن يكفينا من المشهد شعرية الزمن من خلال توصيفه بجمل من الصور الفنية و الجمالية المركبة هي الأقرب للشعر من السرد.

[1] عبد المنعم بن السايح، **بقايا أوجاع سماهر**، مديرية الثقافة ولاية ورقلة، الجزائر، ورقلة، 2016م، ط1، ص13.

إن الحيز الزمني للحاضر في الرواية هو حياة "سماهر" وعائلتها ومحاولتهم للتأقلم مع النسيان واعتياد فراق والدهم ومجاراة الفرح يقول "مجد" وهو يحاور أخته "سماهر": «**مضت أشهر، أشهر بكاملها أنا هربت إلى البحر لأعمل وأنسى لغز موت أبي ولم أنس ولكني أناضل كي أكون حيًا فلماذا تستسلمين هكذا؟ لماذا ياسماهر؟ ألا يكفينا كل هؤلاء الذي يستسلمون حولنا**»[1]. فمن خلال هذا المشهد بين لنا السارد حالة الصراع التي كانت تعانيها بطلة روايتنا سماهر وعائلتها، هروب مجد للبحر كي تأخذ الأمواج أوجاعه وانصياع سماهر للوجع وضعفها أمام ماحدث لها وعجزها عن التجاوز أي أن الحاضر كان عبارة عن محاولة للفرار من رصاصات الذكريات الطائشة.

أما الزمن الماضي في الرواية فقد تمثل في مجموع الاسترجاعات والارتدادات للماضي التي كانت تشغل الرواية بإفراط، تذكر "سماهر" لوالدها والغرق في التفاصيل المضنية، فهي كانت أسيرة الأماكن المهجورة والوجوه المغادرة، فقد تولى الروائي مهمة إمدادنا بكل المعلومات عن طريق سرده إذ يقول: «**دخلت سماهر المنزل القديم، والذي كان كقلعة تتداعى وتحمل معها حتى أثناء تهالكها كل ضحكاتهم وصورهم حيث كانوا معا هي ووالدها وإخوتها**»[2] وأيضا حين قال: «**استعادت ركضهم إلى المراجيح وقت العصر، وسرعة عودتهم إلى بيت جدها فور سماعهم آذان المغرب استعادت كل شيء في تلك اللحظة**»[3]. فالسارد عن طريق المقاطع الاسترجاعية وكأنه يفتح طريقا عبر هذه العبارات فنتعرف على ماضي الشخصيات وكل ماكانوا يعيشونه ويعانون منه.

إن عملية إمساك الزمن في رواية بقايا أوجاع سماهر تكاد تكون شبه مستحيلة، فالقارئ يلاحظ بناءً سرديا متخلخلا، إذ تتأرجح أحداثها بين الماضي تارة والحاضر تارة أخرى ولأنها استذكارية بامتياز حيث تعيد معظم المقاطع الاستذكارية في الرواية الشخصيات

---

[1] الرواية، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص49.

إلى ماضي يلطخ حاضرهم بالأسى، وسماهر من أكثر الشخصيات تقوقعا داخل الماضي فهو يخنق صوتها لتعجز بحضوره عن مخاطبة الحاضر والمستقبل، وقد جاء هذا على لسان الراوي:

«**تبتسم سماهر وتعد لهما البيض بسرعة، رائحة البيض المقلي في المطبخ تذكرها بكل الصباحات التي لن تعود، لأنها تربعت كهيكل فخاري على قلبها، هو لا ينكسر ولكنه يجمد إحساسها بكل ما هو ليس فخاريا**»[1] فسماهر تتأرجح بين ما مضى وما هو سيمضي وعالقة في الأول بوحشية وكأنها تمسك عقارب الساعة بأنامل الذاكرة.

نلاحظ من خلال أحداث الرواية أنها ما تكاد تنتهي حادثة من حاضرهم إلا وتعقبها أخرى من الماضي ليستعيدوا القليل من ذكراها والكثير من أوجاعها. لذلك قلنا بأنها رواية استذكارية بامتياز.

ثالثا: زمن الخطاب:

يعرفه **سعيد يقطين** بأنه: «الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»[2].

إن الرواية التي نحن بصدد دراسة تقنياتها الزمنية هي رواية تهدف إلى تكسير الزمن ومزج الأحداث عن طريق دمج الحاضر بالماضي عبر تداخل الحكي بين الزمنين ونلمس ذلك في جميع فصولها التي يتواجد الماضي وذكرياته في جميع مشاهدها، فالكاتب كما ذكرنا آنفًا افتتح روايته بمقدمة تسمح لنا بالولوج داخل الحيز النفسي الذي سيشغل كامل الرواية ألا وهو الحزن العميق الذي تمرد على حياة سماهر، ثم يستطرد الراوي ليصف حالة البطلة وهي تطل من سطح منزلها تعد أيامها التي مرت كخنجر داخل حلقها: «**من ذلك المكان العالي المطل على مدينتها الحزينة وقفت تنظر إلى**

---

[1] الرواية، ص20.

[2] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001م، ط2، ص49.

قرص الشمس الوحيد الذي انعقد بينه وبين السماء اتفاق ضمني منذ قديم الزمان»[1] فهنا كانت البداية ألا وهي حياة سماهر الروتينية الرتيبة بشكل مؤذٍ والتي يسيرها التكرار ثم ينتقل مباشرة من حاضرها إلى ماضيها ليسترسل في استرجاع ذكرياتها التي كانت السبب في إضفاء السواد على شبابها فيقول: «**سماهر تتذكر المرة الأولى التي قابلت فيها عمها سليم عندما كان في غزة، فقد ذهبت مع أبيها مرة إلى «مخيم المغازي»**[2] فهنا حدثت أول خلخلة زمنية أحدثت مفارقة ألا وهي الاسترجاع وحالات الرجوع للماضي المتكررة، الماضي الذي وسم الرواية وأحداثها، لذا يحدد **حميد الحميداني:** «أن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي»[3]. وبهذا الاختلاف بين هذين الزمنين وعدم التطابق بينهما تتولد المفارقات الزمنية في الرواية التي تعمد إلى كسر أفق توقع القارئ وخلخلة لحالة الزمن المستقيم ليعرج إما لزمن ولى أو يقفز لزمن لم يأتي.

وسنتعرض من هذا المنطلق إلى معنى المفارقات الزمنية وأشكالها من خلال ما برزت به في رواية بقايا أوجاع سماهر مع التطرق لشعريتها.

رابعا: تشكلات الزمن في رواية بقايا أوجاع سماهر

1-المفارقات الزمنية:

يعتبرها **جيرار جينيت** بأنها: «مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية وقياسهما، يسلمان ضمنيا بوجود نوع من الدرجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة»[4]، أما **جيرالد برنس (Gerald prince)** فيقول بأنها: «اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) سلسلة من

---

(1) الرواية، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص17.

(3) حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص73.

(4) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص47.

الأحداث لإتاحة الفرص لتقييم الأحداث السابقة عليها أو الأحداث اللاحقة لها»[1]. أي هي اختراق زمن السرد وانحرافه عن الحكي بالتوقف عند نقطة ما والقفز منها إلى نقطة أخرى لاحقة أو سابقة.

فكما قلنا سابقا المفارقة الزمنية هي نتاج لعدم تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب جراء التلاعب الروائي بنظام الرواية الزمني، يقول **جيرار جينيت** في هذا الموضع أن المفارقة يمكن أن: «تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي أن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها»[2]. فالسارد يتوقف عن الحكي وينتقل بالسرد إلى مرحلة أخرى متجاوزا النقطة التي توقف عندها وهذا التجاوز يكون إما بالرجوع إلى الماضي أو القفز للمستقبل باسترجاع حدث أو الاستشراف لحدث ما أي استباقه.

1-1 الاسترجاع:

ويمثل الاسترجاع: «حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى»[3] ويسمى أيضًا استذكار وهو تقنية سردية تتمثل في تقديم حدث سابق والعودة بالحكي إلى حدث كان قبل نقطة الحكي الحاضر ويلجأ إليه الروائي «لملئ الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»[4].

وقد زخرت الرواية بالاسترجاعات للماضي التي كانت كقنديل أضاء لنا مساحة الغموض

---

(1) جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ط1، ص15.

(2) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص59.

(3) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي** (زمن، السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2005م، ط4، ص20.

(4) حسين البحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص139.

التي كانت ستتلبس الأحداث لولا تلك الارتدادات فقد عملت على فك الاستغلاق، وقد ارتبطت سماهر بالماضي أشد ارتباط لأنه يمثل الجزء الذي لا يتجزأ منها والذي لم تتمكن من التملص من قبضته ومثال ذلك من الرواية حالة الاشتياق التي كانت تعيشها لوالدها والتي لم تفارقها يومًا يقول السارد: «**شعرت بأنها تخون موته، وهي تجلس هناك تتابع البحر الذي أحبه وطالما ذهب مع عم إلياس في جولات الصيد ليخفف من وطأة المدينة وضوضائها**»[1]. ونستطيع أن نحدّد الاسترجاع في رواية بقايا أوجاع سماهر في نوعين:

أ/ الاسترجاع الخارجي:

يمثل وقائع حدثت قبل بدء الحاضر السردي يستعيدها الراوي وهو يسرد، يعرفه **لطيف زيتوني** بأنه: «يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل الحكاية»[2]، أما **جيرار جينيت** فيرى بأنه «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[3] أي أنه استرجاع يعود إلى ما قبل البداية والذي لا ينتمي إلى السرد الأول.

وتعد روايتنا "بقايا أوجاع سماهر" من الروايات المشتتة زمنيا والتي طغى ماضيها على حاضرها فالبطلة مسلوبة الحاضر غارقة في متاهات الماضي الذي أصبح خليلها ورفيقها الدائم.

ومثال ذلك من الرواية ما جاء على لسان الراوي: «**سماهر تتذكر المرة الأولى التي قابلت فيها عمها سليم عندما كان في غزة، فقد ذهبت مع أبيها مرة إلى «مخيم المغازي»، حيث كان يسهل الوصول من هناك إلى مايعرف بـ«الخلاء» مع أنها لم تكن قط أرضًا خالية**»[4]، هذا المقطع يمثل استعادة سماهر لأول مرة قابلت فيها صديق والدها المقرب

---

[1] الرواية، ص143.

[2] عبد لطيف زيتوني، **معجم المصطلحات نقد الرواية** (معجم عربي عربي)، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، 2002م، ط1، ص19.

[3] جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص60.

[4] الرواية، ص13.

ومؤشر ذلك "سماهر تتذكر المرة الأولى التي قابلت فيها عمها سليم" وتستعيد معه كل ما كان يسعدها في الماضي ليحزنها ويخنق حاضرها ويزداد حنينها واشتياقها لوالدها وقد تمثلت وظيفة هذا الاسترجاع في تصويره لنا العم سليم وتعريفنا عليه وسبب حب سماهر له وشدة قربها منه لأنه يذكرها بوالدها كثيرا.

ونجد أيضا استرجاعًا آخر لأم سماهر التي تذكرت وسط جمعة أولادها زوجها لتحن لأيام كانت حياتهم بوجوده لا يعكرها شيء: «**فتأتيها صورة زوجها صافية كالزجاج وهو يوقف سيارة في الشارع لتقلهم إلى البحر أو المتنزه أو إلى أي مكان كان الصيف مليئا بالألعاب والسير والقفز كان الصيف مليئا بالألوان**»[1] فأم سماهر كانت كأي أم إذا ما فقدت عزوتها وعونها في الحياة تشعر في غيابه بالخواء والخوف وبأنها محاطة بالذئاب من كل جهة يستهدفون أولادها، فظهرت وظيفة الاسترجاع هنا في كونه كشف لنا عن سبب حب مجد للبحر وتعلقه به الذي كان سببه والده وأيضا رفع ستارة الصمود والقوة عن داخل أمهم لتبدو متصدعة العمق بالذكرى متهرئة بالخوف.

و نجد استرجاعا أخر لها حين تذكرت لحظات ولادتها لبكرها والتي تعتبر ذكرى لا تنسى في حياة أي أم «**لقد ولدتك ياسماهر خلال منع التجول، خرجنا بالإسعاف بعد أن نسق اليهود لنا، كنا نحن الشيء الوحيد الذي يتحرك في الشارع المهجور في ظلمة الليل كل هذا لتأتي ..**»[2] بين الألم و الفرح الترقب والقلق تولد حياة جديدة هكذا هي ذكرى ولادة سماهر التي تعيدنا بها أمها لأكثر من عشرين سنة وتروي لنا تفاصيل خروجها للعالم وظهرت وظيفة الاستذكار هنا بإمداده معلومات حول اسم سماهر بطلتنا ومن سماها بهذا الاسم الفريد من نوعه والذي اختاره لها والدها.

---

[1] الرواية، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص94.

ب/ الاسترجاع الداخلي:

تعرفه **سيزا قاسم** بأنه يتمثل في «العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه في النص»[1] وهو عكس الخارجي إذ يتقاطع مع السرد الأول ويعود إلى أحداث حصلت داخل الحكاية وتابعة لها وهذا ما يؤكده **جيرار جينيت** بقوله: «إن حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى»[2].

وقد ورد في رواية "بقايا أوجاع سماهر" بعض الاسترجاعات الداخلية منها ما جاء على لسان الراوي حول تذكر رواء لهيئة عمر وهو يقف أمام منزلهم: «**وهي تعد الشاي جاءتها صورته بمعطفه الأسود الطويل، وبشرته التي احمرت بفعل البرد، وحزن عينيه الدفين،كانت قبل تلك اللحظة تشك في مشاعرها نحوه، أما الآن فقد أدركت أنها تحبه..**»[3]، في هذا المقطع استرجاع قريب المدى تمثل في استحضار رواء صورة عمر وهو يحدق بها وسط ضياعه ووسط التيه الذي كان يغزو عينيه، وتمثلت وظيفته في إعلامنا بحب رواء له وفتح المجال لعمر ليصبح بعد ذلك شخصية رئيسية أيضا.

وفي سياق آخر من السرد نجد استرجاع آخر تمثل في تذكر حسن في يوم زفاف أخته كم أهملها سابقا وخنقه تأنيب الضمير: «**يتذكر حزن رواء العميق وكيف أنها حملت المسؤولية البيت على أكتافها منذ رحلت أمها عاودته دموعها المحبوسة في عينيها وهي تعد الشاي له ولرفاقه وعتابها له بعد رحيلهم..**»[4] فمن خلال هذا الاسترجاع نقل إلينا السارد الصراع الذي كان يقاومه حسن تلك اللحظة بين حقده على عمر الذي سرق أخته ومابين لومه لنفسه لأنه أهملها وفضل سهراته ورحلاته عليها.

ومن خلال الاسترجاع الذي تقاوم فيه سماهر كلام زياد وتذكرها لدخلته عليها:

---

(1) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص40.

(2) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص61.

(3) الرواية، ص113.

(4) المصدر نفسه، ص281.

«تذكرت النظارة التي كان يرتديها زياد عندما دخل إليها (....) عندما توقفت أمام منزلها تذكرت كلام زياد حول الاختلاف، أصابتها الفكرة بأسى غير مفهوم»[1].

فقد كانت تنتظر من مجيء زياد إليها الرجل الذي كان يرأسها ابن غزة الذي نهشه الحنين إليها وصديق طفولتها لا الرجل الذي يركض وراء المظاهر ويقارن أوروبا بفلسطين فقد جسد لنا هذا الاسترجاع حالة الخيبة التي كانت تتخبط وسطها سماهر في هذا المقطع.

وقد شغلت رواء أيضا حيزا كبيرا من مجموع الاسترجاعات الداخلية فهاهي تتذكر لحظات غسل والدتها المتوفاة وكيف كان الهواء ملوثا بالحزن وكيف كان الضوء عدو اللحظة: **«ووجدت رواء نفسها تنسى وجود سماهر مجددًا، وتستعيد تلك اللحظة التي دخلت فيها المشفى لغسل أمها، كان صباحًا مظلمًا جافا تنهش فيه الريح بمخالبها، فتجرح تلك الوجوه التي خرجت للبحث عن قوتها أبكر من الآخرين أو تلك التي فتحت نوافذ روحها مبكرا مشرعة على الحقيقة بينما ينام العالم»**[2] ويتواصل استرجاعها لصورة لوالدتها وهي بكامل صحتها **«تستعيد في مخيلتها صورة والدتها وهي تعد لهم الفطور في ساعات مماثلة من النهار قبل أعوام عديدة. كانت تستيقظ مبكرا فتشتم رائحة الشاي الذي ينفث مع بخاره شيئا من روح ودودة تتغلغل في روح الإنسان المجهد»**[3].

هناك مثل يقول بأننا لا نشعر بقيمة الشيء إلا حينما نفقده، لكن رواء كانت تشعر بقيمة والدتها قبل الفقد أكيد بعد الفراق سيكون الشعور مضاعفا، كانت رواء تشتم في الصباحات رائحة الشاي المختلط بعبق والدتها الحنون والآن ستكون الرائحة الوحيدة التي ستشتمها بعد وفاتها هي رائحة قلبها المحترق فالكاتب يصف لنا حالة رواء التي فقدت رئتها الثانية لتكمل مشوارها بعطب في الحياة فهو اختار كلمة الصباح والشاي ليعطفه على والدتها لأن الصباحات تستمد نورها من حضور أمهاتنا فعلا.

---

(1) الرواية، ص246.

(2) المصدر نفسه، ص173.

(3) المصدر نفسه، ص173.

قد كان للاسترجاع حضور كبيرا داخل رواية "بقايا أوجاع سماهر" فشخصياته كلها كانت حبيسة الماضي الذي يعد جزءا لا يتجزأ من حياتنا لكنه وفي حياة البعض وخاصة حياة شخصيات روايتنا جزء لا يتجزأ من يومياتهم وهذا الامتلاء بالماضي في صفحاتها لم يعكر سير الأحداث وفاعليتها بل زاد النص تماسكا وقدرة على التأثير في المتلقي.

