الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصطفى اسطمبولي- معسكر
كُلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير

تخصص: الرواية الجزائرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

موسوم بـ:

دلالة المكان في رواية (ثقوب زرقاء) لـ "الخيّر شوّار"

إعداد الطالب:
محمد شارف

إشراف الدكتور:
د. عبد القادر رابحي

لجنة المناقشة

د. مصطفى شويرف	أستاذ محاضر أ	**جامعة معسكر**	رئيسا
د. عبد القادر رابحي	أستاذ محاضر أ	**جامعة سعيدة**	مشرفا ومقرر
أ. د. حبيب مونسي	أستاذ التعليم العالي	**جامعة سيدي بلعباس**	عضوا مناقشا
أ. د. نور الدّين صدّار	أستاذ التعليم العالي	**جامعة معسكر**	عضوا مناقشا
أ. د. ميمون مجاهد	أستاذ التعليم العالي	**جامعة سعيدة**	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015/ 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح الوالد رحمه الله

إلى الوالدة الكريمة

إلى سائر أفراد الأسرة

إلى الأستاذ المشرف

إلى الزملاء

تشكّرات

نشكر من ساهم في إخراج هذا العمل ومن هؤلاء نذكر:

الأستاذ المشرف : عبد القادر رابحي الذي أمدنا بالعديد من التوجيهات والنصائح

الزميل: سيد أحمد حمري من الإذاعة الجهوية معسكر

الصحفي والروائي: الخير شوار الذي أمدنا بأعماله

مقدمة

لقد عرف المكان اهتماما واسعا في العديد من الأعمال، وذلك لاستحالة العيش بدونه، فالمكان هو الوطن والمأوى والملاذ، كما أنه يحمل هموم المبدع وآماله وآلامه، وذلك ما جعل الشعراء الجاهليين —على سبيل المثال– يستهلون أشعارهم بذكر الدمن والآثار الدارسة –مهما كان الغرض من القصيدة– . كما أنه ركن من أركان العمل السردي؛ ونقصد بذلك القصة والرواية، إلى جانب الأركان الأخرى وهي: الحدث والزمن والحبكة والصراع، دون أن ننسى الشخصيات. وكل هذه العناصر تتضافر للمضي قدما في القص، وعليه فلا يمكن أن نتصور –بأي حال من الأحوال– أن تجري أحداث دون أمكنة، كما أن الشخصيات تتحرك في إطار معين يشمل أصنافا عديدة من المكان وفق الغاية التي يريدها القاص أو الروائي.

وانطلاقا من ذلك جاءت هذه الدراسة كبحث في مفهوم المكان ودلالاته المختلفة في الرواية عموما والرواية الجزائرية خاصة مع دراسة لنموذج يتمثل في رواية صدرت مؤخرا **"للخير شوار"** تحمل عنوان (ثقوب زرقاء)، وذلك بعد سنوات من روايته الأولى (حروف الضباب). والروايتان مختلفتان اختلافا شاسعا، فإذا كانت تجربة "الخيّر شوار" الأولى تشتغل على فضاء القرية وما فيها من الأجواء الأسطورية، من خلال الحديث عن الأولياء وبركتهم، فإن التجربة الثانية –والتي نحن بصدد دراستها– تراهن على الأجواء العجائبية من خلال الأقوال المتضاربة والإشاعات التي نسجت حول القصر المهجور المليء بالأشباح في منطقة الطاحونتين غرب الجزائر العاصمة.

وهذا "القصر المهجور المليء بالأشباح" هو مدار الرواية بشكل خاص، ومعظم الأحداث تدور من خلاله، دون أن نغفل ملاحظة هامة مفادها أن هناك أمكنة أخرى تم ذكرها في الرواية، لكننا لن نقف عندها كثيراً؛ كون المضمون العام للرواية يتمحور بالأساس حول هذا "القصر المهجور" لدرجة أن معظم الأحداث تجري عبره، –ولو أن هناك تنويعا مكانيا، عن طريق الأحلام والكوابيس التي سيتم التطرق إليها بشكل مفصل. بمعنى أن الشخصية الرئيسية في الرواية: "المتشرد الفاقد للذاكرة" لن تغادر المكان على مدار فصل كامل (أكثر من 70 صفحة)، وستظل قابعة فيه، وسط معاناة حقيقية، خصوصا وأن الليلة شتوية ممطرة لا تشجع على الخروج.

وهذا ما دفعنا إلى محاولة تلمس الدلالات المحتملة لهذا المكان المغلف بكثير من العجائبية، مضافا إليها تلك الكوابيس المتلاحقة التي أرقت "المتشرد الفاقد للذاكرة"، وجعلته في صراع دائم مع المكان، ولعل القارئ يتعجب من ذكرنا لكلمة "صراع"؛ إذ من المفترض أن يكون بين شخصيتين أو أكثر، وليس بين

شخصية ومكان، كون المكان بطبيعته ساكن، لكنه سيتبين المقصود إذا ما تصفح رواية (ثقوب زرقاء)، بل أكثر من ذلك، سيجد أن الشخصيات في حد ذاتها قليلة بشكل واضح، وحتى "المتشرد" في حد ذاته لا ينطق بكلمة واحدة على مدار 93 صفحة كاملة؛ إذ يعد مجرد متلق صامت، لا يكاد يستوعب شيئا مما يدور حوله. أما سائر الشخصيات فلا تعدو أن تكون مجرد "أطياف"، حيث ما إن يختفي طيف إلا ويظهر آخر، لتبدأ معه حكاية جديدة، وكابوس "جديد".

ولعل من الدوافع التي شجعتنا على اختيار هذا النص موضوعا للدراسة، ما يلي:

- أنه نص سردي يعتمد على المكان بشكل واضح وجلي.
- أن هذه الرواية حديثة عهد بالصدور وبالتالي فالدراسات حولها لا تزال غير مستفيضة.
- محاولة إبراز الدلالات المختلفة للمكان داخل الرواية.
- محاولة فهم العلاقات الموجودة بين المكان وسائر مكونات السرد.
- يضاف إلى ذلك كله محاولة تلمس مدلولات النص الجديد لكاتب جزائري مقل، خصوصا وأن هناك فرقا شاسعا في الطرح بين (حروف الضباب) كتجربة أولى لـ"الخيّر شوار" تشتغل على فضاء القرية، وبين (ثقوب زرقاء) .

من خلال ما سبق، جاز لنا طرح بعض الإشكاليات التي تثيرها الدراسة ويمكن حصرها في التساؤلات التالية:

- هل هناك وعي بحضور المكان، ودلالاته لدى الروائي؟

- وهل المكان لديه مجرد، أم ذو حمولات نفسية واجتماعية وتاريخية؟

- وهل هناك صلة بين الواقعي والعجائبي في المكان؟

- هل هناك شيء من السيرة الذاتية في الرواية؟

ولتحقيق ذلك حاولنا الإجابة على بعض الأسئلة من بينها : ما هو المكان ؟ وهل يختلف مفهومه باختلاف الدارسين ؟ وما هي مستوياته ؟ وهل يحمل دلالات معينة ؟ وكيف تعامل معه الروائيون وبخاصة في الجزائر ؟ وهل وفق الخيّر شوار في اختياره للمكان ؟

وهذه التساؤلات شجعتنا على افتراض إجابات مبدئية تمثلت في كون هذا "القصر المهجور" يعبر بشكل أو بآخر عن شيء ما، بمعنى أنه لا يمكن أن نتصور كل تلك الهالة من الكوابيس والعجائبية، التي تطبع الرواية، وتغلف فضاءها، كما أنها تؤرق البطل – ومن ورائه القارئ- دون أن تكون هناك حمولات من نوع ما، قد تكون نفسية، كما قد تكون اجتماعية، وربما تاريخية أيضا، ولم لا فقد تجمع تلك الحملات كلها، خصوصا وأن القلق حاضر بقوة في الرواية، وكذلك العطالة والعنف والتشرد، وربما مشاهد الدم هي الغالبة خصوصا في الفصل رقم "اثنان" وهو الحكاية الإطار. حيث يختلط اللون الأزرق باللون الأحمر ليشكلا معا فسيفساء من المعاناة والسوداوية، ومن الصمت الرهيب، وسط جو عجائبي يدعو إلى الحذر والترقب.

وتصبو هذه الدراسة إلى تحقيق أهداف من بينها التعرف على أصناف المكان ومستوياته في العمل الإبداعي، فالمكان هو الحيز أو الرقعة الجغرافية التي تقوم عليها الحياة، وقد اختلف مفهومه باختلاف الدارسين، فهو الوطن، والمعاش، والملاذ، والحامل الذكريات كما أنه حيز له أبعاد وأشكال مختلفة، وله عدة مستويات كالانفتاح، والانغلاق، والعلو، والانحدار إلى غير ذلك، وهو بطبيعة الحال ذو دلالات تختلف باختلاف وجهة النظر، نفسية، وتاريخية ، ورمزية، وقد تعامل معه الروائيون بأشكال مختلفة، وحسب وجهات نظرهم. وقد درج الروائيين الجزائريين على توظيفه في أعمالهم، مع إعطائه مدلولات تختلف من روائي إلى آخر، كما فعل "الخيّر شوار" في روايته "ثقوب زرقاء".

وقد تم تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، وجاء الفصل الأول بعنوان: المكان وأهميته في النص الروائي، مقسما إلى ثلاثة عناوين كما يلي:

1 / المكان مفهومه مستوياته ودلالاته : تم التطرق فيه إلى مفهوم المكان لدى النقاد ثم مستوياته وأخيرا دلالاته .

أولا مفهوم المكان : تعرضنا فيه لهذا المفهوم لدى بعض النقاد مثل غاستون باشلار، يوري لوتمان، سيزا قاسم، حميد لحمداني، وعبد المالك مرتاض.

ثانيا : مستويات المكان : وهو متفرع إلى عنصرين ،1 – المكان المفتوح والمكان المغلق 2 – المكان وثلاثية الواقعي والخيالي والعجائبي: فالمفتوح مثل "المدينة" "الريف" "البحر"، أما المغلق فك"البيت"

"المقهى"، "السينما"، "السجن". بينما المكان الواقعي فيختلف عن كل من الخيالي والعجائبي، هذا الأخير الذي نجد له حضورا مكثفا في الحكايات والأساطير الشعبية.

ثالثا : دلالات المكان : في هذا العنصر قمنا بدراسة الدلالات النفسية والاجتماعية والتاريخية للمكان، ونعني بالدلالات النفسية تلك الآثار العميقة التي تنتج عن علاقة المكان بالشخصية، فمن الشخصيات من تحب مكانا وتبغض آخر، أما الدلالات الاجتماعية فتتمثل في تعلق الجماعة بمكان معين – نظرا لما يحمله من خصوصيات –، وفيما يتعلق بالدلالات التاريخية، فإن بعض الأماكن تحمل بعدا تاريخيا، انطلاقا من تسجيله لبطولة شخصية تاريخية أو حدث ما .

2 / المكان في النص الروائي : في هذا العنصر يتم الحديث عن علاقة المكان بمكونات العمل الروائي الأخرى، أي بمعرفة العلاقة بينه وبين كل من "الزمان" و"الشخصيات" و"الحدث"، على اعتبار أن كلا منها له أهميته ودوره في النص الروائي، من هنا جاء مقسما إلى ما يلي :

أولا: **علاقة المكان بالشخصيات**: حيث إن الشخصيات تتحرك في رقعة جغرافية معينة سواء كانت ريفا أو مدينة أو منزلا أو بجوار البحر فالمكان ملازم للشخصية مثله مثل الزمان.

ثانيا: **علاقة المكان بالحدث**: باعتبار أن أي حدث ما لابد أن يرتبط بمكان مخصص فهناك أحداث تجري في المدن وأخرى في القرى وبعضها في وسيلة نقل وغير ذلك .

ثالثا: **علاقة المكان بالزمان**: حيث نجد أغلب الدراسات النقدية والفلسفية لا تكاد تفرق بين الزمان والمكان، وجعلهما متلازمين وذلك انطلاقا من أن أي حدث ما لا يمكن أن يقع خارج حدود هذين المكونين لدرجة أنه تم الجمع بينهما في لفظة "الزمكان" أو ما يعرف بالفضاء.

3 / المكان في الرواية الجزائرية : في هذا العنصر فضلنا تطبيق ما تم عرضه سابقا فيما يخص دلالات المكان ومستوياته على الرواية الجزائرية بصفة عامة.

أما **الفصل الثاني** فجاء بعنوان **"**عجائبية المكان وتأثيرها في البناء السردي ل"ثقوب زرقاء"**"**، حاولت من خلاله استثمار ما جاء في الفصل الأول، وتطبيقه على النص الروائي الذي بين أيدينا، وقبل ذلك وضعنا ملخصا للرواية، بعدها: درسنا أشكال المكان في الرواية من خلال ما يلي:

- القصر المهجور بوصفه مكانا مغلقا / مفتوحا

- القصر المهجور بوصفه مكانا متصلا / منفصلا

- القصر المهجور بوصفه مكانا واقعيا / خياليا

وختمنا هذا الفصل بالحديث عن عجائبية القصر المهجور وعلاقته بالمكونات الأخرى

وفي الفصل الثالث والأخير حاولنا استخراج الدلالات المحتملة من الرواية عبر العناصر الأربعة التالية:

أوَّلاً: الدلالات النفسية للقصر

ثانياً: الدلالات الاجتماعية للقصر

ثالثاً: الدلالات التاريخية للقصر

رابعاً: القصر المهجور والسيرة الذاتية

وقد استعنا في ذلك بالمنهج السيميائي، لأنه يخدم المقصود من البحث؛ خاصة من حيث الدلالات التي يحملها المكان في العمل الروائي عامة، والقصر المهجور في رواية "ثقوب زرقاء" على وجه الخصوص، كما استعنا بالمنهج التحليلي، الذي ساعدنا على تحليل أشكال المكان، وكذا علاقته بالمكونات الأخرى (الشخصيات – الأحداث – الزمن).

ويعتبر هذا البحث مكملا للدراسات السابقة المتعلقة بدراسة المكان في العمل الإبداعي، وهي كثيرة تختلف باختلاف منهج الدراسة، والنموذج المدروس، ولابأس من الإشارة إلى بعض منها :

- خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة. الخطاب الروائي ل"إدوارد الخراط" نموذجا.

- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات "جبرا إبراهيم جبرا".

- صلاح صالح :قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر.

- حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة "ابن سينا" .

- عقاق قادة :دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر .

- أحمد محمد عطية: أدب البحر .

- بنية الفضاء الروائي في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس ، للطالبة سبيعي حكيمة.

أما بخصوص رواية "ثقوب زرقاء"، فقد نالت هي الأخرى حظا من الدراسات، سنشير إلى بعضها في حدود ما اطلعنا عليه مثل:

لحرش، نوارة: ثقوب زرقاء، حياة سفلية. مجلة الدوحة. عدد 77 .مارس 2014.

سعيدي، محمد الأمين: الباطن القلق في رواية (ثقوب زرقاء). جريدة المصدر. العدد:124. الاثنين:16 . كانون الأول/ديسمبر 2013 /1 2 صفر 1435هـ.

بن جلولي، عبد الحفيظ: قراءة في رواية (ثقوب زرقاء) ل"لخير شوار". المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق. جريدة القدس العربي. 21 جانفي 2014.

إضافة إلى الحوارات التي أجراها الروائي بنفسه مع بعض الصحف والمجلات منها مثلا: الحوار الذي أجرته جريدة "الأثر" مع الروائي، وتم نشره في "الجزائر نيوز" يوم الإثنين 23- 09 – 2013، حيث جاء المقال بعنوان: ثقوب زرقاء: سيرة تشردي بمدينة متوحشة

وقد اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، أهمها:

1 – الخير شوار: حروف الضباب .

2 – الخير شوار: ثقوب زرقاء .

3 – لوري لوتمان: جماليات المكان، ترجمة سيزا قاسم.

4 – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

5 – رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي.

6 – غاستون باشلار: جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا.

7 – ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق.

ولعل أهم الصعوبات التي واجهنا أثناء القيام بالدراسة هو التداخل الموجود بين شخصيات الرواية – على قلتها–، لدرجة أن **"الضـمير الغائـب"** قـد يكـون "بـوعلام"، كمـا قـد يكـون "المتشـرد" وربمـا كـان "السارد" في حد ذاته، بل أكثر من ذلك، فقد يشير في بعض الفقرات إلى "الخيّر شوار"نفسه، لكن الجميل في الأمر أن الاحتمالات الأربعة جميعها تؤدي إلى نفس المدلول.

الفصل الأوّل:

المكان وأهميته في النص الروائي

أوَّلاً: المكان، مفهومه، مستوياته، ودلالاته.

ثانياً: المكان في النص الروائي

1 – علاقة المكان بالشخصيات

2 - علاقة المكان بالحدث

3 - علاقة المكان بالزمن

ثالثا: المكان في الرواية الجزائرية

1 - أصناف المكان في الرواية الجزائرية

2 – دلالات المكان في الرواية الجزائرية

أوَّلاً: مفهوم المكان

المكان في اللغة :

لذلك فقد كان للنقاد والأدباء وقفات مع هذا المصطلح، الذي أخذ مفهومات كثيرة تختلف باختلاف وجهات النظر؛ فالمكان في القصيدة يختلف عنه في النصوص التاريخية، كما يختلف عنه في النصوص السردية والأحاديث اليومية، وغير ذلك، ولكن قبل الخوض في بعض هذه الآراء والتعريفات بخصوص المكان نشير إلى التعريف اللغوي،كما جاء في المعاجم العربية القديمة؛ فهذا الجوهري – على سبيل المثال – يقول: «والمكان والمكانة الموضع».[1] وجاء في (لسان العرب) ما يلي: « والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن».[2] فالمكان في اللغة يعني الموضع، وهو غالبا ما يذكر تحت فعل الكينونة، بمعنى أن "الميم" زائدة وليست أصلا. وإذا بحثنا في القرآن الكريم نجد ذكرا للفظة "مكان" مرتين في آيتين متتاليتين من سورة "سبأ"، قال تعالى:﴿**وَقَالُوا آَمَنَّا بِهِ وَأَنَّى لَهُمُ التَّنَاوُشُ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ (52) وَقَدْ كَفَرُوا بِهِ مِنْ قَبْلُ وَيَقْذِفُونَ بِالْغَيْبِ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ (53** ﴾﴾.[3] وقال تعالى: ﴿ **وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا (57)** ﴾[4]

المكان في الإصطلاح :

بعدما تعرفنا إلى المفهوم اللغوي للمكان، والذي جاء كمرادف للفظة "موضع"- ذلك أنه يتخذ حيزا معينا ومعلوما من الفضاء-، ننتقل إلى بعض التعريفات الاصطلاحية، كما جاءت لدى عدد من النقاد والدرسين في مجال النصوص السردية على وجه الخصوص. فقد لقي مفهوم المكان دراسات نقدية عديدة، إن من حيث وظيفته في العمل الإبداعي، أو من خلال أهميته كواقع ملموس، لا يمكن للإنسان العادي تجاهله، فما بالك بالأديب الذي عليه التعامل معه بشكل يلائم عمله؛ ذلك أنه لا يمكن الاستقلال عنه بأي حال من الأحوال؛ فلكل حدث من الأحداث مكان وزمان يقيدانه ويميزانه عن غيره من الأحداث؛ وقد جاء في "المعجم الفلسفي" ما يلي:« المكان هندسيا وسط غير محدود، يشتمل على

[1] - الجوهري، إسماعيل ابن حماد. الصحاح. تاج اللغة وصحاح العربية. مادة (مكن).
[2] - ابن منظور، جمال الدين محمد ابن مكرم. لسان العرب. مادة (م ك ن).
[3] - سبأ:52 - 53.
[4] - مريم:57.

الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثة هي: الطول، والعرض، والارتفاع، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه».[1]

وسنقتصر على المجال السردي، الذي لقي جانبا هاما من الدراسات في السنوات الأخيرة؛ سيما بعد ظهور عدة مناهج معاصرة نذكر من بينها: المنهج البنيوي، والمنهج السيميائي، والمنهج الأسلوبي إلى غير ذلك من المناهج التي تأسست بعد ظهور كتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لـ"فلاديمير بروب"، وبعد جهود رواد "مدرسة باريس السيميائية" كأعمال كل من "غريماس" و"جوزيف كورتيس"، اللذَين بذلا مجهودا في وضع المشروع السيميائي؛ سيما في شقه المتعلق بالأعمال السردية، إضافة إلى اهتمام طائفة أخرى من النقاد والدارسين بموضوع المكان في العمل الفني، لعل أبرزهم "يوري لوتمان" في مقال له بعنوان:"مشكلة المكان الفني".

تجدر الإشارة أن "غريماس" قد بحث – هو الآخر مفهوم المكان من خلال أعماله التي تصب في المجال السردي «ويربط غريماس مفهوم المكان بالخطاطة السردية، إذ لا يعتبر في نظره مجرد فضاء فارغ تصب في التجارب الإنسانية، إنما يتعلق بما تمليه عليه الخطاطة السردية. وبذلك يتوسع المكان كسلسلة من المحطات التي لا وظيفة لها إلا بتفاعلها مع رحلة البطل... ويبقى لكل مكان يتردد عليه أبطال الرواية دلالات خاصة؛ وبالتالي يخرج المكان من كونه مجرد كلمات تتضمنها الرواية إلى مكان أوسع متصل بالعالم الخارجي ».[2]

أما "يوري لوتمان" فقد درس المكان دراسة فنية عميقة، وقام بتطبيق دراسته على بعض النصوص الشعرية، من خلال مقال له بعنوان "مشكلة المكان الفني" ويمكن تلخيص رأيه في المكان بشكل عام من خلال قوله: «المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة ...إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال ، المسافة ... إلخ)، ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة هامة وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ماعدا تلك التي تحددها

[1] - مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. القاهرة. د ط.1983. ص:191.

[2] - مدقن، كلثوم. دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال. ضمن مجلة الأثر. جامعة ورقلة. عدد 4. ماي 2005. ص:142.

العلاقات ذات الطابع المكاني».[1] من هذا التعريف نفهم أن المكان الفني لدى "لوتمان" يختلف من حيث المميزات عن الأماكن العادية المألوفة؛ لأنه يحمل تيمات متنوعة حسب مقصدية الشاعر أو الكاتب.

كما كان لنقادنا العرب وقفات مع هذا المفهوم في أعمالهم المختلفة، وسنكتفي بذكر البعض منهم حتى تتبين الفروق بينهم من حيث نظرة كل منهم للمكان، فقد اعتبرت "سيزا قاسم" خلال تقديمها لمقال "يوري لوتمان" السابق ذكره أن: « المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده ».[2] وقد قسمت المكان إلى أربعة أنواع حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن :

1 – عندي : وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

2 – عند الآخرين: يختلف عن الأول من حيث خضوعي فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث الاعتراف بهذه السلطة.

3 – الأماكن العامة: وهي ليست ملكا لأحد بل ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة، ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك.

4 – المكان اللامتناهي: ويكون – بصفة عامة – خاليا من الناس فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل الصحراء، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها.

فـ"سيزا قاسم" تتبنى تقسيم "بول" و"رومبر" اللذين ميزا بين الأماكن من حيث طبيعة السلطة والملكية؛ فما يملكه الشخص الواحد فهو عنده أما ما يخضع فيه لسلطة الغير فهو عند الآخرين؛ ويبرز ذلك في الأبناء الذين يسكنون بيوت آبائهم فالآباء هنا يمثلون السلطة. أما الأماكن العامة فهي المسارح والملاعب والحدائق، وغير ذلك مما لا يخضع لسلطة أحد ...

أما الناقد العراقي "ياسين النصير"، فقد تطرق –هو الآخر– إلى مفهوم المكان، وأهميته في الأعمال الإبداعية خاصة الرواية، حيث قال: «للمكان عندي مفهوم واضح؛ يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه، ومنذ القدم –وحتى الوقت الحاضر –كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه».[3] فالكاتب هنا يربط مفهوم

[1] - لوتمان، يوري.مشكلة المكان الفني. تر: سيزا قاسم.ضمن كتاب جماليات المكان. جماعة من الباحثين. دار قرطبة الدار البيضاء.ط 2 1988. ص:69 .

[2] - قاسم، سيزا. المكان ودلالاته. في مقدمتها لمشكلة المكان الفني. يوري لوتمان. ضمن كتاب جماليات المكان. ص:59 .

[3] - النصير، ياسين. الرواية والمكان. سلسلة الموسوعة الصغيرة. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.ع:195. ص:16.

المكان بالكيان الاجتماعي؛ وذلك صحيح لأن الإنسان الذي يعيش في مكان ما لابد وأن يتأثر بطبيعته وبيئته، ويصبح غير قادر على التحول إلى غيره من الأماكن مهما بدت لغيره أفضل.

ومن النقاد العرب الذين أشاروا إلى مفهوم المكان، وأسهبوا في ذلك "حميد لحمداني"، الذي ارتأى تسمية "الفضاء" كمعادل للمكان، وقد رأى بأن الأبحاث والدراسات المتعلقة بهذا الجانب في النصوص الحكائية تعتبر حديثة العهد، وقد عرَّف الفضاء بقوله: «يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة. ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (l'espace geographique) . فالروائي مثلا – في نظر البعض – يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للاماكن».[1]

وقد ميز هو الآخر بين أربعة أشكال للفضاء في النص السردي، يمكن إيجازها فيما يلي:

«الفضاء الجغرافي: وهو المقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية –باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة الورق...

الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة...

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه الخشبة في المسرح».[2]

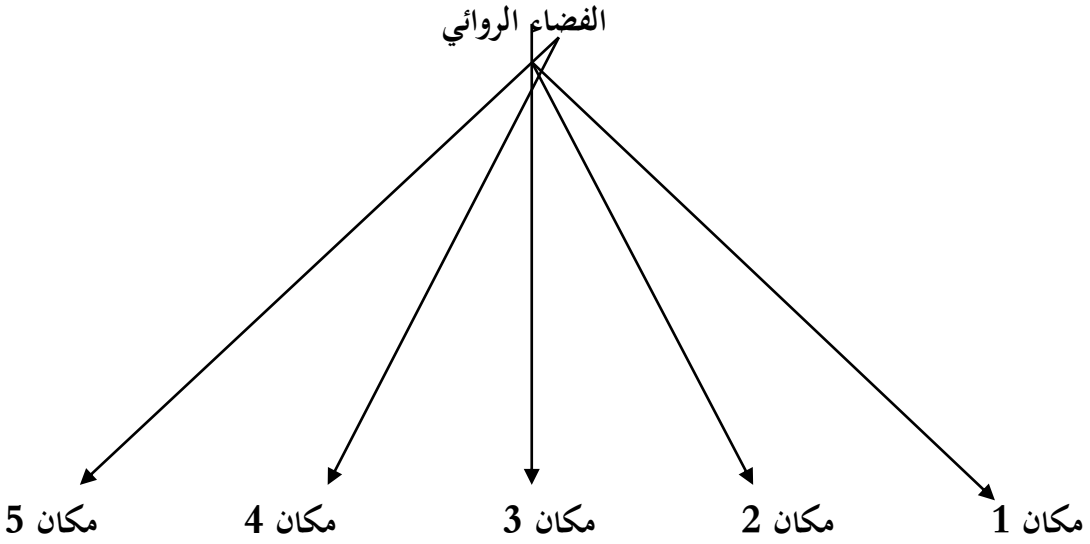
والذي يهمنا من تقسيم "لحمداني" هو الشكل الأول فقط؛ على اعتبار أنه المقصود بالمكان الفعلي والمجسد داخل العمل الروائي؛ فالروائي هو من يخلقه، وهو الذي يوزع الأدوار على الشخصيات كي تتحرك في رقعته، التي قد تتسع أو تضيق تبعا لطبيعة الرواية، والفضاء الجغرافي لا يكون بالضرورة واحدا؛ بل يجب أن تتنوع الفضاءات الجغرافية (على حد تعبير لحمداني) داخل الرواية؛ حتى يتسنى لمختلف الشخصيات أن تمارس حياتها العادية عبرها، كما هي الحال في الحياة العادية؛ إذ لا يمكن تصور رواية ما تجري أحداثها في مكان واحد فقط، لكن هناك ملاحظة في تعبير "لحمداني" بخصوص هذا الشكل من الفضاء، حيث نجده يقول بصريح العبارة "وهو المقابل لمفهوم المكان"، وتعني هذه العبارة أن الفضاء ليس

[1] - لحمداني، حميد. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 .1991. ص:53 .

[2] - المرجع نفسه. ص:62

مرادفا للمكان بل أشمل منه؛ وهذا بالضبط ما صرح به بعد ذلك إذ يقول تحت عنوان:"تمييز نسبي بين الفضاء والمكان": « إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى –ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها–. إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية؛ لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء»[1] .

وتبرز التمييز بين الفضاء والمكان لدى لحمداني كما يلي:



أما "عبد المالك مرتاض" فقد ناقش الآراء السابقة في كتابه:"في نظرية الرواية"، وخرج بنتيجة مفادها أن مصطلحي "مكان" و"فضاء" قاصرين عن التعبير الدقيق بالقياس إلى الحيز (وهو المصطلح الذي استعمله) وقد علل اختياره ذاك بقوله: « ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا حتى لا نكرر كل ما قررناه من ذي قبل؛ أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل ... على حين أن المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده».[2] فهو يرفض استعمال كلمة "فضاء" كونها لا تعبر سوى عن الفراغ؛ بمعنى أنه ليس مناسبا لوصف ما هو مشيد على الأرض، بدليل أنه غير واضح الأبعاد والمعالم.

[1] - لحمداني، حميد. المرجع السابق. ص:63.

[2] - مرتاض، عبد المالك. في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. سلسلة علم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. عدد:240. ديسمبر 1998. ص:121 .

وعلى الرغم من أنه "مرتاض" قد رفض مصطلحي "فضاء" و"مكان" واستبدلهما بالحيز، إلا أنه ذكر فيما بعد أن هذا المفهوم لم يستعمل في الدراسات السيميائية العربية إلا حديثا -على عكس النقد الغربي الذي قطع شوطا كبيرا في ذلك- والسبب -في رأيه- يعود إلى ذلك الكم الهائل من المصطلحات التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة: « وهذا المفهوم السيميائي النقدي بمصطلحيه الاثنين "الحيز" (وهو مصطلحنا...)، والفضاء (وهو المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين) جديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر؛ بحيث لا نعتقد أننا نصادفه في الكتابات العربية التي كتبت منذ ثلاثين عاما، ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة».[1]

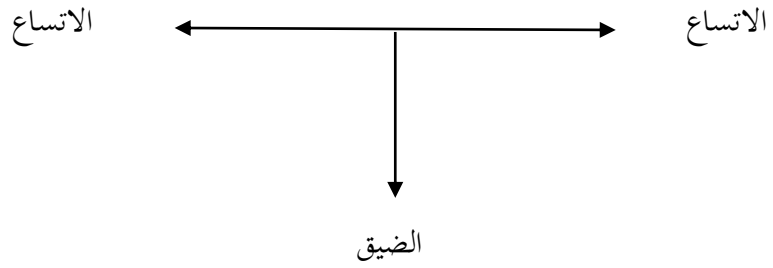
وفي الحقيقة أن هذا التعليل من الناقد غير واضح – في نظرنا على الأقل– لأن المفهوم شيء، والمصطلح شيء أخر، ناهيك عن أن العرب قد تعاملوا مع المكان منذ العصور القديمة، سيما فيما تعلق بعلاقة الشاعر بالطلل، فكيف لا ينتبهون إلى ذلك؟، وهل كل المفاهيم النقدية في مجال السرد أو النقد يستلزم أخذها عن الغرب؟، ونسيان ما ورثناه عن الأجداد، ثم إن العرب قد اعتنت بالمكان في أعمالها الروائية -خاصة لدى الواقعيين الأوائل-. صحيح أن الرواية عند العرب ظهرت متأخرة، لكن المفاهيم كانت موجودة ،كما أن الفرق بين "الحيز" و"الفضاء" ليس بتلك الحدة التي تصورها الناقد.

ثانيا : مستويات المكان

وبعد أن تعرفنا إلى مفهوم المكان، ننتقل الآن للحديث عن مستوياته، لأن الأمكنة مختلفة ومتنوعة، فلكل منها مستوى معين يختلف عن غيره،كما أن صفته قد تتغير من شخص إلى آخر، فهناك أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، كما توجد أماكن محببة وأخرى منبوذة، إلى غير ذلك من المستويات فضلا عن إمكانية اتخاذ المكان الواحد صفتين مختلفتين تبعا لاختلاف المقام، فلو قلنا مثلا إن البحر من الاتساع والانفتاح بحيث لا نستطيع إدراكه بأبصارنا، كان الكلام في ظاهره صحيحا لا لبس فيه، غير أن هذا البحر –في حد ذاته– يمكن اعتباره مغلقا ضيقا، وذلك تبعا لنظرتنا له؛ فالنظرة الأفقية يكون فيها البحر مفتوحا، بينما النظرة العمودية يكون فيها مغلقا. والمقصود بذلك أن الإنسان يمكنه ركوب البحر عن طريق السفن

[1] - المرجع نفسه. ص:122.

والمراكب، وربما قضى أياما عديدة، لكنه في نفس الوقت يستحيل عليه اختراقه، والغوص فيه، لأنه وسط للعيش بالنسبة لكائنات أخرى . ويمكن التمثيل لذلك وفق محورين: أفقي وعمودي



وبالنسبة للبيت مثلا قد يكون مغلقا على ما بداخله، ومع ذلك فقد يكون مفتوحا على ذكريات تخص شخصا أو أشخاصا قضوا فيه ردحا من الزمن، وحتى الأماكن الخالية الموحشة قد تبدو لنا كذلك، لكنها بالنسبة لأشخاص معينين تبدو من الرحابة والأتساع بحيث لا يمكن وصفها. وعليه فإن المكان يختلف مستوياتيا تبعا للظروف والأحوال واختلاف نظرتنا إليه. وسنحاول في هذه العجالة الحديث عن الأمكنة من حيث مستوياتها المتنوعة، وقد قسمنا ذلك إلى جزءين: الأول متعلق بالانفتاح والانغلاق، والثاني متعلق بالواقعية، والخيالية، وحتى العجائبية، حيث تعج النصوص السردية –القديمة منها والحديثة– بطائفة من الأمكنة ذات المستويات المتباينة، والتي تختلف النظرة إليها من كاتب إلى آخر .

1– 1 – المكان المفتوح والمكان المغلق

إن الأماكن تختلف في صفاتها وأشكالها؛ فليست كلها متشابهة. وهذا الاختلاف هو الذي يمد كل مكان بخصوصة معينة تميزه عن غيره، ومادامت الأماكن في الحياة التي نعيشها مختلفة من حيث المستويات؛ فالشيء نفسه لدى الأماكن في الأعمال الفنية؛ لذلك نجد الروائيين يأخذون هذا الجانب بعين الاعتبار في أعمالهم، ذلك أن كل دور من الأدوار التي تؤديها الشخصيات داخل الرواية تتطلب تنقلا بين عدة أماكن، وهذا التنقل يتم وفق توجه معين، فقد يكون هذا المكان محبوبا لدى الشخصية وقد لا يكون، كما قد تذهب إليه طواعية، وقد تساق إليه سوقا، وانطلاقا من ذلك نجد كل مكان حاملا لمواصفات تميزه عن غيره. وهذا ما دفع "لحمداني حميد" إلى القول: «إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة؛ لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما

على العالم الخارجي، بخلاف الغرفة فهي دائما مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي».[1]

والمكان المفتوح شاسع مثل المدينة وما تتضمنه من أحياء وشوارع، بحيث نجد الشخص الذي يزورها لأول مرة تائها غير قادر على معرفة السبل التي سلكها، والسبب يرجع إلى ذلك الانفتاح والاتساع اللذين تتميز بهما. وهذا الاتساع الذي نجده في المدينة يقابله اتساع آخر يصاحبه الهدوء والسكينة؛ ونعني به الريف، وما فيه من مزارع ومراع رحبة وشاسعة، حيث لا قيود ولا حدود، والطبيعة بصفة عامة توصف بالاتساع والانفتاح؛ أي كل ما يتيح للإنسان التحرك فيه بحرية تامة، وبكل ما يتضمنه من سهول، وبحار، وأنهار، وغابات... أما المكان المغلق فعكس ذلك تماما، حيث يحس المرء داخله بحدود تحده، وليس معنى ذلك أنه يقيد من حريته، فذلك أمر يخص السجن فقط، وإنما نقصد بالانغلاق كل مكان تحده حدود معلومة،كالقبو، والبيت، والمقهى، والسينما والمسرح، وحتى القلاع والقصور؛ فجميعها تحدها الجدران، وحتى السيارة والقطار، لها شكل معين يجعل منه محددا ومغلقا. وعلى العموم فإن الانفتاح والانغلاق كليهما خاصيتان من خصائص المكان، ولكل منهما محاسن ومساوئ وذلك تبعا لنفسية الشخصيات بالدرجة الأولى.

والأماكن المفتوحة تختلف عن بعضها البعض؛ فهناك أماكن لا يمكن بلوغ نهايتها كالبحر والصحراء، بينما هناك أماكن مفتوحة، ومع ذلك فهي محدودة المساحة، ويستطيع الإنسان بلوغ نهايتها بسهولة؛ من ذلك مثلا المدينة، هذه الأخيرة التي تتميز بحدودها وأبعادها المعروفة لدى قاطنيها، والمدينة بدورها تتفرع إلى عدة أماكن مفتوحة كالأحياء، والشوارع، والحدائق العامة، ولكل خصوصيته التي تميزه عن غيره، ومن الأماكن المفتوحة نجد السفينة؛ فهي رغم محدودية مساحتها إلا أنها مفتوحة على العالم الخارجي، فضلا عن كونها متحركة، فهي مكان للانتقال (مكان مفتوح متنقل)، على عكس السيارة، والطائرة، والقطار، التي تعتبر أماكن تنقل مغلقة. وفي هذا الصدد يقول مهدي عبيدي:« تنفتح الرؤية من سطح السفينة باتجاه فكرية الرحابة القصوى، وبصورة مطلقة على بحر لا يحيط بتخومه شيء سوى المجهول،

[1] - لحمداني، حميد. المرجع السابق. ص:72.

وسطح السفينة ،كمكان ثابت على وجه البحر وأمواجه، وبين عواصفه وأنوائه، هي مكان متحرك ومتنام للأحداث، ولأفعال الشخصيات الموجودة على سطحها».[1]

وبالنظر إلى ما ذكرنا بخصوص الأماكن المفتوحة، فإن لكل خصوصية؛ ذلك أن البحر على انفتاحه يوحي بالمجهول؛ لأنه إدا هاج فإنه قد يؤدي إلى هلاك أصحاب المراكب والسفن، فكم من رحلة عبره قد ذهب أصحابها ولم يعودوا، وكم سفينة ابتلعها، وبذلك فإن البحر يجمع في خصائصه بين الايجابيات والسلبيات؛ فهو بالنسبة للصيادين وأصحاب المراكب الصغيرة مكان للاسترزاق اليومي، ولا يمكن الاستغناء عن خيراته، من مختلف أنواع الأسماك، بينما يعتبر بالنسبة لمحبي الملاحة والأسفار مكانا متعبا ومرهقا؛ إذ قد تدوم رحلة بحرية واحدة لعدة أيام، وربما لشهور ذهابا، ومثلها إيابا، مع ما يصاحب ذلك من الأهوال والمخاطر. والشيء نفسه يمكن أن يقال بخصوص "المدينة"، التي تحمل هي الأخرى العديد من الإيجابيات والسلبيات، فالإيجابيات تتمثل في توفر عدة مرافق يحتاجها الإنسان، وتساعده في جلب وتوفير ما يحتاجه من أغراض في حياته اليومية. بينما لها بعض السلبيات، منها مثلا ما يعترض ساكنيها في حياتهم العادية من حوادث، ومشاجرات، وسرقات –تبعا للظروف الأمنية والمعيشية لسكانها– أما بالنسبة للصحراء فمكان فسيح شاسع يدل على عظمة الله تعالى وقدرته. وتوحي هي الأخرى بالمجهول، إذ يصعب على الغريب أن يتلمس معالمها، ما لم يأخذ بيده خبير بمسالكها.

وإذا انتقلنا إلى المكان بوصفه مغلقا، ألفيناه ذلك المكان الذي تحده حدود معلومة، ورغم ذلك فالانغلاق هنا لا يعني تقييد حرية الإنسان، والحد من حركته، بل على العكس من ذلك، فقد يختار الإنسان مكانا مغلقا على آخر مفتوح، بل ويفضله تفضيلا، تبعا للظروف التي تصاحب ذلك؛ بمعنى أن الانغلاق هنا لا يأخذ أي أبعاد نفسية، إلا في حالات معينة، وبذلك فقد قسم الباحثون المكان المغلق إلى نوعين هما: المكان المغلق الاختياري، والمكان المغلق الإجباري، وذلك من خلال التعريف التالي، الذي يذكر أن المكان المغلق هو: «الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري، والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف. أو هو الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي، أو هي تلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة

[1] - عبيدي، مهدي. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة. سلسلة دراسات في الأدب العربي. الهيئة العامة السورية للكتاب.2011. ص:141.

الثرية لتشبع نزواتها كالملاهي. والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان»[1]. وهذا ما يؤكد أن الانغلاق ليس عيبا في حد ذاته، كون الإنسان يعيش في مسكن مغلق لكنه أفضل لديه من سائر الأماكن.

فبخصوص الأمكنة المغلقة الاختيارية، نجدها تمثل تلك الأماكن التي يأوي إليها الإنسان بمحض اختياره وإرادته، لسبب من الأسباب؛ فهو يركب السيارة، أو القطار، أو الحافلة أو غير ذلك من الوسائل لتنقله، ويقصد المقاهي لاحتساء الشاي أو القهوة، في بداية يومه أو في نهايته، ويرتاد المطاعم لتناول وجبة مع رفاقه، كما يقصد المسارح أو السينما طلبا للتسلية والترويح عن النفس، وخروجا من الرتابة التي تحاصره في البيت، أو لملاقاة أصحابه والحديث معهم في الشؤون التي تخصهم، وبالنسبة للمكان المغلق الإجباري، فعكس ذلك تماما؛ إذ يقاد الإنسان إليه مجبرا، وعادة ما يتم ذلك بعنف، نظرا لغريزة الإنسان الرافضة للقيود، ويبرز هذا النوع من الأماكن من خلال السجون والزنزانات، بمعنى أن الشخص لا يقصدها بإرادته، وإنما يساق إليها سَوقا لجرم ارتكبه في حق الأشخاص أو الممتلكات. وبذلك فقد ارتبط مفهوم السجن بالعقاب. لكن هناك بعض الاستثناء إذ يمكن للسجن أن يكون أفضل في بعض الحالات اتقاء للفتنة، كما جرى لسيدنا "يوسف" –عليه السلام– حين فضل السجن على دعوة النسوة. قال تعالى: ﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ (33)**﴾[2].

واقترنت كلمة "سجن" في التراث العربي بمفهوم الأسر، ومن المعلوم أن الأسير هو من أخذه العدو في الحرب، أو في غارة من الغارات. فلو تصفحنا المعاجم العربية ألفيناها تتفق على هذا المفهوم؛ فهذا "الجوهري" مثلا يقول في الصحاح: « أَسَرْتُ الرَّجُلَ أَسْراً وَإِسَاراً، فَهُوَ أَسِيرٌ وَمَأْسُورٌ، وَالْجَمْعُ أَسْرَى وَأُسَارَى »[3]. فالسجن أو الأسر –إذن– لفظتان تدلان على مفهوم واحد عام (لا نقصد هنا المعنى اللغوي)، وهو الانتقال والتحول من مكان تتوفر فيه الحرية، إلى آخر غريب، تسلب فيه تلك الحرية المنشودة، فلا يستطيع الأسير فعل ما يريد، مهما حاول؛ لأنه مكبل أو مقيد. وغالبا ما يوضع في مكان مغلق أو ما يعرف بالزنزانة، إضافة إلى وضع الحراس...

---

[1] - المرجع نفسه. ص:43 -44 .

[2] - يوسف:33.

[3] - الجوهري، الصحاح. مادة (أسر).

وإذا حاولنا الحديث عن المكان المغلق فلا بد أن نشير إلى جهود الفيلسوف الفرنسي "غاستون باشلار" الذي سبق ذكره، حيث انطلق في دراسته من نقطة أساسية تتمثل في:«أن البيت القديم، بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية، ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين يوفرهما لنا البيت»[1]. فالبيت بهذا المعنى مكان أليف، فهو المأوى والمستقر، وهو السكن والهدوء، يستطيع الإنسان من خلاله الحصول على الراحة والسكينة إضافة إلى أنه يحمل الذكريات، وذلك ما يشير إليه "ويليك" بقوله: «فبيت الرجل امتداد لذاته، إذا وصفته فقد وصفت الرجل»[2]. ومعنى ذلك أن وصف "بيت ما" يحيلك مباشرة إلى هيئه صاحبه .

وعلى كل فإن المكان المغلق الاختياري يحمل تنويعات مختلفة، يمكن استنباطها بسهولة داخل العمل السردي، انطلاقا من علاقتها بالشخصيات التي تقطنها، أو تأوي إليها لحاجة من الحاجات؛ فالأماكن المغلقة الاختيارية متعددة، بحيث لا يمكن حصرها أو الحديث عنها كلها، إذ سنكتفي بذكر بعض منها: كالمقهى، والسيارة، والقطار، ويمكن أن نضيف إليها الكوخ، الخزانة، الصندوق، المطبخ، إلى غير ذلك من الأماكن. ويمكن لنا تقسيمها إلى أماكن عامة: وهي التي تتجمع فيها أو حولها مجموعة من الأفراد، مثل البيت، الذي يضم أفراد الأسرة، والمقهى الذي ترتاده شرائح مختلفة... وأماكن خاصة: لأنها تخص شأنا من الشؤون، كالمطبخ لتحضير الأكل، وغرفة النوم، وخزانة الملابس لأنها تضم الملابس، وصندوق الأدوات؛ وجميعها عبارة عن أجزاء من البيت.

1 – 2 – المكان وثلاثية الواقعي الخيالي العجائبي

في البداية نود أن نوضح للقارئ الكريم ماذا نقصد بالواقعي، والخيالي، والعجائبي، فالمكان الواقعي ما ورد ذكره وفقا للمألوف والمعتاد في الحياة اليومية –دون تحوير أو تغيير–، بمعنى أن الكاتب، أو الأديب، أو "الرحالة" يذكر المكان كما هو في حقيقته –وإن كان السياق الذي تذكر فيه من نسج الخيال– المهم أن لا يتنافى المذكور مع ما هو موجود في تصور المتلقي. ولا عبرة هنا بالصدق أو الكذب؛ لأن المهم هو طبيعة المكان. أما المكان الخيالي أو المتخيل، فنقصد به مخالفته لما هو مألوف، لكن –رغم ذلك– فالسياق الذي يرد فيه يجعل منه قابلا للتصديق، أو«هو صفة تطلق على كل عمل بعيد عن الواقع، أو لا يمت إليه

[1] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. (من مقدمة المترجم). ص:9 .

[2] - ويليك، رينيه. وأوستن وارن. نظرية الأدب. تر: عادل سلامة. دار المريخ للنشر. الرياض. د.ط 1992. ص:305.

بصلة، أساسه الخيال، ومنطلقه التحليق في أجواء بعيدة عن الواقع.»[1]، وهذا النوع كثير الورود في القَصص العربي لغرض التسلية أو التعليم .ويمكن التمثيل للأدب الخيالي برسالة الغفران لـ"المعري"، والكوميديا الإلهية ل"دانتي"، حيث يجنح خيال الشاعرين ويحلق في أجواء عالم لا نعرف عنه شيئا، وهو الدار الآخرة حيث الثواب والعقاب، ورغم ذلك فإن خيال الشاعرين لم يبلغ درجة من العجب. إذا ما استثنينا الوسيلة المستعملة في التحليق والوصول إلى المكان المقصود.

أما كلمة "عجائبي" فخلاف ذلك تماما، إذ نجدها مشتقة من العجب، وهو الأمر الخارق للعادة، والذي لا يمكن أن يجد له العقل تفسيرا محددا، والدليل على ذلك ما جاء في القرآن الكريم، في قصة "إبراهيم" –عليه السلام– وزوجه لما جاءهما الملائكة المبشرون. قال تعالى: ﴿ **قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ (72)**﴾[2]. أي كيف يتأتى لي أن ألد وأنا في هذه السن المتقدمة، وكذلك زوجي؛ بمعنى أن ذلك شيء عجيب لا يحدث لمن له ولد فكيف بالعاقر. بحكم أنهما كبيران في السن؛ وبالتالي فإن ما سمعاه من الملائكة المبشِّرين– عليهم السلام – يعتبر مخالفا للمعتاد. خارجاً عن العادة، ولا يمكن إيجاد تفسير طبيعي له، سوى التسليم لأمر الله –سبحانه وتعالى– الذي يقول للشيء كن فيكون. ولعل من التعاريف المشهورة للعجب ما جاء في "التعريفات" لـ"الجرجاني" قوله: « العجب تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله.»[3].

كما وردت الكلمة في كثير من كتب التراث النقدي العربي، وتكاد تتفق كلها حول ما تم ذكره، وسنكتفي بما جاء على لسان "الجاحظ" في معرض حديثه المشهور عن تاريخ ظهور الشعر العربي، حيث يقول: « والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطَّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب.»[4]. فـ"الجاحظ" هنا ينفي عن الشعر العربي إمكانية ترجمته، أو نقله إلى لغة أخرى، بل ويستحيل تحويله من النظم إلى النثر؛ فإن ذلك كله أو بعضه يخرجه مما أريد له، وبذلك يفقد كل صفاته المعهودة (التي تميزه عن الكلام العادي)، بتقطع النظم الذي هو أساسه –انطلاقا من الوزن والقافية–، وبذلك يخرج من دائرة المعقول إلى اللامعقول (العجب).

---

[1] - التونجي، محمد. المعجم المفصل في الأدب. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 2. 1999. ج:1. ص:420 .

[2] - هود:72 .

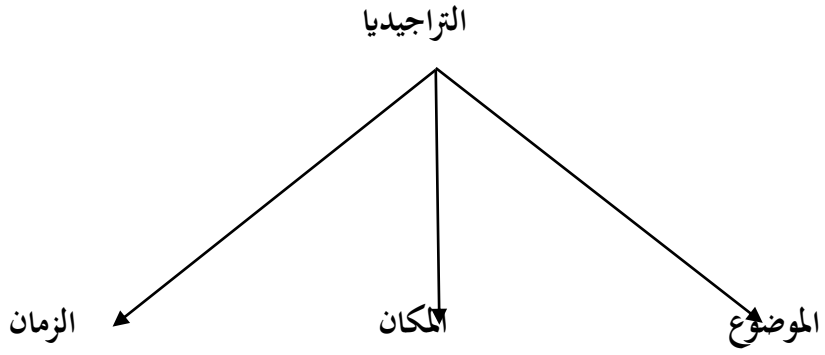
[3] - الجرجاني، الشريف.التعريفات. ضبط وتعليق: محمد علي أبو العباس. دار الطلائع للنشر والتوزيع. القاهرة. 2009 ص:148 .

[4] - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. ت: عبد السلام محمد هارون. مطبعة مصطفى البابي الحلبي. مصر. ط 2، 1960. ج:1. ص:75.

وقد اشتغلت بعض النصوص على البعد العجائبي، وجعلته ميزة خاصة بها، بمعنى أنها رسمت لنا فضاءاتها، لا كما هي موجودة في الواقع، بل كما تخيلها السارد أو القاص، وجعل الشخصيات تخضع لنواميسها، لدرجة أن القارئ يتفاعل مع الأحداث التي توردها، رغم علمه المسبق بلاواقعيتها لدرجة « أن تأثيث مسروداتها لا يثير الاندهاش أمام الأشياء الخارقة، والتناقض بين العوالم الواقعية والعوالم العجائبية، وحالات التردد، والتدخلات العنيفة، ونماذج الاستغلاق، وشخصيات الأشباح، بحيث هناك ما يربط العجائبي ب"الأسرار الخفية" و"المستغلق" و"اللامقبول" الذي يندس فيما هو متعارف عليه...»[1]. ويكون الغرض من النصوص –في الغالب –هو التسلية.

وبعد أن تعرفنا إلى كل من الواقعي والخيالي والعجائبي، نحاول أن نسقط ذلك على المكان، فالمكان في مستواه الواقعي معروف نراه بوضوح في حياتنا اليومية العادية، كما نجد أمثلة عديدة له في التراث السردي العربي والغربي على السواء، من ذلك ما يعرف ضمن التراجيديا الإغريقية بالوحدات الثلاث وهي: الموضوع، الزمان، والمكان. ومعنى ذلك أن موضوع المسرحية –عند الإغريق– يتم في مكان واحد لا يتعداه إلى غيره: «فقد يدور الفعل في قصر الملك، أو على شاطئ البحر، أو في إحدى الجزر، أو في مكان آخر يراه المؤلف المسرحي ملائما لموضوع مسرحيته»[2] .

من هنا نلاحظ عناية الإغريق في تراجيدياتهم، بعنصر المكان إلى جانب الموضوع والزمان، وجعلوا منها أركانا لنجاح العمل المسرحي، وهذا المكان –وإن كان في حقيقته– من وحي الشاعر وخياله، إلا أن له شبيها في الواقع؛ بحيث لا يشعر المشاهد بالفرق بينهما .



(الوحدات الثلاث)

[1] - غانمي، عبد الرحمن. الخطاب الروائي العربي. قراءة سوسيولسانية. كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. 2013. ج2. ص:342.

[2]- حمدي، إبراهيم محمد. نظرية الدراما الإغريقية. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط1 .1994. ص:54.

ننتقل الآن إلى المكان بوصفه عجائبيا، ونجد هذا النوع في قصص المغامرات –على وجه الخصوص–، وكذا في الحكايات الشعبية والأسطورية، حيث يتحرك البطل في مجال جغرافي عجيب، كأن يسير على الماء، أو يطير فوق بساط، وربما وجد نفسه في "مدينة غريبة" عن سائر المدن، سواء من حيث الشكل، أو من حيث الكائنات التي تسكنها، ويمكن التمثيل على ذلك بمغامرات "السندباد"، وقصة "علاء الدين والمصباح السحري"، وعموما فهذا النوع من الأمكنة نصادفه كثيرا فيما يسمى بقصص "ألف ليلة وليلة"، والتي تحكيها "شهرزاد" للملك "شهريار" كل ليلة.

هذا باختصار ما يمكن قوله بخصوص مستويات المكان، والتي أشرنا فيها إلى المكان المفتوح والمكان المغلق، وكذا المكان بوصفه واقعيا أو خياليا أو عجائبيا. مع الإشارة إلى هناك مستويات أخرى متعددة مما لم يتم التطرق إليه في هذا المقام، خصوصا ما تعلق بالثنائيات التالية: العلو والانخفاض، والقرب والبعد، الاتصال والانفصال، أمكنة الفضيلة والخير والعبادة، في مقابل أمكنة الشبهات والشر، وعلى العموم فليست الأماكن بنفس المستوى فلا الجبال كالوديان، لا المساجد كالأسواق، ولا المدن كالقرى والأرياف، بل لكل مكان خصائص، وصفات تميزه عن غيره. بالإضافة إلى أن مكانا ما يمكن أن يحمل صفات متعددة. ولندع الآن المكان من حيث المستويات لننتقل إلى المكان من حيث الدلالات:

ثالثا: دلالات المكـان

إن المكان هو جزء من العالم الذي يعيش فيه الإنسان، ويمارس فيه مختلف أعماله وشؤونه الخاصة، كما يتشارك فيه مع غيره، لذا فمن الطبيعي أن تنجم عن ذلك كله علاقة من نوع ما تربطه بهذا المكان أو ذاك، إيجابية كانت أو سلبية، فكلنا نعلم أن المكان هو السكن والمأوى، وهو الوطن، وهو مسرح الأحداث، وحامل الذكريات، وملتقى الأصحاب، إلى غير ذلك... من هنا، فإننا نجد العديد من الدلالات التي يكتسيها المكان بالنسبة للفرد أو الجماعة على السواء، ولعل أوضح دليل على ذلك ما نجده في التراث الشعري العربي؛ حيث يبرز لنا "الطلل" شامخا في "ديوان العرب"، من خلال المقدمات الطللية في الشعر الجاهلي –على وجه الخصوص– لدرجة أنه تحول إلى "طقس" لابد من تأديته، مهما كان غرض الشاعر، مدحا أو هجاء أو وصفا ، أو رثاءً. وغير بعيد عن ذلك فإن هناك ظاهرة أخرى تدعو هي الأخرى إلى التأمل، ونقصد بها ما نجده في فلسفة "الصعلكة"، حيث انقلب مفهوم المكان لدى هؤلاء، فلا يستأنسون إلا بما يستوحش منه سائر أفراد القبائل، حيث الفلوات والقفار والوحوش. وعليه فإن للمكان أهمية في العمل الفني شعرا كان أو نثرا.

انطلاقا من ذلك يمكننا تبني ما ذهبت إليه"سيزا قاسم"، وذلك من خلال حديثها عن المكان الفني، حيث اعتبرت –في هذا الصدد– أن: «المكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي، أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة. وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة. فاللغة هي المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات... وإذ يدخل المكان في هذه المنظومات يكتسب كل مصطلح من مصطلحات الإحداثيات المكانية دلالة خاصة»[1]. فالمكان – حسب "سيزا قاسم" – ليس مجرد مساحة معينة يتقوقع فيها البشر، بل هو بخلاف ذلك تماما، حيث يحمل شحنات ثقافية متنوعة – حسب خصوصيته–، فللبيت خصوصية ودلالة لدى ساكنيه، وللبحر خصوصية لدى أصحاب المراكب والصيادين. كما أن من دلالات المكان ما نلاحظه في الصور الفوتوغرافية التي يحتفظ بها الإنسان طوال حياته، خصوصا إذا كان في مكان قضى فيه فترة مميزة من حياته (في صغره على وجه التخصيص)، لدرجة أنه يشعر بالأسى والأسف إذا ما تم إتلافها.

[1] - قاسم، سيزا. مشكلة المكان الفني. مرجع سابق. ص:64 .

وتتضح دلالة "بيت الألفة" الذي قضى فيه الإنسان طفولته من خلال هذا الوصف الرائع له من قبل "غاستون باشلار" بقوله: «إذا كنا نحتفظ بعنصر الحلم في ذكرياتنا، وإذا تخطينا مجرد تجمع ذكرياتنا، فإن البيت الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى في جوف الظل. ونحن لا نفعل شيئا لإعادة تنظيمه، فمن خلال الألفة يستعيد البيت هويته، خلال صقل وعدم تحدد الحياة الداخلية. ويبدو وكأن مادة سائلة قد جمعت ذكرياتنا»[1]. فبيت الألفة إذن –لدى باشلار– يحتفظ بهويته ودلالاته لدى الشخص –مهما طال الزمن–، وحتى لو غادره، وذلك من خلال الذكريات التي يحملها في ذهنه عنه، والأحلام وغيرها، بما في ذلك أحلام اليقظة.

ولا تقتصر دلالة المكان على ما تمت مشاهدته من قبلنا، سواء بالعين المجردة أو عبر وسائل الاتصال المرئية المختلفة، فلربما تكونت لنا دلالة خاصة بمكان معين من خلال ما سمعنا عنه، أو قرأنا طرفا من أخباره، كأن تتكون لنا فكرة عن مكان قرأنا عنه في كتاب–رغم أننا لم نطأه بأقدامها–،وهذا ما أشار إليه "ميشال بوتور" بقوله أن إدراكنا: «لا ينطبق على الناس وحدهم، بل ينطبق كذلك على الأشياء والأماكن، كالأماكن التي لم أذهب إليها مثلا،ولكنها وصفت لي»[2]. وهناك دلالات متعددة للمكان، ولكننا سنقتصر على ذكر أهمها، ونقصد بذلك الدلالات النفسية، الاجتماعية، والتاريخية.

3– 1 – الدلالات النفسية

لا بد من الإشارة في البدء إلى المنهج النفسي في النقد، والذي يعزى دائما إلى "فرويد"، من خلال أبحاثه المشهورة؛ خاصة بعد تحليله لأسطورة "أوديب" اليونانية، والخروج بما أسماه "عقدة أوديب"، إضافة إلى تحليله لشخصية "هاملت" بطل مسرحية "شكسبير"، مرورا بجهود عدد من تلامذته ك"ألفرد آلدر"و"يونغ" و"شارل بودوان"، وكذا "شارل موورون"، وانتهاء بجهود الناقد"سانت بيف"، هذا الأخير الذي يقوم منهجه «على تصوير الشخصية من الخارج والداخل، وذكر كل ما هب ودب عن حياتها الخاصة والعامة: مولدها ونشأتها، وتربيتها...»[3]. كما لا ننسى جهود النقاد العرب، كأمين الخولي، و"مصطفى سويف"، و"حامد عبد القادر"، و"عز الدين إسماعيل"، وحتى "العقاد" و"النويهي"، اللذين قام كلاهما بدراسة عدد من الشعراء القدامى والمحدثين.

[1] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. ص:75.

[2] - بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت -باريس.ط3،1986. ص:5.

[3] - المختاري، زين الدين. المدخل إلى نظرية النقد النفسي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.1998. ص:17 .

وانطلاقا من ذلك فإن للمكان حظوة في الدراسات النفسية، التي رأت –بالإضافة إلى جغرافيته – أنه ذو حمولات أخرى تتعلق بالإنسان وعواطفة وخلجات نفسه، فهناك المكان المحبوب كالبيت والوطن والذي يحس فيه بالراحة والأمان، والمكان الممقوت حيث الوحشة والغربة والانزعاج، ولا يختلف الأمر كثيرا في العمل الفني، فالمبدع في روايته يراعي كل ما سبق ذكره إذا أراد لعمله القبول لدى القارئ، فالإنسان «يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها ... فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها».[1]

وإذا انتقلنا إلى المكان في النص الروائي ألفيناه ذا دلالات نفسية تختلف من مكان إلى آخر؛فالبيت يجلب لساكنه الراحة، والتي لا يجدها في بيت آخر ليس له، فقد أشار "باشلار" إلى أنه: « يشكل [...] مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية براهين أو أوهام التوازن... ولتمييز كل هذه الصور يعني أن نصف روح البيت: إنها تعني وضع علم نفس حقيقي للبيت».[2]، فالبيت – إذن – ليس مجرد مكان وفقط، بل هو –في الوقت ذاته – تشكيلة من الصور والذكريات التي تجعل منه متميزا عن سائر البيوت التي لم يألفها الإنسان، حيث يمكن له أن يقضي فيها فترة معينة من الزمن، ورغم ذلك لا يجد فيها ما يجعله متعلقا بها تعلقه بمنزله.

ويمكن إبراز الدلالات النفسية للمكان انطلاقا من نظرتنا إليه؛ ويتم ذلك وقف ظروف معينة تجعلنا نشعر بالطمأنينة تجاه مكان ما، ومرد ذلك بالأساس إلى الألفة التي تربطنا بهذا المكان، وعلى العكس من ذلك؛ حيث نشعر بالنفور تجاه مكان آخر، لأننا لم نعتد عليه. «ومن ثم فإن المكان يكتسب معنى عاطفيا، بل ومعنى عقلانيا، من خلال لون من التحول الشعري الذي يؤدي إلى تحويل الأصقاع الخاوية أو المجاهل البعيدة إلى معان محددة لنا هنا، ويحدث هذا التحول نفسه عندما نعالج الزمن؛ إذ إن جانبا كبيرا مما يرتبط في أذهاننا، أو مما نعرفه عن الفترات التي نشير إليها بعبارة مثل"منذ زمن طويل"... هو في حقيقته شاعري».[3]

[1] - قاسم، سيزا. مقدمة مشكلة المكان الفني. ص:63.

[2] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. ص:45 .

[3] - سعيد، إدوارد. الاستشراق. تر: محمد عناني. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. 2006. ص:117.

3 – 2 – الدلالات الاجتماعية

لعل الدلالة الاجتماعية من أكثر الدلالات بروزا وجلاءً في أي عمل إبداعي، بما في ذلك الأعمال السردية كالقصة والرواية، وحتى المسرحية، وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى أن المبدع أو المؤلف ينطلق دائما من خلفية اجتماعية يتميز بها المجتمع، الذي يود تصويره في عمله، فيرسم معالمه بدقة حتى يتفق مع الأحداث والشخصيات التي تتحرك وفقها، ومن ذلك الدلالة الاجتماعية للمكان، فلكل مكان دلالة تختلف اجتماعيا عن غيره؛ فليس الكوخ كالبيت، وليس البيت كالقصر، وليس الخان كالنزل، ولا النزل كالفندق، والمكان الواحد قد يحمل من الدلالات لدى كاتب غير ما يحمل لدى كاتب آخر. فجميع ذلك يخضع لدرجة ساكنيه ومرتاديه والقائمين عليه، ويظهر الاهتمام بالمكان وتفصيلاته لدى الواقعيين والطبيعيين من أمثال "بلزاك"، "ودويستوفسكي"، "وإميل زولا"، و"أنطون تشيكوف"، و"مكسيم غوركي"، كما نجد عند العرب، الكاتب المصري الشهير "نجيب محفوظ"، وذلك ما تبرزه عناوين أعماله ك"خان الخليلي"، "القاهرة الجديدة" و"زقاق المدق"...

ومن النقاد الذين أشاروا إلى أهمية الجانب الاجتماعي نجد الناقد الفيلسوف والمفكر الماركسي "جورج لوكاتش"، الذي ألف العديد من الكتب حول الرواية، لعل أهمها كتاب "نظرية الرواية"، وكتاب "دراسات في الواقعية"، وغيرهما، وله تعريف خاص للرواية حيث اعتبرها ملحمة برجوازية «والواقع أن لوكاتش يدين بهذا الاكتشاف إلى "هيجل" الذي رأى في الرواية "ملحمة العصر الحديث"، لأن قوانين الشكل في الرواية استفادت من الأشكال الأدبية الأخرى وطورتها».[1] بمعنى أن الرواية ليست طفرة، وإنما جاءت من خلال تطوير أساليب الملاحم القديمة، والرواية –لدى أصحاب المنهج الاجتماعي، والبنيويةِ التكوينيةِ تعبر عن واقعٍ ما، إذ يمكن استخراج بعض مظاهر البيئة التي نشأت فيها يقول "بيير زيما": « يجب عند تفسير النص أن لا تخضع العناصر الفردية للمجموع، أو أن تستقى ببساطة منه: يجب أيضا توضيح كيف يظهر المجموع كله في كل العناصر، ويعني هذا بشكل ملموس أن إشكالية قصيدة ما، يمكن أن تظهر بشكل مصغر في بيت من هذه القصيدة».[2] نفهم من ذلك أن كل عمل –وإن كان مفردا– فإنه يعكس مجموعا من الأعمال الأخرى، والتي أنتجتها نفس الجماعة في بيئة معينة، وبذلك نستنتج أن هذه الأجزاء تخضع لنفس النمط والسياق الاجتماعي، وهذا ما جعل "غولدمان" يتبنى مقولة "رؤية العالم".

[1] - بسطاويسي، رمضان محمد غانم. علم الجمال عند لوكاتش. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط. 1991. ص:212 .

[2] - زيما، بيير. النقد الاجتماعي. تر: عايدة لطفي.دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة. ط:1. 1991. ص:51 .

