



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة-



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بناء السرد

رواية "ثقب زرقاء" الخير شوار - أنموذجا -

مذكرة مقدمة لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ:
د. فيصل حصيد

إعداد الطالبة:
آمال بوزكري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. بن عباس نسيمة	أستاذ محاضر - أ-	جامعة عباس لغرور - خنشلة-	رئيسا
د. فيصل حصيد	أستاذ محاضر - أ-	جامعة عباس لغرور - خنشلة-	مشرفا ومقررا
أ. عبد الحميد ختالة	أستاذ مساعد - أ-	جامعة عباس لغرور - خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2013 *** 2014

شكر وعرفان

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر

قبل أن يخط الحروف ليرسمها في كلمات

مبعثرة الأحرف محاولاً تجميعها في سطور

أخص جزيل الشكر والعرفان إلى من

أشعل شمعة في دروب عملنا

وإلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة

فكره لينير دربنا

إلى الذي زرع وسقى ورعى وقلم حتى أينع ثمره وأغرف خيره

فعم الرخاء وأجزل العطاء وأدامه الله نجماً ساطعاً ينير دربه

الأستاذ: فيصل حصيد.

كما لا ننسى أن نتوجه بالشكر إلى أساتذة كلية الآداب واللغات

الشكر موصول إلى الأستاذ : الأستاذ عبد الحميد ختالة

والأستاذات: بن عباس نسيم ، فهمة حمداوي

والأستاذ: خميسي آدامي ،

ولا يفوتني أن أتقدم بعظيم الامتنان وخالص الشكر والتقدير لرفيقة الدرب

الأستاذة سعاد بوترعة

لمساعدتها الجبارة لي في اخراج هذا العمل إلى النور.

آمال



يسعى النقد الحديث والمعاصر إلى التعامل مع الانتاجات الأدبية والنقدية بطريقة علمية بعد أن تفاعل مع مختلف الانجازات التي تم تحقيقها على صعيد العلوم الطبيعية حيث استفاد من الحركة الشكلانية الروسية على الخصوص التي دعت إلى ضرورة ميلاد علم جديد للأدب يتصف بالأدبية وهي جملة الخصائص والمقاييس التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا، علما أن الخطاب الإبداعي دائما يحتفظ ببعده الميتا أدبي من جهة، ويخرج عن ماهية التأمل المجرد من جهة أخرى، ولذلك يقف المتقضي لحديثات السردية على نص جرى يتيح له فرصة اقتحام عوالم غريبة تخفي بين جوانبها مغامرة أو بالأحرى عدة مغامرات وبناء على ما سبق أسهمنا بدورنا في إضاءة نص روائي، هو ثمرة جهد وخبرة كاتب أنتج متنا روائيا لا يستهان به، لذلك وقع اختياري على رواية " ثقوب زرقاء"، لتكون موضوعا للدراسة حيث سخر لها الكاتب كل طاقاته الفكرية والمعرفية، إضافة إلى خبرته الفنية والجمالية، ذلك أن الروائي حيث يكتب، وحين يشكل مادته الحكائية نصا سرديا، فإنه يوحى بوجود رؤية منتقاة تخلق الرغبة والتشويق في نفس المتلقي لممارسة فعل القراءة من خلال تتبع مختلف العناصر والمكونات الأساسية التي تشكل النص الروائي من زمن ومكان وشخصيات، حيث اعتمدنا في دراستنا على المنهج التاريخي والوصفي البنيوي، فالأول يظهر في المسار التاريخي لظهور علم السرد ، ومقاربة كل من فلاديمير بروب و رولان بارث وجيرار جنيت للنص السردى، أما بالنسبة للمنهج الوصفي البنيوي فهو الذي يستلزم تفكيك البنيات السردية التي ينهض عليها هيكل الرواية ، ولم يكن اختيارنا لهذا البحث اعتباطا، بل كان رغبة منا في دراسة نموذج من الأدب الجزائري المعاصر خاصة مع قلة الدراسات التي تناولت الخطاب السردى الجزائري وفق منهج ورؤية فنية حديثة فضلا عن رؤيا الكاتب - شوار الخير - وكذا لغته الإيحائية المميزة المليئة بالغموض لأنها تعبر بصدق عن واقع وباطن الإنسان الجزائري المضطرب والشارد بذهنه وفكره، وهذه اللغة هي أكثر الأشكال الفنية استيعابا لتجارب الكاتب النفسية والاجتماعية بحكم ما تتمتع به من وسائل فنية كبيرة، فضلا على أنها حافلة بالتقنيات السردية، حيث يهدف بحثنا هذا الكشف عن التقنيات السردية في

رواية " ثقب زرقاء " خاصة وأن الدراسات الحديثة تتجه إلى تقنيات الخطاب السردى والبحث في كيفية اشتغال مكوناته، وطرائق تركيبها، فقد حاولنا أن نقرب من بناء السرد في رواية " ثقب زرقاء " كل بعناصره الخاصة به، فاتحدت هذه العناصر فيما بينها لتشكل لنا تصميم البحث، حيث حاولنا تقسيمه إلى مدخل وثلاثة فصول.

تناولنا في المدخل المقاربة المنهجية لعلم السرد عند كل من فلاديمير بروب ورولان بارت وجيرار جنيث، أما بالنسبة للفصول الثلاثة فقد تناولنا فيها البنيات السردية (الزمن، الفضاء والشخصيات)، وتعرضنا فيهم لكل بنية على حدى محاولين الإلمام ببعض جوانبها، ففي **الفصل الأول: تطرقنا لبنية الزمن في الرواية**، حيث زوَجنا فيه بين النظري والتطبيقي من نص الرواية، إذ قمنا بدراسة الترتيب الزمني لبعض تمفصلاته المتمثلة في الاسترجاعات والاستباقات بأنواعها الخارجية والداخلية، وفي الأخير خلصنا إلى دراسة حركات الديمومة من تسريع و تبطؤ لتؤثر السرد، أما بالنسبة لرسم خطوات **الفصل الثاني: بنية الفضاء في الرواية** مزجنا فيه أيضا بين النظري والتطبيقي مع إبرار كل ما تتضمنه الرواية من أفضية مع تبيان دلالاتها من حيث علاقاتها وتفاعلها مع حركة الشخصيات الروائية سواء المفتوحة (المدينة، الشارع، السوق...) أو على مستوى الأفضية المغلقة (البيت، الغرفة، المقبرة...)، وكذا دور الوصف كتقنية روائية بامتياز.

أما بالنسبة **للفصل الثالث: بنية الشخصيات في الرواية**، إذ مزجنا فيه أيضا بين الجانب النظري والتطبيقي، وذلك بالتعرف على ملامح الشخصيات التي رسمها الروائي داخل الرواية، وكيفية توظيفها للتعدد اللغوي، حين تطرقنا لدراسة الشخصيات الرئيسية والثانوية والنامية والمسطحة في الرواية.

وختمنا بحثنا بخاتمة حاولنا من خلالها إعادة صياغة جملة من النتائج والمعطيات التي أسفرت عنها التقسيمات المنهجية للفصول الثلاثة وربما أن المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائي " شوار الخير"، وفي المقابل استفدت من بعض المراجع العربية ومنها المترجمة: **جماليات المكان لغاستون باشلار ترجمة خليل أحمد خليل، خطاب**

الحكاية لجيرار جنيت ترجمة محمد معتصم ، الزمن في الرواية العربية لمها حسن القصراني، جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي، بنية النص السردي لحميد حميداني، وبنية الشكل الروائي لحسن البحراوي، وتحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لي السبيل خلال مدة انجازي لهذا البحث المتواضع.

وبقدر المتعة في خوض هذه الدراسة الشيقة مع أننا واجهنا بعض الصعوبات وهي: تعدد مفاهيم السرد و مصطلحاته ، بالإضافة إلى عدم وجود خبرة كافية للتطبيق على النصوص، إضافة إلى قلة الزاد التطبيقي حول الأعمال الإبداعية للروائي " شوار الخير " وأيضا غموض وإيحائية أفكار ولغة الرواية.

وفي الأخير لا ندعي أن هذا العمل بلغ ذروة الكمال أو خلا من الهفوات، فكل شيء إذا ما تم نقصان، وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف " فيصل حصيد" لما بذله من جهد ولما قدمه من نصائح وتوجيهات وتقانيه في حقل العلم والمعرفة حيث أمدنا بالعون مذ كان الموضوع فكرة إلى أن استوى موضوعا، كما لا يسعني أن أتقدم بشكري الخاص لقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب واللغات ، جامعة عباس لغرور خنشلة .

مدخل :

1. المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد:

أ - فلاديمير بروب Vladimir Bropp والمثال الوظيفي.

ب - مقارنة رولان بارث Roland Parthes.

ج - مقارنة جيرار جنيت Gérard Genette.

(1) المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد:

يعتبر السرد من المفاهيم السائدة في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ، ولا يمكن لهذه النظرية السردية بوصفها معرفة إنسانية، أن تكون قد نشأت من عدم، فلا بد وأن لها مرجعياتها و ارهاصات المرجعية علما أن علم السرد أسسته نظريات غربية منذ أفلاطون في كتابه **الجمهورية (The Republic)** و **أرسطو** في كتابه **فن الشعر (The poetics)**. فكانت هذه الجهود بمثابة الإرهاصات الأولى لعلم السرد ، حيث إهتمت بالعناصر الشكلية للنصوص السردية.

« إلا أن من النقاد من يعتبر ميلاد هذه النظرية كانت مع ظهور كتاب **مورفولوجيا الحكاية** سنة 1928 ل**فلاديمير بروب (Vladimir Bropp)**، وصار علم السرد ممنهجاً تماماً، بعدما نشرت الترجمة الانجليزية في عام 1958 كتابه **(مورفولوجيا الحكاية الشعبية)**»¹؛ ومعنى ذلك أن بداية علم السرد كانت مع الحكايات الخرافية والشعبية ل**فلاديمير بروب**.

وقد ارتأينا في عرضنا هذا التركيز على كل من **فلاديمير بروب** و**رولان بارث Roland Barthes** و**جيرار جنيت Gérard Genette** في مقارنة النص السردى، بدءً بالباحث الروسي المعروف **فلاديمير بروب (1895 - 1970)**: « الذي حدد للأفعال في الحكاية الشعبية وظائفها العدة ووضع قوانين « علم بنية الحكاية»²؛ بمعنى أنه حاول أن يضع القوانين والأنساق التي تشترك فيها جميع الحكايات الشعبية الخرافية وسماها بالوظائف.

¹ يوسف وغليسي. السردية والسرديات، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد الأول، جانفي 2004، ص:9.

² يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفراي، بيروت، لبنان، ص : 26.

أ - فلاديمير بروب والمثال الوظيفي:

من النقاد من يعتبر أن علم السرد المنهجي كانت بدايته مع الباحث فلاديمير بروب ، حيث تعتبر أعمال بروب "مصدر انبثاقا لإلهام جل الباحثين من بعده، وإشعاعا فكريا تشهد له أبحاثهم، لأنها امتداد حاصل عن فرز وحصر ومراجعة وإضافة لتصوره في مورفولوجيا الحكاية الشعبية الروسية (Morphologie du Conte Merveilleux)، أراد بروب أن يستخلص نظرية من خلال جمعه لمئة حكاية روسية بغية رصد البنيات الشكلية لها، مراعيًا في ذلك أبعادها المنطقية ومستغنيا عن صيرورتها التاريخية، ونظرا لتغير الحكايات واختلاف العقد في مضامين الحكاية¹، كانت انطلاقة بروب بنيوية محضة ؛ ويعني ذلك أنه كان يرى أن جميع الحكايات الخرافية تخضع لنسق وقانون واحد وذلك بعد استكشاف البنيات الشكلية التي تخضع لها جميع النصوص والحكايات الخرافية في ترتيب الأحداث ، ولهذه الأخيرة ما يربطها من علاقات، فاجتهد بروب في دراسة هذه الحكايات الشعبية والتي يمكن من خلالها الاهتداء أن الوظائف فيها لا يتجاوز واحدا وثلاثين وظيفة، والمقصود بالوظيفة **Fonction** هو : « الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالاته في التطور العام للحكاية »²؛ أي أن الحدث يعد وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه، وهذه الوظائف (31) ليس بالضرورة أن توجد كلها في كل حكاية، وإنما يختلف عددها من حكاية إلى أخرى حيث لا يؤثر ذلك على نظام التابع الذي يشكل المنطلق السردى للحكاية؛ ويعني ذلك أن بروب إهتم بوظيفة الشخصية داخل النص أو بالأحرى دورها وحركتها لأن الوظيفة أو الحدث نابع من فعل

¹ نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ط1 ، دار الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة تيزي وزو، ص:146.

² سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية بغداد، 1916 ، ص:118.

الشخصية، فلولاً الشخصيات لما كانت هناك أحداث أصلاً وهذا الحدث يسميه بروب بالوظيفة وحصرها في واحد وثلاثين وظيفة وليس بالضرورة أن تجتمع كلها في نص واحد، المهم أن تكون هذه الوظائف مرتبطة، وملتزمة التحاماً وثيقاً تستقطبها غاية واحدة وهي إصلاح الافتقار **Manque** الحاصل في الوضع الأصل، أي الأمر الذي جعل البطل ينتقل إلى مكان ما من أجل استرجاع الموضوع المفقود الذي يمثل ضالته، فمن خلال هذه الدراسة التزامنية التي اعتمد عليها بروب لاحظ في المجموعة المدروسة وجود نمطين من العناصر التي تشكل المتن الحكائي للخرافة¹، فهو يشترط الالتحام والترابط والانسجام بين هذه الوظائف داخل النص الحكائي .

« فهناك عدد من المتغيرات (**Variantes**) المتمثلة في الشخوص وطريقة أدائها للفعل، وعدد من الثوابت (**Invariantes Constantes**) وهي الأفعال المتحصل عليها من تلك الشخوص، والمتغير نقصد به أيضاً الأسماء والأماكن، فأعمال الشخصيات هو الثابت منظوراً إليها من حيث ترتيبها السببي الذي تتشكل منه سلسلة الأحداث الحكائية ومن هنا يمكن أن تدرس هذه الحكايات من خلال وظائف الشخصيات²، ويعني ذلك أننا ندرس الثابت لا المتغير ، ويقصد بروب بالثابت هنا هي الحدث أو وظيفة الشخصية أما بالنسبة للمتغير فهي الشخصيات في حد ذاتها وأسماء الأماكن لأنها معرضة للتغير والتبدل .

حيث حقق بروب عملاً هاماً ومعبراً حيث " عاين ضرورة التمييز بين مستويين للتحليل هما: الأفعال (**Action**) والوظائف (**Fonctions**) فكل وظيفة تتعلق بعدد هائل من الأفعال المختلفة والعكس صحيح، وبالإضافة إلى ذلك يورد بروب عناصر أخرى تسهم بشكل واضح في تكوين الحكاية الخرافية وتتمثل في عناصر

¹ فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ،تر: أبو بكر أحمد بن قادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص : 146.

² ينظر: نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية ، ص : 21.

الربط بين الوظائف والتحفيزات والدوافع»¹، ومعنى ذلك أن هذه الوظائف التي تقوم بها الشخصيات لها ما يربطها حتى تكون نصا منسجما متلاحما ومترابطا، « فتمر الحكاية عبر متغيرات من الوظائف عدة أولها، انعقاد الحكاية في لحظة الإساءة وهي الوظيفة الثامنة، فتكون الوظائف السبعة الأولى قسما ممهدا في الخرافة وتبلغ الخرافة ذروتها بعد الوظيفة العشرين ، وبعد الوظيفة التاسعة والعشرين يتخذ تطور المحكي طريقا آخر وتقترح الخرافة وظائف جديدة، ولقد استطاع بروب أن يقدم أنموذجا صالحا للتطبيق على النماذج المختلفة، وليس مقصورا على الخرافة الروسية وحدها، فهو يشمل الأجناس الأخرى كالشعر مثلا. »²

ويمكن ذكر الوظائف التي حصرها فلاديمير بروب في أي حكاية كما هي موضحة في

الجدول الآتي:

16	معركة
17	علاقة
18	انتصار
19	إصلاح الإساءة
20	عودة
21	مطاردة
22	نجدة
23	الوصول
24	دعوة كاذبة
25	مهمة صعبة
26	مهمة ناجزة
27	التعرف على البطل
28	اكتشاف الشرير
29	تغيير الهيئة
30	عقاب البطل المزيف
31	زواج البطل والوصول إلى العرش ³

01	النأي
02	المنع
03	انتهاك المنع
04	الاستتطاق
05	الأخبار
06	الخدبة
07	التواطؤ
08	الإساءة والنقص
09	الوساطة
10	استهلال الفعل المعاكس
11	البطل
12	وظيفة الواهب الأولى
13	رد فعل البطل
14	استلام الأداة السحرية
15	التنقل في المكان بين المملكتين

¹ فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، تر: أبو بكر أحمد بن قادر ، أحمد عبد الرحيم نصر، ص: 146.

² ضياء غني لفظة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، 2010، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان، ص: 211.

³ المرجع نفسه ، ص: 212.

فليس بالضرورة أن تجتمع كل هذه الوظائف في نص حكائي واحد فقد يحضر بعضها ويغيب البعض الآخر، فالشرط الوحيد فيها هو الانسجام والترابط ، « وقد انتبه فلاديمير بروب إلى الرابطة المنطقية التي تجمع بعض الوظائف إذ تتوزع على الشخصيات في شكل دوائر سبع هي:

1 - دائرة المتعدي: الإساءة، الصراع مع البطل، المطاردة.

2 - دائرة المانح: الإعداد لنقل الأداة السحرية، ووضعها تحت تصرف البطل.

3 - دائرة المساند: انتقال البطل في المكان، إصلاح الافتقار، النجدة أثناء المطاردة، تغيير شكل البطل.

4 - دائرة الأميرة، الأب، (الشخص المفقود): طلب القيام بأعمال شاقة، وضع علامة ترشد البطل، اكتشاف البطل المزيف، التعرف على البطل الحقيقي، التعرف على المتعدي والزواج.

5 - دائرة المرسل: إرسال البطل.

6 - دائرة البطل: السفر والبحث، تلبية طلبات المانح، الزواج.

7 - دائرة البطل المزيف: السفر والبحث، عدم تلبية طلبات المانح، الادعاءات الكاذبة»¹.

فإننا هنا أمام سبعة دوائر لكل دائرة وما يمثلها ولها وظيفتها الخاصة بها والتي تحدها حدود ثابتة ، « ولقد حاول فلاديمير بروب أن يوسع ميدان بحثه عندما انتقل إلى الميدان التأويلي ولا سيما عندما تساءل عن الأسباب التي جعلت الحكاية الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها، فرأى أن السبب الأساس يكمن

¹ فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الخرافية ، تر: أبو بكر أحمد بن قادر ، أحمد عبد الرحيم نصر، ص: 152.

في الواقع الثقافي أو الديني الذي نشأت فيه الحكاية، لكنه توقف عند هذا السؤال ولم يجب عليه لأنه خارج عن نطاق بحثه»¹.

بناء على ما سبق يمكننا القول أن جهود بروب تعتبر المرجع الفكري والمنهجي الأول لعلم السرد فكان موضوعيا ودقيقا في دراسته القريبة من الدراسة العلمية لأنه اهتم بالجانب الثابت من النص (الوظائف) فهذه الأخيرة قابلة للدراسة العلمية المخبرية فأبحاثه جديرة بأن تكلل بالنجاح وكانت مرجعا ومصدرا لبعض الدراسات نذكر على سبيل المثال أن منطلق غريماس هو تلخيصه لوظائف بروب إلى ستة عوامل وثلاثة محاور.

ب - رولان بارث Roland Barthes :بعد الحديث عن مقارنة بروب ، فإن رولان بارث وسع دائرة البحث السردى داخل النص الإبداعي ، "فهو يعد من أهم النقاد الفرنسيين، حيث كانت ممارساته النقدية بالغة الصيت والانتشار من قبل النقاد الغربيين والعرب في فرنسا، بارث يرى أن السرد حاضر في الأسطورة والخرافة والمثل والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والسينما...الخ، والسرد حاضر لدى كل الأمم، وفي كل الأزمنة، منذ فجر الإنسانية الأولى"² ، فبارث يتمتع بمعارف مختلفة ومتنوعة، فقد خاض معارف وعلوم متعددة لأنه كلما توسعت ثقافة الباحث كلما زادت معارفه وأبحاثه، فبارث يرى أن أي تغيير أو تبديل على مستوى البناء والشكل للنص فهو أمر مقبول، ولكن دون المساس بالمتن الحكائي هذا هو الأمر الذي نبه إليه رولان بارث هو أنه لا مساس للمتن الحكائي لأنه يؤدي بالضرورة إلى تحريف في المعنى.» ربط رولان بارث بين الفعل السردى والشخصية السردية مستفيدا من التصورات النقدية التي قدمها كل من: كلود بريمون، تودوروف وغريماس عن الشخصية، حيث لاحظ أن هذه التصورات النقدية الثلاثة

¹ ضياء غني لفظة: البنية السردية في شعر الصعاليك ، ص: 213

² رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، 1988، ص: 226.

لهؤلاء النقاد، تشترك في أمور عديدة، لأن منطلقهم هي النظرية البنيوية، التي ترى في الشخصية عنصرا مشاركا في العملية السردية»¹، بمعنى أن بارث استفاد من النظرية البنيوية التي اهتمت كثيرا بالشخصية، فهو اهتم أيضا بالشخصية و بفعل هذه الشخصية، باعتباره مساهما في بناء العمل السردى على عكس بروب الذي اهتم بالثابت من الشخصية وهي وظيفتها مستبعدا الجانب المتغير منها وهي الشخصية في حد ذاتها، « وأقرّ بارث بالأهمية التي أعطاها غريماس للشخصية في نظرية العامل، إلا أن بارث أراد أن يتجاوز هذه النظرية، لأنها لا تقدم مدى مساهمة الشخصيات في الفعل السردى ومن الصعب أن تغطي كل الأشكال السردية، لذا يقترح بارث توظيف المنظور النحوي في دراسة الشخصيات، وذلك بتمييز المستوى الشخصي (أنا/ أنت) أو اللاشخصي للفعل (هو)، ويمكن أن يطلق عليها لعبة الضمائر السردية، حيث قدم تصورا عن شخصية السارد وجعلها كائنات من ورق متجاوزا الخلط الذي ألحقته بها التصورات السابقة، ومخالفا لمن يعتقد أن السارد الذي يقدم السرد هو المؤلف أو الذات التي تؤلف العمل السردى، ولمن اعتبره إحدى الشخصيات التي تسرد القصة ولقد نفى بارث الكاتب بأي حال من الأحوال، هو الشخصية الساردة، مبررا هذا الحكم بالسرد القديم الذي توارثته الشعوب، مثل الخرافات الشعبية والأساطير القديمة، وكل أنواع الفلكلور الشعبي لا تملك لها مؤلفا»²، ومعنى ذلك أنه خالف ذلك المفهوم التقليدي الكلاسيكي للشخصية وجعلها كائنات من ورق، ولا وجود لها خارج الكلمات علما أن بارث قد استفاد كثيرا من الدراسات اللسانية واللغوية، وتناول بارث السرد « من منظور تواصلى، فليس السرد غير وسيط بين طرفين أحدهما مرسل (راو أو كاتب)، والآخر مرسل إليه (مستمع أو قارئ)، ولا سرد يتحقق دونهما، فالسارد حاضر غالبا

¹ المرجع السابق، ص:128

² المرجع نفسه، ص:173

في النص من خلال ضمير الأنأ، كما إن العلامات الدالة عليه أقوى وأظهر، أمأ تجلي القارئ في السرد فغالبا ما أهمل، فلم ينتبه إليه.¹ ومعنى ذلك أن بارث جعل السرد هو الوسيط بين الكاتب والمتلقي فلا وجود للسرد بغياب المرسل والمرسل إليه فهما شرطا تحقق السرد « ويخلص بارث إلى التمييز بين المؤلف كشخص واقعي له حضور مادي ومعنوي في الحياة، وبين السارد الذي يتواجد مع السرد، فما الراوي والشخصيات إلا كائنات من ورق»². ومعنى ذلك أنه فرق بين المؤلف والراوي والشخصية؛ فبالنسبة لأول فله وجود مادي على أرض الواقع ويمكن اعتباره هو كاتب النص الإبداعي، أما بالنسبة للسارد فهو قد يظهر في النص بضمير الأنأ، وما هو إلا كائن من ورق هو وباقي الشخصيات، فهذا الرأي لا يختلف كثيرا عن دراسة تودوروف للشخصية.

من خلال ما سبق لا نجد تمييزا واضحا عند بارث بين شكل السرد والمضمون الذي يحيل عليه لكن مقارنته تبقى دالة على أهمية التحول النظري الذي طرأ على الدراسات السردية.

ج - جيرار جنيت (Gérard Genette): اعتبرت أعمال وتصورات جيرار جنيت البنيوية هي الأكثر خصوصية ورواجا لأنها وجدت صداها، وتبناها الكثير من النقاد الغرب والعرب " لأن جنيت هو أيضا من خير رواد هذا المنهج للرواج النقدي الذي قدمته دراسته وممارسته، التي أثرت النظرية الأدبية الغربية والعربية، ووجد جنيت أن الظاهرة الأدبية من أكثر الظواهر مناسبة للتناول البنيوي لأنه لم يسع إلى تأويل الأدب والوقوف على الدلالة النهائية له، بل سعت للبحث عن كيفية انبثاقه³ بمعنى أنه بحث في البنيات الأساسية التي تبنى عليها جميع النصوص

¹ المرجع السابق، ص: 129.

² المرجع نفسه، ص: 131.

³ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص: 37.

الأدبية فهو أغفل الجانب الدلالي التأويلي، لأن الدلالة غير قارة وغير نهائية. حيث تفتح المقاربة النقدية للسرد عند جنيت على " التمييز بين الحكاية (Récit) والخطاب (Discours) من مدخل كتابه « خطاب الحكاية » (discours du) (récit)، إذ يشكو من الالتباسات المتعلقة بتوظيف مفهوم الحكاية ويدعو إلى معالجتها»¹. حيث فرق جنيت بين هذه المفاهيم والمصطلحات (الخطاب والقصة والحكاية والسرد) ، « حيث انطلق جنيت لتحليل رواية مارسيل بروسست بحثا عن الزمن الضائع Ala recherché du temps perdu من عناصرها المألوفة، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول، ليجد أن دراسته قد بدأت تتخذ منحى آخر، فيعترف أنه إذا أراد أن يبحث عن الخصوصية الأدبية للنصوص ، يجد نفسه يقف على العناصر الكونية منها، وإذا أراد أن يجعل النظرية في خدمة النقد جعل النقد في خدمة النظرية بالرغم منه»².