1-2 الاستباق:

وهو سرد لأحداث سابقة لأوانها أو محتملة الحدوث ويقوم على التوقع وهو: «مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكره حدث لم يحن وقته بعد»[1]، والاستباقات تأتي على شكل تنبؤات أو توقعات وتكهن مستقبلي لحدث ما.

أي أن السارد يقوم بـ: «توقع حادث ما والتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما تؤول إليه مصائر شخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زوال بعض الشخوص»[2] ويعني: «القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[3] والاستباقات في رواية بقايا أوجاع سماهر قليلة مقارنة بالاسترجاعات وذلك ربما راجع لكون الرواية واقعية تروي ما يكون لا ما سيكون والاستباق في الرواية نوعان:

أ/استباق كتمهيد: يتمثل في أحداث أو إشارات يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا، وأهم «ما يميزه اللايقينية»[4]، بمعنى يمكنه أن يتحقق أو يبقى مجرد إشارات. ومن النماذج التي تضمنتها الرواية للاستباق التمهيدي ما جاء على لسان أم سماهر:

---

[1] لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص15.

[2] حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص132.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، الجامعة الأردنية، الأردن، 2002م، (د.ط)، ص209.

«**ما أهون القبر على الجهل بالمصير، ولكن قلبي يحدثني بأنه حي وأخشى أن أخبرها فتأمل بلا جدوى**»[1] فمن خلال هذا الاستباق نجد أم سماهر تضعنا في صورة ما سيكون مستقبلا وتحقق دعاء جارتهم التي ظلت تبتهل لسنوات على شرفة منزلها ودموعها تسقي نبات الحديقة وتحرق قلبها.

وقد مثلت رواء استباقا آخر من هذا النوع: «**فقد أدركت أنها تحبه، أو على الأقل سيكون هو الشخص الوحيد القادر على جعل قلبها ينبض بالطريقة ذاتها التي انتفضت بها الستارة فور فتحها للنافذة**»[2] فقد كشف لنا الراوي عبر هذا الاستباق عن ما هو آت من أحداث وعما سيتطور بين عمر ورواء والحب الذي سيتفاقم ويجمعهما في فقاعة أحلامهما معا.

ب/استباق كـ إعلان: وهو استباق صريح يعلن بصورة تفصيلية عن «سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[3].

في الفصل الثاني والعشرين من الرواية يعتمد الروائي تقنية الاستباق المعلن يظهر حين أعلنت سماهر قرارها بالسفر وقررت تغيير حياتها حيث قالت: «**للمرة الأولى تشعر بأنها ستفقد أمرا كبيرا بقولها لا، ولأول مرة لا ترغب بقولها أصلها (....)، همست بصوت بدا مسموعا هذه المرة "زياد، لن تنتظرني طويلا**"»[4]. حب سماهر لزياد زرع فيها قوة لم تعهدها من قبل جعل منها امرأة تتخلى عن عقدة العائلة وتفكك عن عنقها مبدأ العادات والتقاليد لتقرر الرحيل إليه، وعمل هذا الاقتباس على زيادة عنصر التشويق والرغبة في إكمال باقي الفصول لمعرفة الأحداث اللاحقة والتحقق ما إن كان هذا الاستباق سيتحقق أو لا.

---

[1] الرواية، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص113.

[3] حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص137.

[4] الرواية، ص201.

وفي نفس الفصل نجد استشرافا أخر على لسان الجار أبو محمود الذي قال: «**قال بأن الطفل سيجن أيضا مما رآه وسيهذي مثل أبي أحمر عندما يكبر**»[1] فقد تكهن أبو محمود بمصير الطفل الذي كان شاهدا على الحادث المأساوي الذي تعرض له أبو أحمر لكنه تكهن لم يحدث في الرواية ربما سيكون لها جزء ثاني ويحدث فيها.

وقد كانت هذه مجموع الاستشرافات التي وردت في الرواية والتي عمدت على زيادة عنصر الرغبة في التعمق أكثر في باقيها والوصول إلى النتائج محتملة الحدوث وبث التشويق في نفس القارئ.

وقد طغت الاسترجاعات على الاستشرافات في الرواية، فرواية بقايا أوجاع سماهر كانت عبارة عن بوابة للماضي وهذا ما يثبت بأنها كانت استذكارية ولا تخلو من نزعة استشرافية.

2- المدة (La durée):

وتسمى أيضا الديمومة ونظام الزمن، وهي وتيرة سير الأحداث في الرواية سرعتها أو بطئها والمدة عند **حميد الحميداني** هي: «الاستغراق الزمني، لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي – الذي يصعب قياسه – بين زمن القصة وزمن السرد»[2].

أما **يمنى العيد** فاصطلحت عليه بـ: «سرعة القص، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه»[3].

وهي تجسد مظهرين:

- تبطيء السرد.
- تسريع السرد.

---

[1] الرواية، ص198.

[2] حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص76.

[3] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي**، ص124.

وقد قسم **جيرار جينيت** نظام السرد إلى أربعة أقسام (الوقفة، المشهد، الحذف، الخلاصة).

2-1 تبطيء السرد: وينقسم إلى قسمين:

أ/الوقفة الوصفية: وهي التوقف عن السرد واستبداله بالوصف حيث تمثل الوقفة قانونا فيه «يتخلى السرد بموجبه عن مجرى القصة ويهتم بوصف منظر لا ينظر إليه أحد ... في هذه النقطة من القصة»[1] وهي عند **جيرار جينيت** ذات وظيفة جمالية خالصة ،إذ يكون الوصف «استراحة في مضمار السرد ويكون له دور جمالي خالص»[2] ويضيف وظيفة ثانية لها فهي ذات وظيفة «تفسيرية ورمزية في نفس الوقت: فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأنيث تتوخى عند **بلزاك** وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن تلك الشخوص التي هي بمثابة علامة وعلة (سبب) ونتيجة دفعة واحدة هكذا يصير الوصف عنصرا أساسيا في العرض»[3].

أما **لونيس بن علي** فيعتبر الوقفة «التقنية التي تتوقف على أثرها حركة السرد حيث أنه درجة خطابية وسردية، تسمح بالرؤية، إذ يوضع أمام العين أشخاص وأشياء أو أمكنة، أو بالزمن والحركة»[4] فالوقفة تعمل على كسر رتابة السرد عن طريق إيقافه للوقوف على تأملات أو وصف تؤدي بهذا وظيفة جمالية أو تفسيرية في الرواية.

ورواية بقايا أوجاع سماهر لم تخلو من هذه التقنية واعتمدها الكاتب لتوضيح الرؤية والتعمق أكثر في زوايا التفاصيل، ومن الأمثلة التي وردت نذكر وصف عمر للجندي الملثم حين خلع قناعه أمامه «**ثم نزع قناعه الأسود عن وجه جميل المحيا وبارز القسمات بعينين واسعتين سوداوين ووجنتين بارزتين تنتهيان عند شفتين دقيقتين فوق ذقنه البارزة**

---

[1] جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص112-113.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] المرجع نفسه، ص114.

[4] لونيس بن علي، **الفضاء السردي في الرواية الجزائرية**، منشورات الاختلاف، 2015م، (د.ط)، ص143.

أيضا»[1] فالوصف هنا جعلنا نستحضر صورة الجندي ونصدق فعلا بأنه جميل كما قال فقد ذكر ملامحه بدقة ليبث لنا صورته بين الكلمات ومن خلال براعته التصويرية تشكلت الشعرية.

وهناك مثال آخر للوقفة الوصفية تجسدت عبره الشعرية من خلال وصف الراوي لبيت رواء يقول:

«**يتكون بيت رواء من حجرتين صغيرتين، كلتاهما تخلوان من الأسرة التي استعاضوا عنها ببعض الأفرشة الملقاة على الأرض، وإضافة إليهما عناك منطقة صغيرة مفتوحة على مطبخ من جهة، وعلى حمام من الجهة الأخرى وقد وضعت بعض الكنبات فيها على جانب تلفاز صغير في الزاوية أسفل النافذة التي تطل على الشارع، ولذلك فهي تبقى مغلقة**»[2]، فالوصف هنا كان: «محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات»[3] فالسارد نقل لنا صورة كأنها حقيقية فأجاد التعبير ونسج الكلمات ليضعنا وسط منزل رواء في تصويره له.

وفي مقطع آخر وصفي استطرد فيه الراوي يصف حالة البحر والشمس التي تعلوه: «**أوقف صاحب القارب المحرك قليلا فهدأ هديره، مفسحًا المجال للموج بمداعبة القارب كيفما يحلو له. كانت الرطوبة خانقة والشمس التي تتوسط السماء تهدد من يمشي في الأرض تحتها بسلخ جلده وإحالته إلى أحمر قاتم، يتحول بعد فترة إلى سمار معتم، ثم يتقشر الوجه ويبدو جلدًا آخر أكثر ألقًا من ذاك الذي أخذته الشمس ورحلت به**»[4] يقف السارد لوهلة ليصف لنا حالة البحر وهيبة الشمس المتوسطة عرش السماء برهبتها التي تلذع

---

[1] الرواية، ص158.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] سيزا قاسم، **تقنيات السرد الروائي**، ص110.

[4] الرواية، ص31.

الجلود ليشعر المتلقي أنه موجود وسط الحدث ببراعة من الكاتب دون أن يُحدث أي خدش أثناء تصويره لذلك.

وقد تنوعت تقنية الوصف في رواية بقايا أوجاع سماهر لتصنف الحالات والهيئات، الشوارع والطرقات وأضافت للرواية لمسة جمالية وواقعية قربت القارئ من عالم الرواية ومن شخصياتها مما أضاف للرواية حالة من السكينة الادبية التي تجعل المتلقي في حالة استرخاء فكري وهو يقرأ السطور ومابين السطور.

ب/ المشهد (the scene): ويقصد به المقاطع الحوارية التي تدور بين الشخصيات في الرواية حيث أن المشهد هو: «حواري في أغلب الأحيان وهو يحقق تساوي للزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا»[1].

ويقول **لطيف زيتوني** في هذا الصدد بأن المشهد هو: «أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حيث تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر، وهو مخصص في الرواية للأحداث المهمة (...) وفي المشهد تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة لأن السرد ينقل كل ماقيل في الحوار بلا زيادة أو نقصان»[2]، وقد برزت المشاهد في رواية بقايا أوجاع سماهر بشكل ملحوظ وشغلت حيزا كبيرا من الرواية بحيث تعمل على إيقاف السرد مع ترك المجال للشخصيات كي تتكلم مما يزيد من كثافة الصور مع إبراز مواقف الشخصيات وآراءهم.

والمشهد الحواري أنواع سنذكر أهمها حسب ماجاء في الرواية:

- **الحوار الخارجي (Dialogue)**

وهو الحديث الذي يدور بين طرفين أو أكثر، «في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة، وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة

---

(1) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص108.

(2) عبد اللطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص175.

مباشرة إذ أن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه»[1] ولنا أن نورد مما جاء في الرواية عن الديالوج بين زياد وسماهر اللذين وصلنا لنقطة الفراق بعتاب خفي نُقِشت كلماته في ذاكرة سماهر:

«زياد، لماذا تريد أن تبيع ورشة أبيك بعد كل هذا الماضي الذي صنعه لكم؟».

«كأنكِ تسأليننني لماذا نكبر، أو لماذا ننسى؟! اسمعي ياسماهر، لم يعد الفخار أمرًا حرفيا قد يجني الرزق، وحتى إذا ما اعتبر هواية فحسب، فأي هواية تلك التي ستهدر وقتي وتوسخ ثيابي؟ لقد قررت ستغلق ورشة أبي زياد وسيشق زياد طريقه».

«ولكن كن واثقا بأنها لن تكون طريقا إلى الأعلى يا زياد».

«لا تراهني على فشل الآخرين يا سماهر .. كفاكِ تجريحًا لقلبي باسم المبدأ»[2].

فهذا المشهد عمل على تعريفنا بشخصية زياد من خلال استذكار سماهر لحوار دار بينهما، فقد عرفنا أيضا بسبب آخر لحزن وسوداوية سماهر الدائمة وهو هجرة زياد وتخليه عن أحلامهما معًا وخلعه رداء الوطن لتخلعه سماهر من قلبها.

وبين سماهر وأخيها مشهد أخر:

«آهٍ يا سماهر، لو رأيت السمكة وهي تنتفض، كبيرة بطول ذراعي بأكملها وعريضة كعرض سبع أذرع مجتمعة، هل تصدقين؟».

«بالطبع أصدق، فالبحر عالم كبير، أم هل تظنني جننت ونسيت البحر؟».

«لا، لم تجني، ولكن ربما نسيتِ البحر».

«كلمني عم سليم من عمان قبل يومين، يطلب مني المجيء إلى عمان، هل تعتقد بأني لو لم أكن أحب البحر أو قد نسيته كنت لأرفض كما رفضت؟»[3].

---

[1] بسام خلف سليمان، **الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل**–دراسة تحليلية–، مجلة كلية العلوم الإسلامية، العدد13، الموصل، العراق، 2013م، ص04.

[2] الرواية، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص38.

يظهر هنا مدى حب مجد للبحر وتعلقه به ومدى تعلق سماهر بأرض الوطن وتشبثها حتى بالوجع المُكَّوم فيها إذ تشكل الرومانسية في المقطع السابق أساسًا لتحقق شعرية السرد.

وجاء الديالوج أيضا بين مجد وأمه حين بدأت تعاتبه على ابتعاده واتخاذه للبحر ملجأً وسبيلا:

«لماذا تفعل ذلك يامجد، لو كان أبوك حيًا لما رضي بما تقوم به أبدًا، هل نحن بحاجة لثمن بعض السمك؟».

«كيف تعرفين ردة فعل والدي وهو غير موجود؟ لماذا تكذبين على لسانه يا أمي؟ هو يرضى عن عملي أنا متأكد، كما أنني أتسلى صيفًا».

«ولكن يابني، الصيادون في غزة معروفون وهم من يسكنون قريبًا من البحر، في المعسكرات، فلماذا تعيدنا إلى نقطة البداية؟ لقد مضى على ذلك زمن من حياتنا».

«لم يمضِ على الأقل من حياتي أنا، ثم إنني لا أريد أن أكون صيادًا، أريد أن أصير مهندسًا، ولكنه الصيف»[1].

وهذا المشهد يوحي لنا بحالة الخوف التي كانت تعيشها أم مجد على ولدها والخوف من تكرار تجربة الفقدان التي فطرت قلبها بينما هو الأخر لا يجد إلا فيما يخيف والدته ضالته وراحته فقد أبرز الحوار بينهما حالتيهما من خلال إفراغ مايشعران به ونشعر نحن أيضا بهما من خلال مادار بينهما بالرغم من قصره.

وقد هيمن الراوي العليم على جميع المشاهد في الرواية فلا يكاد ينتهي حوار إلا ويعقبه تعليق الراوي عليه ليمدنا بمعلومات أكثر سواء عن حالة الشخصية وهي تتكلم أو عن مشاعرها.

•الحوار الداخلي (Monologue)

[1] الرواية، ص33.

وهو حوار غير مسموع بين الشخصية وذاتها تمارس فيه أفكارها وتبوح بأسرارها أمامنا «هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة»[1] أي انه خلوة الشخصية مع ذاتها في حديث مع النفس والغوص فيها.

وعلى عكس الحوار الخارجي لم يعتمد الراوي كثيرا على هذا النوع من المشاهد، ومن بين النماذج القليلة جدا التي وردت داخل الرواية في حوار حسن مع نفسه:

«**كم ستكون تلك اللحظات طويلة صعبة**»[2].

«**هل أصل إليه في يوم من الأيام**»[3]. فهنا حسن يحادث نفسه واقفا أما الخط الحدودي الفاصل بين غزة والعدو واقف وبينه وبين الموت خطوة، يعاتب الأسلاك والجدران ويقلب صفحات طفولته التي قضاها وهو يتساءل عن ماهية العالم وراء هذه الأسلاك الشائكة والتي لازالت حتى الآن تدمي ذاكرته وتخدش ماضيه.

وبين سماهر ونفسها حوار داخلي أخر تقول فيه: «**الموتى أقرب من الأحياء لنا، لأنه ليست هناك حواجز بصرية ولا سمعية كالتي في عالمنا، ولكن قد يبتعد عالم الموتى عنا بعض الشيء إن نحن قمنا ببناء –بأيدينا ذاتها التي كانت تحتضنهم– حواجز عاطفية، وتلك هي الأخطر التي قد تبعدنا عن الله أيضًا، وليس فقط عن الموتى**»[4]، سماهر لم تكن ترى في الأحياء إلا صور الموتى والمغادرين ليصبح القريب أبعد من البعيد والبعيد حاضر في كل زمان ومكان.

2-2 تسريع السرد:

---

[1] مها القصرواي، **الزمن في الرواية العربية**، ص243.

[2] الرواية، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص88.

[4] المصدر نفسه، ص51.

أ/**الحذف (deletion)** : وهو تقنية زمنية له الدور الحاسم في تسريع حركة السرد فهي تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما حصل فيها من أحداث((1))

يقول **أيمن بكر** بأنه «أقصى سرعة السرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها»[2] إذ هو تقنية تعمد إلى تجاوز الأحداث السابقة وعدم الخوض فيها مع الإشارة للفترة الزمنية لتلك الأحداث.

وهو نوعان:

- **حذف محدد:**

يتمثل في ذكر الفترة الزمنية المحذوفة كأن يقول:

«**مضت على تلك المحادثة ثلاث سنوات، أما الآن فقد غاب مجد في البحر أكثر**»

فهو لم يذكر الأحداث التي جرت في تلك السنوات الثلاث بل اكتفى بذكر المؤشر الزمني الخاص بها مع إسقاط وقائعها والالتفات لمجد بعد تلك السنوات وغيابه في غياهب البحر الذي من فرط الولع به ابتلعه.