3 – 3 – الدلالات التاريخية

مما لا شك فيه أن بعض الأمكنة –في الحياة العادية– تمتلك شحنات تاريخية، وذلك لارتباطها عادة ببعض الأحداث والمناسبات التي أكسبتها تلك الصفة، والأمر نفسه بالنسبة للمكان في الأعمال الفنية، فقد يأتي الروائيون على ذكر مثل هذه الأمكنة للتدليل على فكرة معينة ترتبط بالماضي العريق، بمعنى أن غالبية الدلالات التاريخية للمكان تظهر في تلك الأوصاف التي يضفيها الروائي عليه، وكذا اعتمادا على الوظيفة أو الوظائف الموكلة إليه داخل العمل الفني، كما قد تظهر تلك الدلالات ضمن شبكة العناصر المشكلة لهذا العمل بما في ذلك الأحداث والشخصيات —وحتى الزمان–. ولعل أبرز الدلالات التاريخية للمكان في الرواية العربية بصفة عامة ما تعلق بالثورة على الظلم المسلط على الأمة من طرف الآخر الأجنبي، «وكانت المسارات الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى الاستقلال وإلى الثورة في بعض الأحيان شديدة الاختلاف، ينعكس هذا الأمر في الكتابات القصصية، التي تحاول وصف القضايا الخاصة بنضال كل الأقطار في سبيل نيل حق تقرير المصير»[1].

والدلالات التاريخية للأمكنة — في الرواية– تبرز عبر الأحداث التي تجري في فلكها، ويعتمد ذلك إلى خبرة الروائي، مضافا إليها معرفته الدقيقة والشاملة للأبعاد والدلالات التي يرغب في توظيفها، لأن عمله موجه إلى مجموعة من القراء، الدين يختلفون في توجهاتهم وآرائهم حول المضامين التاريخية التي وظفها الروائي، وعلى العموم فإن أي رواية تحمل في طياتها دلالات تاريخية تحاول التلميح إليها عبر الأمكنة الموظفة، وكما قلنا فإن الثورة والاستقلال من أكثر الدلالات التي حاول الروائيون الاشتغال عليها في أعمالهم، فهما «يمثلان مركزا يحضر في سائر الأعمال الأدبية، وتعد القضية الفلسطينية القضية الأولى، بل الأكثر وضوحا للالتزام لدى المثقفين العرب، والرواية العربية هي التي يمكن أن تُظهر مدى التنوع الإنساني وقيمة هذا التنوع، إذ تناولت هذه القضايا من زاوية مدى تأثيرها على مختلف أقطار العالم العربي، مع التركيز على الظروف المحلية لكل قطر بالذات»[2]. وعلى العموم فإن الدلالات — نفسية كانت أو اجتماعية أو تاريخية– تختلف من عمل إلى آخر تبعا للمضمون المعالج، وتوجه المؤلف.

[1] - معاش، حياة. الثورة والاستقلال في الرواية العربية. الأشعة السبعة لابن هدوقة "نموذجا". مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة. العدد التاسع. 2013. ص:91.

[2] - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

ثانياً: المكان في النص الروائي

تعرضنا في الصفحات السابقة إلى المفاهيم المتعددة للمكان، بما في ذلك أقوال بعض الدارسين في مجال النقد الأدبي، قبل أن ننتقل إلى بعض مستوياته، كالانفتاح والانغلاق، والواقعية والخيالية والعجائبية، بعد ذلك تم التطرق لدلالاته النفسية والاجتماعية والتاريخية مستعينين ببعض الدراسات النظرية والمتعلقة بالمكان في الأعمال الفنية وخاصة الرواية، أما فيما يلي فسنقوم بتخصيص مجال البحث وتوسيعه من خلال الحديث عن المكان في العمل الروائي فقط، عبر عدد من النقاط الهامة كأنواع المكان في الرواية، مثل البيت والمقهى والمدينة – باعتبارها من الأمكنة الاختيارية –، والسجن – لأنه يمثل مكانا إجباريا –، إضافة إلى علاقة ذلك كله بسائر أركان الرواية المعروفة: علاقته بالشخصيات — علاقته بالأحداث — علاقته بالزمان.

ومما لا شك فيه أن المكان — باعتباره ركنا في العمل الروائي — يكتسي أهمية بالغة، لدرجة أنه لا يمكننا تصور رواية لا يعتني كاتبها باختيار وانتقاء الأمكنة التي يراها مناسبة لسير أحداثها، ومن ذلك مثلا الرواية التي تصور ثورة ما، فمن الضروري أن تتضمن أماكن كالأحراش والجبال والمغارات وما أشبه ذلك، مما يساعد على تحرك الجنود مثلا، أما إذا أرادت تصوير إصلاحات زراعية فالمكان الأنسب هو القرى والأرياف، وحتى المدن بها العديد من المقاهي، والساحات، والشوارع التي تعمل كلها على تأدية مضامين معينة، ربما لا نجدها في غيرها من الأماكن، كونها تسمح للروائي بجعلها مقرا وملتقى لشخصياته التي تجد فيها أريحية للأحاديث العامة التي تجري بينها في شتى القضايا فضلا عن تبادل الأخبار والأحداث اليومية.

من هذا المنطلق سنبحث في — في ثنايا حديثنا عن علاقة المكان بأركان الرواية الأخرى– بعض الدلالات التي تحملها الأمكنة على اختلاف أصنافها، وانعكاس ذلك على العمل الروائي، فالغرف في المنزل الواحد مثلا تختلف عن بعضها البعض من حيث الوظيفة، وبالتالي فهي تختلف كذلك من حيث الدلالة، كما أن مدينة عربية مثلا قد تكون بالنسبة لروائي ما وطنا، وتكون لدى روائي آخر غربة، والسبب أن الأول قد عاش فيها طوال حياته وله فيها ذكريات، أما الآخر فغريب عنها رغم عروبته، لدرجة أنها قد تحمل دلالة المنفى اختياريا كان أو إجباريا، وما قيل عن المدينة يقال عن الأماكن الأخرى؛ فالمقهى في رواية ما قد يحمل دلالة إيجابية في حين أنه في غيرها قد يكون ذا دلالة سلبية، رغم أنه في الحالتين ملتقى للأصحاب، تقدم فيه القهوة والشاي وغيرهما من المشروبات، من طرف "النادل".

1- علاقة المكان بالشخصيات

الشخصية أهم ركن في أي عمل إبداعي، إذ لا يمكن تصور عمل خلو منها، من هنا فقد لقيت اهتماما بالغا من لدن النقاد والدارسين على حد سواء، وهذا الاهتمام ليس وليد اليوم بل وجد منذ القدم، من خلال مختلف الأساطير التي عرفتها الأمم السابقة كالمصريين والبابليين والسومريين، وحتى لدى الإغريق والرومان فـ"هوميروس" مثلا في ملحمتي "الإلياذة" و"الأوديسة" قد اعتمد على طائفة من الشخصيات تنوعت بين الآلهة وأنصاف الآلهة، والبشر العاديين، والشيء نفسه نجده لدى سائر الشعراء الإغريق من أمثال:"أسخيلوس" و"يوريبيدس" و"سوفوكليس" و"أرسطوفان"، كما لا ننسى ما تعج به "جمهورية أفلاطون" من الشخصيات، وقد تبعهم الشعراء الرومان في ذلك، وكذلك أدباء العصور الوسطى وعصر النهضة، مثلما نجد ذلك عند "شكسبير" – على سبيل المثال- في عناوين مسرحياته، مثل: "هاملت"، "الملك لير"، "مكبث"،"عطيل"، "روميو وجولييت"، "أنطونيو وكليوباترا" ... وهذا الاهتمام بالشخصية راجع بالأساس إلى كونها المحرك الفعلي للأحداث في العمل السردي، وغير السردي على عكس المكونات الأخرى كالمكان والزمان .

من هنا نجد الروائيين قد اهتموا بها، وأولوها اهتماما بالغا، لدرجة اختيار ما يناسبها من الملابس والأفعال والأقوال، ووصف أحوالها النفسية والاجتماعية وكل ما يساعد على إبراز ملامحها الخارجية؛ لكي لا تبقى مبهمة لدى القارئ، وقد اعتبرها "غنيمي هلال" «مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة، منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعابة وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معا»[1].

فالشخصيات – في نظر غنيمي هلال – ذات أهمية قصوى في أي عمل فني، سواء كان قصة أو رواية أو مسرحية؛ لأنها تمثل وتعكس مختلف الأفكار والقضايا العامة التي يؤمن بها ويتبناها القاص – والروائي – فلا يمكن أن نتصور فكرة أو موقفا من المواقف الإنسانية المختلفة في قصة أو رواية دون أن تكون هناك شخصية أو مجموعة من الشخصيات التي تتبناها، وتؤمن بها وتدافع عنها.

[1] – هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. د.ط أكتوبر 1997، ص: 526

وإذا انتقلنا إلى جهود رواد "المدرسة الشكلانية" في النقد المعاصر، وجدنا لهم نظرة مختلفة للشخصية في الحكاية، فبعد العمل الذي قدمه "فلاديمير بروب" في "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"؛ حيث استخلص الوظائف ودوائر الفعل، من خلاله دراسته لمائة حكاية، اتجه البحث النقدي وجهة أخرى وقفزة نوعية في المجال السردي، من خلال الاهتمام بالوظائف، وهذا ما نجده عند "غريماس" في النموذج العاملي، وهو ما عبر عنه "حميد لحمداني" بقوله: «إن نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات... ولقد نُظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور، ذلك أن ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فمن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص. وهذا هو سبب تحول الشكلانيين، والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية... »[1]، نخلص من هذا القول أن الشكلانيين –وأصحاب المنهج البنيوي بصفة عامة– لم يولوا أي اهتمام للشخصيات في الحكاية إلى من خلال الأدوار التي توكل إليها، أو ما يسمى بالوظائف التي تقوم بها.

ومع تطور المناهج النقدية المعاصرة اختلفت النظرة إلى الشخصية، إذ لم تعد لها تلك القداسة التي كانت من قبل؛ فقد تراجعت مكانتها مقارنة بالمكونات السردية الأخرى (الزمان، المكان، الحدث...)، لدرجة أن بعض الروائيين لم يكلفوا أنفسهم عناء إعطاء اسم لها (نجد ذلك لدى كافكا على سبيل المثال)، ولعل أجمل ما قيل في هذا الصدد ما ذكرته "ناتالي ساروت" بقولها: «الشخصية لم تعد اليوم سوى ظلا لها، والروائي يمنحها من وراء قلبه كل ما يمكن أن يريحها بسهولة: شكل جسدي، حركات، أفعال، أحاسيس، مشاعر فياضة. وكلها أشياء مدروسة ومعروفة منذ زمن بعيد، تساعد على إعطائه بشكل جيد مظهر الحياة، وتمنح للقارئ قناعة مريحة حتى الاسم الذي يحتاج إليه كضرورة، يعد لباسا غريبا بالنسبة للشخصية».[2] فـ"ناتالي ساروت" –في هذه الفقرة– تعلن صراحة عزوف الروائيين عن الاهتمام بالشخصية في أعمالهم، وحتى إن فعلوا فسيكون ذلك من باب الضرورة الفنية لا غير، وليست الأسماء التي لهذه الشخصية أو تلك سوى مظهر من مظاهر التمييز بينها.

[1] ـ لحميداني، حميد. بنية النص السردي. ص:52.

[2] ـ ساروت، ناتالي. عصر الشك. ترجمة وتقديم: فتحي العشري. المشروع القومي للترجمة. عدد:335.المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط:1. 2002. ص:43.

ولا نريد أن نسترسل في الحديث عن الشخصية الروائية، وإنما سنبحث في العلاقة بينها –كعنصر بارز من عناصر العمل الروائي– وبين المكان، أو بالأحرى علاقة المكان بها، هذه العلاقة الجدلية المعقدة التي طالما شغلت الباحثين والنقاد، وذلك بسبب طبيعة الشخصيات في الرواية، وربما طبيعة الرواية في حد ذاتها، ولابأس أن نذكّر بما أشرنا إليه سابقا حول بعض الأمكنة التي يستأنس بها أفراد معينون مع أنها تبدو لدى غيرهم موحشة، وهذا ما نجده لدى الصعاليك بشكل واضح (لا نقصد الشعراء وحدهم)، فهؤلاء يفضلون العيش عيشة السلب والنهب في الفيافي والصحاري، وسط الوحوش والذئاب، على العيش وسط قبائل ذات أنظمة تقيد حريتهم، من هنا وجب النظر إلى هذه العلاقة نظرة نراعي فيها مختلف الظروف والخلفيات.

والمكان في الرواية يؤثر أيما تأثير في شخصياتها، لذلك اعتبره "ياسين النصير"«شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات، ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية. ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا. بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني».[1]وبذلك فإن المكان – في الرواية – وعاء لكل ما يتعلق بالشخصيات؛ من حركات وأفعال وغير ذلك، وهو بذلك مجال للعلاقات بينها؛ فالبيت يختص بالعلاقات الأسرية، والبحر مجال خصب للعلاقات بين الصيادين وأصحاب السفن والمراكب، وهكذا بالنسبة لسائر الأماكن. فأي شخصية في الرواية إلا ولها محل ومكان –سواء كان قارا كالبيت، أو القرية، أو كان مؤقتا ،كأن يغادر إلى قرية أو مدينة أخرى ثم يعود–

والقارئ للرواية يستطيع معرفة طبيعة الشخصيات وثقافتها، وغير ذلك من الأمور التي تتكشف له من خلال المكان الذي ترتاده أو تسكنه؛ فـ «من خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه، وطريقة حياتهم، وكيفية تعاملهم مع الطبيعة؛ أي المكان من خلال منظور التاريخ».[2] فسكان القرى مثلا يختلفون –في طبيعتهم– عن سكان المدن، –فهناك مثلا عادات وتقاليد تخص قرية لا تتفق بالضرورة مع غيرها من عادات القرى المجاورة، فما بالك بالمدينة التي تتصف في الغالب بالحرية والانفتاح، كما أن أهل القرى يعرفون بعضهم البعض جيدا، وأي غريب ينزل لديهم يتعرفون عليه، كما أنهم غالبا ما يمارسون سلطة على بناتهم، ويمنعونهم من الخروج، فضلا عن الدراسة وممارسة المهن، وبتعبير آخر فإن البيئة (ونحن نتحدث هنا عن البيئة الروائية) لها كل التأثير على الشخصيات.

[1] - النصير، ياسين. الرواية والمكان. ص:17.

[2] - المرجع نفسه. ص:17.

وإذا كان الريف يخضع لعادات وأعراف تقيد حرية الأفراد، فإن المدينة مكان أكثر حرية واتساعا وانفتاحا، وبذلك فهي تختلف عنه اختلافا جوهريا، وقد عَرفت المدينة –في الأعمال الروائية– اهتماما هي الأخرى، لأنها ذات دلالات مختلفة تبعا لحالة الشخصيات، وفضاؤها يحمل تنويعات مختلفة «وقوانين السير فيها تختلف بالنسبة لراكبي السيارات والسابلة، فهناك المنعطفات، ومعاجيل الطرق، والحواجز، وازدحام السير حسب الساعات والأيام، فبعض البلدان غنية بشبكات السير، والبعض الآخر لا طرقات فيها، وبعضها مليء بمحطات الوقود، بينما الآخر يضطر فيها المسافر إلى أخذ احتياطاته»[1]. وعليه فإن المدينة كفضاء روائي لا تختلف كثيرا عنها في الحياة العادية لأن هذه من تلك. وما يدور في الرقعة "المدينية" للرواية هو محاكاة لحياة سكان المدينة في الواقع، وإن بصورة فنية تخيلية.

والجميل في الأمر أن الرواية —ورغم كونها مجرد عمل فني– ليست منفصلة انفصالا كليا عن الواقع المعيش؛ فهي غالبا ما تصور لنا تلك العلاقة المتينة بين الريف والمدينة كمكانين يبدوان متنافرين، لكنهما في الحقيقة متكاملان؛ لأن أبناء القرية يتنقلون إلى المدينة لقضاء بعض شؤونهم الخاصة، كما أن سكان المدينة ليسوا غرباء عن القرى والأرياف، بل ربما يكونون قد عاشوا هناك لفترة قد تطول أو تقصر –تبعا لظروف كل واحد منهم– وفي الرواية تكون بعض الشخصيات التي تنتمي إلى المدينة إما متنكرة للقرية التي ترعرعت فيها، وإما مستغَلة من موظفين لا يعرفون الرحمة، ولا يحكمهم نظام أو قانون، وقد يكون البعض الآخر مفتخرا بقريته التي ربَّته، كما أن هناك من يسكن في القرية والمدينة معا.

وعلى العموم فإن إشكالية المكان في الرواية ليست مطروحة إلا من خلال علاقته بالشخصيات التي تتحرك على رقعته. فهناك من الروائيين من يزاوج بين القرية والمدينة في عمل واحد ليجعل لشخصياته مكانا أرحب وأوسع للتحرك، وعليه فإن «انفساح المكان ما بين القرية والمدينة، يتيح للكاتب الروائي —إذا ما أحسن استخدام الإمكانات الفنية والفكرية– أن يعرض لأمور من حياة الناس، ومن أطوار المجتمع، أدل على شمول خبرته، ودقة رصده، وحسن تعليله، وصدق تمثله لواقع الحياة، على نحو أجود مما لو طابق حدود عالمه الروائي بحدود القرية»[2] . فالحياة ليست محصورة في مكان واحد بل تتعداه إلى غيره .

[1] - بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص:47.

[2] - عبد الله، محمد حسن. الريف في الرواية العربية. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد:143. نوفمبر 1989. ص:185.

وهناك مكان آخر لا يجب إهماله أو إغفاله في أي عمل سردي؛ ونعني به البيت، ذلك أنه يعتبر مهد الإنسان الأول، فيه ولد وقضى طفولته، وفيه تربى وكبر، لذا فإن له علاقة متينة به، مما جعل معظم الدراسات المتعلقة بالمكان تشير إليه، لعل أهمها على الإطلاق ما كتبه "غاستون باشلار" في (جماليات المكان)، وذلك حين ربط بين بيت الطفولة – كمكان أليف – وبين أحلام اليقظة، يقول مثلا:« في داخل الوجود، في وجود الداخل يغلف الدفء الوجود مرحبا، الوجود يحكم نوعا من الجنة الأرضية ... حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى،ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي. هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله.»[1]. فالبيت – في نظر باشلار – مكان للأحلام (ونعني هنا أحلام اليقظة)، والذكريات والدفء (المقصود هنا بيت الطفولة)، كل ما له علاقة بالماضي الجميل الذي يحب المرء تذكره وتشمم رائحته –ولو عن طريق اللاوعي– فـ"باشلار" هنا يؤكد على جاذبية البيت الذي تولد فيه الشخصية، لدرجة أنه شبهه بالفردوس، هذا الفردوس الذي لا يغيب عن الذاكرة مهما تركه الإنسان، وغادر إلى غيره من البيوت.

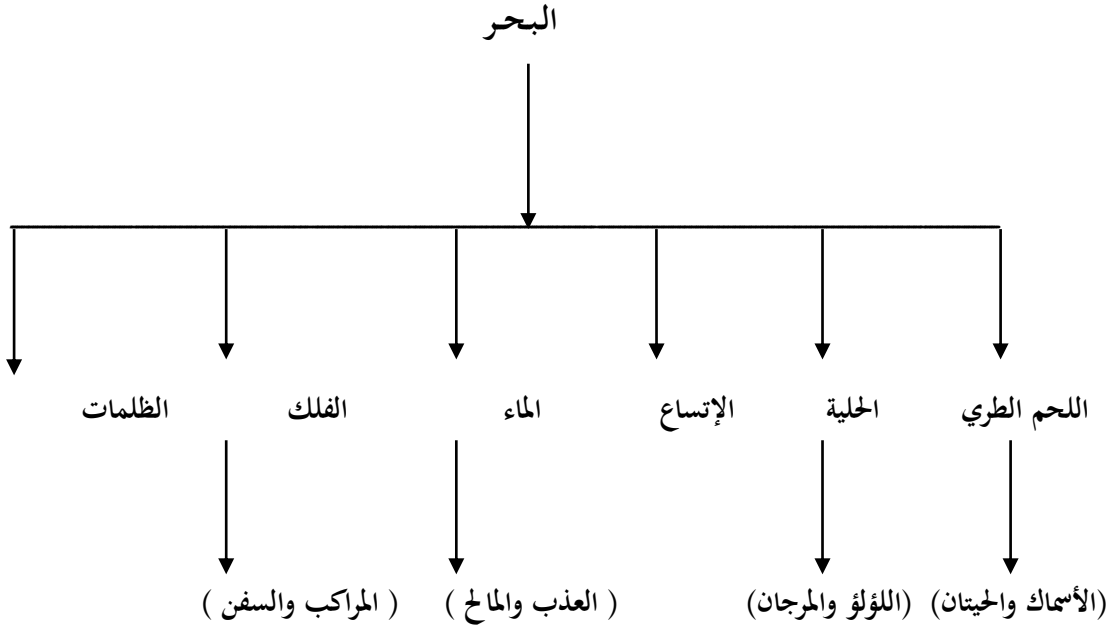
لقد حلل "باشلار" العلاقة بين بيت الطفولة وبين الشخصية التي عاشت فيه تحليلا فلسفيا عميقا، معتمدا في ذلك على علم النفس بالدرجة الأولى، من خلال تأكيده على الذكريات؛ هذه الذكريات التي لا يمكن إيجادها إلا داخل بيت الطفولة، ويتجسد ذلك عبر ما أسماه "بأحلام اليقظة"، هذه الأخيرة التي تلعب دورا هاما في بلورة جماليات البيت، ندرك ذلك من خلال قوله:[إن] «الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت. وإذا كان البيت أكثر تعقيدا، أي له قبو وعلية، وأركان منعزلة، ودهاليز، وأروقة، فإن أحلامنا تكون أكثر تحددا. نعود إليها دوما في أحلام يقظتنا، ولهذا فعلى المحلل النفسي أن يركز عنايته على التمركز المكاني البسيط لذكرياتنا»[2]. انطلاقا من ذلك فإن البيت في العمل الروائي ذو علاقة بالشخصيات، نجد ذلك في أغلب الروايات –الواقعية منها والرومانسية–، لسبب بسيط؛ وهو أن أي شخصية إلا ولها بيتها الخاص، والذي تحتمي فيه من حر الصيف وبرد الشتاء، إضافة إلى أن أي عمل روائي إلا ويصور بيئة ما من الواقع، لكن رغم ذلك فالبيوت تختلف باختلاف أصحابها، فهناك البيت الضيق، والبيت المتسع، والبيت الخالي، وهذا الاختلاف يقود بالضرورة إلى اختلاف في أمزجة الشخصيات.

[1] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. ص:38.

[2] - المرجع نفسه. ص:39.

وإذا انتقنا إلى البحر ألفيناه مكانا فسيحا شاسعا، وهو مصدر رزق للإنسان، كما أنه مصدر خوف وهلع، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم في مواضع عديدة: منها قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ مَوَاخِرَ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[1] وقوله تعالى ﴿ اللَّهُ الَّذِي سَخَّرَ لَكُمُ الْبَحْرَ لِتَجْرِيَ الْفُلْكُ فِيهِ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[2] .

ولا ننسى أن الله – تبارك وتعالى – قد نجى نبيه موسى – عليه السلام – عن طريقه وأغرق فرعون وجنوده، وللبحر منافع ومضار يمكن إيجازها في المخطط التالي:



والبحر في أصوله اللغوية يشير إلى العمق والاتساع، لدرجة أن اللغويين العرب القدامى عادة ما يسمون معاجمهم بالبحر أو المحيط، كناية منهم على اتساع مادتها، التي تصل إلى عدة مجلدات، إضافة إلى أنهم يصفون الرجل الذي تفوق في علم معين بقولهم: فلان متبحر في الفقه، أو السيرة، أو النحو، أو غير ذلك من العلوم المختلفة ... جاء في الصحاح: «وتبحر في العلم وغيره، أي تعمق فيه وتوسع»[3]. لكن على مستوى السرد فإن البحر له دلالات متنوعة تبعا لتنوع التناول الفني داخل العمل، (وهي في مجملها لا تخرج عما تم الإشارة إليه في هذا الشأن).

[1] - النحل:14.
[2] - الجاثية:12.
[3] - الجوهري. الصحاح. مادة (بحر).

2 – علاقة المكان بالحدث

مما لاشك فيه أن أي عمل سردي يقوم على فعل أو مجموعة من الأفعال التي تشكله، أو ما يسمى بالأحداث، وهي من الأركان الواجب توفرها –إن في الدراما، أو القصة سواء كانت قصيرة أو طويلة كالأسطورة والملحمة والرواية–، ويعرَّف الحدث بأنه: «سرد قصصي موجز أو قصير، يتناول موقفا واحدا، وحين تنتظم الأحداث معا، ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة، تصبح سلسلة أحداث في الحبكة»[1]. فمن ميزات الحدث –حسب التعريف السابق– الإيجاز، وتناول موقف واحد. «وفي مصطلح بارت، فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا»[2].

وهناك تعريف آخر يعتبره بأنه كل ما يؤدي إلى تغيير أمر، أو خلق حركة، أو إنتاج شيء. «ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة، أو متحالفة، تنطوي على أجزاء، تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات»[3].

وقد عرف هذا المفهوم – في مجال التنظير– منذ "أرسطو"، في كتاب "فن الشعر" الذي خصصه للحديث عن التراجيديا بشكل خاص، بعد أن بلور فكرة التطهير عبر إثارة الخوف والشفقة، وذلك انطلاقا من دراسته لنماذج من المسرحيات خاصة "مأساة أوديب" ل"سوفوكل"، واستخلص بعض القواعد من بينها الوحدات الثلاث، بما فيها وحدة الموضوع، فهذا الموضوع الواحد يجب أن تكون فيه الأحداث مترابطة ومتسلسلة بشكل لا يحتمل التقديم والتأخير؛ من أجل الوصول إلى النهاية التي يريدها الكاتب، ويتوقعها القارئ. لأن الحبكة –حسب أرسطو– «ينبغي أن تبنى على نحو متقن، يجعل من يسمعها تروى– دون أن يراها معروضة– يمتلئ بالرعب، وتأخذه الشفقة، وذلك هو الأثر الذي يشعر به كل من يصغي إلى قصة "أوديب" تتلى عليه»[4].

---

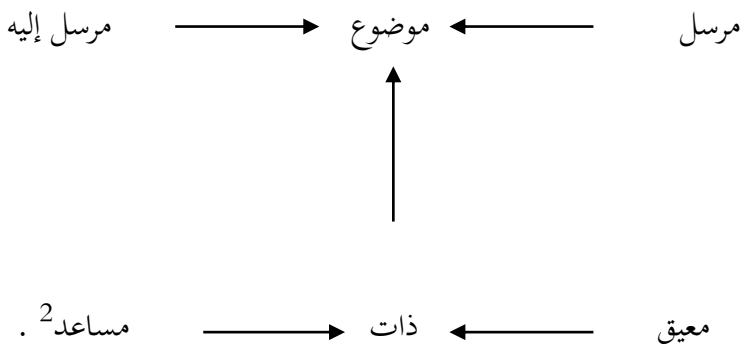
[1] - فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر. صفاقس. عدد :1. 1986. ص:137.

[2] - برنس،جيرالد.المصطلح السردي. تر: عابد خزندار. المشروع القومي للترجمة. عدد 368. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2003.ص:19.

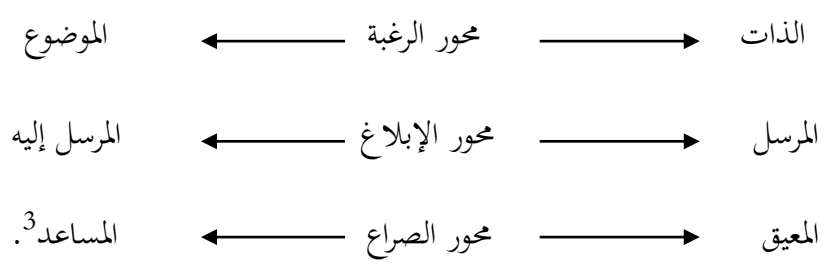
[3] - زيتوني،لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون. ط1. 2002. ص:74.

[4] - أرسطو. فن الشعر.تر:إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية. د.ط. دت. ص:141.

وبالإضافة إلى ما سبق يمكن القول: إن الحدث في النص السردي – بما في ذلك الرواية – له أسس وقواعد معينة. «ولعل النظام الأكثر شيوعا في دراسة الحدث هو ذاك الذي يقوم على ستة عوامل أو وظائف يمكن ترجمتها بالذات الفاعلة وموضوع الرغبة والمرسِل والمرسَل إليه والمساعد والمعاكس».[1] أو ما يعرف بالنموذج العاملي الذي صاغه "غريماس".وقد جاء النموذج كما يلي:



أما المحاور فهي كالآتي:



وفي الواقع أن "غريماس" انطلق في دراسته السيميائية للأفعال (الأحداث)، بما في ذلك النموذج العاملي، والمحاور (الرغبة –الإبلاغ–الصراع) من رؤية شكلانية تمثلت أساسا في جهود الروسي "فلاديمير بروب" من خلال (مورفولوجية القصة الخرافية)، حيث درس مائة خرافة روسية، ولاحظ أنها تشترك في بنائها الوظيفي، ليخلص في الأخير إلى بناء نظريته السردية المتمثلة في اكتشافه لواحد وثلاثين وظيفة موزعة على سبع دوائر للفعل، وقد انصب اهتمام مدرسة باريس حول السيميولوجيا بوجه عام، وذلك ما يتضح بشكل جلي من خلال الأعمال الفردية والثنائية التي قام بها كل من "غريماس" و"جوزيف كورتيس" و"جاك فونتاني".

[1] - زيتوني. لطيف. المرجع السابق. ص:74.

[2] - بنكراد، سعيد. السيميائيات السردية. مدخل نظري. منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. عدد 29. 2001. ص:76.

[3] - لتفصيل أكثر ينظر: بنكراد، سعيد. المرجع نفسه. ص77 وما بعدها.

ومن بين الذين اهتموا بدراسة الحدث في القصة والرواية "توماشوفسكي" الذي ميز بين مفهومي "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي"،«فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية، أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته».[1] ومعنى هذا أن المفهوم الأول يتعلق بالأحداث الحقيقية التي تجري في الواقع (أو كما يفترض أن تكون كذلك) متسلسلة مرتبة زمانيا ومكانيا، في حين أن المفهوم الثاني المتعلق بالمبنى فهو الطريقة والكيفية التي يتم بها عرض هذه الأحداث في العمل الفني (قصة رواية)، والتي غالبا ما تعتمد على التناوب في سرد حدثين متزامنين، بالإضافة إلى العودة في أحيان كثيرة إلى أحداث وقعت في الماضي (تقديم وتأخير)، إلى غير ذلك.

والأحداث في الرواية هي مجموعة من الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، مهما كان ترتيبها الزمني لأن زمن القصة وزمن حكايتها يختلفان كون الشخصيات في الحياة العادية تقوم بتلك الأحداث بشكل قد يكون متوافقا زمنيا مما يستحيل معه سردها في نفس الوقت، وهنا يعمد الراوي إلى تسبيق أحداث وتأخير أخرى لكن سياق الكلام يجعلنا نفهم توافقهما الزمني، كما أن الأحداث «تتوالى في السياق السردي تبعا لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتبا على وقوع البعض الآخر. أي أن ما يقع، أو ما يجري فعله، خاضع لمنطق، وإن بدا لنا أحيانا عبثيا فاقدا لكل منطق، فالمنطق هذا خفي، يتوخى، في خفائه أحيانا، المظهر العبثي، أو الإيحاء بالفوضى»[2].

وفي الرواية فإنه إذا كانت هناك علاقة بين المكان والشخصيات –كما مر بنا آنفا–، فالأمر نفسه بالنسبة لثنائية مكان – حدث، لأن أي حدث يرتبط بالضرورة بمكان يقع فيه، سواء كان اختياريا أو إجباريا أو حتى من قبيل المصادفة، ولتوضيح ذلك نأخذ بعض الأمثلة من الواقع: فالبحر عادة له علاقة بأحداث من قبيل: السباحة، صيد السمك، العبور، أما المسرح والسينما فمن قبيل مشاهدة عرض درامي أو سينمائي، والمسجد متعلق بحدث الصلاة، على خلاف المقهى الذي يحتوي في العادة على أناس ينشدون الهدوء والراحة وتبادل الآراء بين الأصدقاء بعيدا عن أمكنة أخرى لا تسمح لهم بذلك، كالبيت الذي يضم أحداثا كتناول الطعام والاستحمام، والنوم، وغير ذلك من الشؤون اليومية.

[1] ـ لحمداني، حميد. بنية النص السردي. ص:21.

[2] ـ العيد، يمنى. تقنيات السرد الروائي. ص:43.

3 – علاقة المكان بالزمن

ركن آخر من أركان العمل الروائي،لا يقل أهمية عن غيره، ونقصد به الزمن، هذا المفهوم الذي شغل الفلاسفة والنقاد على مر العصور،نظرا لما يحمله من معاني مختلفة باختلاف المعتقدات القديمة والحديثة، والسبب في ذلك أنه يحيل إلى المجهول، فمهما بلغ الإنسان من العلم والمعرفة فإنه يظل عاجزا أمامه، لا لشيء إلا لأنه مفهوم مجرد غير ملموس، لكنه مع ذلك ذو تأثير كبير على الموجودات، فهو الغائب الحاضر، وهو يختلف عن المكان اختلافا جوهريا مهما اقترن به طبيعيا، لأن الإنسان مهما غادر مكانا ما فإنه يعود إليه من حين إلى آخر. بينما لا يتأتى له العودة إلى زمن قد مر عليه –شاء أم أبى–، من هنا يجدر بنا أولا تقديم بعض التعريفات المتعلقة بالزمن .

ويتبدى تأثير الزمن بشكل لا يدع مجالا للشك فيما نطالعه عن الأمم والأقوام البائدة، التي ورد ذكرها في سور عديدة من القرآن الكريم، وكذا كتب التواريخ، كعاد وثمود، وأصحاب الرس، وغير ذلك كثير، لدرجة تسميتهم بالقرون، ومعلوم أن كلمة "قرن" ذات حمولة زمنية، لأنها في العرف اللغوي تطلق على مدة زمنية تساوي "مائة عام"، قال تعالى: ﴿ أَوَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ أَفَلَا يَسْمَعُونَ (26) ﴾[1] . فالقرون في هذه الآية وغيرها تعني الأمم السابقة، التي كذبت الرسل فأتاها العذاب، ودليل ذلك قوله تعالى : ﴿كَمْ أَهْلَكْنَا﴾ فالهلاك يكون للأمم والأقوام، كما اشتمل القرآن على بعض الثنائيات الزمنية كالليل والنهار، الغدو والآصال، الغداة والعشي ...

كما اهتمت به الأمم القديمة على اختلافها، وذلك ما نجده في أساطيرها ومعتقداتها، ويتجلى في فكرة الحياة والموت، والبحث – عبثا– عن وسيلة للخلود، فـ"جلجامش" مثلا يحاول الوصول إلى ماء الحياة، حتى يتسنى له الخلود، لكنه يفشل في مهمته، والسبب أنه ليس من الآلهة، لذا فلا يحق له ذلك، وحتى الفلاسفة اهتموا بفكرة الزمن إلى جانب اهتمامهم بالمكان، من ذلك مثلا ما نجده في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، عبر حديثه عن الفرق بين التراجيديا والملحمة «فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها –كلما أمكن ذلك– على زمن مقداره دورة شمسية واحدة، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن»[2]. ويعود السبب في تحديد زمن المسرحية كونها كانت تعرض أمام الجمهور.

[1] - السجدة:26.

[2] - أرسطو.فن الشعر.ص:89.

ومن النقاد الذين نظروا للزمن على مستوى النصوص السردية "جيرار جينيت" في كتابه الشهير: "خطاب الحكاية" حيث ميز بين كل من "زمن القصة" و"زمن الحكاية"، لأن الخطاب السردي ما هو إلا تجسيد لقصة تتخذ مجالا زمنيا يقدر بالأيام، وربما بالأشهر والسنوات، وقد أطلق اسم "المفارقات الزمنية" على الترتيب الزمني للحكاية؛ ويقصد به «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة المباشرة أو تلك »[1]. وعلى العموم فإن الترتيب الزمني للأحداث في الخطاب السردي لا يخضع لقواعد صارمة تضبطه، على عكس الترتيب الزمني الحقيقي للقصة الذي لا رجعة فيه.

ومن بين المفارقات التي نجدها في النصوص السردية – بما فيها الرواية– ما يسمى بالاسترجاع، وهو من التقنيات الهامة حيث يعمد القاص أو الروائي إلى ذكر أحداث لاحقة، ثم يعود بالقارئ إلى زمن سابق؛ كأن يذكرنا بطفولة شخصية ما أو بحادث جرى لها فيما مضى، بغية توضيح فكرة ما. «والقصة تعرف أنواعا عديدة من الاسترجاع، حيث تقوم الشخصيات بحكاية ما فعلته أو رأته من قبل، كما أن المؤلف عندما يدخل شخصية جديدة يبرر الدور الذي يسنده إليها برواية شيء عن ماضيها»[2]

وقد ارتبط كل من الزمان والمكان لدى العرب بالأحداث التي تقع في البيئة، وذلك ما نجده مذكورا في مدوناتهم الشعرية والنثرية، لأن «زمن الصحراء هو زمن الحل والترحال، يتجدد بالحوادث، والمشاهد، والأمكنة، وأنواع المعاناة، فهو بمثابة مكان للحدث، تماما مثلما أن المكان هو موضع حدوث الشيء، ومن هنا التداخل بين الزمان والمكان والحدث في الحقل المعرفي العربي البياني»[3]. فالحياة العربية القاسية جعلت القبائل دائمة التنقل عبر الأمكنة، بحثا عن موارد المياه، وأسباب العيش، لدرجة تسميتها الأمطار بالغيث، من هنا تكونت لدى العربي عموما والجاهلي خصوصا فكرة اقتران الزمان بالمكان، خاصة في المقدمة الطللية التي تبرز بوضوح الأثر الذي تتركه السنون على الربوع والدمن.

---

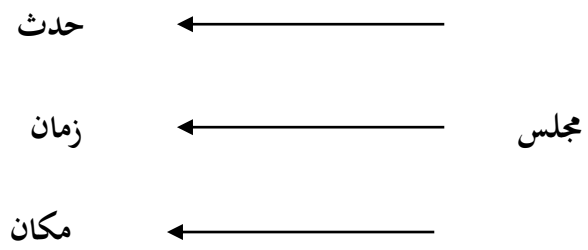
[1] - جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. ط2. 1997. ص:47.

[2] - فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عدد:164. أغسطس 1992. ص:305

[3] - الجابري، محمد عابد. بنية العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. ط9.أغسطس 2009. ص:189.

كما يشير "الجابري" في حديثه السابق إلى فكرة العلاقة الزمانية المكانية على مستوى البيان العربي، ويقصد به تشابه الأوزان الصرفية لكل من اسمي الزمان والمكان، فقد أشار إلى «صيغة مفعل التي تدل على الحدث كما تدل على الزمان والمكان. فكلمة "مجلس" مصدر ميمي من "جلس" فهي حدث مجرد عن الزمان... ولكنها أيضا تستعمل اسم زمان للدلالة على زمن الجلوس، كما تستعمل اسم مكان للدلالة على مكانه»[1]. ومعنى ذلك أن لفظة مجلس تحمل دلالة زمانية، ومكانية في الوقت نفسه.

نعبر عن ذلك كما يلي:

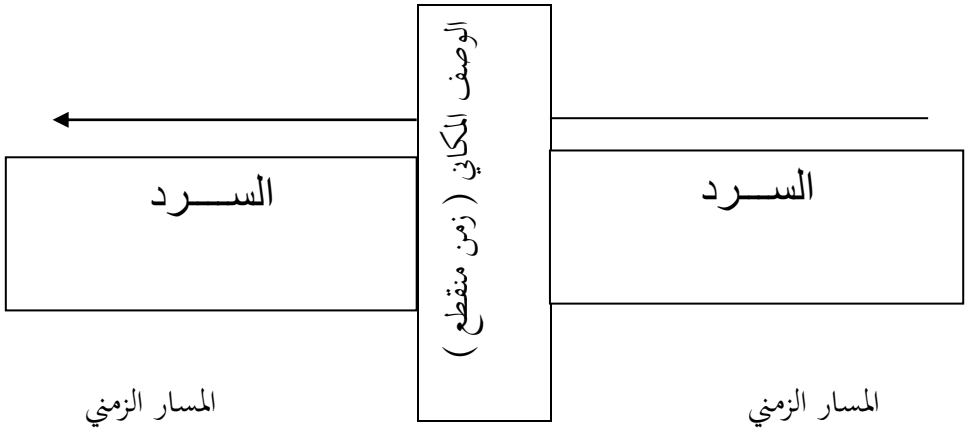


وتتخذ العلاقة بين الزمان والمكان بعدا فلسفيا عميقا لدى "غاستون باشلار"، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في مقدمة كتابه "جدلية الزمن" حيث شبه تلك الصور والخطوط التي نشاهدها في الحقول – باعتبارها مكانا– بصور الزمان يقول: «جعلنا السيد "غاستون رونبيل" نفهم التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان، وأن السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمان شديد الوضوح مثل صور المكان»[2].

ولعل بيت الطفولة من الأمكنة التي تحتفظ بالذكريات، وبذلك فهو ذو حمولة زمنية من خلال الأحلام والذكريات التي تختزنها ذاكرة الإنسان كلما عاوده الحنين إليه. يقول "باشلار" في ذلك: «يجب أن أبين أن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة».[3] من خلال المثالين تتضح لنا نظرة "باشلار" للزمان والمكان باعتبارهما متصلين غير منفصلين، لأن الأحداث إذا ما وضعت في سياق زمني، ينبغي –كذلك– أن تكون في سياق مكاني.

[1] - الجابري، محمد عابد. المرجع السابق. ص:189.
[2] - باشلار، غاستون. جدلية الزمن. تر: خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط3. 1992. ص:8.
[3] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. ص:38.

والرواية من النصوص السردية النموذجية حيث يتضافر كل من المكان والزمان في الدفع بسيرورة الأحداث إلى التقدم والاستمرار، للوصول إلى النهاية المرجوة من قبل السارد، بغض النظر عن الترتيب الخطي لهذه الأحداث في الخطاب، بل المهم في ذلك: «أن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية، إنه بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلا، تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور الزمان في المكان».[1] ومعنى ذلك أن الوصف المكاني في الرواية يفترض توقفا زمنيا مؤقتا، لحين العودة إلى السرد، مما يضفي انسجاما زمكانيا.



إن هذه الترسيمة تؤكد على أن السرد يقتضي حركة زمنية، تتبعها بالضرورة حركة للأحداث؛ وهذه الحركة تكون داخل مكان واحد أو عدة أمكنة؛ بمعنى أن المكان حاضر في السرد والوصف معا، إذ لا يعقل أن تجري أحداث داخل فراغ .كما أن الوصف يقتضي إعطاء صورة للمكان الذي سوف تجري فيه الأحداث اللاحقة، وبين هذا وذاك هناك ملاحظة مهمة، تتعلق بكون الزمن السردي مجرد زمن مجازي؛ بمعنى أنه ليس خطيا بصفة صارمة –مهما حاول الراوي–، ومع ذلك ففيه من القرائن ما يجعلنا نعرف ترتيبه الحقيقي بشكل عفوي. «ولعل تفسير ذلك، أو سببه، يكمن في أن الوقائع التي تقع في الحياة ليست بسيطة، بل هي معقدة تنسجها خيوط عدة. وهي –من حيث هي كذلك– تقع في آن واحد. ولو كان للقصة التي تقص أن تكون مخلصة لهذا الواقع، لكان عليها أن تنتقل باستمرار من شخصية إلى أخرى. لكن. لئن فعلت، يبقى من المستحيل على القص أن يقول، في الوقت ذاته، ما يحدث هنا وهناك.»[2]

[1] - لحميداني، حميد. بنية النص السردي. ص:63.

[2] - العيد، يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.دار الفارابي. بيروت ط3. 2010. ص:112.

ثالثاً: المكان في الرواية الجزائرية

تتميز الرواية الجزائرية بكونها حديثة النشأة، ورغم ذلك فإنها قطعت شوطا كبيرا من حيث المواضيع التي تتناولها؛ فلم تعد تلك الرواية التسجيلية التي تحاول العزف على أوتار الثورة التحريرية وإهمال الجانب الفني؛ إذ نادرا ما كنا نقرأ رواية من الروايات الجزائرية ولا نجد فيها إشارة إلى الثورة التحريرية. صحيح أن هذه الثورة كانت بمثابة الطريق إلى الحرية والاستقلال والتخلص نهائيا من الاحتلال الفرنسي، إلا أن المبالغة في التركيز عليها يضر بالجانب الفني للرواية، فـ «لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها هاجسا أساسيا يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه، والواقع أن هذه الظاهرة لا تدعو إلى الغرابة ما دامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير، ومادام طابع عصرنا كله طابعا تحريريا».[1] ويضيف الباحث أن هناك من الأدباء من يكتب عن الثورة مضطرا؛ بمعنى أنه غير مقتنع بما يكتب، بل اضطره إلى ذلك تلك الشرعية التي اكتستها الثورة في حد ذاتها. يقول:«ولعل أدباء كثيرين يكتبون عن الثورة لا عن قناعة وإيمان، بل يكتبون عنها مضطرين؛ لأن قيمة العمل الأدبي أو مشروعية وجوده لم تعد تكتسب في الوقت الحاضر إلا بالمرور عبر جسر الثورة».[2]

وقد ظهر جيل من الروائيين الذين ابتعدوا عن تلك التسجيلية المفرطة، وقاموا بالتنويع الموضوعاتي بطريقة فنية، تعكس تلك الملكة الأسلوبية، لذلك نقول إن هذا الجيل قد أعطى نفسا جديدا للرواية الجزائرية، مع إضفاء الحس الفني والجمالي عليها، بما يمكنها من رصد التحولات العميقة التي عرفها المجتمع، كما أن الروائي الجزائري بدأ يتقن التعامل مع نصه بطريقة تحقق استقلالية كل منهما عن الآخر. تقول "آمنة بلعلى": «لقد بدأ الروائي الجزائري يتعلم كيف يترك المجال للصوت السارد، بأن يفترض ويتساءل، وأن يبدل الوظيفة المستدعاة بالقول –أيًّا كان نوعها– بوظيفة أخرى هي التعاون مع القارئ، لإنشاء معرفة مشتركة، بعدما كان فيما مضى الراوي العليم الذي يمثل دور السياسي، والعالم الاجتماعي، وعالم النفس، والناطق الرسمي باسم الدولة، والمحامي المدافع عن حقوق المرأة، والمؤرخ، والذي يرصد المشاكل السياسية.».[3]

---

[1] ـ عامر، مخلوف. الرواية والتحولات في الجزائر. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص:19.

[2] ـ المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[3] ـ بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. من المتماثل إلى المختلف. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. تيزي وزو. د.ط. 2011. ص:32.

1 – أصناف المكان في الرواية الجزائرية

أولا: الريف/القرية

يعتبر الريف من الأماكن المفتوحة على الفضاء الرحب للعالم الخارجي؛ نظرا لكونه يتسم بالاتساع والبساطة؛ لأن أهله بسطاء متعاونون، ويعرف بعضهم بعضا، ومن المعلوم أن معظم أهل القرى والأرياف محافظون ومسالمون، يرحبون بالضيف، ولا يعادون أحدا، وبالمقابل هناك الأعراف والتقاليد التي تحكمهم، فلا يجوز لأي كان أن يخالف هذه الأعراف، ويمكن القول إن القرية تمثل الرحم الاجتماعي لسكانه، و«إن تمسكا بذلك الرحم الاجتماعي [...] لا يتم إلا في زيادة الوعي به، فهو ملجأ أسرارهم وطموحاتهم، وعبثا يحاول إنسانها تركه أو الهروب منه، حين يحاول التمرد يصاب بقلق مميت، وحين يحاول السكون تتفجر في ذاته كل الخرافات»[1].

وبناءً على ذلك يمكن القول بأن الريف هو المكان الذي دارت فيه أحداث معظم الروايات الجزائرية، سيما وأن البدايات الروائية ظهرت في فترة عرفت النظام الاشتراكي والثورة الزراعية، فضلا عن أن الريف عانى من ويلات الاحتلال الفرنسي أكثر من المدينة، وبالتالي فقد احتضن الثورة. وقد تشبع الكتاب «بمفاهيم هذه الثورة وعاشوا تجربتها – أو عاشها بعضهم – كاملة من حرب التحرير إلى تحديات الاستقلال، إلى خطط البناء والتطوير. هؤلاء الروائيون الذين يكتبون بالعربية»[2]. ولعل بدايات الرواية العربية الجزائرية قد تناولت الريف بشكل خاص، يظهر ذلك جليا في روايات السبعينات.

والقارئ للروايات الجزائرية التي توظف الريف كمكان رئيسي،-تجري فيه الأحداث، وتتحرك عبره الشخصيات-، يلاحظ أنها تعتمد على صراع قد يكون معلنا، كما قد يكون خفيا، وهذا الصراع ليس مختصا بشخصيات بعينها، وإنما يمثل – في واقع الأمر – صراعا إيديولوجيا بالدرجة الأولى، ومرد ذلك أن الرواية الجزائرية في بداياتها كانت تتبنى المنهج الواقعي الاشتراكي، «وهذا الصراع ليس بين الفرد والمجتمع، إنه بين قطاعات من أصحاب المصالح المتضاربة، أو بين طبقات. وليس انتماء الكاتب الواقعي إلى الطبقات

[1] - النصير، ياسين. الرواية والمكان. ص:38-39.

[2] - عبد الله، محمد حسن. الريف في الرواية العربية. ص:109.

الدنيا لازما أو ملازما، إنه قد يكون على العكس» [1]

ثانيا: المدينة

لقد احتفت الرواية الجزائرية بالمدينة احتفاءها بالريف، والمدينة فضاء مفتوح، وبالتالي فهو يتسم بالحرية، حيث لا يحس فيه الفرد بسلطة الأعراف القاسية التي يتميز بها الريف، والمدينة بها العديد من الأماكن، كالمقاهي، والمسارح، والساحات العمومية، والأسواق، وغير ذلك مما يفتقر إليه الريف، وهو ما يجعل منها فضاء رحبا خاليا من "الرقابة"، وقد جسد الروائيون الجزائريون هذا الفضاء في العديد من أعمالهم، فهذا "ابن هدوقة" وبعد أن رسم صورة المرأة في الريف عبر عمليه "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" ينتقل بها في "بان الصبح" إلى المدينة «فدليلة في "بان الصبح" طالبة جامعية بمعهد الحقوق، شابة مندفعة متحررة إلى درجة اللامبالاة والعدمية، متيقظة، ثائرة كالبركان، في مجتمع تحكمه علاقات اجتماعية متباينة متناحرة، عاكسة لواقع جزائري متنوع فجاءت شخصية نموذجية تحمل مواصفات المرأة التي تتعامل بداخلها مجموعة من المتناقضات التي تكسبها جمالية خاصة»[2]. فالمدينة "كفضاء نصي" أثّرت على الشخصيات، نظرا للخصوصية التي تحملها، وهي في الوقت نفسه مرآة عاكسة للواقع الذي عايشه الروائي.

ومن المعلوم أن المدينة أكبر مساحة من الريف، وبالتالي فإنها تختلف عنه في نظامها، حيث لا اعتبار للقبيلة، ولا للعادات والتقاليد –التي تدخل في خانة الرقابة–، وبالتالي فلا اعتبار إلا لنظام البيت، فكل بيت ينظم أفرادَه كما يشاء، ونظرا للتنوع المكاني الموجود في المدينة فإن هناك تنوعا في سلوكيات الأفراد المنتمين إلى فضائها، وعلية يمكن القول إن المدينة فضاء رحب مفتوح يضم شبكة من العلاقات المتباينة بين أفراده، هذه العلاقات التي تعكس سلوكات الأفراد داخل المجتمع، لكن هناك ملاحظة هامة تتعلق أساسا بالعلاقة الكامنة بين المدينة والريف، فمن المعلوم أن الإقطاعي – على سبيل المثال – يأتي ليسكن الريف لا حبا فيه، وإنما لقضاء مصلحة من مصالحه الشخصية، وإذا بحثنا وجدنا أن «الرابطة الوحيدة هي "المنفعة"، وأبناء الريف عند الإقطاعي مجرد "أدوات إنتاج" يعتصرها بكل وسيلة، يعيش في قصره الريفي بضعة أيام أو أسابيع من كل عام، ريثما يجني ثمار كدهم، ثم يرحل بما جمع إلى المدينة أو إلى

[1] - المرجع نفسه. ص:55

[2] - تحريشي، محمد.أدوات النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000.ص:106-107.

أوروبا، ليحيا في بذخ يفصل بينه وبين أولئك البؤساء الذين وهبوه عرقهم، ولا يفكر في القيام بأي إصلاحات تعود عليهم بشيء من الراحة، أو تخفف عنهم بعض العناء»[1].

والغريب في الأمر أن الإقطاع انتقل من الأرياف إلى المدن الجزائرية، وهذا ما سجله الميثاق الوطني الصادر عن جبهة التحرير الوطني سنة 1976، حيث نجد في مقطع منه ما يلي:

«إن هيمنة الإقطاعية التي طالما استعبدت الفلاحين قد تتجاوز اليوم الأرياف إلى المدن، وإن تأثيرها السيّء أصبح يسيطر بوضوح على الكثير من ميادين الحياة الوطنية، وهو تأثير يبرز من خلال تشخيص السلطة واستعمالها جورا، ومن خلال احتقار الجماهير الشعبية، وينبغي أن تقضي الثورة الثقافية على أي سلوك أو أي تفكير من هذا النوع حيثما وجد...»[2].

وقد وظفت المدينة في الرواية الجزائرية توظيفا متنوعا –حسب نظرة كل روائي- ، ورغم ذلك فإن هذا التوظيف لا يخرج –في مجمله- عن تصوير الواقع الجزائري المعاش، بمعنى أنه لا يخرج عن تجسيد الفضاء المديني الجزائري بشكل من الأشكال ففي (سيدة المقام) ل"وسيني الأعرج –على سبيل المثال- نلاحظ نصا «تبدو فيه رؤية الأبطال للمدينة صورة سوداوية ضبابية، وكل لفظ قدَّمَه يحمل دلالات عميقة، حوَّل المدينة إلى رمز لكل معنى قبيح، فهي(قاتلة، خائنة، سارقة، مجنونة، باردة، جافة، وحيدة، حزينة، ذابلة، كئيبة...)، وعند تقديم المدينة لا يتم ذلك كما تراها العين المجردة، بل تقدم في ظل منظور نفسي يحكم الشخصيات، وفي ظل إطار فني يخدم الرواية كذلك»[3]

ونجد في الرواية الجزائرية بعض النماذج التي وظفت المدينة كمكان مفتوح حيث الحرية، فلا أحد يمكنه أن ينظر إلى الآخر، أو يوجه إليه نقدا أو توبيخا، فمن هذه النماذج نجد رواية (الزلزال) ل"لطاهر وطار"، هذا الأخير الذي اتخذ من مدينة "قسنطينة" فضاءً روائيا أسّس على ضوئها فصول الرواية، وليس "وطار" هو الوحيد الذي اشتغل على "الفضاء القسنطيني" بل نجد العديد من الروائيين من اتخذها إطارا لأعمالهم، ورغم ذلك فإن المدينة لا تغير من طبع الأشخاص الذين يرتادونها شيئا، وفي هذا الصدد يقول

[1] - عبد الله، محمد حسن. الريف في الرواية العربية. ص:179.

[2] - بن قينة، عمر. دراسات في القصة الجزائرية. دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. ص:37.

[3] - طويل، سعاد. المدينة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج. مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة. العدد الرابع.2008. ص:246.

تحريشي: «الواقع أن القضية ليست قضية مكان، بل إنها قضية علاقات وأنماط معيشية، فقد نعيش في المدينة بعقلية القروي (البدوي)، وقد نريف المدن، وهذه هي حال المدن الجزائرية».[1]

ثالثا : المقهى

تعتبر المقهى من الأماكن التي ترتادها شرائح هامة من الناس طوال أيام السنة، سواء كانوا شبابا أو كهولا، وحتى الشيوخ لهم نصيب فيه، وذلك على اختلاف نظرتهم إليها، فالبعض يرى بأنها المتنفس الوحيد بعد مجهود يوم شاق، والبعض الآخر يجد فيها راحة نفسية ربما لا يجدها حتى في البيت، والمقهى مكان للقاء بين الأصحاب للتناقش حول موضوع معين، فضلا عن كونها مستودعاً لكل جديد يتعلق بأخبار القرية أو المدينة، من هنا فإن اعتبار هذا المكان مجرد مرفق من المرافق الاستهلاكية فكرة خاطئة، ذلك أن أي شخص يمكن له تحضير مشروب من المشروبات في أي مكان آخر، وهذا ما يؤكد الدور التواصلي للمقهى، وكذا الدور الشعبي له، وقد لقيت المقهى اهتماما إبداعيا في النصوص السردية الجزائرية، إن على مستوى القصة القصيرة أو على مستوى الرواية، ولعل من أدلة ذلك أننا نجده موظفا منذ البوادر الأولى للرواية العربية في الجزائر، أي منذ سبعينات القرن الماضي، خاصة لدى كل من "عبد الحميد بن هدوقة" في (ريح الجنوب)، و"الطاهر وطار" في (الزلزال) على سبيل المثال لا الحصر.

فالمقهى –إذن– مكان شعبي بطبعه؛ إذ نجده عامرا طوال أيام السنة، فهو مفتوح في الصيف ومغلق في الشتاء، وفي سائر الأوقات يكون بين هذا وذاك، وهذا الانغلاق ليس فعليا، وإنما احتماء من البرد الموجود خارجه، ومما يميز هذا المكان عن غيره أنه يضم عوالم متعددة، وفضاءات مختلفة، فكل طاولة من طاولاته تختلف عن الأخريات: فهؤلاء يتحدثون عن أمور العمل، وأولئك يتناقلون أخبار اليوم، وذاك جالس وحده يتأمل فيما حوله، ماسكا كوب الشاي أو القهوة، الذي ربما لن يرتشف منه شيئاً، وهكذا... فلكلٍّ عالمه، ولكلٍّ توجهه، ولكلٍّ مقصده ومبتغاه، وفي المقهى يتم التخطيط والتفكير للمشاريع، وتبرم الصفقات، وتقضى الديون، وتفك النزاعات، و«في التشكيل الظاهري لفكرة المقهى تكمن مقولة "الوعاء"، حيث لا يركن بساكنيه المؤقتين، بل يسوح بهم في ربوع أمكنة أتوا منها، وسوف يرحلون إليها، هي ذي المخيلة الشعبية التي تتجمع أوصالها في ذلك الوعاء، فتكسبه تشكيلة جمالية خاصة»[2]. ولعل ما

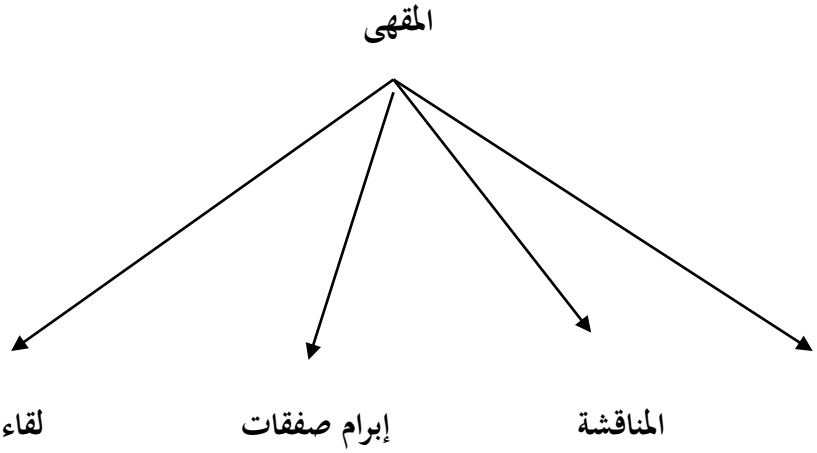
[1] - تحريشي، محمد.أدوات النص. ص:109.

[2] - النصير، ياسين. الرواية والمكان. ص:40.

يميز هذا المكان أن من يرتادونه سيغادرونه بعد مدة قد تطول أو تقصر، تبعا لمزاج كل منهم، ورغم ذلك فإننا نجد البعض يداوم الحضور يوميا، لدرجة أن طلباته معروفة مسبقا فلا يحتاج إلى الإفصاح عنها، وهذا ما يجعل من المقهى مكانا اجتماعيا تواصليا شعبيا بامتياز.

وهذه الشعبية التي تميز المقهى تجعلها مكانا حميما لدى شرائح المجتمع، يقصدونها برغبة عارمة قصد التخفيف من وطأة الحياة في الخارج، وهذه الحميمية تكسب المقهى نوعا من الألفة، خصوصا وأنها تنفتح على الخارج، على الشارع، وعلى الأزقة الشعبية التي تحكي بدورها سيرة مكان، فكل زقاق وكل بيت له حكاية، وغالبا ما تنسج تلك الحكاية داخل المقهى، «عندئذ يكون المقهى نهاية مكانية لتلك السلسلة المتلاحمة، وهي بهذه الوضعية تستجمع قواها الذاتية لتوفر لونا من الراحة، تصنعها حرفيات الشكل الذي يجمع بين باحة الدار الواسعة والإطلالة على الشارع من جهات ثلاث، يضاف إلى ذلك أن المقهى، في مكانها الشعبي تعتبر نقطة ارتكاز لنهايات الشوارع، وعندها تفتح المقهى جهاتها الثلاث التقاء لتلك الامتدادات وانتهاء بها»[1].

وعليه يمكن أن نمثل لدور المقهى في الرواية الجزائرية بما يلي:



وفي كل الأحوال فإن المقهى تظل مكانا ذا أهمية بالغة في الرواية الجزائرية، مما يكسبها دورا هاما في الدفع بالأحداث إلى النمو والتطور، نلمس ذلك –كما ذكرنا– في رواية "الزلزال" حيث يجسد لنا "الطاهر وطار" معمارية مكانية، ذات طابع "قسنطيني" بامتياز، وقد كان للمقهى دور بارز فيه، على غرار الأماكن الأخرى

[1] - النصير، ياسين. المرجع السابق. ص:41.

رابعا : الصحراء

مما لا شك فيه الصحراء تشكل نسبة معتبرة من إجمالي مساحة الجزائر، ورغم ذلك فإن الكثافة السكانية بها قليلة، نظرا لكونها ذات طبيعة قاسية، وارتفاع شديد في حرارتها، ورغم كل ذلك فإنها تضم العديد من المعالم السياحية الطبيعية، والتي جعلتها مقصد العديد من الأجانب، فضلا عن سكان المناطق الشمالية للوطن، ولم يكن مجال الإبداع غائبا عنها، فقد جسدتها العديد من الأعمال الروائية ك(تيميمون) لرشيد بوجدرة، و(نادي الصنوبر) لـ"ربيعة جلطي"، و(اعترافات أسكرام) لـ"عز الدين ميهوبي"،وغيرها، كما كانت للروائي "الحبيب السايح" تجربة في ذلك من خلال روايتي (تماسخت) و(تلك المحبة).

وفي هذه النصوص وغيرها، نجد تجسيدا لكل ما توحي به الصحراء من الرحابة والشموخ وذلك عبر مناظرها، ومظاهر الحياة لدى ساكنيها، إضافة إلى مختلف العادات والتقاليد التي تميزها، والصحراء بطبيعتها توحي بالصبر، كما توحي بالمجهول، وهي ذات سحر خلاب في النفوس، والروائي الذي يشتغل على الصحراء «يستقي ... كل آليات الحفر في الذاكرة، والتي تشكل بدورها آليات القارئ للتوغل في عالم هذا النص الروائي، والوقوف على تقنيات الفعل الروائي، المفعم بالرموز المختلفة التي تصاغ من مصادر مختلفة وتتأسس على سرد الأقوال الكامنة فيما يشبه القبو الكامن في داخل كل شخصية من شخصيات الرواية، والذي يختزن الذاكرة بما فيها الحقيقة المختلفة والمشاعر المكبوتة، والغواية الجامحة والعفة في العشق»[1].

وقد تجسدت الصحراء في الأعمال السالفة الذكر كمكان فسيح شاسع يحكي جزءا من تاريخ الجزائر، التي تزخر بالعديد من الأماكن السياحية، التي تبعث في الناظر إليها شعورا بالراحة والاطمئنان، ومن النماذج التي صورت الصحراء رواية (نادي الصنوبر) من خلال شخصية "الحاجة عذرا" إذ تقول: «الصحراء الكبيرة لنا منذ أن خلقت، خلقت لنا نحن الطوارق؛ لأننا نحب كل حبة رمل فيها،لم نأت

[1] - بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. ص:178.

لنسرقها، لنغتصبها ثم نختفي لا ... الصحراء أنانا وشرفنا، نحترم سكوتها وصمتها وغضبها ورضاها، ونحفظ أسرار آثارها الممتدة في عمق التاريخ، إنها نحن، وإننا هي، نمتزج مثل عاشقين، ونفنى في حرارتينا، هكذا تردد جداتي في أغنياتهن العتيقة، وأمثالهن التي تعود إلى الأزمنة البعيدة».[1]

خامسا : المكان العجائبي

أشرنا سابقا إلى المكان بوصفه عجائبيا، بمعنى أنه يتميز بكونه خارجا عن المألوف والمتعارف عليه، سواء من حيث طبيعته أو شكله، ومثلنا لذلك بسفرات "السندباد البحري"، الذي يجوب فيها أمكنة عديدة منها سبعة رئيسية: «فالمكان في هذه السفرات هو البطل... وفي كل سفرة إذا لم يتجدد النظر في المكان تفقد البطولة معناها، وتسقط في العادي من الأمور. وفي نهاية السفرات السبع، انتهت الرغبة في اكتشاف المزيد من الأمكنة التي تقع بين داره في بغداد وداره هناك»[2].

والحقيقة أن العجائبية سمة بارزة في معظم قصص (ألف ليلة وليلة) _ إن لم نقل كلها _ وما حكاية السندباد إلا نموذج واحد من نماذج عديدة يمكن إن ندرك من خلالها البعد العجائبي بسهولة، وهذا راجع إلى أن تلك الحكايات وضعت أساسا للترفيه والتسلية، ومن المعلوم أن الإنسان ينجذب إلى اللامألوف من الأمور، وبالتالي يتطلع إلى قراءة اللامألوف من النصوص، لذلك يمكن القول إن «العجائبي ينهض _ أساسا_ على تردد للقارئ المتوحد بالشخصية الرئيسية أمام طبيعة حدث غريب، ويتم حسم هذا التردد إما بافتراض أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، أو أنها ثمرة للخيال، أو نتيجة للوهم. وبعبارة أخرى،يتم الحسم بتقرير ما إذا كانت الواقعة تكون أو لا تكون»[3].