ثم يعرض ثلاثة معان للحكاية هي:

- 1 - الخطاب الشفوي أو المكتوب: إذ يصل بين حدث وحدث، أو يعرض سلسلة من هنا هي اللغة بصفتها أداة لعرض وقائع غير لغوية.
 - 2 - سلسلة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة حين تتتابع لتشكل الخطاب أي أن الحكاية هي مجموع الأحداث منظورا إليها في ذاتها.
 - 3 - قيام شخص ما برواية حدث ما، إنه فعل السرد ذاته»³.
- وقد اضطره هذا التصور فيما بعد إلى التمييز بين الاستعمالات السابقة لمفهوم الحكاية على نحو آخر، إذ يقدم ثلاثة مصطلحات هي:

¹ المرجع السابق ، ص:37.

² المرجع نفسه ، ص: 16.

³ المرجع ، نفسه، ص: 37.

1 (القصة (Histoire):

فهذا المصطلح يندرج ضمن العملية السردية وهي تعبر عن حدث أو جملة من الأحداث حقيقية كانت أو خيالية ، بواسطة اللغة المكتوبة و« تطلق كلمة قصة عموما على سرد وقائع صامته، متماسكة من حيث المضمون، ومؤثرة من حيث طريقة العرض الفنية ، والقصة نظام سردي مؤلف من ثلاثة مستويات.

الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد، وهو عمل الروائي، والخطاب هو كلام الراوي، يستطيع الخطاب وحده أن يكشف لنا الحكاية وفعل السرد معا، لأن لا وجود للحكاية في غياب فعل السرد الذي يرويها، ولا وجود لفعل السرد من دون خطاب الذي يجسده والعكس صحيح.

وعرف **جيرار جنيث** القصة بأنها تمثيل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وتحديد اللغة المكتوبة، هذا التحديد يعطي الأهمية للخطاب.

أما النقاد المتأثرون بأعمال **فلاديمير بروب** فاعتبروا القصة سلسلة من دوائر الأفعال ذات ترتيب زمني، ورأوا أن الحدث لا يتحول إلى قصة إلا إذا روته جملتان تتجاوزان زمنا وتؤلّفان حكاية واحدة، والعلاقة بينهما تكون علاقة تجاور وتعاقب.¹

أي أن المادة الحكائية بوصفها تعطي مدلولاً ، لأن الأحداث والوقائع تعتبر بوصفها هي المضمون السردى. **فجنيث** يشترط أن تكون مكتوبة .

2) **الحكاية (Récit):** هي غير القصة ويجب التمييز بينهما لأن "الحكاية هي مادة الرواية، هي العالم الذي يقدمه النص الروائي، أي الأحداث والشخصيات والمكان والزمن، وهي تتكون تدريجيا مع تكون الرواية أو مع سير القراءة، أي صفحة لهذا لا بد من قراءة كامل النص لتحليل الحكاية ومكوناتها.

¹ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، 2002، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ص: 133.

العالم الذي تقدمه الرواية عالم لغوي مكون من كلمات وجمل مرتبة ترتيباً معيناً، وهذا العالم قد يشبه العالم الواقعي أو يختلف عنه، فتكون أحداثه شبيهة بالواقع أو خيالية، وتكون العلاقات بين شخصياته معقولة أو غير معقولة، وتكون صور الأمكنة مألوفة أو غريبة، وتكون مقاييس الزمن مطابقة لمقاييسنا أو مفارقة.

و ينبغي عدم الخلط بين الحكاية والقصة، والحكاية مادة أولية والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها، الأولى تقدم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع والأخرى تقدمها بشكل فني جمالي مشوق أو هادف.¹ ومعنى ذلك أن المادة الأولية للرواية هي الحكاية، وهي تلك الأحداث الحقيقية أو الخيالية الواقعة الخاضعة لجمل من العناصر (الزمن، الشخصيات، المكان) وليس بالضرورة أن تكون هذه البنيات حقيقية لأنها قد تكون غريبة أو غير مألوفة أما القلب الذي تصب فيه هذه المادة الأولية هي القصة وتصوغ هذه المادة بطريقة فنية جمالية مشوقة.

3) السرد (Narration): فعل السرد أيضاً قد يكون حقيقي أو خيالي فبمجرد تحويل الحكاية إلى قصة يظهر السرد الذي يقوم به الراوي ويمكن اعتباره توالي وترتيب وتنظيم أحداث الحكاية وهذا حسب طريقة وأسلوب الراوي وهو «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة، فالسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث، فلا يمكن أن نحصر السرد في نوع أدبي واحد، ولا في الأدب

¹ المرجع السابق، ص: 77

وحده.¹ أي هو كيفية تحكم وتصرف سارد ما في عرض المادة الحكائية وكيفية تحكمه في أساليب وطرائق تقديمها للقارئ .

و فرق جنيت أيضا بين الزمنين؛ الزمن الواقعي والزمن المتخيل أو الزمن الإبداعي، أي الترتيب الذي تتبعه الأحداث وتقدم بواسطته، لأن الأحداث في القصة تختلف في ترتيبها عن ترتيبات الحكاية فهي تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر.

حيث تطرق جنيت أيضا إلى ما يسمى بالتواتر، "وقارن فيه بين عدد المرات التي وقعت فيها الأحداث وعدد المرات التي ذكرت فيها داخل الخطاب السردى"² .

لأنه يمكن أن يقع فعل مرة واحدة على مستوى الأفعال ولكنه قد يقع مرارا على مستوى الأقوال والعكس صحيح، أي قد يروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكرارا. أيضا « بحث جيرار جنيت عن التبئيرات، أي وجهات النظر التي يمكن من خلالها تقديم المادة المروية، والأنواع الأساسية لتوسط الراوي، وفي الطرائق الأساسية لتصوير أفكار الشخصيات وأقوالها، ودرس الملامح المميزة للرواة والمروي عليهم.»³، ووجهة النظر هي التي تجعل العلاقة بين الراوي والمتلقي.

« وسعى أيضا جنيت للتمييز بين الصيغة والصوت نظرا للخلط بينهما في التنظيرات القديمة، في مرات عديدة داخل العمل السردى، كأن تقوم إحدى الشخصيات بعملية سرد لأحداث القصة، من خلال وجهة نظرها، فيختلط الأمر على الناقد، في تحديد السارد الحقيقي للعمل السردى، فسعى جيرار للتمييز بينهما،

¹ المرجع السابق ، ص :105.

² جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص: 27 .

³ المرجع نفسه ، ص: 202.

أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردى؟ والسؤال المختلف عنه تماماً: من السارد؟¹».

وما يستخلص مما سبق أن جهود جنيت استثمرت في حقل السرديات في مختلف الثقافات الغربية ومنها العربية وأخذوا منها الأبحاث النظرية والتطبيقية لمواصلة بحثهم والسعي وراء بناء نظرية مكتملة.

ومن خلال عرضنا لكل من فلاديمير بروب، جيرار جنيت ورولان بارت ومقاربتهم المنهجية في تناول النص السردى بوصفه بنية ذات عناصر داخلية، ترتبط فيما بينها بمجموعة من الوظائف، ومفهوم الوظيفة بنيوي بالأساس، إلا أنه لا ينحصر في التصور الذي أقامه بروب في معرض دراسته لبنية الخرافة، لذلك نجده عند بارت بتصور مغاير، أما جنيت فقد ركز على الوظائف المرتبطة بتوزيع الزمن السردى، ولكنه في البداية يميز بين القصة والحكاية والسرد، مستفيداً من دراسات الشكلائية التي ميزت بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

¹ جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، تر: محمد معتصم، ص: 26.

الفصل الأول



الفصل الأول: بنية الزمن الروائي في رواية « ثقب زرقاء لشوار الخير ».

1 - تمهيد.

2 - تعريف الزمن وأهميته.

3 - الزمن في الأعمال الأدبية.

• تقنيات الزمن الروائي عند جيرار جنيت Gérard Genette في السرد الأدبي.

(1) الترتيب Order

أ - تعريفه.

ب - المفارقات الزمنية.

1 . الاسترجاع Analepes (تعريفه، أهميته، أنواعه).

2 . الاستباق Aralepes (تعريفه، وظائفه).

(2) الديمومة Duration :

أ - الخلاصة Summary

ب - الحذف Ellipsis

ج - المشهد Scene

د - الوقفة الوصفية Pause Descriptive.

(3) التواتر Fréquence.

1 - تمهيد:

يعتبر الزمن عنصرا أساسيا في العمل الأدبي وبخاصة الرواية وعلاقتها به علاقة مزدوجة، فهي تتشكل داخل الزمن، ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها، ثم يقدمها عن طريق اللغة المشحونة بفكر المبدع وعواطفه فالزمن يكتسب معان مختلفة ومتشعبة ومتباينة كذلك « لأنه يعد من المقولات الأساسية التي شغلت الفلاسفة منذ القديم وجلبت انتباههم لكن الزمن من الأبعاد الغامضة والهامية المستعصية على القياس الدقيق لصلته بمفاهيم تجريدية تبحث في الوجود والعدم والكينونة والأزلية ¹ » ويعني ذلك أن الزمن كيان هلامي انسيابي لأنه مائل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده ومن هنا اكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات الفلسفية والنقدية نظرا لكونه بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي « وكانت للفلسفة الأولوية في تناول مقولة الزمن ضمن انشغالاتها، فاندفع الفلاسفة يقودهم العقل إلى التأمل في شتى تجلياتها اليومية والكونية والمنطقية وغيرها من التجليات المختلفة ² »، فالزمن شغل فكر الفلاسفة وأولوه أهمية كبيرة قصد الكشف عن كنه هذه الظاهرة التي لا لون ولا شكل لها على الرغم أننا نعيشها بكل لحظاتها وشعورنا بها، ويعد أيضا بوجوهه المختلفة عاملا أساسيا في تقنية الرواية، لذلك يمكن اعتبار القص أكثر الفنون التصاقا بالزمن، « فلو انتفى الزمان انتفى الحكى في الرواية كونها فنا زمنيا وإذا كان الزمن الواقعي الموضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل فإن الزمن الروائي يتسع ويتقلص ³ »، وتتجلى أهميته في الفن الروائي بعدم إمكانية إهماله فلا يمكن أن ينطلق سير حدث ما لم

¹ عمرو عيلان: الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001، ص: 271.

² د. الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردى مفاهيم نظرية، ط1، 2011، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص: 21.

³ د. مها حسن القصراري: الزمن في الرواية العربية، ط1، 2004، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ص: 36، 37.

نحدد له عتبة زمنية « وإلى جانب ذلك ارتبطت حادثة الرواية بقدرتها على التلاعب بالبنية الزمنية لدرجة أصبحت معها زمنية الأحداث، عنوانا لتمييز نمط روائي عن سواه»¹ ، وهذا ما يطلق عليه جيران جنيت بالمفارقات الزمنية.

2- تعريف الزمن وأهميته:

وردت تعريفات كثيرة وعديدة اختلفت الآراء باختلاف المدارس وباختلاف النقاد والدارسين منها:

ورد في قاموس المحيط: « إن الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن»²، من هذا التعريف يتضح لنا أن الزمن مرتبط ارتباطا وثيقا، فازدياد الوقت يعني اتساع الزمن وكلما تقلص الوقت نقص الزمن، ويعرف أيضا غاستون باشلار الزمن: « أن الفلسفة لنفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية وأن الاستخدام المنهجي للزمان يتم اكتسابه بصعوبة ويتم تعليمه بصعوبة»³.

فباشلار ربط النفس بالزمن وأن منهج الزمن يصطدم بصعوبة الاكتساب وصعوبة التعليم أما بالنسبة للزمن في النص الروائي فهو يتجلى في اللغة، لغة الوعي واللاوعي، فهو داخلي كامن في طبيعة اللغة المعبر بها في الخطاب الروائي، فكما يقول جورج لوكاتش: « إن أعظم انفصام بين الفكرة والواقع هو الزمان»⁴، ولعله بذلك يقصد زمن فعل السرد، وزمن مادة السرد والفرق بينهما، فالأول هو زمن متعاقب يساوي عدد الصفحات والثاني هو زمنية الحياة.

¹ فوزية لعبوس، غازي الجابري: التحليل البنوي للرواية العربية، ط1، 2011، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص: 153.

² الفيروز آبادي محمد الدين محمد بن يعقوب: قاموس المحيط، ج2، ط2، مصر شركة مصطفى الياسي الحلبي، ص: 233، 234.

³ غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، دار المطبوعات الجامعية، 1982، ص: 15.

⁴ ينظر: بول ريكور: الزمان والسرد، تر: فلاح رحيم، ط1، 2006، دار أوبا طرابلس، ص: 137، 138.

ولقد حقق النص الروائي كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه، بحيث شكل أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معماره فنياً وجمالياً، وتعود بداية الاهتمام بعنصر الزمن وكيفية تعامل النقد الروائي معه إلى الشكلايين الروس، الذين بنوا تصورهم انطلاقاً من التمييز بين ما أسماه **توما شفسكي** المتن الحكائي والمبنى الحكائي حيث يقول: « إننا نسمي متناً حكاياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»¹، إذ يلجأ الراوي في أي موضع من القصة إلى تشظي النسق الأفقي للزمن، ويسعى إلى إعادة إنتاج الرواية وتشكيلها فنياً.

الزمن في الأعمال الأدبية: لدراسة الزمن في العمل الروائي لا بد من التمييز بين ثلاث أزمنة داخل النص الروائي أو بالأحرى داخل العمل السردى لأنه ليس من الضروري من وجهة البنيوية أن يتطابق زمن تتابع الأحداث في النص الروائي أو النص القصصي مع تتابع الأحداث في الزمن الواقعي الطبيعي لأحداثها فمثلاً من المستحيل أن يروي الراوي أحداثاً ووقائع في آن واحد جرت في زمن واحد لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك ، وبناء على هذا فإننا نميز ثلاثة أزمنة في العمل الروائي هي:

أ - زمن القصة: وهو الزمن المتتابع المنطقي للأحداث بمعنى أن يسير على خطة واحدة لا مفارقة ولا تشظي فيه، ويعتبر « زمن المادة الحكائية وكل مادة حكاية ذات بداية ونهاية، وهي تجري في زمن يمكن قياسه ، وزمن القصة لا يخضع إلى بنية معقدة أو متداخلة بل يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث»².

¹ توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية الدار البيضاء، 1982، ص 180.

² حميد لحميداني: بنية النص السردى، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993، ص:73.

نفهم من هنا أن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث غير زمن السرد الذي لا يستفيد من هذا التتابع.

ب - زمن الخطاب: فهو عكس زمن القصة لأنه يلغي ذلك التتابع والترتيب والتسلسل المنطقي للأحداث لأنه يتميز بتكسير خطية السرد ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن زمنها الواقعي « ويمكن التمييز هنا بين زمنين على الشكل التالي:

← أ ← ب ← ج ← د.

فإن سرد هذه الأحداث في الرواية لا يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

← ج ← د ← ب ← أ¹.

هنا نكون أمام ما يعرف بالمفارقات الزمنية التي تحدث في زمن القصة توقف السرد فاسحا المجال للعودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام انطلاقا من لحظة الحاضر.

ج - زمن النص : يظهر هذا الزمن في الكتابة التي يقدمها الكاتب في لحظة زمنية تكون مختلفة تماما عن زمن القصة و زمن الخطاب، ويمكن التوضيح أكثر بأنه زمن الكتابة وهذا متعلق بالكاتب ولدينا زمن القراءة وهذا الأخير متعلق بالقارئ أي « تعالق زمن الكتابة وزمن القراءة يتولد زمن النص كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي ، وإن العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة بناء **Construction** ومن خلال عملية البناء يتم إنتاج الدلالة²، بالنسبة لهذه المفارقات الزمنية التي تطرق إليها **جيرار جنيت Girard Ginet** وأولاهها أهمية وأكد على ضرورة وأولية اللحظات الزمنية

¹ ينظر: بونيبية إدريس: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص:102.

² ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988، ص:49.

على اللحظات المكانية، لأنه يمكن بذكاء المبدع وفكره، أن يروي حكاية دون تحديد مكانها، على عكس الزمن الذي لا يقوم أي نص دونه ويرى أن «الزمن في السرد الأدبي يختلف فيه زمان الحكاية المروية عن تلقي هذه الحكاية من وجهة نظر الترتيب **Order** والديمومة **Duration** والتواتر **Fréquence**»¹.

أولاً: الترتيب: فتنابع الأحداث كما وقعت فعلا تختلف عن التتابع في سردها وعرضها لما فيها من قفز وتدخل زمني والذي ينتج عن تكسير خطية السرد لأن «زمن القصة شيء وزمن الكتابة شيء آخر، لما فيها من تشويهاات زمنية أو ما يسمى بارغامات الكتابة لأن الكتابة تفرض عند التعبير تتابعا في الأفعال، فحدثان أو إعلان وقعا في وقت واحد، لا يمكن أن يعرض إلا واحداً بعد الآخر، وقد يكون هذا التشويه الزمني خاضعا لإرادة الكاتب محققا به عنصر التشويق بالنسبة للقارئ»².

ومعنى ذلك أن الكتابة هي أيضا التي تفرض هذا التشويه والتكسير الزمني مما يجعل من الراوي يجد نفسه مرغما على هذا التتابع وهذا يتم من خلال حركتين أساسيتين وتتحدد من لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل ويمكن الحديث هنا عن تقنيتين يعتمدهما السارد في سرده للأحداث وتختلف اختلافا كبيرا بينها وبين نظام الحكاية.

أولاً: الاسترجاع **Analepes** :

***تعريفه:** هو تقنية تعمل على تحطيم الترتيب الزمني وتأخذ شكل العودة إلى الوراء؛ أي إلى الذكريات أو الأحداث التي تركت أثرا في نفسية الشخصية « ويعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة

¹ ينظر: غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ص:15.

² ينظر: محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلس السرديات، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، العدد1، 2004، ص:24.

النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردى إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحلها، ويوظفه في الحاضر السردى فيصبح جزء لا يتجزأ من نسيجه فان كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص»¹.

ومعنى ذلك أن السرد الحاضر يعود فيه الراوي إلى الوراء ويستدعي ماضيه ويجعله من حاضره ويحيلنا هذا إلى ما نجده في رواية « ثقب زرقاء » لشوار الخير من توقف لزمن السرد وعودته إلى الماضي واقتصاره على ذكريات بعينها حملها المتشرد الفاقد لذاكرته والتي ستكون له بمثابة مرآة تضيء له بعضا من حياته السابقة الغامضة وليكشف للقارئ هذه الشبكة المعقدة بين الماضي والحاضر ويظهر هذا جليا في قول بوعلام لجمال : « استعدت شريط حكايتي مع هذه المرأة منذ أن ولدت»²، أيضا في قوله: «ويعود العداد إلى نقطة الصفر ليشتغل من جديد بالشكل المراد، ويباشر حياته السابقة...»(ص:52).

من خلال هذين المقطعين الاستذكاريين يسترجع الراوي حياته الماضية حيث يعود إلى الزمن الماضي ويعيده بكل تفاصيله وذلك في قوله استعدت شريط حكايتي لأن الشريط يخزن كل صغيرة وكبيرة تسجل فيه، وأيضا في قوله: « مع أنني أستعيد ما حدث وأشعر الآن أنه لم يكن ينوي شرا...» (ص:48،49)، وأيضا في قوله: « استعاد تفاصيل ذلك الوجه بكل تفاصيله ككاميرا رقمية عالية الجودة...» (ص:29)، فمن خلال هذا المقطع الاسترجاعي فهذه الشخصية - بوعلام- تقوم باسترجاع ما أيقض ذهنه من خيالات وهواجس كثيرة، التي يعبر عنها الفصل الأول والتي أدخلته إلى دوامة وكوابيس رهيبة والتي تمثلت له في رأس يطارده في أحلامه ويقظته في قوله: «عندما نهضت في اليوم الموالي في ساعة

¹ ينظر: مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص:192.

² شوار الخير: ثقب زرقاء، ط1، 2014، دار العين للنشر، 2013، ص:55.

مبكرة وجدت في ذاكرتي هذه التفاصيل، كأنها وليدة تلك الكوابيس أو كان شخصا سردها علي دون أذكره، فأحسست برغبة في تفريغ الحكاية بتفاصيلها قبل أن تأخذني إلى المجهول» (ص:16)، أيضا نجد الاسترجاع واضح وجلي في الحوار القائم بين جمال وبوعلام - من الفصل الثاني - الذي حمل عنوان «اثان» وكلاهما ينضافان إلى المتشرد القابع في القصر المهجور يصبحان رمزا للماضي أو عودة له حيث قام بوعلام بإعادة سرد حياته منذ الطفولة إلى اللحظة الراهنة لجمال، ابتداء بسمية وسيلة عليه ومرحلة الدراسة الابتدائية ثم الثانوية له ولوسيلة وعنفه اتجاه كل من يقترب منها، كالأستاذ الذي كاد أن يقتله ضربا، ورؤيته للرأس المذبوح على جانب الطريق مع الدم الكثير وهو في طريقه إلى المدرسة والذي أنتج اضطرابات نفسية يعيشها، فأثر ذلك على ليلة عرسه مع وسيلة وتطور ذلك إلى ممارسة العنف تجاه ابنه وليد بطريقة هستيرية، وبجريمة القتل التي أنهى بها حياة رجل مجهول وأنهى بها لاحقا حياته هو، حين ظن نفسه يقتل صاحب الوجه الفوسفوري في حين أنه كان لا يقتل إلا نفسه، فدلالة هذه الاسترجاعات السابقة الذكر تتمثل في خدمة الحاضر وإيضاح الصورة للمتلقي حتى يربط بين الحاضر والماضي والشئ الثاني يتمثل في ابتعاد الرواية عن الزمن التسلسلي، لتتخذ من الزمن النفسي الداخلي عصى للسرد، لأن الزمن النفسي هو المناسب لحالة الشخصية بوعلام -المتعددة الأصوات- المضطربة ولحال الناس المختلقين بظروف اجتماعية قاهرة، فالراوي هنا ينطلق من الماضي في معاينة ذاتيته وعقليته وفق ما تقتضيه الغايات الفنية والمقاصد الأيديولوجية التي يتعقبها من مهارة التذكر التي يستجمع فيها بين الحين والحين ما تتأثر في خلده من ذكريات وأوهام، ومن هنا أنتقل إلى أشبه ما يكون بتحليل ذاته والتأمل في خبراته الماضية وعالمه الداخلي وأبعاده النفسية والاجتماعية.

3-أنواع الاسترجاع: عرفنا أن الاسترجاع هو عودة للماضي واستدعاء ذكريات وإحداث وقعت، وهي التي يخلفها السرد وراءه فتعود وتدخل عالم السرد وذلك باستذكارها فتعمل على ملء الفجوات، ويختلف توظيف الاسترجاع في النص الروائي باختلاف نوعيه:

1.الاسترجاع الخارجي: L'analepse Externe.

2.الاسترجاع الداخلي: L'analepse Interne .

1. الاسترجاع الخارجي: إن كل عودة إلى الماضي تعتبر استذكارا بالنسبة للسرد، حيث يفسره **جنيت** بأنه عودة الذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية « ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن السردى في الرواية الحديثة لتكثيف الزمن السردى فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، في حين يقل في الرواية الواقعية ذات التسلسل الزمني الممتد لفترة زمنية طويلة»¹، بأحداثها المتتالية من الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل فهناك استرجاعات طويلة المدى وهناك استرجاعات خارجية قصيرة المدى « وتتحدد مدى المفارقة على المسافة الزمنية التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء حيث تقاس بالسنوات والأيام والشهور»²، حيث تصور لنا رواية « ثقب زرقاء » حكاية متشرد أرهقه الحاضر الذي كان يرفض النظر إليه بسبب ماضيه وذكرياته الأليمة : « استعدت شريط حكايتي مع هذه المرأة منذ أن ولدت » (ص:55)، وأيضا في : « في هذه الليلة المشؤومة، أنت تعرف الكثير من تفاصيل حكايتي التافهة، لكن أرجوك اسمعني، أشعر برغبة صادقة في تفريغ كل ما عندي...»(ص:57)، أنها معاناة الألم ترسبت في أعماقه، فلم يجد ملاذا يلجأ إليه سوى ذكرياته محفورة في الذاكرة نقشتها السنين على مهل، ليتفجر الماضي بين الفينة والأخرى، يحضر ليحكي لنا قصة متشرد مع

¹ مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص:194.

² المرجع نفسه، ص:194.

الماضي وكوابيسه ومن الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد، استرجاع بوعلام في حوار مع جمال أيام الطفولة هو وسيلة في قوله: « نشأت الطفلة على حبي وكأننا تزوجنا في الغيب قبل أن نأتي إلى هذا العالم ... » (ص: 56)، وأيضاً في قوله: « وأكاد أزعم أنني عشقتها وأنا طفل قبل الوعي الأول ... » (ص: 55)، فلم يكتف باسترجاع الطفولة بل استعاد أيضاً مرحلة الدراسة في قوله: « اضطرت مكرهة للتوقف عن الدراسة عند نهاية التعليم المتوسط وقد أراحني ذلك كثيراً » (ص: 56)، وأيضاً في قوله: « وقد غادرت مقاعد الدراسة مكرها في السنة الثانية ثانوي وكل الظروف المحيطة بي من فقر وحالة نفسية كانت تعمل ضد طموحي في مواصلة الدراسة » (ص: 56).