وقوله أيضا:

«**بعد سبعة أعوام تقريبًا، وبينما كانت سماهر عائدة من المدرسة كان هناك العديد من الجرافات والآليات التي تهدم منزل جدها الحبيب، كانوا يحيلون كل شيء إلى رماد، وكانت تعلم أن الحريق والهدم سيطولان قلبها**»[3] فهنا أيضا الكاتب عمد إلى إسقاط الأحداث التي جرت في السبع سنوات تلك، والتقط أحداث أهم منها عقبتها والتي تمثلت في

---

(1) محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية** (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، (د.ط)، ص200.

(2) أيمن بكر،**السرد في مقامات الهمذاني**، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، (دت)، (دط)، ص54.

(3) الرواية، ص49.

هدم منزل الجد وحالة سماهر آنذاك التي كانت ربما أول بدايات الكسر التي طالت قلبها لتعقبه خيبات وانكسارات متعاقبة.

- **حذف غير محدد:**

وهو عكس المحدد وفيه يذكر الكاتب الفترة الزمنية من دون تحديدها مباشرة، كما ورد في قول الراوي وهو يصف حالة أبناء الحي: «**وبعد عدة ليال قرر أولاد الحي البحث عن مصدر الصوت إذ تنصل جميع السكان عن أن يكون المصدر من بيتهم**»[1] فهو هنا لم يحدد لنا كم مر بالضبط قبل أن يقرر أولاد الحي مطاردة الصوت الذي أخمد راحتهم بل اكتفى بذكر مؤشر لذلك دون تحديده وهو "ليال".

و بين مجد وأخته حذف من هذا النوع فسماهر في جلسة أخوة دافئة بالعتاب يقول مجد: «**مضت أشهر، أشهر بكاملها أنا هربت إلى البحر لأعمل وأنسى لغز موت أبي، لم أنس ولكني أناضل كي أكون حيًا**»[2] اكتفى بقول مضت أشهر فرغم غموضها لنا ولم نعرف بالضبط كم من شهر مضى إلا أن ما يعقبها من كلام مجد كان كافيا ليبين أنها أشهر متعبة مرت على قلبه ليحمل كل تلك المحاولات في جوفه للنسيان ويلقي بذاكرته أسفل القارب ويلتقطها ما إن يغادر البحر.

وقد استعمل الروائي القطع لأن ما يهمنا نحن لا ما حدث فيها سابقا بل ما بعدها أي لا يهتم بالمقدمات بقدر ما يهتم بالنتائج وهي تهم القارئ أيضا ،فالحذف يعمد إلى التسريع مع الإحاطة بالحدث دون إسهاب فيه ودون أن يترك وراءه ثغرات تؤدي إلى عدم الفهم. أما التقنية الثانية من تقنيات تسريع الحكي فهي الخلاصة.

ب/الخلاصة(Conclusion) :

وهي تقنية زمنية ثانية تساهم في تسريع السرد بحيث يتم التعبير بواسطتها بمقطع صغير يعبر عن فترات زمنية طويلة، فدور الخلاصة متمثل في «المرور السريع على فترات

---

[1] الرواية، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص39.

زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ»[1] أي «أن يسرد الكاتب الروائي أحداث ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة، في صفحات قليلة أو في بعض الفقرات أو جمل معدودة، أي أنه لا يعتمد التفاصيل، بل يمر على الفترة الزمنية مرورا سريعا لعدم أهميتها»[2]. وتعني الإيجاز أو الملخص.

تقع الخلاصة: «ضمن الإيقاع المسارع للسرد، ولكنها أقل سرعة من الحذف، فهي تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال»[3]. يستخدمها الكاتب لتلخيص أحداث جرت في سنوات أو في مدة طويلة ليوجزها في أسطر أو صفحات قليلة.

وقد عرفت هذه التقنية حضورا في رواية بقايا أوجاع سماهر منه ما ورد في النص عن سبب جنون أبو أحمر "إحدى الجارات قد نقلت لأم مجد أنه أصيب في صغره بحمى جعلته مجنونا تقول:

«**كان مثل فلقة القمر، ولكن الحمى أفقدته عقله مسكين**»[4] ففي هذه الخلاصة نجد أن عبارة "أصيب في صغره بحمى جعلته مجنونًا" كانت كافية لتوضيح الأحداث باختصار وتلخيص ما مر به أبو أحمر في صغره حتى أصيب بالجنون ليلمح إلى أسباب الجنون التي حدثت في صغره متجاوزا التفاصيل والتدقيق فيها ليمر سريعا عليها ويضعنا في الصورة الحقيقية للحدث الأكبر دون أن يترك علامة استفهام تصعب علينا فهم واستيعاب الأحداث.

ونجد الخلاصة أيضا في كلام السارد وهو يصف حالة مجد بعد انتهاء الصيف وحلول موسم الدراسة:

---

(1) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص82.

(2) إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2000م، ط1، ص105.

(3) حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص75.

(4) الرواية، ص44.

«إذا كان الصيف بكل معانيه تلك قد انقضى، فكيف يستطيع مواجهة خوائه الآن؟ كيف يستمتع بدعةٍ إلى صوت الصدى الذي يتردد في ذهنه وهو ينادي على أبيه في ليالي الصيف»[1]. فالسارد هنا ألقى كل الأحداث التي جرت في الصيف وتجاوز الخوض في تفاصيلها ليشير إليها ب : بانقضاء الصيف بكل معانيه، لتتجلى الشعرية عبره من خلال وصفه لحالة مجد الذي كان شديد التعلق بالبحر والذي يرى والده من خلال أمواجه فيجسد لنا حالة التعلق هذه والضياع الذي سيواجهه في فصل الشتاء فصل الدراسة والجد البعيد عن البحر الذي يعتبر ملاذ مجد الوحيد.

وكذلك نرى الخلاصة في وصف السارد لحالة القلق التي عاشها أهل الحارة جراء الصوت الذي كان ينبعث بحدة مفزعة من مكان مجهول:

«كانت عدة ليالٍ قد مرت، ليال شوهها ذلك الصوت الذي يشبه شخير إنسان لا يحترم حرمة الليل»[2] وهنا لخص السارد ما مر في تلك الليالي ولم يذكر ما جرى فيها بل ذكر مؤشرات لها دون إسهاب وتطويل ليبرز حالة القلق التي احتضنت لياليهم بسبب الصوت الذي عكر صفو الليل وهدوئه وأقلق سكينتهم وبرع الكاتب في المزج بين الوصف الأدبي والتعبير الواقعي عن تلك الحالة ليتميز بلغة شعرية تنقل إلينا حالة القلق والانزعاج بلغة متوهجة.

وفي الأخير وبعد نهاية مبحث شعرية الزمن في رواية " بقايا أوجاع سماهر" نخلص إلى أنها رواية ذات بنية زمنية متداخلة مملوءة بالذكريات والارتدادات ورغم ذلك التعقيد الذي كانت موسومة به زمنيا إلى أنه أضاف إليها رونقا ولمسة شعرية جعلت منها وكأنها دفتر ذكريات يقرأه علينا صاحبه فنحلق ليجبرنا على مشاركته في كل تفاصيل ذكرياته ويصيبنا بدهشة التلقي.

---

[1] الرواية، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

الفَصْـــــــــلُ الثَانِـــي

شعرية الشخصيات والمكان

المبحث الأول:

[بنية الشخصية وشعريتها في رواية بقايا أوجاع سماهر]

- **أولا:** مفهوم الشخصية وأهميتها.
- **ثانيا:** تصنيفات الشخصيات.
- **ثالثا:** الشخصيات الرئيسية وأبعادها.
- **رابعا:** الشخصيات الثانوية وأبعادها.

أولا: مفهوم الشخصية وأهميتها:

إذا كان الزمان هو عمود الرواية والمكان هو ما يمنح الزمان تلك الاستقامة فإن الشخصية في الرواية هي ما تمنح لكليهما الوجود الفعلي، فهي محور العمل الأدبي وهي البؤرة المركزية داخلها وتشكل أهمية كبرى لا يمكن التغافل عنها أو تجاوزها.

وقد اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية وتعددت تعريفاتها ومن بين أهم التعريفات التي تضمنت الشخصية نذكر **أرسطو** الذي يعتبر الشخصية مفهوما ثانويا خاضعا كليا لمفهوم الفعل[1] فهو لا يهتم بالشخصية بقدر ما يهتم بالفعل الذي تقوم به هذه الشخصية والتي تتحدد قيمتها من خلاله.

وكان **لفلاديمير بروب(Vladimir Propp)** الرأي نفسه حيث يقول: «نجد قيما ثابتة وأخرى متغيرة، وما يتغير هو أسماء الشخصيات وصفاتها في الوقت نفسه، وما لا يتغير هو أفعالها أو وظائفها ويمكن أن نستخلص من ذلك أنه غالبا ما تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة، وهذا ما يسمح لنا بدراسة القصص انطلاقا من وظائف الشخصيات»[2] فهو أيضا أهمل الشخصية في حد ذاتها وركز على الوظيفة التي تؤديها باعتبار أنها ثابتة غير متغيرة في حين أن الشخصية متغيرة هي وصفاتها فأعلى الدور الذي تقدمه.

أما فيليب هامون (Philippe Hamon) فقد حلل الشخصية وحدد ماهيتها وفق منظور لساني فهي بالنسبة إليه: «مورفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل على نفسها، فهي تحتاج إلى بناء، تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة»[3]

---

[1] أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ط1، ص34.

[2] فلاديمير بروب، **مورفولوجية القصة**، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن هامو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1996م، ط1، ص37.

[3] فيليب هامون،**سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، محفوظة دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990م، (د.ط)، ص09.

فالشخصية عند فيليب تحدد هويتها القراءة، أي أنها بلا هوية حتى تأتي القراءة وتمنحها هوية وتكسبها صفات محددة.

إن أهمية الشخصية داخل أي عمل حكائي عامة والرواية خاصة تكمن في كون: «أي قصة لا تكتفي بالحدث نفسه، بل لابد من وجود الشخصية التي تدور القصة حولها بحيث تبث الحركة فيها وتمنحها الحياة معها»[1] فالشخصية تعد ركيزة العمل الأدبي والحكائي خاصة «لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط في مجرى الحكي»[2] فهي تأخذ المساحة الكبرى داخل البنية الحكائية، «وهي تمثل أهمية قصوى، فالشخصية هي التي تتميز بها الأعمال السردية عن أجناس الأدب أساسا»[3].

وتكمن أهميتها البالغة في أن لها القدرة على التأثير في المتلقي من خلال آراءها وأفكارها أي أن أثر القراءة نابع من المواقف التي تتخذها الشخصية، وتجاربها ومعاناتها وطريقة تفكيرها وطريقة بروزها وتحركها داخل الرواية[4]. فنحن نتأثر بالشخصية من خلال رسم الكاتب لها وكيف تبدو وهي تبرز لنا بين الكلمات بشخصيتها وكلامها وحواراتها وأفعالها وتحركها، وهي من هذا المنطلق تُمَثل المسير للعمل الحكائي وما يعطيه لمعة الحدث المبهر و ما يحرك تلك الأحداث فيه وما يتحكم في تواترها من خلال ما تقوم به.

ثانيًا: تصنيفات الشخصيات:

وكما اختلفت الآراء وتضاربت الأفكار في تحديد طبيعة الشخصية ودورها في النص الحكائي اختلفت أيضا التصنيفات حول بناء الشخصية ومن بين أهم النقاد اللذين صنفوا الشخصيات نذكر:

---

(1) عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، (د.ط)، ص26.

(2) سعيد يقطين،**قال الراوي** (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ط1، ص87.

(3) عجوج فاطمة الزهراء، **المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة**، أطروحة دوكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، كلية الأدب، بلعباس، الجزائر، 2017م، 249.

(4) ينظر: عبد الوهاب الرقيق، **في السرد** (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، صفاقص، تونس، 1998م، ط1، ص154.

تصنيف تودوروف (Tzvetan Todorov): الذي صنف الشخصيات إلى صنفين حسب الوظيفة التي تقوم بها الشخصية داخل الرواية:

- الشخصية السطحية: التي تعبر عن سمات محدودة.
- الشخصية العميقة: التي تتوفر على أوصاف متناقضة وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية.[1]

تصنيف هنري جيمس (Henry James): وتصنيفه قائم على علاقة الشخصية بالحبكة وهم قسمين:

- شخصيات خاضعة للحبكة: أطلق عليها الخيط الرابط فهي تظهر لتقوم بوظيفة داخل تسلسل الأحداث.
- شخصيات لا تخضع لها الحبكة: وهي خاصة بالسرد السيكولوجي.[2]

تصنيف **جورش لوكاتش(Georg Lukács)**: صنفهم إلى ثلاثة أنواع على حسب الدور الذي تتقمصه الشخصية داخل الرواية:

- الشخصية المثالية.
- الشخصية الرومانسية.
- الشخصية المتصالحة[3].

وسنتعامل مع أنواع الشخصيات في رواية "بقايا أوجاع سماهر" من منطلقي التقسيمات الشائعة والتقليدية وهي التي تنقسم إلى رئيسية وثانوية مع التعرض لأبعادها ومقومات كل شخصية حسب ما توصلنا إليه انطلاقا من سلطة القراءة التي تمنحنا إياها نظرية التلقي.

---

[1] حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**،ص212-216.

[2] المرجع نفسه، ص216.

[3] جميل حمداوي، **مستجدات النقد الروائي**، 2011م، ط1، ص223.

❖ **الشخصية الرئيسية:**

وتسمى أيضا: «الشخصية البؤرية، لأن بؤرة الإدراك تتجسد فيها، فتنقل المعلومات السردية من خلال وجهة نظرها الخاصة، وهذه المعلومات على ضربين: ضرب يتعلق بالشخصية نفسها بوصفها مَبْأرًا أي موضوع تبئير، وضرب يتعلق بسائر مكونات العالم المصور، التي تقع تحت طائلة إدراكها»[1] والشخصيات الرئيسية هي الشخصيات التي ترتكز عليها أحداث الرواية وهم يمثلون المركز فيها بحيث تحظى الشخصية الرئيسية بقدر من التميز حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحتل بمكانة مرموقة[2] .فهي من خلال هذا تمثل الركيزة التي يقوم عليها العمل السردي بحيث تعتبر النقطة الجوهرية التي تدور حولها وبها تستمر الأحداث.

❖ **الشخصية الثانوية:**

وهي الأقل حضورا في الرواية، «يكون حضورها على قدر الدور الذي تؤديه، إنها غالبا ماتختفي في العمل الروائي بمجرد انتهاء دورها»[3]، وهي أيضا التي « تبدو مسطحة أو سكونية وهي التي لا تتغير صفاتها ومواقفها من بداية النص إلى نهايته، فهي مكملة للشخصيات الكثيفة أو الدينامية، لكن دورها محصور في غايات حكائية محدودة»[4] فدورها بسيط لا يأخذ مساحة واسعة من الحدث الحكائي مقارنة بالشخصية الرئيسة.

❖ **أبعاد الشخصية:**

تتميز الشخصية في الرواية بأبعاد مختلفة من خلال ما يحدده الراوي عند رسمه لهاته الشخصيات في روايته وتتعدد هذه الأبعاد وتختلف بحسب طبيعة الشخصية

---

[1] محمد القاضي، **معجم السرديات**، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، فلسطين، (د.ت)، (د.ط)، ص271.

[2] ينظر: محمد بوعزة، **تحليل النص السردي** –تقنيات ومفاهيم–، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001م، ط1، ص56.

[3] محمود هلال محمد أبو جاموس، **البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية** (2000م – 2014م)، أطروحة دوكتوراه، جامعة اليرموك، كلية الآداب، 2017م، ص94.

[4] ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في كتاب الامتاع**، ص212.

والعناصر المكونة لها، وهذا انطلاقا من معرفة سلوكياتها وأفعالها ومميزاتها، والأبعاد أنواع: البعد الجسمي نفسي واجتماعي:

•البعد الجسمي:

ويتجلى هذا البعد من خلال وصف للشخصيات وصفًا خارجيا من حيث الشكل «ويذكر فيه الراوي ملابس الشخصية وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها ودمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها»[1] فهذا البعد يساعد القارئ على معرفة ملامح وصفات الشخصية الخارجية من خلال وصفها فيجعلنا نتعرف عليها بل ونتخيلها لأن الوصف الخارجي يقرب صورتها في مخيلة القارئ، ولأن الأوصاف تختلف من شخص لأخر هذا ما يجعل القارئ يتعرف على شخصيات الرواية ويتخيلها لتكون أقرب للحقيقة في نظره. لذلك يلعب هذا البعد أهمية في تشكيل بنية الشخصيات في الرواية.

•البعد النفسي:

يتمثل في الصفات الوجدانية والخُلُقية لشخصية معينة، ويشير إلى الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية، مما يعني أنه الوصف الداخلي وهو«تتبع للحالات النفسية، وتغيرات هذه الحالات حسب تغيرات الأوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها»[2] فالحالة النفسية للشخصية قد تظهر عن طريق التصرفات والأقوال والأفعال، وكذلك من خلال نظراتها أو ملامح وجهها وهيئتها،وإذا تغيرت ملامحها من الخارج تنعكس تلك التغيرات على حالتها النفسية في الباطن أيضا تتغير لأن ليس لها مقياس ثابت، فهي متغيرة تبعًا للأحداث والظروف التي تمر بها.

•البعد الاجتماعي:

---

[1] علي عبد الرحمان فاتح، **تقنيات بناء الشخصية في رواية**(ثرثرة فوق النيل)، مجلة كلية الآداب، ع 102، جامعة صلاح الدين، كلية اللغات قسم اللغة العربية، ص50.