وإذا نظرنا إلى الرواية الجزائرية وجدنا أمثلة عديدة على المكان بوصفه عجائبيا، من ذلك مثلا ما نلمسه بوضوح في رواية (الحوات والقصر) لـ"الطاهر وطار" التي كتبها عام 1974، وهي تذكرنا في جانب كبير منها برحلة "السندباد البحري"، خاصة في عدد الأمكنة التي يجتازها كل من "السندباد" و"علي الحوات" (العدد سبعة)، إضافة إلى الأهمية التي تكتسيها الأمكنة السبعة في حد ذاتها، لدرجة اعتبارها تمثل الركيزة التي تستند إليها الأحداث في نموها وتطورها، والرواية تحكي قصة "علي الحوات" وهو «رجل بسيط من قرية التحفظ يعيش على صيد السمك، يسمع بأن السلطان نجا من الموت، فيقرر أن يحمل إليه هدية

[1] - جلطي، ربيعة. نادي الصنوبر. منشورات الاختلاف. الجزائر. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. 2012. ص:120.
[2] - النصير، ياسين. المساحة المختفية. ص:69.
[3] - الوكيل، سعيد. تحليل النص السردي. معارج ابن عربي نموذجا. ص:15.

فريدة من نوعها، عربون محبة ودليل ولاء ... يصطاد سمكة تزن "سبعين رطلا"، تكسوها ألوان تسر الناظرين، ثم يقصد القصر يحدوه الأمل في الوصول إلى جلالة السلطان»[1].

2 – دلالات المكان في الرواية الجزائرية

أولا : الدلالات النفسية

لقد تعددت الدلالات التي أرادت الرواية الجزائرية إبرازها أو التلميح إليها من نفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية، وذلك تبعا لطبيعة الرواية والموضوع المعالج، وكذا تبعا لإيديولجية الروائي – في حد ذاته —. هذه الدلالات التي لا تخرج في مجملها عما يعيشه الروائي، بمعنى أنها نابعة من محيطه بالدرجة الأولى، ومن الواضح أن اختيار الأماكن في الرواية ليس عبثا، وإنما ليقوم بأداء دور ما، ودلالة معينة ضمن النسيج العام للعمل، وهذه الدلالة تختلف من روائي إلى آخر، فقد يكون المقهى — على سبيل المثال — ذا دلالة معينة عند روائي ما، بينما نجده عند آخر يحمل دلالة مغايرة. «فمع بعضهم بدأت رحلة تشخيص الداخل، وكشف الغطاء عن الحياة السرية للغرائز والعواطف، وهناك من جذَّرَ الجزائري في التاريخ الجزائري، بعد محاولة إيهامه أنه متجذر في التاريخ العربي، في حين انكب آخر على الكشف عن السلوكات اليومية للإنسان، كما حاول البعض أن يسائل دور الأسطورة والحكاية الشعبية والخرافة».[2]

وقد وظف الروائيون الجزائريون الجانب النفسي للمكان في مختلف أعمالهم، ويتجلى ذلك بالأساس في إبراز تلك الصراعات الداخلية الناجمة عن النفور من مكان معين، والانجذاب إلى غيره من الأماكن، وخير دليل على ذلك ما وقع لنفيسة[3] الطالبة الجامعية التي اضطرت للعودة إلى القرية بحكم العطلة الصيفية، مما جعل المدة تطول في نظرها، ومرد ذلك هو نفورها من حياة الريف والتقاليد التي تحكمه، كونها قد عايشت فضاء المدينة، وعرفت معنى الحرية. وهنا يدخل ما يسمى بالزمن النفسي، بمعنى أن المدة كلما كانت لحظاتها صعبة غير مرغوب فيها أحس المرء بأنها طالت أكثر مما ينبغي، وقد أطلق عليه "عبد المالك مرتاض" مصطلح "الزمن الذاتي"، وعرفه بقوله: «فالمدة الزمنية من حيث هي موضوعية لا تساوي إلا

[1] ـ مخلوف، عامر. الرواية والتحولات في الجزائر. ص:69.
[2] ـ بلعلى،آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. ص:32.
[3] – إحدى شخصيات "ريح الجنوب" لابن هدوقة.

نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل، كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفترات الانتصار».[1] فالزمن النفسي –من خلال هذا التعريف– إما أن يطول إذا كانت الحالة توحي بالقلق والمعاناة، وإما أن يقصر إذا كانت الشخص في راحة تامة.

ثانيا: الدلالات الاجتماعية

من المعروف في النقد الأدبي أن المبدع حينما ينتج نصا فإنه بالضرورة يدفع به إلى قراء، لكن تأويل النص لدى كل قارئ يختلف عنه عند قارئ آخر، وعلى الرغم من ذلك نجد بعض نقاط الالتقاء حول بعض الدلالات التي أراد المبدع إبرازها من خلال عمله، هذا على المستوى العام من القراء، أما إذا أردنا التخصيص وجدنا أن الجماعة التي ينتمي إليها المبدع تدرك دلالات النص من الوهلة الأولى، وهذا ما عبر عنه "غولدمان" بقوله: «تؤلف الجماعة عملية تركيب، تعد في وعي أعضائها نزعات شعورية، وعقلية، وعملية، نحو جواب متماسك على المشكلات التي تطرحها علاقاتهم مع الطبيعة وعلاقاتهم الإنسانية، وتبقى هذه النزعات مع ذلك –إلا في حالات استثنائية– بعيدة عن التماسك الفعلي بمقدار ما هي ... معاقة في وعي الأفراد بانتماء كل واحد منهم إلى جماعات اجتماعية أخرى متعددة».[2]

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إن أغلب الروايات الجزائرية قد تبنت البعد الاجتماعي، خاصة لدى أصحاب المنهج الواقعي الاشتراكي، ولهذا كانت أغلب الخطابات مباشرة وخالية من الطابع الفني المفروض وجوده في الرواية، باعتبارها عملا سرديا بالدرجة الأولى –وليس نصا تعليميا– وما دام الأمر كذلك، فإن المكان قد لعب دورا هاما بما حمل من دلالات اجتماعية، فعلى سبيل المثال نجد القرية قد لعبت الدور البارز في روايات السبعينات — على وجه الخصوص —، والقرية مكان مناسب للمناداة بالثورة الزراعية والإقطاعية، وغير ذلك مما لا نجده في المدينة. وهي بدورها تتفرع إلى أماكن متعددة، كالبيت، والمقهى، والمرعى، والأرض، هذه الأخيرة التي ينصب اهتمام الجميع عليها، بما تلعبه من دور في المجال الاقتصادي بشكل خاص.

[1] ـ مرتاض، عبد المالك. في نظرية الرواية. ص:176.

[2] ـ غولدمان، لوسيان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تر: بدر الدين عرودكي. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. 1993. ص:234.

وعلى العموم فإن أغلب الأعمال التي تحمل صفة الأدلجة تكون بعيدة نوعا ما عن الحس الفني الواجب توافره، لأن الرواية أولا وأخيرا عمل سردي وليس خطاباً تحريضياً لذا يمكننا القول: «إن بعض الكتابات يتخذ فيها الالتزام طابعا سياسيا صارخا، ويكف عن أن يكون التزاما بإبداع فني جديد ينقض البناء الكلاسيكي المعهود وعندما تعجز الكتابة عن تجاوز هذه العقبة، تتردد فيها الشعارية والتقريرية، وتميل إلى الطابع التسجيلي»[1].

ثالثا : الدلالات التاريخية

مما لا شك فيه أن المكان في الرواية الجزائرية يكتسي أهمية كبيرة، فضلا عن كونه يحمل دلالات مختلفة: تاريخية واجتماعية ونفسية، وهذه الدلالات تختلف من روائي إلى آخر –تبعا لتوجهه ونظرته الخاصة–، ولعل أهم خاصية في الرواية الجزائرية استنادها إلى خلفيات تاريخية، سيما وأن الجزائر عرفت فترة طويلة من الاحتلال، دامت أكثر من مائة وثلاثين عاما، انتهت بالثورة التحريرية، دون أن ننسى ما تبع ذلك في سنوات الاستقلال الأولى من انتهاج توجه اشتراكي وثورة زراعية، مما جعل الكتّاب والروائيين يحتفون بكل ذلك، وهذا ما يظهر بوضوح عبر عديد الأعمال التي حاولت الاستناد إلى التاريخ في بعده الثوري.

وانطلاقا من ذلك أمكننا القول بأن الرواية الجزائرية جسدت أمكنة ثورية، تَشَكَّلَ فيها الصراع بين جبهتين: الأولى يمثلها المحتَل الفرنسي الغاشم، يضاف إليه العملاء، والثانية يمثلها المجاهدون والفدائيون، ومن ورائهم الشعب، وغالبا ما تكون المواجهة بين الجبهتين في أمكنة من قبيل الجبال والأحراش والغابات، وحتى القرى، هذه الأخيرة التي عانى أهلها من ويلات المستعمر أكثر من غيرها. وعلى العموم فإنها في مجموعها تمثل دلالات تاريخية ترتبط بالأرض –باعتبارها تمثل الوطن– وقد كان للروائيين الجزائريين احتفاء كبير بالثورة في أعمالهم، بشكل ملفت للنظر، ولا غرابة في ذلك: «فالروائي يحب الأرض الوطن، لأنه يشعر بتعلق عاطفي وارتباط قلبي بالمحل الذي ولد ونشأ وترعرع فيه، كما يشعر بتعلق باطني نحو أهل ذلك المحل، ونحو جميع الذين عايشهم وعاشرهم وألفهم في صغره وصباه»[2].

[1] ـ عامر، مخلوف. الرواية والتحولات في الجزائر. ص:30.

[2] ـ معاش: حياة، الثورة الاستقلال في الرواية العربية. ص:91.

الفصل الثاني:

عجائبية المكان وتأثيرها في البناء السردي ل"ثقوب زرقاء"

أوَّلاً: ملخص الرواية

ثانياً: أشكال المكان في الرواية

1 - القصر المهجور بوصفه مكانا مغلقا / مفتوحا

2 - القصر المهجور بوصفه مكانا متصلا / منفصلا

3 - القصر المهجور بوصفه مكانا واقعيا / خياليا

ثالثا: عجائبية القصر وعلاقتها بالمكونات الأخرى

1 - عجائبية القصر

2 - القصر المهجور وعلاقته بالزمن

3 - القصر المهجور وعلاقته بالشخصيات

4 - القصر المهجور وعلاقته بالأحداث

أوَّلاً: ملخص الرواية

(ثقوب زرقاء) رواية صادرة عن "دار العين" بالقاهرة في طبعتها الأولى سنة 2014 في 93 صفحة، وأول ما يشد القارئ فيها هو الغلاف، الذي جاء عبارة عن وجه لرجل يبدو أنه ما بين الثلاثين والأربعين من العمر، لكن هذا الوجه جاء معتما من جهة اليسار (يمين القارئ)، ولم يظهر أي شيء، وحتى ما يبدو أنه يظهر جاء معتما (باللون الأسود) مقارنة بالجزء الأيمن (يسار القارئ)، والذي جاء شبه مكتمل، إضافة إلى أنه شديد البياض والوضوح، مع ملاحظة أنه يحمل عددا من النقاط ذات اللون الأزرق، والتي تظهر بوضوح أسفل العين، وهي ما قصده الروائي بعنوان ثقوب زرقاء (كأنه بهذا الوصف يشير إلا أنها ليست مجرد بثور أو ما أشبه ذلك مما ينبت في الوجه عادة، وإنما ثقوب بأتم معنى الكلمة، والتي سنجد لها تفسيرا ودلالة بعد الاطلاع على محتوى الرواية، مما يوحي بأنها ستقودنا إلى جو من التشويق والعجائبية).

وهي بذلك تختلف من حيث الشكل والمضمون عن التجربة الروائية السابقة لـ"الخير شوار"، ونقصد بها (حروف الضباب) التي اعتمد فيها على "فضاء القرية"، وما يمتاز به من العادات والتقاليد والأعراف التي تحكمها، بما في ذلك جو القبيلة و"شيخها". وعلى العموم فرواية (حروف الضباب) تشتغل –بشكل كبير– على فضاء الرموز والطقوس، والذاكرة الجمعية التي ترويها الأجيال؛ فالزواوي يمثل الرمز كما يمثل القداسة التي جعلته يحمل لقب السيد، ولعل ذلك ما نلمسه من خلال قول الراوي:صار الحديث عن الزواوي مغلفا بالقداسة .. نسبت إليه أقوال كثيرة في شكل جمل مختصرة وبليغة .. قيل إنه تنبأ بالكثير مما يحمله المستقبل . لم تنسه العجائز مرة واحدة بالبخور عند زيارة المقبرة ونسبن إليه المقولة التي حفظها الجميع : يالي حابين تربحوا زين الدعاوي

هاتوا البخور والجاوي

وارواحوا للزواوي

اللي يجرح ويداوي[1]

[1] - شوار، الخيّر. حروف الضباب. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون. ط:1. 2008.ص:14.

أما (ثقوب زرقاء) فخلاف ذلك تماما؛ ذلك أن أحداثها تدور –بشكل كامل– في قصر أو بناية مهجورة تقع قرب البحر في "منطقة الطاحونتين" غرب الجزائر العاصمة، وهي (الرواية) مقسمة إلى ثلاثة فصول معبر عنها بالأرقام : "واحد" "اثنان" "صفر"، وهو تقسيم يبدو للوهلة الأولى غريبا، ومع ذلك فله ما يبرره من خلال الأحداث، لكن هناك ملاحظة مهمة: وهي أن الفصلين الأول والأخير لا يمثلان إلا جزءا يسيرا من الرواية[1]. وذلك على اعتبار أن الفصل المعنون بـ"واحد" لا يتجاوز عشر صفحات[2]، وهو مع ذلك أكبر حجما إذا ما تمت مقارنته بالفصل الأخير، الذي سماه الكاتب "صفر"؛ حيث لم يتعد حجمه صفحتين[3]. أما سائر الكتاب فهو ما يمثله الفصل رقم "اثنان" (وبذلك فهو أهم فصل لأنه يتحدث عن قصة الضحية صاحب الثقوب الزرقاء). وقبل أن ندخل في تفصيلات المكان في الرواية لابأس من الحديث عن مضمونها، حتى يتسنى للقارئ معرفة الخلفيات والملابسات التي جعلت الكاتب يقسم روايته تقسيما رقميا.

أول عبارة يستهل بها الروائي الفصل رقم "واحد" هي: «جريمة قتل في منطقة الطاحونتين غرب مدينة الجزائر»[4]. مما يوحي للقارئ بأن ما سيأتي من أحداث هو عبارة عن بحث وتحر لمعرفة حقيقة الجريمة والكشف عن الجناة (إن كان هناك جناة) –كما يقع عادة في الروايات البوليسية–[5] إلا أنه لا يحدث شيء من ذلك، بدليل أن هذا العنوان الذي تصدر أغلب صفحات الجرائد لا يلبث أن ينقطع الحديث عنه، وعن كل ما له علاقة به، بمجرد دفن الجثة ونهاية الفصل رقم "واحد"، لكننا سنلاحظ أن الروائي سيعود للكلام عما أسماه جريمة قتل في نهاية الفصل رقم اثنان[6]. وذكرنا عبارة (عما أسماه) لأن الروائي قد مزج في الفصل الثاني بين الواقعي والعجائبي مزجا التبس معه على البطل (الذي لم يعطه اسما) تمييز كل ما حصل معه في البناية المهجورة من أحداث، والذي زاد من تعقيدها فقدانه للذاكرة.

---

[1] - يمكن اعتبارهما كالمقدمة والخاتمة.

[2] - من منتصف الصفحة 7 ، إلى الصفحة 16.

[3] - رغم أن الفصل الأخير (صفر) جاء في ثلاث صفحات من 91 إلى 93، إلا انه مبدوء من منتصف الأولى، ومنتهي بسطر أو سطرين.من الصفحة الأخيرة.

[4] - الرواية. ص:7.

[5] - كما نجد ذلك عند "أغاثا كريستي" على سبيل المثال.

[6] - يقول الروائي: «كان يشعر بقوة غريبة، وهو يوجه الطعنات إلى جسم الخصم، غير أنه وفي كل مرة كان يوجه فيها طعنة في موضع جسد خصمه كان يتلقاها بدوره في المكان نفسه، لكنه لم يبال بالدم الذي يتفجر في وجهه وفي كامل جسده» الرواية ص 90.

بعد سماع الراوي/الصحفي لنبأ الجريمة المروعة يقرر الذهاب إلى البناية المهجورة الواقعة بمنطقة الطاحونتين غرب الجزائر العاصمة -باعتباره صحافيا لدى إحدى الجرائد- وقد رافقه في ذلك زميله "أمين المصور" – هذا الأخير الذي لم يُذكر سوى مرتين، ولم يكن أي دور في الأحداث العامة للرواية – وكان الجو باردا، وممطرا في بعض الأحيان، وكما هو مألوف -في مثل هذه الحوادث- فقد وجدوا المكان مطوقا بعدد من رجال الأمن، إضافة إلى جمع من الفضوليين -الذين تتضارب أقوالهم في مواقف كهذه- وهو أمر طبيعي مادام أن لا أحد منهم كان شاهدا على الواقعة الأليمة التي حلت بهذا المتشرد المسكين الأقرب في شكله إلى المجانين. فمن قائل إن الضحية أحد أفراد جماعة مسلحة، ومن قائل غير ذلك، لكن المتفق عليه بين الجميع أن القصر المهجور كان ديرا للراهبات، ارتكبت فيه جريمة قتل، وسكنه الجن منذ سنين[1]. وعلى العموم فإن الضحية «شخص مجهول رث الثياب، وأشعث الشعر، ويبدو في حوالي الأربعين من عمره، فقدَ الكثير من دمه، وكان ذلك سببا في موته [كذا] نتيجة لضربات تلقاها بشكل بشع جدا باستعمال السكين، الذي كان مرميا غير بعيد عن جثته»[2].

بعد ذلك تأخذ الأحداث منعرجا آخر، يتمثل في محاولة العثور على الجثة قصد رؤيتها من قبل الصحفي، الذي كلف بكتابة روبورتاج كما يفعل دائما، لكن –للأسف- خابت آماله كون الجثة: «نقلت مساء أمس إلى مستشفى القَطَّار، وقد أمر قاضي التحقيق بذلك بالاتفاق مع الطبيب الشرعي»[3]. وهنا تبدأ المتاعب؛ فالنظام الداخلي للمستشفى صارم، ولا يقبل دخول الأشخاص العاديين إلى مصلحة حفظ الجثث فضلا عن الصحفيين؛ فالمصلحة -حتى وإن كانت مفتوحة- محاطة بعناصر من الأمن الداخلي لكنهما علما: «أن القتيل قد تلقى ضربات كثيرة في وجهه دون رحمة، وبقي مدة معتبرة يقاوم وينزف، إلى أن تغلب النزيف على الحياة».[4] وهذا ما زاد من حيرتهما، كون الرجل مجهول الهوية، وتبدو عليه أمارات التشرد، فمن يا ترى يمكن أن يقتله بطريقة بشعة كهذه؟ ولماذا يفعل ذلك أساسا؟ كل هذه التساؤلات جعلت من الرواية خصبة فنيا ومعرفيا، فـ«لعل جوهر الإبداع وسر نجاح النصوص وتفاوتها يمكنان في الخصوبة الفنية والمعرفية التي تجعل منه أفقا مفتوحا يتحدى الانغلاق والآنية».[5]

[1] - ينظر الرواية. ص:8.
[2] - الرواية. ص:10.
[3] - الرواية. ص:10.
[4] - الرواية. ص:11.
[5] - مخلوف، عامر. الرواية والتحولات في الجزائر. ص:85.

وبعد عديد المحاولات لرؤية الجثة في المصلحة المذكورة –والتي باءت كلها بالفشل– أعطيت الإشارة لدفنها، فقام عامل لدى مصلحة تسيير مقابر الجزائر بتغسيلها، ما جعل الراوي/ الصحفي يبادر بسؤاله عن تفاصيل الجسد، فرد عليه بعد إصرار «أنه تلقى ضربات في وجهه، لكنه كان مذبوحا على مستوى الرقبة، وقال إن الضربات التي تلقاها في وجهه كانت بشعة بالفعل، إلى درجة أنها أحدثت ندوبا عميقة وبقعا زرقاء، لم تنفع معها مواد حفظ الجثث»[1]. من خلال ذلك هذا الجواب –المفصل نوعا ما– يمكننا القول بأن الراوي/ الصحفي بدأت تتشكل لديه بعض معالم التي تساعده في تخيل وجه هذا "الغريب المتشرد"، الذي قتل بطريقة وحشية، ونقول الوجه لأنه هو الذي تلقى تلك الضربات العنيفة، محدثة ثقوبا زرقاء؛ وبالتالي فقد تم التركيز عليه دون سائر الجسد؛ فقد لاحظنا أنه قد تدرج في وصف حالة القتيل، وتكرر ذلك عبر عدة محطات سردية، وكان الروائي يحاول أن يلفت انتباهنا إلى تلك الضربات التي تركت ندوبا زرقاء في وجه القتيل، بشكل يدعو للمزيد من الدهشة والتساؤل عبر ما يلي:

ضربات تلقاها بشكل بشع جدا، باستعمال السكين[2]

↓

تلقى ضربات كثيرة في وجهه دون رحمة[3]

↓

الضربات التي تلقاها في وجهه كانت بشعة بالفعل، إلى درجة أنها أحدثت ندوبا عميقة، وبقعا زرقاء[4]

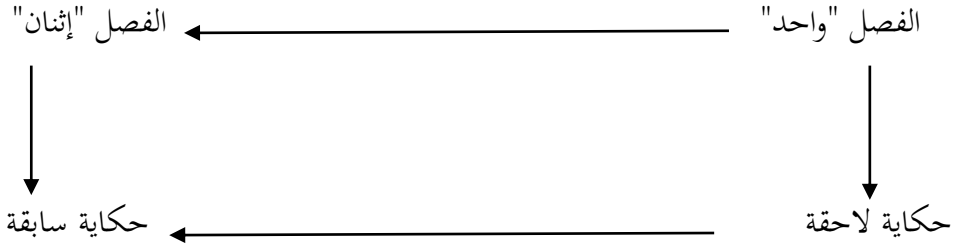
↓

ما يميزه هي تلك الضربات بالسكين ... والتي تحولت إلى بقع باللون الأزرق[5]

[1] - الرواية. ص:12.
[2] – الرواية. ص:10.
[3] - الرواية. ص:11.
[4] - الرواية. ص:12.
[5] - الرواية. ص:15.

ولما حان موعد الدفن كان الصحفي من بين الحاضرين، الذين كان عددهم قليلا، ومرد ذلك أن القتيل غريب ومجهول الهوية؛ وبالتالي فليس له أقارب في هذه المدينة، وهنا استغل الصحفي كل ما يمكن لأجل رؤية هذا الوجه الذي حيره أمره، لذا فقد كان ممن ساعد في وضعه الجثة في القبر. إلى أن استطاع الوصول إلى مبتغاه في آخر لحظة. ولنترك الراوي/الصحفي يعبر عما رآه: «فبدا الوجه حليقا لكن مع بياض غير [عاد][1] للبشرة، يوحي بأن عملية الحلق تمت داخل غرفة حفظ الجثث عند تغسيل الجثة، وكان الشارب الكثيف يؤكد ذلك، لكن ما لفت انتباهي أكثر إضافة إلى الذبحات الواضحة التي خيطت هو تلك البقع الزرقاء الداكنة الواضحة في كامل الوجه»[2]. بعد ذلك تم وضع التراب فوق الجثة ثم الشاهدان وقد كتب على أحدهما "**قبر رجل مجهول**"، وتفرق الجمع، وشرع "الصحفي" في كتابة "الروبورتاج" الذي وجد صعوبة في صياغته. من هنا تبدأ حكايته مع القتيل ذي الثقوب الزرقاء على وجهه، خصوصا بعدما صدر تقرير طبي يؤكد أن الأمر يتعلق بحالة انتحار.

ومن اللافت للانتباه في هذه الرواية أن الفصل "واحد" جاء متأخرا زمنيا عن الفصل الموالي الذي عنونه الراوي برقم "اثنان" –وإن كان الترقيم سليما من الناحية الشكلية– ذلك أن الفصل "واحد" يبدأ من حيث انتهى لاحقه، وكأن "الخيّر شوار" قد جاء به على سبيل التمهيد، مما يوحي بأن هناك علاقة ما بين الراوي/الصحفي والمكان، علاقة يحاول التلميح إليها –دون التصريح– مستخدما في ذلك تقنيات الاستباق والاسترجاع، أو ما أطلق عليه "جيرار جينيت" المفارقة الزمنية التي يمكن «أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة؛ أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية، لتخلي المكان للمفارقة».[3] ويمكن التمييز بين الفصلين "واحد" و"اثنان" كما يلي:



[1] - كذا.

[2] - الرواية. ص:13.

[3] - جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص:59.

كما يلاحظ أنه قد استخدم ضمير المتكلم في الفصل "واحد" بشكل يكاد يكون كلياً، بينما وظف ضمير الغائب في الفصل "اثنان"؛ والسبب أنه في الأول كان يتحدث عن نفسه (ونحن نقصد هنا الراوي وليس الروائي)، بينما في الفصل الثاني انتقل للحديث عن الغريب/المتشرد، والذي أرغمته الظروف الصعبة للجوء إلى القصر المهجور، «والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن؛ لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما».[1]

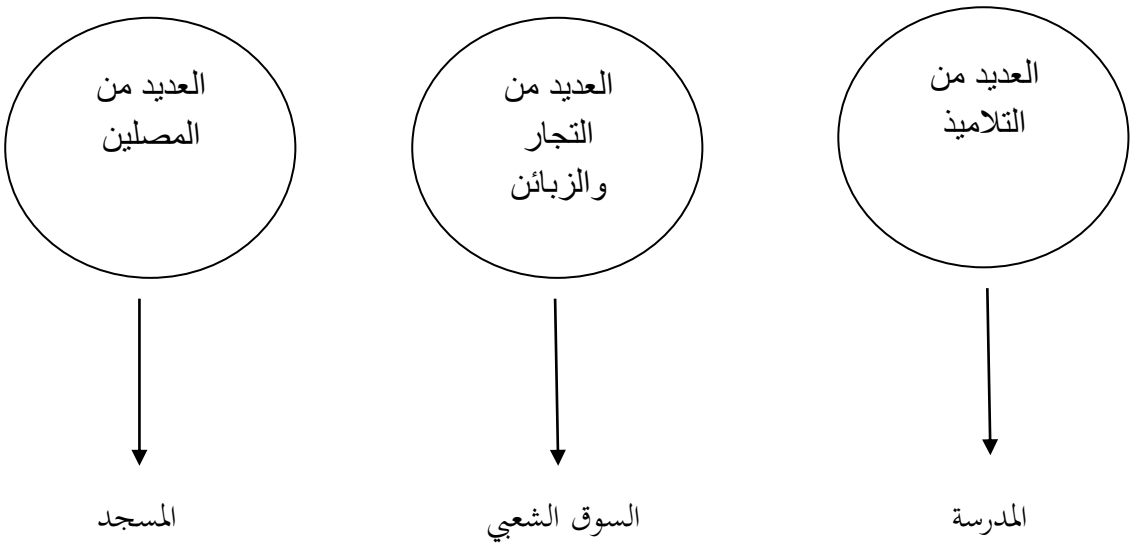
وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للحكاية بضمير المتكلم، فإن استعمال ضمير الغائب هو الأكثر انتشارا في الأعمال القصصية والروائية؛ لما له من أهمية كبيرة، كون الراوي يورد أحداثا قد انقضت، وشاركت فيها مجموعة من الشخصيات؛ بمعنى أن الراوي ينقل لنا أحداثا تكون في الغالب متخيلة، من هنا أمكننا القول: «إن ابسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب، وفي كل مرة يستعمل فيها الكاتب صيغة أخرى يكون ذلك نوعا ما على سبيل المجاز، فعلينا ألا نتقيد بها حرفيا، بل أن نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة»[2]. بمعنى أن القاص أو الروائي – في الغالب لا يحشر نفسه كشخصية من الشخصيات –وإن استعمل ضمير المتكلم بشكل مجازي أو عرضي.

وبالعودة إلى الرواية نلاحظ انتهاء الفصل "واحد" ليترك المكان للفصل "اثنان"، وهو المهم كونه سردا للحكاية من أولها، أو بعبارة أخرى فإن الفصل "واحد" ما هو في الحقيقة إلا ختام للفصل "اثنان" – على الأقل من الناحية الزمنية – لأنه يتحدث عن "الرجل مجهول الهوية" الذي وجد مقتولا في البناية المهجورة، بينما نلاحظ أن الفصل "اثنان" هو قصة هذا الرجل المجهول نفسه، في الليلة الأخيرة من حياته، يسردها لنا الراوي بضمير الغائب، دون أن يطلق عليه أي اسم من الأسماء، وقد استهل الراوي/الصحفي هذا الفصل بما يلي: «كان ذلك الوجه الفوسفوري أول ما رأى، وهو يجوس مكانا قصيا، ويرى ذلك اليوم باللون الأزرق، واليومُ مرشح لأن يحمل نكبة ما، حتى يبدأ عداد التاريخ من خلالها يحاول لملمة عقاربه، والعودة إلى نقطة الصفر، لتبدأ الحكاية من جديد»[3]. وهنا يبدأ الراوي في سرد بعض ما رآه هذا الغريب في أول يومه، خصوصا ما أسماه بهاجس "الرأس المفخخة" التي صورت له العديد من الأحداث المتشابهة.

[1] - جينيت، جيرار. المرجع السابق. ص:76.
[2] - بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص:63.
[3] - الرواية. ص:17.

ولعل ما شد انتباهه –أو هكذا تخيل– أن رأسه توشك على الانفجار في أية لحظة، لدرجة أنه تصور الأمر وقع فعلا، وانفجرت الرأس محدثة دويا هائلا، أتى على العديد من القتلى والجرحى، فتسابقت الجرائد اليومية لتكتب عنه في الصباح عناوين رئيسية، من قبيل «"رأس مفخخ يأتي على عشرة قتلى وواحد وثلاثين جريحا"، وعناوين أخرى مشابهة لها تملأ بقية الجرائد مع صورة واحدة تقريبا، مكررة مستنسخة تعكس الدمار الهائل الذي أحدثه التفجير الغريب»[1]. ومما يلاحظ على هذا البطل (الذي لا اسم له) أنه بدأ يستعيد ذلك "الوجه الفوسفوري" الذي رآه في أول يومه بين الفينة والأخرى، مما أصابه بهذا الارتباك الذي سيتسبب في فقدانه للذاكرة. «وتلاعبت صورة الوجه الفوسفوري في رأسه مع صورة عنوان الجريدة الملفت وسرعان ما ذهب تفكيره مع العنوان واضطربت الصور في رأسه الذي خاف من أن ينفجر في أية لحظة»[2]

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد؛ فقد أخذت الكوابيس تحيط به من كل جانب، مما جعله يتصور العديد من الأحداث الشبيهة ببعضها، والتي تدور كلها حول ما أسماه الراوي "هاجس الرأس المفخخة"، بمعنى أن هذا المتشرد أصبح يتحسس رأسه خشية انفجارة في أية لحظة، فقد حدث ذلك في أماكن مختلفة، ولكنها رغم ذلك متشابهة في خصائصها، حيث يكثر عدد الأشخاص، مما قد يساعد على حصد العديد من الضحايا. ولتوضيح ذلك نضح الخطاطة التالية :



[1] - الرواية. ص:18.

[2] - الرواية. ص:19.

ومما تشابهت فيه تلك الأماكن (على مستوى الأحداث) ما يلي:

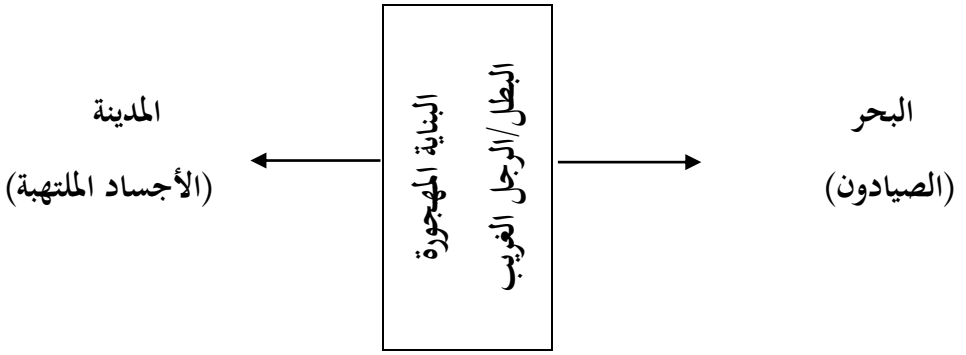
المكان	الحدث	اعتقاد الناس
المدرسة	انفجار رأس تلميذة في السنة الثالثة، وإصابةُ أخرى بكسر خطير على مستوى الفخذ، وآخر بجروح على مستوى الوجه.	عملية انتحارية استعملت فيها المتفجرات. شقيقا الكبير له علاقة بتنظيمات مسلحة.
السوق الشعبي	انفجار جسد التاجر.	أحدهم وضع قنبلة -ليلا- في مكان البائع.
المسجد	انفجار رأس أحد المصلين، وجثة لشيخ مات على الفور، وشاب أصيب في ذراعه.	اعتقاد الناس بأن الرؤوس ستنفجر في أية لحظة.

إن هذه الأماكن الثلاثة تتميز —كما أشرنا إلى ذلك- بكونها تجمعات لعدد كبير من الناس، لكن رغم ذلك فإن توقعات الناس لم تكن في محلها؛ لأنه لا وجود لأي دليل على عملية انتحارية أو ما شابه ذلك. وفي نهاية المطاف نلاحظ أن كل ذلك لا يعدو أن يكون جزءا من الكوابيس التي سيطرت على البطل/المتشرد، بعدما استهل يومه برؤية "صاحب الوجه الفوسفوري"، ومن الملاحظ أن "الخيَّر شوار" قد وظف الطابع السردي الغالب على الرواية التسعينية، عبر هذه المحطات الثلاث التي تشير إلى الأزمة التي مرت بها البلاد. من هنا يمكن القول إن «كتابة المحنة تركن إلى المحنة وتجسد الحالة ... ويمكن الوقوف على ذلك من خلال الوقوف على جدل الحالة والفعل»[1]

ولما خيم الليل على المدينة وجد نفسه قد وصل إلى بناية مثقوبة من كل جانب، شأنها في ذلك شأن غالبية البنايات التي يهجرها أصحابها، لسبب من الأسباب، فتصبح عرضة للتخريب من قبل أشخاص منحرفين، يقصدونها لممارسة طقوسهم التي تدل على الضياع، وحتى من طرف الحيوانات الضالة التي تختبئ فيها في أوقات المطر، وللبحث عما يمكن أن تسد به رمقها، وغير ذلك... وهذه البناية موجودة على شاطئ البحر، ورغم ذلك فهي بمعزل عن المدينة، وهي -كما يقال- قد كانت في عهد الاحتلال الفرنسي ديرا للراهبات، قبل يهجرنها وتؤول إلى ما هي عليه الآن.

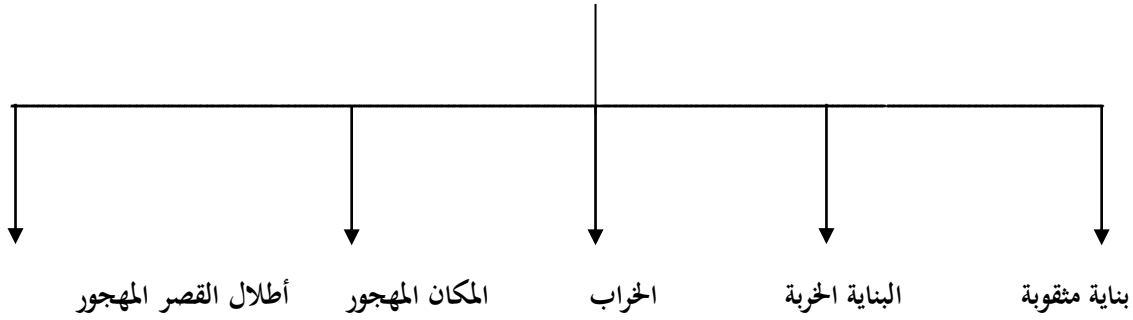
[1] - بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. ص:78-79.

بعد ذلك يصف لنا الراوي مأساة هذا الغريب/البطل، الذي وجد نفسه وحيدا، وسط بناية مخربة مثقوبة من كل جانب، وهو لا يملك من الثياب غير ما يرتديه من الأسمال، وفوق ذلك لا يوجد لديه ما يأكله سوى القليل من الخبز اليابس، الذي تبلل بفعل الأمطار المتهاطلة. كل ذلك ساهم في معاناته التي شعر بها قد طالت أكثر من اللازم؛ خصوصا وهو يقارن وضعة بوضع غيره من أولئك الذين يسكنون البيوت التي تتشكل منها المدينة، في أجواء لا يعرف إليها البرد سبيلا، أما في الجهة المقابلة فتواجهه أضواء السفن وسط البحر، حيث الصيادون يحملون شباكهم في هذا الجو البارد، طمعا في اصطياد بعض الأسماك، ليتم بيعها في الصباح.«هنا متعة ولهو و[دفء][1] وانطلاق مجنون وأجساد ملتهبة متلاحمة، وهناك أجسام تكاد تتجمد تحمل شبكة متداعية تريد الإلقاء بها في اللحظة المناسبة، لعلها تمتلئ سردينا يملأ السوق الصباحي»[2] وفق المخطط التالي:



وقد أعطى السارد لهذه البناية التي تجري فيها أحداث الرواية عدة مسميات لكنها ذات معنى واحد هو الخراب ويمكن إجمال ذلك فيما يلي:

المكان الذي تجري فيه الأحداث



[1] - كذا.

[2] - الرواية. ص:26.

ومع ازدياد حدة البرد وشدة الجوع الذين شعر بهما في تلك الليلة من ليالي الشتاء –ولم يكن يملك إلا قطعة الخبز تلك التي لم يكن لها أي طعم يمكن أن يشجعه على التهامها– تناهت إلى سمعه بعض الأصوات المتناغمة، التي لا يعلم أكانت حقيقة، أم خيالا، أم مجرد حلم من الأحلام الكثيرة التي سيطرت عليه، بعدما رأى ذلك الوجه الفوسفوري، خصوصا وهو يعلم –كما يعلم غيره – أن هذه البناية من الإهمال والخراب والهامشية ما يجعلها لا تصلح لأي شيء، فكيف به سيصدق بوجود أشخاص في هكذا مكان، وفي ليلة ممطرة وشديدة الرياح.

ورغم ذلك – وبعد إلحاح الأصوات وتصاعدها، رغم صفير الرياح وتساقط الأمطار– قرر التأكد من الأمر بنفسه، فهو لن يخسر شيئا، مادام وحيدا في هذه البناية الخربة. من هنا – ورغم سيطرة مشاعر الخوف عليه، إلا أن مشاعر الفضول كانت أقوى بحيث دفعته للتوجه نحوها – أخذ يتقدم شيئا فشيئا «لكن بخطوات متزنة نحو مصدر الأصوات المتناغمة التي أصبح يسمعها بوضوح أكبر كلما تقدم منها، ولم يصدق عينيه عندما رأى مجموعة من النسوة في أعمار مختلفة، وفي أزياء متشابهة، يجلسن متحلقات، وهن يرددن أناشيد أو ما شابه ذلك، وبلغة لم يفهم منها كلمة واحدة. كانت النسوة يرتدين ألبسة بيضاء طويلة، ويضعن خمر [كذا] طويلة على رؤوسهن»[1]. ومما يلفت الانتباه في الحالة التي كن عليها هو ألبستهن المتشابهة، كما لو كن ينتمين إلى جماعة أو فرقة لها نظام خاص.

هنا تأخذ الأحداث مسارا مغايرا؛ لأن هذا الغريب الذي شعر بفقدان الذاكرة سيكون مشاركا فيها حيث إنه «تنحنح، ثم سعل بقوة من أجل أن ينتبهن لوجوده، إلا أنهن استمرين في أداء تلك الأهازيج الجماعية، وبأصوات تقترب من الملائكية»[2]. من هنا نلمح تلك العجائبية التي تكتنف القصر المهجور، وتجعل هذا الغريب يرتبك في أغلب الأحيان كما سنرى، فيتشوش فكرة، ولا يعلم أين الحقيقة وأين الحلم، وأين الكوابيس التي غالبا ما سيطرت عليه –رغم أنه لم ينم، ولن يتسن له النوم في ليلته تلك– نقول عجائبية لأن النسوة المتحلقات –في الحياة العادية المألوفة– إذا سمعن حركة أو شيئا مريبا فمن العادة أن ينتبهن، ولو بالالتفات (أو على الأقل بعض منهن)، لكن ذلك لم يحصل في حالتنا هذه، مما يعطي للأحداث بعدا عجائبيا، يتجلى عبر العديد من المحطات اللاحقة، التي يتعرض لها ها الغريب، ولا يستطيع فك طلاسمها.

[1] - الرواية. ص:33.

[2] - الرواية. ص:33.

وعلى الرغم من أن النسوة المتحلقات كن في هيئة واحدة، وينشدن بأصوات متناغمة، إلا أنهن – في حقيقة الأمر– مختلفات في أعمارهن، لأنه عندما رآهن في البداية «تكوَّن لديه انطباع أن المتجمعات كلهن متشابهات حد التطابق، ومع مرور الوقت بدأ يكتشف الفروق بين هذه وتلك، ووجد أعمارهن متفاوتة بين شابة تبدو في العشرينات من عمرها، وامرأة تقترب من سن الستين، وما بين ذلك»[1]. ولم يحاول معرفة السر في هذا التفاوت في الأعمار، ولا حتى في كون النسوة لم ينتبهن لوجوده، ذلك أنه ركز اهتمامه على واحدة منهن، يبدو أنها أنسته بعض ما هو فيه من التساؤل والحيرة — ولو لفترة وجيزة —. هذه الأخيرة التي تمكنت من شد انتباهه، رغم أن الضوء كان باهتا، حيث وصفها بأنها «تبدو شقراء من عينيها الزرقاوين، والخصلة التي كانت تنفلت من الخمار الذي أرادته صارما، والتي تمكن من رؤيتها أو تهيأ له ذلك، مع أن الوقت كان ليلا، والإضاءة لم تكن بالقوة التي تمكنه من ذلك»[2]. والملاحظ في هذه المحطة السردية أن "الخير شوار" حاول التخفيف على شخصيته الوحيد لبعض الوقت، جراء الصدمات المتكررة التي نجمت عن تعاقب الكوابيس.

وعلى كلٍّ، فقد شغلته الشابة الشقراء ذات العينين الزرقاوين، لدرجة أنه قرر أن يطلق عليها اسما من عنده، لذلك خطر له أن يناديها "وسيلة" «ورغم أن هذا الاسم عربي، إلا أن تلك الفتاة مثل الأخريات لا تبدو عربية، إنهن من عرق آخر لا يعرفه، وهن يتكلمن بلسان لم يستطع فك كلمة منه، مع أنه يحسن العربية، وأشياء من الأمازيغية، ومن الفرنسية»[3].

وبعد لحظات من الشرود التي تسببت فيه من أطلق عليها اسم "وسيلة" يعود إلى واقعه (المتخيل)؛ حيث يواجه تلك الجماعة من النسوة، وبعد عدة محاولات للفت انتباههن باءت كلها بالفشل (كاصطناع السعال أو الإكثار من النحنحة أو ما شابه ذلك)، يغير من طريقة تعامله مع الموقف؛ حيث قرر اقتحام المجلس عليهن، وليكن ما يكون، وبعد عدة محاولات مشابهة لاقتحام المجلس باءت كلها بالفشل تحول معه الأمر إلى لعبة مسلية، لكن ذلك لم يدم طويلا؛ لأن مجموعة النسوة المنشدات –بما فيهم "وسيلة"– قد توقفن عن الإنشاد، وأخذت حلقتهن في التضاؤل إلى أن قمن جميعهن بالمغادرة، ذلك أن هذا الغريب الذي حاول لفت انتباههن ولم يفلح في مسعاه قد انزوى بعيدا خوفا أو خجلا أو كليهما.

---

[1] - الرواية. ص:33.

[2] - الرواية. ص:33-34.

[3] - الرواية. ص:34.

ومع ذلك فإن الذي حصل هذه المرة لم يستوعبه عقله، لأنهن اختفين فجأة فقد كانت محاولته الأخيرة لاقتحام مجلسن مفاجئة بالنسبة له ذلك أن هذا الاقتحام لم يؤت ثماره، لأن تلك الشابة الشقراء التي هجم عليها أول الأمر لم تكن إلا طيفا لا يمكن الإمساك به، والشيء نفسه بالنسبة لسائر المنشدات، مما جعله في حيرة من أمره، إذ كيف به يرى كل ذلك بأم عينيه، بينما هو في حقيقة الأمر مجرد طيف:«شعر وكأن شاشة البث التي كانت تمتعه بتلك الصور الجميلة قطعت إرسالها، أو أن التيار الكهربائي انقطع دون أن يحقق مراده؛ حيث بقي وحده في تلك البناية، التي كانت قبل قليل ممتلئة بالنساء المتشابهات في اللباس، وطريقة ارتدائه، والمختلفات في الجمال وفي الأعمار»[1].

وبمجرد اختفاء المنشدات فجأة، يعود هذا الغريب إلى واقعه المتمثل في شعوره بالبرد والجوع في تلك البناية المخربة والظلام الدامس، لدرجة أنه سقط من علوّ، ووجد نفسه فوق كومة من القش، خففت عنه قليلا من وقع الاصطدام، لكن المشكلة التي تؤرقه هي ذلك "الوجه الفوسفوري"، الذي ما فتئ يتراءى له بين لحظة وأخرى، ويلح عليه، والمفارقة أنه كان يظهر له بوضوح رغم تلك الظلمة الشديدة، ولا يزال في شرود إلى أن سمع نباح مجموعة من الكلاب، ورغم ارتيابه في الأمر إلا أن ما سمعه كان فعلا حقيقة ماثلة أمامه[2]، بدليل أن الأصوات بدأت تقترب شيئا فشيئا، لكن ذلك لم يكن متعلقا بكلاب ضالة جاءت للاحتماء من المطر والبرد الشديدين، وإنما كانت رفقة شخصين جاءا لهذه البناية خصيصا لدفن جثة رجل، قد تورط أحدهما في قتله، وأراد دفنه هنا بعيدا عن الشبهات، حتى لا يكشف أمره.

بعد ذلك يأخذ السرد منعرجا آخر يختلط فيه الماضي بالحاضر عبر المحطات التي يقودنا إليها أحد الرجلين، وهو "بوعلام" المتورط في قتل شخص جاء لدفنه بمساعدة صديقه "جمال"، ويتم ذلك عبر تقنية الاسترجاع، وقد استخدم الراوي لغة الحوار، تاركا لهما الكلام بحرية، وكأنه بذلك يشاركنا في الاستماع إلى حكاية "بوعلام"، والدوافع التي أدت به إلى الوقوع في هذا الموقف الذي لا يحسد عليه، لكنه في الوقت نفسه ينقل لنا الشعور الذي انتاب "الرجل الغريب" بعدما سمعهما يتحدثان، محاولا معرفة قصتهما بفضول شديد، لدرجة أنه كان حريصا على ألَّا يفوته شيء من حديثهما، نلمح ذلك من خلال التناوب السردي، حيث يتوقف الحوار لفترة تاركا المجال للحديث عن الرجل الغريب، والأثر الذي تركته الحكاية عليه.

---

[1] - الرواية. ص:38.

[2] - ليس هناك ما يشير إلى أنه رأى الشخصين رفقة الكلاب، بل كل ما في الأمر أنه قد سمع ما جرى وقيل بوضوح تام، لذلك فقصدنا بالمثول منا هو مثول سمعي أكثر منه بصريا.

وقد استعان "الخيّر شوار" بالحكاية المتضمنة في الحكاية الإطار، كما فعل في تجربته الأولى (حروف الضباب) عندما رحل بالقارئ في علم القرية، وما فيها من معتقدات وأساطير؛ ففي الفصل الأول الذي جاء بعنوان **"وكل شيء ممكن"** مثلا، وأثناء الحديث عن "الزواوي" الذي اختفى فجأة، وجعل والدته تحزن لأجله، ينتقل "شوار" إلى سرد حكاية أخرى حيث يقول: «بعد وجبة العشاء تساءل النوري الإبن الأصغر بإلحاح عن سر تسمية قريتهم بـ"عين المعقال"،كان هذا السؤال استفزازا للراوي، الذي قرر أن يتكلم ويستعيد الحكاية من بدايتها»[1]. ومن ذلك أيضا حكاية "الشيخ العلمي" الذي حاول "الزواوي" معرفتها، لما له من مكانة في قلوب أهل القرية، وجعلته محاطا بالأسرار، وقد قام بروايتها "شيخ غريب له لحية بيضاء"، وقف على رأس "الزواوي" في المقبرة. وقد وردت الحكاية في السياق التالي:«إنني أحفظ حكاية حياته عن ظهر قلب من بدايتها إلى ساعة وفاته، وقد عشتها معه لحظة بلحظة، ولئن كان من الصعب إعادة ما مضى، فإني على استعداد لإخبارك بما جرى...واسترسل الشيخ في الحديث»[2] . فكل من العبارتين: **"ويستعيد الحكاية من بدايتها"** ، **"واسترسل الشيخ في الحديث"**، توحيان –بما لا يدع مجالا للشك– بأن هناك حكاية متضمنة سيتم سردها .

ولئن كان أكثر من الحكايات المتضمنة في تجربته الروائية الأولى (حروف الضباب)، فإن "شوار" في (ثقوب زرقاء) لم يفعل ذلك إلا عندما أورد لنا قصة **"بوعلام"** التي سردها على مسامع هذا **"الرجل المتشرد"** بالدرجة الأولى (وهي حكاية طويلة نوعا ما)، لكن ذلك لم يكن ممكنا بطريقة مباشرة؛ لذلك فقد استعان "شوار" لتحقيق بغيته بشخصية "جمال" الذي يبدو أنه كان يعرفها مسبقا. كيف لا وهو صديق "بوعلام" الوحيد. «ويأتي هذا التوظيف ليوسع من مجال التخييل المتواطئ مع حلمية السوريالية، التي تهدف إلى توظيف مضامين جديدة، غير مستقاة من الواقع التقليدي. فالفصل "واحد" في الرواية يبدو أنه لا علاقة له بالفصل "اثنان"، لكن نهاية هذا الأخير ... تكشف عن اتجاه المعنى إلى النهاية، بما يؤدي الى مفهوم الموت؛ أي موت الراوي/السارد. تضع هذه النهاية احتمالا ممكنا لفك شفرة الجثة المجهولة في الفصل "واحد" التي آل فيها التقرير الطبي إلى أن حالة الوفاة كانت نتيجة الانتحار»[3].

---

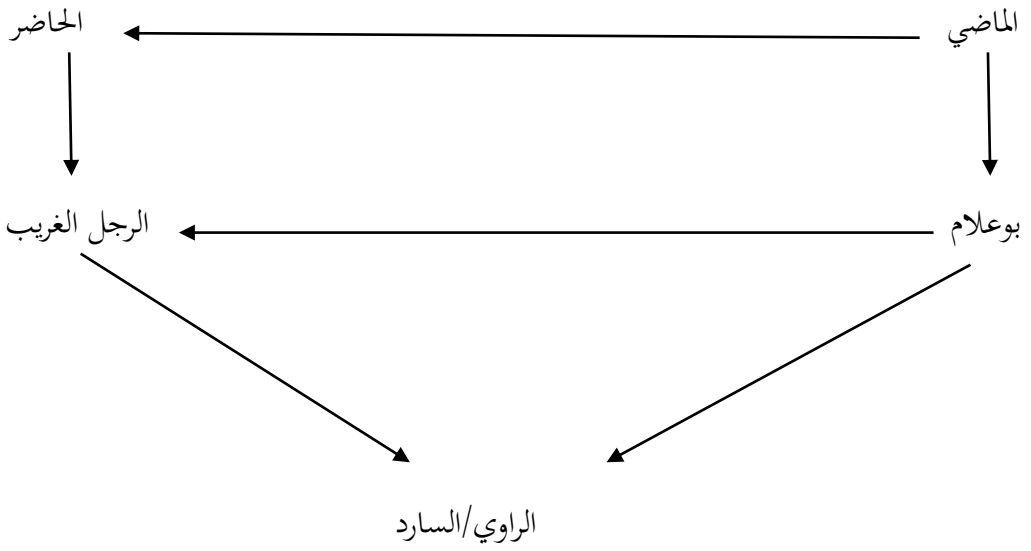
[1] - شوار، الخيّر. حروف الضباب. ص:9.

[2] - المصدر نفسه. ص:101.

[3] - بن جلولي، عبد الحفيظ. قراءة في رواية ثقوب زرقاء للخير شوار. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق. جريدة القدس العربي. 21 جانفي 2014.

لكن الشيء الملفت للانتباه في هذا الجزء من الرواية أننا نلاحظ تداخلا في الشخصيات، لدرجة تربك القارئ، وتقوده إلى استنتاج يكاد يكون صحيحا، ويتمثل في أن شخصية "بوعلام" ما هي إلا نسخة من شخصية "الرجل الغريب"، الذي يحاول –من وراء الحجاب– التعرف على ماضيه، الذي لا يعرفه، كونه فاقدا للذاكرة، وكأننا بالراوي يحاول أن يخبرها بهذا الماضي على لسان "بوعلام".

يتضح ذلك وفق المخطط التالي:



كما أن هناك علاقة أخرى على درجة كبيرة من الأهمية، تكمن في أن كليهما قد رأى وجها غريبا؛ ففي مستهل الفصل الذي يحمل الرقم "اثنان" نجد حديثا عن الوجه الذي رآه هذا الرجل الغريب: «كان ذلك الوجه الفوسفوري أول ما رأى، وهو يجوس مكانا قصيا، ويرى ذلك اليوم باللون الأزرق. واليومُ مرشح لأن يحمل نكبة ما، حتى يبدأ عداد التاريخ من خلالها ...والرأس يحمل بعضا من تلك الثقوب التي تبعث صداعا غير طبيعي، وذلك الوجه يفقد براءته، وراح يختزل في خطوطه سبل المتاهة، تشعبت حتى أصبحت كل الطرق تؤدي إلى بعضها، وتلتقي عند نقطة تافهة»[1]. أما قصة بوعلام مع الرأس المقطوعة (وسيأتي الحديث عنها في الصفحات اللاحقة) فكانت المحرك الرئيس للأحداث التي ستقع له، وترغمه على الرحيل، أو الهروب من الواقع البائس إلى واقع ليس أقل بؤسا منه.

[1] - الرواية. ص:17.

واعتمادا على ما سبق ذكره، يمكن القول بأن الفصلين: رقم "واحد" ورقم "اثنان" تربطهما قرينة سردية من نوع ما –على الرغم من استقلالية كل منهما عن الآخر– بل أكثر من ذلك؛ فلو جاء ترتيبهما خلاف ما هو عليه لما كان هناك أي معنى، مما يؤكد على ذكاء الروائي في جعل القارئ يتساءل عما سيحصل للبطل، ويجعله يصل إلى النهاية المؤلمة، التي ذكرها السارد في الفصل رقم "واحد"، وأيدتها القرينة الموجودة في نهاية الفصل رقم "اثنان" «غير أنه وفي كل مرة كان يوجه فيها طعنة في موضع جسد خصمه، كان يتلقاها بدوره في المكان نفسه»[1] وهنا يمكن القول إن « السارد/الراوي كان يضرب نفسه، مما يكثف احتمال الانتحار. تتم هذه الحركة السردية ضمن مناخ من الأحداث التداعياتية، التي لا تفصل بين الواقع والخيال؛ أي اندماج شخصية السارد/الراوي بين وجودية فاقدة للذاكرة، وأحداث تتحرك في واقعه، يدركها بين الحلم والواقع، لهذا كان دائم البحث عن الذاكرة»[2].

نأتي الآن للحديث عن الفصل الأخير من الرواية، والذي جاء بعنوان "صفر". ذلك أنه جاء كـ"نفي" لكل ما تم ذكره سابقا، ومعلوم أن الصفر عنصر ماصّ – بمعنى أن أي عدد مضروب فيه يؤدي إلى الصفر مهما كانت قيمته– أو بتعبير آخر فإن الأنا السارد الذي قص حكايته في الفصل رقم "واحد"، وكيف حاول الوصول إلى جثة "الرجل الغريب"، والمتاعب التي صادفته في مسعاه، ثم كيف كلف بكتابة روبورتاج حول الموضوع، قد عاد ليُخَيّب أفقَ انتظارنا، بقوله إن كل ذلك لم يكن سوى وهم أو محض كوابيس سيطرت عليه، وجعلته يتصور كل تلك الأحداث.ويمكن إجمال ذلك في المحطات السردية التالية :

«وفاجأني (أمين المصور)[3] بالقول إنه لا يذكر تلك الصورة، ولا ذلك الروبورتاج.

وعندما حددت له المكان بدقة أقسم أنه لم يره في حياته.

اتفق الجميع على أنهم لم يسمعوا بتلك الحادثة، ولم يقرؤوا ذلك الروبورتاج.

خطر لي الذهاب إلى خراب القصر المهجور في منطقة الطاحونتين ...وعندما سألت بعض الشباب هناك: هل يذكرون تلك الجريمة التي احتلت مساحات واسعة من الصحافة المكتوبة قبل حوالي سنتين، نفى الجميع أن يكون الأمر حدث.

---

[1] - الرواية. ص:90.

[2] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المرجع السابق.

[3] - ما بين قوسين زيادة منا.

لم أعثر على ذلك القبر، مع أني كنت حاضرا عند دفن الميت»[1] !!

إن التعابير السابقة تشير بما لا يدع مجالا للشك أن الراوي/السارد يحاول أن يتخلص من الكوابيس والأحلام التي سيطرت على شخصياته، عن طريق الهروب إلى الأمام، ومحاولة إيجاد حل لما جاء به من أحداث في الفصلين السابقين، وكأني به يحاول أن يشوش على القارئ، ويجعله يغير من تصوره، عبر الانتقال من المنطقي إلى اللامنطقي: «فيعنون الفصل الثالث "صفر" كأن الجمع بين الفصلين السابقين أو حاصل ضربهما يساوي لا شيء، وهو ما حاولت أن تبني الرواية حديثها حوله، حيث تلغي منطق العادي، لترسم نسق اللاعادي؛ فالصحفي يدخل متاهة اللاكينونة، من خلال اكتشافه لوهم حركته الصحفية، في كشف ملابسات الجريمة في الفصل واحد»[2].

[1] - الرواية. ص 91-93.

[2] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المرجع السابق.

ثانيًا: أشكال المكان في الرواية

إن أي عمل روائي لابد له من الاشتغال على المكان كعنصر من عناصر البناء الفني، إلى جانب الأحداث، والشخصيات، والزمن. والمكانُ في الرواية يتخذ عدة أشكال، تختلف باختلاف الرؤية السردية والفنية التي يعالجها الروائي؛ فهناك مثلا من يشتغل على الرواية الريفية، وهناك من يتخذ من المدينة المكان الذي تدور فيه معظم الأحداث، وهكذا. لكن ذلك لا يعني استحالة المزاوجة بين مكانين مختلفين، وربما أكثر، كما أن هناك أماكن ثانوية، يتم توظيفها تبعا للأحداث، منها مثلا: الحدائق، البيوت، الغرف، الأكواخ، الشوارع، وغيرها. من هنا يمكن القول بأنه «لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها، وفي بيت واحد قد يقدم الراوي لقطات متعددة، تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم»[1]. وعموما فإن تنوع الأحداث في الرواية يصحبه بالضرورة تنوع مكاني وحتى زماني، بمعنى أن الروائي يحاول أن يجعل لشخصياته متنفسا زمكانيا يساعدهم على التحرك وفقه بكل حرية لأداء الأدوار الموكلة إليهم.

وقد رأينا أن الأماكن –في الرواية– تختلف من حيث الشكل؛ فكما أن هناك المكان المفتوح والمكان المغلق، هناك أيضا المكان النفسي، والمكان الإجباري، والمكان الاختياري، إلى غير ذلك من الأشكال والتصنيفات، التي تختلف من رواية إلى أخرى، فالمكان المرغوب في رواية ما، قد يكون موحشا في غيرها. وعلى العموم، فكل رواية لابد لها من أماكن متعددة، تسمح بسيرورة الأحداث، وتدفع بها إلى الأمام. لذلك فـ«إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها، تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها ... وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا ... فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة. كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية»[2]. فالفضاء الروائي –إذن– هو مجموع الأماكن التي تتحرك عبرها الشخصيات .

[1] - لحمداني، حميد. بنية النص السردي. ص:63.

[2] - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

وإذا أمعنا النظر في رواية (ثقوب زرقاء)، ألفيناها ترتكز على المكان بشكل كبير، ومع ذلك لا نجد تنويعات لهذا المكون السردي؛ لأنه على الرغم من كون "الخيّر شوار" قد أشار إلى بعض الأمكنة، إلا أنه لم يعطها ال-اهتمام الذي يجعل منها فعالة في الدفع بالأحداث إلى الأمام، وقد تمثلت هذه الأمكنة في: السوق الشعبي، والمدرسة، والمسجد. ويمكن أن نضيف إلى ذلك كلاً من المستشفى، والمقبرة، والبحر، والمدينة، والسبب في ذلك يكمن في أن الأماكن الثلاثة الأولى لم تذكر إلا في سياق الحديث عن الرؤوس المفخخة، وكأن الكاتب يحاول استرجاع وضع اجتماعي ساد في حقبة من الحقب الماضية، والمتمثل في الوضع الأمني المتدهور الذي مرت به البلاد نهاية القرن الماضي.

وكما ذكرنا سابقا، فإن هذه الأماكن تشترك في كونها ذات طابع اجتماعي؛ بمعنى أنها مقصد لأعداد معتبرة من الأشخاص، مما يتيح حصد العديد من الضحايا في وقت واحد، إذا ما تم تفخيخها بوضع قنبلة، فالسوق الشعبي مثلا يؤمه الزبائن بشكل مكثف، لجلب ما يحتاجون من الخضر والفواكه، وغيرهما من السلع المعروضة، والمدرسة مكان لتجمع العديد من التلاميذ، والشيء نفسه يقال بخصوص المسجد؛ حيث يؤمه المصلون في أوقات معلومة لأداء الصلاة. يقول "شوار": «ففي يوم خميس كان السوق الشعبي يعج بالمتسوقين وهو الذي يقصده الناس من الأحياء المجاورة مع شهرته بالخضر والفواكه الجيدة ... وفجأة عم الهلع واصطدم الناس ببعضهم وأصبحت السلع مرمية على الأرض المليئة بالمياه والأوحال جراء الأمطار التي سقطت حديثا على المكان»[1]

لكن، وكما قلنا فإن الروائي قد وظف الأماكن الثلاثة المذكورة توظيفا عرَضيا، اقتضاه سياق الحديث عما تصوره البطل، بعدما رأى وجها غريبا، جعله يتخوف من وقوع مكروه ما في ذلك اليوم، حيث «أحس بتلك الرغبة، وهو يتلمس رأسه، وكأنه يشكك في كونه مفخخا كسيارة، وخاف من أن ينفجر فجأة، فتخيل نفسه كذلك، ورأسه في لمح من البصر يحدث دويا مهولا، لتكتب عنه جرائد الصباح بالبنط العريض: رأس مفخخ يأتي على عشرة قتلى، وواحد وثلاثين جريحا»[2]. نلاحظ أن السارد لم يقم بالتطرق إلى التفجيرات الثلاثة بشكل مباشر، وإنما استعان بتصور البطل، ذلك الرجل المتشرد الذي أخذ يتحسس رأسه، ويخشى من أن ينفجر في أية لحظة.

[1] - الرواية. ص:20.

[2] - الرواية. ص:18.

ومما يعزز هذا الرأي أن الراوي يشير في خضم حديثه عن التفجير الذي وقع في المدرسة الابتدائية إلى أن شقيق الضحية –وهي التلميذة التي انفجر رأسها– كان غريب الطباع، مما فسره البعض بتوجهه الديني المتعصب، وهذا ما يؤيده قوله: «وقد أشيع أن الطفلة كانت تحمل متفجرات في محفظتها الصغيرة، وأن لها شقيقا كبيرا غريب الطباع، كان يختفي بين الفينة والأخرى، ويعتقد أن له علاقة بتنظيمات مسلحة»[1]. وعموما فإن هذه الأماكن الثلاثة لم تكن ذات أهمية في الدفع بالأحداث، إذا ما قارناها بالقصر المهجور، الذي استقر فيه الرجل المتشرد، وقضى فيه ليلة كاملة، وسط الأمطار والبرد الشديدين. ويمكن القول بأن هذا القصر أو هذه البناية المهجورة، والمثقوبة من كل جانب، هي المكان الذي ارتكزت عليه الرواية بكاملها، لأنه استغرق الفصل رقم "اثنان" بأكمله، إضافة إلى أنه اتخذ أشكالا مختلفة، باختلاف تصورات البطل/المتشرد الذي اتخذه ملاذا آمنا.

أما بخصوص مستشفى ومقبرة "القَطَّار" المذكورَين في الفصل رقم "واحد" فهما مكانان موجودان بالفعل، وكأن "الخيّر شوار" يحاول إضفاء نوع من الواقعية، التي تجعل القارئ يدرك أنه بصدد سرد لقصة حقيقية، لكن هذا الأمر يتوقف بمجرد نهاية الفصل، ليحلق خيال السارد في الفصل الموالي، محاولا إيجاد تفسير للجريمة، بعدما عجز المحققون عن ذلك.

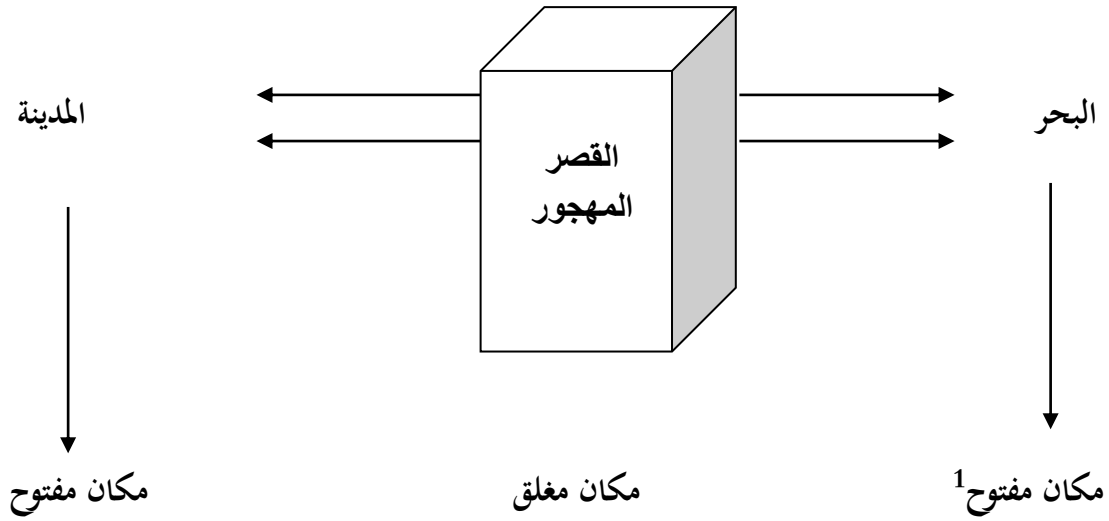
وانطلاقا من ذلك سنحاول تلمس الأشكال والصور التي اتخذها هذا المكان (القصر المهجور)، تبعا للأحداث المختلفة التي مر بها البطل (المتشرد)، على اعتبار أنه هو الوحيد الذي قضى ليلة شتوية ممطرة في هذا القصر، نظرا لكونه غريبا عن المنطقة، وبالتالي فلا مأوى له، ومن بين الاشكال التي اتخذها القصر المهجور أنه يكون بالنسبة للبطل/المتشرد مغلقا تارة، ومفتوحا طورا آخر، كما أنه يكون متصلا حينا، ومنفصلا أحيانا أخرى، وليس ذلك فحسب؛ فقد يكون – وهو المكان الواقعي الحقيقي – مغلَّفا بالخيال والعجائبية، ومرد هذا الاختلاف يرجع بالدرجة الأولى إلى رؤية البطل لوجه غريب يحمل ندوبا زرقاء، أثرت في نفسيته، وجعلته يغرق في بحر من الكوابيس.