حيث تعتبر هذه الذكريات محفزا في ربط العلاقة بينه وبين حبيبته والتي تسمى وسيلة ويحاول الراوي ترهين هذا الماضي الذي يدعونا إليه بوعلام للسفر في عمقه لمعرفة حكاياته وأسراره فيتحول إلى حاضر يركز عليه علما أن مرحلة الطفولة التي استرجعها الراوي تكمن دلالتها أنها تعد من أهم المراحل الزمنية في تكوين الشخصية الإنسانية وتشكيل رؤيتها وفكرها ومشاعرها وحب بوعلام ورؤيته في طفولته لذلك الرأس المقطوع على قارعة الطريق سببا في تغير مسار كل أحداث الرواية، وبؤرة انفجار أحداثها وذلك في قوله: « وهو ذاهب إلى المدرسة صغيرا شاهد رأسا بدون جسد، رجل بشارب ضخ موضوعا فوق صخرة على قارعة الطريق ... أليست بصدمة نفسية عميقة بعد أن دقق فيه » (ص: 62).

فهذه الصورة الراسخة في ذهنه منذ صغره التي قلبت كل حياته وقضت على كل آماله وطموحاته ويظهر ذلك جليا في قوله: « ومنذ تلك اللحظة بدأ يقسم حياته إلى ما قبل الرأس المقطوعة وإلى ما بعدها، أمّا مشاهدة تلك الرأس فتحوّلت إلى دهر من الكوابيس يسيطر على حياته وكاد في أكثر من مناسبة أن يدخله دائرة الجنون » (ص: 63).

فهنا يكشف لنا الاسترجاع البعيد المدى شخصية بوعلام وأسباب هذه الكوابيس والأوهام والانفصام الذي يسيطر عليه، فتتجسد لنا علاقة الراهن بالماضي في استمرار الضغط النفسي فتتحرف النفس عن آمالها ورغباتها ونزواتها إلى حرمان وكبت وضغط.

فتعتبر هذه الاسترجاعات وغيرها خارجية وأيضاً بعيدة المدى لأن زمن وقوع أحداثها سابقة عن اللحظة التي بدأ منها القص، لأن العودة إلى الورا كانت متبوعة بقفزة إلى الأمام، أهمل فيها الراوي جزء طويلاً بأكمله من حياة بوعلام الشخصية المتشردة المتعددة الأصوات تأسيساً على ذلك نسجل أن وظيفة الاسترجاع الخارجي هي إضاءة الراهن الذي ظل مرتبطاً بالزمن الماضي وهذا مكن ومنح للقارئ إمكانية تجميع معاني الاسترجاعات، ليكون صورة مكتملة الظلال والألوان عن شخصية بوعلام.

2 . الاسترجاع الداخلي: وهو عكس الاسترجاع الخارجي لأنه يختص بعودة الذاكرة إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية، ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها¹.

ونسوق مثالا من الرواية في حوار بوعلام وجمال علما أن أغلب الاستذكارات كانت تشكل حواراً، ومن أمثلة ذلك « فاستحضر تفاصيل وجهه كأني شاهديها مئات المرات مع أن الأمر في الحقيقة لم يستغرق إلا بعض ثواني » (ص: 14)، وأيضاً في قوله: « استعاد ذلك الوجه الفوسفوري الذي رأى في أول يومه واستعاد هاجس الخوف... » (ص: 19)، ثم استرجع الحادثة نفسها « تخيل المشهد بكل تفاصيله ضحية قنبلة موقوتة وضعت تحت طاولته في السوق... » (ص: 23).

¹ د مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص: 199

إن القارئ يدرك بعض هذه التفاصيل، ومع ذلك يعتمد الراوي إلى إنارتها بواسطة الاسترجاع الداخلي ولقد كيف لنا هذا النمط عن خلق داخلي يلتهب في نفسية بوعلام، ولا يجد له سبيلا لإخماده، ولم يقتصر هذا الاسترجاع على التغيير عن رؤية فكرية وفلسفية تجاه الزمن وحركته وإنما يقوم بوظيفة فنية تتمثل في الكشف عن مصير وعرض بعض الشخصيات التي ظهرت في النص ولم يتسن للراوي الكشف عنها أثناء حركة السرد مثل (الطاوس، مسعودة، وسيلة، وليد، أستاذ الاجتماعيات عامر، المتشردون والمدمنون على المخدرات...).

• محفزات الاسترجاع وآلياته:

1 - إن الحاضر يعتبر أهم محفز للعودة إلى الماضي واسترجاع أحداثه وذاكراته لإنارة بعض جوانب الحاضر بكل تفاصيله ويظهر هذا جليا في أن وجه الضحية والثقب الزرقاء المتواجدة على وجهها والتقرير النهائي للطبيب الشرعي، تعتبر من أهم محفزات الاسترجاع والعودة إلى الماضي.

2 - إن حاسة الرؤية البصرية وباقي الحواس تعتبر أهم حافز الاسترجاع سواء الداخلي أو الخارجي القريب المدى أو البعيد ويتمثل ذلك في رؤية الصحفي لتفاصيل وجه الضحية والتدقيق فيها سبب في العودة إلى الماضي وأيضا في رؤية بوعلام للدم في عيد الأضحى سببا في عودته إلى الماضي ومعاودة استرجاعه للرأس المقطوع على قارعة الطريق و يظهر ذلك في قوله: « ظل بقية حياته يثار عند رؤيته الدم، وكان لا يسره... وسرعان ما تتدهور حالته... » (ص: 63)، حتى أنه لا يلبس لباسا بلون أحمر ويظهر ذلك في: « لم يعد يلبس اللون الأحمر الذي يعيده إلى تلك الأزمنة... » (ص: 63)، أيضا حاسة السمع التي جعلته يعود إلى الماضي ويعرف بعض جوانب ماضيه « وهو يسمع الحكاية من الغربيين، ثم يعيش تفاصيل بعض حياة قد تكون من حياته السابقة » (ص: 81).

وهذا من خلال الحوار القائم بين جمال وبوعلام، وهذا ما جعله يعود إلى الماضي ليبحث أين سمعه ولماذا يشعر كأن الصوت يخرج من أعماقه وهناك حواس أخرى عملت على استحضار الحدث الماضي.

3 - أيضا كان للمونولوج الداخلي استرجاعا للماضي، ويظهر ذلك في حديث بوعلام مع نفسه عند استيقاظه « عندما نهضت في اليوم الموالي في ساعة مبكرة وجدت في ذاكرتي هذه التفاصيل، كأنها وليدة تلك الكوابيس أو كأن شخصا سردها علي دون أن أذكره، فأحسست برغبة في تفريغ الحكاية بتفاصيلها قبل أن تأخذني إلى المجهول » (ص: 16).

4 - من محفزات الاسترجاع أيضا الحوار الخارجي ونسوق مثالا على ذلك في الحوار الجاري بين بوعلام وجمال في : « لم يخبرن عن تفاصيل الحادث، كيف قتلت هذا الشخص..؟ » (ص: 48).

بوعلام: « ... أريد أن أمحو هذه الذكرى السيئة من ذاكرتي يا جمال»، ثم بدأ يحكي....» (ص: 48).

فمن خلال الحوار استطاع القارئ أن يعرف كل مجريات وأسرار الشخصية وهذا من خلال تفريغ بوعلام كل ما عنده لجمال « لكن أرجوك اسمعني، أشعر برغبة صادقة في تفريغ كل ما عندي » (ص: 57).

5 - أيضا للاسترجاع محفز آخر هو الذي ينير ويضيء جوانب هامة من حياة الشخصية الماضية لأن الزمن الحاضر لم يتسن له أن يكشف عنها حيث كانت الجرائد من أحد المحفزات لاسترجاع الماضي وذلك في قوله: « ووجد ذلك الركام الهائل من الجرائد المطروحة على الطريق والمعروضة صفحاته الأولى للقراءة... » (ص: 85).

فهذه الجرائد المطروحة على جانب الطريق كانت سببا في استرجاع المشرّد لماضيّه وما حدث سابقا من أحداث ماضية « شعر بإبرة تمتد إلى تلافيف مخه تحاول تفجير تلك البؤرة من العقل المتحجر لعل الذكريات تتفجر فيه من جديد، وعاد من حيث أتى...» (ص: 86).

وأيضاً يظهر الاسترجاع في اعتراف بوعلام لجمال بجريمته البشعة التي اقترفها »
لكن الضربة أصابت الرأس، والرجل الغريب كان فعلاً من لحم ودم فهوى على
الأرض يصرخ اااااااااااااي، ليتوقف عن الكلام وهو يتخبط» (ص: 80).

فهو يعتبر بالنسبة للمتشرد محفزاً لتحريك الذاكرة بالرجوع إلى الوراء.

ثانيا: الاستباق Aralepes:

***تعريفه:** يعد الاستباق أحد المفارقات الزمنية التي تعتمد إلى تكسير وتشظي النسق الزمني» لأنه مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتؤمن للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»¹.

من هنا يمكن القول أن الاستباق مفارقة زمنية يتنبأ بها السارد إلى المستقبل بمعنى أنه يستشرف ما سيحدث مستقبلا وقد يقع ولا يقع، و يعايشها القارئ أثناء قراءة النص من أحداث وإشارات أولية توحى بالآتي، والقارئ هو الذي يتحكم في تحقق الاستباق أو عدمه، وعند تتبعنا لمسار أحداث الرواية لذا لم نصادفه أثناء قراءتنا إلا بعد أن تقدم القص أشواطاً على خط الحاضر والماضي ومن الأمثلة النادرة لهذا

¹ د. مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص: 211

النمط نسوق قول العمة الطاوس يوم ولدت وسيلة: « هذه هي زوجة بوعلام... ثم أضافت: حتى لو لم يقبل بها بوعلام له فسوف أزوجه إياه بالذراع » (ص: 56).
وأیضا في: « واعتقدت أنها ستقضي بقية حياتها هناك » (ص: 70).

أما باقي صفحات الرواية فهي عبارة عن استرجاع لحقيقة وماضي باطن الإنسان الجزائري العامر بالتناقضات والممتلئ بجرعات غائرة لا يمكن تجاوزها بسهولة، وابتعدت تماما عن الزمن البيولوجي المتتابع واتخذت زمنا مناسبا لحالة الشخصيات المضطربة والمختنقين بظروف اجتماعية وسياسية ونفسية قاهرة، فهذا الحديث يحيلنا إلى غياب التنبؤ والاستشراف إلى المستقبل وتوقف الزمن واقتصر على ذكريات حملها المتشرد الفاقد لذاكرته والتي ستكون له بمثابة مرآة تضيء بعض من حياته السابقة الغامضة فهو يرى تمثلات حياته في ذلك القصر المهجور.

***وظائف الاستباق:** للتنبؤ والاستشراف وظائف عدة حيث تعد « بمثابة تمهيد لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة، وبالتالي تخلق لدى القارئ توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية، وقد تكون بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ»¹.

فهذا يمنح القارئ إحساسا بأن ما يحدث داخل النص الروائي لم يحدث ولا يخضع للصدفة وغنما يسير وفق خطة الراوي.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن المفارقتين تشتركان في كونهما تسعيان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، حيث يتجاوز الراوي التسلسل المنطقي الزمني للمتواليات الحكائية، ومن جهة أخرى يختلف الاسترجاع عن الاستباق حيث البنية والوظيفة، فالمقطع الاستباقي على الرغم من غيابه في الرواية إلا أنه يظهر بصورة إشارات سريعة تشغل حيزا قصيرا في السرد، في حين يشغل المقطع الاسترجاعي

¹ ينظر : المرجع السابق، ص: 212

الحكائي حيزا أكبر في السرد قد يمتد إلى فصول، ينير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور، لأن الرواية تؤثت لمشاهد عجيبة تفسر نفسية الإنسان الجزائري وواقعه وماضيه المتناقضين.

(2) الديمومة :

يقصد بالديمومة العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والأيام والشهور والسنوات « ونعني بالديمومة سرعة القص ، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته¹»

ولمعالجة هذا النمط والكشف عن تمفصلاته الإيقاعية لا بد من الوقوف على حركة السرد بالاعتماد على مظهرين أساسيتين: ترسيخ السرد، وذلك عن طريق تقنيتي الخلاصة Summary والحذف Ellipsis، ويعمل المظهر الثاني على إبطاء السرد، ويشمل تقنيتي المشهد Scene والوقفة الوصفية Pause Descriptive وللضبط أكثر تعرض هذه التقنيات الواحدة تلو الأخرى.

أ - الخلاصة : ز/ق > ز/و.

أي أن زمن القص أقصر من زمن الوقائع « وهذه الحركة هي حركة متغيرة السرعة وغير محددة ، تجعل من زمن القص زمنا أقصر فقط من زمن الوقائع .أي أن الطول المستغرق على مستوى القول هو فقط أقصر من مدة الزمن على مستوى الوقائع. وعليه فان هذه الحركة تعني أن الراوي يقص في بضعة أسطر أو في عدة

¹ د. يمني العيد :تقنيات السرد الروائي ،ص:124.

مقاطع ما مدته سنوات عدة أو أشهر عدة أو أيام عدة، أي أنه لا يتطرق إلى التفاصيل¹

ومعنى ذلك أن الخلاصة تأخذ معنى الإيجاز لأنه وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزمن لأنه من غير المنطقي أن يتساوى الكلام والحدث، لأنها تلخيص لأحداث جرت في سنوات من حياة شخصية في بضعة أسطر أو فقرات قليلة دون التعرض إلى تفاصيل الأقوال والأفعال.

ويمكن التمثيل بهذا النوع من التسريع الزمني من رواية ثقوب زرقاء ما يلي : « شعرت برهبة أكبر وهي تتقدم ببطء... خصوصا وهي تكره الكلاب منذ طفولتها الأولى » (ص: 72).

لخص الراوي هنا نفسية وسيلة منذ طفولتها تجاه الكلاب في بضعة أسطر كانت كافية لتوصل لنا مدى كره وسيلة للكلاب في : « نشأت الطفلة على حبي وكأنا تزوجنا في الغيب قبل أن نأتي إلى هذا العالم، غير أن الزمن فعل فعلته وانقطعت عنها عندما بدأت مشاكل سن النضج تطاردني اضطرب مكرهة للتوقف عن الدراسة عند نهاية التعليم المتوسط... » (ص: 56).

وعد عمل هذا التلخيص الاسترجاعي على كشف جوانب الشخصية -بوعلام ووسيلة- وإبراز جوانب من حياتها، حيث قام بتسريع السرد، فقد اختزل محطات كثيرة من العمر في بضعة أسطر، وأيضا في: « تذكرت كل التفاصيل بعد سنين قضتها في ذلك الكوخ دون أن يلوح أمل في الأفق في أن تغادره » (ص: 73)، حيث لخص الراوي هنا مدى معاناة وسيلة لسنين في كوخ لا أمل فيه، في سطر واحد، وأيضا: « نستطيع بناء حياتنا من جديد هناك، بعيدا عن أهلي وأهلك وكل اللذين تسببوا في مأساتنا السابقة » (ص: 71)، ففي هذه الكلمات نستنتج مدى تدخل الأهل

¹ المرجع السابق، ص: 127، 128.

في حياة الزوجين وكانوا سببا في تحويل حياتهم إلى مأساة وهذا فرض عليهم السفر والانتقال حيث لخص الراوي الماضي والحاضر في بضعة كلمات ، ولو فرقنا بين طول الخطاب وزمن القصة لوجدنا أن بوعلام سرد حياته وجميع أسرار ماضية التي تبدأ من زمن الطفولة إلى زمن الحاضر في الفصل الثاني المعنون باسم «اثنان» والذي لا تتعدى عدد صفحاته في ثمانين صفحة، حيث نستخلص مما سبق أنه يمكن القول أن الخلاصات في الرواية كانت ذات أهمية كبرى، ساعدت الكاتب على تخطي حقبة زمنية لم يكن بحاجة إليها لعدم جدوى أحداثها حيث توزعت في الرواية حسب أهدافها الفنية.

وظائف الخلاصة: بعد الحديث عن الخلاصة وكيف وردت في الرواية يمكن الحديث عن بعض وظائفها والتي تعتبر « مرورا سريعا على فترات زمنية طويلة، والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات للربط بين المشاهد الروائية، وتكمن أيضا وظيفتها في تقديم الاسترجاعات وهو الأكثر ورودا في الرواية وذلك في قوله: «أريد ذلك حتى أعيد حكايتي من جديد والتي حولتني إلى قاتل» (ص:48)، فهذا المقطع أولا عبارة عن تلخيص وفي الوقت نفسه تضمنت هذه الخلاصة استرجاعا لحالة ماضية كانت سببا في وقوع حادثة حاضرة، وتعمل الخلاصة أيضا على تسريع السرد وتجاوز أحداث ثانوية»¹.

ومن هنا يمكن القول أن للخلاصة طابع اختزالي يقوم فيه الراوي بالمرور السريع على الأحداث الحكائية أو السردية فتسرد في بضع فقرات أو بضع صفحات دون تفاصيل ثانوية.

ب. الحذف: أي أن زمن القص أقصر بما لا نهاية من زمن الوقائع، حيث يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي. و ذلك بتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي، فهو قد يلغي

¹ منها حسن القصرراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:225.

فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، « ويلجأ إليه الراوي بصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لا بد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى، كما تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية وبالتالي يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي»¹.

ومعنى هذا أننا في الحذف قد نصادف نوعين أحدهما معلن والآخر ضمني، وهذا ما تحدث عنه حسن بحراري فالأول -المعلن- هو أن « يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيراً إلى المدة الزمنية بالتحديد»²، ومن أمثلة الحذف المعلن في الرواية نجد: «... مر يومان دون جديد وأعطيت الإشارة لدفن الجثة بعدما أخذت كل المعطيات الطبية» (ص:11)، يذكر الراوي هنا المدة المحذوفة المقدرة بيومين، وأيضاً في: « لقد مرت سبع سنين على الزواج ذاك الذي لا يحب الطرفان ذكر ليلته الأولى تلك» (ص:69)، هنا أيضاً يذكر الراوي ويعلن عن المدة المحذوفة والمقدرة بسبع سنوات، وأيضاً في: « وانتظرت به بعد يومين حتى انفردت به وشرعت في ضربه... » (ص:59)، أيضاً هنا المدة المحذوفة مقدرة ومعلن عنها بيومين.

أما بالنسبة **للحذف الضمني**: هو عكس الحذف المعلن فالأول يعلن عن الفترة المحذوفة ويقدرها أما بالنسبة للضمني ففيه « يسكت الكاتب عن المدة المحذوفة، ويكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها ومن أمثلة ذلك: « أضاف في شبه سؤال: كم انتظرت هذه اللحظة؟ » (ص:61)، وأيضاً في: « أن القصر المهجور يسكنه الجن منذ سنين طويلة... » (ص:09)، وأيضاً في: «أردت الحصول على مثله

¹ د. يمني العيد: تقنيات السرد الروائي، ص: 124.

² الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي _دراسة في روايات نجيب الكيلاني_ ط 1، 2010، عالم الكتب الحديث أريد الأردن، ص: 168.

انتظار أيام طويلة قبل أن تنسى القضية...» (ص:10)، وأيضاً في: « كانت تلك أشهر قصة حب وأكثرها ثباتاً في حومتنا»، فهذا نجد حذف لكن غير معلن عن الفترة المحذوفة فتركنا للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها ويظهر ذلك أيضاً في قوله: «لقد انتظرت تلك اللحظة لسنين طويلة » (ص:55).

فلا بد من الإشارة إلى أن كل رواية لا يمكنها الاستغناء عن مثل هذا النوع من الحذف لأنه يتيح للروائي تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد .

ج. المشهد:

أي أن زمن القص يساوي زمن الوقائع وهو على النقيض من الخلاصة. فالمشهد هو تقنية تستعمل في كسر رتابة السرد وشرح الغامض من الأحداث وإعطاء الفرصة للشخصيات لكي تبين ملامحها وتعبر عن أفكارها، ويرى تودوروف أن المشهد «هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإحكام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً»¹.

حيث أن كسر رتابة السرد تكون من خلال تقنية الحوار، ويعمل على منح الشخصية مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات حيث يغيب الراوي بضمير الغائب تقريباً، ويتقدم السرد حواراً بين صوتين أو عدة أصوات.

ونسوق نموذجاً عن المشهد الحوارية علماً أنه هناك نوعان من المشاهد الحوارية فمنها الآنية التي تعمل على بث الحركة والحيوية في السرد، ويعمل على نمو الحدث وتطوره، أما المشاهد الاسترجاعية فهي تعمل على إضاءة ثغرات كان السرد قد أغفلها، وهذه الإضاءة تحدث إبطاء في زمن السرد وحركته، إذ ينشغل الراوي

¹ د مها حسن القصاروي : الزمن في الرواية العربية ، ص: 240 .

بالمشهد الاسترجاعي بعد أن يبطئ حركة الحاضر السردى، وبذلك يتمدد الخطاب ويتوسع باتساع المشهد مقابل زمن الحكاية، وإذا تأملنا جيدا في النص الروائي - ثقب زرقاء - لنجده زاخرا بالمشاهد الحوارية الآنية لكنها عبارة عن استرجاع للماضي وسرد له وداخل هذا الحوار نجد حوارا آخر وهذا يظهر جليا في الحوار الذي جرى بين بوعلام وجمال والذي شغل تقريبا الحيز الأكبر في الفصل الثاني، وهذا سبب بطء إيقاع الزمن الروائي، حيث تحول المشهد الحوارى في الرواية، إلى بؤرة زمنية تلتقي فيها جميع التقنيات السردية التي تعمل على إبطاء حركة السرد، ويمكن أن نسوق مثالا:

«جمال: لم أكن أتخيل أنك تتحول إلى قاتل يا بوعلام، وأنت المتدين الخجول الذي كان قبل سنين لا يقوى على ذبح دجاجة؟

بوعلام: لم استدعك يا أخي في هذا الظرف حتى تسمعي هذا الحديث، أنت تعرف الظروف التي عشتها ودفعنتي إلى هذا المصير المظلم» (ص:46).

«جمال: هل ينفع البكاء في هذا الظرف؟

بوعلام: أنا لا أصدق نفسي، كأني أعيش أطوار كابوس وسأصحو منه بعدها؟.

جمال: لن تصحو من هذا الكابوس أبداً، إنه خيارك الذي سيتحول إلى مصيرك، لكن ماذا ينفع اللوم؟ هلا ساعدتني أكثر حتى ننتهي من دفن جريمتك قبل أن ينكشف أمرنا» (ص:47)

«بوعلام: أنا منهارة... لا أستطيع، تمنيت لو كان أحد معك غيري، أريد أن أنام نومة لا أنهض منها أبداً» (ص:48).

فمن هنا ينفجر الحوار من الآتي إلى الاسترجاعي بعد سؤال جمال لبوعلام.

«جمال: لم تخبرني عن تفاصيل الحادث، كيف قتلت هذا الشخص وأنت الذي كنت تخشى من ظلك وتفكر في أحاسيس النمل والذباب؟.

بوعلام: فينفجر بكاءً وهو يقول: « أريد أن أمحو هذه الذكرى السيئة من ذاكرتي يا جمال، ثم بدأ يحكي:» (ص:48).

باسترجاع تفاصيل كل ماضيه بداية من طفولته إلى اللحظة الراهنة ويظهر ذلك جليا في قوله لجمال: «أنت تعرف الكثير من تفاصيل حكايتي التافهة، لكن أرجوك اسمعني، أشعر برغبة صادقة في تفريغ كل ما عندي.

جمال: لا عليك يا أخي، تكلم فأنا أسمعك إلى النهاية... تكلم» (ص:57).

فيقوم بـ**بوعلام** بسرد أحداث حياته الماضية بتسلسل وتتابع منطقي، ويتخيل هذا الحوار حوارا آخر جرى بينه وبين زوجته وسيلة، علما أن هذا الحوار الذي جرى بينه وبين جمال بدأ من زمن الطفولة إلى المراهقة إلى الشباب إلى ارتكاب جريمة قتل بكل تفاصيلها ودقائقها، أدت إلى زيادة سعته في الخطاب، وفرشه في مساحة نصية واسعة، عملت على إبطاء السرد، نتيجة لانشغال الراوي بالحوار الاسترجاعي حيث تظهر التقنيات الأخرى كالوصف والسرد والاسترجاع في ثنايا الحوار بصورة واضحة وبارزة، ويمكن اعتبار هذا الحوار الاسترجاعي مونولوجا لأن الصحفي والمتشرد المقتول بطريقة بشعة وبـ**بوعلام** الذي يتحاور مع جمال هم شخصية واحدة والمتمثلة في شخصية تعاني من انفصام الشخصية معها، فتتوقف حركة سرد الزمن الحاضر، لتتطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة حيث عبر عن مشاعر بوعلام وتأملاته بصورة عفوية ليعبر عن تجربته النفسية الداخلية تعبيراً شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي، فكان السرد بضمير المتكلم ومن إبطاء للزمن السردى، إذ يفسح المجال للتأمل النفسي وحوار الذات للبروز والتمدد في مساحة الخطاب السردى.

بما أن المشهد يكسر رتابة الزمن السردى من خلال الحوار الجاري بين شخصين فإنه يمكن الحديث عن بعض وظائف المشهد الحوارى في النص حيث «تعمل على كشف الحدث ونموه وتطوره والكشف أيضا عن ذات الشخصية من

خلال حوارها مع الآخر وبالتالي تعبر عن رؤيتها ووجهة نظرها تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، حيث يعمل الحوار على إيهام القارئ بالحاضر الروائي، ويعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة بالفعل لأن وهم الحضور يتقوى كثيرا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشهد حاضرا بالفعل¹.

فمن خلال المشهد الحوارى بين جمال وبوعلام سببا في معرفة تفاصيل حياة بوعلام من طفولته إلى جريمته البشعة، وأيضا تعرفنا على بعض الشخصيات لأن الراوى يترك شخصياته تتبادل الحوار مباشرة والهدف من هذا الحوار هو إبطاء وتيرة الزمن.

د. الوقفة الوصفية:

أي أن زمن القص أطول بما لا نهاية من زمن الوقائع لأن الراوى يوقف السرد ويشغل بالوصف وهذه التقنية أيضا في دائرة إبطاء السرد «ويمكننا أن نميز بين نوعين من الوصف، الوصف الذي يشكل مقطعا نصيا مستقلا، فيشرع الراوى في وصف إطار مكاني أو شخصية أو الطبيعة معلقا لفترة زمنية معينة تسلسل الأحداث وتقتصر وظيفتها على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية، والوصف الذي لا ينجر عنه أي توقف للمسار الحكائي، فيكون الوصف عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصيته يكشف لنا عن مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما»²، ونفهم من هنا أن الوقفة قد تكون في طريقتين إما عن طريق وصف شخصية أو مكان أو طبيعة، والطريقة الثانية هي الوقوف عند تأملات الشخصية، وقد لعبت الوقفة الوصفية دورا مهما في بناء النص الروائي، باعتبارها تقنية سردية قديمة لا نكاد نجد رواية تخلو منها، فكلما برزت المقاطع الوصفية أبطأ السرد وتقلص

¹ د مها حسن القصرراوى : الزمن في الرواية العربية ،ص:240.