[2] ينظر: ربيعة بدري، **البنية السردية في رواية** (خطوات في الاتجاه الأخر) لحفناوي زاغز، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات، بسكرة، 2015م، ص61.

يمثل المكانة الاجتماعية التي تشتغلها الشخصية في المجتمع فهو يعد تمثيل لـ «انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وكذلك في التعليم والملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان وتكوين الشخصية حيث علاقة الشخص بحياته الاجتماعية»[1]. أي يقوم بتعقب الشخصية وكل ما تتوفر عليه من متطلبات ويكشف عن الفروقات بين الأشخاص وعن ظروفها الاجتماعية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

وقد تنوعت الشخصيات في رواية بقايا أوجاع سماهر من رئيسية فاعلة ذات حضور طاغٍ في الرواية لها الدور الأكبر والمجال الواسع للتأثير، والشخصيات الثانوية المساعدة التي لها الدور أيضا في تحريك الأحداث.

ثالثًا: الشخصيات الرئيسية:

تعد الشخصية الرئيسية بؤرة الصراع في الرواية فالأحداث تنطلق منها وتنتهي إليها باعتبارها الفاعلة الأساسية التي تدور حولها أحداث هذه الرواية. وقد تعددت الشخصيات الرئيسية في رواية بقايا أوجاع سماهر وكل منها لعب دورا هامًا سماهر(البطلة)، مجد، رواء ، .. والبداية ستكون بالبطلة سماهر:

- **سماهر (البطلة):**

الشخصية الأساس في الرواية والتي تقمصت دور البطلة باعتبارها موضوع الرواية ومدار كل أحداثها ترتبط تقريبًا بكل الأحداث وتدخل في علاقات مع معظم الشخصيات. تتوفر فيها معايير التفرد تمنحها صفة الشخصية البطلة بالإضافة إلى أنها تستأثر بعنوان الرواية "بقايا أوجاع سماهر".

---

(1) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001م، (د.ط)، ص273.

سماهر فتاة شابة في العشرينات من العمر من مدينة غزة تدرس الصيدلة من عائلة محترمة والدها المتوفى كان محام وأمها ربة بيت مميزة، هي البنت الكبرى لوالديها وفي الترتيب العائلي يأتي أخوها مجد وبعده شيرين وأمجد، بدأت قصة سماهر بعد وفاة والدها وسفر صديقها المقرب زياد، وهذه كانت نقطة التغيير وبداية الوجع في حياتها، تعرضت للعديد من الخيبات والصدمات في حياتها مما جعل منها امرأة صلبة، عتيقة التفكير. أحبت والدها حُبًا جمًا جعلها تتخلى عن عقلها ومنطقية حقيقة الموت وحتميته عند وفاته وتنتظر من السماء مطرا معبئا بلمسات الراحلين.

أصبحت سماهر لا تصدق كذبات الموت وتطرق قبور الموتى ليعودوا فيتهمها من حولها بالجنون: «**عندما لم يصدقها أحد، وبعد أن وصف الجميع نوبتها تلك بأنها من آثار الصدمة، وأنها ستزول كانت قد عزمت أمرها على التمسك بتصرفها الشاذ أكثر، وقطعت وعدًا بألا تخرج من البيت حتى يعود والدها**»[1] نوبة الفراق التي اجتاحت هدوء حياتها وأخذت منها وريدها ونبض قلبها حولها لأنثى ترفض الحقائق السارية وتفرض حقيقتها المجنونة بطلبها أن يعود من توفى لها.

مقوماتها:

البعد الجسمي: لم يعط الروائي لهذا البعد أهمية بالغة في الرواية فقلما نجد وصفًا أو وصفين لها مبتعدًا عن وصف الهندام وذكر ملامح وجهها وجسمها بالتفصيل، وقد قام بالتلميح فقط ليتبين للمتلقي الصفة التي تتميز بها هذه البطلة، من خلال العرض أو الإشارة لبعض الأوصاف، يقول الراوي: «**كانت سماهر قد ورثت عن أمها شامة وحيدة ولكنها كبيرة إلى حد جعل وجودها جزءًا من بهاء وجهها الجميل**»[2]. وقد شبهها هنا بشقائق النعمان وهي زهرة برية جميلة"**أنك تشبهين زهرة الحنون الأحمر**"[3] وهي رمز للجمال فهنا تعبير عن جمال وبهاء شخصية سماهر بطريقة غير مباشرة، وتظهر

---

[1] الرواية، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص289.

[3] المصدر نفسه، ص178.

الجمالية في هذا المقطع من خلال قدرة الروائي في اختيار ألفاظ قليلة لكنها دقيقة وكافية للتعبير عن جمال سماهر، في مقابل ذلك اشتغل الراوي بوصف لباسها:«**وبعد أن ارتدت قميصها الأبيض ووضعت فوقه حزاما بنيًا مشدودًا على خاصرتها، نظرت إلى نفسها في المرآة التي لم تكن صديقتها يومًا**»[1]. «**وهي تضع شالاً فوق رأسها وترتدي نظارتها الشمسية ثم تنطلق نحوما لا تعرفه**»[2]. فالسارد من خلال سرده لطريقة لبس سماهر لمح لعدم اهتمامها بنفسها و ذلك من خلال عبارة "المرآة التي لم تكن صديقتها يومًا" فكما نعرف جميعا أن كل أنثى مولعة بالاهتمام بنفسها أول من تصادق المرآة التي تحاكي جمالها عبرها فالسارد بقدرته على انتقاء الألفاظ لم يستعمل عبارة مباشرة ليعرفنا بذلك بل حاك ولمح، فقد يبدو للقارئ أن الاسم سماهر في حد ذاته اسما غريبا نوعا ما وغير متداول ولكنه في الآن نفسه يوحي بأن صاحبته قد تكون على درجة من الجمال ولكن الراوي عمد إلى تقديم سماهر في صورة الأنثى التي لا تهتم بجمالها وهذا يشكل في حدّ ذاته مفارقة.

البعد النفسي: كشفت لنا رواية "بقايا أوجاع سماهر" عن الحالة النفسية التي كانت تعيشها سماهر فقد تأرجحت حالتها بين الحزن والفرح وبين الصبر والقنوط غارقة في عزلتها، تبحث عن مصير مجهول في فضاء متعدد الأبعاد يضفي عليها نوع من العزلة والانطواء، ونجد سماهر يغمر قلبها الحزن والانكسار وذلك في قوله: «**ضاع حلمها في فجر ذات شتاء في الوقت نفسه الذي أتى فيه وتركها لوجعها تتخبط على قارعة الحياة كحمامة منحورة غدرتها سكاكين العالمين**»[3] في المقطع هذا استطعنا ملامسة الداخل الموجوع لسماهر وعن ذاتها المتألمة حيث شبهها بالحمامة المغدورة، فاللمسة الأسلوبية التي يضفيها الكاتب هنا وقوة تشبيهه لوجع سماهر زاد من التأثير الوجداني للمقطع السردي ونجد ذلك أيضا في قوله: «**موجعٌ هو بالماضي الذي لن يغادرها، يصدمها في**

---

[1] الرواية، ص242.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص13.

كل لحظةٍ حلمٌ لتستيقظ لاهثةً، مرتعشةً باحثة عن دمعة ماءٍ تسكن أهازيج خوفها من شيء لم يحدث بعد"[1]. كانت سماهر عالقة في الماضي المرير الذي لم تستطع التغلب عليه ولا على مخاوفها وأحلامها وتوقعاتها السيئة للمستقبل فأثر الماضي الحزين أصبح قطعة داخلها تتوهج بالوجع فهو هاجس لها، ترعبها فكرة أن تُعَاد تفاصيله في المستقبل، فجمال تصوير السارد جعل فكرة مخاوف وهواجس سماهر تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية وأكثر تأثيرا. وفعلا لم تخب توقعاتها السوداوية فهذا الهاجس أعاد نفسه من جديد وبين هذا في قوله: «**شعرت بقلبها الفخاري ينكسر مجدد كما كسر زياد فخار أبيه أيضًا**»[2]. هذا الوصف يخدم غرض الكاتب لنشعر بعمق الألم الذي يجتاح قلب سماهر الفخاري فبحسن سبكه وجمال طرحه وتصويره للحزن الذي أرادت التخلص منه والخروج من قوقعة العزلة والانفراد التي كان سببها الماضي الذي تشبث بها وأصبح رفيقًا لها رغم محاولاتها في التخلص من ذكراه الأليمة إلا أنه يعود بعد كل محاولة للفرار.

البعد الاجتماعي: ظهر هذا البعد في الشخصية بصورة أقل وهذا لتركيزه على الجانب النفسي لأن الرواية تنقل لنا العواطف والأحاسيس التي تختلج في النفس، لذلك لم يعط اهتماما أوسع للبعد الاجتماعي الذي يرصد لنا الحالة الاجتماعية والمادية والثقافية للشخصية.

وعندما ننظر في الرواية لحالة سماهر الاجتماعية نجدها فتاة شابة في ريعان عمرها عزباء وهذا ما برز في الرواية «**كانت تحلم لو أن الواقع قد جمعهما على نصف ما جمع عليه عمر مع رواء**»[3] في تعليقه هذا أشار بطريقة غير مباشرة على أن سماهر فتاة عازبة تحلم بإيجاد نصفها المكمل لثغرات جوفها وهنا تكمن جمالية السرد لدى السارد، أما إذا توجهنا إلى وضعها التعليمي والثقافي فهي فتاة محبة للمطالعة ويبدو ذلك حين قال الراوي: «**وراحت تقرأ كي تعود إلى نفسها مجددا (...)كانت الكتب وحدها**

---

[1] الرواية، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص246.

[3] المصدر نفسه، ص288.

قادرة على أخذها إلى بلاد لا تعرفها، فتحاور وجودها تبدو لها وكأن المعاناة قدت من وجناتهم الباسمة»[1] فهي تستعيد نفسها من جديد حين تقرأ وتطالع وتعتبر الكتب وحدها التي تستطيع أن تأخذها إلى عالم آخر لتحاور نفسها، وفي موضع آخر بين لنا أنها متخرجة وأكملت دراستها فيقول: «**يوم تخرجت سماهر وأقيم لها حفل تكريمفي جامعتها**»[2] وهنا كانت كلماته قليلة لكنها كافية ليعلمنا بأنها حاصلة على الشهادة.

وقال أيضا: «**جهزت أوراقها للسفر إلى عمان والحصول على شهادة الماجستير**»[3]، فنلتمس من قوله هذا أنها تبحث عن مستقبل أجمل ومكانة مرموقة وذلك من خلال رغبتها في مواصلتها للدراسة، ويظهر كذلك من خلال كلامه أن حالتها المادية لا بأس بها وتبين ذلك في قوله: «**عادت سماهر إلى غرفتها استلقت على كرسي بمحاذاة النافذة**»[4]، ومن خلال وصف الراوي لمنزل سماهر يقوم بالكشف عن حالتها المادية لأن أثاث البيت والمكان يوضح أن حالتها الاجتماعية بخير وأيضا مهنة والدها تأكد ذلك وورد ذلك حين تساءلت سماهر عن العلاقة التي تجمع بين العم سليم ووالدها حين حاورت نفسها: «**فما الذي يجمع هذين الجسدين المتعانقين لمحامٍ تلقى تعليمه في الخارج وفلاح بسيط لم يكمل تعليمه**»[5] فوالدها يعمل محامٍ مما يعني أن سماهر تربت وكبرت في أسرة ميسورة الحال ولم تعان الفقر والجوع لكن مدينتها غزة كانت تعاني الحزن والألم فعند الخروج من البيت تتحول الحالة الاجتماعية من الأحسن إلى الأسوأ: «**من ذلك المكان العالي المطل على مدينتها الحزينة**»[6] وأيضًا «**فإن الناس حالهم أسوء، فهم يرون ما ليس موجودا من الأصل**»[7] وبالرغم من أن ظروفها المادية والاجتماعية

---

(1) الرواية، ص22.

(2) المصدر نفسه ، ص208.

(3) المصدر نفسه ، ص313.

(4) المصدر نفسه ،ص22

(5) المصدر نفسه ،ص18.

(6) المصدر نفسه ، ص15.

(7) المصدر نفسه ، ص19.

حسنة، لكن تلك الحالة الجيدة والمستقرة كانت داخل البيت فقط فعند الخروج من باب المنزل يعم الحزن والكآبة مما تعانيه مدينتها من ألم وتشتت وحرمان وطني.

وقد عكست هذه الأبعاد أمرا على شخصية سماهر لتبدو لنا من خلال رسم الكاتب لها وتكوينه السردي لهيئتها وطبيعتها حالة الضياع التي كانت تعيشها، وكان البعد النفسي طاغ في الرواية بالنسبة إليها لأنها شخصية هشة وحساسة ورقيقة، لا تتحمل الآلام والأحزان لكن رغم هشاشتها تصارعها وتتأقلم معها يوميا لتصبح جزءا لا يتجزأ منها ومن خلال هذا التضاد بين هشاشتها وفخارية قلبها وبين انهيارها وصمودها أمام عتبات الماضي تجلت شعرية التصوير التي كونت سماهر بأبهى حلة رمادية.

- **مجد:**

شقيق سماهر وسندها بعد وفاة والدها وقد شغلت شخصية مجد معظم النص، فهو الأخ الثاني في العائلة بعد سماهر شاب نشيط وحيوي محب للبحر، وصيد السمك هوايته، من شدة حب مجد للبحر كان يتمنى لو تأخذه غفوة وسط قارب في البحر ويضيع داخله فلا يعود منه أبدا «**كان مجد يتمنى لو أن المدى المسموح للصيادين لم يكن مقيدًا بمسافات معينة في غزة، تمنى لو أن ينام يوما ما صدفة في القارب فيجرفه البحر إلى قلبه، ولا يعود قادرا على الخروج منه أبدًا**»[1] لكن صيد السمك لم يبعده عن مواصلة دراسته كان شابا مجتهدا واستطاع الوصول للمرحلة الجامعية لم يكن اجتماعيا ولم يكن له أصدقاء غير البحر وحب طفولته سعاد، الذكرى الجميلة التي عاش من أجل لقائها من جديد لكن القدر خانه وأخذ منه حلمه الجميل، ماتت سعاد وذهب مجد بلا عودة.

مقوماته:

البعد النفسي: كان مجد شخصية منطوية منغلقة على ذاتها لم يكن لديه غير البحر صديقا له لأنه كان صندوق أسراره وزاوية أحزانه وملاذه الوحيد للنسيان، حيث يقول مجد

[1] الرواية، ص32.

لسماهر في حوار لهما: «**أنا هربت إلى البحر لأعمل وأنسى لغز موت أبي، لم أنس، ولكني أناضل كي أكون حياَ**»[1] فمن خلال هذا الحوار يتبين أن البحر كان بمثابة الترياق لأوجاعه ولحرقة الذاكرة الملتهبة.

وقد عبر الراوي عنه واصفًا حالته قائلا: «**لم يكن مجد ليشغل بال أحدًا من المنزل في حياته يكتفي بصداقة البحر ولا يكتفي البحر بصداقته. هناك يبكي ويضحك بحرية أكبر دون أن تلاحقه أسئلة سما هر، ولا قلق أمه هناك تأتيه سعاد طفلة صغيرة وهي تعدو خلفه (...) هو يرفض التواصل الافتراضي مع أحد ولا يؤمن بكل وسائل الاتصال الحديثة بل يؤمن بالرسائل التي يرسلها القلب لقلوب يهواها رغم بعدها**»[2]، فهنا يؤكد كم كان مجد منطويا على نفسه ويعاني من إحباط عاطفي وقوة تشخيص الكاتب وجمال تعبيره جعلت من البحر صديقا لنا أيضا لنحبهم ونتعمق في تفاصيل العلاقة الأليفة بين الإنسان والماء وهذا راجع إلى البراعة في التصوير وسرد الأحداث وقال في موضع آخر: «**كان البحر أصغر من أن يسع حزن مجد الذي فقد للتو سعاد، الأمل والفكرة التي عاش عليها واقتاتت منها دون أن يعرف أخبارها (...) عزل نفسه عن سماع أخبارها فجأة أقسى خبر قد ينتظره شخص ما عن ما يحبه**»[3] إن الحب قد يجعل منا أشخاصا لم نعتدهم أشخاصا بقلوب من قوس قزح وخيال من نور، لكن فراق من نحب يجعل منا أنصاف أشخاص أو بقاياهم، تلك كانت حالة مجد الذي هرب للبحر لينسى موت أبيه فيتلقى وهو داخله بموت حبيبة قلبه ورفيقة روحه سعاد فأين يفر من حزنه .. «**ووقفت تتابع ابتعاد السيارة التي لا تحمل أخاها مجدًا، بل روح شخص أخر تكسرت وتحطمت حتى أصبحت رذاذا لا يصلح لترميمه سوى زبد البحر الأبيض**»[4] فسماهر كانت تعرف أن البحر وحده من يستطيع أن يداوي جراح أخيها ويعقم تعفن الذاكرة بأمواجه.

---

[1] الرواية، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص209.

[3] المصدر نفسه، ص232.

[4] المصدر نفسه، ص234.

البعد الاجتماعي: مجد شخصية مفعمة بالحياة والعطاء أراد مساعدة عائلته بعد وفاة والده واختار الصيد مهنة يسترزق منها رغم صغر سنه وجاء هذا في سياق حديثه «**ولا يغادر قبل أن يبيع سمكه ويعود في جيبه بعض النقود لأمه التي لا ترضى عن عمله وتخبره دوما بأن وضعهم المعيشي ممتاز لكن مجدا لا يعي سوى شق الموج**»[1] في سرده هذا لمح إلى نقطتين عمل مجد من أجل كسب المال ، ووضعهم المعيشي الممتاز فنلاحظ أن حالتهم المادية لا بأس بها وليسوا بحاجة النقود ولعمله حتى بعد وفاة والدهم حيث تقول والدته في جدال بينهما: «**لماذا تفعل ذلك يا مجد(...)هل نحن بحاجة ثمن بعض السمك؟**»[2] وهذا ما يؤكد الوضع المعيشي الجيد الذي كان يعيشه مجد وعائلته.