[1] - الرواية. ص:20.

1 – القصر المهجور بوصفه مكانا مغلقا / مفتوحا

ربما يبدو العنوان متناقضا نوعا ما، خصوصا إذا ما عرفنا أن أي مكان لابد وأن يكون ذا مستوى معين، فإما أن يكون مغلقا مثلا، أو مفتوحا. لكن هذا الإبهام سيزول بعد أن يتعرف القارئ على الابعاد والملابسات المختلفة، والتي جعلت من القصر المهجور يبدو مغلقا في أحيان، ومفتوحا في أخرى، وقد آثرنا تقديم صفة الانغلاق لأنها الأصل بينما الانفتاح هو الاستثناء. والسبب واضح؛ وهو أن هذا المكان (القصر المهجور) له حجم معين من الفضاء، وبالتالي فهو ذو أبعاد معلومة (طول – عرض– ارتفاع)، تشكل إحداثياته التي تجعل منه يمتلك حيزا لا يتعداه، مثله في ذلك مثل سائر الأماكن المغلقة، التي لها حدود واضحة: كالبيوت، والأكواخ، والمساجد، والمقاهي، والمسارح، وغيرها. وهذا القصر المهجور يقع – كما ذكرنا في مناسبة سابقة – قرب البحر، على هامش مدينة كبيرة.

وذلك ما تبينه الخطاطة التالية:



إن هذا القصر المهجور، أو البناية المخربة والمثقوبة من كل جانب –كما ذكر الروائي– بمثابة الملجأ والمأوى لهذا الغريب المتشرد، الذي يحاول الاحتماء من البرد والمطر. ومن المعلوم أن الإنسان في العادة عندما يحاول إيجاد ملجأ له، عليه أن يختار الأماكن المغلقة؛ بما توفره من حماية وأمان، على عكس الأماكن المكشوفة التي لا يحس من يأوي إليها بأية أريحية.

[1] - رأينا أن البحر في الرواية متصف بالانفتاح. كونه مصدرا للرزق بالنسبة للصيادين. ولسنا نقصد هنا عمقه، وإنما سطحه الخارجي فقط.

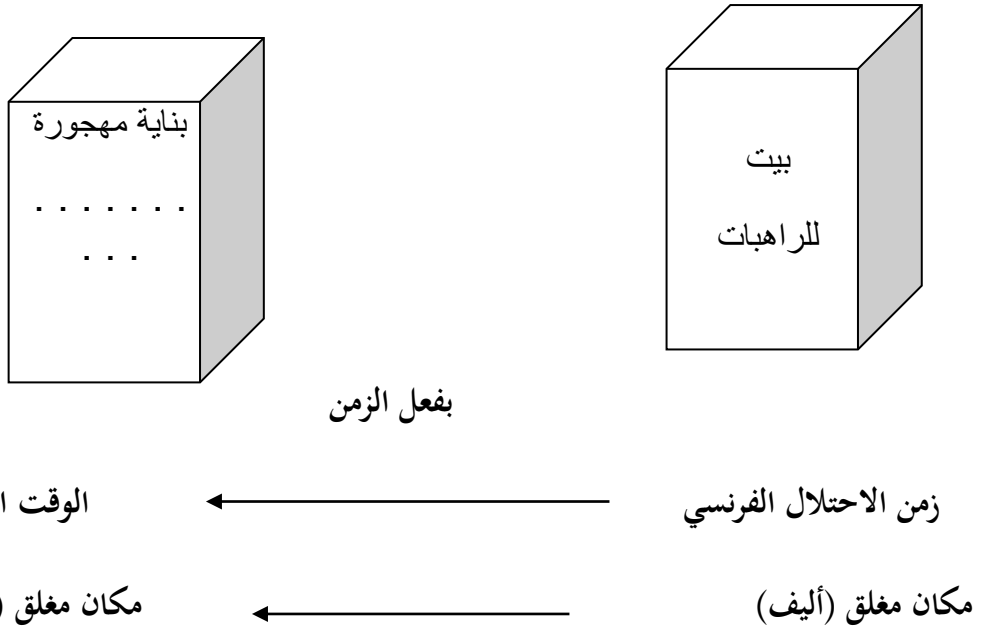
ويمكن القول بأن هناك فرقا «بين المكان المتسع، الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة، وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيه، فالإنسان يتيه فيه ويفقد نفسه، وبين المكان الضيق الذي يرتبط بالدفء والألفة والحماية، حيث يتم التعارف بين الناس، ويحمل مجموع سلوكنا قيمة معينة، من خلال وظيفة الأماكن التي نمارس فيها هذا السلوك»[1]. فالمكان الضيق قد يكون في بعض الأحيان أفضل للإنسان من المكان المتسع؛ ومن الأمثلة على ذلك أن لكل إنسان بيتا يأوي إليه ويرتاح فيه، ويشعر فيه بالاستقرار. ولا نبالغ إذا قلنا إن الأماكن المغلقة «تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان، بعيدا عن صخب الحياة، وتكون صورة للرحم»[2]. إن الرحم هنا (على ضيقه) يمثل المأوى الأول لكل إنسان؛ ذلك أنه يوفر الحماية للجنين على ضعفه، ويكون حاجزا بينه وبين الأخطار الخارجية.

وبالعودة إلى هذه البناية المخربة، نجدها تمثل الملاذ الآمن لهذا الغريب المتشرد، الذي شعر بمعاناة كبيرة جراء الجوع والبرد الشديدين، وهي ذات سقفٍ يمنع دخول مياه الأمطار، وجدرانٍ تقلل من حدة البرد، بل أكثر من ذلك؛ فهي ذات طوابق، مما يعني أنها كانت مأهولة في وقت من الأوقات، قبل أن تؤول إلى هذا المآل. وهذا ما يؤكده "الخيّر شوار" عبر المحطة السردية التالية: «كان ذلك على وقع صراخ وهستيريا أصيب بها، وهو منزو في مغارة قاتمة، هي أطلال بناية على شاطئ البحر، عند حافة مدينة كبيرة كما تبدو... البناية مثقوبة من كل جانب، كانت بيتا للراهبات قبل أن تهجر، وتتعرض جوانبها للتخريب»[3]. فهذه البناية –إذن– قد كانت ذات "صبغة دينية" تؤدي دورها التبشيري من خلال إيوائها لمجموعة من الراهبات: «وهي عبارة عن قصر قديم ومهجور، ويعود إلى زمن الاحتلال الفرنسي»[4].

فهذه "البناية" قد كانت في سابق عهدها مكانا صالحا للإقامة، بدليل إيوائها لمجموعة الراهبات، لكن كل ذلك تحول إلى مجرد ماض بعيد، سرعان ما تبدد، وأضحت "البناية" مهجورة قد فعل فيها الزمن فعله، وتغيرت ملامحها. حتى ليمكن القول إنها تحولت من مكان مغلق أليف إلى مكان مغلق موحش، بمعنى أنها تحولت من مستوى إلى آخر.

[1] - قاسم، سيزا. مشكلة المكان الفني. ص:63.
[2] - المرجع نفسه. ص:63.
[3] - الرواية. ص:24.
[4] - الرواية. ص:8.

ونمثل لذلك بما يلي



ورغم ذلك فإن هذه البناية —وإن كانت تبدو مغلقة– بالنسبة لهذا المتشرد قد اتخذت صفة الانفتاح، عبر ليلة شتوية طويلة، ويتجلى ذلك عبر عدة محطات: منها ما هو واقعي، ومنها ما اتخذ شكل أحلام اليقظة، التي يبدو أنها نغصت عليه رغبته في أخذ قسط من الراحة، فمن الواقعي تلك الثقوب التي لم تكد تحميه من البرد الآتي من الخارج، حيث «شعر بحالة برد شديدة، وهو يرى بين ثقوب تلك البناية التي تشبه بناية دمرتها دبابات الحرب أضواء المدينة، التي تكاد لا تنتهي، ومع الأضواء كان يفكر في البيوت التي وراءها ...وسرعان ما يشعر بتيار البرد يلدغه من الداخل، ويحاول نسيان ذلك المشهد الذي أصبح يسيطر عليه»[1]. وقد حاول تلافي ذلك الوجه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، ومع ذلك لم يفلح، فقد كان يتراءى له بين الفينة والأخرى، رغم الظلام الدامس الذي خيم على المكان.

أما أحلام اليقظة فكان لها حضور مميز ومؤثر في مجرى الأحداث، التي عاشها هذا الغريب/المتشرد داخل القصر المهجور، وهذه الأحلام لها دور في الخروج من واقع غير مرغوب فيه –ولو لفترة قصيرة– ومع ذلك «يتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي، إذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته»[2].

[1] - الرواية. ص:25.

[2] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. ص:37.

ونجد ذلك في كثير من التعابير التي استخدمها الروائي منها قوله: «وتخيل نفسه مالكا لذلك المبنى، الذي أصبح في رمش من العين قصرا مثل بعض القصور، التي لا يكاد يذكر متى رآها وكيف رآها.لم يتمالك نفسه من هول الدهشة، وهو لا يعلم إن كان في عالم الحقيقة، أم في الأحلام، أم في عالم آخر لا يعرف معالمه. وهل ما كان يعيشه قبل قليل من هذا العالم أو ذاك؟ وقد تحول في لمح من البصر من طور إلى آخر .وتغير كل شيء من حوله، دون أن يتغير المكان إلا في تفاصيله»[1].

ومن الواضح أن هذه الثقوب التي تخللت جدران البناية كانت من الاتساع والكثرة بحيث يستطيع المرء رؤية ما بالخارج بوضوح تام؛ إذ إن هذا المتشرد –مثلما رأى أضواء المدينة– يستطيع أن يرى في الجهة المقابلة «الأمواج المتلاطمة التي لا تمل من الاصطدام بالصخور الضخمة، دون أن تجرؤ على زعزعتها، ولئن كان المشهد الأول يشعره أحيانا بالدفء، فإن المشهد الجديد يزيده برودة حد التجمد ...ويحدق في الأضواء البعيدة التي تبدو خافتة، هي أضواء البواخر البحرية الكبيرة، وقوارب الصيادين الصغيرة. ويستطيع أن يفرق بينها بسهولة، ويفكر في المشهد وتناقضاته، والبردُ يكاد يجمد تفكيره»[2]. والملاحظ أن "شوار" قد ركز على الثقوب، فكما جعلها صفة لـ"القصر المهجور"، فقد جعلها أيضا صفة ملازمة لذلك الوجه الفوسفوري، الذي ما فتئ يطارد البطل –طوال الفترة التي قضاها في هذا القصر في ليلة ممطرة– مما جعل الكوابيس تسيطر عليه، وتمنع عنه الراحة والاستقرار.

ومن التعابير التي تكرر ذكر الثقوب ما يلي :

صاحب الوجه الفوسفوري	القصر المهجور
تلك البقع الزرقاء الداكنة الواضحة (ص13)	حيطانها مثقوبة من كل جانب (ص8)
تلك البقع التي تشبه الثقوب (13)	البناية المخربة من كل جانب (ص10)
بثور الوجه المتناهية في الصغر (ص29)	البناية مثقوبة من كل جانب (ص24)
ورأى من بين الدماء في الوجه ندوبا زرقاء (ص62)	البناية المخربة من كل جانب (ص29)
تلك الندوب الزرقاء، التي تشبه الثقوب العميقة (ص63)	ذلك البناء المخرب من كل جهة (ص47)
ندوب زرقاء وبقع دم (ص64)	جدرانها مثقوبة من كل جهة (ص83)

[1] - الرواية. ص:32.

[2] - الرواية. ص:26.

وإذا كانت الثقوب قد حولت القصر المهجور من مغلق إلى مفتوح فإن لأحلام اليقظة التي ذكرنا أنها التي سيطرت على البطل/المتشرد دور هي الأخرى في ذلك، –ولو من الناحية النفسية– كونه لم يغادر المكان طوال تلك الليلة، وبمعنى آخر فإن هذه الأحلام قد خلقت صراعا نفسيا داخليا وخارجيا لدى البطل، الذي أحس بأن ليلته تلك طالت أكثر مما ينبغي، بسبب تأثير اللاوعي الناجم عن طبيعة هذا القصر. ومن المعلوم أن المكان «يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيما تنتج عن التنظيم المعماري، كما تنتج عن التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجؤون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالة خاصة»[1]. وبالنسبة لهذا القصر المهجور فقد أثر في البطل أيما تأثير، نتيجة وحشته، وبعده عن العمران، فضلا عن الأقاويل التي نسجت حوله.

ويمكن القول إن الأحلام هي التي جعلت من القصر المهجور مكانا مفتوحا – بالنسبة للبطل – ولو لفترات وجيزة، بفعل اللاوعي، هذا الأخير الذي كان له النصيب الأوفر في الأحداث التي مر بها الغريب المتشرد على مدى الفصل الثاني بمجمله، لكننا نتساءل: لماذا اشتغل "شوار" على حلم اليقظة ؟ ربما – نقول ربما – أراد بذلك التعبير عن واقع معاش، لكنه من القسوة بحيث يتمنى صاحبه لو كان مجرد كوابيس، سرعان ما سيخرج من متاهاتها. إنَّ وجود هذا القصر المهجور بين البحر والمدينة له خصوصية تعبيرية، توحي بالهامشية، خصوصا إذا ما علمنا أن كليهما مكان مفتوح، من ذلك مثلا ما تخيله أثناء سماعه لنباح الكلاب حيث «تخيل نفسه واقفا في السوق المخصصة لبيع الكلاب، وأثرياءُ المجتمع ووجهاءه ونساءه يتزاحمون على سلعته؛ فهذه الشابة بلباسها، وبلغتها الفرنسية المغنجة تطلب كانيشا من نوع خاص، يساعدها في التغلب على الوحدة، بعد أن تخلى عنها أقرب أقربائها. وسيد المجتمع الذي يبدو جديدا من خلال لغته المصطنعة، وزيه المبالغ فيه، وملابسه غير المتناسقة لونا وشكلا يطلب كلبا من نوع رودفايلر»[2]. ففي هذا المقطع يخرج المكان من نطاق الواقع إلى المتخيل بحيث انتفى القصر المهجور في ذهن البطل، وحلت محله السوق المخصصة للكلاب.

[1] - قاسم، سيزا. ص:63.

[2] - الرواية. ص:43.

يتضح ذلك عبر الخطاطة التالية:

كما تخيل نفسه في مكان أكثر انفتاحا، وذلك بعدما صعد إلى الطوابق العليا، أين رأى جماعة من النسوة المتحلقات، يرتدين ألبسة بيضاء طويلة، وينشدن أهازيج جماعية بلغة غريبة، لكن العجيب في الأمر أنهن –رغم الشبه الذي يبدو بينهن إلا أنهن مختلفات في الأعمار، لكن الذي يهمنا هنا هو تلك التي لفتت نظره من بينهن، والتي خطر له أن يطلق عليها اسم "وسيلة"، هذه الأخيرة التي تخيل نفسه معها «في مكان مختلف تماما، كانت زرقة السماء وخضرة العشب تصنعان جوا مثاليا، وكانت "وسيلة" تجري وتجري، وكان هو يجري وراءها، ولا يحس بأي تعب في مفاصله، وتكشَّف له شعرُها كسنابل الذهب، والخمار يسقط من فوق رأسها، وعندما حاولت التقاطه من الأرض أمسك بها من يدها، وأحس بتيار كهربائي يربك كامل جسده»[1].

ونمثل لذلك بما يلي:

[1] - الرواية. ص:34-35.

2 – القصر المهجور بوصفه مكانا متصلا / منفصلا[1]

نقصد بالاتصال والانفصال هنا أن المكان يكون في الحالة الأولى عاديا، موافقا لطبيعته، مثل البيت الذي يعيش فيه الإنسان؛ إذ يعتبر بمثابة المأوى والملجأ الذي يجد فيه السكينة، وليس هذا فحسب، بل أكثر من ذلك؛ إذ يجد فيه الأمان مهما افتقده في سائر الأماكن، كما أن المسجد والكنيسة وجدا لتأدية أمور محددة تتعلق أساسا بالعبادة –ولا يعنينا هنا المعتقد بقدر ما تعنينا قدسية المكان–، وهكذابالنسبة لسائر الأماكن كالمقاهي والساحات، وغيرها بما في ذلك الأماكن المهجورة ... بينما في الحالة الثانية —وهي حالة الانفصال– يكون هناك عدول أو انزياح عن الغرض المقصود؛ بمعنى أن الأمور التي تحدث في المكان تكون مخالفة للعادة، والشيء نفسه يقال بالنسبة للمكان في النص الروائي، فـ«الخلفية المكانية قد تكون تعبيرا عن الإرادة الإنسانية، فإذا كانت الخلفية طبيعية فقد تكون امتدادا خارجيا للإرادة ...**[كما]**[2] قد تكون العامل الضخم المتحكم في مجرى الأحداث».[3]

وعموما فإن "القصر المهجور المليء بالأشباح" من خلال ثنائية "مغلق/مفتوح"، يحيل —بطريقة أو بأخرى–إلى ثنائية "الاتصال والانفصال"، فعبر المحطات السردية المختلفة نلاحظ تناوبا بين الواقع والخيال، فالواقع متمثل في استقرار البطل/المتشرد داخل القصر المهجور، هربا من البرد والمطر في ليلة شتوية "لا تكاد تنتهي"، وهو واقع غير مرغوب فيه؛ لأنه يحيله إلى كوابيس مزعجة، لعل أكثرها إلحاحا ذلك "الوجه الفوسفوري" الذي ما فتئ يتراءى له من حين لآخر لدرجة أن ملامحة بقيت راسخة في ذهنه، ففي لحظة من لحظات الوعي التي استعادها البطل: «استحضر ذلك الوجه الذي تفاجأ برؤيته، والذي أحاله إلى شعور غريب، مزيج من الحيرة، والدهشة، والغضب، والحقد، دون أن يحدد سر ذلك، ولا من هو صاحب ذلك الوجه الذي يتراوح بين وداعة الأطفال ووحشية آكلي لحوم البشر»[4].

---

[1] - الاتصال (communication) ضد الانفصال، وهو أمر إضافي يوصف به الشيء بالقياس إلى غيره. أو هو كون الشيء بحيث يتحرك بحركة شيء آخر. وقد عرف المصطلح مفاهيم مختلفة باختلاف طبيعة الموضوع. لكننا لن نتعرض لها هنا وللتوسع : ينظر: التهانوي، محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. مكتبة لبنان ناشرون. تح: علي دحروج. نقل النص من الفارسية إلى العربية:عبد الله الخالدي.ط:1. 1996 ص:92 وما بعدها.

[2] - زيادة منا.

[3] - ويليك، رينيه. نظرية الأدب. ص:305- 306.

[4] - الرواية. ص:29.

أما الخيال فهو ما يتخذ من المكان فضاء منفصلا عما هو موجود، وذلك عبر محاولة للحصول على فسحة مكانية مؤقتة – إن صح التعبير – هروبا من الواقع المرّ الذي يتخبط فيه البطل داخل القصر المهجور، والإبحار عبر الخيال في عالم آخر أقل قسوة مما هي عليه الحال، وإذا نظرنا إلى هذا القصر المهجور ألفيناه قد تفكك وتجزا في نظر البطل، عبر المحطات التي شكلت الخيال، وجعلت منه منفصلا عما هو عليه، أو بصيغة أخرى فقد اخترقت الأحلام جدرانه لتغوص في عوالم مختلفة.

ونلاحظ أن "الخيّر شوار" قد تلاعب بالمكان، رغم أنه واحد؛ بمعنى أنه جعل البطل يعيش أحداثا مختلفة أشد الاختلاف، ولا توجد أية صلة بينها، وربما وصلت حد التناقض دون أن يغادر القصر المهجور. وهذا ما يجعل منه مكانا منفصلا؛ أي أنه لم يحافظ على خاصية واحدة، لذا أمكننا القول إن «التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف، كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحاور حقيقي، ويقتحم عالم السرد، محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف»[1]. وقد تحرر القصر المهجور بفعل التذبذب في الحالة النفسية للبطل، ليتخذ صورا مختلفة عبر الأحلام التي راودته من وقت لآخر، رغم أنه لم يذق طعم النوم، وإنما كان ذلك عبر اللاشعور أو اللاوعي، هذا الأخير الذي أربكه، وجعله لا يكاد يفرق بين الحقيقة والخيال .

وتلعب الأحلام دورا هاما في حياة البطل، الذي حاول جاهدا الهروب من الواقع المؤلم والقاسي من خلالها، والسبب أن هذا القصر المهجور، وإن كان قد لجا إليه هربا من المطر بالخارج، إلا أنه لم يجد فيه الاستقرار المنشود، وهذا شيء طبيعي، لأن الأماكن لا تتشابه بل تختلف اختلافا جوهرياً «فهناك أماكن تساعدنا على الاستقرار وأماكن تلفظنا؛ فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو الى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان، لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها. فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية»[2]. فليس كل مكان يلجأ إليه الإنسان يجد فيه راحته.

[1] - حميد، لحمداني. بنية النص السردي. ص:71.

[2] - قاسم، سيزا. مقدمة جمالية المكان الفني. ص:63.

وهذا ما حدث للبطل/المتشرد الذي أحس وكأنه دُفع إلى اللجوء لهذا المكان دفعا بعدما تعذر عليه إيجاد غيره، ذلك أنه غريب عن المنطقة. «ولا يدري كم من الوقت مر عندما بدأت مخيلته تعود الى التشكل من جديد، دون أن يفلح في تنشيط ذاكرته البعيدة، واجدا نفسه وسط تلك العتمة، [التي تكسرها][1] إلا بعض الأضواء الخافتة من جهة البحر، والكثير من الأضواء البعيدة التي تصنع ملامح مدينة شاطئية تمارس طقوس ليلها الشتوي الطويل، مثلما تفعل دوما»[2]. فعبارة **"واجدا نفسه"** تشير إلى أن هذا المتشرد لم يهتد إلى مكان مناسب للمبيت غير هذا القصر المهجور الذي لا يعلم عنه شيئا.

إن فشل البطل في تنشيط ذاكرته قد زاد من حدة الانفصال التي يعاني منها داخل هذا القصر المهجور، وكأن "الخيّر شوار" يحاول أن يقسو على بطله أشد قسوة، تجسيدا لواقع معاش تعاني منه فئة من فئات المجتمع، وهذا التجسيد بقدر ما هو اجتماعي فهو في نفس الوقت ذا بعد نفسي، فالانفصال في حد ذاته دليل على **"**الانفصام في الشخصية**"**،وسنبسط القول في ذلك في الفصل الموالي، أما الآن فسنحاول التمثيل لذلك من خلال الخطاطة التالية:

البطل/المتشرد ⟵ **الذاكرة منفصلة عن الماضي**

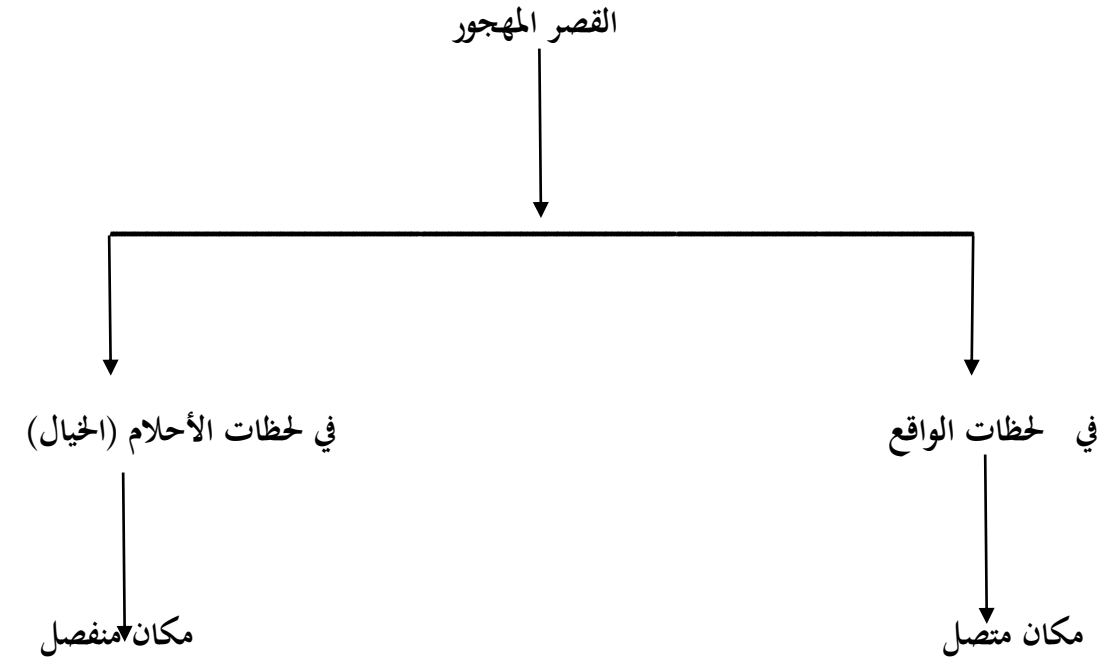
القصر المهجور ⟵ **منفصل عن البحر**

// ⟵ **منفصل عن المدينة**

ويتجلى التناوب بين **"**الاتصال**"** و**"**الانفصال**"** بخصوص المكان في رواية (ثقوب زرقاء) تبعا للتناوب بين **"**الحقيقة**"** و**"**الخيال**"**، عبر مختلف المحطات السردية المشكِّلة للفصل رقم "اثنان" باعتباره الفصل المشكل للحكاية الرئيسية، حيث نلاحظ أنه كلما سيطرت الخيالات والأحلام على البطل/المتشرد كان القصر المهجور متصفا بالانفصال، أما حينما يعود الى الواقع الذي يعانيه، فإن القصر المهجور يتحول إلى حالة الاتصال كما يلي:

[1] - كذا.

[2] - الرواية. ص:28.



وفي الرواية عدة محطات تبرز هذا التناوب السردي بين لحظات الاتصال ولحظات الانفصال المكاني، ولا نعني هنا أن البطل/المتشرد كان يغادر القصر المهجور ثم يعود إليه على فترات متقطعة، فذلك غير وارد على الإطلاق، وإنما المقصود أنه باق في المكان نفسه، لكن وعيه يتوقف ليفسح المجال للاوعي عبر المحطات التي سنبينها بعد قليل، والتي تؤكد على الوظيفة اللانفصالية للرواية – على حد تعبير "جوليا كريستيفا" – ففي هذه الوظيفة يعتبر «تعارض الأطراف تعارضا مطلقا وغير متناوب، بين تجمعين متضادين لا يحصل بينهما أبدا تضامن، أو تكامل، أو تصالح. ويكونان خاضعين لإيقاع لا فكاك منه، ولكي يخلق هذا الانفصال اللامتناوب مسارا خطابيا للرواية، يلزم أن تحتويه وظيفة سالبة هي اللاانفصال»[1].

ولتوضيح ذلك نورد بعض الأمثلة حتى تتبين لنا مواطن الاتصال والانفصال بالنسبة للقصر المهجور، باعتباره المكان الذي لجا إليه "المتشرد/الغريب"، وقضى فيه ليلة كاملة اختلط فيها الواقعي، والخيالي، والعجائبي، بشكل مكثف، جعله في حيرة من أمره إزاء ما يحصل له، فضلا عما كان يعانيه من البرد والجوع الشديدين، وحاجته الملحة إلى قسط من الراحة، لينسى بعضا من ذلك. بمعنى أن المعاناة قائمة في الحالات الثلاث، سواء كان المتشرد في الواقع أو أحلام اليقظة أو الكوابيس، ذلك أنه لجأ إلى هذا المكان للراحة والنوم،وهروبا من البرد والجوع الشديدين، لا غير.

[1] - كريستيفا، جوليا. علم النص. تر: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. 1991. ص:31.

يقول "شوار": «ويجد خطواته تخونه، فيجرها بتثاقل، حتى يكاد يزحف على بطنه، وهو يعود إلى تلك البناية الغريبة، التي وجد نفسه عندها منذ لا يدري من الزمان، ويشعر أحيانا أنه وُجد على تلك الحال منذ الأزل، وسيبقى كذلك إلى الأبد. ويشعر بأنه قطع الأمتار القليلة بين العراء الذي كان فيه عندما هطل شلال المطر عند شاطئ البحر الهائج، والهيكل الخراب ذاك في مدة قد تجاوزت السنين الطويلة»[1]. وهذا ما يبرز المعاناة الحقيقية التي يمر بها، وذلك من خلال المفردات: تخونه- تثاقل- يزحف- الأزل – الأبد – السنين الطويلة. فكل مفردة من هذه المفردات تبرز البعد النفسي الذي يحيل إلى المعاناة الحقيقية لهد المتشرد الغريب.

ثم تستمر معاناة البطل داخل هذه البناية، التي تكاد تكون مكشوفة بفعل التخريب، لدرجة أنها لا تكاد تصلح كمكان للاحتماء من البرد الشديد، فضلا عن كونها مكانا للإيواء والمبيت، سيما وأن الوجه الفوسفوري ذي الثقوب الزرقاء قد قض مضجعه، وجعله يعيش كابوسا مزعجا: «ومن شدة إحساسه باقترابه من ملامح ذلك الوجه يكاد يلمسه، ولسبب غريب يسرع تفكيره في أمور شتى، ولا يشعر إلا بالذاكرة القريبة تشتغل، وهي أقرب إلى الهواجس والتصورات منها إلى خبرات سابقة في هذه الحياة، التي لا يكاد يعرف عنها إلا تلك الصور والأحاسيس الآنية»[2].

وهذا ما يعني أنه قد فقد ذاكرته، التي لم تسعفه في إيجاد تفسير لما يقع له، وما قصة الوجه الذي أضحى يتراءى له كل لحظة إلا جزء من هذه "الذاكرة المفقودة"، التي حاول مراراً وتكراراً تذكرها، أو على الأقل تذكر شيءٍ منها، كل هذا له دلالة على أن القصر المهجور -في الواقع- ما هو بالمكان المناسب الذي وجد فيه البطل/المتشرد ضالته المنشودة، والمتمثلة في الاحتماء من البرد والمطر، وإنما العكس؛ حيث تحول في نظره إلى مكان مزعج مليء بالكوابيس المزعجة.

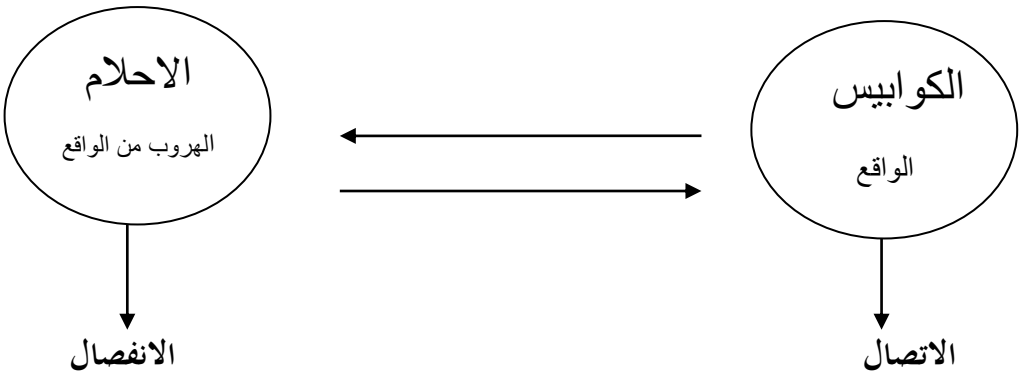
ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يتواصل الإحساس بالهواجس والكوابيس التي توالت على البطل، انطلاقا من القصر المهجور الذي لم يجده كما أراده، بل عكس ذلك تماما، فقد زاده إرهاقا على إرهاق، مع إلحاح "الوجه الفوسفوري" الذي ذكرناه سابقا، ومما يدل على هذا الإلحاح ما نجده على مدى صفحات الفصل رقم "اثنان".

[1] - الرواية. ص:28.
[2] - الرواية. ص:29.

ومن أبرز ذلك ما يلي:

العبارات الدالة على الوجه الفوسفوري	الصفحة
وعندما استعاد بعضا من ذاكرته القريبة استحضر ذلك الوجه الذي تفاجأ برؤيته، والذي أحاله إلى شعور غريب: مزيج من الحيرة، والدهشة، والغضب، والحقد.	29
وفي دجى الظلام استعاد تفاصيل ذلك الوجه بكل تفاصيله، ككاميرا رقمية عالية الجودة ترصد حتى تفاصيل بثور الوجه المتناهية في الصغر.	29
كان يبحث منذ أن وجد نفسه على تلك الحالة، بدون هوية ولا ذاكرة، وأحيانا بلا مخيلة، عن شيء يربطه بذلك الوجه الفوسفوري، الذي راه في بداية يومه.	31
ومع أن الظلام كان دامسا ساعتها، إلا أن صاحب الوجه الفوسفوري ذاك كانت ملامحه واضحة جدا.	41
ودون إرادة منه عاد إلى تفكيره المتعب ذلك الوجه الفوسفوري، الذي رآه في بداية يومه الذي تحول إلى دهر بلا نهاية.	44
ودون مقدمات، طفى على سطح مخيلته ذلك الوجه الفوسفوري، الذي رآه سابقا، والذي أحدث في دواخله مشاعر متناقضة.	52
لكن صاحب الوجه الفوسفوري الذي رآه بشكل مفاجئ، وقلب كل حساباته، عاد من جديد إلى مجال بصره، وبدأ يتبعه في خطاه، لعل معرفته تكشف له مفاتيح كل ألغازه.	84

وإذا كانت "الكوابيس" قد شكلت الجزء الأكبر من واقع البطل داخل "القصر المهجور"، فإن"الأحلام" شكلت هي الأخرى الجزء الأكبر من الهروب من هذا الواقع المفزع، لدرجة أنه يمكن القول إن مجمل ما عاناه البطل في هذا المكان كان مزيجا من الكوابيس والأحلام، مزيجا من الاتصال والانفصال. أو بتعبير أخر فإن هذا المتشرد لم ير شيئا مألوفا، وإنما كل ما جرى له خارجٌ عن المألوف –سواء من حيث ما رآه أو ما تخيله– وذلك عبر ما يلي :



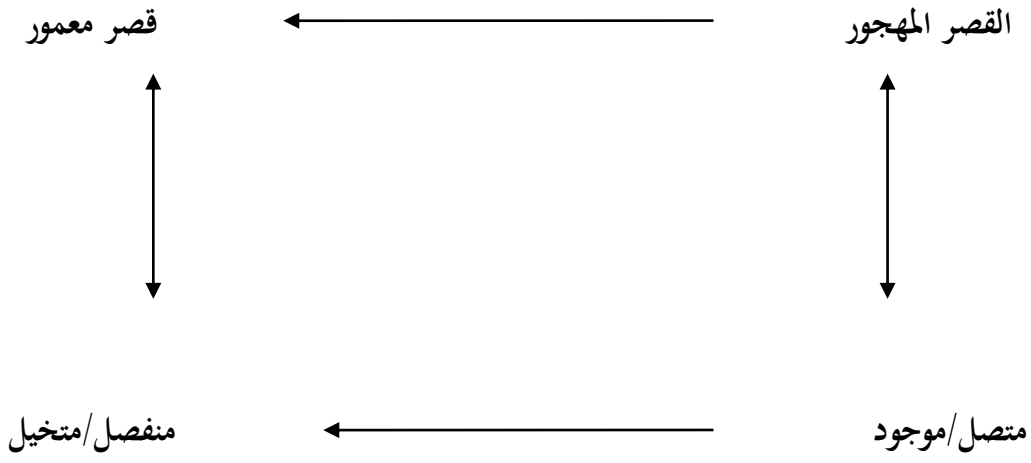
وبالنظر إلى الحالة التي يكون عليها "البطل" في الحالتين، يمكن القول: «إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم».[1] وهذا ما فعله "الخيّر شوار" بأن جعل القصر المهجور مليئا بالأحداث العجيبة التي توالت على البطل/المتشرد، ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا القصر تحول بفعل ذلك من الانغلاق إلى الانفتاح، من السكون إلى الحركة، من الهدوء إلى الاضطراب إذا فهو، وهذا القصر –وإن بدا من الخارج مجرد بناية مثقوبة من كل جانب–، إلا أنه –بالنسبة للبطل/المتشرد– فضاء لصراع نفسي حقيقي، أخرجه عن طوره، وجعله يعيش المتاهة تلو الأخرى. وهروبا من هذا الواقع المرير، نجد هذا الأخير يغوص في عالم من اللاشعور، عالم من اللاوعي، عبر أحلام اليقظة التي تعتبر الجزء المتخيل، أو الجزء الذي تفكك عبره المكان إلى أمكنة مختلفة.

فـ«بواسطة التخيل، وبفضل دقة وظيفة اللاواقع، ندخل في عالم الثقة، عالم الكائن الوثوق، أي عالم التأملات الشاردة بالذات»[2]. وهذا ما أراده البطل/المتشرد، أي الخروج من الكآبة إلى السعادة، من الضوضاء إلى الهدوء، من الكوابيس المزعجة التي تَسبب له فيها ذلك "الوجه الفوسفوري ذي الندوب الزرقاء" إلى أحلام اليقظة، هذه الأخيرة التي تشكل مجموعة من التأملات الشاردية الكونية –على حد تعبير "باشلار" – «ففي التأملات الشاردة الكونية نوع من الثبات، من الاطمئنان، هي تساعدنا على الخلاص من الزمن».[3] ومع ذلك فإن الفرص القليلة التي توفرت لديه لم تخفف عنه شيئا من المعاناة.

[1] - لحمداني، حميد. بنية النص السردي. ص:70.
[2] - بشلار، غاستون. شاعرية أحلام اليقظة. تر: جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط:1. 1991. ص:16.
[3] - المرجع نفسه. ص:17.

كل ذلك قدمه "الخيّر شوار" ليعطي صورة واضحة عما يمر به "البطل المتشرد" داخل "القصر المهجور"، مستخدما في ذلك تقنية المحكي السيكولوجي: «وهو المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية، التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام، إنه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها»[1]. ويبدو ذلك جليا على مدار الفصل رقم "اثنان"، لأن السارد قد اعتمد فيه كلية على ضمير الغائب، مصورا بذلك التقلبات النفسية التي مر بها بطله المتشرد.

ولنقم الآن بإحصاء المحطات السردية التي شكلت الانفصال المكاني – إن صح القول- ولنبدأ بذلك الشعور الذي تخيله البطل بعدما تحولت كفه إلى قبضة، كأنه يمسك بشيء ثمين، وفعلا فما إن فتح يده حتى «تخيل نفسه مالكا لذلك المبنى، الذي أصبح في رمش من العين قصرا مثل بعض القصور، التي لا يكاد يذكر متى رآها، وكيف رآها.لم يتمالك نفسه من هول الدهشة، وهو لا يعلم إن كان في عالم الحقيقة، أم في عالم الأحلام، أم في عالم آخر لا يعرف معالمه. وهل ما كان يعيشه قبل قليل من هذا العالم أو ذاك؟ وقد تحول في لمح من البصر من طور إلى آخر، وتغير كل شيء من حوله، دون أن يتغير المكان إلا في تفاصيله»[2]. في هذا المقطع تحول المكان من حال الهجران إلى حال العمران كما يلي:



[1] - مجموعة مؤلفين. نظرية السرد. من وجهة النظر إلى التبئير. تر: ناجي مصطفى.منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.دار الخطابي للطباعة والنشر. البيضاء. ط:1. 1989. ص:108.

[2] - الرواية. ص:32.

ثم يستمر البطل في عالمه المتخيل داخل هذا القصر، الذي أصبح آهلا بعدما كان مجرد بناية مخربة، مثقوبة من كل جانب، عبر المحطة التالية: «كانت الأضواء مختلفة الألوان والأحجام، وكان يصعد السلالم المفروشة بأبسطة راقية، وهو منتصب القامة كأنه ملك من الملوك الأسطوريين، وبشكل مفاجئ رأى القصر ذاك يترمم ويزداد بهاء كما لم يره من قبل»[1]. وبعد مدة وجيزة تحول كل ما رآه هذا المتشرد الغريب وتخيله إلى مجرد بناية عتيقة، ولنقل إنه سرعان ما عاد به تفكيره إلى الواقع، وانتقل المكان من الانفصال إلى الاتصال، حدث هذا أثناء صعوده المتخيَّل للسلالم العليا (سوف لن نجزم أنه قد صعد السلالم حقيقة، ذلك أنه لم يرد ما يؤيد ذلك أو ينفيه، إنما المؤكد أن ذكرها جاء في سياق ذكر القصر المأهول/المتخيل). أما المحطة الثانية فتمثلت في تخيل نفسه مع وسيلة (هذا الاسم أطلقه عليها البطل)[2] في مكان فسيح مزدان بالعشب، ووسيلة هذه –كما ذكرنا سابقا –كانت ضمن جماعة المنشدات اللائي راهن البطل/المتشرد في أحد الطوابق العلوية، متحلقات يؤدين أهازيج جماعية[3].

ومن المحطات السردية التي توحي بالانفصال المكاني ما تخيله البطل بعدما سمع نباح الكلاب حيث قلنا إنه وجد نفسه واقفا في السوق المخصصة لها بصفته بائعا، والجدير بالذكر هنا أن عدد الزبائن لم يقتصر على تلك الشابة ذات اللغة المغنجة، وذلك السيد الذي يبدو جديدا من خلال ملابسه غير المتناسقة (كما ذكرنا سابقا) بل إن العدد سيزداد مع مرور الوقت: «وتتضخم الأموال عنده، إلى درجة شعر فيها بالحرج، وهو لا يعرف كيف يحمي تلك الثروة، وهو يشاهد شبابا بدا من شكلهم أنهم من اللصوص، يتوعدونه بنظراتهم الشزراء، وخشي من أن يستولوا بعدها على كل أمواله، وقد يدفع روحه ثمنا لهذه المغامرة غير المحمودة»[4]. فالانفصال هنا يتمثل في تحول البطل من القصر المهجور إلى السوق المخصصة للكلاب، حيث وجد نفسه تاجرا يبيع الكلاب، وقد لقي إقبالا كبيرا من طرف الزبائن المحسوبين على الطبقات الراقية، من الاثرياء والوجهاء، مما ساعده على جمع ثروة ضخمة، لكنه خشي عليها من اللصوص المتربصين:

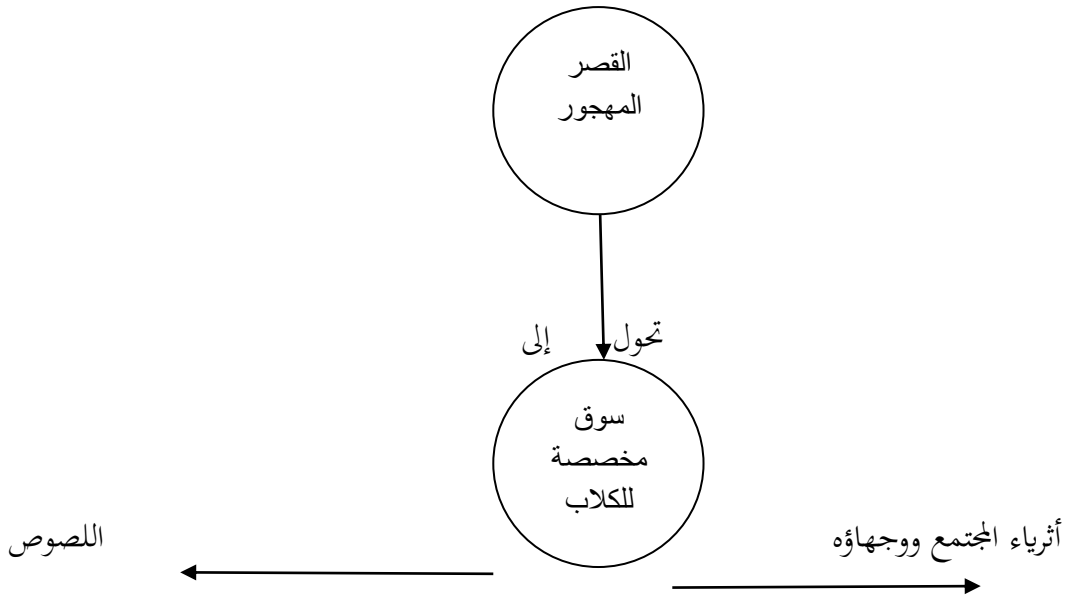
---

[1] - الرواية. ص:33.

[2] - تتميز رواية (ثقوب زرقاء) بشح في الشخصيات؛ فكل الأحداث تدور حول هذا المتشرد، وهو نفسه ليس له اسم. والغريب في الأمر أن الفصل الذي يحمل رقم "اثنان" ورد كله بضمير الغائب، دلالة على البطل، باستثناء الحوار الذي دار بين "بوعلام" و"جمال". أما اسم "وسيلة" فورد في الصفحة 34 ما يلي: «وخطر في ذهنه أن يناديها "وسيلة"، وهو شبه مقتنع أن اسمها كذلك». وسنرى فيما بعد أن "بوعلام" له زوجة اسمها "وسيلة"، ولا يخفى على القارئ اعتماد الراوي في هذا الفصل على الثنائيات .

[3] - تمت الإشارة إلى الفقرة الدالة على هذا المكان المتخيل الذي كان فيه البطل برفقة وسيلة أثناء الحديث عن المكان المفتوح والمكان المغلق، وقد تم التمثيل له بخطاطة. لذا فلن نعيد ذكره، مع الإشارة إلى أن ثنائية مغلق/مفتوح يمكن أن تحيل إلى ثنائية متصل/منفصل.

[4] - الرواية. ص:43.



وهناك محطة أخرى أكثر أهمية، لما احتلته من مساحة نصية ضمن الفصل المدروس، وهذه المحطة تمثل انفصالا مكانيا وزمنيا في آن واحد، ذلك أنها عبارة عن حكاية تبدو مستقلة تمام الاستقلال عن الحكاية الإطار، ومع ذلك فهي متصلة أشد الاتصال بها، ونقصد بها ما رواه "بوعلام" على صديقه "جمال" بعدما لجأ الإثنان إلى هذا القصر المهجور، بغرض دفن جثة الرجل الذي قتله الأول، بعيدا عن الأنظار، ومما يلاحظ في هذا المحطة السردية ما يلي:

- أن البطل/المتشرد قد سمع أصوات الكلاب، كما سمع وقع الأقدام تقترب من المبنى الذي يوجد فيه –نقول سمع لأنه لم ير– مما يوحي بأن السارد يحاول الإيحاء إلينا بأن ما سمعه لا يعدو كونه حلقة أخرى من حلقات الكوابيس التي أشرنا إلى بعضها.
- استعمل الراوي شخصية "جمال" كحيلة سردية، أو بتعبير آخر كوسيلة غير مباشرة، حتى تكون هناك حجة ل"بوعلام" كي يتحدث عن حكايته، التي أدت به إلى اقتراف الجريمة بحق شخص لا يعرفه، ذنبه الوحيد أنه يحمل ندوبا زرقاء في وجهه.
- الرجل الذي قتله "بوعلام" كان ذا شارب كث، ويحمل ندوبا زرقاء، وهي الصفات التي يحملها صاحب الوجه الفوسفوري، كما أنها الصفات نفسها التي وُجد عليها المتشرد الغريب مقتولا في بداية الرواية، الفصل رقم "واحد".
- من خلال حكاية "بوعلام" نخلص إلى كون الراوي يقودنا إلى الماضي الذي لم يستطع المتشرد/البطل تذكره، كونه فاقدا للذاكرة، نلمح ذلك من خلال الثنائيات التالية :

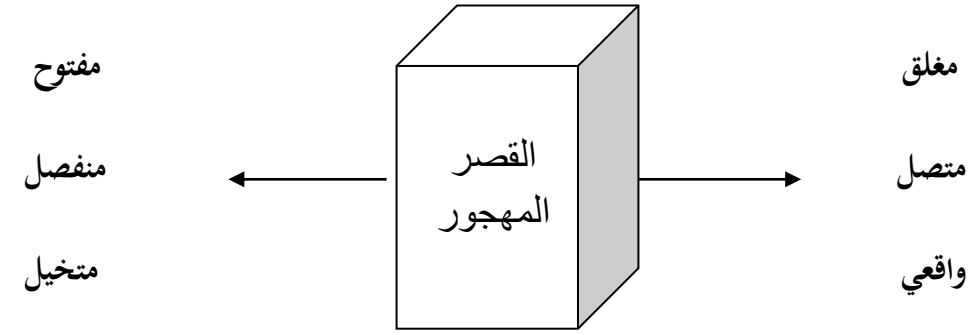
شخصية البطل	شخصية بوعلام
كان الوجه الفوسفوري أول ما رأى.	رأى رأسا بدون جسد بشارب ضخم موضوعا فوق صخرة على قارعة الطريق.
كان الوجه يحمل ندوبا زرقاء وبقع دم.	رأى من بين الدماء في الوجه ندوبا زرقاء.
الكوابيس التي سببها له الوجه الفوسفوري دون أن يعرف سر ذلك.	تدهورت حالته النفسية، وراودته الكوابيس بعدما أصيب بصدمة نتيجة رؤيته للون الدماء.
كان يبحث عن شيء يربطه بذلك الوجه الفوسفوري، لكنه لم ينجح في النهاية.	كان كلما استيقظ يستعيد ذلك الوجه بتفاصيله الدقيقة شارب كث وندوب زرقاء.
خطر له أن ينادي الشابة الشقراء الجالسة مع النساء المتحلقات باسم "وسيلة".	وسيلة هو الاسم نفسه لتلك التي احبها بوعلام، وتزوجها فيما بعد.

3 – القصر المهجور بوصفه مكانا واقعيا خياليا

رأينا أن القصر المهجور قد تميز بكونه مفتوحا رغم انغلاقه، منفصلا رغم اتصاله، وذلك عبر الأمثلة التي أوضحنا من خلالها هذين التقسيمين. ومن الملاحظ أنه كلما هذا القصر مغلقا كلما اتصف بالاتصال، وكلما كان مفتوحا كلما اتصف بالانفصال، وهذا ما قادنا إلى السؤال التالي :

متى يكون هذا القصر مغلقا ومتى يكون مفتوحا ؟

والجواب يبدو واضحا؛ إذ كلما كان هذا المكان واقعيا (نقصد هنا الواقعية من الجانب الفني) أي حينما يتم وصفه ضمن الظروف العادية للحكاية الإطار كان موصوفا بالانغلاق والاتصال، أما اذا خرج الأمر عن ذلك حدث العكس، ونقصد به أن يسرح البطل في الخيال وأحلام اليقظة، التي أوضحنا تأثيرها عليه في الصفحات السابقة بمعنى:



ومما سبق يمكن القول إن المتشرد قد عاش في عالمين مختلفين، رغم أنه لم يغادر المكان؛ بمعنى أنه وجد نفسه داخل دوامة من الأحلام والكوابيس، التي جعلته يرتاب في أمره، ولا يستطيع إدراك الجو الذي يحيط به. فمرة يحس أنه داخل قصر مفروش، وأخرى يجد نفسه قد عاد إلى البناية المهجورة المثقوبة من كل جانب، وعلى العموم يمكننا الخروج بنتيجة مفادها «أن (ثقوب زرقاء) التي زاوجت بين الواقعي والمتخيل، بين الغرائبي والكابوسي، جعلت الواقع فيها يتعانق، ويتساوق، ويتضاد مع الخيالي والغرائبي، بطريقة تشد أعصاب القارئ، وتربكه في كثير من اللوحات والمشاهد التي شكلت متن هذه الرواية، وأكثر من هذا، تدخله عنوة، ودون إدراك مسبق في متاهتها المليئة بالكلمات الزرقاء، كلمات على مستوى الروح والذهن، والحياة العاطلة عن الاحلام»[1].

ومما يؤكد المستوى الخيالي للقصر المهجور المليء بالأشباح ما جاء في الفصل "واحد"، حيث ذكر الراوي أن الجريمة التي حدثت في وقت سابق، لما كان هذا المكان عبارة عن دير للراهبات، زمن الاحتلال الفرنسي، لازالت آثارها باقية إلى الآن، مما جعل كل شخص راغب في استغلاله يتراجع عن ذلك، «فقد سكنت الأرواح القصر وفي كل ليلة تتجسد الراهبة التي أقدمت على قتل العشيقين، كما يتجسد العاشقان في وضع آدم وحواء، وتعاد الجريمة في كل ليلة وسط الأنين والصراخ الذي لا يمكن أن يتحمله أحد، بل إن بعض من حاول الاستيلاء على القصر أصيب ببعض نوبات الجنون»[2]

[1] - لحرش، نوارة. ثقوب زرقاء، حياة سفلية. مجلة الدوحة. عدد 77 .مارس 2014. ص:108.

[2] - الرواية. ص:9.

ثالثاً: عجائبية القصر وعلاقتها بالمكونات الأخرى

واستكمالا لما سبق ذكره بخصوص مستويات المكان في الرواية، فإن هناك جانبا آخر يلفت انتباه القارئ، ونقصد به المستوى العجائبي، الذي يكاد يهيمن على مجريات الأحداث داخل القصر المهجور؛ أو بتعبير آخر فإن ما أربك المتشرد وجعله في دوامة من التعب والذعر، لا يتعلق بكون هذا القصر مهجورا، أو شديد البرودة. فهذه الأمور متوقعة وعادية في حالة كهذه إنما السبب في ذلك راجع إلى تلك الكوابيس التي توالت عليه، وجعلته يشك في أمره فلا يعرف إن كان ما يراه حقيقة أم مجرد أحلام. من هنا ارتأينا أن نفرد حديثا مستقلا حول عجائبية هذا القصر، نحاول من خلاله الكشف عن تجلياتها عبر المحطات السردية التي تعاقبت على البطل، وجعلته يكاد يفقد صوابه، قبل الحديث عن علاقة كل ذلك بسائر المكونات السردية.

وقد سبق لنا الحديث عن معنى "العجائبية" في الفصل السابق، ورأينا أن أغلب الدراسات التي تعرضت لها اشتركت في كون "العجيب" هو ما كان منافيا للمعتاد من الأمور، خارقا لنواميس الطبيعة المعروفة، وبالتالي يصيب الإنسان بنوع من اللاتوازن، مما يولد لديه حيرة وترددا، ناجمين عن عجزه في إيجاد تفسير طبيعي له، والشيء نفسه بالنسبة للمتلقي أو القارئ في أي مجال من المجالات. ولعل "تودوروف" من الدارسين الذين أفردوا للعجائبية دراسة مستقلة؛ إذ نجده يعرفها بأنها «جنس يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية على التردد _ اذ يواجه أحداثا "فوق طبيعية" _ بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا " فوق _ طبيعي»[1].

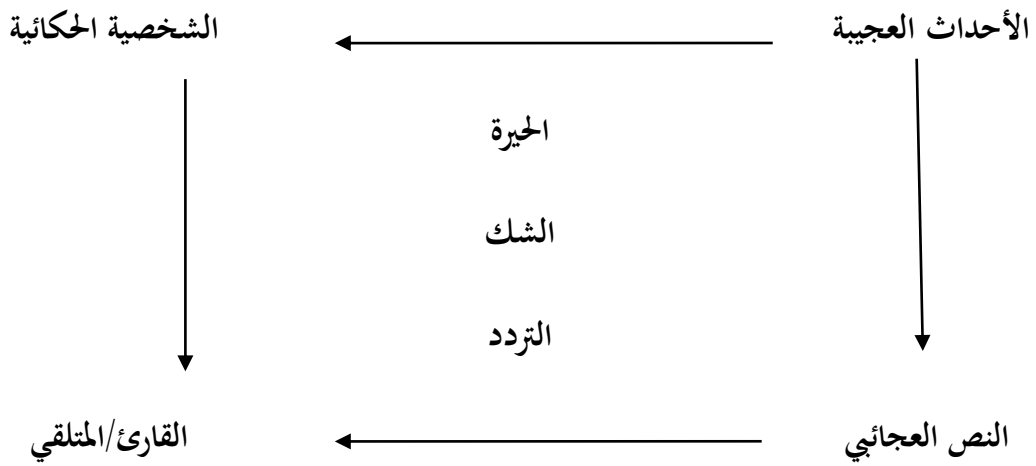
وانطلاقا مما ذكرنا، وبإسقاط التعريف السابق على النص السردي بصفة عامة،- والرواية بصفة خاصة- نجد أن الأحداث العجيبة التي تصيب الشخصية داخل النص بالتردد والشك، يتوسع مجال تأثيرها لينتقل إلى القارئ خارج النص، وهذا ما ذهب إليه "سعيد يقطين" بقوله: إن «العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ، حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو في الواقع المشترك»[2]. ومعنى هذا أن القارئ/المتلقي للنص العجائبي يتلمس، ويشعر بذلك الانفصام والشرخ الموجود بين ما يتلقاه وبين الواقع، فيدرك عند ذلك أنه بصدد نص

[1] - الوكيل، سعيد. تحليل النص السردي. معارج ابن عربي نموذجا. ص:14.

[2] - يقطين، سعيد. السرد العربي. مفاهيم وتجليات. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط:1. 2006. ص:267

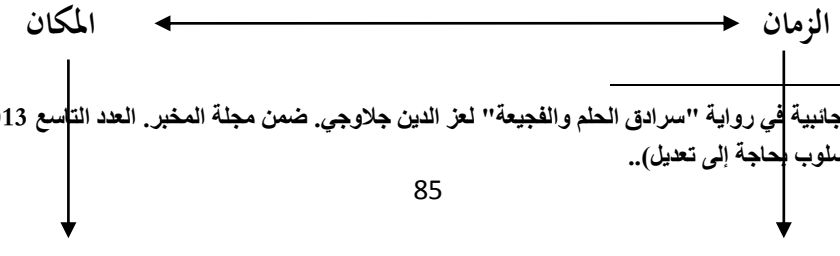
وأحداث عجيبة، لا تفسير لها سوى النص نفسه، وهذا الإدراك ما هو إلا إسقاط لما تشعر به الشخصيات الحكائية نفسها، داخل الإطار السردي للأحداث التي تتفاعل معها.

ونمثل لذلك بما يلي :



ولا نعتقد أن القاص أو السارد يأتي بالأحداث العجيبة عبثا، وإنما لقصد أو غاية معينة، كأن يشير إلى واقع غير مرغوب فيه، محاولا التملص منه، أو الثورة عليه، فمن خصائص العجائبية أنها: «انتهاك القوى غير طبيعية واللاعقلية لما هو مألوف وعادي في الواقع الإنساني. وبتعبير آخر هو انزياح عن قواعد العقل ونواميس الطبيعة عن قصد وعمد وثورة على الواقع، وإدانتة له لبشاعته وغرابته»[1].وهذا الانتهاك هو بمثابة انزياح، يقصد به إثارة القارئ، وتنبيهه إلى شيء ما قد لا تعبر عنه الواقعية الحرفية، ذلك أن الإنسان مشدود بطبعه إلى الأمور العجيبة، التي يحاول دائما إيجاد تفسير لها –ولو كان هذا التفسير خاطئا– المهم أن يشبع رغبته، وهذا ما نجده في الرواية حيث إن القارئ يندهش لكل ما جرى للبطل المتشرد، الذي قصد هذا المكان بحثا عن السكينة، فإذا به يجد نفسه في صراع لا نهاية له.

ويمكن القول إن أحداث الرواية ككل تدور في فلك واحد هو العجائبية، وقد اتخذ الراوي لموضوعه مكانا واحدا، ضم كل هذه الأحداث، وقد تمثل ذلك في "القصر المهجور" الذي مثَّل الفضاء الكلي للفصل المعنون بـ"اثنان" –وهو الحكاية الأساسية– ولم يكتف بذلك، بل إن الزمان هو الآخر قد ساهم في الدفع بالأحداث إلى التأزم .



[1] - ماي، آمال. العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي. ضمن مجلة المخبر. العدد التاسع 2013. ص 290 (وإن بدا لنا أن الأسلوب بحاجة إلى تعديل)..

الأحداث العجيبة

ليلة شتوية ممطرة ← قصر مهجور مثقوب من كل جانب

ومما لا شك فيه أن اختيار المكان له تأثير بالغ على مجريات الأحداث في أي عمل سردي، سواء أكان قصة، أو رواية، أو غير ذلك، ويتعزز ذلك أكثر إذا ما قرن هذا المكان بالزمان، ولا ننسى أنهما ركنان من أركان العمل، وأي اختلال سيؤدي بالضرورة إلى فشل العمل ككل، وانطلاقا من ذلك يمكن القول بأن "الخير شوار" قد وفق في توظيف ثنائية زمان/مكان، للوصول إلى مبتغاه الذي رسمه منذ البداية، ألا وهو معالجة الواقع باللاواقع، أو بمعنى آخر التعبير عن الواقع المعاش بالاستعانة بالسرد العجائبي، «ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى ذكاء الروائي، الذي استطاع من خلال اختيار مكان الجريمة، وهو القصر المهجور الذي تحاك حوله الأساطير، أن يحضر القارئ لكثير من العجائبية، التي ابتدأت بثقوب زرقاء على وجه الضحية، والتي أثارت في الصحفي كثيرا من الرعب، وأخذته بعيدا إلى عالم مخيف، وستستمر العجائبية عبر مسار الحكاية، وهي تؤثث لمشاهد عجيبة، ذات طبيعة رمزية، تفسر كثيرا من نفسية الإنسان الجزائري وواقعه».[1]

ونلمس البعد العجائبي في الحكاية الإطار (حكاية المتشرد داخل البناية المهجورة) منذ بداية الفصل رقم "اثنان"، حيث يستهل السارد كلامه بعبارة تدل على أن هذا البطل/المتشرد ومن ورائه القارئ/المتلقي سينتقلان من عالم واقعي إلى عالم آخر عجائبي، وذلك من خلال حديثه عن وجه غريب سيكون ذا تأثير سلبي على نفسية البطل فيما بعد. حيث يقول: «كان ذلك الوجه الفوسفوري أول ما رأى، وهو يجوس مكانا قصيا، ويرى ذلك اليوم باللون الأزرق، واليوم مرشح لأن يحمل نكبة ما، حتى يبدأ عداد التاريخ من خلالها يحاول لملمة عقاربه والعودة إلى نقطة الصفر، لتبدأ الحكاية من جديد»[2].

ورغم أن الإنسان عادة ما يتفاءل أو يتشاءم بأول لشخص يراه في يومه، إلا أن الإشكال هنا يكمن في عدم ذكر الراوي سوى عبارة "**الوجه فوسفوري**". ألم يكن الأجدر به أن يقول "صاحب الوجه

[1] - سعيدي، محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء. جريدة المصدر. العدد:124. الاثنين:16 . كانون الأول/ديسمبر 2013 /1 2 صفر 1435ه. ص:10.

[2] - الرواية. ص:17.

الفوسفوري" على سبيل المثال؟ أم أنه تعمد ذكر الوجه للدلالة على أمر ما، أو التركيز على نقطة ما، سيما وأنه ذكر أن هذا الوجه يحمل ثقوبا زرقاء ؟ ربما. والسبب – في رأينا-يعود إلى أن الوجه هو الذي يمكن بواسطته معرفة صاحبه معرفة يقينية لا تقبل الشك، على اعتبار أن الأجسام تتشابه لكن ملامح الوجه ليست كذلك، فلكل ملامحه الخاصة. التي يعرف بها وتميزه غن غيره من الناس.

لو عدنا إلى الوراء قليلا ، فسنجد أن هذا المتشرد _ في حد ذاته _ قد مات أو انتحر (تبعا للإشاعات) نتيجة غرز أداة حادة، كان من آثارها تلك الثقوب الزرقاء الغائرة، والتي تملأ وجهه. إن القارئ هنا يدخله شيء من الخلط والارتياب، مما يدفعه ويشده أكثر إلى متابعة الأحداث، للوصول إلى النهاية المحتملة، والتي ستوصله إلى معرفة الأسباب الكامنة وراء هذه الجريمة الشنعاء –إن صح القول- حتى يتبين الدلالات النفسية للرواية، فلا يمكن -بأي حال من الأحوال العادية- أن تكون هناك صدفة كهذه: شخصان لهما نفس الملامح. يقوم بينهما عراك، يتحول إلى قتال بالسكين، يصاب الإثنان بنفس الشكل ...لكن سنرجئ التفصيل في هذا الأمر إلى المبحث الموالي، وسنركز الآن على المحطات السردية التي تجلت فيها العجائبية بشكل واضح، وقبل ذلك يجب الإشارة إلى أمر مهم، وهو "القصر المهجور" في حد ذاته. ما طبيعته؟ وما السبب الذي أدى إلى هجران الناس له؟ ولماذا تبقى بناية في مكان قرب البحر عرضة للإهمال ؟

للإجابة عن هذه التساؤلات لابد من العودة إلى الفصل رقم "واحد" الذي يعتبر _ من الناحية الزمنية _ متأخرا عن الفصل رقم "اثنان"، فقد أشار الراوي، إلى بعض النقاط الهامة التي تفسر ذلك، ولعل أبرز الأقوال والإشاعات التي أثيرت حول تلك البناية، أنها كانت في زمن الاستعمار الفرنسي "ديرا للراهبات" إلى أن وقعت فيها جريمة قتل، وذلك عندما قامت إحداهن بقتل زميلة لها كانت مع عشيق، وهذا ما جعل الأرواح تسكن البناية، لدرجة أن كل من حاول امتلاكها قد أصيب ببعض نوبات الجنون، نلمس ذلك من خلال المحطة التالية: «وبقي الدير مهجورا، وحاول الكثير من الناس الاستيلاء عليه من أجل تحويله إلى ورشة للصناعة أو إلى بيت واسع، ولم يتمكن أحد من ذلك، فقد سكنت الأرواح القصر، وفي كل ليلة تتجسد الراهبة التي أقدمت على قتل العشيقين، كما يتجسد العاشقان في وضع آدم وحواء،

وتعاد الجريمة في كل ليلة وسط الأنين والصراخ الذي لا يمكن أن يتحمله أحد، بل إن بعض من حاول الاستيلاء على القصر أصيب ببعض نوبات الجنون»[1].

وإذا انتقلنا من أقوال الفضوليين –التي لا يعول عليها، كونها تدخل في باب الإشاعات– إلى الأحداث التي وقعت فعلا داخل البناية المهجورة، وكان لها بالغ الأثر على البطل/ المتشرد –باعتباره الشخصية الوحيدة التي عايشت الأحداث وتفاعلت معها–، وجدنا أنفسنا أمام أمور عجيبة فعلاً، لدرجة أن هذا البطل/المتشرد الذي قصده المكان احتماءً من المطر والبرد الشديد –ناهيك عن الإرهاق والتعب والجوع وطلبا للراحة والهدوء– قد أحس أنه أخفق في تحقيق حلمه، بل أكثر من ذلك، فقد أدخل نفسه متاهة من الكوابيس، مما جعله يزداد تعبا على تعب، وكأن السارد قد تعمد إرهاق بطله وتعذيبه، وأول شيء سلطه عليه هو ذلك الوجه الذي رآه في أول يومه، وما فتئ يتراءى له بين الفينة والأخرى، إلى درجة جعلته يشك في عقله وإدراكه، خصوصا وأن ملامحه هي نفسها التي يراها دائما (ثقوب زرقاء) حتى ولو كان الظلام دامسا، نجد ذلك في قوله: «وفي دجى الظلام الدامس استعاد تفاصيل ذلك الوجه بكل تفاصيله، ككاميرا رقمية عالية الجودة، ترصد حتى تفاصيل بثور الوجه المتناهية في الصغر، التي تفضح صاحبها مهما كانت أناقته واهتمامه بنعومة بشرته»[2].