² سمير المرزوقي، جميل شاكرك: نظرية القصة، ط1، الدار التونسية للنشر، ص:90.

الزمن الحكائي ليفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي، فيتمدد الخطاب وتزداد سعته في صفحات النص، وبالتالي يمثل الوصف استطراداً وتوسعا في زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية، حيث يلجأ شوار الخير في روايته «ثقب زرقاء» إلى توظيف تقنية الوصف بصورة تستدعي الانتباه، لأنها تعمل على إبطاء زمن السرد في الفصل الأول والثاني نتيجة لكثرة الوقفات الوصفية، فتعمل على استطراد زمن الخطاب وسعته، إلى جانب دورها في رسم الشخصيات، وتجسيد المكان والزمان.

يتوقف السرد عندما يصف الصحفي تلك البناية التي وقعت بجانبها جريمة قتل، ويكشف ملامحها الخارجية «تلك البناية التي تبدو عتيقة، من عدة طوابق، لكن حيطانها مثقوبة من كل جانب، وكانت مطوقة ببعض رجال الأمن وبعض الفضوليين ... وغير بعيد عن تلك البناية التي تكاد تسقط من كثرة التخريب الذي طال جدرانها» (ص:08)، في هذا المقطع يقدم لنا الراوي وصف المكان - البناية - ودورها على الفاعلية الزمنية تعطيل السرد.

ولم يقتصر شوار الخير في روايته على وصف المكان بصورة عميقة، إذ راح يجسد ويصف الضحية أثناء عملية الدفن «وكان الفضول يأخذني لأحدق في تفاصيل الوجه المكشوف داخل الكفن الأبيض الذي تفوح منه رائحة الكافور، فبد الوجه حليقا لكن مع بياض غير عاد للبشرة يوحي بأن عملية الحلق تمت داخل غرفة حفظ الجثث عند تغسيل الجثة وكان الشارب الكثيف يؤكد ذلك، ... إضافة إلى الفتحات الواضحة التي خيطت وتلك البقع الزرقاء الداكنة، الواضحة في كامل الوجه» (ص: 12، 13)، وفي هذا المقطع يتوقف الراوي في وصفه لتأمل الصحفي لوجه الضحية لكل تفاصيل وجهها والتي تعتبر بمثابة استراحة ينطلق بعدها السرد ويموت خلالها زمن القصة.

أيضا يتوقف السرد عندما يصف بوعلام نفسه ووسيلة ليلة زفافهما « كان واقفا في كامل أناقته، يرتدي بذلة سوداء داكنة وقميص أبيض ناصع وربطة عنق بمسك ذهبي، وبحذاء غاية في الأناقة، وقف بكل أناقته تلك فر غرفة نوم من عالم الأحلام، والتفت إلى السرير ليجد امرأة في كامل أناقتها، تخفي جمالها الباهر بين يديها وهي ترتدي فستانا أبيض كأنها الطاووس، تغلب على خجله » (ص:61)، هناك العديد من الوقفات لا تسعنا هذه الأوراق لعرضها كاملة، علما أنه وصف استرجاعي.

وقد لعبت المقاطع الوصفية السابقة دورا في إبطاء زمن السرد، كما كشفت عن علاقة الحاضر بالماضي، فالمحفز الآني - جريمة القتل - تثير صور الماضي بتفاصيله الصغيرة علما أن وصف تلك البناية هو تمهيد لسرد استرجاعي، أيضا صورة وجه الضحية والثقب الزرقاء كانت قد أشارت الذاكرة لتداعي الذكريات، فإنه عمل على إبطاء عمل السر، فقد أشرنا سابقا إلى لون الوصف والحوار قد لعبا دورا في تعطيل زمن السرد عن الحركة والتقدم ويمكن أن نجمل وظائف الوقفة الوصفية في وظيفتين مركبتين:

1- الوظيفة التزيينية: ومعنى ذلك أن الوقفة لا تأتي لمجرد الوصف فقط وتعطيل زمن السرد حيث تؤدي دورا فنيا تزيينيا «وقد ورثت عن البلاغة التقليدية، وكانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب، أي كصورة أسلوبية وتعنيه تأسيسا على ذلك، مجرد وقفة أو استراحة للسرد وليس له سوى دور جمالي خالص»¹، ومعنى ذلك أن الوقفة الوصفية قديمة قدم النصوص الروائية ومغزاها الأول أنها فنية جمالية خالصة.

¹ د مها حسن القصرأوي: الزمن في الرواية العربية، ص:248.

2- **الوظيفة التفسيرية الرمزية:** حيث أن المقاطع الوصفية تحضر في النصوص لتفسر الظاهر والباطن للأشخاص والأماكن « فتلعب دورا في بناء الشخصية وبناء الحدث، وخدمة بنية السياق السردى بصورة عامة »¹.

ومعنى ذلك أن التطلع إلى تأملات الشخصية والتوقف عندها من خلال الوصف يقدم وظيفة تفسيرية حيث نتعرف على باطن وظاهر هذه الشخصية والشيء نفسه للأمكنة.

3- **الوظيفة الإيهامية:** ومعنى ذلك أن يحس القارئ أن ذلك العالم الخيالي الذي هو من نسج المبدع كأن عالم واقعي ويتفاعل معه وهذا من «خلال إدخال الراوي للعالم الواقعي داخل عالم الفن والخيال فيزيد هذا من إحساس القارئ بواقعية الفن»².

3- التواتر: Fréquence.

وأثار هذه النقطة الباحث والناقد **جيرار جينت** وأولاهها اهتماما معتبرا فهو يتعلق بمقولة الزمن ويمكن التعرف على التواتر من خلال « النظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلّة مستوى القول من جهة ثانية، وفي ضوء هذه العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه على هذين المستويين »³.

ومعنى ذلك أن التواتر يتحدد من خلال العلاقة بين مستويين، مستوى الوقائع ومستوى القول، لأنه قد يقع الشيء مرة واحدة ويذكر على مستوى القول عدة مرات، وقد يقع الشيء على مستوى الفعل عدة مرات لكنه يذكر على مستوى القول مرة واحدة، واستنادا إلى الدراسات الرائدة لهذه العلاقة، أمكن تحديد أربع حالات:

¹ المرجع السابق: ص: 248.

² المرجع نفسه: ص: 248.

³ د. يمينى العيد: تقنيات السرد الروائي - في ضوء المنهج البنيوي - ص: 129.

1. الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما حدث أو وقع مرة واحدة على مستوى الوقائع: ومعنى ذلك صياغة أو ذكر ما حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع مرة واحدة على مستوى القول أي أن « العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى فنكتب هذه المعادلة على النحو التالي: 1ق = 1و »¹، معتمدين الرمزين : ق = قص، و = وقائع.

وهذا ما نجده حاضرا وواضحا في الفصل الثاني من الرواية نظرا لطبيعة الرواية القائمة على حكي الأفكار أكثر من حكي الأدوات، ويظهر غالبا لتتبع حركات السارد وتنقله عبر الأمكنة ومن ذلك الأفعال الدالة على انتقاله قوله: « واتجهت إلى حي الطاحونتين ... نزلنا من السيارة واتجهنا راجلين ... » (ص: 7، 8)، وأيضا في قوله: « كان علي التنقل رفقة المصور أمين إلى مستشفى القطار وإلى غرفة حفظ الجثث تحديدا ... » (ص: 10).

فهنا يتضح أنه ذكر على مستوى القول مرة واحدة ما وقع مرة واحدة على مستوى الوقائع حيث يظهر هذا جليا في الحركة والتنقل من فضاء إلى فضاء آخر.

الراوي يقص مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات: ومعنى ذلك أنه يكرر قص عدة مرات على مستوى القول ما حدث أو وقع عدة مرات على مستوى الفعل، وعند تتبعنا لمسار أحداث الرواية فهذا النمط غير واد فيها، ويمكن كتابة المعادلة على النحو التالي: «م ق = م و مع الإشارة إلى الحرف م يرمز إلى مرات عدة»².

3. الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرة واحدة: حيث يذكر عدة مرات على مستوى القول ما جرى مرة واحدة على مستوى الوقائع ويظهر هذا جليا في الرواية بذكر حادثة وقوع الجريمة عدة مرات وكأنها حدثت مرات عديدة،

¹ المرجع السابق، ص: 130.

² المرجع نفسه ، ص: 131.

وهذا في يقظة ومنام المتشرد فأصبحت على شكل كوابيس وأوهام تطارده، حيث نلاحظ أن الراوي يكرر كلامه عن فعل واحد وهو ملاحظته لوجه الضحية، أثناء عملية الدفن وقد توزعت على مدى صفحات الرواية ويظهر هذا في قوله: «فأستحضر تفاصيل وجهه كأني شاهدها مئات المرات مع أن الأمر في الحقيقة لم يستغرق إلا بعض ثواني» (ص:14).

«ويمكن أن نكتب المعادلة على النحو التالي: م ق = 1 و»¹.

4. الراوي يقص مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات: ويعني ذلك أن يذكر مرة واحدة على مستوى القول ما جرى حدوثه مرات عدة على مستوى الوقائع، ويعني ذلك أن مرات القول تساوي مرات حدوث الوقائع، ويظهر هذا جليا في قوله: «أصبحت أداوم على الحضور إلى مستشفى القطار منذ الصباح الباكر» (ص:11)، فهنا لجأ الراوي إلى صياغة تبعده عن التكرار فجمعها في كلمة «أداوم» أي : «1ق = م و»².

أي الإفادة بعبارة واحدة أو بمرة واحدة ويظهر هذا أيضا في قوله: «أنت تعرف يا جمال ما سأقوله لك لأنك سمعته مني مئات المرات، لكي سأعيده على مسامعك هذه المرة...» (ص:55)، فهنا أيضا تفادى الراوي تكرار ما سمعه جمال من بوعلام في عبارة واحدة «مئات المرات» بدل تكرارها، وأيضا في قوله: «وأنا العن نفسي في اليوم ألف مرة» (ص:52).

فمن خلال هذه المقاطع السابقة الذكر نفهم أن الراوي يلجأ إلى مثل هذا التعبير بدل أن يكرر عدة مرات ما جرى فعله عدة مرات، فيلجأ إلى تعديل لغوي أو إلى صياغة أسلوبية نحو الإفادة بعبارة واحدة.

¹ المرجع السابق ، ص:131.

² المرجع نفسه ، ص:131.

الفصل الثاني

مقصد الكتاب



الفصل الثاني: بنية الفضاء الروائي في رواية ثقب زرقاء لشوار الخير.

- 1 - مفهوم الفضاء الروائي.
- 2 - العلاقة بين الفضاء والمكان الروائي.
- 3 - أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي.
- 4 - علاقة الوصف بالمكان.
- 5 - كيفية تحديد الأمكنة.
- 6 - أبعاد المكان الروائي :
 - (أ) البعد الواقعي.
 - (ب) البعد الهندسي.
 - (ج) البعد النفسي.
- 7 - أنواع المكان الروائي:
 - (أ) الفضاء كمعادل للمكان.
 - (ب) الفضاء النصي.
 - (ج) الفضاء الدلالي.
 - (د) الفضاء كمنظور أو كروية.
- 8 - التشكيلات المكانية: (أ) الأماكن المفتوحة:
 1. فضاء المدينة.
 2. فضاء البلدة.
 3. فضاء السوق.
 4. فضاء الشارع.
 5. فضاء الانتقال والتحول (المحطة).

(ب) الأماكن المغلقة:

 1. فضاء البيت.
 2. فضاء المستشفى.
 3. فضاء المقبرة .
 4. فضاء الغرفة.

1 - مفهوم الفضاء * الروائي:

يشغل الفضاء الروائي حيزا هاما في الدراسات المعاصرة بوصفه عنصرا بنائيا أساسيا، وغير منفصل عن المادة الحكائية لأغلب الآثار السردية، فهو يعد من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي لأنه الإطار الذي تنطلق منه الأحداث، وتسير وفقه الشخصيات، فعلى حد قول « غالب هلسا » « فهو الذي يلد الأحداث قبل تلده فيعطينا تصورا لها وللأشخاص و الزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنقسم »¹.

وهذا ما يعطيها حركية وديناميكية، فلا يصبح المكان مجرد عنصر معزول عن عناصر الرواية بل هو المؤثر والمتأثر بها.

«فهو لا يشكل الوعاء الروائي فحسب، بل يؤدي دوره في « العمل » كأى ركن آخر من أركان الرواية و يخطئ من يفترض أنه تكوين جامد أو محايد، فهناك من يرى في المكان هوية العمل الأدبي، الذي إذا افتقد المكانية يفقد خصوصيته وتاليا أصالته »²، بمعنى أن المكان عنصر أساسي تبنى عليه الرواية لأنه هو الحامل للتجربة الإنسانية وعواطف وانفعالات وأفعال وأفكار الشخصيات لذلك لا يمكن إقصاؤه أو اعتباره حيز جامد، إذ يرى جيران جنيت أنه من الممكن قص حكاية من دون تعيين مكان الحدث، ولو كان بعيدا عن المكان الذي ترويها منه، بينما قد يستحيل تحديد زمنها، بالنسبة إلى زمن السرد لأن روايتها تكون إما بزمن الحاضر، وإما بزمن الماضي أو المستقبل وربما كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه،

*أول من استعمل مصطلح الفضاء هو المفكر الفرنسي موريس بلا نشو Mourice Blanchot الذي أصدر سنة 1955 كتابه الفضاء الأدبي L'espace litteraire.

¹ ينظر: غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية، ط1، دار رشد للطباعة والنشر، بيروت، ص: 111.

² صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ط1، 2003، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ص: 13.

ولكن إذا كان دور الزمن أبرز من دور المكان لأن الفعل في اللغة لا ينفك عن الزمن فإن المكان يتلبس بالفعل أيضا ، ومن دون وجود المكان يبقى المعنى ناقصا مثلا: (وصل المجرم، تسلق ، وبدأ يراقب)؛ هذه الجملة التي يغيب عنها المكان في الظاهر تحمل في طياتها أكثر من إشارات مكانية غائبة مثل المكان الذي جاء منه المجرم، والمكان الذي وصل إليه، والمكان الذي تسلقه، والمكان الذي بدأ بمراقبته، هذه الأماكن الأربعة تتمثل في ذهن القارئ ولو غائب عن ظاهر النص، ومن دون هذا التمثل يخسر النص معناه ¹.

من هنا فإن الفضاء الروائي عامل أساسي قائم على بناء النص، ولكن وظيفته ليس تقديم إطار واقعي للأحداث، بل توفير إطار تمثيلي وتصوري لها، فيستخدم الفضاء حسب طبيعة خيال المبدع ويجعله خادما لطبيعة أحداث الشخصيات وتحركاتها.

ويرى حسن بحراوي: « أن المكان عبارة عن شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تنسجم وترتبط فيما بينها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان باعتباره مكونا أساسيا يشكل عنصرا مهما في البناء الروائي ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوى من نفوذها وبنيتها العامة، إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد المؤلف وتغير الأمكنة الروائية سيؤدي بالضرورة إلى تغيرات على مستوى مجرى الحكى المنحى الدراسي الذي تتخذه ². ومعنى ذلك أن الفضاء في العمل الحكائي له دور مميز ومهم في بناء النص الحكائي، فبالإضافة إلى كونه الأساس الأول الذي تتركز فيه، وتتركز عليه أحداث الرواية، فإنه يتخذ أبعادا ومعان متعددة على تشكيل الفكرة في النص.

¹ ينظر: لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ،ص:128

² ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص:32.

ويعرفه أيضا « حسن بحراوي » بأنه: « المكان، ليس ذلك الحيز الذي يحمل أبعادا هندسية محددة، فهو لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاء المخصص للمسرح أو السينما، أي الأماكن التي ندركها بالسمع أو البصر، فهو لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتب، فاللغة هي الوحيدة القادرة على تشكيل المكان »¹.

يتضح من خلال تعريف حسن بحراوي للفضاء أنه لا يرتبط بذلك الحيز الهندسي الدقيق والمحدود بأبعاده الواقعية المدركة بالحواس كما هو الحال للمسرح والسينما فهو يتعلق باللغة، أو ما يسمى باللعب على أوتار اللغة، وبذلك فهو يناقض ذلك التعريف الذي أورده بعض الغربيين .

وأیضا من أبرز الدراسات التي تناولت الفضاء دراسة « غاستون باشلار » في « شعرية الفضاء » « La poétique de L'espase » التي نشرها سنة 1957، وقد كان لهذه الدراسة دور بارز في لفت انتباه النقاد إلى مسألة الفضاء في الإبداع الأدبي.

وقد أشار إلى ملازمة الزمان للمكان ملازمة جلية وجدلية، إذ لا يمكن تصور الزمان مجردا من المكان، والمكان مجردا من الزمان، فهناك توافق قائم بين الأشياء والأزمنة يمكننا من استجلاء فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان على المكان»².

من هذا المنظور يتضح أن باشلار يلازم بين الزمان والمكان وأنهما متوافقان ولا يمكن الفصل بينهما ولا نستطيع دراسة أي نص روائي بالاستغناء عن الزمان والمكان وحتى في الحياة اليومية فهما وجهان لعملة واحدة ولا يمكن فهم الزمان دون المكان ولا فهم المكان دون الزمان فهما بمثابة حجر الأساس والقاعدة الأولى

¹ المرجع السابق، ص: 31.

² غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ص: 8.

التي يبني عليها العمل الحكائي فإذا غاب الزمان اختفى هذا العمل الحكائي تماما، وبالتالي فإن علاقة الزمان بالمكان هي علاقة متكاملة ومتماسكة حيث يكمل كل منهما الآخر، ويغذي الأول الثاني، وكذلك من غير المنطقي أن توجد قصة أو أي عمل حكائي دون وجود الزمان والمكان.

وعرف غاستون باشلار المكان : « إنَّ المكان ليس مجرد أبعاد هندسية بل يحمل قيمة حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل، منهجية تنطلق من المتناهي في الكبر ألا متناهي في الصغر (الكون، الأرض، البحر، الثقب الصغيرة) ودور كل منها في فسح المجال للإنسان للخيال والحلم ».¹

يتضح من هذا التعريف أن غاستون باشلار هو الآخر ينفي حصر المكان في بعده الهندسي جاعلا إياه بعدا جماليا فنيا انطلقا من المدركات الحسية التي تدفع الإنسان للتذكر، التخيل، الحلم، واستثارة الذكريات والقيم الجمالية التي يمنحها التشكيل المكاني.

وقد انطلق باشلار في كتابه: « جماليات المكان » Poétique de L'espace « من الفلسفة الظاهرية ليربط بشكل خاص بين المكان وعلاقته بالإنسان، والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان، ويركز في بحثه هذا على الأماكن التي ترتبط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومستوياته الاجتماعية، وقد قصر باشلار دراسته على أمكنة لها الألفة لينتقل من البحث الموضوعي الصرف إلى دراسة مكان ذي قيمة ودلالة محددة، فهو يقول عن دراسته بأنها بحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه، أي المكان الذي يجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى لا مباليا. ».²

¹ عمرو عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 70.

² المرجع نفسه ، ص 213

وفي عرض آخر عن وصف المكان والدلالة أو المعنى، نجد أن حميد حميداني قد تعرض لتعريف المكان قائلا: « المكان ليس مسطحا أملسا، أو بمعنى آخر محايدا أو عاريا عن أية دلالة محددة. »¹

وبالإضافة إلى هذا التصور فإن « جوليا كريستيفا » تقدم نظرتها للمكان في الرواية بوصفه « رؤية أو زاوية نظر تقدم فيها المشاهد المختلفة وفق منظور خاص يعمل فيه الكاتب على إحداث تأثير خاص على المتلقي من خلال تقنية العرض المعتمدة لتقديم المكان عبر الخطاب الروائي.

ويعني ذلك أن الكاتب هو الذي يخلق شكل المكان ويتحكم في تصويره وعرضه مما يجعل المكان في الرواية أمكنة متعددة.

أما بالنسبة لحميد حميداني يذهب إلى أن « الفضاء أشمل و أوسع من المكان كونه مجموع الأمكنة والتي تجري فيها الأحداث الروائية، إذ يرى حميد حميداني منطقية إطلاق اسم فضاء الرواية لما لهذا المصطلح من شمولية حيث يشير إلى المسرح الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي ويميز أكثر بينهما ذاهبا إلى أن المكان يفترض دائما توقفا زمنيا لسيروية الحدث أما الفضاء فيفترض دائما تصور الحركة داخله. »²

- **العلاقة بين المكان والفضاء:** من خلال ما سبق يمكننا أن نوضح العلاقة بينهما ونظر لالتباس الذي وقع بين مصطلحي الفضاء والمكان فقد تضاربت الآراء حوله، فمنهم من يرى بتطابق المصطلحين في المفهوم ومنهم من يفصل بينهما، كما ذهب البعض منهم إلى نفي قضية من هذا القبيل وهذا ما ذهب إليه

¹ حميد حميداني: بيئة النص السردي، ص: 70.

² فوزية لعبوس، غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص: 245.

- هنري ميتران: « لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكاية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقاط متقطعة»¹. أما من ذهب إلى الفصل بين هذين المكونين فنجد حميد لحميداني كما ذكرنا سابقا يقول: «لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان ويبدو أن هذا التمييز ضروري»².

وهناك من ذهب إلى أن المكان هو مكون الفضاء ، والفضاء يشمل المكان «
لمكان هو مكون الفضاء، ولما كان هذا المكان دوما متعدد الأوجه والأشكال فإن
فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا...»³، والفضاء من وجهة نظر فلسفية «
سابق للأمكنة، إنه ذو أسبقية تجعله موجودا من قبل يستقبل تلك الأمكنة، فتأتي
لتجد لها حيزا من هذا الفضاء»⁴.

ذهب حميد لحميداني بالقول أن الفضاء يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة
حيث إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان على خلاف بعض الآراء.
نستخلص من هنا أن الفضاء في الرواية أوسع من المكان، لأن الفضاء يشتمل
على الأفضية الكامنة في الرواية بخلاف المكان فهو محدد.

- أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي:

- إن للمكان أهمية كبرى سنحاول إيجازها في عدة عناصر مختصرة كالتالي:

¹ إبراهيم عباس: شكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي في الرواية المغاربية، ط1، دار الآداب للكتاب، الجزائر، 2005، ص:216.

² حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 62.

³ المرجع السابق، ص: 218.

⁴ فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، ط 1 ، 2011، دار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ص:126.

« إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي جعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيته، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح.

- غالباً ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمناً بحيث نراه يتصدر الحكى في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل هنري ميتران: المكان هو الذي يؤسس الحكى لأنه يجعل القصة في المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

- تمكين القارئ دائماً من ارتياد أماكن مجهولة متوهماً بأنه قادر على أن سكنها أو سيستقر فيها إذا شاء ¹.

نستنتج من هذا أن للمكان في الفضاء الروائي دوراً كبيراً، وأهمية لا تقل عن باقي المكونات والعناصر الروائية الأخرى، فهو _الفضاء_ يلف مجموع الحكى ويحيط به. وفي إطار التأكيد نفسه على أهمية المكان يشير **جيرار جنييت** إلى الانطباع الذي كونه **مارسيل بروس** على الأدب الروائي.

(أ) علاقة الوصف بالمكان:

«إن الوصف يعد عاملاً مهماً من عوامل إبراز المكان وتحديده، وذلك أن ضوابط المكان في الرواية متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضاً تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، وإذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكى، فإن الوصف هو أداة تشكيل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية بعدين أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية. ²»

¹ ينظر: علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي المحامي للنشر، ص: 65.

² حميد لحميداني: بنية النص السردى، ص: (62_80).

يتضح من هذا أن للوصف دور كبير في تحديد فضاءات الخطاب الروائي لأنه يعد التقنية الملائمة لنقل ديكور الأحداث، والإطار الذي تعيش فيه الشخصيات وقد استخدم الروائي - شوار الخير - الوصف للكشف عن المحيط الذي تقيم فيه الشخصية، وكذا لتعريفنا بالمناطق التاريخية والحضارية للجزائر العاصمة.

ومن جملة هذه المقاطع الوصفية وصفه للبناية التي وقعت بجانبها جريمة القتل البشعة، والتي تقع « في منطقة الطاحونتين، غرب مدينة الجزائر... قرب بولوغين » (ص: 07) « وصلنا إلى محيط المكان... صوب تلك البناية التي تبدو عتيقة من عدة طوابق، لكن حيطانها مثقوبة من كل جانب، وكانت مطوقة ببعض رجال الأمن وبعض الفضوليين. » (ص: 08).

« إن السر في البناية نفسها، هي عبارة عن قصر مهجور وقديم يعود إلى زمن الاحتلال الفرنسي، وكان في الأصل كما يعلم الجميع ديرا للراهبات وكان منعزلا عن المدينة. » (ص: 08).

فمن خلال هذه المقاطع الوصفية للبناية المخربة التي قبل أن يبدأ بوصفها قام بتحديد موقعها أي حي الطاحونتين قرب بولوغين، والتي انتقل من وصف الجريمة إلى وصف ما حولها فهو يهيئ القارئ نفسيا لديكور الأحداث وأن هذه البناية قد تكون سببا رئيسا في هذه الجريمة البشعة ومازال الوصف لهذه البناية متواصلا على امتداد صفحات النص الروائي فمثلا في قوله: «... كان واقفا عند البناية المخربة من كل جانب » (ص: 10)، «... الجثة التي جيء بها من خراب القصر القديم في منطقة الطاحونتين. » (ص: 10، 11).

« انطلاقا من خراب القصر المهجور بمنطقة الطاحونتين. » (ص: 14)، « في مغارة قائمة هي إطلال بناية على شاطئ البحر عند حافة مدينة كبيرة، كما تبدو البناية مثقوبة من كل جانب كانت للراهبات... » (ص: 24).