من خلال هذين البعدين تعرفنا على شخصية من ماء، شخصية شفافة متموجة القلب والمشاعر مجد الذي صوره الكاتب كرجل بحر يصطاد قلبه مع الأسماك ويرمي بحزنه على سطح البحر ويودعه ليلقاه آخر النهار إذا ما غادر اليم، وعلى الرغم من اختلاف هذين البعدين إلا أنهما يشتركان في تكوين لوحة واحدة لوحة مجد الزرقاء وهنا تكمن الشعرية في السرد الذي يقدم لنا شخصية مجد.

- رواء:

شكّلت شخصية رواء جزءا معتبرا في الرواية باعتبارها من الشخصيات الرئيسية لأنها شاركت في بناء أحداث الرواية من البداية إلى النهاية، رواء الصديقة المقربة لسماهر فهي الأخت التي لم تلدها أمها، وهما في تمام العمر تخرجت من كلية الهندسة لكنها لم تعمل، تتكون عائلتها من ثلاث أفراد والدتها وأخيها حسن وهي مثل صديقتها كبيرة العائلة أحبت رواء عمر حبا كبيرا حبا بدأ بطرف واحد وهو رواء التي قضت على نصف قلبها المتيم في مراقبة عمر وعلى النصف الآخر في فقدانه وفقدان أمها، وسنكتشف رواء أكثر من خلال الأبعاد المكونة لشخصيتها.

---

[1] الرواية، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص33.

مقوماتها:

البعد الجسمي: لم يعطي الروائي هذا البعد اهتماما كبيرا في وصفه وتجلى في صورة محتشمة قليلة جدا باعتبار أن الرواية تتجه نحو الجانب الوجداني والعاطفي أكثر. وقد التمسنا بعضًا من جمال رواء من خلال تلميحات السارد في سياق كلامه هذا في قوله: «**وجه رواء الأبيض المنثور على صفحته بعض النمش الضائع كحبات غبار تائهة**»[1] شبه السارد في تصويره لوجه رواء النمش بحبات الغبار واستعمل كلمة تائهة وكأنه يصف قافلة سُياح تاهت وسط الصحراء، وأضاف في مقطع آخر: «**وشعرها يتطاير مع الريح (...) قابلها بين خطوط شقائق النعمان التي تشبه النمش المتناثر في وجهها**»[2] وهنا أعاد ذكر النمش بأسلوبٍ أكثر جمالا فشبهه بزهور شقائق النعمان على خطوط غير منتظمة وأشار إلى شعرها الذي يتطاير مع الريح فيتبين لنا صورة ساحرة لرواء رغم عدم وضوحها لكن غموضها مثير، الشعر المتطاير دليل على رطوبته وانسيابه والنمش الذي ركز على وصفه السارد كان مميزا لها كحديقة تتوسط وجهها، ولمحنا بالإضافة لملامح رواء الشعرية من خلال وصفه لها وقدرته على اختيار الألفاظ وتوظيفها بطريقة دقيقة ومحكمة.

البعد النفسي: لم تكن رواء صديقة سماهر التي تشبهها في كونها كبيرة والديها ويتيمة الأب فحسب بل إنهما تتشابهان في كَمِ الألم الذي صاحبهما وجمعهما عند دائرة الوجع نفسها، فرواء كانت شخصية كتومة هادئة وبدا ذلك من خلال ترددها المتكرر على شرفة سطح منزلها لتسترجع نفسها وتحاور الطبيعة وتحاور أيضا ذاتها «**تصعد رواء كل غروب إلى السطح، تجتاز بحذر الأسلاك وتحاول ألا تسترق النظر إلى المشهد إلا بعد اجتياز هذه العقبات السخيفة فهي لا تريد أن تفسد رحلة العبور تلك التي اعتادت عليها، ثم تغرق بالتأمل تتحد مع اتحاد الأفق وتحلم أن تجتاز هذا المكان يوما ما**

---

[1] الرواية، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص120.

لتكتشف العالم»[1]، لا يتحد مع الطبيعة إلا ذو حس رومانسي فلولا الطبيعة لما وُجد المذهب الرومانسي كذلك الحال مع رواء التي امتزجت روحها بضوء الشمس واخترقت أشعتها قلبها وحمرتها عند الغروب روحها وهذا ما يثبت لنا شاعرية رواء وسكينتها النفسية.

وأيضا هي محبة للحيوانات عطوفة وعليهم فقد بدا ذلك حين أمسك حسن البومة التي كانت تصدح من فوق المسجد فصرخت فيه رواء: «**أطلقها يا حسن، أطلقها بسرعة**»[2] ليستطرد الراوي واصفا تلك العبارات بقوله: «**كانت فقط حزينة على البومة المسكينة التي هُدِم عشها وشُرِدت**»[3] فهنا تظهر إنسانية رواء بالرغم من الإزعاج الذي سببته تلك البومة وهي تصدر الأصوات من المئذنة لتفسد سكونهم إلا أن رواء كانت خائفة عليها حزينة على هدم عشها ليظهر لنا الجانب الهش من شخصيتها.

إلى جانب الحنان الذي برز في حب رواء للحيوانات. يظهر لنا أيضا الحزن الذي خيم في منتصف رحلتها نحو الاستقرار وهذا عند وفاة والدتها التي أصيبت بالسل «**فما أن سمعت رواء ذلك حتى بدأت بالصراخ والبكاء، شعرت وكأن قلبها انكسر قطع صغيرة للغاية ثم تبعثرت تلك القطع، شاقة صدرها نحو الخارج**»[4] فقد وصف قلبها بقطعة زجاج منكسرة اخترقت جسدها وجعلته يواجه آلامه بمفرده ،هذا التعبير كاف لنشعر بمدى البؤس والمأساة التي تتخبط بداخلها رواء ،الحزن الذي يخلفه فقدان الأم الشيء المنير الوحيد داخل حياة لم يكن يسودها غير الرصاص ، فرواء فقدت إحدى يديها وعينيها يقول: «**فقد تخيلت أمها كثيرًا وأخذ البكاء يستبد بعينيها وروحها ... احتضنتها سماهر**

---

[1] الرواية، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص137.

مطولا، وشاركتها البكاء»[1] هذا البعد بين لنا عن مدى احتراق روح رواء وانهيارها وضعفها من موت والدتها جوهرة بيتهم وعموده.

البعد الاجتماعي: تنحدر رواء من عائلة فقيرة يتيمة الأب ووضعهم المادي مزري حيث يصف الراوي حالتهم قائلا: «**عندما جلستا على الفراش الموضوع في غرفة الصالون شعرت أم عمر بعدم الارتياح من ذلك الفقر البادي على المنزل،شعرت رواء بذلك الاستياء لكنها لم تعلق عليه**»[2] لم يبالغ السارد في وصف الفقر البادي على منزل رواء فقد اكتفى بألفاظ قليلة لكنها تحمل في طياتها صورة رثة تعبر عن حالهم، وأشار في موضع آخر «**تنام على فراشها الصغيرة ملتحفة بأحد الأغطية المرسومة عليها بعض الأشجار**»[3] وهذا ما يطلعنا على حالة رواء الاجتماعية والاحتياج الذي بدأ أولا من وصف السارد لمنزلهم العتيق.

ومن الأبعاد الثلاث المكونة لشخصية رواء استطعنا الاطلاع على كينونة رواء المملوءة بالحب والحزن، فقد كانت تعيش دورين، دور العاشقة الحالمة التي تسرح بحبها في عيني عمر ودور الأخت الكبرى والصامدة ذات الجانب المغمور بالأسى حيال حوادث الفقد التي لاقتها ،وهذا ما جعل منها شخصية ساحرة تجمع بين الهشاشة والقسوة بين الحب والثبات.

صوّر الكاتب الشّخصيات الرئيسية كل بشخصية مختلفة ومتغيرة فسماهر التي تعيش حالة من الحرمان العاطفي والحزن الدفين كانت أكثر الشخصيات حزنا وانهزاما لكنها بقيت صامدة شامخة كمعنى اسمها، أما مجد فهرب للبحر وأحبه البحر أيضا حتى ابتلعه ليخفيه في زرقته عن سواد غزة، أما رواء الحالمة والتي كان حلمها عمر منحها القدر إياه لبرهة من الحب ثم سلبها إياه لأبدٍ من الوجع لتنتهي الرواية بمصير واحد لأبطالها الحزن الذي خلقوا لهم درعا يحميهم منه فخانهم الدرع وسلمهم له.

---

[1] الرواية، ص177.

[2] المصدر نفسه، ص271.

[3] المصدر نفسه، ص57.

رابعًا: الشخصيات الثانوية:

وهي الشخصية المساعدة في تطوير أحداث الرواية، حيث تكون دائما أقل أهمية وقيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية فهي تذكر في بعض المواقف فقط،وتضيء الجوانب الخفية للشّخصية الرئيسية ومن الشخصيات المساعدة التي سوف نتناولها في رواية بقايا أوجاع سماهر، حسن ووالدة رواء والعم سليم

- **حسن:**

أخو رواء الوحيد، في المرحلة الإعدادية في دراسته، مشاغب ذو روح مرحة وخفة دم مبهجة، تولى منصب رجل البيت في سن مبكرة فهو المعيل الوحيد للعائلة بعد وفاة والدهم، لكنه لم يكن قادرًا على حمل مسؤوليتهم على عاتقه بجدارة لأن جسده وقلبه لا يقويان على مثل هذه الحمولة المرهقة،صور لنا الكاتب حسن كشخصية صغيرة طائشة، مرح وفوضوي غير مُحب للدراسة.

لكن تلك الشخصية الطائشة المحبة للمرح والضحك تلاشت طفولتها وتبدد طيشها عندما هبت ريح الغيرة لتعصف بقلبه، حين اقترب موعد زفاف رواء، أخته التي تقاسمت معه رغيف الطفولة وسقته من عطفها والتي لم يشعر بقيمتها إلا حينما أصبحت ملكًا لرجل أخر سيشاركه فيها بل سيأخذها منه، فقد وصف الراوي حالته المهتزة بجدارة شعرية «**اخترقته سهام من الندم وبات الوقت متأخرًا لنزعها، علم حسن بيأس أن تلك السهام قد استقرت عميقا في قلبه، ومهما كان شعوره بالآلام التي تسببها قويًّا فلا مجال لأن تتركه وتبقى له شقيقته الوحيدة**»[1] حسن لم يكن يشعر بأن رواء الأخت التي كانت تقف بمحاذاة النبض وتستقر في مقلتيه ستتركه أعرجا لتسند رجلا غيره فقد وصف الكاتب ندم حسن على إهماله لرواء بالسهام التي تستقر عميقا حيث الشعور، لنشعر من خلال تعبيره بوخز من خلال الكلمات ونستنبط صفات جديدة لحسن حنانه وحبه الدفين الذي

[1] الرواية، ص275.

ظهر متأخرا على أخته وشخصيته العاطفية التي كانت تختفي وراء طيشه وحبه للتجوال والسفر.

- **والدة رواء:**

الأرملة التي تصارع الفقر والحياة وعلى عاتقها ولدين رواء وحسن، هي مثال للأم المناضلة والمكافحة، حاربت الفقر وفراق معيلها وحاربت مرضا أفقدها رئتها، لتشهق بسببه حرقة خوف ترك ولدين لتحمل نفسها ذنب عذابهم، وتزفر احتياجا للسند والمعيل.جاء على لسان ابنتها: «**كانت امرأة بشوشة، صحتها قوية حتى يحسب من يراها أنها لن تشيخ، لكنها تغيرت فجأة بعد المرض، تكمش جسدها رغم أن المرض لم يكتشف سوى من ستة أشهر إلا أنه كان في مراحله المتقدمة، رفضت السفر مقابل شهرين آخرين قد تقضيهما بين أنابيب المرضى، وهي نصف واعية، كنت أتألم عندما أراها تسعل بتلك الطريقة الحادة،وكأنها تلفظ رئتيها مع كل سعلة**»[1].

أُصيبت أم رواء بتليف في الرئة صارعته حتى وافتها المنية لتموت ويموت أولادها بعدها على قيد الحياة، يصور لنا السارد أم رواء كمثال للأم الصبور التي قد تُعطي حياتها على طبق من ذهب لأولادها لأجل أن يُسعدوا، فأم رواء كذلك رفضت العلاج لأجل توفير المال وتنازلت عن حق الحياة والعيش كي ينعم أولادها بها.

- **العم سليم:**

الصديق الوحيد لوالد سماهر ولم يكن غيره أقرب منه يقول والد سماهر وهو يعرفها على صديقه «**سأعرفك على إنسان شجاع، وهو من الأشخاص الذين جعلوا طفولتي أجمل**»[2] العم سليم فلاح بسيط كان يعمل في غزة لكنه تعرض للإهانة وسلبت منه أملاكه وأراضيه من طرف اليهود وهذا ما جعله يغادر مدينة البحر غزة إلى مدينة الصحراء عمان هو وعائلته، غادر غزة ودفن ذكراها في أراضي الزيتون،كان رجلا صبورا

---

[1] الرواية، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص18.

سخيا على حد قول سماهر: «**كان فلاحًا مثاليا، صبورا ونادر الإخلاص لندرة شجرة الجميز في غير فلسطين وسخيًا مثلها**» [1].

صور لنا الكاتب العم سليم كمثال للرجل البسيط ابن الأرض الذي اكتسب صفات الصبر والمثالية من الأرض والأشجار ليختار له تشبيها يليق بعظمة كفاحه وقوة بنيته النفسية "شجرة الجميز" الشامخة.

رغم قلة ظهور الشخصيات الثانوية داخل الرواية مقارنة بالرئيسية إلا أنه كان لها الدور الفعال في تغيير مجرى أحداثها وتطورها.

ونخلص في النهاية إلى أن كل الشخصيات قد أدت دورا فاعلا لا يمكن إنكاره وتميزت بالواقعية وهذا يعود لبراعة الكاتب في تصوير الشخصيات بطريقة تجعل القارئ يألف تلك الشخصيات ويتعود وجودها بل ويتألم عند فقدان أحد منها ليصبح القارئ جزءًا من الرواية مشاركا فيها.

[1] الرواية، ص19.

المبحث الثاني:

[بنية المكان وتمثلاته الشعرية في الرواية]

- **أولا:** مفهوم المكان وأهميته.
- **ثانيا:** الوصف وعلاقته بالمكان.
- **ثالثا:** تقسيم المكان في البناء الروائي.
- **رابعا:** شعرية الأمكنة في رواية بقايا أوجاع سماهر.

أولا: مفهوم المكان وأهميته:

اعتنت الرواية الحديثة بالمكان إذ يقول **بلزاك(Honoré de Balzac)**: «قد جعلت من المكان عنصرًا حكائيًا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونًا أساسيًا في الآلة الحكائية»[1].

ويعد تعريف **يوري لوتمان (Youri Lotman)** للفضاء المكاني أكثر التعريفات النموذجية التي أتفق عليها المشتغلون بالسرد في نصف القرن الأخير فقد حدده بأنه: «مجموعة من الأشياء المتجانسة من (الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة ... الخ) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة، ... الخ»[2] لهذا فالفضاء المكاني لا يعد مفهوماً للمكان فقط بشكله التقليدي القديم وإنما عدة مظاهر متباينة فيما بينها ويتم تجريدها من خصائصها «ماعدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان»[3]. فالنمذجة المكانية حسب يوري لوتمان تشتغل بالفضاء المكاني كمساحة مملوءة بالأشياء أي كل ما يحيط به ويشغله.

لقد اختلف الكثير من النقاد والباحثين حول أهمية المكان وترتيبه كعنصر داخل البناء الروائي فمنهم من أولاه أهمية كبيرة كعنصر لا يقل عن غيره من عناصر الرواية كالشخصيات أو الحدث أو الزمن وغيرها ومنهم من همش دوره أو اعتبره خلفية للمشهد أو الحدث مثل **روبرت ليدل (Robert Liddell)** الذي يرى أن المكان ما هو إلا: «الخلفية التي تقع فيها الأحداث»[4]، فهو بالنسبة له عبارة عن مجموعة المناظر الطبيعة التي لا تتعدى أن تكون هامشية إذا تم مقارنتها بمجموعة العناصر الأخرى، كذلك نجد التهميش ذاته

---

[1] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص27.

[2] يورى لوتمان وآخرون، **جماليات المكان**، تر: سيزا قاسم، مطبعة قرطبة، الدار البيضاء، 1988، (د.ط)، ص69 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص82.

[4] سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص102.

للمكان عند أحد أهم المنظرين لفنون السرد وهو الفرنسي **جيرار جنيت** في كتابة المرجع "خطاب الحكاية" الذي قدم جميع عناصر العمل على المكان وخاصة عنصر الزمن في قوله: «يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه وهل إن كان هذا المكان بعيداً كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي أرويها فيه في حين يستحيل عليَّ تقريباً ألا أموقعها في الزمن... وهذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من تحديداته المكانية»[1] فمن خلال حديث **جينيت** عن أهمية الزمن داخل العمل الروائي نرى بأنه قد همش المكان بل أنكره ولكننا نميل إلى رأي آخر نراه أكثر واقعية، إذ نتفق مع **عبد الملك مرتاض** فيما جاء به في معرض دراسته (في نظرية الرواية) بقوله أن: «لا مكان بلا زمن ولا زمن بلا مكان، وهذا يعني ليس ثمة مكان يمكن أن ينفصل عن الزمن بأي شكل من الأشكال»[2] إن إنكار أهمية المكان كعنصر رئيسي مهم عند نقاد لهم ثقلهم مثل ليدل أو **جيرار جنيت** لا يعطينا حكما نهائيا لرؤية المكان من منظور غربي، فهاهو **غاستون بشلار**(**Gaston Bachelard**) يحدد أهمية عنصر المكان داخل البناء الروائي فيورد في معرض دراسته "جماليات المكان" أن المكان: «هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة ... الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً كلما أصبحت أوضح»[3] وهنا يريد **بشلار** تقديم أهمية المكان على الزمان بعكس ما جاء به **جيرار جنيت**.