والملاحظ لدى الروائي أنه غالبا ما يربط بين رؤية هذا الوجه الفوسفوري ذي الثقوب الزرقاء، وبين كلمة "تفاصيله"، وكأني به يحاول أن يوهم القارئ بأنه مهما كانت حدة الضوء أو خفته، فإن هذا الوجه لا يتأثر بها، والدليل على ذلك ما ذكره في الفقرة السابقة، حيث كان الظلام دامساً، ومع ذلك فإن تفاصيل الوجه قد ظهرت بوضوح تام، ومعلوم أن الظلام العادي لا يتبين فيه الإنسان تفاصيل المرئيات فكيف بالدامس، وهنا تكمن العجائبية في السرد. ومن المحطات السردية المؤيدة لما ذكرنا ما جاء على لسان الراوي حين وصف المتشرد الذي أصابه الذهول لَماَّ رأى "صاحب الوجه الفوسفوري" فجاة: «ولم يصدق عينيه أن صاحب الوجه الفوسفوري، الذي لخبط يومه قبل ذلك، وكاد يفجر رأسه، ولم يتذكر أين ومتى رآه، وما هي صلته به، يرتسم بكامل تفاصيله، وهو متكوم فوق القش البارد، في ذلك الركن المنزوي، من ذلك الهيكل الكبير للبناية التي على شاطئ البحر»[3].

[1] - الرواية. ص:9.
[2] - الرواية. ص:29.
[3] - الرواية. ص:41.

وهناك أمر آخر تتجلى فيه العجائبية بشكل كبير _وإن كان يتعلق بشخصية أخرى من شخصيات الرواية وهو "بوعلام"، ذلك الرجل الذي قتل شخصا، وجاء إلى البناية المهجورة مع صديقه "جمال" لدفن جثته حتى لا ينكشف أمره_ وهو ما رآه "بوعلام" عندما كان ذاهبا إلى المدرسة لوحده، حيث رأى رأسا بشارب ضخم، مقطوعة وموضوعة فوق صخرة، مما جعله يصاب بصدمة نفسية، خصوصا وأنه عندما عاد مع رفاقه لم يجد تلك الرأس. وليس هذا فحسب، بل إن نفس البقع الزرقاء كان تغطيها، مما يوحي بعلاقة ما بين شخصية المتشرد وشخصية "بوعلام"، يتضح ذلك في قوله: «أعاده المشهد إلى آخر رأى فيه نفسه، وهو ذاهب إلى المدرسة صغيرا، رأسا بدون جسد رأس رجل بشارب ضخم، موضوعا فوق صخرة، على قارعة الطريق، وصادف ذلك أن كان يمشي لوحده... ولم يذكر أنه رأى صاحب الرأس قبل ذلك اليوم، لكنه بقي راسخا في ذهنه، عيناه كأنهما لشخص على قيد الحياة يحدق فيه، ربما كان يحدق في قاطعه الذي لا يعلم ماذا استعمل في سبيل ذلك»[1].

ومما لا شك فيه أن الراوي أراد أن يزيد من الارتباك والحيرة لدى البطل، وذلك لما أرغمه على سماع قصة "بوعلام" –مستعينا بشخصية "جمال"– هذا الأخير الذي أقحمه داخل النص لتحقيق غاية معينة، وهي الحوار، إذ لو كان "بوعلام" لوحده لما استطاع الكلام. وربما يكون ذلك من بين الأسباب التي ساعدت على إضفاء الشرعية على عنون الفصل (اثنان)؛ بمعنى أنه يرتكز على الثنائيات، التي سنتطرق إليها في الصفحات المقبلة أثناء الحديث عن الشخصيات، لكن ما يهمنا هنا أن كُلاً من المتشرد و"بوعلام" قد تملكهما شعور بالحيرة والتردد، نتيجة الكوابيس التي أضحت تتراءى لهما من حين لآخر. من هنا يمكن القول: إن الشخصية العجائبية تحمل وعيا ورغبة في التغيير، إذ ترى العالم العجائبي من خلال منظورها الفردي، الأحلام والكوابيس المشوشة قد تسيطر –في بعض الأحيان– على الشخصيات داخل العمل السردي، كما تؤثر على رؤاها بعض التمويهات البصرية، والتخيلات المشوشة، والتحليق في عالم الحلم والاستبطان، حيث اختلاط الحلم بالحقيقة[2].

إن جدلية الحلم والحقيقة ليست بالأمر الهين، خصوصا إذا ما اقترنت بظروف أقل ما يقال عنها إنها عجيبة، وهذا بالضبط ما ركز عليه "الخيّر شوار" عبر المحطات السردية التي أربكت البطل –ومن ورائه

[1] - الرواية. ص:62.

[2] - ماي آمال. العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة . ص:295.

القارئ- إرباكا شديدا، ازدادت حدته كلما اقترب الفصل "اثنان" من نهايته. لكننا نتساءل: هل هناك علاقة بين كل تلك الأحداث؟

مما لا شك فيه أن العلاقة موجودة؛ إذ إن كل الظروف المحيطة بالبطل تتضافر لجعله يشعر بالإعياء والتعب، ومن المعلوم أن «القائم بالسرد يجد نفسه في كل نقطة من الحكاية أمام اختيارات تتجسد في إمكانيات سردية جد كثيرة، ولكي تتابع الحكاية طريقها، عليه في كل لحظة أن ينقل إحدى الإمكانيات من القوة إلى الفعل، وهذا يقتضي إهمال الإمكانيات الأخرى»[1].

وهذا ما حدث للبطل في موقف آخر من المواقف العجيبة، ويتمثل ذلك في سماعه لبعض الأصوات البعيدة، مما جعله يستغرب ويحاول التأكد من الأمر خصوصا أنه لم يكن يتصور أن يجد شخصا ما في هذه البناية المهجورة، وقد دفعه الفضول إلى الصعود إلى الطوابق العليا، وإذا به يتفاجأ بمجموعة من النسوة المتحلقات، وهذا ما أشار إليه الراوي بقوله: «ومع شعوره بالبرد بعض الشيء، حافظ على تماسكه، وهو يتقدم ببطء شديد، لكن بخطوات متزنة، نحو مصدر الأصوات المتناغمة، التي أصبح يسمعها بوضوح أكبر، كلما تقدم منها. ولم يصدق عينيه عندما رأى مجموعة من النسوة، في أعمار مختلفة، وفي أزياء متشابهة، يجلسن متحلقات، وهن يرددن أناشيد أو ما شابه ذلك، وبلغة لم يفهم منها كلمة واحدة»[2].

إن موضع العجب فيما رأى لا يكمن في تحلق النسوة، ولا في اختلاف أعمارهن، ولا في طبيعة الأناشيد التي كن ينشدنها، بقدر ما هو مرتبط باجتماعهن في مكان مظلم كهذا، وفي ليلة شديدة البرودة، فما حقيقة أمرهن، وهل ما يراه البطل هو الواقع أم مجرد كابوس من الكوابيس التي أرهقته، وجعلته في حيرة من أمره، لدرجة أنه أراد التأكد من الأمر بمحاولة لفت انتباههن، إلا أن ذلك لم يُجد شيئا، فلم تتوقف النسوة عن الإنشاد، ولا هن انتبهن إلى وجوده أصلا، مما جعله يحاول الاقتراب أكثر فأكثر منهن، لعله يجد تفسيرا لما يرى ويسمع: «توقع أن يتفرق الجمع فور أن تنتبه إلى وجوده أولى المتجمعات، أو على الأقل يتوقفن عن الإنشاد، فيبادرن بشيء ما مثل فض الحلقة، أو التكلم معه هو الذي اقتحم عليهن جلستهن المغلقة، لكن الوقت بدأ يتقدم دون أن يحدث واحد من الاحتمالات التي توقعها»[3]. وهذا أمر عجيب آخر، إذ كيف بشخص يقتحم غرفة ما، دون أن ينتبه إلى وجوده أحد.

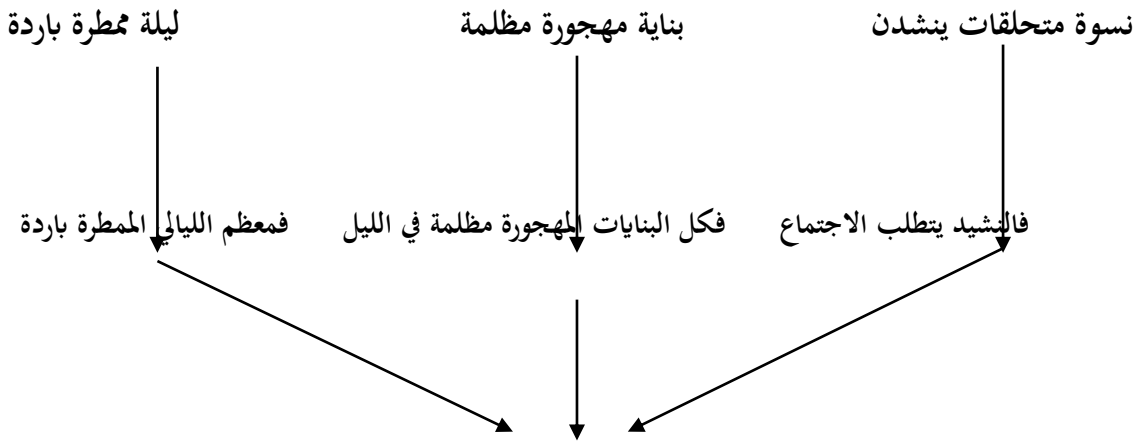
---

[1] - كيليطو، عبد الفتاح. الأدب والغرابة. ص:39.

[2] - الرواية. ص:33.

[3] - الرواية. ص:34.

ونمثل لذلك بالترسيمة التالية :



لكن إنشاد مجموعة من النسوة داخل بناية مهجورة مظلمة وفي ليلة شتوية ممطرة

أمر عجيب

وليت الأمر يتوقف عند هذا الحد، بل إن ما سيأتي أشد غرابة؛ لأن البطل هنا بإزاء موقف غير متوقع، مما يستلزم معه حسن التصرف، لكن ما عساه يفعل –إذا لم يكن متيقنا إن ما يراه هو الواقع، أم مجرد كابوس من الكوابيس– ذلك أن النسوة المنشدات لم يَبدُ عليهن أنهن متأثرات بـــ"الواقع المحيط" بهن على الاطلاق، خصوصا وأن البناية المهجورة ليست مكانا مناسبا للإيواء؛ كونها مثقوبة من كل جانب. فكيف بالإنشاد الجماعي، زيادة على عدم شعورهن بوجوده أصلا، مما دفعه للتساؤل والحيرة والتردد، لكن ذلك لم يدم طويلا، فقد تيقن أنه إن لم يبادر بشيء جدي، فلن يبادرنه بأي موقف. وقد حصل ذلك فعلا: «فعندما يئس من الصراخ، ومن لفت الانتباه، خطرت له فكرة أن يمزق غشاء الخجل الذي كان يلفه، وأن يقتحم مجلس المنشدات ،وبارادة مفاجئة تمكن من التقدم خطوة ثم خطوتين، ثم توالت الخطى، وهو يقترب أكثر فأكثر من الجمع، باتجاه التي يسميها وسيلة، وكان يتمنى أن تصرخ إحداهن وتنهره، ولو بكلام جارح ... لكن كل ذلك لم يحدث»[1].

ولما رأى أن كل محاولاته السابقة لم تُجدِ نفعا في لفت انتباه المنشدات، قرر أن ينتهج أسلوبا آخر –ربما يكون ناجعا– وذلك بكسر حاجز الخجل، والهجوم عليهن، وليكن ما يكون: «وهجم بالفعل، لكنه

[1] - الرواية. ص:36.

لم يتوقع ما حدث بعد ذلك، لقد كان يخترقها، لم يجد جسمها إلا كالطيف، أو كالضوء الذي لا يمكن إمساكه، والأمر نفسه وجده مع النساء المتحلقات، اللواتي استمرين في ترديد تلك الأهازيج التي سحرته، وبلغة لم يفهم منها حرفا واحدا»[1].

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل حدث أمر آخر أشد غرابة، تمثل في الاختفاء المفاجئ لجميع "النسوة المنشدات"، وكأنهن لم تكنَّ موجودات أصلا، مما جعل البطل (المتشرد المسكين) يحتار في الأمر، ويتحسر على تلك التي أطلق عليها اسم "وسيلة"، يتضح ذلك من خلال المحطة التالية: «غير أن ما حدث معه هذه المرة كاد يأتي على البقية الباقية من عقله، شعر وكأن شاشة البث التي كانت تمتعه بتلك الصور الجميلة قطعت إرسالها، أو أن التيار الكهربائي انقطع دون أن يحقق مراده، حيث بقي وحده في تلك البناية، التي كانت قبل قليل ممتلئة بالنساء المتشابهات في اللباس وطريقة ارتدائه »[2].

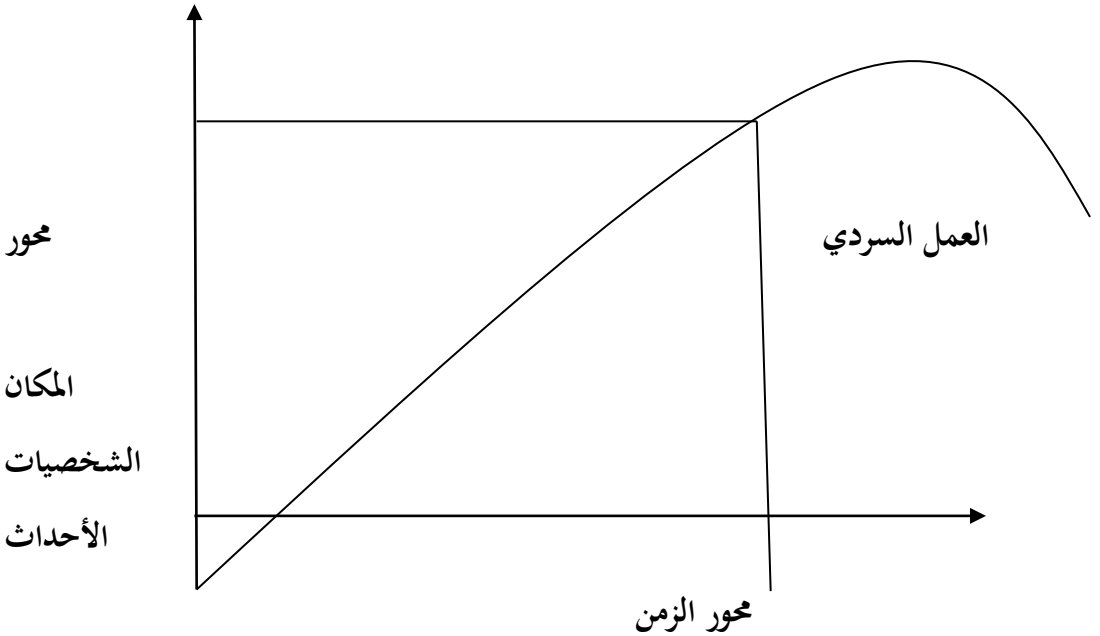
[1] - الرواية. ص:37.

[2] - الرواية. ص:38.

1 – القصر المهجور وعلاقته بالزمن

من المسلم به أن الزمن من المكونات الرئيسية في أي حدث من الأحداث، سواء في الحياة العادية، أو في الأعمال السردية؛ ذلك أن للزمن سلطانا عظيما، بحيث لا يستطيع الإنسان التحكم فيه. من هنا فإن الروائي ملزم بجعله ملائما لما يعرضه من أحداث، حتى يتسنى له الوصول إلى ما يرمي إليه، كما أنه ملزم أيضا بالتوفيق الزمكاني؛ بمعنى أن كل زمان لابد أن يرتبط بمكان معين، حتى تكتمل البنية السردية المقصودة، تبعا لمضمون العمل السردي –الذي يكون محددا مسبقا–. لكن رغم كل ذلك يبقى الزمان هو المحرك لكل ذلك، وهذا ما دعا "غاستون باشلار" إلى القول: إن «المادة تملأ الزمان بشكل مؤكد أكثر مما تملأ المكان»[1].

وعليه يمكن القول بلغة الرياضيات: إن الزمن يمثل في العمل السردي محور الفواصل (المحور الأفقي)، بينما سائر المكونات تمثل محور التراتيب (المحور العمودي)، ومنه فإن أي تغير أفقي يتبعه بالضرورة تغير عمودي كما يلي



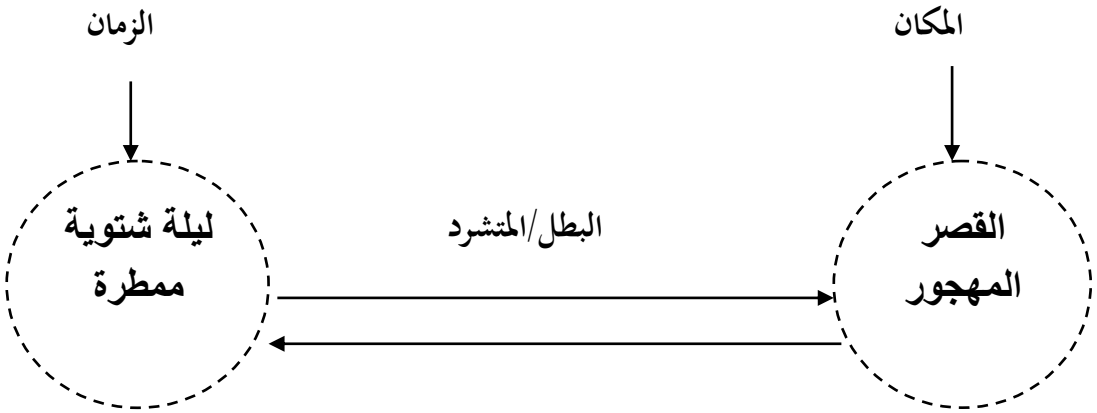
والزمن في النص السردي لا يخرج عن كونه محاكاة لزمن واقعي، وعليه فإن القارئ يدرك الترتيب الزمني لأحداث النص عبر مخيلته الواعية، على الرغم من أن الكاتب أو الروائي قد يلجأ مضطرا إلى

[1] - باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ص:41.

الإخلال بالترتيب الخطي للأحداث –وهو ما يحدث في أغلب الأحيان– فقد يقدم أحداثا ويؤخر أخرى – تبعا لطبيعة الرواية– وهذا ما يسمى ب"الاستباق" و"الاسترجاع"، ونجد ذلك في الروايات البوليسية –على سبيل المثال لا الحصر– حيث يترك السارد الكلمة للمحقق في نهاية المطاف، ليعيد ترتيب الوقائع على مسامع الجميع، بمن فيهم المتهمون المحتملون. وقد ميز "بول ريكور" — في العمل السردي – بين نوعين من الاستباقات، حيث يقول: «بعض الاست باقات تطور خطا معينا من الفعل إلى خاتمته المنطقية، حتى تصل به إلى نقطة الالتقاء مع حاضر الراوي، بينما تُستخدم استباقات أخرى للتثبت من صحة سرد الماضي، عبر دالة حضوره في الذاكرة الراهنة»[1].

وإذا تصفحنا رواية (ثقوب زرقاء) ألفيناها تتضمن — من الناحية المبدئية — زمان واحد ومكانا واحدا[2] ، فالمكان هو القصر المهجور المليء بالأشباح، والزمان هو الليلة الشتوية الممطرة، وهذه الثنائية الزمكانية هي التي شكلت لنا الحكاية الإطار، والتي كان بطلها متشرد غريب ساقته الأقدار إلى مكان كهذا، في زمن كهذا، هروبا من البرد الشديد، بل أكثر من ذلك، ربما هروبا من مجتمع قاس لفظه.

ويمكن أن نمثل لذلك بما يلي:



ورغم ذلك فإن القارئ سيدرك أن هناك تنويعات مكانية وزمانية داخل الحكاية الإطار نفسها، وذلك تبعا للحالة النفسية التي يكون عليها البطل، فمرة نجده في السوق المخصصة للكلاب، ومرة في قصر

[1] ـ ريكور، بول. الزمن والسرد.التصوير في السرد القصصي (الجزء الثاني). تر:فلاح رحيم.مراجعة: جورج زيناتي. دار الكتاب الجديد بيروت. توزيع: دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع. طرابلس. ليبيا. 2006. ص:146.

[2] ـ نقصد هنا الفصل "اثنان "والتي يتضمن الحكاية الإطار؛ بمعنى أننا لن نتطرق إلى ما ذكر في الفصل "واحد" من مقبرة، ومخفر للشرطة، وغرفة لحفظ الجثث، ومدرسة، وغير ذلك مما ذكره السارد في سياق بحثه عن الحقيقة، ذلك أن كل تلك الأماكن لم يكن أي تأثير على مجريات الأحداث في الحكاية الإطار. زيادة على كون هذه الأماكن خارجة عن الغرض من هذا البحث، وهو البحث عن الدلالات التي يحملها "القصر المهجور" بصفته المكان الغالب في النص.

مفروش، وأخرى مع وسيلة في حقل من الحقول الخضراء. وهذا التنويع المكاني يرافقه بالضرورة تنويع زماني، فلا يمكن أن يتخيل كل ذلك في جنح الظلام. بمعنى أن أي مكان جديد يتم ذكره يكون مرفوقا بزمن معين. وليس هذا فحسب، وإنما هناك تنويع آخر، ونقصد به ما جاء على لسان "بوعلام"، هذا الأخير الذي قص قصته على مسامع "جمال".

وبذلك نستنتج أن الراوي في توظيفه للزمن قد اقتصر «على ذكريات بعينها، حملها المتشرد الفاقد لذاكرته، والتي ستكون له بمثابة مرآة تضيء بعضا من حياته السابقة الغامضة، والتي يزيدها تواجده بالمكان المهجور غرابة، حين يرى تمثلات حياته الماضية، كانجذابه للنسوة اللواتي ظهرن ينشدن في القصر بلغة يجهلها، وافتتانه بواحدة منهن، مقررا أن يطلق عليها اسم "وسيلة" زوجة "بوعلام"، وزوجته في حياة سابقة، بل إن هناك أحداثا عديدة تمثل الرابط بين حالته من الجنون والتشرد، وبين ماضيه يوم كان هو "بوعلام"»[1].

وسنحاول الآن استجلاء "الزمن" في الرواية، انطلاقا من تتابع الأحداث، ومدى تأثير ذلك كله على "البطل/المتشرد"، الذي وجد نفسه مجبرا على التوجه صوب مكان لا يعرفه مسبقا، أملا في الاحتماء به، وقضاء ليلة من ليالي الشتاء الباردة، فضلا عن تساقط الأمطار، ومكانٌ كبناية مهجورة بالنسبة لغريب جائع لا يعرف خبايا المدينة يعتبر في حد ذاته "مكسبا"، خصوصا إذا وجد فيه السكون والراحة، لكن ما حصل كان عكس ما توقع تماما. إذ خاب مسعاه في الحصول على ما أراد. وكما قلنا فإن الزمن المفترض في "الحكاية الإطار" هو الليل، يتجلى ذلك في قوله: «فقد النهار أضواءه، وراح يختزل في نقطة متناهية في الصغر باللون الأزرق، وتشبه تلك النقطة إلى حد كبير الثقوب السوداء، لكنها بتدرج مختلف، وهي مرشحة لانفجار لا أدري مدى عظمته، والرأس يحمل بعضا من تلك الثقوب التي تبعث صداعا غير طبيعي، وذلك الوجه يفقد براءته، وراح يختزل في خطوطه سبل المتاهة، تشعبت حتى أصبحت كل الطرق تؤدي إلى بعضها، وتلتقي عند نقطة تافهة»[2]. لكن هل اقتصر الزمن في الرواية المدروسة على الليل؟

[1] - سعيدي محمد الأمين الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

[2] - الرواية. ص:17.

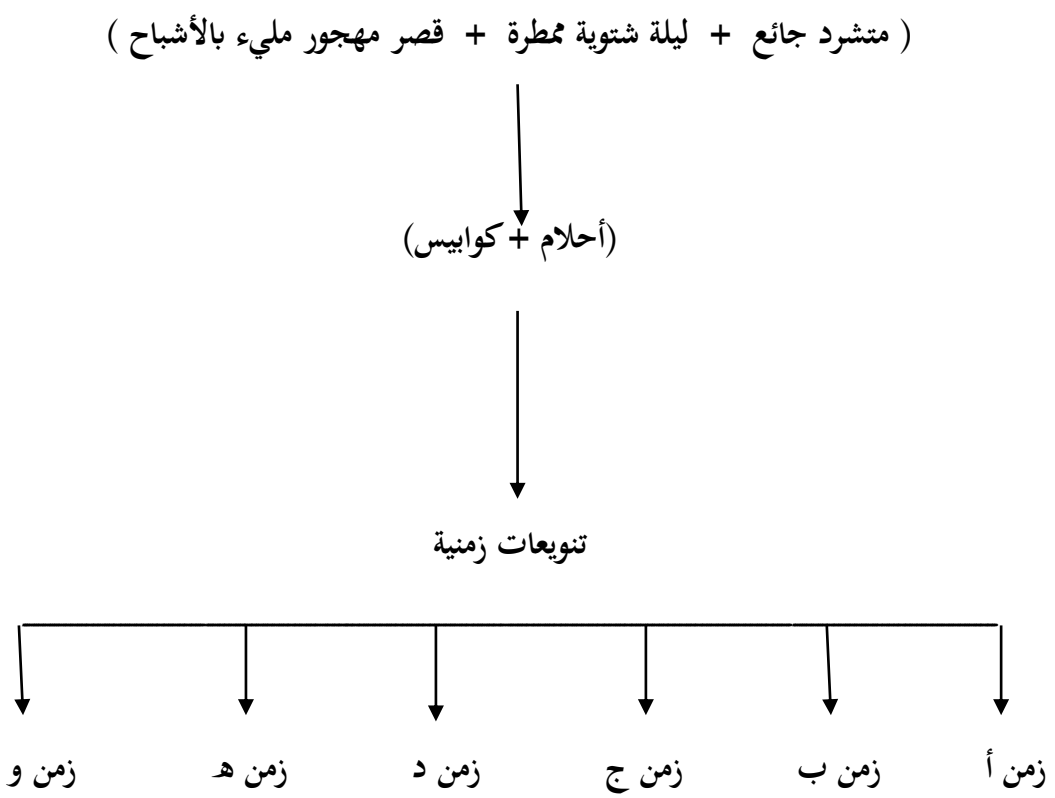
ومن الثابت أن الزمن في العمل السردي له تقنيات عديدة، ذكرنا بعضها في الفصل السابق، لكن إذا ركز القارئ انتباهه في رواية (ثقوب زرقاء) وجد أن هناك تداخلات زمنية متعددة تعددَ الكوابيس التي سيطرت على البطل، وقد جاء بعضها مفصلا، بينما جاء بعضها الآخر مجملا، أو بتعبير آخر، فإن هناك أحداثا استغرقت بضع صفحات، بينما لم تستغرق أخرى سوى فقرة أو فقرتين، لكن الأهم من كل ذلك أن هناك تفتيتا زمنيا، ونقصد به أن البطل قد قضى ليلة واحدة في القصر المهجور –لم يزد عليها ولم ينقص– ورغم ذلك فقد تخلل هذه المدة "أزمنة خارجية" ربما استغرق بعضها شهورا أو أياما، وذلك بسبب الكوابيس المتلاحقة، وبذلك يمكن القول إن رواية (ثقوب زرقاء) قد اشتملت على صنفين من الزمن: الأول، وهو صنف طبيعي، تمثل في الليلة التي قضاها داخل القصر المهجور، بينما الصنف الثاني فيمثله الزمن النفسي/العجائبي، عبر الأحلام والكوابيس المزعجة التي أقلقته، وجعلته يفقد تركيزه وتمييزه بين الواقعي والخيالي.

لكن الشيء الأكيد في الرواية أن الراوي لم يُشعر القارئ بأي ارتباك بخصوص هذا الزخم من الحكايات المتلاحقة، والتي تبدو وكأنها منفصلة عن بعضها البعض. أقول إن الراوي لم يشعر القارئ بالارتباك لأنه كلما أراد الحديث عن حكاية جديدة أدخلها في جو مناسب، وهذا الجو هو العجائبية التي وفق فيها، وذلك عن طريق الأحلام والكوابيس المتلاحقة، ذلك أن هذه الأخيرة هي الوعاء الأمثل لربط حكايات لا يمكن أن يربطها الواقع بزمنيته الخطية العادية. كما أن هذه الأحلام والكوابيس لابد لها من ظروف خاصة، فلا يمكن لشخص يعيش في بيته العادي وسط أسرة كبيرة أن يشعر بكوابيس كما يشعر بها متشرد تائه جائع وسط بناية مهجورة في ليلة شتوية باردة، وفي ذلك يقول ميشال بيتور: «في كل مرة نترك مجموعة من القصص لننتقل إلى مجموعة أخرى ينقطع الخيط، وكل كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة، ذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضا تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين»[1].

ولفهم ذلك قمنا بإنجاز الترسيمة الموالية، والتي حاولنا من خلالها توضيح ذلك التخلخل الزمني الذي صاحبه تخلخل في الأحداث، وكيف أن الراوي قد جعل شخصيته الرئيسية تعيش أزمنة مختلفة أشد الاختلاف، على الرغم من كونه لم يغادر المكان، وذلك عبر الأحلام والكوابيس التي سيطرت عليه:

[1] - بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص:100.

الظروف التي جرت فيها الأحداث:



وتبرز التنويعات الزمنية في الحكاية التي قصها "بوعلام" على "جمال"، والتي تعتبر في حقيقة الأمر حكاية للبطل/المتشرد نفسه، وما "بوعلام" إلا حيلة سردية لجا إليها الراوي، وقام بتوظيفها بغرض لملمة ما تشتت من سيرة البطل، حتى ترتسم لدى القارئ تلك الصورة التي تبدو غامضة في حياة البطل السابقة، ولعل الراوي يريد أن يجد عذرا من نوع ما لبطله، لإضفاء الشرعية على عملية الانتحار، وعلى الرغم من أن الراوي لم يذكر أزمنة بعينها، إلا أن القارئ يدرك ذلك ببساطة، ذلك أن أي حدث جديد لابد له من زمن قديم، وسنرجئ تفصيل ذلك أثناء حديثنا عن الأحداث في الرواية. فقط سنشير إلى ملاحظة عامة وبارزة في متن الرواية، ونقصد بها "الاسترجاع الزمني" الذي لجأ إليه الراوي وبدا واضحا، حيث إن الفصل "واحد" متأخر زمنيا عن الفصل "اثنان"، كما أن الزمن الذي وقعت فيه حكاية المتشرد متأخر عن زمن حكاية "بوعلام"، ومع ذلك هناك علاقة متينة بين ذلك جميعه.

وتتجلى العلاقة بين ما حكاه الراوي وما حكاه "بوعلام" في كونهما قد ركزا على الوجه ذي الملامح الغريبة (ندوب زرقاء)، مما يدعو إلى التساؤل: هل جاء الراوي بالحكاية المتضمنة لغرض ما ؟ لو عدنا إلى الوراء قليلا لوجدنا أن الحكاية الإطار في حد ذاتها ما هي إلا استرجاع زمني ورد بعد العثور على جثة رجل غريب في مكان مهجور، وهذا ما يدعونا إلى القول إن هناك استرجاعين :

الأول استرجاع قريب :

والمتمثل في حكاية الرجل الغريب – وهو نفسه بطل الرواية- داخل القصر المهجور، ذلك أن الراوي قد عاد بنا قليلا إلى الوراء، قصد الكشف عن الظروف والملابسات التي أدت إلى وقوع جريمة القتل/الانتحار، والتي كان ضحيتها رجل غريب وقد .

الثاني استرجاع بعيد :

وذلك من خلال الحوار الذي جرى بين شخصيتين طارئتين على المكان، وهما "بوعلام" و"جمال"، حيث قام الراوي بسرد قصة "بوعلام" على مسامع "جمال". وفي الحقيقة فإن المستمع هو القارئ لا غير، والحكاية هي حكاية المتشرد لا غير. وبذلك يمكن القول إن الحوار ما هو إلا حيلة سردية لجا إليها "الخيّر شوار" عبر الأزمنة التالية:

زمن اكتشاف الجثة	**الزمن الثالث** ←
زمن مكوث البطل داخل القصر المهجور	**الزمن الثاني** ←
زمن الحكاية التي رواها بوعلام	**الزمن الأول** ←

2 – عجائبية القصر وعلاقتها بالشخصيات

إن الشخصية في أي عمل سردي هي المحرك الأساسي له –، لكن ذلك لا يعني أن الكاتب أو الروائي يمكنه الاستغناء عن الأركان الأخرى، كالمكان، والزمن، والأحداث، واللغة، على اختلاف درجاتها في العمل– والسبب في ذلك راجع إلى كون شخصيات القصة أو الرواية إسقاطا لدور الإنسان، ذلك الكائن الحي الذي يعرف كيف يتصرف ويتأقلم مع الظروف المحيطة به، ويجعلها تسير وفق رغباته وميولاته، (وهذا لا يعني أن شخصية القصة هي من وحي الواقع) وهذا ما جعل الدراسات السردية –القديمة منها والحديثة– تولي عناية فائقة بها، وتحاول الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بها، خصوصا إذا ما علمنا أن هناك من الروائيين من يحاول رسم ملامح شخصياته وطبائعها، حتى تبدو واضعة المعالم لدى القارئ، إضافة إلى أن الشخصية هي التي تمثل الخير أو الشر، أو بتعبير آخر نقول: إن الشخصية هي التي تتقمص الأدوار داخل العمل السردي عامة، بما في ذلك القصة، والرواية، والحكاية الخرافية أو الشعبية، وبالتالي تتبنى الوظائف المتعددة، وهذا ما ركز عليه "فلاديمير بروب" في (مورفولوجيا الحكاية).

وتختلف الشخصيات من عمل سردي إلى آخر –تبعا لاختلاف الموضوع المعالج– تماما كما يختلف البشر في الحياة العادية؛ فهناك الشخصية الفكاهية، والشخصية الشرسة، والشخصية الشريرة، والشخصية العطوفة، كما أن هناك التاجر، والفلاح، والقاضي، والأب، والابن، والمتشرد، وهناك شخصية المثقف، والثائر، والمجاهد، وغير ذلك كثير. ومما لا شك فيه أن بناء شخصية ما في أي عمل قصصي أو روائي لا يتضح إلا عند انتهاء العمل، وحينئذ فقط تتشكل لدى القارئ الملامح العامة والنهائية لكل شخصية، وهذا ما أشار إليه "حميد لحمداني" بقوله: إن الشخصية إما أن تكون دالا، فتتخذ عدة أسماء أو صفات، وإما أن تكون مدلولا، عبر ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها الحقيقية لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته[1]. فلا يمكن تصور الملامح الكاملة لأي شخصية ما لم تؤد جميع الأدوار التي أوكلت لها من طرف المؤلف – في أي عمل سردي قصة كان أو رواية أو حتى مسرحية–.

[1] - ينظر: لحمداني، حميد. بنية النص السردي. ص:51.

ولكن ذلك لا يعني –بأي حال من الأحوال– أن شخصيات النص السردي هي مجرد إسقاط للأشخاص العاديين، بل هناك بَون شاسع بينهما، والسبب في ذلك راجع إلى كون الروائي (أو المؤلف أيا كان) عندما يكتب رواية أو قصة ما، فإنه يعرف نهايتها مسبقا، قبل الشروع في عمله، إذ لا يمكن تصور كتابة رواية ما هكذا دون تخطيط مسبق، زيادة على أن هذه القصة أو الرواية هي عبارة عن خيال، وبالتالي فهي مجانبة للواقع، مما يعني أنها مجرد نماذج يقوم الروائي بالاستعانة بها لإضفاء المصداقية على عمله، وعلى العموم فلا يمكن بأي حال من الأحوال وجود قصة خالية من الشخصيات، وهذا ما المح إليه "باختين" بقوله: «إن الأشخاص في السرد القصصي ليسوا أشخاصا من لحم ودم –كما هو الحال بالنسبة للناس في الحياة– بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان في القصة ليس إلا صوتا أو لهجة، وكل شخصية في القصة، وكذلك الراوي تحمل بين طياتها لهجة وصوتا وإيديولوجية خاصة، وتحمل أيضا رؤية وموقعا يختلف عن سائر الشخصيات»[1].

والمتصفح لرواية (ثقوب زرقاء) لـ"الخير شوار" يدرك للوهلة الأولى أنه بإزاء عمل مختلف عن أعماله السابقة، ذلك أن روايته الأولى: (حروف الضباب) قد اشتملت على عدد كبير من الشخصيات، وكل منها قد أدى دوره الذي أريد له، ومن أبرز هذه الشخصيات نجد كلا من: الزواوي – الياقوت – تركية المرابطة – الشيخ إبراهيم – تاسعديت – الحاجة الطاوس – القابض – الشيخ العلمي، وغيرهم. بينما في (ثقوب زرقاء) نجد أن الروائي كان شحيحا ومقتصدا في شخصياته، لدرجة ملفتة للانتباه، حيث يمكن عدها على الأصابع، وهذه الشخصيات، وان كانت قليلة، إلا أنها قد تميزت بخصائص متباينة أحيانا، ومتشابهة أحياناً أخرى أو لنقل: هناك تداخل بينها، إذ لا يمكن للقارئ أن يقبض على معالم شخصية ما داخل الرواية إلا وأفلت منه الخيط بمجرد أن يجد نفسه في مواجهة شخصية قد تبدو للوهلة الأولى جديدة، لكن في حقيقة الأمر ما هي إلا نسخة ممن سبقها، لذلك فإن قراءة واحدة لرواية (ثقوب زرقاء) لا تكفي لمعرفة بنائها السردي، إذ لابد من قراءة ثانية متمعنة؛ ذلك أن فيها من الواقعي والخيالي والعجائبي ما يستعصي على التمييز.

[1] - الكردي، عبد الرحيم. الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط2. 1996. ص:43.

وقد اشتمل الفصل "واحد" على شخصيات عديدة، لكن دورها لم يتعد وصفا أو ذكرا أو تلميحا، ولعل الشخصيتين البارزتين هما:

أولا :شخصية الصحفي الذي جاء الحديث عنه بضمير المتكلم، بمعنى أن الراوي قد تقمص دورا من داخل الرواية، وهو دور الصحفي، وجعله يتحدث بضمير المتكلم، ويتجلى ذلك – على وجه الخصوص – في الفصل "واحد"، الذي تحدث فيه "الخير شوار" على لسان هذا الراوي/الصحفي عن جريمة قتل بشعة وقعت في "منطقة الطاحونتين" غرب الجزائر العاصمة، داخل بناية مهجورة قرب البحر، دارت حولها العديد من الإشاعات، لدرجة أن البعض قد ربط الجريمة بأمور غيبية تتعلق بالجن، خصوصا إذا علمنا أن هناك جريمة سابقة قد وقعت في نفس المكان: «هذا الصحفي/الشخصية الذي لم تقدم له الرواية اسما أو تفاصيل دقيقة، عدا أنه ينتمي إلى مهنة الصحافة، فيأخذ في التحقيق في هذا الموت البشع الذي تعرض له متشرد مسكين، ذبح وطعن مرات عديدة، قبل أن يثبت التحقيق النهائي بأن ما حدث عملية انتحار بشعة، تركت على جسد الضحية آثارا غائرة بعيدا، أكثرها إثارة للانتباه تلك الثقوب الزرقاء على وجهه»[1].

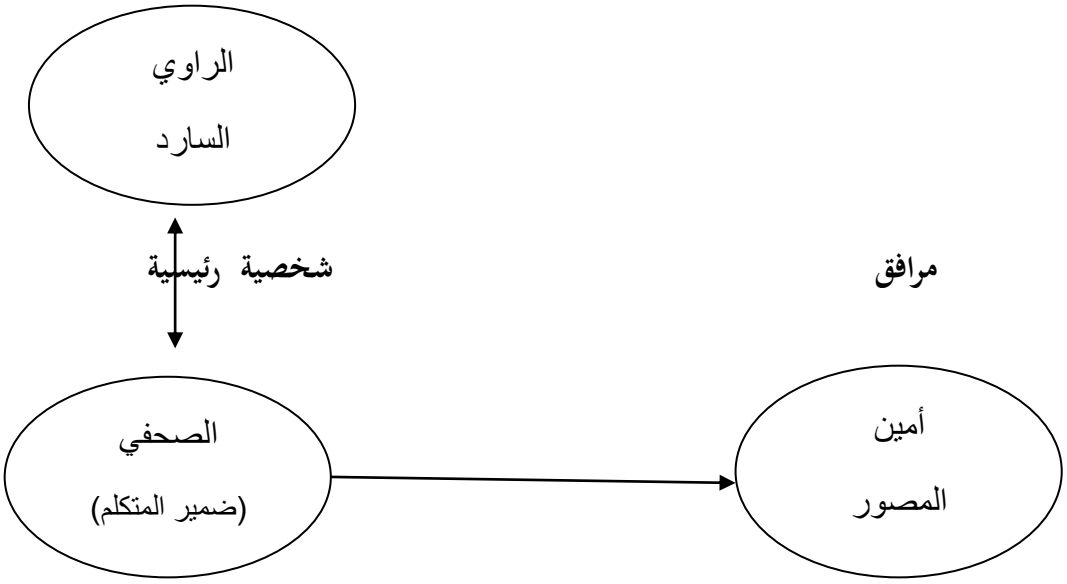
إن هذا الصحفي الذي قام الراوي بتقمص شخصيته ليس بالضرورة أن يكون هو نفسه، على الرغم من أنه قد استخدم ضمير المتكلم، أو بعبارة أخرى فإن هذا الصحفي لا يعدو أن يكون شخصية من ورق لا غير، وهنا تكمن براعة الروائي في جعل شخصياته تبدو وكأنها واقعية، لشد انتباه القارئ أو إثارة شغفه لمتابعة القراءة، قصد فك الشفرات التي يواجهها أثناء القراءة، وكذا ملأ الفراغات والبياضات التي يلمح إليها الراوي ولا يذكرها، لكن هناك ملاحظة هامة، مفادها كون الراوي في النص السردي مجرد لعبة في يد الكاتب أو الروائي، فقد «يجعل الكاتب هذا الراوي في صورة شاهد مشارك – أو غير مشارك– في الأحداث التي يرويها؛ فهو حينئذ يقص ما وقعت عليه عيناه، أو ما سمعته أذناه، وقد يجعله في صورة ناقل يحكي ما سمعه وحفظه عن رواة آخرين، وقد يجعله في صورة محقق أو باحث جنائي، يستقصي ويفحص عن العلل وأطراف الخيوط»[2] وهذه الصورة الأخيرة هي التي تقدمها لنا الرواية، لكن الباحث هنا ليس محققا جنائيا، بل مجرد صحفي يحاول البحث عن "المادة الدسمة" لكتابة روبورتاج من الروبورتاجات التي تعود كتابتها في صفحة الحوادث.

[1] - سعيدي، محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

[2] - الكردي، عبد الرحيم. المرجع السابق. ص:18.

ثانيا :أمين المصور: هذا الأخير الذي رافق الصحفي إلى "منطقة الطاحونتين"، وذلك من أجل تغطية هذا الحدث الغريب، خصوصا وأن الشرطة كانت تطوق المكان، ولا تسمح لأحد بالاقتراب. والحقيقة أن هذه الشخصية لم يكن لها دور كبير في تطور الأحداث، بل سرعان ما تم الاستغناء عنها بمجرد نهاية الفصل "واحد"، ذلك أن فصول الرواية الثلاثة تكاد تكون مستقلة عن بعضها البعض، أو بمعنى أخر فإن الفصلين "واحد" و"صفر" لم يكن لهما دخل في تطور أحداث الحكاية الإطار، والتي اشتمل عليها الفصل "اثنان". من هنا يمكن القول إن "أمين المصور" يعتبر شخصية مسطحة -على حد تعبير "عبد المالك مرتاض"- الذي ميز بين نوعين من الشخصيات مدورة ومسطحة، حيث ذكر بأن الأولى تعني الشخصية النامية أو الديناميكية، بينما الثانية تكاد تكون ثابتة وسلبية، فهي لا تستطيع أن تؤثر، كما لا تستطيع أن تتأثر.[1]

وانطلاقا من ذلك نلاحظ أن السارد/الراوي قد أقحم نفسه في الأحداث، وأصبح شخصية من شخصيات الحكاية الهامشية – ونعني هنا الفصل "واحد"، وهو ليس من صميم الحكاية الإطار التي تستقل بالفصل "اثنان" – لكن رغم ذلك نشم علاقة من نوع ما بين شخصية البطل في الفصل "اثنان" وشخصية "الراوي/الصحفي" في الفصلين "واحد" و"صفر" - سنتطرق إليها فيما بعد – وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الراوي قد تدخل في مسار السرد في الفصل "واحد" بشكل واضح، مما جعل القارئ لا يرى بقية الشخصيات إلا عبره، وهذا ما أكده "بول ريكور" بقوله :«إن الراوي يمكن أن يعرف نفسه على أنه واحد من الشخصيات، يتكلم بضمير المتكلم، ويشارك بقية الشخصيات العيش في عالم واحد»[2].



[1] - ينظر: مرتاض، عبد المالك. في نظرية الرواية. ص:89.

[2] - ريكور، بول. الزمان والسرد. ص:158.

وإذا انتقلنا إلى الفصل اثنان وهو الذي يمثل الحكاية الرئيسية نجد ما يلي:

المتشرد	هو شخص لم يعطه السارد اسما معينا، غير أنه نعته بكونه يمارس هواية غريبة، تتمثل قراءة عناوين الجرائد المطروحة للبيع يوميا. طارده هاجس الرؤوس المفخخة، قادته الأقدار إلى قصر مهجور مثقوب من كل جانب، في ليلة شتوية ممطرة، مما جعله يعيش كابوسا مرعبا، أدى في النهاية إلى قتله/انتحاره. ومن بين الكوابيس التي تراءت له ذلك الوجه الفوسفوري، الذي أرقه وجعله في دوامة من الشك والحيرة، لم يجر الراوي على لسانه أي كلام على مدار الرواية (شخصية صامتة).
صاحب الوجه الفوسفوري	شخص متخيل، ليس له اسم ولا ملامح، ما عد أن وجهه كان ممتلئا بثقوب زرقاء، تبدو للناظر بوضوح –مهما كان الظلام دامسا– جعله الراوي يتراءى للبطل/المتشرد في كل لحظة، لدرجة أنه أربكه وأرقه، وجعله يدخل دوامة من الكوابيس. والغريب في الأمر أنه في نهاية المطاف التحمت الشخصيتان مع بعض في شخصية واحدة، تمثلت في الجثة التي وجدت مقتولة، كما تراءى لبوعلام في صورة رأس مقطوعة على قارعة الطريق.
المنشدات	جمع من النسوة اللائي رآهن البطل في الطابق العلوي للقصر المهجور، وما ميزهن هو أنهن كن يرتدين ألبسة طويلة ومتشابهة، ويضعن خمرا على رؤوسهن، ومع ذلك فهن مختلفات في أعمارهن، ما بين العشرين والستين، كن ينشدن أهازيج بلغة غريبة، وبصوت واحد، لم ينتبهن للمتشرد الذي اقتحم عليهن المجلس، بل أكثر من ذلك كان كلما حاول لمس إحداهن إلا واخترقها كالطيف، وبالتالي ندرك أنهن من الشخصيات العجيبة، خصوصا وأن اختفاءهن كان مفاجئا.
وسيلة	هذا ليس اسمها الحقيقي، وإنما أطلقه عليها المتشرد عندما رآها ضمن المنشدات، رغم كونها لا تبدو عربية في ملامحها. وصفها الراوي بأنها "شابة شقراء ذات عينين زرقاوين"، تعلق بها البطل/المتشرد، وحاول لمسها في عدة محاولات، قبل أن تختفي فجأة مع المنشدات.

دون أن ننسى شخصيتين طارئتين لكن كان لهما دور هام في الدفع بالأحداث إلى التأزم، وهما:

بوعلام	شخصية طارئة استعان بها الراوي لحكاية شطر من حياة البطل/المتشرد، لكن على الرغم من ذلك فقد شغلت حكايته حيزا هاما في الفصل اثنان، وهو الحكاية الإطار (أكثر من أربعين صفحة)، ومما يميز هذه الشخصية أن الراوي قد جعلها تتكلم بكل حرية ودون رقابة. ومما يلاحظ على "بوعلام" و"جمال" أن البطل/المتشرد كان يسمع حديثهما، لكنه لما أراد رؤيتهما لم يجد لهما أثرا.
جمال	شخصية ثانوية استعان بها الراوي كما استعان بـــ"أمين المصور" من قبلُ، ومما يميزها أنها كانت قليلة الكلام، ذلك أنها كانت في الأصل عالمة بما سيقوله "بوعلام"، لم يجر الراوي على لسانها أي حديث، إلا في بضعة جمل، لما أتى مع بوعلام لدفن الجثة، ومما قاله "جمال" ما يلي: إنه مكان مناسب كما ترى (ص45) هنا ستكون نهايته (ص 45). لم أكن أتخيل أنك ستتحول إلى قاتل يا بوعلام ... (ص 45).

من خلال الجدولين يمكن أن نخرج بملاحظتين يتمثلان فيما يلي:

أولا: أن الراوي –الذي جعل نفسه شخصية من الشخصيات الرئيسية في الفصل واحد– قد اختفى نهائيا من على مسرح الأحداث، بل أكثر من ذلك، فقد تم تغييب جميع شخصيات هذا الفصل بما في ذلك "أمين المصور"، وذلك تبعا لمسار الأحداث؛ إذ إن الزمن قد عاد إلى الوراء، كما انتقل الكلام من "ضمير المتكلم" إلى "ضمير الغائب"، وبعبارة أخرى: فإن هذا الراوي لم يتدخل على الإطلاق – ولو من الناحية الشكلية – في الحكاية الرئيسية، وهي حكاية المتشرد مع القصر المهجور، بل قد استعان في جزء منه بشخصية أخرى لتقوم بدور الراوي، والمتمثلة في شخصية "بوعلام" الذي قص قصته على "جمال"، وهذا ما يسمى بـــ"الحكي داخل الحكي": «وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا الى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية»[1].

[1] - لحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص:49.

ثانيا: أن كل شخصية من الشخصيات المذكورة لها ميزة تختلف عن غيرها، فإذا نظرنا إلى "صاحب الوجه الفوسفوري" –مثلا– ألفيناه غير واضح المعالم، ولم يذكر له الراوي سوى ملامح الوجه، والتي تميزت بالندوب الزرقاء الغائرة، وليست له من مهمة سوى إرباك البطل/المتشرد، وجعله في دوامة من الكوابيس، والشيء نفسه نجده مع "بوعلام" الذي صادف في طريقه إلى المدرسة رأسا مقطوعة، بها ندوب زرقاء. بينما نلاحظ أن جماعة النسوة المنشدات قد كان لهن تأثير عميق في وجدان البطل، خاصة فيما تعلق بـ"وسيلة"، حيث أخذته إلى عوالم مختلفة من الأحلام اللذيذة، التي أنسته بعضا مما يقاسيه، رغم أنها لم تكن في نهاية المطاف سوى طيف من الأطياف الكثيرة التي باتت تلاحقه، ويمكن تصنيف كل من "صاحب الوجه الفوسفوري" و"النسوة المنشدات" في خانة الشخصيات العجائبية: «والشخصية العجائبية خليط بين أمشاج واقعية وغير واقعية، وإن كانت الغلبة لهذه الأخيرة التي أصبحت سمة بارزة في الرواية المعاصرة؛ إذ من خلالها بعبر الروائي عن أزمة الإنسان المعاصر، وعن واقعه»[1].

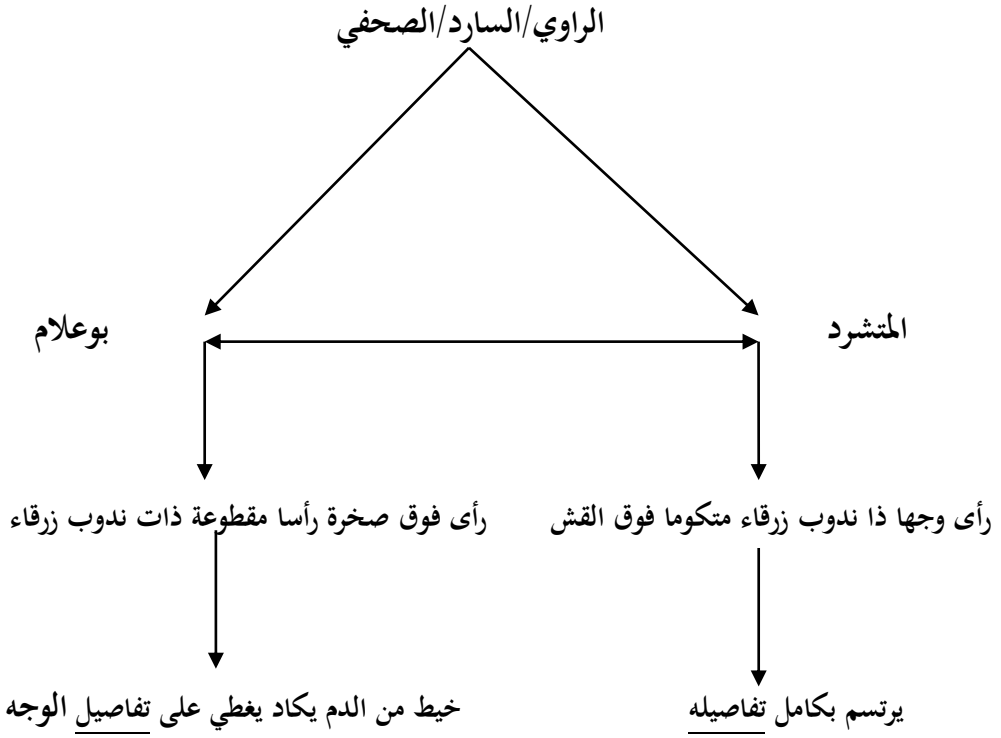
ويتجلى تأثير القصر المهجور في الشخصيات من خلال تلك الحمولة العجائبية التي تميز بها، لدرجة أنه يمكننا القول: إن هذا القصر المهجور قد تقمص دور شخصية قائمة بذاتها، فهو المحرك الأساس لأحداث الرواية بصفة عامة بلا منازع؛ بدليل أن سائر الشخصيات لم تكن لها يد فيما جرى من أحداث، على مدار الحكاية الإطار، والتي مثَّلها الفصل "إثنان"، فالقارئ يرى أن "جماعة النسوة المنشدات" –على سبيل المثال– لم يكن حضورهن إلا لفترة وجيزة، وحتى اختفاؤهن كان مفاجئا، والشيء نفسه يقال عن "بوعلام" و"جمال"؛ إذ إن البطل/المتشرد قد سمع حوارهما كاملا، ورغم ذلك لم تتسن له رؤيتهما، بل أكثر من ذلك، فقد كان اختفاؤهما – من الناحية السمعية – مفاجئا، وكأن كل ما شاهد البطل أو سمع كان من صميم الأحلام والكوابيس المتلاحقة، والتي كان القصر المهجور مسرحا لها، ولم يتكرر ظهور أي شخصية من الشخصيات على مدار الحكاية الإطار، باستثناء "صاحب الوجه الفوسفوري" الذي يعتبر شخصية مؤثرة في مجريات الأحداث.

وهناك ملاحظة لابد منها في هذا المقام وتتعلق بتسمية الفصول؛ إذ إن ذلك تم بناء على ما جاء في متن كل فصل من الفصول الثلاثة التي تم التطرق اليها، قبلا ولن نكرر الحديث هنا، إلا أنه يتوجب إبراز الثنائيات التي تتجلى بشكل واضح في الحكاية الاطار؛ ونعني بذلك الفصل "إثنان" يمكن إجمالها فيما يلي :

[1] - ماي، آمال. العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة". ص: 296.

الثنائية الأولى	البطل/المتشرد في مواجهة صاحب الوجه الفوسفوري
الثنائية الثانية	البطل/المتشرد مع وسيلة
الثنائية الثالثة	البطل/المتشرد والوجه الفوسفوري، يقابله بوعلام والراس المقطوعة
الثنائية الرابعة	بوعلام وجمال
الثنائية الخامسة	وسيلة التي كانت ضمن المنشدات، تقابلها وسيلة زوجة بوعلام
الثنائية السادسة	الماضي الذي يمثله بوعلام، والحاضر الذي يمثله المتشرد
الثنائية السابعة	التناوب السردي بين الواقع والخيال / بين الاتصال والانفصال

وعلى العموم فإنه بإمكاننا القول إن البطل/المتشرد و"بوعلام" ما هما في الحقيقة سوى شخصية واحدة، أو بتعبير آخر فإن هناك انفصاما وشرخا في شخصيات الرواية، انطلاقا من السارد/الصحفي في حد ذاته، هذا الأخير الذي يعتبر النواة التي انبثقت عنها سائر الشخصيات – على قلتها – بما في ذلك "صاحب الوجه الفوسفوري"، ويمكن توضيح ذلك عبر الخطاطة التالية:



3 – القصر المهجور وعلاقته بالأحداث

لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الأحداث في رواية (ثقوب زرقاء) كانت متنوعة، ورغم ذلك فإن معظمها جاء مستقلا عن بعضه البعض، ويرجع ذلك بالأساس إلى تنوع الأحلام والكوابيس، فكل حلم، وكل كابوس تضمن موضوعا من الموضوعات يختلف عن غيره، وهذا التنويع في الأحداث قد أعطى للرواية متنفسا، كما أعطى للبطل –في حد ذاته– فُرصاً لالتقاط أنفاسه بين الفينة والأخرى، فكما رأينا سابقا، فقد كانت الليلة التي قضاها في القصر المهجورة رهيبة جدا، مما استدعى من الراوي تخفيف الوطأة على بطله، ومن ورائه القارئ، وقد تم ذلك وفق توليفة من الأحداث العجيبة ، والتي خيمت على أجواء الرواية بعامة – وأجواء الفصل "اثنان" على وجه الخصوص.

وكما رأينا، فقد تحول "القصر المهجور" من طبيعته الهادئة إلى ما يشبه "شخصية قائمة بذاتها"، وذلك عبر المحطات الكابوسية التي ما فتئ يسلطها على المتشرد/الغريب، خصوصا ما تعلق بـ"الوجه الفوسفوري ذي الندوب الزرقاء"، هذا الأخير الذي جعل المتشرد يعيش في صراع داخلي وخارجي، خصوصا وأنه لا يدري ما هي صلته به؟، ولماذا يتراءى له بهذه الكيفية؟ وهذا ما جعله يعيش حالة من الاضطراب، خصوصا وأن ذاكرته لم تسعفه في معرفة ماضيه، والسبب الذي أدى به إلى اللجوء إلى هذا المكان: «كتلة البلادة التي كان يشعر بها تغمره. بدأ يتزعزع وكأنه أمام حدث جلل قد يخلط كل شيء ويجعل في طريق المجهول وهو معصوب العينين، ومكبل اليدين من الخلف ويضرب بسياط تترك خطوطا حمراء على ظهره وخطوطا متدلية حمراء أخرى على الأرض»[1]

وليس هناك من شك في كون الأحداث في (ثقوب زرقاء) قد جاءت متنوعة، حيث جاء بعضها متصلا بغيره بينما جاء بعضها الآخر منفصلا أو مستقلا، وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى ما ذكرناه سابقا، ونقصد بذلك أن كل حلم من الأحلام، وكل كابوس من الكوابيس التي تراءت للمتشرد قد حمل حكاية ما، وعلى الرغم من ذلك فإن تلك الأحداث والكوابيس المختلفة تلتقي عند نقطة واحدة، مفادها إلقاء الضوء على الذاكرة المنسية للبطل.

[1] - الرواية. ص:18.

ورغم أن الروائي – أيًّا كان – لا يشير إلى أي علاقة بين الأحداث بشكل مباشر، إلا أن ذلك لا يمنع القارئ من التأويل بغية ربط ما تشابه منها، ولملمة ما تشتت بغية الوصول إلى الترتيب الصحيح لها، ومعرفة السابق من اللاحق، بل ومعرفة المسببات والنتائج، ولا يتأتى له ذلك إلا إذا انتهى من قراءة الرواية كلية، قبل العودة بتفكيره إلى الوراء، أو بمعنى أوضح فإنه «خلال عملية القراءة كلها يكون هناك تفاعل متواصل بين التوقعات المعدلة والذكريات المحولة. لكن النص نفسه لا يصوغ التوقعات ولا تعديلها؛ وهو أيضا لا يحدد كيف يتم إنجاز ترابطية الذكريات. وهذا هو مجال القارئ نفسه ... وكل ترابط جملة يحتوي على ما قد يسميه المرء بالجزء الفارغ، الذي يتطلع إلى الترابط الموالي»[1].

وفي رواية (ثقوب زرقاء) نجد علاقة متينة بين القصر المهجور والأحداث، على الرغم من أن بعضها قد جرى –أو يفترض أنه جرى خارجه– ولا نقصد هنا خروجا حقيقيا، بل من خلال الأحلام والكوابيس التي ذكرناها، وانطلاقا من ذلك يمكن تقسيم الأحداث في الرواية بحسب ورودها، فما جرى منها داخل القصر المهجور يمكن اعتباره حدثا مباشرا، أما ما حدث (خارجه)[2] فسنسميه حدثا غير مباشر. ولنبدأ بالأحداث التي دارت في البناية المهجور، وكانت منذ البناية توحي بشيء غير مرغوب فيه: «خليط من السمك المتعفن وفضلات البشر والفئران الميتة، يكاد يصاب بالصرع وقد انفتحت خياشيمه وكاد ينسى حاسة الشم التي تعطلت لوقت لا يذكر مدته»[3].

وإذا كان من الممكن للبطل التغاضي عن الروائح الكريهة فإنه بالكاد يستطيع إيجاد مكان يفترض أن يكون صالحا للاختباء من البرد الشديد والأمطار المتساقطة، والغريب في الأمر أن هذه البناية على حجمها، إلا أنها لا تصلح لذلك نظرا للثقوب الكثيرة التي تمتلئ بها الجدران: «وشعر بحالة برد شديدة وهو يرى بين ثقوب تلك البناية التي تشبه بناية دمرتها دبابات الحرب، أضواء المدينة التي تكاد لا تنتهي، ومع الأضواء كان يفكر في البيوت التي تقع وراءها»[4]. فالبناية إذن مخربة بشكل كبير، مما جعلها غير صالحة للاحتماء من البرد الشديد.

---

[1] - إيزر، فولفجانج. فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب، في الأدب. تر: حميد لحمداني، جيلالي الكدية. مكتبة المناهل فاس د .ط .د. ت . ص: 60-61.

[2] - لا نقصد بكلمة الخارج هنا أن المتشرد قد غادر البناية المهجورة ثم عاد إليها، وإنما هو تعبير عن الأحداث التي تمثل "أحلاما" أو "ذكريات" أو "كوابيس"، وبالتالي فهي جميع الأحداث التي لا وجود لها إلا في مخيلة البطل، إضافة إلى ما ذكره "بوعلام" على مسامع "جمال".

[3] - الرواية. ص:24.

[4] - الرواية. ص:25.

وعلى العموم فإن معظم الأحداث التي جرت فعليا في البناية المهجورة لم تخرج عن تعميق المعاناة لدى البطل، ولعل أهم تلك الأحداث ما كان يتراءى له من حين لآخر؛ ونقصد بذلك صاحب ذلك الوجه الفوسفوري الذي لا يذكر أين رآه؟ وما هي صلته به؟ وهما السؤالان اللذان أعدناهما للتعبير عن إلحاح الخطاب في الرواية التي بين أيدينا، حيث ركزت على هذا الوجه بشكل كبير، لدرجة أنه حتى بعد انتهاء الليلة وبداية يوم جديد فقد رأى رجلا بنفس الملامح: «وكان رجل بوجه فوسفوري أول من رأى من الناس في ذلك اليوم، وفجأة تقلب مزاجه وراودته أفكار شتى لكنها التقت حول فكرة وحيدة مفادها أن يومه ذاك الذي بدأ باللون الأزرق يحمل بين طياته نكبة مثل السم في العسل»[1].

وإذا انتقلنا إلى الأحداث غير المباشرة فيمكن إجمالها[2] فيما يلي:

1 - سماع أصوات في أحد الطوابق العلوية مما جعله يصعد، حيث رأى مجموعة من النسوة المتحلقات، وهن ينشدن أناشيد بلغة غريبة لم يفهم منها شيئا.

2 – أثناء الصعود تخيل نفسه مالكا لهذا القصر الذي أصبح –في مخيلته- قصرا حقيقيا.

3 – عند رؤيته لتلك التي أسماها "وسيلة" تخيل نفسه معها في مكان آخر، حيث كانت زرقة السماء وخضرة العشب تصنعان جوا مثاليا.

4 – تخيل نفسه في اسوق المخصصة للكلاب...

5 – لعل حكاية بوعلام من الحكايات الأكبر حجما في الرواية، وهي بمثابة تفسير لمعاناة البطل/المتشرد نفسه قبل مجيئه إلى البناية المهجورة، بمعنى أنها هي نفسها الذاكرة المنسية التي جاهد نفسه لتذكرها، من هنا ندرك العلاقة التي ألمحنا إليها في الصفحات السابقة، والتي سنلمح إليها في الصفحات اللاحقة من أن: هناك تقاطعا بين عدة شخصيات: صاحب الوجه الفوسفوري – المتشرد – بوعلام – الراوي ...

[1] - الرواية. ص:84.

[2] - تم ذكر بعضها في الصفحات السابقة، وسيتم التطرق إلى بقيتها في الصفحات اللاحقة.(الفصل الموالي).