فهو يصف هذه البناية بأنها قديمة مهجورة ومخرّبة من كل جوانبها فهذه المقاطع تعتبر توقفا زمنيا على مستوى زمن القصة لكن على مستوى البنية المكانية تمثل جانبا من جوانب المحيط الذي وقعت بجانبه الجريمة، فوصف المكان يسمح لنا بقراءة المجتمع وهناك مقاطع وصفية سنورد بعضها: «... الحي الشعبي نفسه المسمى باب الطريق... كان السوق الشعبي يعج بالمتسوقين وهو الذي يقصده الناس من الأحياء المجاورة مع شهرته بالخضر والفواكه الجيدة والأسعار الميسورة للفقراء ومحدودي الدخل» (ص: 20) «بناية خربة وشاطئ يحيل إلى بحر عميق تتعاقب الأمواج التي تشكل طبقاته وتضرب الصخور في حركة سيزيفية.» (ص: 28).

«العودة إلى تلك البناية المخرّبة من كل جانب كأنها أطلال قصر ذي طوابق متعددة، كوشم في يد عجوز التسعينية يحكى قصة جسد غص كانت له مغامراته الكثيرة قبل أن يحال إلى ذلك المآل.» (ص: 29).

فهذه المقاطع الوصفية أغلبها وصف لتلك البناية المليئة بالهواجس والذكريات فهو يريد إشراك القارئ للإطلاع على جميع تفاصيل هذا القصر المهجور لأنها تعتبر بؤرة الصراع والحكي، والنقطة الفاصلة بين ماضي بوعلام وحاضره، ومدى تفاعله وعلاقته بهذا المكان وغيره من الأمكنة.

5 (كيفية تحديد الأمكنة:

إن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء أو الشخصيات التي تشغل وتتحرك داخل هذا الفراغ أو الحيز، ولقد اهتم الروائيون اهتماما بالغاً بالمكان، فهو يعكس حقيقة الشخصية وتفكيرها، ومن ناحية أخرى إن حياة الشخصية وأفعالها تفسرها طبيعة المكان الذي ترتبط به.

ويقول ميشال بوتور: «وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تتقلنا إلى أماكن أخرى»¹

فلكل مكان أبعاده الهندسية والعمرانية، قد يدرجها الكاتب في الرواية ويصفها وصفاً ألياً أخذاً بعين الاعتبار بيئته الجغرافية والإستراتيجية وهو ما يساعد الكاتب على دراسة نفسية الشخصية ومدى تفاعلها مع هذا المكان، فالمكان يرمز ويشير إلى روح وفكر الشخصية، ويساعد على تفسير سماتها وأفكارها وأفعالها لأنه الحامل لفكرها ووجدانها، ولهذا فالمكان ليس فقط عالماً تتحرك فيه الشخصيات وتقوم بأدوارها كأنه خشبة المسرح، بل إنه فاعل أساسي وله دور في الرواية ومن هنا تتكشف لنا أبعاد المكان.

أ) - البعد الواقعي: ويقصد به ذلك العالم الحقيقي الواقعي المتميز بخصائص مميزة عن غيره، لأن لكل واقع أو مكان ما يميزه عن باقي الأمكنة الأخرى «فتتجلى واقعيته في بعده الجغرافي الذي ينقله المؤلف الضمني من عالم الواقع إلى عالم الفضاء الروائي، فيسهم في إبراز الشخصيات وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان فييدي منذ الوهلة الأولى عناية شديدة بالوقوف على خصائص المكان، ولعل في ذلك إشارة واضحة إلى حضوره بصورة مشرقة في بنية السرد»²

نستج مما سبق لهذا البعد أنه ينقل لنا بعض مظاهر أو القضايا من عالم الحقيقة إلى عالم الرواية اعتماداً على أفعال وحركة الشخصيات لتجسيد ذلك الواقع كما فصلت رواية «ثقوب زرقاء» في تصوير الإنسان الجزائري على الرغم من أنه في المدينة مكان الحضارة والثقافة والعلوم، لأنه يعيش في تناقضات وصراعات داخلية مريرة، المفتوحة على أكبر كم من التناقض والاضطراب، وهذا ما يعانيه

¹ عبد المنعم زكرياء القاضي: البنية السردية في الرواية، ص: 142.

² المرجع نفسه ، ص: 142.

الفرد داخل المجتمع من جراء المشاكل الكثيرة التي لا حل لها فجعلت الإنسان الجزائري سجين عقد كثيرة تحوله في أية لحظة إلى قنبلة موقوتة ، إذا فهي حقا تعبر بصدق عن باطن الإنسان الجزائري القلق والمضطرب و العامر بالتناقضات والأوهام.

ب -) البعد النفسي: يرتبط هذا البعد بمزاج الإنسان و إحساسه وشعوره بالمكان، « ومن ثم جاء وصف المؤلف الضمني له مضفرا بعاطفة السارد، ومصبوغا بحالته الشعورية ويأتي اهتمام كثير من الروائيين بالمكان انطلاقا من الاستجابة النفسية له، والتواجد في محيطه فالمكان الذي لا يثير مقدارا من المشاعر تعاطفا أو تنافرا فلا يستحوذ على اهتمام الفنان، وإضفاء البعد النفسي أو الشعوري على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي»¹.

فالمكان في رواية **ثقوب زرقاء** لعب دورا مهما في إخراج الرواية في صورة إبداعية من الرواية عكست لنا العلاقة أو بالأحرى نفسية بوعلام تجاه الأماكن التي ينتقل فيها يوميا باحثا عن ملاذه وموطنه الذي ينير دربه وآماله لعله يجد ماضيه ويواصل في حاضره متطلعا إلى مستقبله وهذا ما سنتحدث عنه بالتفصيل في الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، لأن المكان يلعب دوره في هذا البعد من خلال انعكاس صورة هذا الأخير سواء لمناظره الطبيعية التي تؤثر في نفسية هذا الراوي فيعكس لنا هذه الحالة ويخرجها لنا في صورة إبداعية تتجسد في الرواية من خلال الأمكنة المتواجدة فيها.

¹ المرجع السابق : ص: 147 ، 148.

ج) _ البعد الهندسي:

ونقصد به ذلك البعد المعماري لأنه « يأخذ بعدا هندسيا أي يتدخل التوصيف الهندسي في لغة الوصف من خلال إسباغ لإبعاد الهندسية عليه ».¹

نفهم من كل ذلك أن المكان يحتل أهمية خاصة في النص والعالم الروائي ورسم أبعاده وإن اختلفت بين الواقعي والنفسي والهندسي، إلا أنها تبقى أبعادا فنية تتخذها الرواية كوسيلة من الوسائل الهامة في نسيجها الفني.

- أنواع المكان الروائي:

لقد أشار حميد لحميداني في كتابه « بنية النص السردي » أن المكان عند الغرب أربعة أقسام هي:

أ. **الفضاء كمعادل للمكان:** ونقصد به ذلك الحيز أو المكان الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية وتتحرك فيه شخصياتها ، حيث « يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية والحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي L'espase Geographique ، فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة ».²

ففي رواية « ثقب زرقاء » كان الحيز الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية وتنتقل فيه شخصياتها هي الجزائر العاصمة ويظهر ذلك جليا في مقطعه السردي

¹ المرجع السابق: ص:148.

² حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 53.

الأول: «جريمة قتل بشعة في منطقة الطاحونتين غرب مدينة الجزائر» (ص:07)، «واتجهت إلى حي الطاحونتين قرب بولوغين...» (ص:08).

ومعنى ذلك أن الحيز الجغرافي للرواية هي الجزائر العاصمة وضواحيها، حيث فصل في متن الرواية على بعض الأماكن بالتفصيل (المقبرة، المستشفى، القصر المهجور، السوق الشعبي، البيت، الشوارع، المدرسة، المحطة، القطار...) بمعنى تعرض أيضا إلى الأماكن التي تنتقل فيها الشخصيات وتطور فيها بعض الأحداث حتى ولو كانت ثانوية، هذا كله ليعرض على المتلقي حالة الشخصيات المضطربة، وحال الناس المختنقين بظروف اجتماعية قاهرة مما أثر سلبا على نفسيتهم، وسنتعرض فيما بعد إلى أهم هذه الأماكن مع الشرح.

ب. الفضاء النصي: L' espace Textuel

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك العتبات النصية أي طريقة تصميم الغلاف وتبويب الفصول وطريقة تسميتها، وتنظيمها، وطبيعة العنوان والذي يعد أول بوابة يلج منها القارئ إلى النص... ولقد كان اهتمام ميشال بوتور M. Buttor «بهذا الفضاء كبيرا»، ومن الطريف أنه يقدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب إذ يقول: «إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة، والبعد الثالث الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات»¹.

إن الفضاء النصي ليس له ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل.

¹ المرجع السابق ، ص: 255.

ويضيف حميد لحميداني « مظاهر أخرى في هذا النوع لم يذكرها وبوتور وهي: البياض، التشكيل وعلاقته بالنص ».¹

نلتزم مما ذكرناه سابقا في رواية « ثقب زرقاء » فكان لهذه العتبات، الغلاف والعنوان والإهداء والبياض عناوين الفصول، النافذة الأولى لدخول النص الروائي وسنحاول هنا دراسة وإبراز جماليات العتبات النصية في الرواية.

جماليات العتبات النصية في رواية « ثقب زرقاء »:

ترتبط العتبات النصية بكل ما يحيط بالعمل الروائي من عوامل داخلية أو خارجية سواء، وتتجلى أهميتها من خلال فضاء التواصل الإعلامي لمختلف وسائله مثال ذلك المقال الذي يكتب في جريدة أو إعلان إذ يتيح للقارئ إمكانية التعرف على محتوى النص قبل اللقاء به عن طريق الومضة الإشهارية الإعلامية أو النقدية التي يهدف إليها واضع العتبة ويذهب جميل حمداوي إلى القول أنه: « لا يوجد ماديا ملحقا بالنص، ضمن نفس الكتاب ولكن ينشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون النص العمومي المصاحب في أي مكان خارج الكتاب ».²

ونجد لمثل هذه العتبات حضورا في رواية « ثقب زرقاء » فهي كغيرها من الروايات تحمل عتبات داخلية وأخرى خارجية.

أ.سيمائية الغلاف وتأثره على المتلقي: يشكل الغلاف المظهر الخارجي للرواية إذ يعد أول العلامات النصية التي يقع عليها القارئ أثناء اقتنائه لها لذلك نجد جل الروائيين في العصر الحديث يبدعون في جماليات صورة الغلاف الأمامي ودلالاته فهو العتبة الأولى للنص، وهذه الصورة التي ترافق الغلاف ليس

¹ المرجع السابق، ص: 255-259.

² حسية فلاح : الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص اللغة والأدب.

لتحسين المظهر و الشكل - كما يعتقد البعض- وإنما هي خطاب مرافق لمضمون الرواية فقد يشير هذا الغلاف لعدد من التساؤلات في ذهن المتلقي فينهض الغلاف بوظيفتين :

1- وظيفة إشهارية: تتعلق بالناشر وتنتهي بمجرد انتقاء الرواية.

2- وظيفة تأويلية: تتعلق بالمتلقي الذي يكشف علاقات التماثل الدلالية بين الغلاف والنص « وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه »¹.

ولكن إذا ما كان الغلاف في هيئة لوحة فنية فمن الممكن أن يلفت ذلك نظر القارئ ويستدعي انتباهه.

ومن هذا المنطلق فإننا نأخذ في تحليلنا لرواية « ثقب زرقاء » بعين الاعتبار تلك اللوحة أو الصورة الفوتوغرافية الموجودة على الغلاف فالمتمعن لصورة الغلاف يكشف دلالة هذه الصور ونوع الخط دون أن ننسى السمات الكتابية التي توزعت على صفحة الغلاف وأكسبته رونقا فنيا وجمالا وأضفت على الواجهة الأمامية للغلاف طبعاً من الأحياء والدلالة وسهلت على القارئ الانتقال منه إلى متن الرواية وبث الشوق فيه لمعرفة مكوناتها ففي هذه الحالة لا ينبغي علينا أن نضع غلاف الرواية جانبا وذلك لما يحمله من أبعاد مختلفة.

أ.الواجهة الأمامية للغلاف:

- صورة غلاف الرواية: إن أول ما يلفت انتباه قارئ الرواية هي تلك الصورة الفوتوغرافية المتواجدة على الواجهة الأمامية لغلاف الرواية لما تحويه من غموض، وغياب للحقيقة التامة لأن نصف الوجه يوحي بغياب الحقيقة والتشتت والضياح والاضطراب ونصف الحقيقة غائبة وهذا ما يدل عليه نصف الوجه الغائب على واجهة الرواية، أيضا الثقب الزرقاء الظاهرة على الوجه وهي ثغرات التشتت

¹ حميد لحميداني: بنية النص السردي: ص:60.

والضياح، أي تشتت الذاكرة واختلاط المدركات بين الحقيقي والمزيف بين الواقع والوهم ...، فهذه الحالة وهذه الزرقة هي تخريج يحتاج إلى تأويل علما أن اللون الأزرق يدل على الهدوء الذي يسبق العاصفة وهذا ما توحى به الثقوب الزرقاء والتي تدل على الفراغ المليئ بالغموض .

- رواية: تعد كلمة رواية التي كتبت في أعلى الغلاف بمثابة عنوان فرعي آخر، كما تعد أيضا مؤشر جنسي يعمل على تحديد جنس العمل باستبعاد الأجناس الأخرى، من شعر وقصة ومسرح...

فهذا هو مقصد الخير شوار فهو يعلن للقارئ بأن المقروء الذي بين يديه لا ينتمي إلى تلك الأعمال السابقة الذكر.

ب.الواجهة الخلفية للغلاف: تصدرت هذه الواجهة نصا وجاء متموضعا من أعلى إلى أسفل الواجهة الخلفية، وكان بمثابة مؤشر يلفت انتباه القارئ لما فيه من أخبار عن هذه الرواية (فهي مأخوذة من الصفحة 21) والتي كانت عبارة عن ملخص لما سيعرفه القارئ من أحداث مشوقة، فجاءت هذه العبارات مرآة عاكسة لعالم الرواية وهو حال الإنسان الجزائري الذي شبه رأسه بالقنبلة الموقوتة التي تكاد تنفجر في أية لحظة ، وهذا مجازا عن تفكيره المضطرب والمتناقض حتى أنه لا يعرف ماضيه من حاضره ولا مستقبله ، فمن خلال هذا المقطع من الرواية الذي تصدر الواجهة الخلفية يجد فيه القارئ ما يزيد تشويقه للاطلاع على محتواها وقراءتها.

_سيمائية العنوان:

فهو يعد من العتبات النصية الأولى التي تجذب القارئ إليه، فهو في حد ذاته يعد نصا فاتحا فله دور كبير في فهم بنية النص الأدبي . وما من شك أنه يمثل الإشارة الأولى التي يصادفها المتلقي بعد الغلاف ونظرا لذلك فقد اهتمت به

الدراسات الأدبية منذ القديم، فهو اختزال وإيجاز لما هو منظوي في بنية النص الأدبي كما أن **جيرار جنيت** صرح بأن: « العنوان يعد من بين أهم عناصر المناص، النص الموازي بهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلج علينا في التحليل، فجهاد العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك العصر الكلاسيكي كعنصر مهم كونه مجموع معقد أحيانا أو مريبك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله »¹.

وفي كل الأحوال فإن العنوان مفتاح تأويلي للنص كما أنه: « بنية صغرى متولدة من بنية كبرى (نص) لذا فوظائفه لا تقتصر فقط على المستوى الإنتاجي من حيث هو تحديد هوية النص، تمييز لها، أو اختزال لموضوع موسع، أو إحياء به»².

فالعنوان بمثابة الشفرة أو العلامة لأي عمل أدبي، هو العتبة الأولى للإحالة على النص نقطة ترابط بين المبدع والقارئ.

أ. **البنية التركيبية للعنوان:** « ثقب زرقاء » جاء عنوان الرواية جملة اسمية متكونة من مبتدأ وصفة - للدلالة على الثبات والسكون -.

ب. **البنية الدلالية:** يشير العنوان من خلال مفرداته إلى أنه جاء كتلبية لحاجة الرواية في تغطية فراغ الإحالة على المافوق واقعي، فالثقب بطبيعته تعبر عن فراغ، والفراغ عادة ما يكون هادئ، إلى أن المنحى السوريلي المبني على الحلم وتوترات اللاوعي واللاشعور كما جسده الشخصية الرئيسية القلقة الباحثة عن الذات فالفراغ يحيل على التوتر، أما الزرقاء فإن الزرقة بداية للون الهدوء، لكنه

¹ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ط1، 2008، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ص:65.

² محمد بازي: الثقافة المغربية - التمثيل ومسالك التأويل - ط 1، 2012، منشورات الاختلاف، ص:21.

يحيل على ما قبله وما بعده، فعادة زرقة السماء تخفي هياج العواصف الماطرة، وزرقة البحر تخفي أمواج التدمير وهو ما تترجمه الوظيفة السردية في الرواية.

ب-سيمائية الإهداء: يعتبر الإهداء العتبة الثالثة للنص الروائي لذا وجب علينا إلقاء الضوء على صياغته وماله من تأثير على المتلقي: « فهو يعد نص مستقل في جغرافية الكتابة ولكنه مرتبط بالدلالة بالنص إضافة إلى أنه يعتزل الرؤية الإبداعية»¹.

ولا تقف أهمية الإهداء عند هذا الحد وإنما هو عبارة عن طقوس أخرى ولقد عرفه جيرار جنيت بقوله: « تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء أكانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام قد يكون في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة »².

ومن خلال ما سبق يمكننا اعتبار أن الإهداء هو عبارة عن صورة مهداة لشخص ما أو مجموعة من الأشخاص فهو إما إقرار بمعروف أو صيغة تقديرية يؤلفها المبدع ويمكن أن نرى هذا في روايتنا « ثقب زرقاء » أن إهداء شوار الخير كان مصرح به لشخص واحد وهو المختار بن مبارك « ثم وضع نقطتا حذف فيمكن أن يقصد بهما فضل هذا الشخص الذي أهدى له ثمرة جهده أو يقصد بهما أشخاصا آخرون، ويهد هاتين النقطتين قال « كم اشتقت لقول كلمة دادا، فهذه الكلمة تستعمل في الجزائر وتطلق على الجد ويطلقه الطفل الصغير على جده، ويمكن أنه يقصد بها أنه يتمنى أن يعود إلى مرحلة الطفولة والبراءة والابتعاد عن مشاغل ومشاكل الدنيا وهمومها، فهو هنا ترك ثغرات وفجوات للمتلقي.

فالعنوان جزء من النص ومكمل له وله دور في إضاءة دروب القراءة وخصوصيتها، فالإهداء له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بهذا النص.

¹ حسية لعثمانى: أحلام قاتلة _جماليات العتبة_ ط1، 2000، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص:32.

² عبد الحق بلعابد: عتبات_جيرار جنيت من النص إلى المناص_ ص: 93

تقسيم الرواية إلى فصول: تتوزع أحداث الرواية على 93 صفحة مقسمة إلى ثلاثة فصول؛ فالفصل الأول عنوانه الروائي بواحد والفصل الثاني باثنان والفصل الثالث بصفر، إذن معمار الرواية قائم على ثلاثة فصول، يعتبر من جهة التخطيط الروائي الذي يتأسس على الإثارة النفسية، وكأنه « واحد » ويحاول فك شفراتها في الفصل « اثنان »، لكن المنطق يقدم العقدة لإيجاد المخرج اللامنتظري لسياق الحدث، فيعنون الفصل الثالث « صفر »، وكأن الجمع بين الفصلين السابقين أو حاصل ضربهما يساوي الثالث لا شيء، وهو ما حاولت أن تبني الرواية حديثها حوله، حيث تلغي منطق العادي لترسم نسق اللاعادي، فالصحفي يدخل متأهة اللاكينونة من خلال اكتشافه لوهم حركته الصحفية في كشف ملابسات الجريمة في الفصل واحد، إذا هذه الفصول بعناوينها لم توضع عبثاً، وإنما تعبير عنها بشكل رمزي مثلاً في الفصل الثاني، يكون الاثنان هما: الضمير الغائب المتحدث عنه والوجه الفوسفوري، ثم إذ نتقدم في الحكى سنكتشف وجود اثنين آخرين هما: جمال وبوعلام، وكلاهما حين ينضافان إلى المتشرد القابع في القصر المهجور يصبحان رمزا للماضي أو عودة له والثاني هو المتشرد، ويعد الرقم مجدداً حين تظهر نسوة ينشدن، فيطلق المتشرد على أحدهن اسم وسيلة، لنجد في حكاية بوعلام وسيلة أخرى، زوجته فيتحصل لنا اثنان فنجد أن حتى تقسيم الفصول فيه نوع من الرمزية والقصدية التي تعبر عن فكرة عميقة تتطلب من القارئ تركيزاً أكبر ليكشف عن هذه الشبكة من العلاقات.

3. الفضاء الدلالي:

ويمكن أن نربط هذا النوع بالجانب البلاغي لما فيه من خيال ومجاز وإحياء لما يحمله من معان متعددة منها الحقيقي والمجازي، على عكس النوع الأول والثاني وهذا ما تحدث عنه جيرار جنيت « بعد أن تحدث عن الفضاء الجغرافي الذي يتولد عن القصة في الحكى، ويشير إلى فضاء من نوع آخر له صلة بالصور

المجازية ومالها من أبعاد دلالية، فهناك إذا فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب، ويعتبر جيران جنيت بأن هذا الفضاء ليس شيئاً آخر سوى ما ندعوه عادة صورة **Figure**، وحول ذلك يقول: « إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي يهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى وجيران في ذلك لم يكن يتحدث إلا عن منحى بلاغي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو (المجاز)، ثم إن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية ¹».

مما سبق يمكن القول أن الفضاء الدلالي لا جود له إطلاقاً على أرض الواقع من خيال وإبداع المؤلف تتحرك فيه الشخصيات وتقوم بأحداثها كأنه واقعي فهو فضاء رمزي يحيل إلى معاني بعيدة لأن الراوي قد وجد أن الواقع كفضاء هندسي محدد الأبعاد ويقيد فكر وخيال المبدع بمحدوديته وواقعيته إذ لا يمكن له أن يحوي فكرته وتحرك الشخصيات فانزاح إلى هذا الفضاء المجازي الرمزي ليصور أفكار مخيلته على أكمل وجه وهذا النوع من الفضاء غائباً تماماً من رواية ثقب زرقاء فكل الأمكنة الموزعة على صفحات الرواية من بدايتها إلى نهايتها فهي واقعية موجودة على أرض الواقع _ الجزائر العاصمة _ من مستشفى ومقبرة و قطار، و لشوارع، ولابوانات ، و ورشة البناء، المحطة، السوق الشعبي، حتى القصر المهجور، وهذا يظهر جلياً في الفصل «صفر» في قوله: « خطر لي الذهاب إلى خراب القصر المهجور في منطقتين الطاحونتين، وكانت مفاجأتي أنني وجدت تفاصيل المكان بالدقة التي أستعيدها من ذاكرتي وعاد إلى الأمل بعد يأس... » (ص:92)، من هنا فالقصر المهجور الذي كثرت الأقاويل حوله أنه مسكون بالجن، وأنه بيت للراهبات وأنه ... فهو موجود حقيقة بمنطقة الطاحونتين أيضاً في

¹ حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص:60،61.

قوله: « لأتوجه إلى مقبرة القطار... وسألت حارس المقبرة... » (ص:93)، فهذه الأماكن موجودة بالفعل وعاد إليها الصحفي حتى يتأكد أنها ليست من خياله فقط، فهذه الرواية ذات خصوصية جزائرية بامتياز، فهي تعبر بصدق عن حال الإنسان الجزائري العامر والممتلئ بالجراحات الغائرة التي لا يمكن تجاوزها بسهولة، ولا تزال تتمظهر بشكل أو بآخر في الكثير من السلوكات ولكنها لم تعتمد على المكان الدلالي المجازي إنما عبرت عن هذه الحالة بطريقة عجائبية أسطورية ولكن على أرض الواقع كما أسلفنا الذكر.

4 (الفضاء كمنظور أو كرؤية: يبين حميد لحميداني في هذا النوع أنه له علاقة بمباحث أخرى « على خلاف المبحثين الأولين الذين يعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكى، بينما يمكن إرجاع المبحث الثالث (الفضاء الدلالي) إلى موضوع الصورة في الحكى والمبحث الرابع إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي»¹.

التشكيلات المكانية:

قد اختلفت الأمكنة في الرواية ما بين مكان مفتوح وآخر مغلق ولكل منهما أبعاده الدلالية، وبالتالي يخضع المكان الروائي إلى مقاييس مرتبطة بالاتساع أو الضيق، أو الانفتاح والانغلاق أي أن هذا المكان مبني على الثنائيات الضدية.

أ. الأماكن المفتوحة: تتخذ الروايات عموماً أماكن مفتوحة على الطبيعة تؤطر بها للأحداث حكايات، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن التحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى : « ويوحى المكان المفتوح بالاتساع والتحرر لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف لاسيما إذا كان المكان المفتوح في أمكنة الشتات والمنافي والمخيمات ويرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطاً وثيقاً، ولعله حلقة الوصل بينهما هي

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص:62.

الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح توافقا مع طبيعته الراجبة دائما في الانطلاق والتحرر، وهذا لا يتوفر إلا في المكان المفتوح¹، ويعني ذلك أن المكان المفتوح هو المكان الذي تتحرك فيه الشخصية بكل حرية وانفتاح، وتتفاعل معه نفسيا أي أنها تشعر بالراحة والطمأنينة والتأقلم فيه حتى ولو كان مغلقا ظاهريا إلا أنه قد يكون مفتوحا دلاليا، وهذا ما سنراه في الأماكن المغلقة والمفتوحة في الرواية فقد جاءت مشحونة بدلالات عديدة وهذا ما سيتضح من خلال استخراجها من الرواية:

1- فضاء المدينة: للمدينة حضور متميز سواء أكان مباشرا أو غير مباشر فيأتي مباشرا من خلال حضورها في إطار مكانية الأحداث وغير مباشر أنها تأتي حضورها عبر ذاكرة الشخصيات الروائية، « فهي لم تعد مجرد مكان للأحداث بل استحالت موضوعا خاصا مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية كانت سببا في مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية استغلها الراوي في تشكيل صورة المدينة في الرواية². »

وكانت للمدينة في رواية « ثقب زرقاء » حضورا متميزا حيث أتت عبر ذاكرة الشخصية الروائية الرئيسية -بوعلام-.