ونحن نرى أن المكان تكمن أهميته على حسب نوع الرواية المقدمة فهو هام جدا في الرواية الواقعية وقد نجده على الهامش في نوع آخر من الروايات.ويشدد الأستاذ الناقد **عماد الضمور** على أهمية المكان كعنصر رئيسي في العمل السردي مركزا بذلك على الرواية، حيث يقول: «يسهم المكان في إقامة دعائم الرواية والحفاظ على تماسك عناصرها إذ يتجاوز ارتباطه ببنية الرواية إلى تشكيل أبعادها الدلالية، وترسيخ هوية الشخوص ومرجعياتها الفكرية

---

[1] جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص229.

[2] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص149.

[3] غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، بيروت، 1982، ط1، ص39.

مما يجعله يتصل أيضا بعملية التلقي وكشف بنيات الرواية العميقة»[1] إذ أن المكان يتخذ في الرواية أساسها ويقيم عمادتها ويُخطط بنيتها.

إن أهمية المكان عامة تظهر في قدرة الكاتب على توظيف المكان وإظهار جمالياته داخل العمل الروائي وهذا ما نجده في النص الذي بين أيدينا ونحسب أن كاتبه قد أصاب في تلك المنطقة من خلال قدرته على ربط عنصر المكان بعنصر الشخصية لأنه عمل على إقناع القارئ بهذا التكامل التام بينهما.

ثانيا: الوصف وعلاقته بالمكان في النص:

إن الروائي الناضج هو من يمتلك القدرة على الكشف عن أدبية روايته وجمالياتها بل وقبحياتها من خلال ربط الشخصيات داخل عالمه الروائي بالمكان، من خلال طبع المكان وتأثيره على الشخصيات خاصة المحورية منها، فمعلوم أن للبيئة دور مهم في تشكيل وبناء الشخصيات وارتباط هذه الشخصيات في ملامحها وطباعها وصفاتها الداخلية بهذه البيئة التي تحيا فيها.

إن البيئات حسب ـ رينيه ويلك **و**أستون وارين **ـ** مؤلفا كتاب "نظرية الأدب" تقوم بحمل دلالة مجازية تعبّر بشكل غير مباشر عن الشخصية، فمسكن الإنسان مثلاً هو امتداد لذات الإنسان وطبيعته، فإذا تم وصف المكان كان في ذلك وصفاً لساكنه[2]. وهو ما يؤكده **ميشال بوتور (Michel Butor)** بقوله: إن الأثاث في الرواية لا يلعب دوراً شعرياً اقتراحياً فحسب، بل هو يأخذ دوراً إيحائياً مهماً. ذلك أن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر

---

[1] المكان في الأعمال السردية،الوطن، https://www.al-watan.com/news-details/id/34189، 06-07-2020، 12:28.

[2] ينظر: أوستن وارين ورينيه ويليك، **نظرية الأدب**، تر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي،دمشق، 1973م،(د.ط)، ص305.

مما نقرّ ونعترف عادة. لهذا يمكن القول بيقين إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص[1].

من هنا ترتبط الأماكن وكل ما يتعلق بها بساكنيها بل تصبح هويتها وجزءا منها ،فمن خلال وصف الأثاث يمكن أن نصف الأشخاص ونعبر عن حالتهم.

ثالثا: تقسيم المكان في البناء الروائي:

تباينت تقسيمات المكان في العمل الروائي واختلفت من باحث لآخر فكل منهم قسم وصنف الأمكنة على حسب رأيه الخاص ورؤيته للمكان، ربما كان هذا الاختلاف في تقسيم المكان راجعا لطبيعة النص الذي أخضعه الباحث منهم للدراسة أو بسبب تعدد تيارات الكتابة التي خرج النص من رحمها، فقد وجدنا المنظر الروسي "**فلادمير بروب**" في كتابه الهام "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" قد قسم المكان في الرواية أو الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أنواع مختلفة وهي:

- المكان الأصيل: والمقصود به مسقط الرأس أو المكان الذي تعيش تقيم فيه العائلة.
- المكان المركزي: المكان الذي يحصل فيه الإنجاز ويمثل الفعل المغيّر للذات والجوهر.
- المكان الوقتي أو العرضي: المكان المجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز.[2]

---

[1] ينظر: ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 1986م، ط3، ص53.

[2] ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة** (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ط1، ص58-59.

فقد اعتمد عند دراسته لتقسيم المكان على البعد الشكلي فقط من خلال قراءة شكلية للمكان وأهمل أهم أبعاد المكان الذي على أساسه من الممكن أن تتم عملية التصنيف وهو البعد المتمثل في الأثر وكيف أن للمكان هذا الأثر المحوري في النص.

ومن التصنيفات الأخرى للمكان نجد ما قام به **غاستون بشلار** في كتابه "جماليات المكان" من تقسيم ثنائي للمكان على حسب أثر كل نوع منهما على شخصيات العمل الروائي، فقد قسم المكان إلى "المكان الأليف والمكان المعادى".

- فالمكان الأليف هو الذي تشعر تجاهه الشخصيات بالألفة.
- المكان المعادي ذلك الذي تشعر نحوه نفس الشخصيات بالكراهية والعداء.

ومن النقاد العرب الذي قسموا المكان في الرواية **غالب هلسا** "الذي قسم المكان إلى أنواع ثلاثة وهي:

- المكان المجازي: وهو المكان الذي لا تأكيد لوجوده، أي افتراضي.
- المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية عن طريق وصف أبعاده الخارجية بدقة.
- المكان المعاش: وهو مكان التجربة المعاشة داخل النص الروائي والذي يخلق في الشخوص ذكرى معينة.[1]

وفي دراسة د. **شجاع العاني** للرواية العربية في العراق، وضع تصنيفاً. آخر للمكان إذ قسمه إلى:

- المكان المسرحي: أي المكان الذي يبدو بأحداثه الواقعة فيه كأنه خشبة مسرح.
- المكان التاريخي: وهو المكان الذي له بعد زمني واضح، أي تجري في المكان تحولات تاريخية ونلحظ فيه عودة بالأحداث إلى الماضي.

[1] ينظر: محمد مطلك صالح الجميلي، **السرد الرسائلي**، ص76.

- المكان الأليف: وهو المكان الذي يترك أثراً لا يمحى من ساكنه ويكون محبوبا لديه يألفه.
- المكان المعادي: وهو المكان الذي يرغم فيه الفرد على العيش فيه كالسجن والمنفى وهو عكس الأليف لا يألفه ولا يحبه.[1] ويتوافق **شجاع مسلم العاني** في تقسيمه للمكان مع **غاستون باشلار** من خلال المكانين المعادي والأليف لكنه أضاف إليهما المسرحي والتاريخي ليمزج بهذا التقسيم بين التقسيم الشكلي الذي اعتمده **فلاديمير بروب** وبين التقسيم القائم على الأثر الذي يتركه المكان في دواخل الشخصيات الذي اعتمده **غاستون باشلار**.

لكننا سنتعامل مع أنواع المكان في رواية بقايا أوجاع سماهر من منطلقي التقسيمات الأكثر شيوعا وهي التي تقسم المكان إلى أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة مع الإشارة للأثر الذي تتركه تلك الأمكنة في نفوس الشخصيات ومدى ارتباطهم بها.

رابعا: شعرية الأمكنة في رواية بقايا أوجاع سماهر:

1. الأماكن المفتوحة:

حيز مكاني خارجي ليس له حدود تحدده فهو فضاء شاسع رحب في الهواء الطلق «وهي مسرح لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الأمكنة التي تجد فيها الشخصيات نفسها، كلما غادرت أماكن إقامتها مثل: الشوارع والأحياء، والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي ...»[2] وهو المساحة التي تكون عادة متنفس يعج بالناس ويلقى فيه الشخص حريته، وتوفرت البنية المكانية في رواية " بقايا أوجاع سماهر " على العديد من الأمكنة المفتوحة التي كان لها الأثر الواضح فيها وعلى شخصياتها.

- **البحر:**

---

[1] ينظر: شجاع مسلم العاني، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م، (د.ط)، ص124-125.

[2] حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص40.

لطالما ارتبط البحر بالأرض وبكل سبل الحياة فيها، وارتبط أيضا بالإنسان ماديا ف «لقد تعامل الإنسان مع البحر اقتصاديا واجتماعيا، كونه يعد مصدرا للرزق إضافة إلى تخفيفه من معاناة الإنسان لما يمنحه له من راحة وطمأنينة، مما جعله عنصرا فعالا وحاضرا في السرد الروائي»[1]. وفي رواية "بقايا أوجاع سماهر" حضر البحر بشكل واسع وصاخب مثير للمشاعر وبرز كملجأ للاختباء ولإفراغ شحنات الغضب والهموم حيث يقول تتساءل سماهر بينها وبين نفسها: «**هل كان البحر وديعا بما فيه الكفاية لكي ينقع فيه بؤسه، فيخرج منه مبللا برائحة الملح التي يحبها؟ أم هل هو واسع بما فيه الكفاية لكي ينسى فيه من أين أتى، أو لتختفي غزة بالكامل عن ناظريه ساعات محدودة**»[2] ألبس الكاتب البحر صفة من صفات الإنسان ألا وهي (وديع) والتي تعني اللين ليشخص لنا حالة الحب التي يكنها البحر للإنسان ليردف كلامه بعد ذلك ب (ينقع فيه بؤسه).

وقد ارتبط البحر منذ بداية الرواية بمجد وسماهر اللذين كانا يهربان إليه من ضوضاء المدينة وضجة الذكريات وصوره الكاتب كفضاء واسع يسع المهمومين يحطون عنده رحال قلوبهم ومتاع أرواحهم المثقلة بكل ما يتعبهم، بالنسبة لمجد البحر هو فضاء للنسيان وقد جاء هذا في سياق حديثه مع أخته سماهر "**أنا هربت إلى البحر لأعمل وأنسى**"((3)) فرغبة مجد لم تكن تتعلق بالعمل بقدر ما كان هدفه من خلال العمل النسيان وهذا ما يؤكده الراوي: "**مجد لم يكن يعنيه الصيد بقدر كونه مهنة كما يعنيه له كهواية، وفرصة لرمي الهموم في الماء مع الشبك**"((4)) فالعبارات: (للبحر لأنسى، وفرصة لرمي الهموم مع الشبك) كانت كافية لتجسد هيمنة البحر على مشاعر مجد.

---

(1) ينظر: فهد الحسين، **المكان في الرواية البحرينية**، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، 2009م، ط 1،ص145.

(2) الرواية، ص32.

(3) المصدر نفسه، ص39.

(4) المصدر نفسه، ص62.

أما سماهر لم تكن تهرب للبحر لتنسى بقدر ما كانت تهرب إليه لتواجه ذكرياتها على متن الموج بكل شجاعة، فقد رأت في البحر ذلك الفارس المغوار الذي سيبتلع كل شيء يخترق عزلتها بمحاذاة زرقته: «**وجدت سماهر لنفسها مكانا بمحاذاة البحر ... كان البحر سعيدًا على ما يبدو في ذلك الصباح، استطاعت أن تشعر به، لقد أخبرت البحر بكل أسرارها تلك الليلة**»[1] وقد رسم الكاتب البحر من خلال الإحساس والمشاعر التي يبثها في الإنسان كفضاء مثير للراحة وطارد للهموم.

إن المشاعر التي يحملها الإنسان اتجاه المكان متغيرة فالبحر يكسب دلالته من خلال ما يقره الإنسان فهو يصبح موجودا بما يسقطه عليه من مشاعر وأحاسيس، ومن خلال هذه المقاطع تغيرت دلالات البحر من مكان للعمل وكسب قوت العيش إلى صديق ومكان للراحة والهدوء للبعض وإلى مفر للهروب والاختباء للبعض الآخر، وبهذا يكون الكاتب قد عمل على أنسنة البحر ولم يكن بإمكانه ذلك دون أن يعتمد على الشعرية في السرد.

- **الصحراء:**

من البحر إلى الصحراء ومن الماء إلى الجفاف، ولو رجعنا إلى الموروث العربي قديما لوجدنا أن الصحراء هي «المرتكز الأول لتناول قضايا الكتاب والشعراء فهي مركب أساسي للشخصية العربية وخاصية جوهرية لنشاطهم الفكري فالشعراء في الجاهلية كانوا ينهلون معانيهم من واقعهم المادي في الصحراء ومن موروثهم الشعري ومن الأساطير ... فكل ذلك يمدّهم»[2] لكن توظيف الصحراء من الكتاب والشعراء اختلف على سابقه ولم تصبح مكانا مركزيا ينطلق منه ويعود إليه.

وفي روايتنا تحولت الصحراء الواسعة الكبيرة إلى ركن مأساوي ضيق ولعدو يكرهه الإنسان حيث يقول: «**مات أبوه وحيدًا مستمعًا لحديث السماء مع الصحراء التي تكره**

---

[1] الرواية، ص141.

[2] ينظر:محمد الصالح خرفي، **جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر**، مذكرة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005 م، ص191.

الإنسان (...) لقد ذكر إبراهيم الكوني في كتاب له قائلًا:" لقد كانت دوما الصحراء موطن الرؤى السماوية" ولكنها أيضا موطن الفناء البشري، وموطن الوداع الأرضي فيها ينفصل الإنسان عن الأرض ليترك فرص اتحاد السماء عنها»[1] شبه الكاتب الصحراء بالإنسان ومنحها صفة من صفاته ألا وهي الشعور وخصها بإحساس الكره نحوه فالمؤشرات (الصحراء التي تكره الإنسان، وموطن الفناء البشري) كانت كافية لتجسد صورتها كمغتصبٍ تنفرد بمن يدخلها لتتركه وحيدا مع السماء كوحدتها وشحوبها ومن يغوص في رمالها يفنى ولن يعود.

رغم جمالها الغريب ورهبتها داخل كل البشر والتي حملت قصص الأولين وحضنت الرحلات والقوافل برمالها وواحاتها لم تحمل سوى الأسى لسماهر، مثلت في الرواية بؤرة الحدث الأول والسبب الذي أدخلها في حالة من العزلة بسبب وفاة والدها في الصحراء «**لم تكن واثقة من أي علاقة بينها وبين الرمال المتحركة التي ابتلعت أباها منذ أشهر**»[2] وعلى عكس البحر الواسع الذي كان صديق الشخصيات جاءت الصحراء كفضاء واسع يمتد بالوجع داخل الشخصيات بامتدادها الشاسع برمالها لتشغل مكانا كبيرا مملوءا بالوجع وهذا ظاهر في الألفاظ التي استخدمها الكاتب ليثبت ذلك (موطن الفناء، التي ابتلعت أباها).

منح الكاتب الصحراء صفة الجبروت، وجعل منها مفترس جائع لا يرحم فريسته،هي نوع من أنواع التشخيص الاستعاري فهويساهم في إنتاج معان جديدة وذلك بخروج الروائي من دائرة المألوف ليصبح المكان الجامد متحركا داخلنا بالشعور وتصبح الصحراء داخل سماهر كرمالها المتحركة تبتلع كل الشعور الهادئ لتتذكر فقط بأنها قتلت أباها وتمنحها صفة الإنسانية وتعاديها.

- **المدينة:**

إن المدينة ليست مجرد مكان جاف بل تتخذ دور البطولة فهي «لم تعد مجرد علامات دالة على المكان الحسي بمرجعيته الفيزيائية بل إنها تسجل حضورها الدلالي في النص

---

[1] الرواية، ص36.

[2] المصدر نفسه،ص19.

لتتقمص دور البطولة وتتخذ أشكالا متعددة تفتحها على آفاق تشكيل الفكرة في النص»[1] وقد ذكرت بعض المدن في رواية" بقايا أوجاع سماهر" هناك من تقطن فيها الشخصيات الرئيسية وهناك من تنتقل إليها وكانت لهذه الأمكنة دور في بناء أحداث الرواية منها غزة عاصمة فلسطين التي شغلت إطارا كبيرا من الفضاء الروائي،وكذلك نجد مدينة عمان التي أخذت مساحة لا بأس بها من أحداث الرواية.

- **غزة:**

غزة عاصمة فلسطين المكان الرئيسي في الرواية وبؤرة الصراع فيها، ومن أهم الأمكنة بعد البحر والتي اهتم بها الراوي ذكرا ووصفا لأن الأبطال ينتمون إليها، يصور لنا الكاتب غزة بحلة شاحبة كأم مريضة تنازع الحياة وتصارع الموت وأولادها حولها يشدون قبضتها بحب: «**سوف ترى مدينتنا قد تغيرت،ولم تعد غزة التي عرفتها بأناسها المتهرئين، وشوارعها التي تفضي إلى البحر، والذي تستطيع الاستدلال عليه من اتجاه الشمس بعد العصر أو عن طريق رائحة الموج في الليل**»[2]. فالسارد ومن خلال تصويره لغزة واهترائها وتغيرها لم ينس أن يلمح إلى أنها ورغم رداء الحزن الأسود الذي ترتديه مازالت ابنة الطبيعة التي نستدل عليها من خلال ضوء الشمس ورائحة الموج وكأن الكون يتهادن ليضعها على كفة الجمال.