الفصل الثالث:

دلالات المكان في رواية "ثقوب زرقاء"

أوَّلاً: الدلالات النفسية للقصر

1 - هامشية القصر / هامشية الشخصية

2 - القصر المهجور وضمير الغائب

3 - القصر المهجور ولعبة الأرقام

ثانياً: الدلالات الاجتماعية للقصر

1 - القصر المهجور والنبذ الاجتماعي

2 - القصر المهجور والواقع السوداوي

ثالثاً: الدلالات التاريخية للقصر

1 - القصر المهجور وصورة الآخر

2 - القصر المهجور وسرد المحنة

رابعاً: القصر المهجور والسيرة الذاتية

من المعلوم أن الرواية كعمل فني ما هي في حقيقة الأمر إلا نتاج لمجموعة من المكتسبات الثقافية والاجتماعية للمبدع؛ لأنها تحمل بصمته من خلال تضافر مجمل العناصر والأحداث المشكلة لها كعمل فني يحاول من خلاله التنبيه على وضع اجتماعي ما، أو التطرق إلى واقعة تاريخية ربما لم تفسر تفسيرا صحيحا، فيحاول الروائي إعادة صياغتها بأسلوبه الخاص؛ وبذلك لابد للقارئ أن يكون على دراية مسبقة بثقافة المبدع وتوجهه، حتى لا يؤول النص الذي بين يديه تأويلا خاطئا، وبما أن الرواية التي نحن بصددها جزائرية فهي ذات خصوصية نظرا للظروف التاريخية والاجتماعية التي مرت بها البلاد، ما يجعل القارئ ملزما بعدم التسرع أثناء القراءة، حتى يتسنى له فك الشفرات التي تصادفه، وربما استلزم منه ذلك إعادة القراءة عدة مرات حتى يقبض على الدلالات والمقاصد التي أرادها المؤلف.لأن «التحولات والحركة التي تحدث بالانتقال من علامة لأخرى في النص والتحولات التي تنتج بعد المرور بين الأسطر من تسجيل لمعلومات أو الوقوف عند صور وتتبع مسارات وبطاقات دلالية وتحول الأصوات والمفاجآت التي تحدث ... ومع كل علامة تتشكل ومع كل حركة تحدث يتكون استنتاج وتتشكل دلالة تسمح بتواجد معرفة أحاسيس سابقة وتجارب وقراءات»[1]

لقد تناولنا في الفصل السابق ما تضمنته رواية (ثقوب زرقاء) من أحداث عجيبة وغريبة كان بطلها "متشرد مجهول" ساقته الأقدار إلى قصر مهجور –قرب الشاطئ– أملا في قضاء ليلة هربا من البرد الشديد والأمطار المتهاطلة في ليلة من ليالي الشتاء، لكن كل ذلك لم يُجْد نفعا؛ فقد وجد نفسه في دوامة من الأحلام والكوابيس المزعجة والمتلاحقة، والتي أفزعته، وجعلته يفقد كل أمل في الهدوء والسكينة؛ والسبب في ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى المكان في حد ذاته؛ ذلك أن هذا المكان (القصر المهجور المثقوب من كل جانب) قد دارت حوله العديد من الإشاعات: منها أن جريمة قتل قد وقعت فيه حينما كان "ديرا للراهبات" في زمن الاحتلال الفرنسي، ومنذ ذلك الحين أصبحت الجريمة تعاد كل ليلة وسط أصوات الصراخ والأنين، إلى غير ذلك من الإشاعات، وعلى العموم فإن معظم ما قيل يكاد لا يخرج عن شيء واحد، وهو أن هذا القصر مسكون بالجن؛ وبالتالي فلا يمكن أن يكون صالحا للبشر، وهذا ما جعله محاطا بهالة من العجائبية. وبغض النظر عن الأقاويل والإشاعات فإن هذا المتشرد قد عايش المكان بنفسه ورأى أمورا عجيبة بالفعل، وكل ذلك أوردناه بالتفصيل في مستويات المكان لكننا نتساءل: ماذا أراد الكاتب بكل ذلك ؟ وهل هناك دلالات ما وراء حكاية القصر المهجور مع البطل؟

[1] - بلعلى، أمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. ص:33.

من المسلم به أن الروائي ينطلق من خبرة معينة، وبالتالي فإن عمله لا يعدو أن يكون تجربة إبداعية منبثقة من تجربة حياتية خاصة أو جمعية، وهذا ما دفعنا إلى البحث عن الدلالات المختلفة والمحتملة التي أضفاها "الخير شوار" على "القصر المهجور"، وقام بإسقاطها على هذا البطل/المتشرد الذي لم يعطه اسما، خصوصا إذا علمنا أن الكاتب يمتهن الصحافة المكتوبة التي تستدعي كتابة الروبورتاجات ومتابعة كل حدث من الأحداث فور وقوعه ليبني عليه مقالا من المقالات، التي تكشف للقارئ ما يجري حوله، وانطلاقا من ذلك كان لابد من البحث عن مقاصد المؤلف من وراء سرده لحكاية "متشرد" لجأ إلى "بناية مهجورة" لأنه من غير المعقول أن يتوقف قارئ الرواية عند المعنى الحرفي، زد على ذلك أن السارد أدخلنا في جو من الفضول، وذلك من خلال استهلاله للرواية بعبارة تحمل العديد من الاستفهامات. وقد جاءت على النحو التالي: «جريمة قتل بشعة في منطقة الطاحونتين غرب الجزائر العاصمة[1]». فما معنى ذلك كله؟ أو بتعبير آخر: هل كان موضع العجب في جريمة القتل أم في المكان الذي وقعت فيه؟ والرأي الذي نميل إليه أن موضع الغرابة يرتكز على المكان بشكل كبير بدليل أنه مهجور ولا أحد يقطنه، زيادة على أن ما سيأتي من أحداث سيكشف الحمولة المكانية للعنوان الذي صدر في مختلف الجرائد اليومية.

وانطلاقا من ذلك سنحاول – في هذا الفصل – البحث عن بعض الحمولات النفسية والاجتماعية وكذا التاريخية التي تضمنها "القصر المهجور" كمكان؛ سيما وأن أحداث الرواية – وبخاصة الفصل "اثنان" – تدور في هذا القصر المهجور المخرب من كل جانب، وقد رأينا ما جرى للبطل/المتشرد من أحداث عجيبة جعلته في حيرة من أمره، بل أكثر من ذلك فقد وجد نفسه تائها ضائعا بلا ذاكرة؛ فلم يعد يستطيع أن يدرك ما يحيط به، خصوصا وأن الكوابيس المزعجة والمتلاحقة أخذت تسيطر عليه وتجعله حائرا إزاء ما يرى وما يسمع، وهل كل ذلك حقيقي أم مجرد أحلام وكوابيس، سببتها له حالته المزرية وسط ظروف قاسية تمثلت في الجوع والبرد الشديدين في ليلة شتوية ممطرة، وهذا ما نلمسه من خلال المحطة السردية التالية: «لا يدري كم من الوقت مر عندما بدأت مخيلته تعود إلى التشكل من جديد، دون أن يفلح في تنشيط ذاكرته البعيدة، واجدا نفسه وسط تلك العتمة التي تكسرها إلا بعض الأضواء الخافتة من جهة البحر، والكثير من الأضواء البعيدة التي تصنع ملامح مدينة شاطئية تمارس طقوس ليلها الشتوي الطويل.»[2]

[1] - الرواية. ص:7.

[2] - الرواية .ص:28.

وبناءً على ما سبق أمكننا القول بأن المكان في رواية "ثقوب زرقاء" قد لعب دورا كبيرا، كان له الأثر العميق في مجريات الأحداث بصفة عامة؛ وبالتالي فقد انعكس ذلك على الشخصيات–ولكن بدرجات متفاوتة– ذلك أن طبيعة هذه الشخصيات في حد ذاتها غير متشابهة؛ لأن هذا القصر لم يكن فيه – في حقيقة الأمر – سوى المتشرد وحسب، أما سائر الشخصيات فقد جاءت في سياق الأحلام والكوابيس المتلاحقة، إذ سرعان ما تختفي فجأة بمجرد نهاية المهمة الموكلة لها (نهاية الكابوس أو الحلم)، وعلى العموم فإن هذا القصر قد شكل مسرحا لحياة المتشرد؛ فهو الوعاء الذي صب فيه الراوي ما جرى له في الماضي والحاضر، لكن بطريقة غير مباشرة، ومن هنا ندرك ذكاء "الخير شوار" في اعتماده الكلي على المكان دون غيره من العناصر، ومن المعلوم أن المكان له تأثير على قاطنيه، فمن يسكن منزلا مأهولا يختلف بالضرورة عمن يسكن منزلا مهجورا، فلكل خصائصه وتأثيراته النفسية والاجتماعية والثقافية، بخلاف الزمن –الذي يشترك فيه الجميع–، وهذا ما أشارت إليه "سيزا قاسم" بقولها أن: «المكان – بالمعنى الفيزيقي – أكثر التصاقا بحياة البشر؛ من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده.»[1]

والمكان في الرواية يتنوع بغية فسح المجال لتنوع الأحداث، وإعطاء الفرصة لتحرك الشخصيات بكل حرية، وهذا ما تفتقد إليه الرواية التي بين أيدينا حيث نجد "الخير شوار" يُجري جميع الأحداث في مكان واحد يتمثل في "قصر مهجور" لدرجة أنه عندما يضطر إلى توظيف أماكن أخرى يستعين بأحلام اليقظة، هذه الأخيرة التي لعبت دورا نفسيا مهما –خاصة فيما تعلق بزعزعة الاستقرار لدى شخصية البطل/المتشرد الفاقد لذاكرته– فما إن يحس بارتياح نسبي نتيجة حلم من أحلام اليقظة، إلا ويعود إلى واقعه المر داخل البناية المهجورة، هذا الانتقال والتحول من الحلم إلى الواقع، ثم من الواقع إلى الحلم –في حركة تناوبية– هو الذي جعل أحداث الرواية تتطور «بتطور الحالة الثقافية/المعرفية، والتي تشرك المجتمع كمخيال يرغب في سد الحاجة الإنسانية إلى ما هو فوق واقعي، وبالتالي يصبح فعل الرواية سلوكا من سلوكات الكينونة في تحولاتها العميقة، التي تشتغل ضمن مجال الإمكان الإبداع..... ضمن هذه البانوراما الإنتاجية لفعل الرواية يتأسس السياق، الذي تفاعلت فيه أحداث رواية "ثقوب زرقاء".»[2] .

[1] ـ قاسم، سيزا.مقدمة مشكلة المكان الفني. ص:59.

[2] ـ بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.

أوّلاً: الدلالات النفسية للقصر

إن ما يميز رواية "ثقوب زرقاء" اشتغالها على المكان وتأثيره على الشخصية بشكل كبير، من خلال لجوء "متشرد غريب" إلى "بناية مهجورة" على هامش المدينة،احتماء من الأمطار والبرد الشديد، في ليلة من ليالي الشتاء. إلى هنا الأمر عادي، لكن الشيء الملفت للانتباه أن "الخير شوار" قد تجاوز المعنى الحرفي للحكاية إلى شفرات عديدة، وجب على القارئ فكّها للوصول إلى تلك الدلالات النفسية العميقة، وهذا ما يستلزم شيئا من التمعن في القراءة، نلمس ذلك عبر المحطات السردية المختلفة، التي تبرز لنا ذلك الصراع الخفي بين المكان والشخصية، وهو الصراع الذي تشكلت ملامحه منذ الوهلة الأولى للفصل "اثنان"، حيث لم يترك السارد لبطله أي فرصة لالتقاط أنفاسه، ذلك أنه ألقى به في مكان غريب ومنعزل عن غيره، وهذه العزلة في حد ذاتها لا تبشر بخير؛ لأن كل إنسان يرتاح حينما يجد نفسه وسط بيئة ملائمة تعكس راحته النفسية: «فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود، لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية.»[1]

ويتعزز هذا الطرح منذ الفصل "واحد" –وبالأخص في ختامه– من خلال التركيز على أمر غريب جدا، تمثل في "الوجه الفوسفوي الذي يحمل ندوبا زرقاء" هذا الوجه الذي أرّق الصحفي/الراوي في حد ذاته قبل أن يؤرّق البطل، نجد ذلك في قوله: «لم اعد أهنأ بالنوم مثلما كنت في زمن سابق، وما إن حاولت الاستسلام له– رغم التعب– حتى تعود تلك الصورة في أشكال مختلفة: مرة أرى الرأس وحده مفصولا عن الجسد، لكنه يلاحقني –وكأنه امتلك أجنحة– ... وأحيانا أخرى أشعر بصاحب الوجه يوقظني من نومي، ويلح في ذلك.»[2]. أما بخصوص البطل، فقد بدأ يفقد أعصابه وتماسكه، ويتنبأ بحدوث شيء غير مرغوب فيه. لكننا نتساءل: ما هو السر في الندوب الزرقاء ؟ ولماذا اللون الأزرق بالذات؟ يمكن تفسير ذلك بكون «الثقوب بطبيعتها تعبر عن فراغ، والفراغ عادة ما يكون هادئا، إلا أنّ المنحى السوريالي المبني على الحلم وتوترات اللاوعي واللاشعور –كما جسدته سواء شخصية الصحفي في الفصل "واحد" أو الشخصية الرئيسية القلقة الباحثة عن الذات والذاكرة في الفصل "اثنان"– يحيلان على نوع من التوتر، ولهذا كانت الثقوب زرقاءَ، والأزرق بداية لون الهدوء، لكنه يحيل إلى ما قبله وما بعده.»[3]

[1] - قاسم، سيزا. المرجع السابق. ص:63.

[2] - الرواية. ص:15.

[3] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المرجع السابق.

وإذا ركزنا اهتمامنا بعض الشيء على "القصر المهجور" كمكان، وجدنا أنه بناية قديمة مهجورة مثقوبة من كل جانب، تقع على هامش "مدينة كبيرة" قرب البحر، وهذه الأوصاف لا تحيل في حقيقة الأمر إلى شيء عجيب، لكن ما سيحدث للبطل/المتشرد فيما بعد يجعلنا نشعر بأن الراوي قد استدرجنا –كقراء – إلى مكان يحمل من المفارقات الشيء الكثير، وانطلاقا من ذلك سوف نقوم بدراسة التأثير النفسي للقصر المهجور، وانعكاس ذلك على شخصية المتشرد بدليل أن "الخيّر شوار" قد عرف كيف يؤثث للمشهد النفسي المتمثل في التناقضات التي تعيشها شخصياته – على قلتها –، وهذا ما جعل الرواية متنوعة من حيث الخطاب، حيث إن كلام الراوي يحيل إلى دلالات خفية غير مصرح بها، ولذلك فـ «إن التنوع الكلامي الذي يدخل الرواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو كلام غريب، بلغة غريبة، يعمل على التعبير عن مقاصد المؤلف تعبيرا مواربا، والكلمة في كلام من هذا النوع هي كلمة ذات ثنائية صوتية، خاصة أنها تخدم في آن متكلمَيْن، وتعبر في آن عن قصدَين مختلفَين: القصد المباشر للمتكلم في الرواية، والقصد غير المباشر للمؤلف.»[1]

وانطلاقا من كل ذلك تتجلى لنا تلك الأبعاد النفسية المتعددة، التي يحملها "القصر المهجور" كمكان، وتنعكس سلبا على الشخصيات التي تقصده أو تأوي إليه، وهذا بالفعل ما حدث للمتشرد "الفاقد لهويته وذاكرته حينما قصده، وفي نفسه الأمل في نيل قسط من الراحة والدفء، لكنه وجد نفسه في دوامة لا آخر لها من الكوابيس والهواجس، مما جعل نفسيته تنهار كلية، لكن لماذا كل هذا الصخب والتعب الذين خيما على المكان المهجور ليلة وجود المتشرد داخله؟ وهل هي محاولة من الصحفي/الراوي لإبعاد الأنظار عنه، خصوصا وأنه كان شديد الاهتمام بحكاية هذا "المتشرد" الذي لا يعرفه أحد؟ مع العلم «أن المؤلف هو المصدر الوحيد للطاقة المنتجة للأشكال، وهو مصدر لا يتوفر عليه الوعي المنفس (المصاغ نفسيا)، بل يستقر في إنتاج ثقافي دال.»[2] للإجابة على هذه التساؤلات سنحاول تقسيم رؤيتنا للدلالات النفسية للمكان إلى ثلاثة نقاط كالآتي :

* هامشية القصر/هامشية الشخصية.
* القصر المهجور وضمير الغائب.
* القصر المهجور ورقم إثنان.

[1] - باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية ص:98.

[2] - باختين، ميخائيل. جماليات الإبداع اللفظي. تر: شكير نصر الدين. دار دال للنشر والتوزيع.دمشق. ط:1. 2011. ص:14.

1 – هامشية القصر/هامشية الشخصية

إنه لمن الضروري البحث عن تلك العلاقات الحميمية التي تجمع بين المكان والإنسان الذي يعيش فيه؛ ذلك أن للمكان دورا هاما في تشكيل الشخصية، فالمكان هو المأوى، والمسكن الذي يجد فيه الفرد راحته الجسدية والنفسية، أو بتعبير آخر فإن رؤيتنا للمكان تعكس لنا بصدق ما يمكن أن تكون عليه حالة الأفراد المنتمين إليه، وهذا ما دفع "باشلار" إلى إيلائه أهمية بالغة حيث يقول: «إن رسم صورة مبالغ في جمالها للبيت تلغي ألفته، ويصدق هذا على الحياة، ولكنه أصدق ما يكون في أحلام اليقظة: إن البيوت الحقيقية للذاكرة؛ البيوت التي نعود إليها في أحلامنا، البيوت الثرية بأحلام اليقظة، لا تمنح نفسها بسهولة للوصف ...قد نستطيع أن نحكي كل شيء عن الحاضر، ولكن ماذا عن الماضي؟»[1]. ويصدق ذلك على المكان في النصوص السردية: كالقصة والرواية، فالراوي –إذ يختار لشخصياته أمكنة محددة–فهو يعرف أن اختياره ذلك له دوافع تتعلق بالأساس بأمزجة تلك الشخصيات. من ذلك أنه ما من شخصية إلا ولها مكان تجد فيه الهدوء والسكينة، اللذين قد تفتقدهما في الأماكن الأخرى المشكلة للفضاء الروائي، نظرا لما يحمله من ذكريات معينة.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن المكان يلعب دورا هاما في إبراز معالم الشخصيات –إن على مستوى الواقع المعاش أو في أي عمل فني يعكس هذا الواقع– ويتضح ذلك عبر الأدوار التي تعيشها، أو تقوم بتمثيلها، ومن ذلك الرواية، ففيها نجد مجموعة من الشخصيات التي يوظفها الراوي، ولكنها ليست كلُّها متشابهة، بل توجد بينها اختلافات، يمكن أن تظهر بسهولة لدى القارئ – من خلال الأمكنة التي تسكنها أو ترتادها– وبذلك يمكن القول إن «الخلفية المكانية هي البيئة، والبيئات — وخاصة ما يتعلق بداخل المنزل — يمكن أن ينظر إليها على أنها تعبير مجازي عن الشخصية؛ فبيت الرجل امتداد لذاته، إذا وصفته فقد وصفت الرجل ... والخلفية المكانية قد تكون تعبيرا عن عن الإرادة الإنسانية، فإذا كانت الخلفية طبيعية فقد تكون امتدادا خارجيا للإرادة.» [2]. وهو ما يعني أن للبيئة دورا هاما في تشكيل الشخصيات، لدرجة أن الأماكن قد تحمل من الدلالات ما لا تتوفر عليه أماكن أخرى، مثل البيت الذي يعتبر لصيقا بذات الإنسان الذي يسكنه.

[1] - باشلار، غاستون. جماليات المكان. ص:42.

[2] - ويليك، رينيه. نظرية الأدب. ص:305.

وعليه نرى أن النصوص السردية عموما –والرواية على وجه الخصوص – قد تمكنت من إقامة تلك العلاقة المتبادلة بين الأنا والمكان الذي تعيش فيه، بحيث تجد هذه الأنا الراحة والمتنفس اللذين ربما لم تجدهما في أماكن أخرى قد تبدو للبعض مريحة، لكنها بالنسبة للأنا التي عايشتها وعرفت خباياها غير ذلك، بل ربما تكون علاقتها بهذه الأنا علاقة نفور. من هنا نقول إن «الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره ... ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان؛ لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية».[1]

وإذا تأملنا الرواية لاحظنا انفصاما وتشتتا حادا يعيشه البطل/المتشرد داخل القصر المهجور، مما جعله يعيش على أعصابه، خصوصا وأنه أحس بأن ذاكرته لا تسعفه في لملمة أفكاره، والعثور على خيط يربطه بماضيه، مما جعله يستسلم للأمر الواقع، غير أن كل ذلك لم يهون من الأمر شيئا، بل إن لجوءه إلى هذا المكان زاد من تدهور نفسيته؛ نظرا للحالة التي آل إليها. وهذا ما نلمسه في قول الراوي: «البناية مثقوبة من كل جانب، كانت بيتا للراهبات، قبل أن تهجر وتتعرض جوانبها للتخريب، ينتف شعره، ويشعر برائحة تزكم الأنوف، خليط من السمك المتعفن وفضلات البشر، والفئران الميتة. يكاد يصاب بالصرع، وقد انفتحت خياشيمه فجأة، كاد ينسى حاسة الشم التي تعطلت لوقت لا يذكر مدته.»[2].وكل ذلك يدخل في الصياغة الإبداعية للمؤلف، الذي عرف كيف يعبر عن واقع نفسي بواسطة الحكي، ذلك أن الروائي الذي يصور لنا معاناة نفسية لشخصياته لابد وأن يكون على دراية كاملة، ومعرفة كافية بما يكتب، ويستلزم ذلك عاطفة من نوع خاص، فلا يمكن لأي كاتب أن يعبر عن نفسية شخص ما داخل واقع معين، إن لم يكن هو نفسه قد مر بهذا الواقع، أو عايشه، أو على الأقل عرف عينة من شخصياته التي يكتب عنها في عمله على أرض الواقع، ولا ننسى أن "الخير شوار" يمتهن الصحافة المكتوبة؛ وبالتالي فإن شخصية الصحفي في الفصل واحد لا تختلف كثيرا عن المؤلف/الراوي، مما يوحي بذلك التقمص العاطفي الذي عبر عنه "باختين" بقوله إن «التقمص العاطفي ...هو ما يملك القدرة على انجاز توليف منسجم – على مستوى واحد ووحيد– بين الداخل le dedant ، والخارج le dehors »[3]

[1] - قاسم، سيزا. المرجع السابق. ص:63.

[2] - الرواية. ص:24.

[3] - باختين، ميخائيل. جمالية الإبداع اللفظي ص:93.

وقد تجلى هذا التقمص العاطفي في استخدام ضمير المتكلم في الفصل "واحد" بشكل مكثف، لدرجة أن القارئ يحس بكونه إزاء قصة حقيقية، أو أنه بصدد قراءة سيرة ذاتية لـ"صحفي" سمع عن "جريمة قتل" في "بناية مهجورة" على هامش "مدينة كبيرة"، سيما وأن الأماكن التي ذكرها كلُّها حقيقية :كالبناية المهجورة، ومستشفى، ومقبرة القطار، وحتى شخصية "أمين المصور" ربما كانت موجودة بالفعل[1]، وعليه يمكن القول إن "الخير شوار" في هذا العمل قد أضفى شيئا من الخبرة، هذه الخبرة التي يستعين بها القارئ لفهم ما يرمي إليه المؤلف، من هنا فـ«إن المؤلف والقارئ كليهما يضفيان على النص ما هو أكثر من المعرفة باللغة، يضفيان عليه خبرة إضافية، هذه الخبرة هي النبراس الذي يهتدي به المرء في إدراك الأنماط الموجودة في النص»[2].

مما سبق ندرك مدى تأثير "البناية المهجورة" على البطل، فكلاهما مهمش ،كلاهما منبوذ، ذلك أن هذه البناية في حد ذاتها منزوية عن المدينة، لا تصلح إلا لرمي الفضلات والقاذورات، ورغم ذلك فهي – وإن كانت تبدو من الخارج ساكنة هادئة – من الداخل على عكس ذلك تماما، حيث نجدها ممزوجة صخبا وعنفا، عبر عنهما الراوي بالكوابيس التي توالت على «المتشرد الذي يعيش صراعات وصدامات متلاحقة ومتضادة مع ذاته، ومع هويته النفسية المضطربة التي جعلته يفقد البوصلة بين الواقعي والمتخيل، بين الحقيقي والوهمي، وبين الحلم والكابوس»[3]. وعليه نقول بأن الراوي حاول إبراز مسألة المعاناة التي يعيشها الإنسان الجزائري، وتجعله حبيس ذاته منزويا عن العالم المحيط به.

وحسب اعتقادنا المتواضع نقول إن الروائي قد حاول إبراز تلك المعاناة النفسية التي مثل لها بالقصر المهجور المثقوب من كل جانب، «فالثقوب بطبيعتها تعبر عن فراغ، والفراغ عادة ما يكون هادئا، إلا أن المنحى السوريالي المبني على الحلم وتوترات اللاوعي واللاشعور كما جسدته- سواء شخصية الصحفي في الفصل واحد، أو الشخصية الرئيسية القلقة، الباحثة عن الذات والذاكرة في الفصل "اثنان يحيلان" على نوع من التوتر»[4]. وهذا بالضبط ما حدث للبطل/المتشرد، الذي وجد نفسه غير قادر على استرجاع أفكاره وتنشيط ذاكرته، وكل ما له علاقة بالماضي الذي عاشه -رغم محاولاته العديدة- ولم يبق في

[1] - مجرد احتمال. لكن مال يهمنا هنا ليس اسم الشخصية بقدر ما تهمنا طبيعة المهمة الموكلة إليها.
[2] - السيد، إبراهيم. نظرية الرواية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. د.ط. 1998 ص:38.
[3] - لحرش، نوارة ثقوب زرقاء حياة سفلية. مجلة الدوحة. عدد 27. مارس 2014. ص:108.
[4] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.

مخيلته سوى الواقع المر الذي بدأ يقاسيه داخل البناية المهجورة، وكأن كل تلك الذاكرة قد تسربت عبر الثقوب.

ورغم ذلك فإن هذا التأثيث النفسي للرواية لم يأت فجا معتمدا على التقارير المباشرة الخالية من الحس الفني، وإنما جاء في قالب سردي معتمدا على التلميح لا التصريح، لدرجة أن القراءة العجلى لا تكاد تخرج بشيء يمكن أن يعبر عن الحالة النفسية للشخصيات، بل لابد من قراءة ثانية متأنية، لعل القارئ يخرج منها بشيء جديد، وعلى هذا نقول إن هذه الرواية تختلف عن تجربة "الخيّر شوار" السابقة، والمتمثلة في رواية (حروف الضباب) التي اعتمد فيها على أجواء الأساطير والقصص الشعبي داخل فضاء القرية، على عكس الرواية التي بين أيدينا، والتي يحس القارئ أنها مغايرة لسابقتها نظرا لكونها ابتعدت عن الأساطير لتدخلنا في جو من العجائبية. فهي «تغوص في الحياة السفلية المعتمة لمتشرد مسحوق بالمعاناة والكوابيس، وتستعرضها بكثير من الغرائبية والكابوسية. الحياة في "ثقوب زرقاء" مستحيلة، ومنفلتة في جحيم لا يطاق. حياة معطوبة بالانهيار ذاته، تنشد خلاصها بدراماتيكية قاتمة»[1]. هذه القتامة التي انعكست سلبا على نفسية المتشرد، وجعلته يعيش صراعا داخليا .

وهذه النقطة تحسب لـ"الروائي"، الذي استطاع أن يبني لنا حبكة سردية متماسكة، في قالب فني أداته الوحيدة هي الحكاية المتحررة من جميع القيود السيكولوجية؛ بمعنى أنه لم يجعل نفسه حبيس نظريات نفسية معينة، يحاول تطبيقها في الرواية، بل جاء عمله تلقائيا، خاليا من التكلف والمباشَرة؛ حيث نجده يزاوج بين كل من الواقعي، والخيالي، والعجائبي، بأسلوب يجعل القارئ في كل محطة من المحطات السردية أمام احتمالات عديدة يمكن أن يفضي إليها السرد -تبعا للحالة النفسية للشخصيات-.

وهذا ما أشار إليه "سامي الدروبي" بقوله: «ولا شك أن الرواية التي تبنى بناء ملفقا على أساس من المعرفة النظرية السيكولوجية وحدها -دون الحدس الأدبي- تأتي خالية من الحياة، مطبوعة بطابع التركيب المصطنع، والافتعال الواضح، ولا يمكن أن تنقل إلينا نقلا صادقا مشاعر الشخصيات التي تصورها، لنشارك هذه الشخصيات حياتها الحميمة، ونتعاطف معها، ونصير إليها -إن صح التعبير-»[2]. وعليه فإن الجانب الفني له أهميته في التعبير عن مشاعر الشخصيات داخل الرواية، حتى لا يكون هناك تصنع وافتعال في رسم ملامح هذه الشخصية أو تلك.

[1] - لحرش، نوارة . مرجع سابق.

[2] - الدروبي، سامي. علم النفس والأدب. دار المعارف. القاهرة. ط2. د.ت. ص:128.

وفي الرواية العديد من المحطات السردية التي تبرز ذلك التشتت النفسي الناجم عن الذاكرة المفقودة، وكأني بالراوي قد حاول التركيز على "التشرد النفسي" لشخصيته الرئيسية، التي تعاني انفصاما حادا، نجد ذلك مثلا في قوله: «يتحسس بكلتا يديه وجهه، كأنه يكتشف ذاته لأول مرة، ويتأمل يديه بحثا عن شيء لا يعرفه، فقد يجد أثرا قديما يذكره بحادثة، ويكون مفتاحا لإعادة قراءة نفسه، وعندما يجد ندبة يغوص فيها كأنه يدخل واديا عميقا، ويكاد يفقد توازن رجليه وهو يتأهب لدخول ذلك الوادي، متوقعا أن يجد جماعة من السكارى الذين هربوا من المجتمع، وانزووا في ذلك الهامش البعيد»[1].

فمنذ الوهلة الأولى التي دخل فيها القصر لم يشعر هذا المتشردُ بشيء يوحي بالراحة والاطمئنان، خصوصا وأن ذلك "الوجه الفوسفوري الذي يحمل ندوبا زرقاء" ما فتئ يتراءى له بين الفينة والأخرى، مما جعل نفسيته تنهار كُلّيّة، ولم يجد له من حيلة إلا الإذعان لواقعه المظلم بعدما فشل في استرجاع ذاكرته السابقة، وكلِّ ما له علاقة بماضيه، وهذا ما عبر عنه الراوي بقوله: «كان يبحث منذ أن وجد نفسه على تلك الحالة بدون هوية ولا ذاكرة، وأحيانا بلا مخيلة عن شيء يربطه بذلك "الوجه الفوسفوري" الذي رآه في بداية يومه، لكنه لم ينجح في النهاية، وازداد حيرة عندما تمكن في لحظة صغيرة من القبض على تلك البصمة الصوتية التي سمعها في هذيانه أو واقعه أو في منامه، لا يدري بالضبط. وتشتت تفكيره بين ملامح "الوجه الفوسفوري" الذي رآه، وملامح الصوت الذي انفلت منه»[2].

ومن مظاهر الهامشية التي ألقت بظلالها على نفسية المتشرد ما يوحي به المكان في حد ذاته، فزيادة على كون هذا القصر موجودا على هامش المدينة، نجده لا يوفر أي راحة نفسية لمن يقصده، خصوصا في ليلة تميزت بالبرودة وتساقط الأمطار، لدرجة أن المتشرد قد شعر بأنه قد مكث مدة طويلة، مما يوحي بأن الزمن قد تحول هو الآخر إلى عامل نفسي، وهذا ما عبر عنه الراوي بقوله: «فيكاد يسقط أرضا، وجسده المنهك أصلا قد أثقلته السيول، وأثوابه الرثة التي لا يذكر متى وكيف لبسها أول مرة تكاد تسقط كلية من على الجسد المنهك، ويجد خطواته تخونه فيجرها بتثاقل ... وهو يعود إلى تلك البناية الغريبة التي وجد نفسه عندها منذ لا يدري من الزمان، ويشعر أحيانا أنه وجد على تلك الحال منذ الأزل، وسيبقى كذلك إلى الأبد»[3].

[1] - الرواية. ص:22.
[2] - الرواية. ص:31.
[3] - الرواية. ص:27-28.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل ازداد المكان تهميشا بفعل تلك السوداوية التي لم ترحم البطل/المتشرد، وأرغمته على البقاء في حالة النسيان تلك، ومن الواضح أن ظلمة المكان تدل من الناحية النفسية على ذلك التغييب المسلط على الذاكرة، وعدمِ القدرة على استرجاعها –رغم إلحاح ذلك الوجه الفوسفوري الذي لم تسعفه ذاكرته في معرفة السر الذي من أجله أخذ يلح عليه في الظهور–. نلمس ذلك في قول الراوي: «ولم يصدق عينيه أن صاحب الوجه الفوسفوري الذي لخبط يومه قبل ذلك، وكاد يفجر رأسه، ولم يتذكر أين ومتى رآه، وما هي صلته به، يرتسم بكامل تفاصيله، وهو متكوم فوق القش البارد، في ذلك الركن المنزوي من ذلك الهيكل الكبير للبناية، التي على شاطئ البحر، على هامش مدينة كبيرة يراها بلا بداية ولا نهاية»[1]. وهنا يجد القارئ نفسه في حيرة من أمره إزاء ما يحدث، فرغم إلحاح "صاحب الوجه الفوسفوري في الظهور، إلا أن هذا المتشرد لم يستطع تذكر العلاقة التي يمكن أن تربطه به، مما يوحي بالدلالة النفسية المشار إليها ونعني بذلك التغييب والهامشية.

ويبرز لنا البعد النفسي المتمثل في "الهامشية" من خلال كون البناية أو "القصر المهجور" مظلما جدا، وهذه الظلمة المخيمة على المكان جعلت المتشرد تائها، قلقا، متوجسا خيفة من أي حركة قد تبدر منه، ذلك أنه بالكاد كان يرى موطئ قدمه، مما جعله حذرا للغاية، زيادة على كون الظلمة ترمز من الناحية النفسية إلى "الذاكرة الميتة"، هذه الأخيرة التي حاول المتشرد تنشيطها عدة مرات لكن دون جدوى، أو بعبارة أخرى: فإن الظلمة ترمز إلى النسيان المتعمد –في بعض الأحيان–، هروبا من وضع غير مرغوب فيه، سيما وأن المتشرد قد لجأ إلى هذا المكان، علَّه «يجد فيه ملاذه في عزلة صاخبة بالأشباح، وفي حياة أقل ما يقال عنها إنها شبحية ومعتمة، هذا المتشرد الفاقد لذاكرته، مستسلم لحالته وانفصامه؛ إذ لا يسعى لاستعادة ذاكرته، أو توظيفها وقت اللزوم، هل لأن النسيان ضرورة يراها المتشرد أفضل لواقعه وحاله؟ وهل لأنه يعتقد ويؤمن أنه كثيرا ما يحدث أن تصبح الذاكرة بلا نفع أو جدوى؟ »[2]. والجواب على هذين السؤالين الجوهريين — في رأينا — هو أن النسيان حل لجأ إليه المتشرد بعدما هرب من ذاته نتيجة لضغوطات وأمور أخرى لم يعد باستطاعته تحملها، أو لنقل لم يكلف نفسه عناء تذكرها، خصوصا وأن الجميع كان ينظر إليه بازدراء واحتقار.

[1] - الرواية. ص:41.

[2] - لحرش، نوارة. ثقوب زرقاء حياة سفلية. ص:118.

والسبب في نظرة الناس تلك يرجع بالدرجة الأولى إلى الحالة التي كان عليها عندما كان في المدينة في أول النهار، نلمس ذلك من خلال قول السارد : «وكثيرا ما كان يطرده بائع الجرائد عندما يجده مبالغا في الوقوف بملابسه الرثة المتسخة وشعره الأشعث، ويحار البعض كيف لذلك الشخص الغريب الأقرب في شكله إلى المجانين يستطيع قراءة تلك الجمل الطويلة، ويسأله بعضهم: أين تعلم القراءة؟ فيفكر في ذلك، لكنه لا يجد جوابا، وهو لا يعرف شيئا عن تلك الذات الغريبة ... كأنه لا يمتلك ماضيا، ولا يذهب تفكيره إلى المستقبل، الذي يبقى متذبذبا بين صور لا يعرف إن كانت تنبعث من ذاكرته المشوشة، أو من مخيلته المضطربة»[1].

ومما يدهش القارئ، ويدعوه إلى التأمل تلك القسوة التي مارسها "القصر المهجور" على هذا المتشرد المسكين، الذي لا ذنب له سوى أنه غريب وجائع، يحاول الاحتماء لليلة واحدة من البرد الشديد والأمطار المتساقطة في الخارج، وكأنَّ هذا المكان قد تقمص دور "شخصية" فعلية من شخصيات العمل الفني، وبدأت في ممارسة طقوس التعذيب في حق هذا الشخص الذي لم تألف وجوده فيما مضى، ولعل هذا ما يذكّرنا بقول "ناتالي ساروت": «الإنسان الحديث جسد بلا روح، تتقاذفه قوى معادية، وهو في الحقيقة ليس أكثر من هذا الذي يبدو عليه من الخارج، خمودا غير واضح أو ثباتا يمكن ملاحظته على وجهه بنظرة عابرة عندما يخلو إلى نفسه، ذلك أنه لا يستطيع إخفاء انفعالاته الداخلية».[2]

وعليه نقول إن "القصر المهجور" في الرواية ما هو سوى نسخة مكبرة من نفسية البطل/المتشرد، الذي يرمز بدوره إلى نفسية الإنسان الجزائري الذي أرهقه البحث عن الهدوء والسكينة، بعدما سيطرت عليه الكوابيس والعقد النفسية، الناتجة عن اصطدامه بواقع غير مرغوب فيه، ويتضح ذلك من خلال كون القصر موجودا على هامش المدينة، كما أن البطل مهمش هو الآخر، مما جعله يشعر ببعض المشاكل النفسية، الناجمة عن الكوابيس الكثيرة والمتلاحقة، التي عبرp عنها الراوي بطريقة فنية، بعيدة عن التكلف. ومن المعلوم « أن المؤلف هو من يبدع، لكنه لا يرى إبداعه في مكان آخر غير الموضوع، حيث يمنحه شكلا، وبصيغة أخرى: فهو لا يرى سوى إنتاج فعله المبدع –وهو في حالة صيرورة– إنه لا يرى السيرورة السيكولوجية الداخلية التي تتحكم في هذا الفعل، وهذه هي طبيعة معيش فعله المبدع كله»[3].

[1] - الرواية. ص:24-25.

[2] - ساروت، ناتالي. عصر الشك. تر: فتحي العشري. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2002 ص:14.

[3] – باختين، ميخائيل. جماليات الإبداع اللفظي. ص:13.

2 – القصر المهجور وضمير الغائب

إن مسألة استعمال الضمائر في الأعمال الروائية من المسائل الهامة التي وجب على الدارس معرفتها، ذلك أن الروائي عندما يبدأ في الكتابة يكون بالضرورة مُلِمًّا بتفاصيل عمله؛ فهو الذي يوزع الأدوار على الشخصيات، كما أنه يعلم مسار الأحداث، ومن المؤكد أنه سيكلف ساردا أو راويا يقوم بسرد الأحداث وفق الترتيب الذي تقتضيه، وليس بالضرورة أن يكون هذا الترتيب زمنيا، كما أنه ليس بالضرورة أن يكون السرد بضمير الغائب – وإن كان هو الغالب – بحكم أن الراوي يختلف عن الشخصيات، وفي نفس الوقت يتحكم في تصرفاتها وفق توجهه ومنظوره، ولهذا نقول إن « الأنا الساردة صوت مهيمن فردي، ولكنها – بالرغم من هذه الفردية والهيمنة – تعبر عن المجموع في إطار وجهة نظر خاصة، وهي في تعبيرها عن هذا المجموع من خلال تشكيل الشخصيات لا تشكل شخصيات فقط، وإنما تشكل أنماطا يمكن أن تكون كاشفة عن كثيرين ينضوون داخل ذلك النمط»[1].

من هنا وجب على القارئ أن يتفطن إلى لعبة الضمائر في الرواية، حتى يتمكن من معرفة المرامي والدلالات المختلفة والتيمات التي يريد الراوي إيصالها إليه؛ لأنه ما من عمل إلا وينطلق من خبرة معينة، يستمدها المؤلف من الواقع المعاش، ليبثها فيما بعد عن طريق السرد الذي يتطلب قارئا إيجابيا ونشيطا، يعرف كيف يقرأ النص وفق النسق الثقافي الذي نهل منه الكاتب، و« تكون القراءة نشطة ومنتجة حين يكون بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسره، فيناقشه أو يحاوره، يقبل ما يقوله النص أو يرفضه، يعرف كيف يصغي إليه فيسأله، ويقرا أسئلته فيرى إلى احتمال الأجوبة ... إن مفهوم القراءة بمعناها النشط هو نقد ينتج معرفة بالنص»[2]. وهذه المعرفة بالنص هي التي تؤدي بالقارئ إلى الفهم الصحيح لدلالاته، مع الأخذ بعين الاعتبار لعبة الضمائر، لكن حتى إن زاوج الروائي بين ضميري المتكلم والغائب، فإن ذلك لا يكون ذا تأثير في مجريات الأحداث، وهذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" بقوله إن« التماهي بين شخص السارد والبطل لا يستتبع البتة تبئيرا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك؛ إن السارد الذي ينتمي إلى نمط السيرة الذاتية –سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية– مباح له طبيعة – بسبب تماهيه مع البطل بالذات – أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب»[3].

[1] ـ ضرغام، عادل.في السرد الروائي. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون.بيروت.ط:1. 2010. ص:54.

[2] ـ العيد، يمنى. الراوي، الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ط:1. 1986. ص:13.

[3] ـ جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص:208.

وهذا ما سوف نقوم بدراسته على رواية (ثقوب زرقاء) على اعتبار أن "الخير شوار" قد استخدم الضميرين استخداما منفصلا، حيث جاء الفصلان "واحد" و"صفر" بضمير المتكلم، بينما جاء الفصل "اثنان"مسرودا بضمير الغائب، وهذه المزاوجة تدعو إلى التساؤل، فقد كان بإمكانه أن يستغني عن الفصلين الأولين، ويترك الفصل "اثنان" المتمثل في الحكاية الإطار، دون أن يكون هناك اختلال. هذا التساؤل يقودنا إلى أمر آخر، ألا وهو كون الراوي أو الصحفي في الفصل "واحد" شخصية من شخصيات الحكاية نفسها، لكنه لم يشأ أن يقول ذلك صراحة لسبب من الأسباب، من هنا سنحاول معرفة السبب والدافع النفسي الذي جعل الراوي يتحدث: بضمير المتكلم باعتباره مجرد صحفي جاء لتغطية حدث من الحوادث التي تعود تغطيتها، وبضمير الغائب عندما تعلق الأمر بغريب متشرد لجأ إلى "قصر مهجور" احتماء من المطر والبرد الشديد.

وهنا تبرز جدلية الخارج والداخل، جدلية الحضور والغياب، خصوصا عندما نعرف أن كُلاً من الصحفي والمتشرد قد راودته الوساوس والكوابيس، الناجمة عن رؤية "وجه غريب يحمل ندوبا زرقاء غائرة"، وبين هذا وذاك فإن الأكيد هو اقتصار "الخير شوار" في روايته على ضمير "مفرد"، مع ملاحظة أن شخصياته كانت في الغالب الأعم بدون أسماء؛ فلا هو قال لنا اسم الصحفي الباحث عن الحقيقة، ولا حتى اسما مفترضا لبطله المتشرد الذي أرقه وأرقنا معه كقراء. لكن الجميل في كل ذلك أن «الحديث بصيغة ضمير المفرد يرضي فضول القارئ المشروع، ويخمد شك الكاتب غير المشروع، وهو في المقابل يضيف على الأقل مظهرا من مظاهر التجربة المعاشة، التي تأخذ القارئ مأخذا محترما، وتقلل من عدم ثقته»[1].

فقد انتهى« الفصل الأول بكابوس رهيب، تمثلت فيه صورة الضحية كرأس يطارد الصحفي، وإذ أفاق منه متصببا عرقا ومرتجفا كالخوف يقرر أن يروي ما رآه» [2]. لقد كان هذا الصحفي/الراوي متعودا على كتابة الروبورتاجات المتعلقة بالحوادث وغيرها، فلماذا لم يستطع الكتابة هذه المرة؟ وأين يمكن السر؟ إن الإجابة على هذين السؤالين تتطلب شيئا من التحليل العميق لمكان الجريمة، الذي يعتبر مهجورا، فمن يا ترى يجرؤ على قتل متشرد غريب فيه، وفي ظروف قاسية كهذه؟ ذلك أن وجه الضحية لم يكن عاديا أبدا، بل أكثر من ذلك فقد كان يحمل "ندوبا وبقعا زرقاء"في عدة أنحاء مما يوحي بوجود اعتداء.

[1] - ساروت، ناتالي. عصر الشك. ص:41.

[2] - سعيدي، محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

وهذا ما عبر عنه الراوي بقوله: « لكن ما لفت انتباهي أكثر، إضافة إلى الذبحات الواضحة التي خيطت، هو تلك البقع الزرقاء الداكنة الواضحة في كامل الوجه، ولسبب غريب كنت أحدق في تلك البقع التي تشبه الثقوب، وتفكيري يغوص فيها، لكني عدت إلى واقعي فجأة عندما بدأت الجثة تختفي تحت كتل الاسمنت الصماء التي تشبه الصخور ... وكانت تلك هي المرة الأولى والأخيرة التي أرى فيها وجه القتيل الغريب»[1]. لكن الأمر لم ينته مع الصحفي/الراوي عند هذا الحد، بل على العكس من ذلك تماما، فقد بدأ لتوه، خصوصا بعد انتهائه من كتابة الروبورتاج المطلوب، فقد شعر بأنه لم يكتب شيئا –مثلما كان يفعل سابقا– «ولم تنته حكايتي مع الموضوع عند هذا الحد، بل كان الأمر مجرد بداية، وقد سكنتني صورة القتيل وهو يوارى داخل قبره، فأستحضر تفاصيل وجهه كأني شاهدتها مئات المرات، مع أن الأمر في الحقيقة لم يستغرق إلا بعض الثواني»[2].

لنعد إلى مسألة الضمائر: قلنا إن الروائي قد جعل الفصل "اثنان" مسرودا بضمير الغائب، مما يوحي بأن هذا المكان المتمثل في البناية المهجورة يرمز إلى التغييب، نستشف ذلك منذ الوهلة الأولى التي وطئتها قدما البطل/المتشرد، فقد بدأ هذا الفصل بعبارة فيها العديد من الحمولات النفسية المعبرة عن التغييب، سواء ما تعلق منه بالهوية أو الذاكرة، وهذا ما نجده في مستهل الفصل:« كان ذلك الوجه الفوسفوري أول ما رأى وهو يجوس مكانا قصيا، ويرى ذلك اليوم باللون الأزرق»[3]. ويستمر الحديث هكذا بضمير الغائب على مدار السبعين صفحة، دون أن يعطينا الراوي أي ملمح من ملامح هذا "الغريب المجهول النكرة" الذي ساقته الأقدار إلى البناية، مما يؤكد الفرضية التي تجعل من البناية المهجورة ذات حمولة نفسية عميقة، ترمز إلى فقدان الشخصية لهويتها، خصوصا وأن هذا المكان غير آهل بالسكان

.

هذا التغييب –أو التغريب– هو الأداة الفنية التي وظفها "الخير شوار" في الرواية لإضفاء بعض الدلالات النفسية على هذا "القصر المهجور المليء بالأشباح" لأن الإنسان العادي لا يرى في المكان شيئا يلفت الانتباه، كون هذا المكان قد عرف لدى العامة بأنه "بناية مهجورة تعرضت للتخريب والإهمال" مما جعلها مسرحا لنفي النفايات والأوساخ، على الرغم من الأقوال المتضاربة، والتي ترجع سبب هذا الإهمال إلى الجن، والتي لا تخرج عن دائرة الإشاعات.

[1] - الرواية. ص:13.
[2] - الرواية. ص:14.
[3] - الرواية ص:17.

وعليه نقول:إن «الراوي يخرج الأشياء من كونها موجودة وجودا محايدا إلى كونها أشياء ذات دلالة، ويقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني، ويخضعها (حتى لكى تمتثل)[1] للعقل الإنساني، عقل الراوي، وعقل القارئ، فتبدو أكثر غرابة، وفي نفس الوقت أكثر وضوحا ودلالة»[2]. بمعنى أنَّ الأحداث قد تكون عادية في كثير من الأحيان لكن الراوي قد يجعلها ذات دلالة. ويظهر البعد النفسي في الرواية منذ الصفحات الأولى التي تشعرنا بوجود أمر غير عادي، جعل هذا الصحفي يشعر بحالة نفسية غريبة، أخرجته من دائرة الشعور إلى دائرة اللاشعور، مما جعله يصمم على رؤية وجه القتيل بأية طريقة كانت، رغم عدم معرفته المسبقة به، حتى لو اضطر إلى إهمال بعض الأمور الأخرى. المهم هو رؤية هذا الوجه الذي وُصِف له، لكن الأمر لم يكن أبدا بالسهولة المتوقعة، فقد كان التّكتم سيدَ الموقف، لدرجة أن الأمر قد اضطره إلى الحضور المبكر إلى المستشفى علَّه يضفر برغبته: «انخرطت في الموضوع -وكأني أحد أطرافه- وأصبحت أداوم على الحضور إلى مستشفى "القَطَّار" منذ الصباح الباكر، مهملا شؤوني الخاصة، أنتظر ما يقوله الطبيب الشرعي. مَرَّ يومان دون جديد، وأعطيت الإشارة لدفن الجثة، بعد أن أخذت كل المعطيات، وجيء بمن يغسلها في ركن من غرفة حفظ الجثث مخصص لذلك، واستغليت الفرصة لأسأل العامل المكلف الذي أنجز المهمة » [3]

ومع اقتراب نهاية الفصل "واحد" وبداية الفصل "اثنان" تتسارع وتيرة التوتر النفسي الذي بدأ يشعر به البطل/الصحفي منذ سماعه بجريمة القتل البشعة في منطقة "الطاحونتين"، وإلحاحه على رؤية "وجه" هذا "المتشرد الغريب" الذي لا يعرفه أحد، خصوصا بعدما علم من التقرير النهائي أن هذه الجريمة التي وقعت لم تكن في نهاية المطاف سوى عملية انتحار بشعة، وهذا ما تعبر عنه المحطة السردية التالية: «وكم كانت صدمتي كبيرة عندما قرأت التقرير النهائي للطبيب الشرعي، وقد صدر أياما بعد دفن الجثة، لقد أكد أن الأمر يتعلق بانتحار بطريقة بشعة، 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»[4].

[1] - هكذا وردت.
[2] - الكردي، عبد الرحمن. الراوي والنص القصصي. ص:67.
[3] - الرواية. ص:11.
[4] - الرواية. ص:15.

وحتى الزمن في الرواية يساهم بشكل كبير في ذلك القلق والتوتر النفسيين، اللَّذين أصابا البطل/الصحفي —هذا الأخير الذي عبر عنه الراوي بضمير المتكلم – والذي سيتحول فيما بعد إلى مجرد بطل/متشرد يتم التعبير عنه بضمير الغائب، وكأن الراوي قد أخرج شخصيته من عالم الواقع والموجود والشعور إلى عالم المتخيل واللاموجود واللاشعور، والزمن هنا يتخذ طابعا نفسيا بامتياز، حيث نلاحظ أنه سيتمدد أكثر من اللازم، خصوصا في الحكاية الإطار المتضمنة في الفصل "اثنان"« فالمشهدية الأولى تتحدد بالبحث عن سر الجريمة، وخلال ذلك يصبح الباحث –وهو الصحفي– مستغرقا بالزمن كله، فالزمن متضمنا بالإحالة على حالة الصحفي المتحرك داخل المشهد، والتي تلغي الإحاطات، ومنها الزمنية، لتمكين الهاجس الحدثي من رسم معالم اللحظة السوريالية»[1].

ويتجلى البعد النفسي للزمن في تلك الهواجس والتصورات التي سيطرت على البطل/المتشرد، وجعلته يستعيد بعض ما مر من أحداث في حياته السابقة، خصوصا وأن مقصلة التغييب كانت حاضرة بعنف داخل البناية، بدءا بالظلام الدامس والثقوب التي تملأ الجدران، وانتهاء بضمير الغائب الذي كان سيد الموقف، لدرجة أن الراوي لم يكلف نفسه عناء التقديم للأحداث، زيادة على أن أغلب ما جاء في هذا الفصل كان بصيغة الماضي (كان – راى – استعاد – فقد – توقع – ذهب – يئس – أحس – بدأ – توقع – ذهب – أمسك – طبع – حاول –...) « يحيلنا هذا إلى الحديث عن توقف الزمن، واقتصاره على ذكريات بعينها حملها "المتشرد الفاقد لذاكرته" والتي ستكون له بمثابة مرآة تضيء بعضاً من حياته السابقة الغامضة، والتي يزيدها تواجده بالمكان المهجور غرابة، حين يرى تمثلات حياته السابقة»[2].

وعليه نقول إن كل ما سبق قد كان له دور في إضفاء تلك الدلالات والأبعاد النفسية لهذه البناية المهجورة التي أثرت على البطل/المتشرد، وجعلت منه مجرد شخصية منفعلة لا دور لها على الإطلاق، خصوصا وأن الراوي قد عبر عنها بضمير الغائب —كما قلنا سابقا – الذي يدل على السلبية والخمول، ومن المعلوم أن «الشخصية المنفعلة تعرف بالضغوطات التي تواجهها وتوجه مسارها في العمل السردي، وتأتيه غالبا من طرف خارجي عنه، وبالتالي تكون هذه الشخصية موضوعا لأفعال هذا الطرف، بتحريضات تقع إما على الصعيد المعرفي أو على الصعيد الوجداني».[3]

---

[1] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.

[2] - سعيدي، محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

[3] - ينظر: بوشفرة، نادية. معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. تيزي وزو. 2011 ص:95.

وهذا ما حدث بالفعل، حيث إن "البناية المهجورة" كمكان قد لعبت دور الفاعل في أحداث الفصل برمته، لدرجة يمكن القول معها إن المكان هنا قد لعب دور الشخصية. وهناك العديد من المحطات السردية التي تثبت ذلك البعد النفسي للمكان، فغالبا ما يذكر الراوي أن هذا البطل/المتشرد قد تعود على الشعور بشيء غير مرغوب فيه بين لحظة وأخرى، فما إن ينتهي كابوس ما، إلا ويبدأ كابوس جديد، ومحطة جديدة من المحطات التي تعكس تقلب المزاج، ويتجلى ذلك عبر تكرار بعض الأفعال ذات الحمولة النفسية من قبيل: (شعر، أحس، يتناسى، راودته...).

كما نجد استعمالا متجددا للفعل "كاد" وغيره من الأفعال والأسماء التي يدرك القارئ مغزاها النفسي ببساطة، وتبرز المأساة النفسية للمتشرد في قوله مثلا: «لكن الوجه الفوسفوري الذي يطارده جعله ينسى كل شيء بما في ذلك هواجسه، وحاول عبثا مرة أخرى أن يلملم تلافيف مخه من أجل ضبط عقاربه على مبدأ رياضي لحكاية تتشكل إحداثياتها انطلاقا من ذلك المبدأ، لكن الفضاء يتحلزن، ويتحول إلى متاهة تمنعه من رسم ذلك المبدأ، وتغيب الإحداثيات تماما، ويتحول إلى ما يشبه الورقة الصفراء المبللة في مهب الأعاصير التي لا ترحم»[1].

وتبلغ مأساة المتشرد أوجها بعد سماعه لقصة "بوعلام" التي ألقاها على مسامع صديقه "جمال"، هذان الشخصان اللذان لم يرهما بأم عينيه، بل سمع حديثهما فقط، مما يوحي بتلك الشحنات النفسية التي تعكس الحديث الداخلي للبطل في حد ذاته، وما الحوار الذي جرى سوى حيلة لجأ إليها الراوي لتوظيف الحديث النفسي:«ويأتي هذا التوظيف ليوسع من مجال التخييل المتواطئ مع حلمية السوريالية»[2]. يتضح ذلك في قوله:«شعر بالاسترخاء يعود إلى مخيلته، وأحس أنه دخل البلاهة المطلقة، وأرخى عضلات قلبه وجسده المنهك، ولم يبال بالبرد الذي يكاد يجمده وهو على تلك الحال، وشيئا فشيئا دخل في دهليز مظلم من الكوابيس التي تشابهت عليه، ولم يعد يدري إن كان ذلك في يقظته أم في نومه»[3].

[1] - الرواية. ص:40.

[2] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.

[3] - الرواية. ص:82.

3 – القصر المهجور ولعبة الأرقام

ذكرنا سابقا أن رواية (ثقوب زرقاء) مقسمة إلى ثلاثة فصول مرقمة كالتالي : "واحد"، "إثنان"، "صفر"، وقلنا إن الفصل "اثنان" هو الذي يتضمن الحكاية الإطار، وهو الذي أخذ حصة الأسد، ورغم أن هذا الترقيم جاء غريبا بعض الشيء كونه مخالفا للترتيب المنطقي، إلا أننا بعد الانتهاء من القراءة ندرك تلك الدلالات التي كانت وراء ذلك: «فمن الفصل الثاني ... تحول السرد إلى الحديث عن ضمير غائب يمثل بطل الحلم، ومفتاحَ أسرار هذه الرواية لكن لابد من الإشارة هنا إلى كون عنوان الفصل "اثنان"لم يوضع عبثا، وإنما يعبر بشكل رمزي عن الشخصيات التي لا تظهر إلا على شكل زوجين اثنين»[1]. وهذا ما أشرنا إليه أثناء دراسة الشخصيات.

زيادة على ذلك نلاحظ أن كل رقم قد تضمن إيحاء ودلالة خاصة متوافقة مع الأحداث، ويمكن توضيح ذلك بكون الرقم "واحد" – على سبيل المثال – يدل على الحيادية؛ بمعنى أن الصحفي لم يساهم في أي حدث من الأحداث بل كان مجرد "باحث عن المعلومة"، إضافة إلى أن الراوي قد وظف ضمير المتكلم الفرد، وكأنه يقص علينا طرفا من "سيرة ذاتية"، لكننا نقول إن هذه الأنا الموظفة في السرد ما هي في حقيقة الأمر إلا كاتب ضمني؛ أو ما يطلق عليه في الدراسات السردية بالأنا الثانية التي تتحول« إلى بناء ينجزه ذهننا بمساعدة عناصر الحكاية المنقولة إلينا. وإذا كان أحد هذه العناصر يحيل نفسه علناً على سارد مدمج في الحكاية، فإن إدراكنا للكاتب يأتي جزئيا من الطريقة التي يقيم بها الضمير الحاضر "أنا" علاقته مع ما يعلن عرضه علينا»[2].

لكن الذي يهمنا في كل ذلك هو الفصل رقم "اثنان"، والذي يتمثل فيه "القصر المهجور" كمكان له تأثيره النفسي الخاص على البطل/المتشرد، هذا الأخير الذي أصيب بانفصام في شخصيته، لدرجة أنه أصبح لا يعي ما يدور حوله من أحداث متباينة ومتعاقبة، تنوعت بين الواقعي والخيالي والعجائبي، بوتيرة متسارعة على مدار ليلة كاملة وحافلة بالمفاجآت، والتي انتهت بموت هذا المتشرد بطريقة عجيبة، لكن الأعجب من ذلك كله هو أن الفصل رقم "واحد" انتهى بمشهد نفسي يتعلق بالصحفي، تمثل في الصدمة التي أصابته بعدما عرف أن هذا المتشرد قد مات نتيجة عملية انتحار بشعة، فيا ترى ما علاقة هذا الصحفي بالمتشرد؟ وما الذي جعل الأول يتأثر لموت هذا الأخير رغم أنه لا يعرفه ؟

[1] - سعيدي، محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

[2] - مجموعة مؤلفين. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص:42.

قبل الإجابة على هذا التساؤل دعونا نستمع إلى ما آل إليه حال الصحفي، هذا الأخير الذي تأثر بالمنظر الذي رأى عليه وجه القتيل، لدرجة أنه فقد القدرة على النوم بسبب الحمى التي أصابته يقول الراوي: «إنها الحمى التي تسللت إلى عظامي، وكم كانت قاسية معي، وهي عادة ما تكون كذلك، وإنها الحالة التي أصبحت عليها، ولا أدري إن أصبحت في الواقع أم داخل كابوس طويل، والهذيان يبدو أنه يسيطر على يقظتي، دون أن أنسى تلك النقطة المحورية التي أصبح تفكيري يدور حولها، واستولت علي صورة القتيل الذي قيل إنه انتحر بتلك الطريقة البشعة، وغصت أكثر فأكثر في تلك الندوب الزرقاء التي في وجهه وقد تحولت إلى ما يشبه المخاط بلون غريب»[1].

وهنا يدخلنا الصحفي/السارد في متاهة أخرى من التساؤلات حول تلك العلاقة الغريبة والمحتملة بينه وبين هذا المتشرد الذي اهتم لأمره، حتى قبل أن يرى وجهه، وزاد اهتمامه حدة بعد رؤيته لوجهه الغريب، خصوصا وأنه يحمل "ندوبا زرقاء غائرة" توحي بكثير من القسوة، فهل لذلك علاقة بنفسية القتيل أم بنفسية الصحفي أم بهما معا ؟ لا ندري. لكن دعونا نواصل الحديث عما جرى له بعد تلك الحمى القاسية التي تسللت إلى عظامه كما يقول وجعلته يفكر فيها أكثر من اللازم: «عندما نهضت في اليوم الموالي في ساعة مبكرة وجدت في ذاكرتي هذه التفاصيل كأنها وليدة تلك الكوابيس أو كان شخصا سردها علي دون أن أذكره، فأحسست برغبة في تفريغ الحكاية قبل أن تأخذني إلى المجهول»[2].

من خلال هذه العبارات التي ختم بها الراوي كلامه نستشف ملاحظتين هامتين: الأولى تتعلق بالعدد؛ حيث تحول ما رآه من الواقع إلى اللاواقع أو بتعبير آخر تحول من "الوعي" إلى "اللاوعي"، والذي عبر عنه بالكوابيس الناجمة عن الحمى الشديدة، وكأن هذا الصحفي بدأ يشك في قواه العقلية، أو كأن هناك انفصاما في نفسيته، خلفته تلك الصدمة، أما الملاحظة الثانية – وإن كانت غير واضحة المعالم – فهي عبارة "قبل أن تأخذني إلى المجهول" التي توحي بأن هذا الصحفي قد انتهى دوره أو أنه قد فقد ذاكرته؛ بدليل قوله:"وجدت في ذاكرتي"، وبذلك فهو يهيئنا لولوج عالم غريب فيه العديد من المفاجآت التي يرتكز عليها معمار الرواية.

[1] - الرواية. ص:16.

[2] - الرواية. ص:16.

هذا الأخير الذي يتشكل«كنسيج دال على قلق معرفي يروم الوصول إلى مرتكز حكائي مركزي، لكن التشظي الذاتي وتشظي المحيط يحول المركزية الإنتاجية إلى ارتدادات قاتلة وكاشفة ومتداعية، لكنها تابعة لسلطة التدفق التخييلي للسارد/الراوي، الممسك بخيوط اللعبة الحكائية، فيخف توظيف الزمن والمكان لتغطية الضرورة السوريالية في الكتابة».[1]

ومع بداية الفصل رقم "اثنان" ينقلب كل شيء وفق جدلية الداخل والخارج، ويتحول هذا المكان المهجور الهامشي إلى محرك فعلي للأحداث التي توالت على المتشرد بشكل متسلسل، وجعلته في صراعين: خارجي وداخلي في نفس الوقت، مع أننا نستبعد الصراع الخارجي، بدليل الحالة النفسية التي آل إليها البطل/المتشرد، الذي لم ينطق ببنت شفة (شخصية صامتة بامتياز). كما أن رقم "اثنان" في حد ذاته يشير إلى الانشطار والانقسام والانفصام الذي حدث لهذا المتشرد الفاقد للذاكرة ،– وقد اشرنا إلى ذلك في الصفحات السابقة – زيادة على كون هذا الرقم يحيل على بعض المفاهيم :كالتناوب، والتقابل، والتناظر، والمواجهة. وباختصار يمكن القول: إن الرقم اثنان يشير إلى صراع من نوع ما، كما حدث بين المتشرد و"صاحب الوجه الفوسفوري" على سبيل المثال لا الحصر، وعلى العموم فإن هذا الرقم «يعبر بشكل رمزي عن الشخصيات التي لا تظهر إلا على شكل زوجين اثنين»[2].

وقد ذكرنا الثنائيات التي يعبر عنها العنوان في الصفحات السابقة لكننا لم نشر إلى الحمولة النفسية لهذا الرقم، ذلك أن هذه الشخصيات على قلّتها، إلا أنها في حقيقة الأمر أقل مما ذكر، فلو افترضنا أن البطل/المتشرد و"بوعلام" ما هما إلا شخصية واحدة أصيبت بانهيار عصبي أدى بها إلى هذه البناية المهجورة فإن "وسيلة" التي كانت ضمن المنشدات ما هي إلا ذكرى بعيدة لم يستطع هذا المتشرد استرجاعها حيث لم يبق منها في مخيلته المتعبة سوى "الاسم" الذي يثبت صحة ما أشرنا إليه من الانفصام الذي حصل لشخصية "بوعلام"،"فوسيلة" قد جعلت كليهما يعيش في دوامة من الكوابيس يقول السارد:«ومع مرور الوقت بدأ ينسى الجمع وينصب اهتمامه على الشابة الشقراء ذات العينين الزرقاوين، وخطر في ذهنه أن يناديها باسم وسيلة وهو شبه مقتنع بأن اسمها كذلك ورغم أن هذا الاسم عربي، إلا أن تلك الفتاة مثل الأخريات لا تبدو عربية، إنهن من عرق آخر لا يعرفه، وهن يتكلمن بلسان لم يستطع فك كلمة منه».[3]

[1] - بن جلولي،عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.

[2] - سعيدي.محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

[3] - الرواية. ص:34.

ومما يثير الانتباه في الرواية ويدفع إلى التوتر والقلق الكبيرين ذلك الرابط الخفي بين حكاية المتشرد وبين حكاية بوعلام التي سردها على جمال، والمتمثل في الكلاب، حيث نلاحظ أن أصوات الكلاب التي تعالت عند مدخل البناية المهجورة قد أعادت المتشرد إلى ماض لم يستطع تبين ملامحه، وهذا في قول الراوي: «وفي لحظة اعتقد أن تلك الكلاب هي بقايا حلم تحول إلى كابوس كان قد رآه في غفوته، لكن الأصوات المقتربة شيئا فشيئا كانت توحي بعكس ذلك أنها أصوات حقيقية. بل ربما أصوات حقيقته البائسة، التي لا يمكن لشيء أن يعبر عنها إلا تلك الإشارات القاسية التي تتردد في مسامعه، والتي لا تحيل في ذلك الجو على شيء جميل»[1].

كل ما ذكرنا سابقا يسهم في جعل عنوان الفصل، وهو الرقم "اثنان" يحيل إلى مضامين نفسية، من خلال تلك الروابط التي تحاول الغوص في أعماق الماضي البعيد، الذي لم يعد له مكان في شخصية "متشرد مستسلم لواقعه" داخل ضبابية قاتلة زادتها حالته سوءا، في جو من القهر والحرمان، وعلى العموم يمكن القول: «إن هناك أحداثا عديدة تمثل الرابط بين حالته من الجنون والتشرد، وبين ماضيه يوم كان هو "بوعلام" وكانت حبيبته "وسيلة" التي أحبها وآلمها تحت القهر النفسي والاجتماعي، ويحدث هذا الربط من خلال "الكلاب" التي اقترب صوتها من المتشرد حين أتى الرجلان لدفن الجثة، وهي الكلاب نفسها التي استعان بها "بوعلام" ليدافع عن نفسه وزوجته يوم أسكنها في خرابه مشروع البناء المتوقف الأجواء العامة للرواية تتطلب من القارئ تركيزا اكبر ليكتشف هذه الشبكة من العلاقات التي تجعل كل الشخصيات المذكورة تحيا داخل شخصية واحدة فقط شخصية كأنما هي مصابة بالانفصام أو هي حقا مصابة به».[2]

فعلى سبيل المثال نلاحظ اقتحام المكان المتمثل في القصر المهجور من قبل شخصيتين اثنتين يبدو في الظاهر أن لا علاقة لهما إطلاقا بالأحداث التي تدور فيه لكن مع مواصلة القراءة ندرك تلك العلاقة الغريبة بين أحدهما وهو بوعلام وبين البطل/المتشرد في حد ذاته، مما يوحي بالبعد النفسي للرقم "إثنان" الذي يشير في واقع الامر إلى ذلك "الانشطار" و"الانفصام" و"التفكك" الذي أصاب "المتشرد" وجعله لا يذكر شيئا من ماضيه الذي يمثله "بوعلام" أصدق تمثيل لوجود عدة قرائن تشير إلى ذلك الشبه بينهما: كالراس المقطوعة، والبقع الزرقاء الداكنة وهما يشيران إلى "الوجه الفوسفوري ذي الثقوب الزرقاء الغائرة" في حكاية المتشرد.