وقد وردت المدينة في الرواية عدة مرات ويظهر ذلك في المقاطع التالية: المقطع الأول: « جريمة قتل بشعة في منطقة الطاحونتين غرب مدينة الجزائر » (ص:07) .

المقطع الثاني: « وكان في الأصل كما يعلم الجميع ديرا للراهبات وكان منعزلا عن المدينة... » (ص:8) .

¹ حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، 2007، منشورات مركز أو غاريت الثقافي، ص:146.

² الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي -دراسة في روايات نجيب الكيلاني-، ص:257 .

المقطع الثالث: « وهو يعمل لدى مصلحة تسيير مقابر مدينة الجزائر العاصمة... » (ص:11).

المقطع الرابع: « وحملت الجثة إلى معهد باستور المركزي في العاصمة لدراسة هذه الحالة الغريبة.... » (ص:20).

المقطع الخامس: «... الضاحية الشرقية لمدينة الجزائر... » (ص:69).

المقطع السادس: « المتجهة إلى قلب الجزائر العاصمة ووجدا نفسيهما ... بوسط مدينة الجزائر » (ص:69).

فعلى الرغم من انفتاح المدينة وسماحها للشخصية بالتحرك بكل حريتها وطلاقتها إلا أنها تعتبر مكانا مغلقا بالنسبة للشخصية الرئيسية _بوعلام_ لأنه شعر فيها بالضيق والشتات والآلام والمعاناة وعدم الاستقرار، وواجه فيها عدم الانسجام والتوافق، إذ فقد فيها جميع أحبائه منهم: أنسبائه ووالده ووالد وسيلة وزوجته وسيلة- وصدها له فهذا ما جعله ينتقل من بلدته الصغيرة ، « تلك البلدة الهامشية في الضاحية الشرقية لمدينة الجزائر وركب الاثنان حافلة الخامسة صباحا... » (ص:69)، فالانتقال من مكان إلى مكان آخر قد يكون هروبا منه وهذا ما نجده عند بوعلام ويظهر ذلك جليا في قوله: « سدت في وجهي كل الطرق، غير أنه لم يستسلم، قرر في لحظة مجنونة أن يذهب بها نحو المجهول... » (ص:69).

إذا فالعلاقة بين الشخصيتين بوعلام ووسيلة والمدينة هي علاقة غير حميمة فهي فضاء مغلق بالنسبة لهما فأولا لأنه يذكرهما بتلك الليلة الأولى من عرسهما التي مرت كأنها مآثم والشيء الثاني هو ما تعانيه شخصية بوعلام من ذكريات وكوابيس وأوهام ماضية تلاحقه في كل مكان نتيجة الكبت و الضغوطات الذي يعاني منه بوعلام حيث تلجأ هذه الشخصية بالهروب من واقعها المرير والأليم إلى

فضاء آخر لعله يجد فيه ما يضيء ماضيه وحاضره ويتحرر من هذه الذكريات ولكن هذا المكان المنتقل إليه أيضا كان مكانا مغلقا بالنسبة لزوجته في قوله: «وكانت صدمتها كبيرة عندما علمت أن مأواها في ذلك المكان الموحش الذي يبدو كورشة بناء» (ص:7)، وأيضا في قوله: «دخلت وسيلة ذلك الملجأ وهي تدرك أنه قبر حياتها الذي ربما لن تهجره إلا إلى قبرها الأبدى» (ص:73)، فمن هذه المقاطع يتضح لنا أن المدينة على الرغم من انفتاحها إلا أنها مغلقة بالنسبة لعلاقتها مع بوعلام وهذا بسبب ما تعانيه هذه الشخصية من انفصام وهذيان وصراعات نفسية تلاحقه في كل مكان.

2. فضاء البلدة:

وهو المكان الذي يسكنه بوعلام وزوجته قبل الرحيل وهي بلدة صغيرة تسمى هراوة ويتضح ذلك في قوله: «... ثم سار بها من هراوة، تلك البلدة الهامشية في الضاحية الشرقية لمدينة الجزائر ...» (ص:69)، فهو أيضا على الرغم من انفتاح هذا الفضاء إلا أنه يعتبر فضاءً مغلقا بالنسبة لبوعلام لأنه قرر الرحيل من هذا المكان الذي سبب له الكثير من الضغوطات والمآسي ويتضح ذلك في قوله: «نستطيع بناء حياتنا من جديد هناك، بعيدا عن أهلي وأهلك وكل اللذين تسببوا في مأساتنا السابقة» (ص:71)، وأيضا في قوله: «لم يعد يربطه بهراوة تلك البلدة الصغيرة شرق مدينة الجزائر إلا الذكريات السيئة ...» (ص:74)، وقوله أيضا: «... التفكير في العودة إلى بلدة هراوة من حيث أهله وأهل وسيلة ولكنه يستعيد كل تفاصيل مأساته السابقة ويصبح أمر العودة كالانتحار بل أسوأ منه» (ص:74) بمعنى أن حالته النفسية المتدهورة جعلت كل الأفضية مغلقة بالنسبة له سواء السابقة أو اللاحقة له.

3) فضاء السوق:

هو مكان يباع وتشتري فيه كل ما يعرض فيها، حيث تعرض السلع و البضائع التي تسد حاجيات الإنسان ولقد أطلق الروائي اسم « السوق المخصصة لبيع الكلاب » وهي من نسج خياله، وحلمه في قوله: «... من نوع رود فايلر والدوبرمان والكانيش وغيرها، «وهي الأنواع التي وجد نفسه يعرفها دون سبب مقنع أن يقوم ببيعها في السوق المخصصة للكلاب بأثمان باهظة لأفراد من الطبقة المخملية...» (ص:43).

وهو سوق يأتيه الباعة من كل مكان ويبيعون فيه بضاعتهم - الكلاب النادرة- ويشترونها إلا الأثرياء ووجهاء المجتمع وذلك في قوله: « وتخيل نفسه واقفا في السوق المخصصة لبيع الكلاب، وأثرياء المجتمع ووجهاءه ونساءه يتزاحمون على سلعته...» (ص:43).

«ويزداد عدد الزبائن وتتضخم الأموال عنده إلى درجة شعر فيها بالحرَج وهو لا يعرف كيف يحمي تلك الثروة...» (ص:43)، فهو هنا يريد أن يهرب من الحالة المزرية التي هو فيها إلى حالة أفضل وأحسن فاستعمل خياله وأوهامه لعله يظفر بما ظفر به الأغنياء من مال وجاه وذلك يظهر جليا في قوله: « وسوف يتحول من التشرد والضياع إلى الالتحاق بتلك الطبقة التي تشتري تلك النوعية من الكلاب بأثمان لا تخطر على بال واحد من أبناء الطبقات السفلى من المجتمع...» (ص:43).

إذا هو يريد التخلص مما هو عليه، علما أن هذه الكلاب التي تخيلها هي تعتبر من ماضيه وهي الكلاب نفسها التي استعان بها بوعلام ليدافع عن نفسه وعن زوجته يوم أسكنها في خرابة مشروع البناء المتوقف، إذا فالعلاقة بين بوعلام والسوق هي علاقة حميمة على الرغم من أنها من نسج خياله لأنها أولا أضاءت

بعض جوانب ماضيه والشيء الثاني أنه أحس أنه سيخرج من بوتقة التشرد والضياح.

أيضا ورد السوق في الرواية « وهو السوق الشعبي الذي يعج بالمتسوقين وهو الذي يقصده الناس من الأحياء المجاورة مع شهرته بالخضر والفواكه الجيدة والأسعار الميسورة للفقراء ومحدودي الدخل ... » (ص:20).

فهو يعتبر مكانا مفتوحا لعلاقته الوطيدة مع محدودي الدخل لأنه يسد حاجياتهم الضرورية بمقابل معقول يناسبهم ولكنه بسرعة ما يتغير هذا الانفتاح إلى انغلاق لما سيجري في هذا السوق الشعبي ويظهر ذلك جليا في قوله: « وانتشرت إشاعة بسرعة مفادها أن أحدهم وضع قنبلة ليلا في مكان بائع البطاطا والطماطم وكان يطمح في أن تحصد الكثير من الأرواح ساعة الازدحام، لكنها لم تفجر إلا جسد التاجر الذي تمزق إلى أشلاء... » (ص:21).

فهذه الواقعة ستجعل من الناس يبتعدون عن هذا الفضاء ولا يتوجهون إليه بسبب الذكرى الأليمة التي وقعت أمام أعينهم لأن هذه الحادثة أعادت إلى أذهانهم حادثة أخرى وهي في قوله: «... وهو الأمر الذي أعاد أذهان البعض إلى ما حدث قبل أيام مع الطفلة الصغيرة عندما انفجر رأسها فجأة بدون أي مسبب مادي خارجي ... » (ص:21).

هذا المكان بالنسبة لهؤلاء هو مكان مفتوح من الناحية المعمارية الهندسية وكان مفتوحا بالنسبة للعلاقة الحميمة بينهم وبين باعة السوق ولكن بمجرد وقوع هذه الحوادث أصبح مكانا مغلقا ويتضح ذلك جليا في قوله: «... وبدأ الكثير من الناس يتحسس رأسه والرعب يكاد يقتله وهو يتوقع أن انفجر في أي لحظة... » (ص:21)، وهذا تصوير لما عاشه الجزائريون من نكبات العشرية الدموية، وما يعيشونه ، جعلهم ضحايا لتلك القسوة التي حولت الدم الغالي إلى ماء يتدفق في كل ناحية، ولعل هذا الاحتقان هو ما عبرت عنه الصورة المتخيلة للرؤوس التي

أخذت تتفجر في «السوق» وفي أماكن أخرى من تلقاء نفسها، وفي هذا معنى عميق يعبر عن حقيقة الورطة التي يعانيها الأفراد داخل المجتمع من جراء المشاكل الكثيرة التي لا حل لها.

4 (فضاء الشارع: هي أمكنة عامة تتفتح على العالم الخارجي تمنح للناس «حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل»¹، كما اهتم الروائيون العرب بهذا الفضاء حيث اعتبروه «مسارا وشرينا للمدينة وفي الوقت نفسه، المصب الذي يصب فيه الليل والنهار إشغالهما وتجلياتهما فهو المسار و المصب في آن واحد»²، فهو يحمل خصيصة الاستمرارية والحركة الدائمة فهو جزء لا يتجزأ من المدينة، ويظهر فضاء الشارع في الرواية في قوله: « كانت الشوارع مملوءة بالناس والسيارات التي تمر في كل اتجاه، ولم يكن يدري أنه في قلب مدينة الجزائر، والبال مشغول بشخص واحد هو صاحب ذلك الوجه الفوسفوري الذي رآه في غير موعد وجذبه إليه كالمغناطيس ... » (ص:85).

يحمل الشارع في الرواية دلالة ايجابية على نفسية البطل وذلك يظهر جليا في قوله: « فقد قطع وراءه الشارع تلو الآخر دون أن يشعر بالملل ولا بالتعب، رغم الحالة التي كان عليها... » (ص: 85).

لأنه كان يرى في هذا الشارع ما يستدرجه لمعرفة صاحب الوجه الفوسفوري الذي أرقه منذ الوهلة الأولى التي رآه فيها إلى اللحظة التي هو فيها، فهذا ما جعله يحس أن هناك شيء في الشارع سينير دربه ويضيء ماضيه ويتعرف على ذلك الرأس الفوسفوري الذي أصبح كابوسا يلاحقه في منامه ويقظته ويتضح هذا جليا في قوله: « وعندما وقف في شارع مليء بالأقواس ووجد ذلك الركاب الهائل من الجرائد المطروحة على الطريق... فرح أشد الفرح ... » (ص: 85).

¹ الشريف حبيلة : بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص:244.

² شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية، ص:65.

«... وقد ارتسمت فيها رأس مقطوعة مطروحة على قارعة الطريق...» (ص: 86)، فهو هنا بدأ يكشف ماضيه ويتعرف على تفاصيل الوجه الفوسفوري.

5 - فضاء الانتقال والتحول (المحطة):

يتأسس فضاء المحطة على تشخيص حركة الشخصيات في انتقالها وتحولها من فضاء البلدة - هراوة - تلك البلدة الهامشية في الضاحية الشرقية لمدينة الجزائر بسبب انفصال نفسية الشخصية عن الفضاء إذ نجدها تلعب دورا فعالا في تعميق مفهوم التعاسة والضياع، وحجم الرعب والقلق، والذي كان أكثر وقعا على نفسية الشخصية باحثة عن مجال حيوي تستعيد فيه الشخصية ذاتها (ماضيها وحاضرها) ولما كان السفر قبل كل شيء حركة في الفضاء فإن حضور المحطة يقتضي وجود هذه الحركة التي تتولد عن الانتقال اليومي، فبعد تتبعنا للمسار القصصي فإن سفر بوعلام وزوجته يتحول إلى عملية حتمية فرضت عليهما للخروج من بوتقة الانعزال والسلبية ويظهر ذلك جليا في قول بوعلام لوسيلة التي كانت تصده عنها على الرغم من أنها زوجته على سنة الله كما يقول هو: « لقد مرت سبع سنين على الزواج ذلك الذي لا يجب الطرفان ذكر ليلته الأولى تلك، واحتاج الأمر إلى مغامرة في المجهول من أجل لم الشمل من جديد، عائلة بوعلام تتهم وسيلة ووالدتها بالسر والشعوذة، وعائلة وسيلة تتهم أهل بوعلام بالحقرة التي لا تغتفر و الطرفان مع الطلاق... » (ص: 69)، فمن هذه الظروف السيئة التي يعاني منها الطرفان وأيضا الذكريات الأليمة التي تلاحق بوعلام جعلته يقرر الرحيل أخذا معه زوجته وولدهما وليد، على الرغم من انعدام التواصل الفكري بينهما، أدى بهم إلى تغيير الفضاء مع اتخاذ المحطة فضاء للاتصال والحوار مع الآخر، إذ غدت المحطة فضاء عبور مؤقت للسفر النفسي، يكون نحو الذات والداخل عبر الأحلام والمونولوجات الداخلية ويتضح ذلك جليا في قوله: « ووجدنا نفسيهما بعد ساعة من الزمن في محطة الثاني من شهر ماي بوسط مدينة الجزائر، ولحظتها شعرت

وسيلة بحاجز التردد يزول ويزول معه حاجز الخجل وبدأت تحاصر بوعلام...» (ص:70)، فهنا بدأت وسيلة بالتخلص من ذلك الانعزال والفرار الموجود بينها وبين زوجها حيث بدأت بالحوار معه في قولها: « أين ستذهب بي يا ابن الناس؟ » (ص:70).

وفي المقابل نجد بوعلام الذي ردّ عليها ولسانه متلعثم وحاول التغلب على ارتباكها في قوله: « أنت زوجتي على سنة الله ورسوله...أريد الذهاب بك بعيدا عن أعين الناس...أريد ... » (ص: 70)، فكانت المحطة بداية تواصل الزوجين واقتربهما من بعضهما واسترجاع ما فاتهما من زمن عرسهما، وما فات عليهم من ظروف ومن آلام، ويتضح ذلك في قول بوعلام لوسيلة، شعر بتلعثم أكبر وهو يحاول إتمام الجملة، ثم طاوعه لسانه وهو يقول بكثير من الألم: « أريد أن أنام في حضنك يا زوجتي إلى الأبد... » (ص: 70)، فالمحطة هنا هي نقطة عبور من فضاء إلى فضاء آخر، وأيضا كانت نقطة فاصل بين علاقة بوعلام ووسيلة لنسيان الماضي وبداية حياة جديدة مليئة بالسعادة والهناء. وتغير شعور وسيلة نحو زوجها الذي كانت تخافه وتعتبره غير الذي أحبه منذ طفولتها، ويظهر ذلك جليا في قوله: « كادت تحضنه وهي في المحطة الممتلئة عن آخرها بالحافلات... » (ص:70)، وأيضا في « وهي تمد رجليها نحو المجهول الذي لم يشجعها عليه إلى حب بوعلام وثقتها المطلقة فيه... » (ص:71)، فهنا تعتبر المحطة فضاء مفتوحا من الناحية المعمارية الهندسية ومن خلال علاقة الزوجين بهذا الفضاء وهذا ما أسلف التمثيل له وعلى الرغم من انفتاح المحطة التي تتفاعل وفقه الشخصيات_ وسيلة وبوعلام_ فهو يحد من إمكانية الحركة والانطلاق، إذ بقدر ما تتيح للمسافرين حرية الذهاب والاياب بقدر ما تتخذ تلك الموصفات قيما سلبية، ناتجة عن خضوعها لقوانين صارمة ولكن في العموم ترتقي المحطة في مستواها الدلالي إلى عنصر

بنائي مفتوح، بعكس بواطن الشخصية واندماجها مع بعضها البعض وتعتبر متنفس ل كليهما بوعلام ووسيلة_

2- الأماكن المغلقة: ونقصد بها الأماكن المغلقة معماريا وهندسيا على الرغم من ذلك فإننا نركز على الجانب الدلالي لهذا الفضاء؛ أي مدى تفاعل وعلاقة الشخصية به. وعلى العموم فإن المكان المغلق هو « المحددة بحدود ثابتة لا يتجاوزها، ويتركز فيه وقوع الحدث، وترتاده شخصيات محددة، فيكون هذا المكان مرآة تعكس طباع الشخصية التي تسكنه وسلوكها وتصرفاتها اليومية، فهو يعكس حياة الشخصية التي تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط به »¹.

وتؤدي هذه الأماكن المغلقة دورا محوريا داخل الرواية لأنها ذات علاقة وثيقة لتشكيل الشخصية الروائية كما تتفاعل هذه الأماكن المغلقة مع الأماكن المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها، « فتغدو هذه الأماكن المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال، والترقب وحتى الخوف والتوجس فهي التي تولد المشاعر المتناقضة في النفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع، وتوحي بالراحة والأمان، كما توحي في الوقت نفسه بالضيق والخوف »².

وتتمثل الأماكن المغلقة في الرواية في:

1. (فضاء البيت: فهو فضاء محدد بحدود ثابتة من الناحية المعمارية الهندسية إلا أنه موطن الراحة والطمأنينة ويتمتع ساكنه بالحرية التامة فهو « يمثل فضاء مكانيا هاما في حياة الإنسان ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة وفق رؤية فكرية وجمالية يتبناها الكاتب ويحملها روايته. »³

¹ شاكرا النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 9.

² حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص: 134.

³ الشريف حبيلة: الرواية والعنف - دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية - ط1، 2010، عالم الكتب الحديث، الأردن،

ونظرا للمكانة الخاصة التي يحتلها هذا الفضاء فإنه حظي باهتمام كبير من طرف الروائيين وهذا ما جعل باشلار يضعه في المرتبة الأولى، ويقدمه على الأمكنة الأخرى وهو عنده واحد من « أهم العوامل التي تحمل أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض ولهذا فدون البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتا لأن البيت يحفظه من عواصف السماء وأهوال الأرض. »¹

والبيت عند محمد بوعزة هو: « فضاء للسكن يحفظ ذكريات الإنسان ويضمن تفاصيل حياته بأشد خصوصية وحميمية »².

من هنا نصل إلى أن البيت يمثل كينونة الإنسان الخفية لأن حقيقة الإنسان ودواخله تظهر في بيته ، والبيت يعني المزيد من الأمان والطمأنينة والراحة ، والأهم من ذلك مزيدا من الحرية فهو يختلف عن غيره من الأماكن المغلقة .

والبيت في رواية « ثقب زرقاء » شبهه الروائي بالسجن تارة والقبر تارة أخرى، لعدم أمانه وطمأنينته فيه، ويظهر ذلك جليا في قوله: « لقد كره البقاء في هذا السجن، يريد الخروج... يريد أن يمرح مثل أقرانه... » (ص: 69).

ومعنى ذلك أنه لا يجد في البيت حريته وسعاده وراحته ، إنما يجدها خارج بيته حتى أنه وصف البيت وشبهه بالمخبأ ويظهر ذلك في قوله: « كان بوعلام ينظر تارة إلى البيت الذي كان في حالة كارثية، وهو أقرب إلى مخبأ منه إلى شيء آخر... » (ص: 68).

حيث فضل أن يترك ماضيه وذكرياته في بيته ويرحل إلى مكان مجهول، المهم أن يتخلص من ذلك المخبأ الذي زاده أكثر مما هو عليه من تعاسة وضياح واضطراب

¹ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر : خليل أحمد خليل ، ص: 38.

² محمد بوعزة: تحليل النص السردي_ تقنيات ومفاهيم_ ط1، 2010، منشورات العملاق، الرباط، المغرب، ص: 06.

وذلك في قوله: « اتفق معها على لحظة تغادر فيها البيت... » (ص: 69)، وفي موضع آخر شبه البيت بالقبر ووجه الشبه بينهما الظلمة والوحشة والعزلة عن الناس وعدم التواصل معهم ويظهر هذا في قوله: « لا أشعر برغبة في العودة إلى ذلك القبر الذي أسميه بيتي رغم خوفي الشديد على زوجتي وابني الصغير... » (ص: 57).

كما قلنا سابقا أن البيت هو مكان مغلق ولكنه يختلف عن باقي الأمكنة المغلقة الأخرى لما فيه من حرية وطلاقة على الرغم من انغلاقه فهو يعتبر عند الشخصية الرئيسية بوعلام أكثر انغلاقا إلى درجة أنه شبهه بالسجن والقبر إذا لا توجد علاقة حميمة بين هذا الفضاء والشخصية.

2) فضاء المستشفى: يتخذ المستشفى كمكان « للعلاج يركز زواره المؤقتين الذين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء ثم يغادرونه، بعد ذلك يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على الناس ووسيلة للانتقال لأنسب حالا ¹، إلا أن توظيف الروائي لهذا الفضاء كان على العكس من ذلك فقد حمل دلالة الموت والدليل على ذلك هي غرفة حفظ الجثث، ويظهر ذلك « وكان عليه التنقل ...، إلى مستشفى القطار، وإلى غرفة حفظ الجثث تحديدا، بحثا عن صورة أكمل لهذه الجريمة التي شغلتي ... » (ص: 10)، فهنا الانتقال من فضاء مغلق وهو الموت إلى فضاء مغلق آخر يتمثل في غرفة حفظ الجثث، ولكن الجثة لا علاقة لها بهذا الفضاء لأنها في الأصل لا إحساس ولا شعور ولا تفاعل لها بهذا الفضاء الذي وضعت فيه، ولكنها تعتبر فضاء مفتوحا بالنسبة للصحفي الذي يبحث عن تفاصيل هذه الجثة للتحقيق فيها في قوله: « كدت أياس من الأمر لولا أن ممرضا أعاد إليّ الأمل بالقول إن جثة القاتل موجودة بالفعل داخل غرفة الحفظ التي تخضع لرقابة

¹ الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني - ص: 231.

شديدة... «(ص:11)، وأيضا في قوله: « أصبحت أداوم على الحضور إلى مستشفى القطار منذ الصباح الباكر، مهملًا شؤوني الخاصة... »(ص:11).

بناء على هذا يمكن القول أن المستشفى حمل دلالة التحقيق من طرف الطبيب الشرعي، وكان سببا في القضاء على الأقاويل المختلفة في قتل الضحية ونسوق ما يوضح ذلك في: « وكانت صدمتي كبيرة عندما قرأت التقرير النهائي للطبيب الشرعي... أكد أن الأمر يتعلق بانتحار بطريقة بشعة... » (ص: 15)؛ إذا دلالة المستشفى هنا هي في كشف الحقيقة وإخفاء الباطل وإظهار كل صغيرة وكبيرة كانت سببا في انتحار هذه الضحية، ويظهر ذلك جليا في: «...وتبين أنه كان يشكو من اضطراب عقلي وربما انفصال في شخصية اعتقد من خلاله أنه بصدد مصارعة غيره لكنه أجهز على نفسه في النهاية... » (ص: 15).

ومن هنا يتبين أن المستشفى هو الذي قضى على اختلاف الآراء وجعله رأي واحد يستند إلى العلم والمعرفة، وليس قائما على الأسطورة والخرافة وكان المستشفى نقطة انطلاق المقبرة وهو فضاء مغلق آخر.

3. (المقبرة : وهو المكان الأخير الذي يؤول إليه الفرد بعد مفارقتة الدنيا بما فيها ، وورد ذكرها في الرواية أكثر من عشرين مرة، لأن الرواية في مجملها تتحدث عن جريمة قتل بشعة ومآل هذه الضحية هي المقبرة، وبدايتها كانت في « لأسأل العامل المكلف الذي أنجز المهمة وهو يعمل لدى مصلحة تسيير مقابر الجزائر... » (ص: 11)، وأيضا في قوله: « ... كان الانطلاق من مستشفى القطار إلى المقبرة المجاورة.. » (ص: 25)، وهو آخر فضاء في الدنيا ينتقل إليه الإنسان فهو مآله ومصير جثته « ولحظة وضع الجثة في مكانها الأخير... » (ص: 12).

فالقبر يعتبر مكانا مغلقا من كل نواحيه من شدة ظلمته ووحشته وابتعاد الناس عنه، وأنه فضاء مهجور عن كل الأفضية إلا أنه مفتوح بالنسبة للضحية لأنها

كانت في حالة ضياع وتشرد واضطراب عقلي ونفسي في حياتها، فكان الموت هو سبيلها ومرادها للتخلص من كوابيس وذكريات وأوهام وهذيان الماضي تماما.

2. (فضاء الغرفة: هي من الأمكنة المغلقة التي يلجأ إليها الفرد ليفعل فيها ما يشاء فلا عين بشر تراه فهو جزء لا يتجزأ من فضاء البيت ، مما يجعلها أكثر الأماكن حرية وراحة واستقرارا ، إذ أن الغرفة هي المكان الأكثر احتواء للإنسان والأكثر خصوصية ، « حيث تصبح الغرفة غطاء للإنسان فيدخلها فيخلع جزء من ملابسه ويرتدي جزء آخر، وعندما يألّفها يتحرك بحرية أكثر، وإذا ما اطمأن تمسك بها ويبدأ التعري الجسدي والفكري لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه، ويبدو كما لو أنه خرج من تحت غطاء خاص »¹.