وصور من خلال وصفه جمال بحرها الذي تتميز به وعن اتساعه ليبرز مكانته الكبيرة في نفوس سكانها الذين يشهقون سبل الحياة والراحة من خلاله فرائحة موجه ليلا هي دليل للوصول إليه أي بوصلة لسكانه وبين ذلك في قوله: «**بعد مرور عقد من الزمن ستكتشف أن تلك الرائحة هي رائحة غزة فقط ... الرائحة ذاتها التي تستقبلك قرب المعبر وترافقك حتى تصل إلى البيت، وتكون معك على الدوام دون أن تسبب لك الدوار أو القيء بل حالة من الاطمئنان للمكان والسكون إلى البؤس في انتظار موت سيأتيك أيضا متلبسا بتلك**

---

[1] ينظر: ربيعة بدري، البنية السردية في رواية (خطوات في الاتجاه الآخر) ل حفناوي زاغر، 138.

[2] الرواية، ص15.

الرائحة »[1]. مزج الروائي رائحة موج البحر ورائحة غزة بحالة الحزن والبؤس التي تطفو على سكانها لكنها نفس الرائحة التي تبعث فيهم حالة من الاطمئنان، فالسارد هنا ربط هذه الرائحة بكل شيء في هذه المدينة سواء كان حزنا أو فرحًا ،حتى الموت يختبأ ورائها.

غزة عروس الخارطة وابنتها التي سُلبت حق التنفس بأمان لتصبح أكبر سجن في العالم رسمها الكاتب بكلمات بائسة،المدينة التي تدفع دم أبنائها كضريبة للاستمرار في الحياة لكنها ورغم ذلك البؤس الذي سُجِن فيه أبناءها والحرمان المعيشي الذي حوطهم بأسلاك الخوف الدائم من الموت والرصاص لم يجدوا في غيرها سبل الحياة أيضا، ليرفضوا الرفاهية في غير أرضهم ويتمسكوا بالتعب والحزن على ترابها.

- **عمان:**

المدينة التي حضنت العم سليم عند هروبه من بلده غزة بسبب العدو قامت بطلة الرواية سماهر بزيارتها عندما كانت صغيرة رفقة والدها، نظرتها لعمان لم تختلف، فهذه المدينة وصحرائها قامتا بابتلاع جثمان والدها، فهي تلقي عليها اللوم في موت أبيها: «**عمان الجمود والقيظ، عمان الموت، لم تكن واثقةمن أي علاقة بينها وبين الرمال المتحركة التي ابتلعت أباها منذ أشهر**»[2]. وقال عنها أيضًا: «**عمان مدينة بلا وجهة، وقلبها نبضاته لا تنتظم على عاطفة ما، تراها تتذبذب بين كل العواطف التي قد تسكن قلب الإنسان، فهي بعد كل هذا الشعور الذي تثيره في نفس الزائر من خوف من عصر البشرية المتصارعة، لا تزال تشبه ذلك الإنسان الذي يخافها، وكأنها مرآته، ومن يدري ربما يكون هذا الشبه هو سبب الخوف منها منذ البدء**»[3] فوصف السارد لعمان يتخلله نوع من الخوف فهو اعتبرها مدينة بلا وجهة ومن يزورها تصيبه نوبة من الخوف مجهولة السبب.

---

[1] الرواية، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص79.

برزت عمان كمدينة خالية من المشاعر،كانت فضاء واسعا مثيرا للخوف كما وصفها الكاتب "الشعور الذي تثيره في نفس الزائر من خوف" وعلاقة هذه المدينة بسماهر علاقة انفصال وتشاؤم فهي تكن لها كل الكره فهي "مدينة بلا وجهة" كما قال الكاتب لكنها وفي نفس الوقت كانت المكان الذي هرب إليه العم سليم من العار الذي ركبه ومن الإهانة التي تعرض لها من اليهود فعمان جاءت بوجهين وجهٌ قاسٍ على سماهر و حنون على العم سليم.

- **الشارع:**

تعد الشوارع والأحياء أماكن ولوج وانتقال وقد «احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا روايات عن المدن العربية مكانا بارزًا ... وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارًا وشريانا للمدينة»[1] والشارع في الرواية لم يكن مجرد قنطرة تعبرها الشخصيات بأجسادها ومركباتها، بل ممر للمشاعر ومرتكزا لها.

عمر الذي لم يسعفه أمان المنزل ودفئه وجد في الشارع استقراره وتحديدا أمام نافذة بيت رواء حيث تضيع دموعه مع الريح ويستقر قلبه هناك «**ذلك اليوم – بينما كانت الشوارع تبدو وكأنها تستريح من عبء أقدام المارة– ظهر من بعيد نقطة صغيرة تقترب (...) تركت رأسها يلتصق تماما بزجاج النافذة، لتتأمل ذلك الوجه المتورد الخدود الكث الشعر. كان ينفث البخار من فمه وهو ينظر إلى السماء، وكأنه يطلب من الله أمرًا**»[2] وبينما يمثل الشارع مرتعًا للارتياح وللهروب من انغلاق الروح على عمر.

كان بالنسبة لسماهر مثوى للذكريات التي جمعتها مع زياد ومع كل من فقدتهم وهي تعبر رصيف الحياة يقول الراوي في مقطع استرجاعي لسماهر: «**كانت هي وإياه يلعبان في الشارع وتذهب معه وبصحبتهما أخته الصغيرة إلى المدرسة، يرميان الحجارة في بركة الماء المتجمعة في الشارع معترضة بذلك طريق السيارات، ومفسحة المجال فقط لأقدام**

---

[1] شاكر النابلسي، **جماليات المكان في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م،(د.ط)، ص15–16.

[2] الرواية، ص111.

الأطفال الصغيرة، وعندما يتغيبان عن المدرسة يجلسان معًا في الشارع متأملين الناس المارين، وينسجان من خيالهم قصصًا عنهم، يضحكان ويحزنان معًا»[1] والسارد صور لنا الشوارع كحمالة للقلب والذاكرة نمرها مثقلين بالأحاسيس ونترك على أرصفتها شيئا منا نعود إليه بعد حنين.

حضرت الأماكن المفتوحة في الرواية كمشاعر أكثر منها كمكان جاف للعمل والانتقال، فالكاتب لم يكن يلجأ للوصف الهندسي أو الخارجي ليثبت وجود تلك الأمكنة بقدر ما كان حضورها مرتبطا بالأثر البالغ الذي تحدثه في نفوس شخصيات هذه الرواية وما تغيره من أحداث، فالبحر الذي نغوص فيه منذ بداية الرواية حتى أخرها كان بمثابة الأمان بالنسبة لمجد وصديقه الصدوق الذي احتضنه وغسل همومه، بينما الصحراء الكبيرة أضيقت على جسد والد سماهر ومات فيها لتحمل لها الضغينة والكره، ومن الأماكن المفتوحة نتجه إلى المغلقة.

2 . الأماكن المغلقة:

عكس الأمكنة المفتوحة التي تسمح للشخصية بالحركة والانتقال بكل حرية «هي الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات ردحا من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها»[2] وهو المكان الذي يبني مع شخوصه علاقة تأثير وتأثر فتكون فيما بينهم علاقة حميمة فيألف ذلك المكان ويتعود عليه، حيث أنه هو «المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه، ومن خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحا واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال ولا التوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا»[3] فهو يشكل

---

[1] الرواية، ص126.

[2] محبوبة محمدي محمد آبادي، **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، (د.ط)،ص57.

[3] ينظر: أحلام معمري، **بنية الخطاب السردي في رواية** (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ورقلة، 2003م، ص77.

طابع خاص بينه وبين شخصيته فالأماكن المغلقة هي الأماكن الضيقة المنعزلة عن العالم الخارجي وفيها يجد الإنسان راحته مقارنة بالأماكن المفتوحة الأخرى ومن الأماكن المغلقة التي وردت في رواية بقايا أوجاع سماهر: (البيت، الغرفة، المستشفى).

- **البيت:**

المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار والأمن والطمأنينة، حيث يقول **باشلار** عن البيت: «هو ركننا في العالم: انه كما قيل مِرَارًا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى (...) وبهذا فلو طلب مني إلى أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم يتيح للإنسان أن يحلم بهدوء»[1]. البيوت فضاء للسكينة والراحة، لكنها في روايتنا لم تأت بالصورة التي رسمها بها باشلار، فقد صوره عبد المنعم كزاوية تتدافع فيها الذكريات وجاء مضادا لمعناه كون الرواية تعيش حالة من التداخل مع الماضي الأليم فهاهي سماهر كلما دخلت منزلها تتدافع في مخيلتها الأفكار والذكريات المؤذية: «**كانت تتذكر أصواتهم وهم يلعبون وأباها الذي يمسك بيدها وهم يدلفون البيت**»[2] يقول في معرض حديثه عن الماضي المزخرف بالفرح «**دخلت سماهر المنزل القديم والذي كان كقلعة تتداعى وتحمل معها حتى أثناء تهالكها كل ضحكاتهم وصورهم كانوا معا هي ووالدها وإخوتها (...)رأت في البيت لونا للعائلة وصورة عريقة لها، تجلس في العادة على إحدى الأرائك، تتأملها برهة وكأنها تعلم أنها لن تملكها طويلاً**»[3] عبد المنعم بن السايح لم يجعل من البيت معمارا ماديا خارجيا،جدران وأعمدة تحوي غرف فقط بل جعله مجسما هندسيا مبنيا من ذكريات ومشاعر وفضاء يملئ حياة الشخصيات الموجودة فيه، يمارس حضوره مثلما تفعل الشخصية ، ولم تكن الآليات السردية بقادرة على هذا التوصيف لو أن الكاتب لم يعتمد على الشعرية التي خططت لهندسة موازية للبيت.

---

[1] غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص36.

[2] الرواية، ص51.

[3] المصدر نفسه، ص48.

- **الغرفة:**

والغرفة جزء من البيت له الفضل الأكبر في إعطائنا الخصوصية التي نريدها فهي عالم الإنسان الخاص وصندوق أسراره: «... يداخلها الإنسان فيخلع جزءا من ملابسه، ويدخلها ليرتدي جزءا آخراَ،وعندما يألفها يتحرك بحرية أكثر وإذا ما اطمأن تماسكها بدأ بالتعري فيها ،التعري الجسدي والفكري، لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه، ويبدوكما لوأنه خرج من تحت غطاء خاص»[1] وهذا ما ترجوه شخصيات روايتنا من الغرفة الخصوصية والراحة من ضوضاء الجموع : «**عادت سماهر إلى غرفتها،استلقت على كرسي بمحاذاة النافذة، وراحت تقرأ كي تعود إلى نفسها مجددا**»[2] لكنها كالبيت شذت عن وظيفتها الأصلية التي تتلخص في الراحة لتنحو منحى المنزل فتكون مكانا يعج بالذكريات.

فها هو الراوي يصف حالة سماهر المعتادة: «**كل يوم تجلس في سريرها وتطالع بعض الصفحات في إحدى الكتب، وتعاودها الذكرى التي تأتيها متسللة على فراشها مرغمة إياها أن تذرف بعض الدموع**»[3] وهنا مثلت الغرفة بالنسبة لسماهر مكانا للتذكر والبكاء وقد برع الكاتب في تصوير المنزل بغرفه بصورة واخزة لخلايا الحنين ليبدو لنا كصندوق مظلم مسيل للدموع منافيا لحقيقته التي صورها عليه باشلار.

- **المستشفى:**

مكان مفتوح للعلاج يقصده الناس والمرضى طلبًا للشفاء: «يتخذ المستشفى في الواقع شكل مكان للعلاج لا يركن بزواره المؤقتين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء ثم يغادرونه، يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على الناس»[4]. والمستشفى مثله مثل البيت جاء عكس معناه الحقيقي معاديا لطبيعته الجالبة للراحة والشفاء، ففيه تلقت رواء خبر

---

[1] ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق، (د.ت)، (د.ط)،ص78.

[2] الرواية، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص50.

[4] الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2010م، ط1، ص238.

مرض أمها ومنه بدأت آلام تلك العائلة الصغيرة «**دخلت رواء المشفى وشعور يراودها بأنها تراه للمرة الأولى، تتأمل الإسعاف الواقف في الخارج والمرضى الداخلين وتسترق الضياء من عيون من يخرجون منها، اصطدمت أثناء عبورها الممر بممرضتين وطبيب،لم تعتذر لأي منهم عندما وصلت إلى حجرة الطبيب دقت الباب ولكنه لم يكن موجودا، انتظرته حتى عاد وخلال هذه الفترة تسنت لها الفرصة لتشاهد أحدهم محمولا على نعش ومأخوذا إلى الثلاجة**»[1]. جسد الكاتب حالة رواء وهي تدلف المستشفى بجسد متثاقل وعقل شارد (اصطدمت بممرضتين وطبيب ولم تعتذر) كانت كافية لتصور حالة الخوف التي اجتاحت رواء آنذاك وقد برز المستشفى كمان مدجج بالوجع فيه تلقت خبر مرض والدتها أيضا تلقت خبر وفاتها لتنطلق من ثلاجة الموتى رحلة الفقدان وبداية الوجع.

شكلت الأماكن المغلقة عنوانا للتذكر والوجع في ذوات الشخصيات الذين يحاولون بشتى الطرق الهروب من كل ما يثير حنينهم لكنهم يفشلون، وقد عمل الكاتب على تشخيص هذا الأسى من خلال الأمكنة المغلقة التي تأوينا فأعطاها صفة الانغلاق لتنغلق على قلوب شخصيات روايته وتقبضها بشدة.

من خلال دراستنا للمكان نلاحظ أن الكاتب تميز في اختيار أمكنة روايته وحاول أن يلمس الواقع وقلوبنا معا، وصور لنا تلك الأمكنة متلاحمة بعضها ببعض ممتزجة بشخصيات الرواية فالبحر المفتوح كان صديق سماهر ومجد، والمنزل الذي يهرب إليه سكانه للاحتماء بجدرانه أصبح مكانًا موحشًا يشن فيه الماضي حروبه على الذاكرة، بينما الوطن هو جرح الشخصيات الذي لا يندمل ولا ينفصلون عنه رغم تلك التمزقات، ورغم عدم اعتماد الكاتب على الوصف والمبالغة فيه إلا أنه تطرق له في بعض المواضع ليس بهدف التنميق والتزين بل لإضافة دلالات وإيحاءات يحملها ذلك التزين الوصفي، فقد صب جُل

[1] الروية، ص59.

اهتمامه بالأحداث التي ارتبطت بتلك الأمكنة والآثار التي خلفتها وجاءت تلك الصفات في المتن الحكائي، وتطرقنا للمكان حسب ضدية الانفتاح والانغلاق.

المكان في الرواية ينفتح على عنصرين (الانفتاح/ الانغلاق) وبذلك شكل لدينا ثنائيتين جديدتين (الفرح/الحزن) الذي يخلفه كل مكان في نفس الشخصية، وقد كان الفضاء المفتوح هو المسيطر على جو الرواية ولعل صورة الصراع الجدلي بين الفضاء المفتوح والمغلق تأتي مع جدلية الراحة والقلق، والأحاسيس التي تهيمن على شخوص الرواية، فقد كان شعورهم نحو المكان المغلق منغلقا كانغلاقه قاتما بالمواجع، في حين كان شعورهم نحو المكان المفتوح مفعمًا بالأمل والنسيان، وهنا تتجلى حقيقة الصراع بين المكان المفتوح والمغلق في الرواية فالمفتوح فرض هيمنته على المغلق، وتجلت الشعرية السردية في طبيعة الأثر الذي خلفته تلك الأمكنة، وفي المشاعر الناتجة عنها ليبدو لنا المكان والشخصية متلاحمين عبر تصوير وسرد الكاتب والذي نرى بأنه برع فيه باختيار الأماكن ورسمها بصورة جمالية نتلقاها حسب ماتبديه الرؤية الشعرية التي تستدعي خطابا موازيا للنص من قبل المتلقي والذي يعتبر خطابا مشحونا بالدلالات والآثار الناتجة عن النص.

خَاتِمَـــــــة

في نهاية دراستنا لموضوع الشعرية السردية في رواية " بقايا أوجاع سماهر" لعبد المنعم بن السايح" نسجل بأنّنا مررنا بمحطات تعتبر من ركائز العمل الروائي والذي يقوم عليها وبها يكتمل معماره، توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي يمكن حوصلتها في الآتي:

- اختلفت المفاهيم التي جاءت في سياقها لفظة "الشعرية" وتعددت مصطلحاتها ليطلق عليها : شعرية و شاعرية، أو الأدبية و الجمالية أيضًا، لكنها تصب جميعها في إطار "العمل الأدبي" وما يجعل منه هيكلا جماليا يتصف بالأدبية.

- إن الرواية التي تعرضنا لها رواية واقعية اجتماعية، تحاكي واقعًا معاشا في غزة، واقع الموت والألـم الوجع الذي جاء كهوية للرواية وموضوعًا لها، وجع الفقدان والرحيل ووجع الماضين فقدان الأهل والحلم وفقدان الحريـة.

- استطاع العنوان تحقيق وجوده كمركب لغوي مكثف يعلو صرح الرواية، و" بقايا أوجاع سماهر" كان ملخصا لكل ما تحمله من أحداث وأراد عبد المنعم بن السايح من خلاله الإشارة إلى الأجواء التي تكتنف بالرواية، فبقايـا تمثل الماضي الذي بقي ولم يزل عالقًا، أما الأوجاع فهي كل تلك الآلام التي مرت على أفئدة الشخصيات ومحطات الرحيل التي عبروها بقلوب نازفة والذكريات التي كان كل همهم الاختباء منها.

- أما فيما يخص الزمن فقد كان أسلوب الروائي يعمد إلى انتهاك ثباته وقطع سيرورته عن طريق العودة للماضي أو القفز إلى المستقبل.

- كان للاسترجاع حضورٌ كثيف على مستوى الحكي وهو ما زاد من توسيع بؤرة التشويق وكذلك الفهم والاطلاع على ماضي الشخصية لدى القارئ.