[1] - الرواية. ص:44-45.

[2] - سعيدي محمد الامين .الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

ففي قصة "بوعلام" –مثلا– نجد أنه قد أصبح حساسا جدا للون الأحمر. ففي ليلة زفافه نجد أنه لم يتمالك نفسه لمشهد الدماء حيث «أعاده المشهد الى آخر رأى فيه نفسه –وهو ذاهب إلى المدرسة صغيرا– رأسا بدون جسد، رأس رجل بشارب ضخم موضوعا فوق صخرة على قارعة الطريق، وصادف ذلك أن كان يمشي لوحده، أصيب بصدمة نفسية عميقة بعد أن دقق فيه، لم يعرفه، ولم يذكر أنه رأى صاحب الرأس قبل ذلك اليوم، لكنه بقي راسخا في ذهنه».[1]

ألا يمكن اعتبار تلك الصدمة النفسية التي أصابت "بوعلام" صغيرا هي التي جعلته حساسا لرؤية الدماء بشكل يلفت الانتباه، سيما وأن صورة الرأس المقطوعة بقيت راسخة في ذهنه، لدرجة أنه قسم حياته إلى قسمين اثنين عبر عنهما الراوي بقوله: «ومنذ 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 ... لم يعد يلبس اللون الأحمر الذي يعيده إلى تلك الازمة. وفي كل مرة يكون مزاجه معكرا يطارده ذلك الرأس في كوابيسه؛ رأس بدون جسد، كأنه يطير في الهواء بلا جناحين، ويصرخ ملء فيه، بكل تفاصيل وجهه الذي رآه أول مرة»[2].

ومما يثير العجب أكثر أن العبارة الأخيرة تذكرنا بما جرى للصحفي/السارد في الفصل "واحد" عندما أصيب بتلك الصدمة النفسية، جراء رؤيته لوجه المتشرد القتيل، وهو يحمل تلك البقع الزرقاء الغريبة. مما جعله يعيش دوامة الكوابيس التي أرقته، وجعلته لا يهنأ بالنوم كما كان سابقا: «لم أعد أهنأ بالنوم مثلما كنت في زمن سابق، وما إن أحاول الاستسلام له –رغم التعب– حتى تعود تلك الصورة في أشكال مختلفة: مرة أرى الرأس وحده مفصولا عن الجسد، لكنه يلاحقني وكأنه امتلك أجنحة، أسمع قهقهات تنبعث منه وتهديدا»[3]، ألا يشير ذلك إلى الأزمة النفسية العميقة، التي أصابت "الصحفي" و"بوعلام" اللذين لا يمثلان في حقيقة الأمر سوى نسخا طبق الأصل من شخصية المتشرد ؟ ربّما.

[1] - الرواية. ص:62.
[2] - الرواية. ص:63.
[3] - الرواية. ص:15 .

ثانياً: الدلالات الاجتماعية للقصر

بعد هذه الرحلة الموجزة في بعض الدلالات والحمولات النفسية للقصر المهجور، والتي تبين جانبا هاما من نفسية الإنسان الجزائري الباحث عن الهدوء والراحة، بعيدا عن تعقيدات الحياة، ننتقل إلى جانب آخر لا يقل أهمية، ونقصد به الدلالات الاجتماعية؛ ذلك أن أي عمل سردي إلا وينطلق من تجربة عاشها الروائي، ومن المعلوم أن هذا الروائي لا ينطلق من فراغ، فهو إنسان يعيش في وسط اجتماعي له عادات وتقاليد معينة، لذلك فالعمل الفني أيا كان بما في ذلك العمل السردي يكون في الغالب تعبيرا عن هذا الوسط المعاش، ولا يعني ذلك أن يكون هذا التعبير تصويرا مباشرا فجا، شبيها بالتقرير الصحفي الخالي من الذوق، بل إن الروائي هو من يتحكم في ذلك بطريقة فنية أداتها السرد المعتمد على التلميح، وهذا ما أشار إليه "باختين" بقوله: « إن المؤلف هو من يبدع، لكنه لا يرى إبداعه في مكان آخر غير الموضوع، حيث يمنحه شكلا. وبصيغة أخرى فهو لا يرى سوى إنتاج فعله المبدع وهو في حالة صيرورة، إنه لا يرى السيرورة السيكولوجية الداخلية التي تتحكم في هذا الفعل، وهذه هي طبيعة معيش فعله المبدع كله»[1].

وانطلاقا من ذلك نقول إن المؤلف –قاصّا كان أو روائيا– ينطلق من خبرة وتجربة حياتية معينة، تكون في الغالب الأعم ذات صبغة اجتماعية وثقافية، يحاول إسقاطها على العمل الفني بطريقة غير مباشرة، مستعينا بوسائل سردية تمكنه من ترجمة تجربته،وهو ما يجعل لهذا العمل وجهين: الأول منهما يقف عند المعنى السطحي لا يتعداه، وهو ما يلمسه القارئ العادي، بينما الثاني –وهو الأهم– فعليه مدار الأمر كله؛ كونه يتضمن مقصدية المبدع وغايتَه من النص ككل، لأنه من غير المعقول أن ينشئ الروائي نصا سرديا خاليا من أي أثر اجتماعي وثقافي مهما حاول، لأن البيئة تلعب دورا هاما في توجيه مسار السرد لدى أي كاتب، وعليه فإن أي دراسة نقدية للأعمال الروائية لابد وأن تأخذ بعين الاعتبار السياق الاجتماعي الذي انبثقت منه؛ بمعنى أن أي عمل سردي إلا ويحمل في طياته جانبا اجتماعيا، يحاول تسليط الضوء عليه، وبالتالي فـ «إن كل أثر أدبي هو تعبير عن رؤية للواقع، وهذا الواقع الذي يراه الأديب إنما هو نفسه ونفوس الآخرين في التقاء بعضها ببعض، وفي اضطرابها بين الأحداث، وفي تفاعلها مع الطبيعة، وهي رؤية تتم للأديب بتعاطف ومشاركة وجدانية، وحدس وبصيرة»[2].

[1]- باختين، ميخائيل، .جماليات الإبداع اللفظي.ص:13.

[2]- الدروبي، سامي. علم النفس والأدب. ص:148.

فالنص السردي بشكل عام يحمل في طياته العديد من الشفرات، التي يجد القارئ نفسه مطالبا بفكها، حتى يتسنى له فهم المعنى الحقيقي، وهو ما يؤكد تلك العلاقة المتبادلة بين المؤلف والنص من جهة، وبين النص والقارئ من جهة ثانية، لأن القراء يختلفون في أشكالهم وأنماطهم وإيديولوجياتهم، مما يجعل النص قابلا لعدة تأويلات، وهذا ما أشار إليه "إيكو" بقوله: «إن القارئ يقارب النص انطلاقا من منظور إيديولوجي شخصي، يقوم جزءا من موسوعته، حتى وإن كان غير مدرك ذلك، إذاً يقتضي من القارئ أن يعاين (حالة حالة) إلى أي مدى يستبق النص قارئا نموذجيا، متوفرا على كفاية إيديولوجية معطاة، إلى ذلك يقتضي منه الأمر النظر في كيفية تدخل كفاية القارئ الإيديولوجية ... في مسارات تحقيق المستويات الدلالية الأعمق»[1] فـــ"إيكو" – هنا – يؤكد على الدور الذي يلعبه القارئ تجاه النص الذي بين يديه، حيث يستوجب عليه مقاربته وتأويله تبعا لثقافته وموسوعته، بل أكثر من ذلك، فالقارئ المتشعب بكفاية إيديولوجية معينة يستطيع تأويل النص وفق كفايته تلك، حتى ولو كان المؤلف لم يقصد ذلك.

فالرواية أولا وأخيرا عمل فني يحاول مبدعه محاكاة وضع اجتماعي معين، وتسليط الضوء عليه – دون الحاجة إلى الإفصاح والتصريح– لأن مهمة المبدع تنتهي لحظة خروج عمله إلى النور، لتبدأ مهمة القارئ مهما كانت صفته، فلكل قارئ الحرية في التأويل تبعا لمنظوره الإيديولوجي وموسوعته – على حد تعبير إيكو – وبذلك تتضافر جهود كل من المبدع والقراء المفترضين في جعل النص يحمل من الدلالات الاجتماعية والثقافية ما يحتمل أن يحمله–تبعا للظروف المحيطة بكتابته–، وبذلك يمكن إعادة ما ذكرناه سابقاً حيث: «إن المؤلف والقارئ كليهما يضفيان على النص ما هو أكثر من المعرفة باللغة، يضفيان عليه خبرة إضافية، هذه الخبرة هي النبراس الذي يهتدي به المرء في إدراك الأنماط الموجودة في النص»[2]. وعليه فإن القارئ يكمل دور المؤلف، ومع ذلك فقد لا يتفق معه في عملية التأويل، لأن النص قد خرج من سلطة الأول ليدخل في سلطة الثاني، وهذا ما دعا "إيزر" إلى القول: «ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني، والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص، ولا لتحققه».[3]

[1] - إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية. التعاضد التأويلي للنصوص الحكائية. تر: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.1996. ص:106-107.

[2] - السيد،إبراهيم. نظرية الرواية. ص:38.

[3] - إيزر، فولفجانج. فعل القراءة. ص:12.

والعمل الفني أيًّا كان نوعه –بما في ذلك الرواية– لا يخرج في الغالب الأعم عن كونه تعبيرا عن واقع معين، قصد تسليط الضوء عليه، وإبداء الآراء المختلفة حوله على ألسنة الشخصيات، ويبرز ذلك بشكل خاص لدى أصحاب التيار الواقعي، بل أكثر من ذلك فقد يتبنى المبدع موقفا من المواقف تجاه وضع من الأوضاع التي يعالجها، ولكنه لا يبديه صراحة، وإنما يجعل شخصية من شخصيات عمله تتحدث نيابة عنه، لذا فـ« إن إنتاج المظهر المباشر من الواقع الاجتماعي والوعي الجمعي في المبدع هو أكثر تكرارا بشكل عام، لا سيما إذا كان الكاتب يملك قدرا أقل من القوة الخلاقة، ويكتفي بوصف أو بقص تجربته الشخصية، دون نقلها إلى مستوى التخييل، لذلك تملك سوسيولوجيا الأدب المتجهة نحو المضمون طابعا ظريفا»[1].

فالمبدع في لحظة الإبداع يكون له تصورات للعالم من حوله، فيقوم بإسقاط تلك التصورات على عمله بطريقته الخاصة، مع توظيف أساليب فنية تساعده في الابتعاد عن الوصف التسجيلي للواقع، ولعل الرواية من النصوص الإبداعية التي تبرز رؤية مبدعها للعالم، «فالنص الروائي... يروي أحداثا انطلاقا من وجهة نظر معينة، والنص الذي يصف أحداثا يقوم بذلك انطلاقا من معرفة سابقة، تضع الموصوف ضمن خانة تحتوي على معايير الوصف، والنص الذي يرصد أفعالا يقوم بذلك من خلال تحديد خانة تفسر الفعل وتؤوله»[2]، وبذلك فإنه في أي عمل روائي هناك شيء من الواقع المعاش لدى الروائي، يقوم بتجسيده فنيا وفق وجهة نظره الخاصة، وغالبا ما يكون ذلك غير واضح المعالم، بحيث يتطلب قدرا من التأويل.

وانطلاقا من ذلك فإن المكان في الرواية يحمل دلالات اجتماعية تختلف باختلاف الشخصيات التي تتحرك في رقعته، لدرجة اعتباره المؤثر الأول في تحركات هذه الشخصيات، وبذلك يمكننا القول إن«المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات، ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني»[3].فهناك أمكنة ذات خصوصية لدى جماعة ما، بينما لا تعني بالنسبة لجماعة أخرى أي شيء، والشيء نفسه يمكن إسقاطه على العمل الفني، فهناك شخصيات تتعلق بمكان ما؛ لأنه ذو دلالة اجتماعية بالنسبة لها، بينما لا يعني شيئا لبقية الشخصيات.

---

[1] - غولدمان، لوسيان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تر: بدر الدين عرودكي. ط:1 .1993. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. ص: 233.

[2] - ضرغام، عادل. في السرد الروائي. ص:22 .

[3] - النصير، ياسين. الرواية والمكان. ص:17 .

وليس هذا فحسب، فقد نجد بعض الأمكنة التي تكتسي قيمة حضارية وتاريخية هامة، تجعل منها ذات دلالة في نظر الجماعة التي تنتمي إليها؛ تتعهدها بالصيانة والرعاية، بينما نجد البعض الآخر يحمل دلالة مناقضة تماما، حيث ينظر إليها نظرة رفض. وعلى العموم فكما أن للمكان دلالات نفسية فله أيضا دلالات اجتماعية ، فـ«الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود، لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية، ومن ثم يمكن القول إن هناك أماكن مرفوضة، وأماكن مرغوبا فيها، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان – طبقا لحاجاته – ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في أخرى»[1]. وينطبق ذلك على الشخصيات في الرواية، فهناك شخصيات تنشط في أماكن معينة، وترفض أخرى.

ولعل من خصوصيات الرواية الجزائرية أنها غالبا ما تحمل شحنة اجتماعية، تبعا للظروف التي كتبت فيها، وتختلف هذه الشحنات من روائي إلى آخر، ومع ذلك فهي تلتقي عند المغزى العام المتمثل في تصوير الواقع بطريقة فنية، فـ «لقد بدأ الروائي الجزائري يتعلم كيف يترك المجال للصوت السارد بأن يفترض ويتساءل، وأن يبدل الوظيفة المستدعاة بالقول،-أيا كان نوعها- بوظيفة أخرى هي التعاون مع القارئ، لإنشاء معرفة مشتركة، بعدما كان فيما مضى الراوي العليم الذي يمثل دور السياسي والعالم الاجتماعي وعالم النفس...»[2].

وإذا انتقلنا إلى رواية (ثقوب زرقاء) ألفيناها تكتسي طابعا اجتماعيا متميزا، يشكل فيه المكان جزءا هاما، ودورا بارزا، وبالأخص ما تعلق بالقصر المهجور، هذا الأخير الذي يعتبر المكان الرئيسي لمجمل الاحداث لذا سنقوم باستخراج ودراسة الدلالات الاجتماعية التي تضمنها، خصوصا وأنه لعب دورا هاما في تطور الأحداث في الحكاية الإطار، بل أكثر من ذلك، فقد جرت معظم تلك الأحداث -إن لم نقل كلها- في محيطه، وكما قسَّمنا الدلالات النفسية فسنقوم بالشيء نفسه مع الدلالات الاجتماعية، حيث قسمناها إلى ما يلي:

*القصر المهجور والنبذ الاجتماعي.

*القصر المهجور والواقع السوداوي.

[1] - قاسم، سيزا. المرجع السابق. ص:63.

[2] - بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. ص:32.

1 – القصر المهجور والنبذ الاجتماعي

إن القارئ المتمعن في رواية (ثقوب زرقاء) يدرك بعض الملامح التي توحي بشيء من السلبية التي ألقت بظلالها على القصر المهجور، وجعلته يرمز من الناحية الاجتماعية إلى الرفض والنبذ، وهذا منذ الصفحات الأولى –وعلى مدار الفصل رقم "اثنان"، الذي يتضمن الحكاية الإطار–، ولا أدل على ذلك من قول الراوي: «وصلنا إلى محيط المكان، نزلنا من السيارة، واتجهنا راجلين صوب 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، كان بعض الناس متحلقين غير بعيد عن رجال الأمن»[1].

ربما خطر للقارئ أن يتساءل: ترى ما سبب هذا الإهمال والتخريب الذي يطال بناية على شاطئ البحر من عدة طوابق؟ والإجابة عن هذا التساؤل تتطلب شيئا من التريث، خصوصا وأن جميع من حضر من الفضوليين قد أرجع سبب الجريمة التي وقعت فيه إلى أمور غيبية متمثلة في الجن، وهذا ما نلمسه من خلال قول الراوي:«حكايات كثيرة تبدو متناقضة، لكنها تلتقي عند نقطة واحدة، مفادها أن القصر المهجور يسكنه الجن منذ سنين طويلة، ويمنعون كل من اقترب منه، متسببين للطامعين في امتلاكه في متاعب لا آخر لها ... لكن البعض لم يكن يصدق حكاية الجن تلك، وقال إنها مجرد إشاعة روَّجها بعض المسؤولين، من أجل إبعاد الناس عنه،ومن ثمة [الاستلاء][2] عليه »[3]

وسواء أكانت قصة الجن تلك حقيقية أم مجرد إشاعة روجها بعض هؤلاء المسؤولين الذين ألمح إليهم الراوي، فإن ذلك لا يغير في الأمر شيئا، ويبقى الهجران سيد الموقف، بدليل الإهمال الذي يبدو جليا على المكان، والثقوبِ التي تملأ الجدران، وهذه العوامل مجتمعة هي التي حركت أحداث الرواية، وجعلت الغموض سيد الموقف، لدرجة أنه يمكن اعتبار البناية المهجورة العامل الذي لعب الدور الأكبر في الأحداث، وليس الشخصيات:«والخلفية المكانية قد تكون العامل الضخم المتحكم في مجرى الأحداث، إذا أخذت البيئة بمعنى العلية الطبيعية والاجتماعية، وهو أمر لا يقوى الفرد على السيطرة عليه»[4].

[1] - الرواية. ص:8.
[2] - كذا في المصدر.
[3] - الرواية. ص:9.
[4] - ويليك، رينيه، نظرية الأدب. ص:306.

وإذا تتبعنا مجريات الأحداث ألفينا الراوي يصف المكان بأوصاف مختلفة، لكنها تلتقي عند نقطة واحدة، مفادها أن هذا المكان المتمثل في"القصر المهجور المسكون بالجن" لا يصلح لأي شيء، بدليل الحالة التي هو عليها، حيث الإهمال البادي عليه من خلال بقايا الأكل والفضلات، إضافة إلى الجدران المهترئة، التي طالتها الثقوب، كما أن المكان في حد ذاته موجود على هامش المدينة، هذه الهامشية التي تشير بشكل واضح وجلي إلى الرفض والنبذ الاجتماعيين، خصوصا إذا ما علمنا أنه «كان منعزلا عن المدينة قبل أن تتضخم [هذه][1] الأخيرة بهذا الشكل، وأصبح في أطرافها»[2]. من هنا تبرز الدلالة الاجتماعية لهذا القصر المهجور، فلو كان داخل المدينة لما طالته يد التخريب.

ومن المعلوم أن للمكان تأثيرا اجتماعيا على ساكنيه، يظهر من خلال الدلالات التي يضفيها عليهم، وبإسقاط ذلك على"القصر المهجور" نلاحظ أنه يحمل العديد من الدلالات المستقاة من الواقع الجزائري المليء بالتناقضات، والجراحاتِ الناجمة عن الأوضاع الصعبة التي يعيشها المواطن، لذلك فالرواية فيها من الإحالات الاجتماعية الدالة على النبذ الشيء الكثير: «فهي تعبر بصدق عن باطن الإنسان الجزائري العامر بالتناقضات، والممتلئ بجراحات غائرة لا يمكن تجاوزها بسهولة، ولا تزال تتمظهر بشكل أو بآخر في كثير من السلوكات»[3]. ويرجع السبب في ذلك إلى الظروف الاجتماعية القاسية، والظلم المسلط على بعض الأفراد نتيجة التفرقة بين طبقات المجتمع الجزائري.

ومن المفارقات التي تتميز بها رواية (ثقوب زرقاء) أن كل الصفات والدلالات التي يحملها "القصر المهجور" قد تم إسقاطها –من قبل الراوي– على "البطل المنبوذ" في حد ذاته، وكأنَّ هذا المكان الذي يبدو – من الخارج – في غاية الهدوء، قد تحول فجأة إلى ما يشبه الوحش الهائج، وذلك بمجرد دخول هذا الغريب المسكين، الذي يبدو أنه ضيف غير مرغوب فيه، ولعل من المحطات التي تبرز الرفض المسلط على هذا المتشرد هو ذلك الرأس الغريب الذي زعزع كيانه وأرّقه، نستشف ذلك من خلال قول الراوي: «وعندما استعاد بعضا من ذاكرته القريبة استحضر ذلك الوجه الذي تفاجأ برؤيته، والذي أحاله على شعور غريب، مزيج من الحيرة والدهشة والغضب والحقد، دون أن يحدد سر ذلك»[4].

[1] - ما بين معقوفتين زيادة منا.
[2]- الرواية. ص:8.
[3] - سعيدي، محمد الأمين. الباطن القلق.
[4]- الرواية. ص:29.

ويمكن القول إن رواية (ثقوب زرقاء) من النصوص الروائية التي تستعصي على القارئ العادي، وتدفعه إلى عديد التساؤلات حول كل ما جرى داخل البناية المهجورة، وما السر في التركيز على صاحب الوجه الفوسفوري، خصوصا وأن الراوي لم يجر على لسانه أي كلام؟ ما يجعلنا كقراء ملزمين بعملية التأويل أو ملأ الفراغات والفجوات التي تركها المؤلف داخل النص، وعلى العموم فإن هذه الرواية تستدعي قارئا ملما بالشأن الداخلي، سواء في ذلك الجانب النفسي أو الاجتماعي للشباب الجزائري الباحث عن الاستقرار والهدوء اللذين لم يجد سبيلا لتحقيقهما، في ظل الظروف الصعبة التي يعيشها داخل مجتمع لا يرحم، خصوصا إذا ما علمنا أن بطل الرواية من المتشردين، أي أنه ينتمي إلى الطبقات الدنيا، مما يعني أن هذا النص يستوجب التأويل، ومن المعلوم أن« النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء ... والحق أن النص لا يوسم باللغو، ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحذلقة وذروة الاهتمام التعليمي، أو في حال من الكبت قصوى، إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة»[1].

وتتبدى لنا تلك الدلالة المتمثلة في النبذ الاجتماعي بصورة واضحة وجلية عبر المحطات السردية المتنوعة التي حفل بها الفصل "اثنان" – وهو الفصل الذي تضمن الحكاية الإطار–، والتي تبرز معاناة البطل/المتشرد داخل هذه البناية المهجورة – التي تبدو من الخارج في غاية الهدوء– وهذا المتشرد –في الأساس– منبوذ من الناحية الاجتماعية، والدليل على ذلك تلك الأوصاف المختلفة التي وصفه بها الراوي، والتي تشير في مجملها إلى الحالة التي كان عليها، فضلا عن كونه غريبا عن المنطقة، ومن المعلوم أن التشرد يتجلى من خلال الثياب والملابس والملامح الخارجية للوجه، وهي ملامح لا تختلف كثيرا في رمزيتها عن الجنون، وعلى كل فإن الراوي قد وصف هذا الغريب بقوله: «إنها الجريمة التي اتفق المتجمعون على بشاعتها، بينما اختلفوا في الحديث عن أسبابها، وحتى ضحيتها الذي بقي مجهولا، وكل ما أجمعوا عليه لا يتعدى المعلومات الأولية التي نشرتها الصحف اليومية قبل يوم بشكل مقتضب جدا، فالضحية رجل مجهول رث الثياب وأشعث الشعر، ويبدو في حوالي الأربعين من عمره، فقدَ الكثير من دمه، وكان ذلك سببا في موته، نتيجة لضربات تلقاها بشكل بشع جدا باستعمال السكين الذي كان مرميا غير بعيد عن جثته».[2]

[1] - إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية. ص:63.

[2] - الرواية. ص:10.

إن كل ما ذكر في العبارة السالفة الذكر (المعلومات الأولية – مقتضب جدا – رجل مجهول – رث الثياب – أشعث الرأس ...) يدور في فلك اللامبالاة، وهي ناتجة عن الحالة الاجتماعية التي يبدو عليها الضحية، وهي حالة لا يحسد عليها بأي حال من الأحوال، وهذا ما يؤكد دور المظاهر الخارجية في التعبير والدلالة، وهذه المظاهر تحمل أبعادا ثقافية موجودة في المجتمع الجزائري، وعلى العموم فإن الراوي هو الذي يستطيع إيصال الدلالات المختلفة انطلاقا من الشخصيات التي تدور في فلك عمله الفني، وعليه فـ« إن المؤلف هو المصدر الوحيد للطاقة المنتجة للأشكال، وهو مصدر لا يتوفر عليه الوعي المنفس (المصاغ نفسيا)، بل يستقر في إنتاج ثقافي دال».[1]

ومما يؤكد ما قيل بخصوص المظاهر الاجتماعية وما تدل عليه، ما يذكره الراوي بخصوص البطل/المتشرد حينما كان يقف قبالة بائع الجرائد، يختلس ما كُتب في صفحاتها الأولى من عناوين رئيسية، ومما يدعو إلى العجب أن هذا الأمر أصبح بمثابة هوايته المفضلة، وطقس من الطقوس التي اعتاد عليها، لكن كل ذلك لم يكن يشفع له، لسبب بسيط وهو الحالة التي كان عليها: «وكثيرا ما كان يطرده بائع الجرائد عندما يجده مبالِغا في الوقوف بملابسه الرثة المتسخة وشعره الأشعث، ويحار البعض كيف لذلك الشخص الغريب الأقربِ في شكله إلى المجانين يستطيع قراءة تلك الجمل الطويلة، ويسأله بعضهم أين تعلم القراءة [؟] فيفكر في ذلك، لكنه لا يجد جوابا، وهو لا يعرف شيئا عن تلك الذات الغريبة »[2].

مرة أخرى نصطدم بالتعابير نفسها (الملابس الرثة، والشعر الأشعث، والغربة) مما يدل على إلحاح الخطاب الاجتماعي في الرواية، وهو إلحاح سلبي يحاول التأكيد على تدني المستوى الاجتماعي للبطل، مما يسمح بإضفاء الشرعية على مجمل الأحداث التي ستأتي فيما بعد، وهي أحداث تتجه بالدرجة الأولى نحو الرفض واللفظ الاجتماعيين المسلطين على من لا يملك قوت يومه، وبالتالي لا يستحق أي اهتمام، وهذا ما تعبر عنه المحطة التالية: «رغبة الصراخ تتضاعف في داخله فيشعر مرة أخرى بأن الصوت يختنق في داخله ويشعر بالماء البارد يبلل جسده المنهك، ولا يجد ما يستر به نفسه إلا ثيابه الرثة، وعندها ينتبه إلى أن المطر يسيل بغزارة في ليلة شتوية، وهو يبتعد بعض الشيء عن البناية المخربة التي كان عندها ».[3]

[1] - باختين، ميخائيل. جماليات الإبداع اللفظي. ص:14.

[2] - الرواية. ص:24-25.

[3] - الرواية. ص:27.

ومما يلاحظ في الرواية أن كل ما ذكر بخصوص المتشرد قد جاء بضمير الغائب، وهو ما يعكس التغييب لدرجة أنه لم يجري على لسانه أي كلمة –على مدار التسعين صفحة– فضلا عن جعله نكرة، فلا اسم ولا قريب، وحتى عندما يصف حالته داخل "القصر المهجور" يستعمل الفعل "وُجد" وهذا الفعل في حد ذاته له معنى التغييب، وهو ما يعني أن لكل كلمة في الرواية دور تؤديه داخل السياق العام، مما يولد الدلالات المرجوة نفسية كانت أو اجتماعية. يقول "باختين": «إن الكلمة تعيش خارج ذاتها في توجهها الحي إلى الموضوع، فإذا غفلنا هذا التوجه حتى النهاية لن يبقى بين أيدينا إلا جثة الكلمة عارية، لا نستطيع أن نعرف منه شيئا، لا عن وضع الكلمة الاجتماعي، ولا عن مصير حياتها».[1]

وبما أن الشيء يعرف بضده فقد وصف "الخيّر شوار" القصر المهجور بأوصاف دالة على تردي حالته، ولكي يكون لهذا الوصف وقع وتأثير على القارئ فقد سبقها بحديث عما تخيله البطل، حيث تخيل نفسه مالِكًا لهذا المبنى الذي تحول إلى قصر حقيقي: « كانت الأضواء مختلفة الألوان والأحجام، وكان يصعد السلالم المفروشة بأبسطة راقية، وهو منتصب القامة كأنه ملك من الملوك الأسطوريين، وبشكل مفاجئ رأى القصر ذاك يترمم ويزداد بهاء، كما لم يره من قبل ... واستمر في المشي نحو الطوابق العليا، لكن القصر الذي كان تحول بشكل مفاجئ وهو يصعد سلالمه العليا إلى مجرد بناية عتيقة، تنبعث منها رائحة دغدغت عبثا ذاكرته».[2] وهذا التردي والتقهقر الاجتماعي الفجائي قد خلخل ذاكرة البطل، وجعله يعود إلى واقعه المنبوذ.

ولعل من المحطات البارزة في الرواية –والتي تؤكد دلالة الرفض الاجتماعي للمكان– ما حدث لشخصية أخرى، تبدو من الناحية الشكلية دخيلة وثانوية، لكنها في الحقيقة مجرد نسخة من البطل في حد ذاته، ونعني بذلك "بوعلام"، هذا الأخير الذي جاء رفقة صديقه "جمال" لدفن "جثة رجل" تم قتله من قبل الأول. وتأتي حكاية "بوعلام" و"جمال" متضمَّنة داخل الحكاية الإطار « ويأتي هذا التوظيف ليوسع من مجال التخييل المتواطئ مع حلمية السريالية، التي تهدف إلى توظيف مضامين جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدي ».[3] ولعل هذا التوظيف هو الذي أضفى على الرواية تلك الجمالية الفنية، التي تكسر أفق التوقع لدى القارئ العادي، وتجعله يعيش في جو من المفاجآت التي تقوده نحو نهاية غير متوقعة.

[1] - باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية. ص:51.

[2] - الرواية. ص:33.

[3] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.

وإذا تأملنا الحكاية التي سردها "بوعلام" على صديقه "جمال" سندرك تلك الحالة التي يصبح عليها الإنسان عندما يتنكر له كل من حوله، فيتحول إلى منبوذ، مما يخلق لدينا نوعا من الاكتئاب، الذي يولد بداخله القسوة على جميع من حوله بسبب أو بدون سبب، وربما قسى على أقرب المقربين منه، أو بعبارة اخرى فإن من يصاب بنوع من الحرمان الاجتماعي –الناجم عن النبذ والتهميش– يصبح لديه كبت داخلي، يتحول بمرور الوقت إلى عدوانية، يحاول —عبرها– تفريغ ذلك الكبت الذي أصابه جرَّاء النبذ الاجتماعي، نستشف ذلك في الحديث الذي أورده "بوعلام" لصديقه حول ابنه الصغير الذي انهال عليه ضربا، لا لشيء إلا لأنه كان يبكي، رغم انه لم يتجاوز الخامسة من العمر: «كنتُ أَطلبُ منه الصمت، وأنا أعاني من داء الشقيقة، الذي يكاد يقسم رأسي إلى نصفين، ولم يكد يسمعني، وكان يستمر في الصراخ كأنه يتحداني، وعندها انتزعت الحزام الجلدي الذي كان مع سروالي المرمي على الأرض، وقيدت به رجليه، وأتيت بالعصى، وشرعت في ضربه على طريقة الفلقة التي كان يمارسها ضدنا معلمو القرآن ونحن صغار، لكن الفلقة التي عذبت بها ولدي لم تكن تحمل إلا اسمها، كان عذابا حقيقيا بالفعل».[1]

ولكي نفهم السبب الذي أدى به إلى ضرب ولده بهذا الشكل لابد من العودة إلى بداية الحكاية، بمعنى أن هناك سرا ما في هذا كله، إذ لا يعقل أن يعاقَب طفل صغير لا يعي شيئا، ومما يدهش حقا أن السبب يعود بالأساس إلى الرأس المقطوعة، هذه الرأس التي لعبت دورا كبيرا سواء في الحكاية الإطار أو في الحكاية المتضمنة، وقد رأينا ذلك وشرحناه بما فيه الكفاية، لكن هناك ملاحظة على درجة كبيرة من الأهمية، وهي أن الراوي قد ركز على لونين اثنين تركيزا كبيرا، وهما: الأزرق والأحمر، فإذا كنا قد قلنا فيما سبق أن الأول يرمز إلى الهدوء الحذر، فإن الثاني يشير إلى الثوران والغليان والهيجان، وكل ما فيه حركية وإثارة، هذه الإثارة التي تعتبر نقيضا للهدوء. يقول الراوي واصفا زفاف "بوعلام": «لم تكن اللحظة المنتظرة تلك للمتعة فقط، فقد كانت ممزوجة بالألم وبالقلق أيضا، وعندما رأى بوعلام الدم بين فخذي حبيبته أثار فيه المشهدُ مشاعرَ متناقضة، وسرعان ما تغلبت مشاعر الهيجان على غيرها، ودخل حالة لم تعهده عليها وسيلة، التي تعودت عليه هادئا مهما كانت الظروف. أعاده المشهد إلى آخر رأى فيه نفسه وهو ذاهب إلى المدرسة صغيرا رأسا بدون جسد ... وقرب الرأس الموضوعة ارتسم خيط من الدم».[2]

[1] - الرواية. ص: 49.

[2] - الرواية. ص: 62.

إن رؤية الطفل "بوعلام" للرأس المقطوعة كانت كافية لجعله يعيش حالة من الهيجان بمجرد رؤية اللون الأحمر، وهو ما أدى به إلى أن أصبح منبوذا من الناحية الاجتماعية، حيث أصبح يتحاشى رؤية أي مشهد فيه دم، لدرجة أن حالته تتدهور جرَّاء ذلك، ويستعصي أمره على الرُّقاة. ظل بقية حياته كذلك إلى أن ساقته الأقدار إلى مكان مجهول، يقع في الناحية الغربية للجزائر العاصمة، بمعنى أنه أصبح شبيها بالمنبوذ، رغم أنه لم يفعل شيئا يستدعي ذلك: « ورشة البناء التي كنت أعمل فيها في الحمّامات قريبة جدا من هناك، أنا اعرف تلك المنطقة جيدا، ولي فيها معارف كثيرون، نستطيع بناء حياتنا من جديد، هناك بعيدا عن أهلي وأهلكِ، وكلِّ الذين تسببوا في ماساتنا السابقة».[1]

لكن هذا المكان في حد ذاته يشير إلى النبذ والهجران الاجتماعي؛ فهو مهجور ومهمل، ورغم أنه ليس القصرَ المهجور في حد ذاته، لكنه قريب منه من حيث المسافة، وكلاهما يعاني الإهمال، فإذا كان الكوخ الذي سيسكنه بوعلام مع أسرته الصغيرة لا يصلح لشيء فكيف بالقصر المهجور الذي سوف يلجا إليه عندما يقتل شخصا ويحاول مواراته، وليس هناك وصف معبر عن الحالة المزرية لهذا الكوخ مثل قول الراوي: « وشيئا فشيئا دخلت وسيلة ذلك الملجأ، وهي تدرك أنه قبر حياتها، الذي ربما لن تهجره إلا إلى قبرها الأبدي، وكم كانت صدمتها وهي تمسح بعينيها تفاصيل ذلك الملجأ من الداخل، وهو الذي يصلح لأي شيء إلا لأن يكون بيتا يقيم فيه البشر، لكن زوجها أراد أن يهون عليها الأمر بالقول إن كل شيء مؤقت، ثم أنه سيشتري أثاثا وأواني تساعدهما على الإقامة بالحد الأدنى من الكرامة الإنسانية».[2]

وعلى العموم فإن مجمل الأحداث التي جرت في القصر المهجور أو حوله تحيل بالأساس إلى النبذ والرفض الاجتماعيين، بدءا بالمكان نفسه؛ حيث نجده منعزلا عن المدينة، ناهيك عن كونه مهجورا مهملا، مرورا بما جرى داخله من أحداث، إن دلت على شيء فإنما تدل على رفض المكان في حد ذاته لهذا المتشرد المسكين، من خلال المتاعب التي لاحقته على مدار ليلة كاملة، وكأن هذا المكان تحول إلى شخصية، وأخذت تمارس طقوسها الرافضة لهذا "الضيف غير المرغوب فيه"، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل من جديد: ما السبب في هذا الرفض المسلط على المكان والشخصية كليهما؟ وهل هناك دلالات أعمق من مجرد الرفض؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه من خلال ما يلي:

[1] - الرواية. ص:71.

[2] - الرواية. ص:73.

2 – القصر المهجور والواقع السوداوي

من المعلوم أن الرواية تعبر في جانب منها عن الواقع المعيش، وهذا التعبير يختلف من روائي إلى آخر، كما أن هذا التعبير يتم بوسائل وتقنيات فنية تخضع لمقاييس العصر الذي تمخضت عنه، وسواء أكان هذا التعبير ذاتيا أو موضوعيا فإنه – في كلتا الحالتين – مجرد تصوير فني أداته اللغة، قد يكون مباشرا وقد لا يكون، وهذا ما عبر عنه "زيما" بقوله: « إن النغمة غير الذاتية والموضوعية للروائي لم تعد مقنعة في مجتمع أصبح فيه أي خطاب يدعي تطابقه مع الواقع مشبوها، وحين تكتشف عرضية النص يختفي الإيمان بالـ"حكاية الحقيقة"، ويفقد القارئ المحبط سذاجته، من فرط الاستخدام السيء التجاري والسياسي للغة».[1]

وانطلاقا من ذلك سوف نقوم بدراسة مدى تصوير الواقع في الرواية، مع التركيز على المكان المتمثل في "القصر المهجور"، هذا الأخير الذي رأينا أنه قد اتخذ دور الفاعل أو الشخصية، من خلال تأثيره على البطل، وجعله يعيش دوامة من الصراعات التي تعاقبت عليه لليلة كاملة، كانت كافيه لانتحاره في صبيحة اليوم الموالي، ولعل اللافت للانتباه في هذه الرواية أنها تصور لنا واقعا سوداويا قاتما، وجحيما يعيشه البطل داخل مكان يحمل الكثير من الأسرار، ومن أمثلة ذلك قوله: «وبشكل مفاجئ وجد نفسه في ظلام دامس، كأن الضوء غادر بصره، أو الإضاءة انقطعت عن محيطه، وأخذ يمشي خبط عشواء، ولا يدري هل سيصطدم بجدار أو سيقع من هوة قد تأتي على حياته، أو تصيبه بكسور في أطرافه، ولا يجد من ينقذه، وساعتها سينزف ما بداخل عرقه من دم ».[2]

مما يلاحظ في هذه المحطة أن المتشرد قد وجد نفسه في مكان مظلم جدا، لدرجة أنه خشي من السقوط في أية لحظة، أو ربما يصطدم بجدار، لكن "الظلمة" هنا هي في الواقع إسقاط للحالة التي أمسى عليها هذا المتشرد المسكين، الذي يمثل النموذج الأمثل للشباب المتخبط في واقع سوداوي، يحاول – عبرَه– تلمُّس بعض السبل لاستعادة الأمل في عيشة أفضل، والمفارقة في هذه الرواية أنها تورط القارئ في متاهاتها، وكأنه يعيش مع هذا المتشرد لحظات البحث عن ملاذ آمن، ولهذا يمكن القول إنها «تجعل القارئ الذي انخرط فيها حد الضياع يجتهد في الخروج من دوامتها دون أن يفقد إحساسه بالذات وبالحياة».[3]

---

[1] - زيما، بيير. النقد الاجتماعي. ص:239.

[2] - الرواية. ص:38.

[3] - لحرش، نوارة. ثقوب زرقاء. حياة سفلية .

والمتتبع لأحداث الفصل "إثنان" يدرك تلك العتمة السردية التي أضفاها الراوي على المكان المتمثل في القصر المهجور، هذه العتمة التي ألقت بظلالها على البطل/المتشرد، وجعلته يعيش صراعا مع نفسه أولا، ومع المكان ثانيا. صراع بدا خفيا في مراحله الأولى؛ حيث اقتصر على تلك الهواجس التي سببها ذلك "الوجه الفوسفوري الذي يحمل ندوبا زرقاء"، لكنه سرعان ما تطور ليتحول فيما بعد إلى طائفة من الكوابيس المزعجة والمخيفة، والتي زادت من مأساة البطل/المتشرد الفاقد لذاكرته، لكن الطريف في الأمر أن الراوي ما إن ينتهي من حكاية حلم من الأحلام التي تخيلها البطل في يقظته، إلا ويتبعه بانقطاع مفاجئ وعودة إلى الواقع السوداوي، مستخدما "تناوبا سرديا" بين الواقع والخيال، ومن أمثلة ذلك قوله بعدما سمع أصواتا غريبة تنبعث من أحد الطوابق العليا: «ومع شعوره بالبرد بعض الشيء حافظ على تماسكه، وهو يتقدم ببطء شديد، لكن بخطوات متزنة نحو مصدر الأصوات المتناغمة، التي أصبح يسمعها بوضوح كلما تقدم منها، ولم يصدق عينيه عندما رأى مجموعة من النسوة في أعمار مختلفة، وفي أزياء متشابهة، يجلسن متحلقات وهن يرددن أناشيد أو ما شابه ذلك، وبلُغة لم يفهم منها كلمة واحدة».[1]

إلى هنا الأمر عادي، ولا يعدو أن يكون حلما من أحلام اليقظة؛ حيث نرى الراوي يذكر المحاولات التي قام بها هذا المتشرد بغية لفت انتباه النسوة المنشدات، دون أن يتحقق له ذلك، مما زاد في حيرته، وهل كل ذلك مجرد خيال؟ ورغم كل ذلك نجد الراوي يخفف من وطأة الصدمة على البطل، من خلال شخصية "وسيلة" هذه الأخيرة التي كانت ضمن المنشدات وأثارت اهتمامه، مع العلم أن هذا الاسم مجرد تخمين منه، والذي يهمنا من كل هذا ما حدث فيما بعد، حينما عاد بشكل مفاجئ إلى واقعه السوداوي داخل "البناية المهجورة المثقوبة من كل جانب" بعدما تخيل نفسه مع وسيلة في مكان آخر، حيث زرقة السماء وخضرة العشب. لكن هناك ملاحظة مهمة، وهي أن الانقطاع المفاجئ وقع على مرحلتين: المرحلة الأولى عندما « عاد بشكل مفاجئ إلى تلك البناية حيث وسيلة تنشد أمامه ذلك النشيد الغريب، بلغة حاول عبثا أن يفهم كلمة واحدة منها».[2] ومرة عندما «شعر وكأن شاشة البث التي كانت تمتعه بتلك الصور الجميلة قطعت إرسالها، أو أن التيار الكهربائي انقطع دون أن يحقق مراده، حيث بقي وحده في تلك البناية، التي كانت قبل قليل ممتلئة بالنساء المتشابهات في اللباس وفي طريقة ارتدائه».[3]

[1] - الرواية. ص:33.
[2] - الرواية. ص:35.
[3] - الرواية. ص:38.

وتستمر جدلية الواقع والمأمول عبر محطات الفصل "اثنان" في محاولة لإبراز المعاناة التي يتخبط فيها الشباب داخل مجتمع لا يرحم، مجتمع فيه من المعاناة والقسوة الشيء الكثير، يتجلى ذلك بوجه خاص في المقطع الذي خصصه الراوي للحديث عن الكلاب، تلك الكلاب التي سمعها المتشرد أو تبادر إلى ذهنه أنه سمعها تنبح من بعيد: «راودته شكوك وهواجس عدة، وتشنجت كل عضلات جسمه الذي ازداد برودة، وبدأ يتأكد من أن النباح يقترب شيئا فشيئا منه، ورأى أن تلك الأصوات هي لكلاب مفترسة، وخشي من أن تقتحم عليه خلوته في ذلك المكان المكشوف، والذي يجلب المتشردين من أمثاله، وكل هائم من الحيوانات جلبا خاصة في مثل هذا الجو الذي يشجع على الاختباء».[1]

إن هذا التصوير يحيل إلى دلالة اجتماعية توحي بالوضع المأساوي الذي يوجد عليه هذا المتشرد، خصوصا لما تيقن أو تبادر إلى ذهنه أن هذه الكلاب مفترسة، وستثير فزعه وتضايقه إذا ما اقتحمت عليه المكان الذي لا يصلح للاختباء أصلا لكونه مكشوفا، ولعل من التعابير التي توحي بالواقع المأساوي أنه رأى في القصر المهجور مجرد بناية لا تصلح إلا لإيواء المتشردين والحيوانات الهائمة. إن هذا التصوير المؤلم يجعل من الرواية إسقاطا لبعض السلوكات داخل المجتمع الجزائري، الذي يتعرض فيه الشباب إلى العديد من المضايقات، والضغوطات النفسية والاجتماعية، مما يجعلهم يحاولون الاحتماء بأي شيء –مهما كان– وإلا كيف نفسر احتماء هذا المتشرد ببناية عتيقة على هامش المدينة، ألم يكن في غنى عن ذلك؟ لا ندري.

لكن الأكيد هو أن "الخيّر شوار" أراد قول شيء ما عبر عمله الفني الذي اختار له الغوص في ثنايا المجتمع الجزائري، الذي تنخر جسمه الآفات الاجتماعية المختلفة: من سرقة، واحتيال، وإدمان، وتشرد، وغير ذلك. مما يجعل الإنسان في دوامة من الضغوطات التي ينشد الخلاص منها بأية وسيلة كانت، لذلك نجد في هذه الرواية بعض نقاط الظل التي تستوقف القارئ، وتجعله يوظف خبراته الجمالية، لمحاولة فك طلاسمها والوصول إلى المقصدية التي أرادها المبدع، لذلك يمكن القول «إن الخبرة الجمالية هي عملية اتصال جمالي، تحكمها فكرة النشاط القصدي الذي يوجد بين فهم القارئ وفهم الفنان، بحيث يمكن أن يفهم العمل على نفس النحو الذي يقصده الفنان، ويكون ذلك بأن يتخذ القارئ الموضوع الفيزيقي أو الوسيط المادي جسرا يوصله إلى قصد الفنان، ويكون بمثابة المعادل المحسوس للموضوع الجمالي المتخيل».[2]

[1] - الرواية. ص:42.

[2] - بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية. ص:29-30.

لنواصل حكاية البطل/المتشرد مع الكلاب التي بدت له – من خلال أصواتها – مفترسة، هذه الأخيرة التي ترمز – في نظرنا – إلى الأشخاص الذين يحاولون فرض سيطرتهم على الآخرين، ووسيلتُهم في ذلك هي إثارة الضجيج والمشاكل، بغية التخويف والترهيب فقط، لقضاء مصالحهم الشخصية، مع أنهم – في حقيقة الأمر – لا يقدرون على إيذاء أحد، ومن أدلة ذلك ما نلمسه من خلال المحطة السردية التالية: «ولم يكد يصدق عينيه عندما رأى الكلاب تسد كل منفذ، وتملأ البناية بعددها الذي لا يكاد ينتهي، وبأصواتها التي أصبحت تشكل سيمفونية ناشزة، تكاد تمزق طبلتي أذنيه. ومع اشمئزازه الكبير من الكلاب وجد نفسه محاصرا، ولا يقوى على الهرب منها».[1]

ومما يوحي بالسخرية من المظاهر الزائفة داخل المجتمع تلك الوقفة السردية التي أوردها الراوي في خضم حديثه عن الكلاب، والتي أراد – من خلالها – تصوير حال أولئك الذين يتظاهرون بالثراء، رغم أنهم لا يعرفون التصرف بأموالهم، إذ كيف نفسر من يتردد على سوق الكلاب لاقتناء واحد منها؟ يقول الراوي: «وتخيل نفسه واقفا في السوق المخصصة لبيع الكلاب، وأثرياء المجتمع ووجهاؤه ونساؤه يتزاحمون على سلعته؛ فهذه الشابة بلباسها الذي أثاره، وبِلُغَتها الفرنسية المغنجة تطلب كانيشا من نوع خاص، يساعدها في التغلب على الوحدة، بعد أن تخلى عنها أقرب أقربائها، وسيد المجتمع الذي يبدو جديدا من خلال لغته المصطنعة وزيه المبالغ فيه، وملابسه غير المتناسقة لونا وشكلا، يطلب كلبا من نوع رودفايلر».[2]

ويواصل الراوي مع حكاية الكلاب المفترسة، لكن هذه المرة ينتقل إلى تصوير مظهر من المظاهر السيئة المنتشرة في المجتمع الجزائري بكثرة، ونقصد بها اللصوصية والسرقة؛ حيث أصبح الإنسان لا يأمن على نفسه وماله جراء كثرة اللصوص، الذين ينتهجون حيلا مختلفة للإيقاع بضحاياهم، خصوصا إذا تيقنوا من وجود المال معهم، بحيث يصبحون فريسة سهلة، وهذا ما تعبر عنه المحطة السردية التالية: «ويزاد[3] عدد الزبائن، وتتضخم الأموال عنده، إلى درجة شعر فيها بالحرج، وهو لا يعرف كيف يحمي تلك الثروة، وهو يشاهد شبابا بدا من شكلهم أنهم من اللصوص، يتوعدونه بنظراتهم الشزراء وخشي من أن يستولوا بعدها على كل أمواله، وقد يدفع روحه ثمنا لهذه المغامرة غير المحمودة».[4]

[1] - الرواية. ص:42.
[2] - الرواية. ص:43.
[3] - كذا.
[4] - الرواية. ص:43.

ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد، بل إن هناك تصويرا للنفاق والخداع الذي يتصف به بعض الأشخاص الذين نتوسم فيهم الخير، فقد يكون أقرب الأقرباء من هؤلاء المنافقين والمخادعين، دون أن يشعر المرء بذلك إلا عندما يقوم باختبارهم في أمر من الأمور، حينئذ فقط يسقط القناع المزيف، وتظهر حقيقتهم التي يضمرونها، ولعل هذا ما نلمسه في قوله: «لكن ما تبقى بحوزته من الكلاب تحولت بشكل مفاجئ إلى مفترسة وتمردت عليه، بل وتحول إلى فريستها المفضلة، وحتى الكانيشات الأليفة تضخمت أجسادها بشكل لافت، وأخذت تنهش من لحمه، وهو يصرخ والصوت يختنق بداخله».[1]

وفي قصة "بوعلام" التي سردها على صديقه "جمال"، نلاحظ أن جميع أهله وأقاربه، قد تنكروا له مما جعله يغادره، ويلجأ إلى كوخ مهجور هو الآخر، ويقع غير بعيد عن القصر المهجور، هذا الأخير «الذي أصبح ملتقى للمشبوهين، ويبدو أن عصابات المخدرات وشبكات الإجرام بدأت تتشكل في المحيط».[2] وهذا التصوير في حد ذاته له دلالة، حيث إن الكوخ يمكن أن يلجا إليه الإنسان في حال كان مع أسرته؛ بمعنى أنه صالح للعيش، -ولو لفترة معينة- بينما البناية المهجورة لا تصلح لأي شيء، على اعتبار أنها مهجورة ومكشوفة، ونستنتج من ذلك كله أن الكوخ يمثل حياة المتشرد السابقة (يوم كان هو بوعلام) بينما البناية (أو القصر المهجور) فهي المآل الذي صار إليه بوعلام، بعدما تشرد وانفصلت عنه أسرته.

ونمثل لذلك بما يلي:

[1] - الرواية. ص:44.
[2] - الرواية. ص:74.

وعليه نقول إن القصر المهجور كمكان لا يمثل في حقيقة الأمر سوى صورة مصغرة للمجتمع الجزائري العامر بالتناقضات، حيث نجد فيه العديد من الآفات الاجتماعية، التي تنخر جسده، هذه الآفات التي يعاني منها الفرد نتيجة الضغوطات النفسية والاجتماعية الكثيرة، بحيث لم يعد قادرا على التخلص منها إلا بالانحراف والحياد عن جادة الصواب، عن طريق القيام بسلوكات وأفعال منافية للآداب العامة: كالسرقة والتدخين والمخدرات وغير ذلك، فقد رأينا في حكاية الكلاب –على سبيل المثال– صورا من الجشع والتبذير والنفاق، وغير ذلك من المظاهر الخداعة التي يحاول أصحابها إظهار غير ما يبطنون في أنفسهم من دناءة وخسة (نجد ذلك في العبارات مثل: وبلغتها الفرنسية المغنجة – لغته المصطنعة – زيه المبالغ فيه – ملابسه غير المتناسقة – غدر الغادرين ...)، وحتى حكاية "بوعلام" مع صديقه "جمال" كل ذلك يحيل إلى معنى واحد، يتمثل في الصراعات بين الأفراد داخل المجتمع الواحد، وبذلك نقول إن رواية (ثقوب زرقاء) «ذات خصوصية جزائرية بامتياز، فهي تعبر بصدق عن باطن الإنسان الجزائري، العامر بالتناقضات، والممتلئ بجراحات غائرة لا يمكن تجاوزها بسهولة، ولا تزال تتمظهر بشكل أو بآخر في كثير من السلوكيات».[1]

وفي هذا المقام يجوز لنا القول إن هذه الرواية تحكي لنا – بصدق – تلك الصراعات والمواجهات المتلاحقة، والتي يجد الفرد نفسه مضطرا إلى خوضها، سواء كانت صراعات داخلية (نفسية): كالعصبية والانفعال. أو خارجية (اجتماعية): كالخصومات والتنكر من قبل المقربين والأصدقاء، والجشع. فعلى سبيل المثال نجد هذا المتشرد المسكين في صراع مستمر مع القصر المهجور –الذي يحيل بطبيعة الحال إلى مجتمع مصغر–، فما إن يخرج من معاناة إلا ويدخل أخرى، لاسيما معاناته مع "صاحب الوجه الفوسفوري"، هذا الأخير الذي لا يمثل في حقيقة الأمر سوى ذلك "الرجل المسكين الذي لا ذنب له"، والذي قتله المتشرد نفسه يوم كان هو "بوعلام" نتيجة الضغوطات النفسية التي تعرض لها، وهذه الضغوطات هي نفسها التي تولدت لدى "بوعلام" منذ رأى في الطريق رأسا مقطوعة: «ثم أراد الكلام ليسال الغريب عن هويته ولم يستطع، وكأنَّ الكلام احتبس في داخله. بقي متجمدا وهو يقارن بين ملامح ذلك الشخص الغريب وملامح الرأس المقطوعة مجهولة الهوية، والتي وجدها ذات يوم في طريقه إلى المدرسة، وتسببت تلك الرأس في معظم المصائب التي حطمت حياته، وحولت عرس عمره إلى مأتم حقيقي».[2]

[1] - سعيدي محمد الأمين. الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء.

[2] - الرواية. ص:79.

ومما يؤكد الفرضية التي تبنيناها بخصوص "صاحب الوجه الفوسفوي" حكاية سابقة يبدو في ظاهر الأمر أن لا علاقة لها بالموضوع، لكنها تشير إلى أمر هام، ونعني بها حكاية "الراهبة" التي أقدمت على قتل العاشقين بعدما رأتهما، وسنوضح ذلك على النحو التالي: في هذه الحكاية يذكر الراوي أن هذا القصر بقي هكذا، ولم يستطع أحد الاستيلاء عليه. ألا يمكن أن نتساءل: لماذا؟ بالعودة إلى الوراء قليلا نجد العبارة التالية: «فقد سكنت الأرواحُ القصر، وفي كل ليلة تتجسد الراهبة التي أقدمت على قتل العشيقين، كما يتجسد العاشقان في وضع آدم وحواء، وتعاد الجريمة في كل ليلة وسط الأنين والصراخ الذي لا يمكن أن يتحمله أحد، بل إن من حاول الاستيلاء على القصر أصيب ببعض نوبات الجنون».[1]

فهذا القصر – إذن – مسكون بالأرواح، وهو تفسير يبدو مقنعا فيما يخص الهجران الذي طاله (لا يهمنا هنا إن كانت هذه الإشاعة صادقة أم كاذبة، وإنما يهمنا الشق المتعلق بتجسد الجريمة كل ليلة مصحوبة بالصراخ والأنين). سنقوم الآن بإسقاط مخلفات الجريمة الأولى على الجريمة الثانية، والمقصود بالجريمة الثانية هنا ما أقدم عليه "بوعلام" حيث قتل ذلك "الرجل المسكين الذي لا ذنب له سوى أنه يذكِّره بالرأس المقطوعة"[2]. وبذلك يمكن تفسير ما حدث للبطل/المتشرد مع صاحب الوجه الفوسفوي على النحو التالي:

في حكاية الراهبة	في حكاية بوعلام
الراهبة تقتل العشيقين	بوعلام يقتل شخصا لا يعرفه
تجسد الراهبة كل ليلة	تجسد بوعلام وصديقه جمال كل ليلة
تجسد العشيقين وسط الصراخ	تجسد القتيل صاحب الوجه الفوسفوري
تعاد الجريمة كل ليلة	تعاد الجريمة كل ليلة

وفي قصة بوعلام، نجد أن المتهم/المتشرد –وهو الذي قتل الرجل المسكين يوم كان بوعلام– وجد نفسه في مواجهة شبح هذا الرجل الذي قتله دون ذنب، وعلى الرغم من ذلك فلم يستطع تذكر فعلته إلا عندما تمثلت له في حكاية بوعلام وجمال، إلى أن تمت عملية الانتقام، من خلال ما قيل إنه عملية انتحار.

[1] - الرواية. ص:9.
[2] - ينظر: الصفحة السابقة.

ثالثاً: الدلالات التاريخية للقصر

بعد دراسة الدلالات النفسية والاجتماعية للقصر المهجور، ننتقل إلى الحديث عن الدلالات التاريخية التي نلفيها غامضة بعض الشيء، لكننا سنحاول تجلية بعض منها، انطلاقا من بعض الإشارات أو التلميحات التي قدمها "الخيّر شوار" مجتمعة أحيانا ومتفرقة في أحيان أخرى، ومن المعروف أن إعادة كتابة التاريخ روائيا ليس بالأمر الهين، خصوصا إذا ما عرفنا أن الروائي ليس مؤرخا ولا ينبغي له أن يكون، فلكل منهما خصائصه التي تميزه عن الآخر. ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن الرواية التاريخية أو ما شابه ذلك فذلك أمر آخر، وإنما سنركز على الدلالات التاريخية للمكان، والمقصود بالمكان هنا هو "القصر المهجور". غير أن هناك ملاحظة مهمة لابد من الإشارة إليها؛ وهي أننا سنوسع مجال البحث قليلا، ليشمل بعض الأماكن الأخرى التي ذكرها "الخيّر شوار"، والتي تعتبر المفتاح لفهم الدلالات التاريخية بشكل أكثر وضوحا وجلاءً، وتتمثل هذه الأماكن في المدرسة والسوق والمسجد. ذلك أنها ذكرت في بداية الفصل "اثنان" أثناء الحديث عن الرؤوس المفخخة، مما يوحي بأن هناك بعدا اجتماعيا/تاريخيا يريد المؤلف التنبيه عليه عبر فصول الرواية الثلاثة، سيما الفصلين "واحد" و"اثنان".

وتتميز الأماكن الثلاثة –الوارد ذكرها– بكونها تلتقي في خصائص مشتركة، وأهم هذه الخصائص هي أنها "شعبية" بطبعها. وسنبين الدلالات التاريخية التي تتضمنها هذه الأماكن فيما بعد، لكن فيما يلي سنرسم النقاط المهمة التي ستساعدنا في تقصي الدلالات التاريخية المحتملة للمكان في الرواية التي بين أيدينا، مع الأخذ بعين الاعتبار الفترات التي مرت بها الجزائر، والتي حاول "الخيّر شوار" التنبيه عليها عبر فصول الرواية، ولا شك أن الرواية التي تشتغل في جزء منها على المكان تكون لها خصائص معينة، وهذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول: «في مدى تاريخ كامل من العلاقات بين الطبيعة والإنسان، وبينها وبين المجتمع، نجد ثمة بقعة دفينة، تتجمع فيها مثل هذه العلاقات، هي أشبه ما تكون بالحفرة الباطن، العمق، العين، الرؤية المستنبطة، اللاوعي، الفكرة، العقل، العمل، الإدراك، الحدس بل هي كل ما هو كائن في مكان قصي مجهول، وعندما يبدأ انسكابه على العالم الخارجي بفعل قوى الإنسان والطبيعة يتشكل الوعي به، ويبدأ تاريخ الأشياء».[1]

[1] - النصير، ياسين. الرواية والمكان. ص:27.

والدلالة التاريخية لنص أدبي ما – مهما كان نوعه –ليست بالأمر الهين؛ لأن ذلك يتطلب عدة وسائل يجب توفرها لدى المؤلف، من بينها القراءة الصحيحة لهذا التاريخ، الذي يمثل – بالأساس – ميراث الأمة الذي يجب المحافظة عليه وعدم تشويهه، وفي بعض الأحيان يستطيع القارئ فهم معطى أو مدلول تاريخي معين عبر الرواية أكثر مما يفهمها من كتب التاريخ المختلفة، ومرد هذا الاختلاف يكمن في طريقة الطرح، فربما كانت لغة الروائي فنية وبسيطة، بينما لغة المؤرخ صارمة ومعقدة، مع ملاحظة أن اللغة تلعب دورا كبيرا في إضفاء الدلالات التاريخية، لأن لغة الحاضر تختلف عن لغة الماضي، لا من حيث الكلمات، بل من حيث طريقة الاستعمال: «فاللغة في كل لحظة من لحظات وجودها التاريخي متنوعة كلاميا، إنها التعايش مجسدا بين تناقضات الحاضر والماضي الاجتماعية الإيديولوجية، بين مختلف حقب الماضي، وبين مختلف فئات الحاضر الأيديولوجية الاجتماعية، بين الاتجاهات والمدارس والحلقات ... و"لغات التنوع" الكلامي هذه تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلة "لغات" جديدة نمطية اجتماعيا».[1]

ومن خلال قراءتنا لرواية (ثقوب زرقاء)، لاحظنا أنها تشير – في شذرات منها – إلى بعض الدلالات التاريخية، المتمثلة في بعض الفترات التي مرت بها البلاد –عبر تاريخها–، فضلا عن الحالة التي وصف بها المكان – في حد ذاته –، والمقصود بالمكان هنا هو "القصر المهجور"، هذا الأخير الذي يحكي قصة مكان بكل ما تحمل الكلمة من معنى ،كما أنه يمثل صورة مصغرة للآخر، (ونعني بالآخر هنا الغرب بصفة عامة وفرنسا بصفة خاصة)، واعتمادا على ذلك كله سنحاول تقسيم هذه الدلالات إلى قسمين:

1- القصر المهجور وصورة الآخر سنحاول من خلاله نظرة هذا الآخر إلى الجزائري، خصوصا إذا ما علمنا أن هذا القصر المهجور كان في الأصل ديرا للراهبات، مما يوحي بجو ديني يحمل دلالة تبشيرية، فضلا عن كونه ظل مهجورا طوال تلك السنين، ولم يتجرأ أحد على ترميمه أو استغلاله لبناء منزل أو أي شيء آخر.

2- القصر المهجور وسرد المحنة[2]: سنحاول –من خلاله – إبراز الدلالات الخاصة بفترة التسعينات، وهي فترة صعبة للغاية مرت بها البلاد، ودامت عشرية كاملة، تميزت بانتشار الفوضى نتيجة القتل والتدمير.

[1] - باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية. ص:49.

[2] - استعرنا عبارة (سرد المحنة) من "آمنة بلعلى" في كتابها: (المتخيل في الرواية الجزائرية).

1 – القصر المهجور وصورة الآخر

مما يميز تاريخ الجزائر تعاقب الحضارات المختلفة عليها، مما جعلها محل أطماع العديد من الدول، وهذا ما دفع بها إلى محاولة نهب خيراتها وثرواتها وزرع الفتنة بين أبنائها، ولن نطيل الحديث في ذلك لأنه متشعب وليس هذا مقامه، إنما ما يهمنا هنا –بالدرجة الأولى– هو تلك الفترة العصيبة التي عاشتها الجزائر، والمتمثلة في فترة الاحتلال الفرنسي، وما انجر عنه من مآس وثورات دامت لأكثر من قرن ونيّف، وانطلاقا من ذلك سنحاول البحث عن بعض الإشارات الدالة على هذه الفترة، والمبثوثة في الرواية التي بين أيدينا، مع التأكيد على أن ما سنقوله لا يعدو أن يكون مجرد انطباعات شخصية، وليست تأويلا بمعنى الكلمة، ذلك أننا لسنا قراء مثاليين على حد تعبير "إيزر": «لا لسبب سوى أن القارئ المثالي استحالة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي، ينبغي على القارئ المثالي أن يكون له سَنن مطابق لسَنن المؤلف، ومع ذلك فإن المؤلفين عموما يجيدون تنظيم السنن السائدة في نصوصهم، وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمنة في هذه العملية، وإذا كان هذا ممكنا فسيكون التواصل زائدا تماما؛ لأن المرء لا يبلغ إلا ذلك الشيء الذي لم يسبق أن تقاسمه المرسل والمتلقي».[1]

وإذا تأملنا الصفحات الأولى من الرواية، ونعني بذلك الفصل "واحد" لاحظنا أنه رغم الاختلاف الكبير بين أقوال الفضوليين – الذين كانوا قرب المكان بعد سماعهم بالحادثة – فيما يخص الأسباب المحتملة لـ "الجريمة" التي وقعت في البناية المهجورة، إلا أنها تلتقي في نقطة واحدة ذكرها الراوي من خلال قوله : «حكايات كثيرة تبدو متناقضة، لكنها تلتقي عند نقطة واحدة، مفادها أن القصر المهجور يسكنه الجن منذ سنين طويلة، ويمنعون كل من اقترب منه، متسببين للطامعين في امتلاكه في متاعب لا آخر لها».[2] فهل هذا صحيح؟ وهل يمكن للعقل الواعي أن يقبل تفسيرا كهذا؟ لو عدنا قليلا إلى الوراء، فسنلاحظ أن الراوي قد وصف هذا القصر بقوله: «إن السر في البناية نفسها، وهي عبارة عن قصر قديم ومهجور، ويعود إلى زمن الاحتلال الفرنسي، وكان في الأصل كما يعلم الجميع ديرا للراهبات، وكان منعزلا عن المدينة قبل أن تتضخم [هذه]الأخيرة بهذا الشكل، وأصبح في أطرافها»[3]

[1] - إيزر، فولفغانغ. فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب في الأدب. ص:22.
[2] - الرواية. ص:9.
[3] - الرواية. ص:8.

فهذه البناية –إذن– قديمة، ورغم ذلك فقد بقيت مهجورة، بل أكثر من ذلك، فهي منعزلة عن المدينة، ورغم أن هذه الأخيرة قد تضخمت بمرور الوقت، إلا أن البناية بقيت على هامشها، مما يدعونا إلى الدهشة لكن دهشتنا تلك سرعان ما تزول إذا ما عرفنا أن هذه البناية كانت في الأصل ديرا للراهبات في زمن الاحتلال الفرنسي؛ بمعنى أنها ترمز إلى "الآخر"، ومن المعلوم أن الآخر يحاول دائما السيطرة على غيره من خلال وسائله المختلفة، وهذا ما نلاحظه من خلال الصراع القائم بين المتشرد والقصر المهجور، هذا الأخير الذي استعان بالوجه الفوسفوري، وجعله كسلاح مسلط في وجه هذا الغريب، نلمس ذلك في العديد من المحطات من ذلك مثلا: «وعندما استعاد بعضا من ذاكرته القريبة استحضر ذلك الوجه الذي تفاجأ برؤيته، والذي أحاله إلى شعور غريب؛ مزيج من الحيرة والدهشة والغضب والحقد، دون أن يحدد سر ذلك، ولا من هو صاحب ذلك الوجه الذي يتراوح بين وداعة الأطفال وآكلي لحوم البشر، وفي دجى الظلام الدامس استعاد تفاصيل ذلك الوجه بكل تفاصيله[1] ككاميرا رقمية عالية الجودة».[2] ألا يمكن اعتبار المفارقة المذكورة هنا من باب الحيل التي يستخدمها الآخر للإيقاع بفريسته (الأنا)، حيث يتقرب إليه بوداعة ريثما ينخدع، بعد ذلك يزول القناع المزيف، ويظهر بوجهه الحقيقي.