ولقد تجسدت الغرفة داخل الرواية من خلال قول الروائي على لسان السارد: « وقف بكل أناقته تلك في غرفة نومه من عالم الأحلام، والتفت إلى السرير ليجد امرأة في كامل أناقتها... » (ص: 63).

فهنا على الرغم من انغلاق الغرفة واحتوائها على أربعة جدران إلا أنها تمثل مكان مفتوحاً بالنسبة لبوعلام ووسيلة وما يدل على ذلك أنه وصفها بعالم الأحلام، وفيها تلون حريتهما وطلاقتهما وخصوصيتهما التي كانا قد منعنا منها قبل ذلك، ويتضح ذلك جليا في قوله: « كم انتظرت هذه اللحظة... » (ص: 61)، وترد عليه وسيلة باكية: « كنت خائفة من أن هذه اللحظة لن تأتي أبداً، من طول انتظاري لها، فخشيت أن تكون مجرد حلم طويل » (ص: 61)، وسرعان ما يتحول هذا الحلم المنتظر منذ زمن إلى كابوس بسبب الحالة النفسية التي يعاني منها بوعلام بمجرد رؤيته للدم « دخل حاله لم تعهده عليها وسيلة التي تعودت عليه هادئاً مهما كانت الظروف » (ص: 62)، لأنه يذكره بفترة المدرسة وما رآه على

¹ حنان محمد، موسى حمودة: الزمكانية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي أنموذجا، إشراف: يوسف بكار، ط1، 2006،

عالم الكتب الحديث، عمان، ص: 97.

قارعة الطريق، حيث رأى رأساً دون جسد، وارتسم خيط من الدم يكاد يغطي على تفاصيل الوجه، وثم صرخ بشكل هيسثيري وخرج من الغرفة دون ثياب واعتقدت النساء أنه اكتشف في وسيلة ما يكرهه الرجال في زوجاتهم في مثل تلك الليلة « أسرع جمع النساء إلى غرفة النوم حيث توجد وسيلة » (ص: 64)، فوجدنها في حالة يرثى لها، ويتضح ذلك في « كانت تبكي وبصدمة كبيرة وكان الجميع متشوقاً لفك اللغز » (ص : 64)، فحالة بوعلام تراجعت وتدهورت بسبب ذكرياته وماضيه الأليم، ووسيلة المرأة البريئة اتهمت في شرفها وأنها مشعوذة وساحرة، وأصبحت غرفة النوم وما تحويه من أسرار وخصوصية وحرية وأحلام و إطلاق العنان للمشاعر والأحاسيس فتحولت إلى لا أسرار ولا خصوصية ولا أحلام بل إلى كوابيس وأوهام وشكوك وصارت غرفة العريسين بمثابة مأتم لهما، خاصة وسيلة التي صدمت في بوعلام، وما سببه صراخه وهروبه من الغرفة عارياً كما ولدته أمه، فهذا الكون الفضائي كان في أول الأمر مجرد حلم ولحظة منتظرة سرعان ما ينغلق أكثر فأكثر بسبب ما حدث لهما، هذا بالنسبة لعلاقة الشخصية بفضاء الغرفة.

الفصل الثالث



الفصل الثالث: بنية الشخصيات الروائية في رواية « ثقب زرقاء » لشوار
الخير.

1- تعريف الشخصية:

2- الفرق بين الشخص والشخصية (Personne \ Personnage).

3- كيف يتم تحديد الشخصيات.

4- أنواع الشخصيات في الرواية :

أ. الشخصيات الرئيسية .

ب. الشخصيات الثانوية .

ج. الشخصيات النمطية .

د. الشخصيات النامية .

1) تعريف الشخصية: تعتبر الشخصية عنصرا هاما وأساسا في البناء الروائي ولا يستقيم هذا البناء من دونها ، فلا يمكن أن توجد رواية من غير شخصيات ، فقد ارتبط نشوء الرواية وتطورها بقدرة الروائيين على خلق الشخصيات القادرة على إقناع القارئ وإمتاعه والتأثير فيه، لأنها العمود الفقري الذي يركز عليه النص الروائي، وهي « كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزء من الوصف »¹. ويعني ذلك أنها هي التي يقدم لها دورا في الرواية فتعمل على تغيير مسار أحداثها، فهذا التعريف للشخصية يشترط المشاركة في أحداث الرواية، وهناك تعريفات كثيرة للشخصية، لذلك نجد أن مفهومها يتغير من باحث إلى آخر كل حسب مرجعيته وثقافته ، فمثلا مفهومها في المصطلح السردى فهي : « الشخصية عائق موهوب بصفات بشرية وملتزما بأحداث بشرية ممثل ومتسم بصفات بشرية »²، وهذا ما نجده في الاتجاه التقليدي الكلاسيكي الذي يرى أن الشخصية في النص لابد أن تكون نابعة من الواقع وعائدة إليه، وكانت تركز في تحليلها للشخصية ؛ على أنها كائن من لحم ودم محملة معها ببطاقة المعلومات وهذا يعود إلى أنها ترى أن النص عبارة عن رسالة إنسانية فلا يمثلها إلا الإنسان علما أن دراسة الشخصية « أصبحت هاجسا بالنسبة لكل الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية وهذا اعتمادا على أسس نظرية ومنهجية مختلفة ، تنبعث من خلفيات فكرية وإيديولوجية محددة ويبقى أن نشير إلى أن الشخصية ما هي إلا نتاج متخيل يبدعه المبدع بناء على اختيارات جمالية خاصة، وكما يقول **تودوروف**: إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى

¹ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 13 ، 14.

² جيرا لد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزم، تقديم: محمد بريري، ط1، 2003، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ص: 42 .

كائنات من ورق «¹؛ فتودوروف يرى أن الشخصية قضية لسانية إذ يعتبرها علامة لغوية كونها دالا ومدلولا، فهو هنا يلغي تلك النظرة والدراسة التقليدية التي تنهض على عدد من الصفات الشخصية، باعتبارها كائنا من ورق وليس من لحم ودم، أي أنها كانت تعتبرها: « كائنا له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها، وهواجسها وآمالها وآلامها وصوتها وأجواءها وصولا إلى الرواية الجديدة التي نادت بضرورة التضييل من شأن الشخصية والتقليص من دورها عبر النص الروائي حيث تنهض على التسوية المطلقة، بينها وبين اللغة والمشكلات السردية الأخرى «²، وهذا ما عبر عنه بارث بأن الشخصية هي كائنات من ورق لا كائنات من لحم ودم .

ويقول محمد عزام أن الشخصية: « هي كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها »³ ؛ فمحمد عزام يرى أن الشخصية هي كائن خيالي أي من خيال المبدع وتظهر للقارئ جليا من خلال الجمل التي يتلفظ بها _أقوالها_ وقد تكون هذه الجمل على لسانها أو لسان بعض الشخصيات أو على لسان الراوي.

نستخلص أن لهذا التعريف أهمية في الكشف عن مضمون الشخصية وحدودها ووجودها وتفكيك عناصر بنائها.

وبصفة عامة أن الاتجاه الجديد لتحديد الشخصيات لم يعد يركز في تحليله للشخصية على أنها كائن من لحم ودم فبطاقة المعلومات « اللقب والاسم، الكنية والسن والهيئة،... » أضحت مسألة ثانوية لأن أهميتها تكمن في وظيفتها وحركتها وهذه الفكرة كانت بدايتها مع الشكلايين الروس التي دعت بتحديد الشخصيات

¹ حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص:213.

¹ ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السرد_، ط1، 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص:93.

³ محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ط1، 2005، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:40.

وفق تحديدات دقيقة مرتبطة بكيفية بنائها ووظيفتها داخل السرد، ويعني ذلك أن أهمية الشخصية تكمن في الدور الذي تقوم به داخل العمل السردى .

2- الفرق بين الشخص والشخصية (Personne/Personnage)

سنحاول إبراز خصوصية كل واحد منهما وفضاءات انتمائهما.

« ذهب كل من رينيه ويلك، و أوستين وارين في كتابهما "نظرية الأدب" إلى: « إن شخصية ما في رواية تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية، فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل، وليس لها أحيانا حياة مستمرة »¹.

ويتضح من هنا أن الشخصية لا تشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة والتلقي من طرف القارئ حيث يتتبع تشكيل بنيتها وفقا للتركيب اللغوية المتناثرة على مستوى المقاطع السردية والتي ترد على لسان الشخصية ذاتها أو على لسان الراوي، وفي المقابل فإن فضاء الشخص هو الواقع بكل جزئياته وحيثياته ويحى في وسط اجتماعي له ماضيه وحاضره ومستقبله ، فالنص الأدبي يمثل حياة أشخاص واقعيين ولكنه يجردهم من خصوصياتهم _بطاقة تعريفهم _ بمجرد دخولهم عالمه التخيلي _ النص الإبداعي _ ويمنحهم خصوصيات جديدة تفرضها اللغة وفكر المبدع.

والحقيقة أيضا أن مفهوم الشخصية لم يعد مقصورا في النص الروائي على الأشخاص فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى شق أصناف الكائنات الحية كانت أم جامدة.

¹ أوستين وارين، رينيه ويلك : نظرية الأدب السردى والشعري، تر: محي الدين صبحي، ط1 ، 1972، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص: 26 .

3- كيف يتم تحديد الشخصية:

بما أن الشخصية تكمن أهميتها في الدور الذي تقوم به في النص الروائي وتحدد « ايجابيا من خلال خصائصها الذاتية، وتتحدد سلبا من خلال تقابلها في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى بخصائصها الذاتية أيضا، وتتحدد أيضا من خلال الموصفات والأفعال ونمط التوزيع كمرجعية للعملية السردية ذاتها »¹ ومعنى ذلك أننا نحكم على الشخصية بالسلبى أو الايجابى من خلال الدور الذي تقوم به داخل العمل الروائي وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، « ولقد نظر إلى النص الحكائي، أن الأساس فيه هو تلك الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص، ولقد اهتم النقاد بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفاتها أو مظاهرها الخارجية »²، ومعنى ذلك أن الشخصية الروائية ليست بطاقة دلالية معطاة مسبقا ولكنها تفهم وتعرف تدريجيا مع زمن القراءة من خلال أفعالها وعلاقاتها مع الشخصيات الروائية الأخرى، فالكلام هو الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها وعلاقاتها وتفاعلها مع الفضاء أو مع باقي الشخصيات الروائية .

4) أنواع الشخصيات:

يمكن لنا أن نقسم الشخصيات إلى أربعة أقسام وهذا حسب دورها وحضورها في الرواية :

أ. **الشخصيات الرئيسية:** وهي الشخصية الأكثر حضورا وظهورا مقارنة بالشخصيات الأخرى، « وهي التي تدور حولها أو بها الأحداث ويكون حديث الشخص الأخرى حولها ولا تغطي أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها ومن ثمة تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها وقد تكون الشخصية رمزا

¹ سعيد بنكراد: شخصيات النص السردى، ط1، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث، 1994، ص: 217.

² حميد لميداني: بنية النص السردى، ص: 52.

للجماعة، أو أحداثا يمكن فهمها من القرائن الملفوظة و الملحوظة...وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه وجعلها معبرة عن الموقف دون التصنع أي مقنعة»¹.

من هنا نفهم أن الشخصية الرئيسية هي العمود الفقري للنص الروائي لأن أحداث الرواية لا تقوم دون هذه الشخصية ، ويكون ظهورها كثيرا على وجه صفحات الرواية مقارنة بالشخصيات الأخرى _الثانوية_ فهي على عكس ما كان في النصوص القديمة؛ فكانت الشخصية الرئيسية هي بطل النص، لكن الآن غير ذلك أي لا وجود للشخصية البطلة ،إنما دورها يكمن في دفع الحدث والعمل الروائي إلى الأمام لأنها هي الحاملة للرسالة والفكرة التي يريد الراوي إبلاغها وإيصالها للقارئ . فالشخصية الرئيسية إذا هي وسيط بين الروائي والقارئ لهذا النص، فهي الشخصية المحورية داخل المتن الروائي والشخصيات الرئيسية في رواية (ثقب زرقاء) هي:

1) شخصية بوعلام: فقد احتلت موقعا هاما في الرواية باعتبارها شخصية أساسية في تكوين البنية ضمن الملفوظ الحكائي، تتمحور حولها أحداث الرواية وتكون أحيانا صانعة للأحداث، من خلال ما تتسم به من مظاهر وعلاقات داخل النص، فالرواية في مجملها تتضمن حياة هذه الشخصية ؛ الجزائرية المتشردة التي تعيش في تناقضات وصراعات داخلية مريرة هاربة من المجتمع ومن ذاته ومن ذاكرته، ويلجأ إلى عزلة صاخبة بالأشباح لعله يجد فيها ملاذه ، فهو مستسلم لحالته وانفصامه، إذ يسعى لاستعادة ذاكرته و توظيفها وقت اللزوم علما أن حياته عاطلة عن الأحلام، وفي المقابل و طاعنة في التعاسة والضياع والألم الدامي، وبسبب كل هذه الدوامات المتلاحقة المؤذية على المستويين النفسي والروحي للشخصية فهذا بسبب ما رآه في مرحلة دراسته الابتدائية على قارعة الطريق من

¹ عبد القادر أبو شريفة، حسن أبي فرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، 2008، دار الفكر، عمان، ص:135.

رأس دون جسد وعليه خيط من الدم يكاد يغطي جميع تفاصيل وجه الضحية، فهذا المنظر الرهيب غير له مجرى حياته ونقله من شخصية ايجابية إلى شخصية أخرى حيادية سلبية منعزلة ، جعلت منه متشردا فاقدا لذاكرته يعيش في صراعات وصدمات متلاحقة ومتضادة مع ذاته ومع هويته النفسية المضطربة التي جعلته يفقد البوصلة بين الواقعي والمتخيل، بين الحقيقي والوهمي، وبين الحلم والكابوس، فهو يؤثث في الحقيقة لمشاهد عجيبة ذات طبيعة رمزية تعبر عن نفسية الإنسان الجزائري وواقعه وماضيه المتناقضين، فهي تعبر بعمق عن كثير من تفاصيل الحياة والفرد الجزائري وصعوبة تأقلمه مع الحياة وصعوبتها، حيث يصور باطن الإنسان الجزائري القلق والمختلق بأوضاعه النفسية والاجتماعية ؛ فهذه الشخصية الرئيسية بوعلام كان طامحا للمستقبل ومتطلعا للغد فحياته منذ طفولته أعاد قصها على صديقه جمال ، فكانت بداية حياته وطفولته هو حب وسيلة ابنة عمه ويتضح ذلك جليا في « نشأت الطفلة على حبي وكأنا تزوجنا في الغيب قبل أن نأتي إلى هذا العالم ... »(ص:56)، وأيضا في قوله : « و أكاد أزعم أنني أعشقها وأنا طفل قبل الوعي الأول ... »(ص:55)، وأيضا في قوله : «... وربما أحببت ابنتها وسيلة وهي جنين في بطنها وكبر هذا الحب إلى أن تحول إلى شيء لا يمكن أن أصفه » (ص:55)، فهذا الحب كانت نهايته الزواج رغم الصعاب التي مر بها بوعلام ووسيلة إلا أن ليلة عرسهما كانت ملتقى بينهما وفي الوقت نفسه ليلة فراق وابتعاد.

فأصبح ما ينتظره بوعلام طوال حياته صار في لحظة منهارا وضائعا بسبب ما تذكره واسترجعه من مرحلة طفولته حيث رأى مشهدا غير له مسار حياته ويظهر هذا جليا في : «...وهو ذاهب إلى المدرسة فرأى رأسا دون جسد ... أصيب بصدمة نفسية عميقة بعد أن دقق فيه ... » (ص:62) ، فهذا المشهد غير مسار حياة هذه الشخصية ويظهر ذلك في قوله : «...و منذ تلك اللحظة بدأ يقسم حياته

إلى ما قبل الرأس المقطوعة وإلى ما بعدها، أما لحظة مشاهدة تلك الرأس فتحولت إلى دهر من الكوابيس سيطر على حياته وكاد في أكثر من مناسبة أن يدخله دائرة الجنون...» (ص:63)، فهذا هو السبب الوحيد في ضياع هذه الشخصية - بوعلام - وتشردا وانفصام شخصيتها بين الحقيقي واللاحقيقي (المتخيل).

و بسبب ما رآته في صغرها أصبحت تكره اللون الأحمر ويتضح ذلك في قوله: «... ظل بقية حياته يثار عند رؤية الدم، وكان لا يسره، بل يثيره مشهد الدم يوم عيد الأضحى ... ويجزم بعضهم أن الأمر له علاقة بمس من الجن... وصل به الأمر إلى أن تعقد من أكل اللحم مهما كان نوعه... وكان رفقاء الحي يصفونه بالكائن النباتي...» (ص:63). فترسخت مشاهد العنف منذ طفولته منها رؤيته للرأس المذبوح والتي أنتجت اضطرابات نفسية يعيشها وتطور ذلك إلى ممارسة العنف تجاه ابنه وزوجته وكل من يقترب من وسيلة، كالأستاذ الذي كاد أن يقتله ضربا و تعذيب ابنه الصغير وليد بطريقة هستيرية وأنهى بها لاحقا حياته هو، حين ظن نفسه يقتل صاحب الوجه الفسفوري في حين أنه كان لا يقتل إلا نفسه فالعنف لا يولد إلا العنف _ .

إذا فشخصية المتشرد والتائه في القصر المهجور وبوعلام الشخصية التي تتحاور مع جمال والجريمة الواقعة بجانب البناية فهي شبكة من العلاقات التي تجعل كل الشخصيات المذكورة تحيا داخل شخصية واحدة فقط - بوعلام - المتعددة الأصوات كأنما هي مصابة بالانفصام، أو هي حقا مصابة به، فهي -الرواية- تعبر عن العنف المتأصل في شخصية الإنسان الجزائري الذي عايش عبر تاريخه القديم والمعاصر كثيرا من العنف والقسوة مما جعله يتربى على تركيبة نفسية تضرر كثيرا من الجراح والألم.

2- شخصية وسيلة: وسيلة أيضا شخصية رئيسية لأنها ساهمت بصورة كبيرة جدا في تسيير أحداث الرواية؛ فهي أقل من بوعلام بخمس سنوات أمها تدعى

الطاوس زوجة عم بوعلام، وكانت هي الفتاة التي أحبها بوعلام بجنون منذ طفولتها ، وأوقفها بوعلام عن الدراسة في المرحلة الإعدادية ويظهر ذلك جليا في قوله: « كان ذلك في آخر الموسم المدرسي ومن ساعتها أمرت وسيلة أن تبقى في البيت ... » (ص:59)، وقد سعى بوعلام بالزواج بها رغم أن والدها رفضه في البداية و ذلك في قوله: «... ذهبت كالمجنون إلى والدها ولم يتردد في طردني...»(ص:60)، وكان يوم سعادتها وتحقق حلمها هو ليلة زفافها حيث صرحت بلسانها لبوعلام في قولها: « كنت خائفة من أن هذه اللحظة لن تأتي أبدا، من طول انتظاري لها، خشيت أن تكون مجرد حلم طويل »(ص:61)، ولكن هذا الحلم الطويل وهذه اللحظة المنتظرة سرعان ما تتحول إلى أسوأ أيام حياتها، وهي اللحظة التي هجرها زوجها ليلة عرسها عاريا كما ولدته أمه رغم براءتها وعفتها ، فمن هذه اللحظة أصبحت تتهم بأنها ساحرة ومشعوذة بعد التحقق من شرفها ويظهر ذلك في: « ورغم إثبات براءة وسيلة من تهمة الهرب من فضيحة العذرية، إلا أن الاتهام كيف من جديد وأصبحت في نظر مسعودة مجرد مشعوذة حضرت عقارا فعالا للعريس المغفل لسلسلة من العقاقير السحرية تناولها منذ نعومة أظافرها... »(ص:65).

إذا وسيلة دخلت مرحلة المعاناة والمأساة لأن ليلة سعادتها تحولت إلى مآثم في لحظات، والغريب في الأمر أنها لا تعرف سبب هروبه وصراخه، وهذا هو الذي جعلها تفكر في الانتحار ونسوق ما يؤكد ذلك في : « تحاول الهرب من ذلك الجمع وإيجاد طريقة لإنهاء حياتها التي تحولت بسرعة من أقصى السعادة إلى أقصى البؤس والشقاء... »(ص:66)، فالزواج بينهما كان عقد شرعي فقط ولكنهما متباعدان عن بعضهما البعض لأن ما وقع كان أكبر من إرادتهما وربما من حبهما وعلى الرغم من معاودة التقائهما وإنجابهما لطفل يسمى وليد إلا أن حبل الماضي بمرارته جعلها تصده الشيء نفسه لأهله وأهلها.

وهذه الشخصية_وسيلة_هي نفسها التي كان يتخيلها المتشرد في القصر المهجور وأطلق عليها دون أن يعلم اسم وسيلة في قوله: « وينصب اهتمامه على الشابة الشقراء ذات العينين الزرقاوين وخطر في ذهنه أن يناديها باسم وسيلة وهو شبه مقتنع بأن اسمها كذلك... » لأن هذه الشخصية التي تخيلها المتشرد القابع في القصر المهجور هي نفسها وسيلة زوجته في الماضي ولكن هذا يعود لاضطرابه وحالته النفسية المتدهورة.

وفي العموم شخصية وسيلة كانت تساند زوجها رغم الظروف التي تعاني منها إلى درجة أنه اسكنها في ورشة بناء التي اعتبرتها قبر حياتها الأبدية، لكن المهم عندها أن تساند بوعلام وتبقى مع ابنها آملة في قول بوعلام: «...نستطيع بناء حياتنا من جديد هناك، بعيدا عن أهلي وأهلك وكل اللذين تسببوا في مأساتنا السابقة... »(ص:71)، فهذه الشخصية محورية وأساسية في هذه الرواية لأنها تعد المحرك الأساسي للأحداث.

3- شخصية جمال: هذه الشخصية أيضا تعتبر نموذجا رئيسا في الرواية، فهي شخصية جمال، وقد كان له حضورا قويا في الرواية فهو صديق بوعلام، حيث يقيم ويعمل في بيتزيريا بحي ميسوني ، فهو الصديق الوفي المخلص لبوعلام والوحيد الذي بقي في ذاكرة بوعلام المتشرد الفاقد لذاكرته بعد رحيله ونسوق مثالا لذلك في: «صداقته لجمال التي لم تنقطع يوما، وتمكن من أن يحافظ على خطها وهو الآن يمتلك رقم هاتفه النقال ويلتقيه مرة على مرة في الجزائر العاصمة...» (ص:74)، علما أن هذه الشخصية عالمة بكل تفاصيل صديقه _بوعلام_ وكان واقفا ومساندا ومخلصا له في كتمان كل أسرارهِ حتى أن ليلة عرس بوعلام وصدمته النفسية وهروبه كان ملجأه الوحيد هو بيت جمال ويظهر ذلك في قوله: «...وبوعلام كاد يفقد عقله وهو ينهض من كابوس طويل في بيت صديقه جمال، وعندما يسأله صديقه بعدها عما حدث لا يكاد يتكلم، ويضطر الصديق لسحب

السؤال والاعتذار ... «(ص:67)، فلولا وفاؤه و صداقته و صدقه كما توجه إليه بوعلام أثناء اضطرابه فوجده هو المنفذ والحل ليرتاح من كابوسه، وتظهر صداقة جمال أكثر يوم استدعاه بوعلام حتى يساعده على دفن الجثة التي قتلها هذا الأخير، ويظهر هذا في قوله: «...ووجد نفسه يطلب رقم صديقه الذي يعتبره جزءه الإنساني الثاني ... «(ص:80)، فساعده على دفن الجثة وإخفائها وبدأ يسمعه دون ملل على الرغم من أنه يعرف حكاية بوعلام من أولها إلى آخرها ويظهر ذلك في قوله: «...أنت تعرف يا جمال ما سأقوله لك لأنك سمعته مني مئات المرات، لكن سأعيده على مسامعك هذه المرة ... «(ص:55)، وأيضاً في قوله: «...كما تعرف حكايتي مع وسيلة». وأيضاً في: « أنت تعرف الكثير من تفاصيل حكايتي التافهة، لكن أرجوك اسمعني، أشعر برغبة صادقة في تفريغ كل ما عندي...»(ص:57).

فيرد عليه صديقه المخلص جمال: « لا عليك يا أخي، تكلم فأنا أسمعك إلى النهاية... تكلم » (ص:57)؛ فهذا المقطع يعتبر سبباً في تفريغ بوعلام لشريط حياته وإضاءة ماضيه للقارئ فلولا جمال لما سرد وأفرغ بوعلام كل تفاصيل حياته منذ طفولته إلى زواجه إلى القيام بجريمته، والشيء الثاني كان لصوت جمال أثراً في نفسية المتشرد الذي كان يسمع لحديث بوعلام وجمال جعله يسترجع تفاصيل ماضيه السابقة .

فمن هنا يتضح أن شخصية جمال شخصية محورية في سرد أحداث القصة وتحريك الشخصية الرئيسية إلى الأمام وسبباً رئيساً في استرجاع المتشرد -بوعلام- لماضيه البعيد المدى والقريب.

ب. الشخصيات الثانوية:

الشخصيات الثانوية لها علاقة بالشخصيات الرئيسية لأنها تؤثر فيها وتتأثر بها وهي « بدورها مشاركة في الحدث وليست مجرد ضلال، لأنها أصبحت واحداً من

المجتمع تعيش أزمته وتتفاعل معه ، والكاتب المتمكن لا يستغرق لحل فئة في شخصية بل يهتم بشخصيات ثانوية مثل عنايته ببطله ¹، أي هي المحركة المساعدة والمضيئة لأحد جوانب الشخصية الرئيسية وتعديل سلوكها فهي ضرورية في النص الروائي لأنها تطرح الوجه المقابل للبطل أو توضح بعض صفاته وقد تكون سببا في فوز ونجاح الشخصية الرئيسية.

وقد كان ورود الشخصيات الثانوية في الرواية دون وصف ودون إطالة لأن الرواية متخففة من الشخصيات، و بمعنى آخر هي مقتصدة في الشخصيات واللغة أيضا و لكنها مكثفة بالأحداث والكوايبس.