- لم يكن الكاتب في الرواية يصور لنا الأمكنة عن طريق الوصف بقدر ما كان يصورها بالمشاعر التي كانت تخلقها تلك الأمكنة وارتباطها بالشخصيات بل وأصبحت تكشف عن مكامنها وعمقها النفسي وأصبح الطرفان منسجمين مترابطين.

- طغى المكان المفتوح على جو الرواية ، فقد مثل الراحة والسعادة والهروب من الماضي، بينما مثل فيها المكان المغلق مركزًا لاحتقان الذكريات وتكاثر الألم.

- كما احتوت الرواية شخصيات مختلفة كثيرة كان لكل منهم الدور المهم في تحريك الأحداث ولو كان بسيطا ثانويا، وقد اختلفت طريقة عبد المنعم بن السايح في تجسيد تلك الشخصيات وتصوير وظيفتها، لكنها تشابهت في تجسيد ملامحهم النفسية من خلال الماضي الذي كان يشد قبضته عليهم ويضعهم سواسية في دائرة الصراع.

مُلْحَق

السيرة الذاتيـــة

"عبد المنعم بن السايح"

كاتب وروائي ومؤلف مسرحي جزائري، من مواليد 09 ديسمبر 1990م بمدينة تقرت ولاية ورقلة، نال شهادة الباكالوريا شعبةٍ آداب وفلسفة سنة 2008م ثم التحق للدراسة بجامعة ورقلة أدب عربي. نشط الكاتب في المجال الثقافي منذ دراسته الجامعية، واشتغل في سلك الصحافة منذ2012م، وقد كانت بداياته بكتابة مقال عمود ومراسل صحفي بجريدة الجديد اليومي من 2012م-2014م وقد تم اكتشاف موهبته في الكتابة من طرف مدير الإذاعة الجهوية لولاية وادي سوف الإعلامي عبد السلام. ومن 2014- 2016 انتقل إلى جريدة التحرير اليومي وكتب من خلالها مقالات ودراسات وتحقيقات تخص الأدب والنقد .. ثم أصبح يكتب بشكل حر منذ بداية 2016م فقد نشر في العديد من الصحف والمجلات الوطنية والعربية والدولية ، شارك في الكثير من الفعاليات داخل الوطن وخارجه ، وحظي بتكريم من قبل جهات ثقافية ؛ مدنية وعسكرية، أبرزها تكريم عميد المدرسة العليا للدرك الوطني الجنرال العميد رياح رابح، وتكريم والي ولاية ورقلة عبد القادر جلاوجي والكثير من التكريم.

إصداراته :

صدر للكاتب العديد من المؤلفات الفردية والجماعية في الرواية والقصة والمقال :

1- **رواية المتحرر من سلطة السواد:** الصادرة في2015 م عن منشورات الرابطة الولائية للفكر الوادي سوف .

2- **رواية بقايا أوجاع سماهر:** الصادرة في2017 م عن طبعتين الطبعة الأولى عن منشورات الضفاف بيروت ، والثانية عن منشورات الاختلاف ومديرية الثقافة لولاية ورقلة .

3- **رواية حبيبتي زانية – حكاية الوهراني المقلقة** – : الصادرة عن دار شهرزاد للنشر والتوزيع الطبعة الأولى في 2016 م والثانية في 2018 م .

4- **رواية قد بلغت من الوجع عتيا:** الصادرة عن منشورات المثقف باتنة 2017م.

5 – **رواية لنرقص الترانتيلا ثم نموت:** الصادرة في 2018 م عن دار المهار للنشر والتوزيع .

6- **سلطة الماريونيت:** مقالات تأملية يكتبها الحراك السلمي صدر في2019 م .

الجوائز التي نالها الكاتب :

نال عبد المنعم بن السايح العديد من الجوائز الأدبية في مجال القصة والمسرح والرواية ونذكر أهمها في جنس الرواية :

– فاز بجائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب علي معاشي في 2017 م عن روايته بقايا أوجاع سما هر بالمرتبة الثانية.

– فاز بالمرتبة الأولى في جائزة راشد بن حمد الشرقي للإبداع العربي عن نصه المسرحي شعائر الإبادة .

– نال الجائزة الوطنية للرواية القصيرة في طبعتها الثانية عن رواية المتحرر من سلطة السواد عام 2014 م .

- رشحت روايته قد بلغت من الوجع عتيا لجائزة آسيا جبار للرواية الجزائرية عام 2017م.

- وصلت روايته " لنرقص الترانتيلا ثم نموت " للقائمة الطويلة لجائزة محمد ديب للرواية الجزائرية عام 2020 م .

الأعمال المسرحية للكاتب :

1- مسرحية "الملك يموت جالساً "عرضة مسرحيته من طرف فرقة تماسين أضواء ثقافية إخراج عمراوي خالد 2014م.

2- مسرحية كوميديا " آدي ولا خلي".

3- مسرحية " غواية الشيطان الرحيم و الحب".

4- مسرحية " رواية قد بلغت من الوجع عتيا " إلى مسرحية مونودرام وعنوان العرض " روح مفخخة " من طرف المؤلف المسرحي التونسي مصف بن قاسم.

قَائِمَةُ المَصَادِرِ وَالمَرَاجِعْ

أولا: القرآن الكريم

- سورة إبراهيم.
- سورة النمل.

ثانيا: المصادر

- عبد المنعم بن السايح، **بقايا أوجاع سماهر**، مديرية الثقافة ولاية ورقلة، الجزائر، ورقلة، 2016م، ط1.

ثالثا: المراجع العربية

- أحمد الجوة، **بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات**، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، 2004م، (د.ط).
- أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م، ط1.
- احمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ط1.
- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2000م، ط1.
- أدونيس، سياسة الشعر، **دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1996م، ط2.
- أدونيس، **كلام البدايات**، دار الآداب، بيروت، (د.ت)، (د.ط).
- أيمن بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، مطابع الهيئة المصرية، (د.ت)، (د.ط).

- بشير تاوريريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**(دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، ط1.
- بشير تاوريريت، **رحيق الشعرية الحداثية** (في كتابات النقاد المحترفين والشعراء المعاصرين)، مطبعة مزوار، الجزائر، 2008م، (د.ط).
- جزار محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، (د.ط).
- جمال بوطيب، **السردي والشعري**(مساءلات نصية)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2013م، ط1.
- جميل حمداوي، **مستجدات النقد الروائي**، 2011م، ط1.
- حسن البنا عز الدين، **الشعرية والثقافة**، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ط1.
- حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ط1.
- حسين البحراوي، **بنية الشكل الروائي**(الفضاء ، الزمن ، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، ط1.
- عبد الحق بالعابد، **عتبات** (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م، ط1.
- خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان** (مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للطباعة والنشر، 2007م، ط1.
- عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة** ، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005م، ط3.

- عبد الرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة** (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006م، ط1.
- سامح الرواشدة، **منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2006م، ط1.
- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1991م، ط1.
- سعيد يقطين، **قال الراوي**(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ط1.
- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**(زمن ، السرد ، التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2005م، ط4.
- سيزا قاسم، **تقنيات السرد الروائي**(في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، 1990م، ط1.
- شاكر النابلسي، **جماليات المكان في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م، (د.ط).
- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي** (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديثة، إربد، 2010م، ط1.
- صلاح فضل، **شفرات النص** (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد) ، دار الآداب، بيروت، 1999م، ط1.
- عبد الوهاب الرقيق، **في السرد** (دراسة تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 1998م، ط1.
- عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ت)، (د.ط).

- علاء السعيد حسان، **نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين**، مؤسسة الوراقة للنشر والتوزيع، عمان، 2013م، ط1.
- عميش عبد القادر، **شعرية الخطاب السردي سردية الخبر**، منشورات دار الأديب، (د.ت) ، ط2.
- فهد الحسين، **المكان في الرواية البحرينية**، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، 2009م، ط1.
- عبد القادر شرشال، **تحليل الخطاب السردي وقضايا النص**، دار القدس العربية للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2009م، ط1.
- كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ت)، (د.ط).
- عبد الله إبراهيم، **السردية الشعرية**(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2006م، ط2.
- لونيس بن علي، **الفضاء السردي في الرواية الجزائرية**، منشورات الاختلاف، 2015م، (د.ط).
- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية** (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، (د.ط).
- عبد المالك مرتاض، **الأدب القديم**(دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2009 م، ط1.
- محبوبة محمدي محمد آبادي، **جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية** ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، (د.ط).
- محمد العافي، **الخطاب الروائي عند إيميل**، مطبعة الجديد، الدار البيضاء، المغرب ، 1997م، ط1.

- محمد بوعزة ، **تحليل النص السردي**، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2001م، ط1.
- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المنهاج النقدية الحداثية**(دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003م، (د.ط).
- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مص، 2001م، (د.ط).
- محمد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب** ، الدار التونسية للناشر، تونس، 1992م، ط1.
- محمد مطلك صالح الجميلي، **السرد الرسائلي** (قراءة في" سيرة الحب وصهيل المطر الجريح") لـ محمد صالح عبيد، 2016 م، ط1.
- محمد ناصر العجيمي، **في الخطاب السردي** (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، 1993م، (د.ط).
- مراد عبد الرحمان مبروك، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة** (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002 م، ط1.
- مرشد الزبيدي، **اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق**، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1999م، (د.ط).
- مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،2004م، ط1.
- ميساء سليمان الابراهيم ، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، (د.ط).

- نبيلة إبراهيم، **في القصة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الغريب، الأردن، (د.ت)، ط1.
- نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ**، جدار للكتاب العالمي عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م، ط1.
- ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ت)، (د.ط).
- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي**(في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفرابي، بيروت، 1990م، ط1.
- يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار اللبنانية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2008م، ط1.
- يوسف وغليسي، **الشعريات والسرديات** (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006م ، (د.ط).

رابعا: المراجع المترجمة

- تزفيطان تودوروف ،**الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، 1990م، ط2.
- جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد عبد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، (د.ت)، ط1.
- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000م، (د.ط).
- جيرالد برينس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، مريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، 2003م، ط1.

- رولان بارت، **النقد البنيوي للحكاية**، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1988م، ط1.
- رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ط1.
- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م، ط1.
- فلاديمير بروب، **مورفولوجية القصة**، تر: عبد الكريم بن حسن وسميرة بن همو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1996م، ط1.
- فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، محفوظة دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990م، (د.ط).
- مندلاو، **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، دار صادر بيروت، 1997م، ط1.

خامسا: المعاجم:

- إبراهيم الزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، دار الدعوة، مج2، (د.ت)، (د.ط).
- الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار الحديث، القاهرة، 2008م، (د.ط).
- عبد اللطيف زيتوني، **معجم المصطلحات نقد الرواية** (معجم عربي عربي)، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، 2002 م، ط1.
- مجدي وهبة وكمال وجدي، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ط2.
- محمد القاضي، **معجم السرديات**، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، (د.ت)، (د.ط).

- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح** ، دار الجيل بيروت، 1987م، (د.ط).
- ابن منظور، **لسان العرب** ، دار مارد ، بيروت ، مجلد السابع ، (د.ت)، ط1.

سادسا: المجلات والدوريات

- أحمد مطلوب، **الشعرية**، مجلة العلمي العراقي ، ج3، م 40، 1989م.
- باسمة درمشن، **عتبات النص**، مجلة علامات، ع 61، جدة، 2007م.
- بسام خلف سليمان، **الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل** (دراسة تحليلية .مجلة كلية العلوم الاسلامية)، ع 13، الموصل، العراق، 2013م.
- خالد حسين حسين، **قراءة في قصيدة "يطير الحمام " من العنوان الى النص** ، مجلة آداب ونقد، ع 298، ماي 2010م.
- شادية شقرون، **سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي**، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، 7 و8 نوفمبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،الجزائر، 2000م.
- عجال عبد السلام، **الشعرية الحداثية** (مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والاشكالية)، مجلة الأثر، ع 24، الجزائر، 2016م.
- علي عبد الرحمان فاتح، **تقنيات بناء الشخصية في رواية** (ثرثرة فوق النيل) ، مجلة كلية الآداب، ع 102، جامعة صلاح الدين، كلية اللغات قسم اللغة العربية، (د.ت).

سابعا: الرسائل الجامعية

- أحلام معمري، **بنية الخطاب السردي في رواية** (فوضى الحواس) لـ أحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ورقلة، 2003م.
- حامد سالم درويش الرواشدة، **الشعرية في النقد العربي الحديث** (دراسة في النظرية والتطبيق)، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006م.
- حنصالي محمد، **الشعريات في النقد العربي المعاصر**(كمال أبو ديب أنموذجا) ، رسالة ماجستير، جامعة ألسانيا، وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009م.
- ربيعة بدري، **البنية السردية في رواية** (خطوات في الاتجاه الآخر)، لـ حفناوي زاغز ، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات، بسكرة، 2015م.
- محمد الصالح خرفي، **جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر**، مذكرة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005م.
- نوره بنت محمد بن ناصر، **البنية السردية في الرواية السعودية** (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة دوكتوراه، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 2008م.

ثامنًا: المواقع الالكترونية

- المكان في الأعمال السردية، الوطن، https://www.al-watan.com/news-details/id/34189.

فَهْرَسُ المُحتَوَيَاتْ

فَهرَس المُحتَوَيَات

إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	**أ – هـ**
فصل تمهيدي: الشعرية والشعرية السردية	
تمهيد	**08**
1-الشعرية	**08**
أ/ لغة	**09**
ب/ اصطلاحا	**09**
ج/ عند النقاد المحدثين	**11**
2- السرد	**15**
أ/ لغة	**15**
ب/ اصطلاحا	**16**
ج/ عند النقاد المحدثين	**18**
3- شعرية السرد	**22**
الفصل الأول: شعرية العنوان والزمن	
المبحث الأول: العنوان وشعريته في رواية بقايا أوجاع سماهر	
1- مفهوم العنوان وأهميته	**27**
2- أنواع العنوان	**29**
3- وظائف العنوان	**30**
4- شعرية العنوان في الرواية	**31**
المبحث الثاني: بنية الزمن وشعريته في رواية بقايا أوجاع سماهر	
1- الزمن الروائي وأهميته	**36**

2- زمن القصة في الرواية	**37**
3- زمن الخطاب في الرواية	**39**
4- تشكلات الزمن في رواية بقايا أوجاع سماهر	**40**
- الاسترجاع	**41**
- الاستباق	**46**
- تبطيء السرد	**49**
- تسريع السرد	**54**
الفصل الثاني: شعرية الشخصيات والمكان	
المبحث الأول: بنية الشخصية و شعريتها في رواية بقايا أوجاع	
1- مفهوم الشخصية وأهميتها	**61**
2- تصنيفات الشخصيات	**63**
3- الشخصيات الرئيسية في الرواية	**66**
4- الشخصيات الثانوية في الرواية	**77**
المبحث الثاني: بنية المكان وتمثلاته الشعرية في الرواية	
1- مفهوم المكان وأهميته	**81**
2- الوصف وعلاقته بالمكان	**83**
3- تقسيم المكان في البناء الروائي	**84**
4- شعرية الأمكنة في الرواية	**86**
أ/ الأمكنة المفتوحة	**86**
- البحر	**87**
- الصحراء	**88**
- المدينة	**89**

ب/ الأمكنة المغلقة	**93**
- البيت	**94**
- الغرفة	**95**
- المستشفى	**95**
خاتمة	**99**
ملاحق	**102**
قائمة المصادر والمراجع	**107**
فهرس المحتويات	**117**
ملخص	

ملخص

جاء بحثنا هذا موسومًا بـ «الشعرية السردية في رواية بقايا أوجاع سماهر لـ عبد المنعم بن السايح»، والذي كان هدفنا فيه دراسة البنية السردية للرواية من حيث شعريتها والتي جعلت منها عملا فنيا يتوسل بالشعرية متخطيا آفاق النظرة الكلاسيكية، قاصدا كسر ملل و رتابة السرد التقليدي ، واعتمدنا في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي وآليات التلقي ،معتمدين على سلطة القراءة التي تمدها آليات التلقي للقارئ ، وقد جاء البحث وفق خطةٍ موزعة في فصل تمهيدي جاء بعنوان "الشعرية والشعرية السردية " وقد كان تنظيريا معتمدين فيه على أهم الآراء التي أكسبت الشعرية مكانتها المائزة، وفصلين تطبيقين تطرقنا فيهما لدراسة شعرية البنية العامة للخطاب السردي في الرواية. وقد توصلنا في نهاية هذا البحث إلى بعض النتائج التي نوجزها في كون : أن رواية بقايا أوجاع سماهر رواية استذكارية متفردة، برع الكاتب فيها باللعب بالزمن والمزج بين الماضي و الحاضر، وتميزه اللغوي في عمارتها ورسم معالمها والتي صبغها بطابع الجمالية والشعرية التي تجلت في نسيج البناء السردي للرواية.

Summary

Our research was came tagged by «narrative poetry in the novel Of the Remains of the Samaher's Aches» by Abdel Moneim Bin Al-Sayeh, in which our aim was to study the narrative structure of the novel in terms of its poetry, which made it a work of art that implored poetry beyond the horizons of the classical view. We relied on the descriptive analytical approach and receving mechanisms to the reader, and the research came according to a plan distributed in an introductory chapter entitled /poetic and narrative poetry/ The narrative xas based on the most important opinions that earned poetry its place in the novel , and two application chapters in which we discoursed the poetic study of the general structure of narrative discourse in the novel. At the end of this research, we came to some conclusions that we summarized in kun : that the novel of the remnants of the Aches of Samaher is a unique memorial novel, in which the writer excelled in playing time and mixing the past and the present, and his linguistic excellence in its architecture and features, which was characterized by the aesthetic and poetic character that manifested itself in the fabric of the narrative construction of the novel.

تم بحمد الله