(1) **شخصية الطاوس:** هي والدة وسيلة، لم تظهر كثيرا على صفحات الرواية، حيث كانت شخصية محبة لبوعلام إلى درجة أنها أسمت ابنتها وسيلة وهي مازالت في بطنها على اسم بوعلام ابن شقيق زوجها وفي ذلك يقول بوعلام :
« يوم ولدت وسيلة قالت عمتي الطاوس، هذه هي زوجة بوعلام ... حتى ولو لم يقبل بها... زوجة له فسوف أزوجه إياها بالذراع... » (ص:56).

وأيضا تظهر هذه الشخصية ليلة زفاف ابنتها بعد التهم التي وجهت إليها ولابنتها بأنها مشعوذة وساحرة ومناققة ويظهر هذا في قوله: « الطاوس التي تدعي البلاهة لكنها تبطن مالا تظهر... » (ص:66)، وأيضا تعكس هذه الشخصية عنصرا فعالا في زيادة الكراهية والعداوة بين العائلتين بفعل سبها وشتمها لوالدة بوعلام ونسوق مثلا على ذلك: « انفجرت عندما سمعت اسمها والاتهام الموجه إليها، وثارت في وجه مسعودة سبا وشتما وتطورت الاتهامات بعد ذلك بلغة بذئية إلى حد التشكيك في شرف كل واحد، وتطور الأمر إلى عراك بين السيدتين... » (ص:66)، إذا هذه الشخصية الثانوية لا يمكن الاستغناء عنها لأنها شخصية لعبت دورا في

¹ محمد علي سلامة : الشخصية الثانوية ودورها الروائي، الروائي نجيب محفوظ ، ط 1، 2002، دار الوفاء ، لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع ، مصر الاسكندرية ، ص: 28 .

ترسيخ العداوة والكراهية بين مسعودة وبين وسيلة فأصبح الكره والعداء بين العائلتين، وهذا هو السبب في سفر الزوجين بعد ذلك للقضاء على مأساتهم السابقة وتدخل الأهل في خصوصياتهم.

2 (شخصية الابن وليد: وهو ابن وسيلة وبوعلام فهو أيضا لم يظهر كثيرا في النص الروائي كان عمره لا يتجاوز الخامسة من عمره والذي كان على وشك الموت لتعذيب والده له لولا وسيلة التي دافعت عنه بسبب صراخه وعدم سكوته علما أن والده يعاني من داء الشقيقة فما كان عليه إلا : «...انتزعت الحزام الجلدي الذي كان مع سروالي المرمي ... وقيدت به رجليه... الطفل يصرخ وأنا أزداد ضربا لرجليه الصغيرتين... » (ص:49)، « حيث رأيت الدم يخرج من قدمه وتحول الحزام إلى اللون الأحمر... »(ص:50).

بمعنى أن الطفل كان ضحية لعنف وذكريات والده لأن العنف لا يولد إلا العنف ولكنه رغم ذلك فهو السبب في عودة الوالد بوعلام إلى بيته مكرها وذلك لخوفه على ابنه الصغير وكلما عاد إلى البيت تسلطت عليه تلك الأوهام والذكريات المأساوية التي يحاول التخلص منها بأي طريقة ونسوق مثالا على ذلك في : « لا أشعر برغبة في العودة إلى ذلك القبر الذي أسميه بيتي رغم خوفي الشديد...على ابني الصغير... »(ص:57)، وأيضا في قوله : « وكاد حبل الماضي بمرارته يأخذه أكثر لولا صراخ طفله الصغير وليد تملأ البيت »(ص:69).

3- شخصية مسعودة: هي أيضا شخصية ثانوية باعتبارها والدة بوعلام وهي التي اتهمت وسيلة ووالدتها بالشعوذة والسحر، ونسوق مثالا على ذلك في : «... كانت تتكلم بيقين وتوجه اتهاما مباشرا للعروس المصدومة: لقد سحرته، هربا من فضيحة البكارة... » (ص:65)، فحالها كحال الطاوس والددة وسيلة لعبت دورا في تدخلها في خصوصيات ابنها وزوجته وتحويل حياتها إلى مأساة.

4- شخصية المناضل الصحفي: هي الشخصية التي لم تقدم لها الرواية اسما، أو تفاصيل دقيقة، عدا أنها تنتمي إلى مهنة الصحافة، فيأخذ التحقيق في هذا الموت البشع الذي تعرض له متشرد مسكين، ذبح وطعن مرات عديدة ، قبل أن يثبت التحقيق النهائي فوجه الضحية والثقب الزرقاء التي تركت على وجهه أيقضت في ذهن الصحفي خيالات وهواجس كثيرة، يعبر عنها الفصل الأول من خلال نهايته التي أصيب فيها بحمى شديدة، أدخلته إلى دوامة كوابيس رهيبة ونسوق مثالا على ذلك في : « إنها الحالة التي أصبحت عليها ولا أدري إن أصبحت في الواقع أم داخل كابوس طويل والهذيان يبدو أنه يسيطر حتى على يقظتي دون أن أنسى تلك النقطة المحورية التي أصبح تفكيري يدور حولها » (ص:16). ومعنى ذلك أن صورة القتل أدخلت الصحفي في دوامة من الكوابيس والأوهام وأخذته بعيدا إلى عالم مخيف . علما أن الرأس التي تطارد الصحفي في أحلامه وتؤرقه هي رأس المحنة ؛ محنة البحث عن تحقيق الحقيقة المنفلتة في خضم التضارب وذلك شأن التفاصيل التي تتأسس على حدث صغير ثم تتشعب فتحجب بتدفقها الحقيقي، وإذا افترضنا بأن الرأس الفوسفوري الذي كان يطارد المتشرد وكثيرا من الأشياء التي كان يراها أو يتخيلها هي جميعا نوع من الانفصام الذهني الذي يتوهم صاحبه وجود أشخاص أو أصوات أو رؤية أشياء لا وجود لها تماما ،إذا سلمنا بهذا الافتراض ،أليس الصحفي أيضا مصاب بانفصام ذهني ؟ وهو الذي توهم وجود حكاية لا وجود لها، بل وتخيل حدوث جريمة والتحقيق فيها ونشر روبرتاج حولها، وهذا في الحقيقة منسجم تماما مع الاضطراب والاحتقان اللذين تعبر عنهما الرواية، ويظهر هذا جليا في قوله : « ولم أعد أدري إن كنت في الحقيقة أم أعيش تفاصيل كابوس لا أعلم متى سأستفيق منه ،وربما كانت الثقب الزرقاء التي اعتقدت أنني رأيته في وجه الميت المفترض مجرد ثقب وهمية داخل تفكيري

المتعب » (ص: 93) فهذا يجسد مشاهد العنف التي جعلت من الجزائري سجين عقد كثيرة تحوله في أية لحظة إلى قنبلة موقوتة .

5 (شخصية الطبيب الشرعي:وهي أيضا شخصية ثانوية تعمل في مستشفى القطار بالجزائر عملت على كسر أفق وتكهن الصحفي وغيره من الفضوليين الذين كانوا أن الضحية قتلت من طرف قاتل مجهول علما أن آراءهم تضاربت وتتناقضت حول قاتل المتشرد ويظهر ذلك في: « وكانت صدمتي كبيرة عندما قرأت التقرير النهائي للطبيب الشرعي...لقد أكد أن الأمر يتعلق بانتحار بطريقة بشعة...»(ص: 15) ؛ ومعنى ذلك أن للطبيب الشرعي دور مهم في كشف حقيقة الجريمة بطريقة علمية بعيدا عن السحر والشعوذة حتى أنه كشف عما يعانيه هذا المتشرد وطريقة انتحاره ويظهر ذلك في : « وبدا أن المنتحر لجأ إلى ضرب وجهه بالسكين في أماكن مختلفة، قبل أن يذبح نفسه ويموت نتيجة ذلك النزيف، وتبين أنه كان يشكو من اضطراب عقلي وربما بانفصام في الشخصية اعتقد من خلاله أنه بصدد مصارعة غيره لكنه أجهز على نفسه في النهاية... » (ص:15)، فهذا التقرير الطبي النهائي الذي أعلن عليه الطبيب الشرعي الذي نشر في بعض الصحف كان أول صدمة للصحفي وإبطال تام لما كتبه هذا الأخير في روبرتاجه.

5-شخصية عامر أستاذ الاجتماعيات: هذه الشخصية أيضا شخصية ثانوية تدرس مادة الاجتماعيات في الإعدادي؛ فهو أستاذ وسيلة وكان يتحرش بها بطريقة غير مباشرة ويظهر هذا جليا في قوله: « كان ذلك الأستاذ الأحمق يعيرها بعض الكتب الدينية ويهديها كتباً أخرى ولم تكن تدري أنه يخطط للإيقاع بها ... » (ص:58)، وكادت هذه الشخصية أن تكون أول جريمة يقتربها بوعلام بعدما أخبرته وسيلة بما حاول فعله بعدما اختلى بها في الحجرة وقت استراحة التلاميذ ويتضح ذلك في قوله: «...شرعت في ضربه كما لم أضرب شخصا في حياتي، وكان الجبان لا يقوى على الدفاع عن نفسه، لقد أصابه نزيف في أنفه لولا الناس

الذين تجمعوا بعد ذلك عند موقف الحافلات الذي يؤدي إلى الرغبة لكنت قتلتته...» (ص:59)، فلولا حب بوعلام وغيرته على وسيلة لما فعل ما فعل وكان لهذه الشخصية الثانوية دور في أمر بوعلام لوسيلة أن تبقى في البيت وأن تتوقف عن دراستها ويظهر ذلك في : «...ومن ساعتها أمرت وسيلة أن تبقى في البيت...» (ص:59).

فمجل هذه الشخصيات الثانوية لم تظهر على ساحة الأحداث بنفسها إنما ظهرت من خلال استرجاعها عبر ذاكرة بوعلام في حوار مع صديقه جمال ومن ثم اكتسبت قيمتها من خلال حضورها في النص.

ج- الشخصيات النمطية (الجاهزة أو المسطحة): وهي التي تتمتع بأقل دور ممكن على مسرح الأحداث إذ لا تساهم هذه الشخصيات في مجرى الأحداث أي وجودها كعدمها، « ويسمى بعضها بالثابتة أو الجامدة أو الجاهزة أو المسطحة وهي شخصية عادية غالبا ما تجيء مسطحة، لا تنمو داخل العمل الفني، حيث تمثل حضورا مساعدا لنمو القصة نفسها عندما تجيء قاصرة على تمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع»¹، أي هي تلك الشخصية التي تمضي على حال ولا تكاد تتغير ولا تتطور نتيجة الأحداث وإنما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد وذات مشاعر وتصرفات واحدة والتغير الذي يجري هو خارجها، فالشخصية التي لم تغير مسار أحداث الرواية نجد:

شخصية أمين المصور: وهو الذي صاحب الصحفي إلى مسرح الجريمة وإلى مستشفى القطار فهو ورد في الرواية مرتين فقط فكان وروده هو مصاحبة الصحفي دون أن يحدث أي فعل أو سلوك يغير من مسار أحداث الرواية بمعنى أنه تمتع بأقل دور ممكن في الرواية .

¹ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع أريد، الأردن، ص:120.

د- الشخصيات النامية: وهي التي تقايننا في كل لحظة من لحظات الحكي، بحيث لا تكتم البطاقة الدلالية لهذه الشخصيات إلا باكتمال وانتهاء الرواية، «فبعضهم يسميها المدورة والمتطورة أو المستديرة، ويحتوي كل عمل روائي على شخصيات متطورة وشخصيات ثابتة ولكل منها وظيفة في العمل، فالشخصية المتطورة في نظر أحمد نجم: « هي التي تتكشف لنا تدريجيا وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق، والمحك الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة فإذا لم تقايننا بعمل جديد فإنها مسطحة وتسعى لأن تكون نامية »¹.

إذا المعيار الخاص بالشخصية النامية هي الإثارة والدهشة والإقناع في النص والدور الذي تقوم وإن لم يتحقق هذا فهي مسطحة ومهمشة .

¹ غسان الكنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط2006، 1، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، ص:121.



نصل في خاتمة هذه المقاربة النظرية التطبيقية إلى جملة من النتائج والاستخلاصات المتوخاة لهذه الدراسة التي تستهدف الكشف عن مناحي بيئة السرد في رواية " ثقب زرقاء " بوصفها نموذجاً فنياً جمالياً للرواية الجزائرية المعاصرة، وما يمكن أن يقال على هذه الرواية من حيث المتن الحكائي أنها رواية ذات خصوصية جزائرية بامتياز ، لأنها تصور مشاهد عجيبة ذات طبيعة رمزية عن تفاصيل الحياة الجزائرية وصعوباتها، وتعبّر بصدق عن باطن الإنسان الجزائري القلق العامر بالتناقضات والممتلئ بجراحات غائرة.

✓ ولقد اجتهدنا محاولين توضيح المقاربة المنهجية في تناول النص السردى لكل من فلاديمير بروب وجيرار جنيت ورولان بارث.

✓ حيث حصر بروب دراسته لبنية الخرافة وضبطها في واحد وثلاثين وظيفة وهذا ما لخصه غريماس في ثلاثة عوامل هذا على خلاف تصور بارث وجيرار جنيت اللذان استفادا من دراسات الشكلايين الروس، التي ميزت بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، حيث ركز جيرار جنيت على الوظائف المرتبطة بتوزيع الزمن السردى، والتمييز بين القصة والحكاية والسرد، وبعدها توضيح العلاقات القائمة بين بعض بنيات النص الروائي متمثلة في الزمن والفضاء والشخصيات، بالإضافة إلى محاولة الوصول إلى وظيفة كل بيئة على حدى وقد حاولنا من خلال هذه الدراسة إبراز خصائص التقنيات السردية التي خلقت انسجاما وتكاملا أدى إلى تشكيل معمارية العمل الروائي:

✓ التركيز على إضاءة بعض محطات الماضي الذي تستدعيه اللحظة الحاضرة من حياة الشخصية بكل ترتيب ونظام.

✓ يرتبط الزمن في الرواية بالادراك النفسى والشئ نفسه للفضاء.

✓ كان للاسترجاع حضوراً أقوى وأبرز وذلك بالاعتماد على المونولوج والحوار، وهما الوسيلتان اللتان يتجلى من خلالهما في المحاولة لتحريك مفاصل السرد، لأن

أغلب مقاطع الرواية جاءت في شكل حوار ومقاطع وصفية وهي من التقنيات الزمنية كثيرا ما تعتمد عليه الوقفة الوصفية والمشهد في محاولة إبطاء السرد وهي لم تأت لأغراض تزيينية وجمالية وإنما أتت لتفسير الأحداث وتضفي أبعادا رمزية ودلالية على الشخص. ✓

✓ غلبة السرد البطيء، بسبب الاعتماد على حركة التوقف والمشاهد الحوارية وذلك من خلال كسر وتشظي أفقية الزمن باللجوء إلى المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، والتلاعب بها عبر إيقاعات متنوعة كاستعمال الحذف والخلصة والمشهد والوقفة الوصفية. ✓

✓ الفضاء الروائي ليس هو الإطار الذي تجري فيه الأحداث فحسب، بل هو أيضا أحد العناصر الفعالة في تلك الأحداث ذاتها فهو الحامل لجملته من الأفكار والقيم الفكرية والاجتماعية والثقافية. ✓

✓ ليس هناك تفاعل بين الشخصية والمكان، لا سيما وأن الانتقال من مكان لآخر لا تصحبه تحولات وتغيرات على مستوى أفكار لأن الأوهام والكوابيس ما زالت تسيطر عليها حتى بعد الانتقال. ✓

✓ تتعدد الأمكنة في الرواية من أماكن مغلقة إلى أماكن مفتوحة كان لها دورها في الرواية، وأكسبت أهمية خاصة باعتبارها فضاء واسع ورحب يغوص فيه الإنسان ويتجاوز حدوده الطبيعية إلى حدود أخرى تبقى عالقة في الذاكرة الإنسانية. وعلى الرغم من انفتاح بعض الأمكنة ظاهريا إلا أنها مغلقة دلاليا. ✓

✓ يتحدد الفضاء في النص الروائي وفق إيقاعية "الحركة والزمن" إذ يرتبط الأول بالسفر والانتقال أما الإيقاع الثاني فيتجلى عبر الزمن النفسي الداخلي أي عبر الأحلام والمونولوجات. ✓

✓ عمل الروائي على توظيف الاسترجاع كتقنية مساعدة تكشف عن بعض الشخصيات وحتى عن الجوانب الخفية منها، وكان عرضها وتقديمها في الأغلب بصوت الشخصية الرئيسة بوعلام. ✓

تلعب الشخصية العلامة دورا أساسيا في التواصل بين النص والمتلقي، وبين مختلف الشخصيات الروائية الأخرى، وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البيئة السردية، كما تتقاطع والطرح اللساني في تحديد هويتها (باعتبارها علامة لسانية).
✓ تنوعت شخوص الرواية من شخوص رئيسية وشخوص ثانوية وشخوص نامية وقد ساهمت الشخصيات الثانوية في تطوير الأحداث وكذا إبراز مواقفها إزاء الأحداث و مساعدة ومحركة للشخصية الرئيسية، علما أن الشخصية الرئيسية كانت متعددة الأصوات في الرواية.

وفي الأخير وبعد هذا الجهد المتواضع الذي حاولنا من خلاله رصد البيئة السردية لهذه الرواية - ثقب زرقاء - وتوضيح العناصر والعلاقات القائمة بين بنيات النص (الزمن والمكان والشخصيات)، فإن وجهات النظر والأحكام تبقى مختلفة ، لأن باب البحث فيها ما يزال مفتوحا، ويظل مفتوحا بقدر عدد النصوص الروائية المتواجدة على الساحة الأدبية والنقدية.

قائمة المراجع



قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

شوار الخير: ثقب زرقاء، ط1، 2014، دار العين للنشر، 2013.

ثانياً: المراجع العربية:

1. إبراهيم عباس: شكل النص السردى في ضوء البعد الايديولوجى فى الرواية المغربية، ط1، دار الآداب للكتاب، الجزائر، 2005.
2. بشير عبد العالى: تحليل الخطاب السردى والشعرى، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبى بالجزائر، دار العرب للنشر والتوزيع.
3. بوزيد إدريس: الرؤية والبنية فى روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.
4. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائى، ط1، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1990.
5. حسية فلاح : الخطاب الواصف فى ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص اللغة والأدب.
6. حسية لعثمانى: أحلام قاتلة _ جماليات العتبة _ ط1، 2000، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
7. حفيدة أحمد: بنية الخطاب فى الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، 2007، منشورات مركز أو غاريت الثقافى
8. حميد لحميدانى: بنية النص السردى، ط2، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، 1993.
9. حنان محمد، موسى حمودة: الزمكانية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطى أنموذجاً، إشراف: يوسف بكار، ط1، 2006، عالم الكتب الحديث، عمان،
10. سعيد بنكراد: شخصيات النص السردى، البناء الثقافى، سلسلة دراسات وأبحاث، 1994.
11. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، 1988.
12. سمير المرزوقى، جميل شاكى: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً). دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية. بغداد. 1916.

13. الشريف حبيلة: الرواية والعنف - دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية - ط1، 2010، عالم الكتب الحديث، الأردن.
14. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني - ط1، 2010، عالم الكتب الحديث أريد الأردن.
15. الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردى مفاهيم نظرية، ط1، 2011، عالم الكتب الحديث، الأردن.
16. صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ط1، 2003، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان.
17. ضياء غني لفقة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، 2010، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان.
18. عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، ط1، 2008، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة.
19. عبد القادر أبو شريفة، حسن أبي فرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، 2008، دار الفكر، عمان.
20. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1، 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
21. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية - دراسة ثلاثية خيرى شبيلي - ط1، 2009، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة.
22. علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد على المحامي للنشر.
23. عمرو عيلان: الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001.
24. غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية، ط1، دار رشد للطباعة والنشر، بيروت.
25. غسان الكنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، 2006، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
26. فوزية لعبوس، غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ط1، 2011، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

27. الفيروز آبادي محمد الدين محمد بن يعقوب: قاموس المحيط، ج2، ط2، مصر شركة مصطفى الياحي الحلي.
28. فيصل الأحمر :معجم السيميائيات ، ط 1 ، 2011، دار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان .
29. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط2002، 1، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.
30. محمد القاضي: تحليل النص السردى، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997.
31. محمد بازي: الثقافة المغربية _ التمثيل ومسالك التأويل _ ط 1 ، 2012 ، منشورات الاختلاف.
32. محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلس السرديات، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، العدد1، 2004.
33. محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، ط1، 2005، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
34. محمد علي سلامة : الشخصية الثانوية ودورها الروائي، الروائي نجيب محفوظ ، ط2002، 1، دار الوفاء ، لدنيا للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر الاسكندرية .
35. مها حسن القصرأوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، 2004، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.
36. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية. ط1 ، دار الأمل للطباعة والنشر - المدينة الجديدة تيزي وزو .
37. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع أريد، الأردن.
38. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي _ في ضوء المنهج البنيوي _ ط3 ، دار الفرابي، بيروت، لبنان.
39. يوسف وغليسي: السردية والسرديات، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد الأول، جانفي 2004.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. أوستين وارين، ورينيه ويليك: نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، تر: محمد الدين صبحي، ط1، 1977.
2. بول ريكور: الزمان والسرد، تر: فلاح رحيم، ط1، 2006، دار أويا طرابلس.
3. توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية الدار البيضاء، 1982.
4. جيرار جنييت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط7، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.
5. جيرالد برنس: المصطلح السرد، تر: عابد خزم، تقديم: محمد بريري، ط1، 2003، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
6. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، دار المطبوعات الجامعية، 1982.
7. غسان الكنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط2006، 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
8. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد بن قادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

فہرست المحتویات



الفهرس.

- شكر وعرفان

أ - المقدمة

المدخل

- 7 1. المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد
- 8 أ - فلاديمير بروب Vladimir Bropp والمثال الوظيفي
- 12 ب - مقارنة رولان بارث Roland Barthes
- 14 ج - مقارنة جيرار جنيت Gérard Genette
- 16 (1) القصة
- 16 (2) الحكاية
- 17 (3) السرد

الفصل الأول: بنية الزمن في رواية « ثقب زرقاء لشوار الخير

- 22 1 - تمهيد
- 23 2 - تعريف الزمن وأهميته
- 24 3 - الزمن في الأعمال الأدبية
- 24 أ - زمن القصة
- 25 ب - زمن الخطاب
- 25 ج - زمن النص
- 26 • تقنيات الزمن الروائي عند جيرار جنيت Gérard Genette في السرد الأدبي
- 26 (1) الترتيب Order
- 26 أولاً: الاسترجاع Analepes
- 26 * تعريفه
- 29 * أنواعه
- 29 1. الاسترجاع الخارجي
- 31 2. الاسترجاع الداخلي
- 32 * محفزات الاسترجاع وآلياته

34	ثانيا: الاستباق Aralepes
34	* تعريفه
34	* وظائفه
35	(2) الديمومة Duration
36	أ - الخلاصة Summary
36	*وظائف الخلاصة
38	ب - الحذف Ellipsis
38	ج - المشهد Scene
40	د - الوقفة الوصفية Pause Descriptive
43	1- الوظيفة التزيينية
45	2- الوظيفة التفسيرية الرمزية
46	3- الوظيفة الإيهامية
46	(3) التواتر Fréquence

الفصل الثاني: بنية الفضاء الروائي

50	1 - مفهوم الفضاء الروائي
54	2 - العلاقة بين الفضاء والمكان الروائي
55	3 - أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي
56	4 - علاقة الوصف بالمكان
58	5 - كيفية تحديد الأمكنة
59	6 - أبعاد المكان الروائي
59	أ) البعد الواقعي
60	ب) البعد النفسي
61	ج) البعد الهندسي
61	7 - أنواع المكان الروائي
61	أ) الفضاء كمعادل للمكان
62	ب) الفضاء النصي
63	* جماليات العتبات النصية في رواية "ثقب زرقاء"

63	- سيميائية الغلاف وتأثيره على المتلقي
64	- الواجهة الأمامية للغلاف
65	- الواجهة الخلفية للغلاف
65	- سيميائية العنوان
67	- سيميائية الإهداء
68	(ج) الفضاء الدلالي
70	(د) الفضاء كمنظور أو كرؤية
70	8 - التشكيلات المكانية
70	(أ) الأماكن المفتوحة
71	1. فضاء المدينة
73	2. فضاء البلدة
74	3. فضاء السوق
76	4. فضاء الشارع
77	5. فضاء الانتقال والتجول (المحطة
79	(ب) الأماكن المغلقة
79	1. فضاء البيت
81	2. فضاء المستشفى.
82	3. فضاء المقبرة
83	4. فضاء الغرفة

الفصل الثالث: بنية الشخصيات الروائية في رواية " ثقب زرقاء " لشوار الخير "

87	1- تعريف الشخصية
89	2- الفرق بين الشخص والشخصية
90	3- كيف يتم تحديد الشخصيات
90	4- أنواع الشخصيات
90	(أ) الشخصيات الرئيسية
96	(ب) الشخصيات الثانوية
101	(ج) الشخصيات النمطية

102	د) الشخصيات النامية
104	خاتمة
106	قائمة المصادر والمراجع

ملحق

_التعريف بالروائي: الخير شوار هو قاص روائي جزائري ، يعمل في الصحافة الجزائرية وينشر مقالات ثقافية بجريدة الشرق الأوسط اللندنية .

_ مؤلفاته :

(1) « زمن المكاء» قصص عن منشورات الاختلاف الجزائرية سنة 2000

«مات العشق بعده» قصص سنة 2005 عن منشورات الاختلاف.

«حروف الضباب» رواية عن منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، وترجمت إلى الفرنسية .

«علامات» وهو كتاب أدبي عن منشورات دار أسامة بالجزائر .

«حكاية بني لسان» قصة صدرت عن منشورات البيت بالجزائر وترجمت إلى الانجليزية وصدرت في نيويورك سنة 2009 .

«الأوهام الشهية» وهو كتاب أدبي عن منشورات ألفا بالجزائر سنة 2010.

وترجمت بعض قصصه إلى اللغة الايطالية .