كما أن تلك الإشارة المقتضبة إلى الاحتلال الفرنسي، وكذا اعتبار البناية في أصلها "ديرا للراهبات" يحيل إلى دلالة تاريخية ذات صبغة تدميرية، فمن المعروف أن فرنسا لما احتلت الجزائر قد اهتمت بالجانب الروحي عبر المبشِّرين الذين جلبتهم معها لبث روح التسامح والعدالة بين الأهالي (في نظرها طبعا)، وقد عملت على تنصيرهم مستغلة بذلك ضعفهم، إضافة إلى جلب المساعدات المادية، وجميع هذه الوسائل تبدو في ظاهرها مسالمة وهادئة، لكن هدفها غير ذلك، هدفُها زعزعة روح الإسلام في النفوس، والتشكيك في الدين الحنيف، خدمة للبابوية الصليبية. وحتى الراهبات المذكورات في الرواية لسن ملتزماتٍ بتعاليم الدين المسيحي، بدليل حدوث جريمة قتل فيه للسبب التالي: «حيث يقال إن أحد الأشخاص المجهولين تسلل إلى هناك بسبب علاقة حب مع راهبة كان يلتقيها خفية قبل، أن يُكتشف أمره وأمرها، ليلقى العاشقان مصيرا دمويا».[3] فهذا الدير أصبح وكرا للرذيلة على الرغم من أنه يبدو مكانا مقدسا في نظر المبشرين، وهذه صورة أخرى من صور الفساد والنفاق في المجتمع الغربي المتمثل في فرنسا.

[1] - وردت العبارة بهذا الشكل في المصدر.

[2] - الرواية. ص:29.

[3] - الرواية. ص:8-9.

وليت الأمر انتهى عند هذا الحد من الفساد والرذيلة التي يمكن إخفاؤهما عن الأعين، ويبقى الدير في نظر المجتمع (الغربي طبعا) مغلفا بهالة من القداسة التي لا يجرؤ أحد على المساس بها، وعليه فلا يمكن لأحد أن يتصور حدوث أمور مشينة كهذه داخل دير للراهبات، مهمتهن الأساسية التبشير للمسيحية، إذ نلاحظ حدوث أمر آخر من الأمور التي تسيء لسمعة المكان، ولا يمكن إخفاؤه؛ والمقصود بذلك ما حدث حينما اكتشف إحدى الراهبات الأمر فقامت على الفور بقتل كل من الراهبة وعشيقها دون أي تردد أو خوف، مما يعني أن حَمِيَّة القتل موجودة لدى الغربي فلا يتريث أبدا ولا يخشى العواقب، بمعنى أنه متعطش للدماء، ولذلك فهو يقتل لأتفه الأسباب، نجد دلالة ذلك في المحطة السردية التالية: «ولم تتحمل إحدى الراهبات الأمر، وأقدمت على قتل الرجل والمرأة، وهما نائمان في خلوتهما بعد أن قضى منها وطره. والراهبة التي أقدمت على ذلك الفعل بقيت في ذلك المكان مسمرة كان الروح ماتت فيها، وبقيت على تلك الحال إلى أن اكتشفت زميلاتها الأمر، ولم تتردد في الاعتراف بجريمتها، وقيل إنها قضت بقية حياتها في السجن، وقيل أيضا إنها تمكنت من الهرب مع زميلاتها».[1]

وبالعودة إلى ما ذكرناه سابقا بكون هذا القصر المهجور يرمز تاريخيا إلى "الآخر" نجد أن هذا الآخر –سواء كان غربا أو مسيحية– يتسم منذ فجر التاريخ بالخداع والمواربة، والأقنعة المزيفة، بغية الوصول إلى أهدافه المسطرة بأبسط الطرق والوسائل، وهذا ما نلمسه من خلال الرواية التي بين أيدينا، إذ يبدو لنا القصر المهجور (الآخر) هادئا للوهلة الأولى؛ أي لا يشعر المرء الذي يكون بعيدا عنه – أو على الأقل خارجه – بأي شيء يوحي بالعداء لكنه بمجرد ولوجه أو الاحتكاك به، فإنه يلقى طائفة من المصائب والويلات، التي تجعله نادما على اختياره ذاك، كما أن هذا "الآخر" كيفما كان يستعمل المهادنة والحيلة سلاحا لبلوغ غايته المنشودة، خاصة في مجال الاستعمار والاستيطان وهذا ما أشار إليه "إدوارد سعيد" بقوله: «وحاول نابليون في كل مكان أن يثبت أنه يحارب في سبيل الإسلام، وكان كل ما يقوله يترجم إلى الأسلوب العربي القرآني، مثلما كانت القيادة تحث الجيش الفرنسي أن يتذكر الحساسية الإسلامية في جميع الأوقات... وعندما اتضح لنابليون أن قواته أصغر من أن تفرض نفسها على المصريين، حاول أن يجعل الأئمة والقضاة والمفتين والعلماء المحليين يفسرون القرآن لصالح الجيش الفرنسي».[2]

[1] - الرواية. ص:9.

[2] - سعيد، إدوارد. الاستشراق. ص:155.

وعلى مدار الفصل "اثنان" يبقى الصراع قائما بين القصر المهجور والمتشرد، سيما في الفترات التي يحاول فيها هذا الأخير استرجاع ذاكرته، وكأن هذا المكان يقف حاجزا أمام محاولة البطل تذكر ماضيه، وهو ما يدل على أن المكان الدال على الآخر يعمل بشتى الوسائل على طمس الهوية (وهي هنا ممثلة في الذاكرة التي حاول المتشرد استعادتها دون جدوى)، وهذا ما نجده في قوله: « كان يبحث منذ أن وجد نفسه على تلك الحالة بدون هوية ولا ذاكرة، وأحيانا بلا مخيلة، عن شيء يربطه بذلك الوجه الفوسفوري الذي رآه في بداية يومه، لكنه لم ينجح في النهاية، وازداد حيرة عندما تمكن في لحظة صغيرة من القبض على تلك البصمة الصوتية التي سمعها في هذيانه أو واقعه أو في منامه لا يدري بالضبط».[1]

ويستمر الحديث عن الذاكرة المغيبة بهذه الطريقة أو قريبا منها، ليؤكد على الدور الذي يلعبه الآخر –سواء أكان غربا أو مسيحية–، في محاولة منه طمس كل ما يتعلق بالماضي –سواء كان قريبا أو بعيدا–، من ذلك مثلا ما نجده في قوله: « وتغير كل شيء من حوله دون أن يتغير المكان إلا في تفاصيله، ولم يدر إن كان في الزمن نفسه الذي عاشه قبل قليل، أم سافر من عصر إلى آخر وقد نام طويلا دون أن يشعر. وهل سفره هذا كان نحو المستقبل أم نحو ماض سحيق؟»[2]. وهذا ما يشير إلى التشويش الذي أصاب ذاكرته نتيجة الكوابيس المتلاحقة مما جعله يفقد تركيزه ولا يدري أين الواقع وأين الحلم.

ولعل العموم فإن القارئ المتمعن لرواية (ثقوب زرقاء) يدرك بسهولة تلك الدلالات التاريخية المختلفة، التي تضمنها المكان ممثَّلا في "القصر المهجور المليء بالأشباح"، وهي دلالات تحيل –بشكل أو بآخر– على حقبة تاريخية هامة في مسار الجزائر، والمتمثلة في زمن الاحتلال الفرنسي، وما انجر عنه من تبعات، تتمثل في محاولة تغييب الهوية الوطنية، لكن الأكيد أن هذه الهوية تأبى ذلك، وهذا ما نستشفه عبر المحطات السردية المبثوثة هنا وهناك، والتي تنير لهذا المتشرد طريقه وسط ظلام حالك في بناية أقل ما يقال عنها أنها «أطلال قصر ذي طوابق متعددة كوشم في يد (عجوزل)[3] تسعينية، يحكي قصة جسد غض، كانت له مغامراته الكثيرة، قبل أن يحال إلى ذلك المآل».[4]

[1] - الرواية. ص:31.
[2] - الرواية. ص:32.
[3] - كذا. والصحيح : عجوز.
[4] - الرواية. ص:29.

ولعل هناك ملاحظة أخرى تتعلق بـ"الآخر"، لكنها ليست واضحة المعالم، ونقصد بذلك ما جرى لهذا المتشرد المسكين الفاقد لذاكرته مع النسوة المتحلقات اللواتي كن ينشدن في أحد الطوابق العليا من البناية، وكأني بالراوي يحاول التأكيد على تلك النظرة الاحتقارية التي يرى بها الآخر غيرَه، ولعل ذلك ما يتجلى من خلال وجود النسوة في طابق علوي، على عكس هذا المتشرد الذي بقي في الأسفل، ورغم أننا لا نستطيع التكهن بوجود إشارة ما انطلاقا من اللون الأبيض لملابس المنشدات، فإن الأكيد أنهن يمثلن جزءا من الآخر انطلاقا من اللسان الذي كن ينشدن به:«كانت النسوة يرتدين ألبسة بيضاء طويلة، ويضعن [خمر][1] طويلة على رؤوسهن، ورغم أنه تنحنح ثم سعل بقوة من أجل أن ينتبهن لوجوده، إلا أنهن استمرين في أداء تلك الأهازيج الجماعية، وبأصوات تقترب من الملائكية»[2].

وهذه الأهازيج لم تكن مفهومة لديه؛ لأنها كانت بلغة "غريبة" فلا هي عربية، ولا هي أمازيغية، ولا حتى فرنسية، حتى الملامح التي كُنَّ عليها لا توحي بأنهن عربيات، ورغم ذلك فإنه قد أطلق على واحة منهن اسم "وسيلة"، هذه الأخيرة التي رأينا أنها تمثل جانبا من جوانب الماضي المغيب لدى المتشرد على اعتبار أنها زوجة "بوعلام"، هذا الأخير الذي لا يعتبر سوى جزءا من هذا الماضي المغيب، وعلى العموم فإن ما يهمنا الآن هو تلك العبارات الدالة على اللغة الغريبة التي كن ينشدن بها، وهي كما يلي:

– الأصوات تبدو واضحة تماما، ولو أن اللغة بدت غامضة، ولم يلتقط منها ولا كلمة مفتاحية[3].

– يرددن أناشيد أو ما شابه ذلك، بلغة لم يفهم منها كلمة واحدة[4].

– وهن يتكلمن بلسان لم يستطع فك كلمة منه، مع أنه يحسن العربية، وأشياء من الأمازيغية، ومن الفرنسية[5].

– وهن يؤدين... بعض الأهازيج الجماعية، التي لم يفهم منها شيئا[6].

[1] - كذا.
[2] - الرواية. ص:33.
[3] - الرواية. ص:30.
[4] - الرواية. ص:33.
[5] - الرواية. ص:34.
[6] - الرواية. ص:35.

2 – القصر المهجور وسرد المحنة

إن مما يميز الرواية التي بين أيدينا أنها تعبر –في جزء منها– عما عاشته الجزائر في فترة من الفترات، ونعني بذلك تلك الفترة المتمثلة في الفوضى والعنف اللذين سادا في التسعينات، ويتجلى ذلك –أساسا– في الفصل "واحد" الذي أثَّث للعديد من اللوحات الدالة على مشاهد الدم، وهي لوحات تثير القارئ، وتجعله يتريث قليلا، علَّه يقبض على تلك البصمات التي تركتها الأحداث المتوالية، والتي تشترك جميعها في كونها تحيل على العنف، وهذا ما تدل عليه تلك "الرؤوس المفخخة" التي قضى أصحابها، دون أن يكون هناك مصدر لهذه التفجيرات، وكأن الراوي هنا يريد التأكيد على أن الإنسان الجزائري أصبح لا يأمن على نفسه في أي مكان، ولو كان مسجدا أو مدرسة، فالكل حذر، والكل متأهب لوقوع مكروه ما. وعلى العموم فإن ذلك يقودنا إلى الحديث عن انتشار القتل بشكل رهيب، مما جعل الفوضى تسود بين الفينة والأخرى فقد«حفلت رواية (ثقوب زرقاء) بمشاهد الدم التي عبرت من خلالها عن العنف المتأصل في شخصية الإنسان الجزائري، الذي عايش عبر تاريخه القديم والمعاصر كثيرا من العنف والقسوة، مما جعله يتربى على تركيبة نفسية تضمر كثيرا من الجراح والألم».[1]

وتتجلى ملامح "سرد المحنة" منذ البداية، وذلك عبر إشارة خفيفة ومقتضبة، لكنها ذات دلالة، ونقصد بذلك ما ذكره الراوي بخصوص الأقوال المتضاربة حول الرجل الغريب الذي وجد مقتولا في البناية المهجورة، والذي يوحي شكله بالتشرد والجنون، فمن بين تلك الأقوال ما يلي: «إن الضحية هو أحد أفراد جماعة مسلحة، بدليل هندامه الرث ولحيته الشعثاء، ويبدو أنه قضى زمنا طويلا في الجبل، وسقط في مواجهة بينه وبين بعض زملائه، الذين اقتحموا دارا قريبة من هناك، ولم يتفقوا على كيفية اقتسام الغنيمة، فوقعت تلك المواجهة العنيفة، التي انتهت بالقتل. وسرعان ما ترك زملاؤه الجثة هناك، ولاذوا بالفرار».[2] هذا القول –وإن كان مجانبا للصواب– يشير إلى نوع من الإحالة على فترة من الفترات التي مرت بها البلاد، كما تصور لنا ذلك الصراع الذي يدور حول الجماعات المسلحة، بخصوص تقاسم ما تم الاستيلاء عليه من أموال وغيرها، مما يؤكد أن القتل لدى هذه الجماعات "أمر هين" إذ يمكن القضاء على بعض الأفراد المنتمين إليها إذا خالفوا أو عارضوا "القائد"، أو خرجوا عن إمرته، يظهر ذلك من خلال قوله: (ولم يتفقوا على كيفية اقتسام الغنيمة، فوقعت تلك المواجهة العنيفة التي انتهت بالقتل).

[1] - سعيدي، محمد الأمين. مرجع سابق.

[2] - الرواية. ص:8.

وإذا أردنا تتبع "المشهد العنفي" في محطات أخرى من الرواية ألفيناه واضحا للعيان منذ الصفحات الأولى، وذلك عبر المحطات الثلاثة التي تبرز انتشار ما يسمى بـ"الرؤوس المفخخة"، هذه الأخيرة التي أصبحت هاجسا لدى المواطن الجزائري، خصوصا في الأماكن الشعبية، والتي تعرف حركة يومية، وقد ركز الراوي على ثلاثة منها وهي: المسجد، المدرسة، السوق. يتضح ذلك عبر المحطات السردية التالية:

- **فمصدر الانفجار لم يكن إلا طفلة كانت تدرس في السنة الثالثة ابتدائي[1].**
- **لكن جسد التاجر الذي وجدوه دون رأس كانت بقاياه مرمية في أماكن متفرقة.[2]**
- **نهض الإمام لإتمام الركعة الرابعة لكن أذنيه وآذان المصلين اهتزت على وقع انفجار ضخم.[3]**

ومما يلاحظ على العبارات السابقة أنها توحي بكون جميع تلك التفجيرات تمت فجأة، لدرجة أن مصدر التفجير لم يكن سوى الرأس، وهو ما يعني بأن الراوي قد ألمح إلى أن الكل معرض للتفجير في أي لحظة، وفي ذلك إشارة إلى أن القاتل غير معروف، وهذا التعتيم السردي يؤكد على الفوضى التي كانت سائدة في فترة حرجة من تاريخ الجزائر، حيث كان الإنسان يخرج، وهو لا يعلم إن كان سيعود أم لا. وعليه نقول: «إن معظم الذوات تلتزم وضع الثبات، ولا تحاول التغيير إلا في حدود شخصية، لذلك فمعظم البرامج السردية تحقق فعل الموت، ولا نسجل حضور أي برامج ضدية فاعلة، تقف في وجه محترفي الموت والقتل، وهو غالبا ما ورد في هيئات غير مشخصة؛ دلالة على عدم القدرة على معرفة القاتل الحقيقي».[4]

ومن الواضح أن هذه البرامج السردية لم تكن مجرد تصوير لواقع وَلَّى وانقضى، بل إن المتخيل في هذه البرامج يحاول التأكيد في المقابل على نقيض ذلك؛ بمعنى أنه يحاول رسم صورة للواقع المعاش الذي يعتبر أفضل مقارنة بما مضى فـ«لم يكن موضوع الأزمة في رواية التسعينات السبيل الوحيد الذي سلكه المتخيل نحو التغيير، مادامت أحداث الواقع في حد ذاتها ليست الدافع الأمثل للتغيير، لأنها قد تتواتر في جميع النصوص التي تنتمي إلى مرحلة زمنية معينة»[5].

ولعل هناك العديد من المحطات السردية التي تبدو مختلفة من حيث المقام ، لكنها تصب في قالب واحد، هو مشاهد العنف والتقتيل، وبالتالي فهي تؤكد ما تم ذكره، وعلى الرغم من عدم تصويرها للقتل،

---

[1] - الرواية. ص:19.
[2] - الرواية. ص:21.
[3] - الرواية. ص:23.
[4] - بلعلى،آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية ص:84.
[5] - المرجع نفسه. ص:85.

إلا أن لها بعدا تاريخيا تحاول الإحاطة ببعض جوانبه، من خلال التركيز على الرأس: (الرأس المفخخة – الرأس المقطوعة – الذاكرة – الوجه الفوسفوري ...)، ومن المعلوم أن الرأس هو "الوعاء" الذي يختزن فيه الإنسان كل ما يتعلق بماضيه، وهذا ما حاولت (ثقوب زرقاء) الإشارة إليه، «فالصحفي يكتشف ومن خلال الواقع أنه لم يبادر إلى أي حركة تنم عن متابعة الحدث الجرمي في منطقة الطاحونتين، الشخصية الرئيسية في الفصل "اثنان" تلاحقها الرؤوس المخففة، والرأس المقطوع الذي يلاحق شخصية "بوعلام" في الحكاية المتضمنة؛ كلها علامات دالة على حركة سردية، تؤول لمظهر عنفي تريد أن تنبه عليه».[1]

وكل ذلك له دلالة تاريخية، من خلال العودة بالقارئ إلى تلك الأجواء القاسية التي مرت بها البلاد، مما جعل الإنسان يفقد العديد من أهله ورفاقه، مما جعله يعيش حالة من الخوف والذعر، وهذا ما عبرت عنه الرواية، من خلال مشاهد الدم. سواء في الفصل "واحد" أو الفصل "اثنان". «والمعيارية دالة تمنح المقاربة التأويلية للعنصر الممكن في الإحالة على العنف التسعيني، وطبقا للميثاق الأدبي بين الكاتب والمتلقي فإن هذا الأخير تقوده المشهدية لتحريك الذاكرة الماضية المتوائمة وحركة السرد الحاضرة، فالرواية – من هذه الزاوية– تؤكد على المسافة الفاصلة بين الحدث وترسيمه إبداعيا، إذ (ثقوب زرقاء) استطاعت أن تقدم الأزمة العنفية الماضية من منطلق الإثارة النفسية».[2]

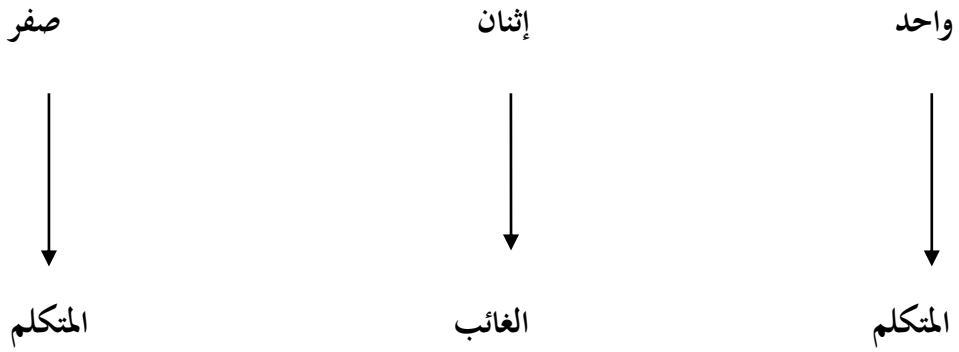
ورغم كل ذلك التقتيل البادي في ثنايا الرواية إلا أن هناك دائما مجال التنفس، مجال للابتعاد عن الفوضى، عن القتل، عن الرؤوس المفخخة، وعن كل ما له علاقة بالعنف، ولعل البناية المذكورة –على خرابها– تعتبر النموذج الأمثل لهذا، فهي ملجأ آمن بعيد عن تلك الهمجية التي بات الإنسان يعيش في كنفها، والتي لن تستمر طويلا إذ سرعان ما تزول وتمحى، «وقد يكون من دلالات ذلك أن هذه الجرائم والاغتيالات مهما كثرت ومهما بلغت من القسوة والوحشية، فإنها تعد أحداثا عابرة زائلة، بالنظر إلى عمق التاريخ وعنفوانه، التاريخ هذا النهر الكبير سيظل يجري، ومهما ارتطم بالعقبات والصخور، فإنها لا تثنيه عن الاستمرار أبدا».[3]

[1] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق.
[2] - المرجع نفسه.
[3] - مخلوف، عامر. ص:107.

رابعاً: القصر المهجور والسيرة الذاتية

هل في رواية (ثقوب زرقاء) شيء من السيرة الذاتية؟ سؤال يتبادر إلى الأذهان، –وإن بشكل افتراضي– بمجرد قراءة الفصل "واحد"، انطلاقا من كونه قد جاء بصيغة المتكلم (لدرجة أن القارئ يشعر بكون الأحداث التي أمامه قد حدثت بالفعل، بل ربما كانت "الثقوب الزرقاء" على وجه الضحية واقعية، خصوصا وأن المكان الذي تدور فيه الأحداث موجود فعلا على أرض الواقع، إضافة إلى إشارة الروائي نفسه إلى بعض الملابسات[1] التي دفعت به إلى المضي قدما في هذا العمل، الذي يبدو أنه قد أحدث به القطيعة مع سابقه[2]. انطلاقا من ذلك سنحاول إبراز المواطن التي تشير إلى العلاقة بين سيرة "الخيّر شوار" وبين أحداث الرواية بشخصياتها المحدودة. ومن المعلوم أن «العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية هي علاقة ملتبسة وخلاقة بين جنسين سرديين كثيرا ما تفضي التفاعلات بينهما إلى نصوص إبداعية متميزة، تثير اهتمام القراء والنقاد داخل سياقات التداول المحلي والعالمي».[3]

الملفت للانتباه في رواية (ثقوب زرقاء) هو بساطة الطرح، والابتعاد عن المباشرة والتصريح، والمفارقة والاعتماد المكثف على التلميح، فنحن نلاحظ أنه رغم وضوح الرواية من حيث الأسلوب واللغة، فهي بالمقابل غامضة من حيث الدلالة، خصوصا إذا علمنا أن "الخيّر شوار" قد وظف ضميري المتكلم والغائب توظيفا منفصلا كما يلي:



[1] - وذلك عبر الحوار الذي أجرته معه جريدة "الأثر"، وتم نشره في "الجزائر نيوز" يوم الإثنين 23- 09 – 2013، حيث جاء المقال بعنوان: ثقوب زرقاء: سيرة تشردي بمدينة متوحشة .

[2] - نقصد هنا روايته الأولى: (حروف الضباب).

[3] - الزهراني، معجب. القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية. ضمن كتاب: الرواية العربية. ممكنات السرد. أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر. 11- 12 – 13 ديسمبر 2004. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت. طبعة: 2008. ص:94.

مما يجعلنا نتساءل: هل ضمير المتكلم هنا يعود على المؤلف، أم مجرد تقمص لشخصية من شخصيات الرواية؟ والغرض من هذا التساؤل هو محاولة الوصول إلى مدى توظيف "الخير شوار" لطرف من "سيرته الذاتية"، والذي دفعنا إلى هذا الطرح هو ذلك التقمص الوجداني الذي نلمسه عبر حديثه –على لسان الصحفي – عن تلهفه لرؤية وجه ذلك المتشرد، الذي وجد مقتولا داخل تلك البناية المهجورة، رغم أنه لم يسبق له أن رآه من قبل، وهذا أمر غريب؛ لأن جرائم القتل تحدث يوميا، وهو بنفسه يعرف ذلك، كيف لا وهو من يحرر الروبورتاجات بنفسه؟ وما الذي حصل هذه المرة؟ كل ذلك يشير إلى "علاقة ما" بين "الخير شوار" ككاتب، وبين الصحفي الباحث عن الحقيقة كشخصية من داخل الرقعة الروائية، وربما بينه وبين المتشرد القتيل أيضا.

وهناك العديد من الإشارات التي توحي بشبكة العلاقات تلك، بعضها مبثوث في الفصلين "واحد" و"صفر"، بينما أغلبها متضمن في الحكاية الإطار (حكاية التشرد والمعاناة)، رغم اختلاف الصيغة من متكلم إلى غائب. وفي هذا الصدد يقول "جينيت": «إن تطابق الضمير العائد على السارد والبطل معا لا يعني بتاتا تبئيرا للمحكي على البطل، على العكس من ذلك، فإن السارد من النوع السير–ذاتي –سواء تعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أو متخيلة– مسموح له بشكل طبيعي أن يتحدث باسمه الخاص، أكثر مما يسمح لسارد محكي بضمير الغائب، وذلك بسبب تطابقه بالذات مع البطل».[1]

ولعل ما يدفعنا إلى القول بوجود طرف من "السيرة الذاتية" في رواية (ثقوب زرقاء) هو ذلك التقمص العاطفي الذي نلاحظه بين المؤلف وبين شخصية الصحفي في الفصلين "واحد" و"صفر"، عبر العديد من المحطات السردية، من ذلك مثلا ما نجده في مستهل الرواية، عندما انتشر خبر "المتشرد المجهول الأقرب –في شكله– إلى المجانين"، حيث وجد مقتولا في بناية مهجورة على هامش المدينة: «من يقتل هذا المتشرد المجنون بهذه الطريقة، ولأية مصلحة نفذ هذه الجريمة، إنه السؤال الذي حير الجميع، والذي دفعني للذهاب إلى مسرح الجريمة. اصطحبت أمين المصور، واتجهت إلى حي الطاحونتين قرب بولوغين، وفي جو بارد وممطر أحيانا، وصلنا إلى محيط المكان، نزلنا من السيارة، واتجهنا راجلين صوب تلك البناية التي تبدو عتيقة».[2]

[1] - جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص:67.

[2] - الرواية. ص:7-8.

إن الفقرة السابقة تشير إلى اندماج الراوي مع شخصية الصحفي، لدرجة أن كُلاً منهما يعرف ما يعرفه الأخر، فالعبارات: (والذي دفعني للذهاب إلى مسرح الجريمة – اصطحبت أمين المصور – وصلنا الى محيط المكان ...) توحي بذلك الاندماج بين الراوي والصحفي، ويستمر الحديث على هذا النحو على مدار الفصل واحد (بضمير المتكلم)، لكن لا ينبغي أن يُفهم من كلامنا أننا نؤكد على أن شخصية الصحفي تمثل الراوي تمثيلا حقيقيا، لسبب بسيط، وهو أن شخصيات الرواية لا تعدو أن تكون شخصيات من ورق. أما ما ذكرناه باحتمال وجود طرف من السيرة الذاتية، فلا يتعارض مع ذلك؛ لأنه من حق أي روائي أن يبث جزءا من تجاربه في شخصية، أو عدة شخصيات من عمله. فالمؤلف هو المسؤول الوحيد عن عمله، فله الحق في التقديم والتأخير، كما أن له الحق في استعمال الضمير المناسب، سواء كان ضمير المتكلم، أو الغائب. وذلك طبعا بالاستعانة بـ"السارد"، هذا الأخير الذي يقدم لنا الأحداث وفق المنطق السردي الذي يراه ملائما، وذلك تبعا لطبيعة الرواية «وله وحده الحق في أن يحكي الحكاية سواء حسب وجهة نظره الخاصة، أو انطلاقا من وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو حسب وجهة نظر حكائية غير محددة، إن السرد انطلاقا من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد –الذي يعتبر مصدرا لكل خبر سردي– يعني أن هناك تضييقا في حقل الرؤية، بالمقارنة مع المعرفة الكلية للسارد».[1]

ويستمر الحديث عن ذلك البحث المضني الذي أرق هذا الصحفي، وجعله دائم الترقب لمعلومات جديدة بخصوص الحادثة، لدرجة أنه تضرر نفسيا جراء شح تلك المعلومات، مضافا إليه غياب الجثة؛ حيث نقلت إلى مستشفى "القَطَّار"، مما صعب المهمة عليه، وجعله يفكر في حيلة للوصول إليها، لكن ما السبيل إلى ذلك؟ إذ كيف يمكن له رؤية القتيل مادام قد نُقل إلى المستشفى الذي لا يُسمح فيه بدخول الغرف المخصصة لحفظ الجثث إلا بترخيص من الوزارة الوصية؟ يبرز ذلك في قوله: «ولم يكن ممكنا دخول غرفة حفظ الجثث، التي كانت محاطة بعناصر من أمن المستشفى، وكنا نسأل –بطرق ملتوية– عن الجثة التي جيء بها من خراب القصر القديم في منطقة الطاحونتين، لكن أقوال أعوان الأمن الداخلي، وبعض أعوان الصحة كانت تبدو متناقضة،ويغلب عليها نفي العلم بها، حتى كدت أيأس من الأمر،لولا أن ممرضا أعاد إلي الأمل بالقول إن جثة القتيل موجودة بالفعل داخل غرفة الحفظ التي تخضع لرقابة شديدة ».[2]

[1] - مجموعة مؤلفين. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص: 113.

[2] - الرواية. ص: 10-11.

ولا نريد الابتعاد عن مجال البحث الذي يرتبط بالمكان –بالدرجة الأولى وما يحمل من دلالات– لذا سنشير هنا إلى تلك العلاقة الموجود بين المكان وبين المؤلف، أو بمعنى آخر: هل من المحتمل أن توجد علاقة ما بين سائر شخصيات الرواية –غير الصحفي المذكور–، وبين سيرة "الخيّر شوار" "كروائي"؟ (وقد اعتمدنا في ذلك على الحوارات التي أجراها الروائي نفسه مع الصحف المشار إليها في الصفحات السابقة) ، لكن ذلك يستدعي تغيير المسار؛ بمعنى أن الحديث هذه المرة لن يكون عن الصحفي، وإنما عن شخصية ثانية هي المتشرد، هذا الأخير الذي وجد نفسه في مكان لا يعرفه، مكان فيه من المفاجآت الشيء الكثير.

وعليه نرى أن الرواية «فيها من الصحافة ومن الأدب، ومن السرد أيضا، لكنها سيرة مقتضبة، لم تحمل زخما كثيرا من ملامح وتفاصيل كاتبها "الخيّر شوار"، الذي قال إنه لم يشأ كتابة سيرته الشخصية، ولو أن بعضها متضمن في هذه الشخصية أو تلك من شخصيات وأشخاص الرواية. هذا الاقتضاب المتعمد من الكاتب في سردِ سيرته والإفصاحُ عنها بشكل شحيح وغامض وقليل، جاء في سياق أن الكاتب "شوار" يحبذ التلميح لا التصريح».[1]

وتتضح تلك الدلالة السير–ذاتية للقصر المهجور "كمكان" من خلال تأكيد الروائي على أنه بالفعل قد زار المكان الموجود قرب "الرايس حميدو"، (وهو القصر المهجور في الواقع)، إضافة إلى أنه ذهب رفقة كل من المصور والسائق، وهو ما يشير إشارة واضحة إلى تلك العلاقة الموجودة ضمنيا بين الرواية و"شذرات" من سيرة "الخيّر شوار" الذاتية، عبر تجربته الصحفية في مدينة الجزائر العاصمة، ولابأس من سرد بعض مما جاء في الحوار الذي أجرته معه جريدة "الأثر" حيث يقول: «ذهبنا أنا والمصور الصحفي "بلال زهاني" رفقة السائق، وكانت الأمطار تهطل، والجو باردا جدا عند وصولنا، وكان البيت عبارة عن قصر مهجور مطل على البحر، يبعث رهبة في النفس. وجدنا مجموعة من الشبان جالسين ... حدثونا عن القصر والحكايات التي تسرد حوله، مؤكدين أنه مؤخرا تم العثور على جثة رجل مجهول يبدو متشردا بالمكان، وكانت هذه هي اللحظة الواقعية للانطلاق في هذا العمل الخيالي، الذي امتزج بسيرتي في ذلك الوقت، أين كنت أعتبر نفسي مشردا في الجزائر العاصمة لظروف معينة».[2]

[1] ـ لحرش، نوارة. ثقوب زرقاء. حياة سفلية.

[2] ـ شوار، الخير. ثقوب زرقاء. سيرة تشردي بمدينة متوحشة. المرجع السابق.

إن كل ما ذكر في هذا الحوار له ما يقابله في الفقرة التي ذكرناها سابقا[1]، لدرجة القول إن هناك تطابقا، فهذا الصحفي اصطحب معه المصور والسائق، وهو نفس ما قام به الروائي، كما أن الجو كان باردا وممطرا في الحالتين، دون الحديث عن المكان في حد ذاته، لأنه نفسه في الحالتين، –إن على مستوى الواقع أو الخيال– وليس هذا فحسب، بل إن قصة المتشرد لها ما يقابلها من خلال ما قاله الشبان الجالسون قرب البناية، حيث أكدوا على حدوث جريمة بالمكان، وكان ضحيتها "رجل متشرد مجهول"، ولعل الميزة التي طبعت العمل هو تلك العبارة التي ختم بها الروائي هذا الجزء من الحوار؛ حيث قال بأن تلك اللحظة التي سمع فيها بخبر وقوع جريمة بالمكان كانت نقطة الانطلاق في العمل، وعلى العموم فليس هناك اختلاف إلا في نقطتين اثنتين هما:

1 – أن اسم المصور في الحوار هو "بلال زهاني" بينما في الرواية اسمه "أمين" وفي الحقيقة أن الاسم لا يهمنا، بقدر ما تهمنا الدلالات، والعلاقات الموجودة بين الرواية والسيرة الذاتية.

2 – أنهم وجدوا عند وصولهم إلى المكان مجموعة من الشبان، حكوا لهم عن قصة متشرد وجد مقتولا بالمكان، بينما نجد في الرواية أن سبب ذهابهم إلى المكان كان بعد سماعهم لجريمة قتل حديثة.

ولعل معظم الأحداث المشكلة للرواية تعكس جوانب من السيرة الذاتية للروائي، –وهذا ما أشرنا إليه سابقا– وفي رأينا المتواضع، فإن "القصر المهجور" يرمز إلى "مدينة الجزائر العاصمة"، هذه المدينة التي أتى إليها الروائي، وكان في أيامه الأولى شبيها بالمتشرد، كونه كان يبحث له عن مكان يقيم فيه، مما جعله يشعر بأنه غريب في هذه المدينة التي تختلف جذريا عن مسقط رأسه، وهذا ما دفعه إلى الاستغناء عن توظيف ذاكرته التي أصبحت بلا جدوى داخل المدينة الفاقدة للذاكرة، ولنترك "الخيّر شوار" يجيبنا بنفسه عن السؤال المتعلق بالمتشرد الفاقد للذاكرة: «أنا أتيت من بلدتي "بير حدادة"[2] سنة 2002 في تلك اللحظة كتبت (حروف الضباب) ، وكانت غارقة في الثقافة المحلية والأساطير الشعبية. في لحظة ما وجدت نفسي في "الجزائر العاصمة"، ولا معنى لذاكرتي القوية بمدينة فاقدة للذاكرة، من هنا جاءت فكرة البطل المشرد الفاقد للذاكرة ... لذلك في عقلي الباطن قررت أنا المشرد، الذي أصبح في مدينة لا تأويه ولا تطعمه، أن تكون الرواية لشخص بلا ذاكرة».[3]

[1] – "اصطحبت أمين المصور، واتجهت إلى حي الطاحونتين قرب بولوغين ..." الرواية ص:7-8.

[2] – بولاية سطيف.

[3] – شوار، الخير. ثقوب زرقاء: سيرة تشردي بمدينة متوحشة.

من خلال الفقرة السابقة نجد أن "الخير شوار" يحاول التنبيه لتشرده بمدينة "الجزائر العاصمة"، بعدما أتى إليها من "بئر حدادة"، وهذا يعني أنه انتقل من مكان له سمات معينة، إلى مكان آخر يحمل سمات مغايرة، وهو ما دفعه إلى القول بتشرده، وهو هنا لا يعني التشرد الفعلي، بل لا يعدو أن يكون تحولا من فضاء مألوف إلى فضاء غير مألوف. ومن محاسن الصدف أنه في فترة تنقله تلك كان قد كتب روايته الأولى (حروف الضباب) ، وهي رواية تعبر بصدق عن الثقافة المحلية، والأساطير الشعبية، والمعتقدات، والأعراف، وما إلى ذلك مما تتسم به القرى التي يؤمن أهلها بالأولياء وبركتهم. وأن من يذكرهم بشر لا يأمن على نفسه الانتقام، كما حدث في "عين المعقال" حيث «بدأت الأسطورة تنتشر بين الناس .. الزواوي مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين، ومن يتسبب في إيذائه تلاحقه المصائب واللعنات إلى قبره. ومع تقدمه في السن زادت قداسته عند سكان القبيلة، استقر الجميع وسكنوا أرضه، فأصبح أحد أفراد القبيلة . لم يعد أحد يتصور المكان دون الزواوي، لكنه غادر مُكرهاً ذات ليلة .. وجدوه في الصباح ميتا .. بكته النساء بمرارة، وأقيمت له جنازة تليق بمقام الأعيان ».[1]

إن التحول المكاني من "بير حدادة" إلى "الجزائر العاصمة" هو الذي جعل "الخير شوار" يتحول في أعماله من (حروف الضباب) حيث "فضاء القرية" المتمسكة بالتقاليد، إلى (ثقوب زرقاء) حيث "فضاء المدينة" الموحشة الفاقدة للذاكرة، ولعل هذا ما جعله غير قادر على مواكبة التحول المفاجئ، من خلال صراعه مع المكان الجديد (الجزائر) ، ومحاولة التأقلم معه، وفي نفس الوقت رأى أن ذاكرته لا تسعفه في فك الرموز والشفرات التي تغلف المدينة الجديدة، وقد فشل في مسعاه في نهاية الأمر –رغم محاولاته العديدة–، وعلم أنه حتى ينسجم مع الفضاء الجديد، لابد عليه من نسيان الفضاء القديم، أو تركه جانبا، وهذا ما حدث بالفعل، من خلال "الذاكرة المنسية"، والتي أدت فيما بعد إلى عملية الانتحار، والمقصود هنا هو انتحار المتشرد، الذي يعكس الرغبة في تغيير أسلوب التعامل مع المكان: «وحاول عبثا أن يلملم تلافيف مخه من أجل ضبط عقاربه على مبدأ رياضي لحكاية تتشكل إحداثياتها انطلاقا من ذلك المبدأ، لكن الفضاء يتحلزن ويتحول إلى متاهة تمنعه من رسم ذلك المبدأ، وتغيب الإحداثيات تماماً ويتحول إلى ما يشبه الورقة الصفراء المبللة في مهب الأعاصير التي لا ترحم»[2].

[1] - شوار، الخير. حروف الضباب. ص:13.

[2] - الرواية. ص:40.

فالرواية هنا من التعقيد والتداخل بحيث يصعب فك شفراتها، خصوصاً وأننا رأينا أنها تمثل في جزء منها طرفا من السيرة الذاتية للروائي، هذا الأخير الذي وجه نفسه في مدينة تختلف عن مسقط رأسه اختلافا جذريا. وعليه نقول إن الرواية: «تكشف عن اتجاه المعنى إلى النهاية، بما يؤدي مفهوم الموت، أي موت الراوي/السارد، تضع هذه النهاية احتمالا ممكنا لفك شفرة "الجثة المجهولة" في الفصل "واحد" التي آل فيه التقرير الطبي إلى أن حالة الوفاة كانت نتيجة الانتحار ... تتم هذه الحركة السردية ضمن مناخ من الأحداث التداعياتية التي لا تفصل بين الواقع والخيال».[1] وهذا التداخل بين الواقع والخيال هو الذي جعل البطل يعيش دوامة من الأحلام والكوابيس التي تحيل في أغلبها إلى الماضي المفقود.

والحقيقة أن الفصل "اثنان" يحمل من الضبابية الشيء الكثير، مما يجعلنا في حيرة من أمرنا تجاه ما نقرأ، إذ نجد الروائي مازجا الحاضر بالماضي مما شكل لوحة فسيفسائية تقاطعت فيها أحداث مختلفة لكنها تلتقي عند نقطة واحدة مفادها معاناة متشرد مسكين فاقد للذاكرة، وهذا ما يدفعنا للتساؤل: هل هناك فعلا بعض الإشارات والدلالات التي تشير إلى طرف من سيرة الروائي؟ وهل فعلا تأثر بالمكان الجديد، مما جعله يشعر فيه بالتشرد والتيه؟ ألم يكن بمقدوره التأقلم مع هذا المكان الذي يختلف -بطبيعة الحال- عما ألفه في مسقط رأسه؟ صحيح أن الظروف تختلف، لكن ذلك لا يدوم طويلا، فسرعان ما يألف الإنسان المكان الجديد.

واللافت للانتباه في هذا الفصل ربط المكان المتمثل في "القصر المهجور" بالظلام الدامس والبرد الشديد، وهي ظروف صعبة للغاية بالنسبة لمتشرد بلا مأوى، فهل كان يقصد نفسه حين قال: «وتتعاقب الصور إلى درجة التزاحم في رأسه، ثم تغيب وتترك الفضاء للسواد، وكأن تلك الأضواء التي كانت تؤثث الليل البارد قد انطفأت فجأة ... ووحده على ما يبدو ذلك الجسد يعاني البرد والعتمة والتيه، دون الانتباه إلى معالم بين بناية خربة، وشاطئ يحيل إلى بحر عميق، تتعاقب الأمواج التي تشكل طبقاته، وتضرب الصخور في حركة سيزيفية، فلا ينتبه لذلك الأمر، إذ لم يعد له أي مجال للتفكير».[2] الملاحظ أن "الخير شوار" كثيرا ما يربط القصر المهجور بالسواد -بمدلوليه الحسي والمعنوي-.

[1] - بن جلولي، عبد الحفيظ. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق .

[2] - الرواية. ص:28.

وإذا لاحظنا ترقيم الفصول، فسندرك ذلك الانقسام والانشطار الذي يعانيه المتشرد الفاقد لذاكرته، مما يحيل – في نظرنا – على التفكك الذي يعاني منه الروائي، جراء انتقاله إلى "المدينة الجديدة"، والتي مثل لها بالقصر المهجور، الذي يوحي بالفراغ والسواد –رغم طوابقه العديدة– وهذا التفكك هو بمثابة صراع بين حياته السابقة –والتي لم يعد لها معنى في ظل دخوله حياة جديدة لا يعلم خباياها بعد– وحياته الحالية، فبعدما كان مرتاح البال في السابق، إذا به يجد نفسه مضطرا إلى مغادرتها، وهذا الانتقال المكاني يقابله انتقال رقمي –على مستوى السرد– (واحد – اثنان) بل أكثر من ذلك؛ إذ يقابله انتقال على مستوى الخطاب في حد ذاته، فبعدما كان السرد بضمير المتكلم، إذا به يتحول فجأة إلى ضمير الغائب. وهذا التحول يدعونا إلى القول إن «الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أم جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه، وأن القارئ لا يقف موقفا سلبيا محضا»[1].

هذا الانتقال المفاجئ من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يجعل هذا المتشرد يواكب الواقع، إذ لا يعقل أن يظل الحديث بـ"ضمير المتكلم" مادام أن صاحبه مغلوب على أمره، في مكان لم يتعود عليه بعد، لدرجة أنه حاول تنشيط ذاكرته القريبة، فضلا عن البعيدة، لكنه لم يفلح. وهذا ما تشير إليه المحطة السردية التالية: «ولسبب غريب يسرع تفكيره في أمور شتى، ولا يشعر إلا بالذاكرة القوية تشتغل، وهي أقرب إلى الهواجس والتصورات منها إلى خبرات سابقة في هذه الحياة التي لا يكاد يعرف عنها إلا تلك الصور والأحاسيس الآنية، وتضطرب الصور في أعماقه، ولا يعيده إلى تلك الحالة إلا الشعور بالبرد القاتل الذي يسكن نخاع عظامه، ويكاد يفجرها من الداخل».[2]

[1] - بوتر، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص: 64.
[2] - الرواية. ص:29.

وفي الحقيقة فإن أغلب الأحداث التي اشتمل عليها الفصل "اثنان" تُبرز تلك المعاناة التي عاشها هذا المتشرد المسكين، رغم محاولاته المتكررة لتنشيط ذاكرته التي لم تسعفه إلا لفترات وجيزة، عبر تلك الصور التي كان يراها من حين إلى آخر. وهي بمثابة النبراس الذي حاول الاهتداء به إلى الماضي القريب، وهو ما أتعبه وجعله في صراع مع نفسه أولا، ومع المكان ثانيا، مما يشير –بشكل غير مباشر– إلى الظروف الصعبة التي مر بها "الخير شوار" داخل مكان جديد هو "الجزائر العاصمة" عندما أتى إليها للمرة الأولى، وفي الرواية العديد من الفقرات التي تبرز هذا الصراع، مثل قوله: «تزداد حدة البرد الذي يسكن العظام ويكاد يأكلها من الداخل إلى درجة يحس به يتحول إلى ما يشبه سم الأفعى الذي استولى على كيانه ليقتله ببطء شديد، وينتقل ذلك السم إلى مؤخرة دماغه إلى درجة يكاد يجمده، لكن المخ يأبى التجمد في هذه اللحظة ... ويأبى دماغه الاستسلام لليأس، مكتفيا باستحضار الذاكرة القريبة، التي تعيد له ذلك الوجه الذي رآه فجأة ثم اختفى».[1]

رأينا جزءا من السيرة الذاتية للروائي عبر شخصيتين من شخصيات عمله: (ثقوب زرقاء) وهما "الصحفي" في الفصل "واحد" و"المتشرد" في الفصل "اثنان" أما الآن، فسنحاول إعطاء لمحة عن علاقة الروائي بالمكان المتمثل في "القصر المهجور"، لكن من زاوية مغايرة؛ تتمثل في شخصية ثالثة من شخصيات الرواية، ونقصد بذلك "بوعلام"، هذا الأخير الذي رأينا كيف أثرت فيه الرأس المقطوعة، التي رآها عندما كان ذاهبا إلى المدرسة وحيدا وحولت حياته إلى جحيم حقيقي أثر على نفسيته، مما أدى به في النهاية إلى مغادرة أهله والعيش في كوخ حقير بالقرب من "رايس حميدو" غير بعيد عن القصر المهجور. كما أصبح عصبيا بدرجة كبيرة من خلال العنف الذي صار من ميزاته.

وقد رأينا أنه جاء رفقه صديقه "جمال" إلى هذه البناية الخربة قصد دفن جثة رجل قتله: «كان الرجل ينزف دما تحت ضربات القضيب الحديدي الذي كنت أحمله، يصرخ ويصرخ من أجل أن أتوقف عن ضربه، لكن قلبي كان قاسيا؛ لم أكن اشعر حينها بأي شيء بل انتابني شعور غريب، وكأني كنت أتلذذ بموته الذي كان على مراحل، مع أني (استعيد)[2] ما حدث، وأشعر الآن أنه لم يكن ينوي شرا لقد قرأت ذلك في عينيه، رغم أن الظلام كان دامسا، ولم أكن أرى ملامحه بالشكل الكافي للحكم عليه».[3]

[1] - الرواية. ص: 29-30.
[2] - كذا وردت دون همزة.
[3] - الرواية. ص: 48-49.

ربما يتساءل القارئ ما دخل شخصية "بوعلام" في السيرة الذاتية للمؤلف؟ والجواب يكمن في أن هذه الشخصية – وإن كانت في جزء منها تشير إلى ماضي المتشرد، من خلال تلك العلاقة التي أشرنا إليها سابقا، وعبر القرينة المتمثلة في شخصية "وسيلة"؛ تلك الشابة التي رآها المتشرد ضمن جماعة المنشدات، والتي لفتت انتباهه منذ الوهلة الأولى، كما تحيل أيضا إلى زوجة "بوعلام" التي عرفها منذ الصغر، وكان شديد الغيرة عليها، والدليل على ذلك تلك المعاملة التي عامل بها أستاذ الاجتماعيات عندما قلل أدبه معها – ليست بالضرورة تمثيل لشطر من حياة الروائي، إذ لا دليل على ذلك. وإنما هو مجرد تلميح إلى واقعة ربما تكون قد حدثت له.

ولعلنا استنتجنا ذلك من خلال الروائي نفسه، حيث يشير إلى حادثة وقعت عبر مساره كعامل في "قسم المحاكم" أردنا أن نسوقها في هذا المقام للاستئناس، حتى تساعدها على فهم السياق العام للرواية. يقول "الروائي": «النهاية أيضا جاءت سنة 2011، وكنت أعمل في قسم المحاكم آنذاك، حيث التقيت بمحام بمحكمة العناصر روى لي عن جريمة قتل وقعت بـ« الرايس حميدو» في موقع مهجور محاذ لسكنات عدل، كان يسكنه رجل مع عائلته. وفي إحدى الليالي هجم الرجل على مجموعة من الشبان المنحرفين الذين كانوا يزعجونه، فقتله أحدهم بقضيب حديدي، فيما أكلت كلابه وجه القتيل».[1]

وبالفعل فقد قام "الخير شوار" بتوظيف تلك الحادثة في روايته –لكن بطريقته الخاصة– والملفت للانتباه أنه وظف حتى "الكلاب"، لكن هذا التوظيف جاء موسعا للدلالة على عدة أشياء. –كما رأينا من قبل–[2] ولعل ذلك ما نستشفه من خلال المحطة السردية التالية: «تسلل إليه تيار الشلل، استولى على كل مفاصله، وحاول جاهدا مقاومته، وهو يتصنع القوة أمام الجماعة التي تناوبت على سيجارة مخدرة من الشباب الذي يبدو الضياع على هيئتهم، لكنه انتبه لحركة مفاجئة من الجماعة كسرت ذلك الروتين، واعتقد أنهم بصدد مهاجمته وكلبيه، ولم يعد يجد الوقت الكافي للتصرف بطريقة مناسبة، لكن الحركة تلك كانت في اتجاه غير اتجاهه، وعادت إليه الروح عندما انتبه جيدا إلى أنهم بصدد مغادرة المكان، وتسمر في مكانه وهو يسمع أنفاس كلبيه على يمينه وعلى يساره، والشباب يختفون شيئا فشيئا».[3]

[1] - شوار، الخير. حكاية تشردي بمدينة متوحشة.
[2] - ينظر القسم الخاص بالدلالات الاجتماعية.
[3] - الرواية. ص:78.

إلى هنا الأمر يبدو عاديا، ولا ينبئ بأي خطر مادام أن الشبان قد تفهموا الوضع، وآثروا المغادرة على المواجهة، لكن الأمر لم ينته بعد بالنسبة لـ"بوعلام" وكلبيه الأليفين، ولندع الراوي يتحدثنا عما جرى لـ"بوعلام" بعد ذلك: «وفي حلكة الليل تلك وبرد الشتاء كان يستأنس بكلبيه، وعندما هم بالوقوف عاد الرعب إلى قلبه وهو يرى شبحا واقفا في الجهة المقابلة فأي حظ تعيس هذا الذي يطارده في تلك الليلة التي لا يعلم كيف ستكون نهايتها. فما إن انتهى من كابوس الشباب المتحلقين حتى ظهر له هذا الشبح الذي لا يعرف ما الذي جاء به إلى هذا المكان النائي؟».[1]

وتتسارع الأحداث بعد ذلك حيث تضطرب المشاعر في ذهن "بوعلام" -المضطرب أصلا- خصوصا لما بدت له ملامح "الغريب" شبيهة بملامح "صاحب الرأس المقطوعة"، التي كانت السبب في مأساته؛ مما ولَّد لديه انفعالا شبيها بما يحدث لحظة الانتقام، رغم أن هذا الغريب لم يتكلم، ولم يقم بأي تصرف يشير إلى الدخول في عراك، لكن بوعلام – وللأسف الشديد – «وبينما كان كلباه صامتين في انتظار إشارة منه، حمل بشكل مفاجئ وببرودة تامة تلك الآلة الحديدية بكل قوَّته، وهوى بها على مؤخرة رأس الغريب، وكان يتمنى من أعماقه أن تذهب تلك الضربة القوية إلى الفراغ الهائل، وأن الشخص الذي أمامه مجرد خيال لكن ...».[2]

[1] - الرواية. ص: 78.

[2] - الرواية. ص: 79.

خـاتـمـــة

وفي ختام هذه الدراسة، أمكننا الخروج ببعض الملاحظات والنتائج الخاصة بالمكان في الرواية بشكل عام، والمكان في رواية (**ثقوب زرقاء**) على وجه الخصوص. ويمكن إجمالها في النقاط التالية:

- يعتبر المكان مكونا من المكونات الأساسية في الأعمال الإبداعية إلى جانب كل من الشخصيات، الأحداث، والزمن. وبذلك فإن المبدع ملزم بإيلائه الأهمية اللازمة، حتى يتمكن من الوصول بالقارئ إلى المقصدية التي يروم الوصول إليها.
- تختلف الأماكن في الرواية من حيث الشكل؛ فهناك الأماكن المفتوحة كالبحر، والمدينة، والصحراء، وهناك الأماكن المغلقة كالبيوت والغرف والمقاهي والمسارح وغير ذلك. أما من حيث الواقعية والخيالية فإن المكان الواقعي هو كل ما جاء مألوفا محاكيا لما هو موجود في الواقع كالبيوت والمدن والقرى. على عكس المكان الخيالي الذي لا وجود له إلا في مخيلة المبدع مثلما نجد ذلك في الحكايات الخرافية، بينما يختلف المكان العجائبي عنهما لأنه مخالف لما هو مألوف ولا نجد له أيَّ تفسير علمي.
- اهتم الروائيون الجزائريون -في أعمالهم- بالمكان، وأولوه اهتماما كبيرا، لأنه يحمل دلالات معينة، خصوصا وأن الجزائر حديثة عهد بالاستعمار، مما جعلهم يحتفون بالأرض، وكل مل له علاقة بالوطن، لدرجة أنهم ركزوا على تيمات الثورة، وعزفوا على أوتارها بشكل ملفت للنظر، كما كان لبعض المدن تجسيد روائي خاص، نجد ذلك مثلا في رواية الزلزال للطاهر وطار، التي جسدت مدينة قسنطينة روائيا.
- كما اهتم الروائيون الجزائريون بأماكن أخرى —حسب كل روائي-، مثل المقاهي والأرياف، وحتى السينما، والمقهى —على سبيل المثال- مكان تتجمع فيه فئات مختلة من المجتمع، وهو وعاء يضم مختلف المشارب والتوجهات، فيه تعقد الصفقات وتفك الخصومات... وهناك مكان آخر نال حظا من التجسيد ونقصد به الصحراء، من خلال العديد من النصوص التي

أولته العناية الفائقة، لدرجة أنه يمكن معرفة العادات والتقاليد الصحراوية، إضافة إلى بعض المعالم، لا من خلال زيارتها، بل من خلال تلك النصوص.

- يعتبر "الخيّر شوار" من الروائيين المقلّين، ورغم ذلك فإن عمله الأول "حروف الضباب" قد غاص في أعماق القرية، من خلال "عين المعقال" كنموذج، وطرح العديد من الإشكاليات المتعلقة بها، كالتعلق بالأولياء، والتماس البركة منهم – أحياءً وأمواتاً –، نجد ذلك عبر تعلق أهل القرية بشخصية "الزواوي"، إضافة إلى كون هذا العمل يدخلنا في جو الأساطير الذي يسود عادة في القرى الجزائرية. وقد كان هذا العمل ثريا من حيث الشخصيات: الياقوت – وادفل – الشيخ إبراهيم – الشيخ العلمي – بوسعدية .....
- بينما يختلف عمله الثاني، الذي بين أيدينا، 180 درجة، لأنه يشتغل على العجائبية بشكل خاص، من خلال "القصر المهجور المليء بالأشباح"، هذا المكان الذي يوجد بمحاذاة البحر على هامش المدينة، وهو مكان موجود بالفعل، في منطقة الطاحونتين غرب الجزائر العاصمة، حيث يتم توظيفه من قبل "الخيّر شوار".
- تنقسم رواية "ثقوب زرقاء" إلى ثلاثة فصول مرقمة كالآتي: "واحد"، "اثنان"، "صفر"، وهو ما يدعو إلى الدهشة ويغري بالقراءة، إذ إن الترتيب الرقمي ليس بهذا الشكل، لكن بمجرد ولوج النص ندرك سبب الترتيب، ذلك أن الرقم "واحد" يشير إلى شخصية الصحفي الباحث عن خلفيات جريمة القتل داخل "القصر المهجور"، والذي يكتشف في آخر المطاف أن الجريمة – في حد ذاتها – لا تعدو أن تكون عملية انتحار. ويكون الحديث –في هذا الفصل القصير – بضمير المتكلم، وهو ما يفسر العنوان،.
- أما الفصل "اثنان" فيمثل الحكاية الرئيسية، والتي يعود فيها هذا الصحفي إلى الوراء قليلا، بغية تصور ما حدث لـ"لمتشرد المسكين"، داخل هذا "القصر المهجور" الذي يحمل من العجائبية الشيء الكثير؛ عبر الأحلام والكوابيس المتلاحقة على البطل/المتشرد، هذا الأخير الذي ساقته الأقدار إلى المكان بغية الاحتماء من البرد الشديد، في ليلة شتوية ممطرة، لكن ظنه يخيب؛ إذ سرعان ما يجد نفسه في مواجهة المكان الذي بدا له هادئاً؛ مما يجعله في حيرة من أمره، خصوصا وأن وجها غريبا يحمل ندوباً زرقاء ما فتئ يتراءى له بين الفينة والأخرى، مع أنه لا يعرف صاحبه، أو هكذا بدا له.

- وبالنسبة للفصل المعنون ب "صفر" فإن الراوي قد نفى فيه كل ما تم الحديث عنه من قبل، أو بمعنى آخر فإن ما ذكره الصحفي –سواء في الفصل "واحد"، أو الفصل "اثنان"– لا يعدو أن يكون مجرد وهم توهمه، نتيجة ذاكرته المتعبة، فليست هناك جريمة ولا جناة، بل أكثر من ذلك، إذ لم يسمع أحد يوما بجريمة وقعت في القصر المهجور قرب "الرايس حميدو"، لدرجة أن "أمين المصور" الذي يرافق هذا الصحفي في "خرجاته" لم يسمع بخبر الجريمة التي من المفترض أن يكون أحد شهودها. فضلا عن عدم ورود خبر الجريمة في أرشيف الصحيفة، كما أنه لا وجود لقبر مكتوب عليه عبارة: "قبر رجل مجهول".
- وبالنسبة لأشكال المكان في الرواية فقد رأينا أن هذه البناية المهجورة قد اتصفت بالانفتاح تارة والانغلاق تارة أخرى، كما اتصفت بالاتصال والانفصال، والمقصود بذلك أنه حين يكون الحديث منصبا حول المتشرد وصراعه مع المكان، فإن هذا الأخير يكون مغلقا ومتصلا؛ ونعني بالاتصال أن الأحداث متواصلة من خلال ثنائية شخصية/مكان أي بين المتشرد وبين البناية المهجورة، أما في حالة الانفتاح والانفصال فتكون الأحداث داخلة في نطاق الأحلام والكوابيس المتلاحقة حينها يكون المكان منفتحا على عوالم أخرى: (الحقل – سوق الكلاب). إضافة إلى حكاية بوعلام التي يفترض أن أحداثها وقعت في الزمن الماضي، بعيدا عن البناية المهجورة.
- وهناك شكل آخر من أشكال المكان في الرواية، ونعني به العجائبية؛ وهي الشكل الغالب في رواية "ثقوب زرقاء"، وقد تجلى في العديد من المحطات السردية: كرؤية النساء المتحلقات في أحد الطوابق، ينشدن بلغة غريبة، وهن على الرغم من تشابههن في اللباس الأبيض إلا أنهن مختلفات في الأعمار ما بين العشرين والستين، –وقد تعلق بواحدة منهن، وقرر أن يطلق عليها اسم "وسيلة" رغم أنها مثلهن لا تبدو عربية–، إضافة إلى أن اختفاءهن كان أغرب من وجودهن، فقد اختفين فجأة مثل الطيف، ومن العجائبية أيضا ذلك الوجه الفوسفوري، الذي كان يظهر للمتشرد طوال ليلة كاملة، بكل تفاصيل وجهه المليء بالندوب الزرقاء، رغم أن الظلام كان دامسا.
- وقد كان للقصر المهجور تأثير في المكونات السردية الأخرى، إذ نجده مؤثرا في شخصيات الرواية، وهي شخصيات غير واضحة المعالم، إذ لا تعدو أن تكون مجرد أطياف، وحتى تلك

التي تبدو حقيقية فإنه قد وردت في إطار الأحلام أو الكوابيس، وفي سياق حكاية "بوعلام"، الذي لا يعدو أن يكون هو نفسه المتشرد في وقت سابق، وتم التوصل إلى هذا الطرح انطلاقا من الثنائيات، أو القواسم المشتركة بين الشخصيتين. أما بخصوص الأحداث فإنها ذات صلة وطيدة بالمكان، الذي كان في الأصل ديراً للراهبات وقت الاحتلال الفرنسي، وقد وقعت فيه جريمة، حيث قتلت إحدى الراهبات زميلة لها مع عشيق، مما جعل هذا الحدث يتجسد كل ليلة وسط الأنين والصراخ – حسب الإشاعات – أما الأحداث التي وقعت للمتشرد فمعظمها يدخل في إطار "الذاكرة المنسية"، والتي بدأت معالمها تتضح بالتدرج. وبخصوص الزمن فإن المتشرد لم يغادر القصر المهجور طوال ليلة كاملة، لكن ذلك لم يمنع من وجود تنويع مكاني تجلى عبر الكوابيس والأحلام المتلاحقة.

- أما مربط الفرس في رواية "ثقوب زرقاء" فيتمحور حول الدلالات النفسية كالقلق والانفصام والهواجس والهموم، والدلالات الاجتماعية: كالتشرد، والنبذ، والهروب من الواقع، والبطالة، والفقر، والانتحار كوسيلة للخروج من الأزمات. والدلالات التاريخية: كصورة الأنا من منظور الآخر، هذا الأخير الذي يحاول جاهدا إثارة الهموم والأزمات، وأخيرا فإن الرواية التي بين أيدينا تجسد طرفا من سيرة صاحبها؛ "الخيّر شوار" الذي أتى من "بير حدادة" ليجد نفسه في مواجهة مدينة "الجزائر العاصمة".
- وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في دراسة رواية (ثقوب زرقاء) دراسة علمية، من خلال إبراز المعالم المتضمنة فيها إضافة إلى الدلالات، وفي الحقيقة فإن الدراسة كانت شاقة، على اعتبار أن بطل الرواية – في حد ذاته – كان يتحسس رأسه خشية أن ينفجر في أية لحظة، فما بالنا نحن كقراء.

تمت بحمد الله وتوفيقه

قائمة
المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع

1 – أرسطو: فن الشعر. تر: ابراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية. د.ط. دت.

2 – إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية. التعاضد التأويلي للنصوص الحكائية. تر: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.1996.

3 – إيزر، فولفجانج: فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب، في الأدب. تر: حميد لحمداني، جيلالي الكدية. مكتبة المناهل فاس د .ط .د. ت .

4 – باختين، ميخائيل: جماليات الإبداع اللفظي. تر: شكير نصر الدين. دار دال للنشر والتوزيع.دمشق. ط:1. 2011.

5 – باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.1988

6 – باشلار، غاستون: جدلية الزمن. تر: خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط3. 1992.

7 – باشلار، غاستون: جماليات المكان. تر:غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط2. 1984.

8 – باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة. تر: جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط:1. 1991.

9– بسطاويسي، رمضان محمد غانم:علم الجمال عند لوكاتش.الهيئة المصرية العامة للكتاب.د.ط. 1991.

10 – بلعلى، آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية. من المتماثل إلى المختلف. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. تيزي وزو. د.ط. 2011.

11 – بن قينة، عمر: دراسات في القصة الجزائرية. دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر.

12 – بنكراد، سعيد: السيميائيات السردية. مدخل نظري. منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة.الدار البيضاء. عدد 29. 2001.

13 – بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت – باريس. ط3،1986.

14 – بوشفرة، نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. تيزي وزو. 2011

15 – تحريشي، محمد: أدوات النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000. (إلكتروني).

16 – الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. ط9.أغسطس 2009.

17 – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان. تح: عبد السلام محمد هارون. مطبعة مصطفى البابي الحلبي. مصر. ط 2، 1960. ج:1.

18 – جلطي، ربيعة: نادي الصنوبر. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. 2012.

19 – جينيت، جيرار: خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. ط2. 1997.

20 – حمدي، إبراهيم محمد:نظرية الدراما الإغريقية.الشركة المصرية العالمية للنشر.لونجمان.ط1 .1994.

21 – الدروبي، سامي: علم النفس والأدب. دار المعارف. القاهرة. ط2. د.ت.

22 – ريكور، بول: الزمن والسرد. التصوير في السرد القصصي (ج2). تر: فلاح رحيم. مراجعة: جورج زيناتي. دار الكتاب الجديد بيروت. توزيع: دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع. طرابلس. ليبيا. 2006.

23 – زيما، بيير: النقد الاجتماعي. تر: عايدة لطفي. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة. ط:1. 1991.

24 – ساروت، ناتالي: عصر الشك. تر: فتحي العشري. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2002

25 – سعيد، إدوارد: الاستشراق. المفاهيم الغربية للشرق. تر: محمد عناني. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. 2006.

26 – السيد، إبراهيم: نظرية الرواية. دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 1998.

27 – شوار، الخيّر: ثقوب زرقاء. دار العين للنشر. القاهرة. ط:1. 2013.

28 – شوار، الخيّر: حروف الضباب. منشورات الاختلاف. الجزائر. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. ط:1. 2008.

29 – ضرغام، عادل: في السرد الروائي. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون.بيروت.ط:1. 2010.

30 – العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي.في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي. بيروت. ط3. 2010.

31 – العيد، يمنى: الراوي، الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ط:1. 1986.

32 – غانمي، عبد الرحمن: الخطاب الروائي العربي. قراءة سوسيولسانية. كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. 2013. ج2.

33 – غولدمان، لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تر: بدر الدين عرودكي. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. 1993.

34 – الكردي، عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط2. 1996.

35 – كريستيفا، جوليا: علم النص. تر: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. 1991.

36 – كيليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابة.دراسات بنيوية في الأدب العربي. دار توبقال للنشر الدار البيضاء. ط3. 1986.

37 – لحمداني، حميد: بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي. بيروت.ط1 .1991.

38 – لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني. تر: سيزا قاسم. ضمن كتاب جماليات المكان. جماعة من الباحثين. دار قرطبة الدار البيضاء. ط 2 1988.

39 – المختاري، زين الدين: المدخل إلى نظرية النقد النفسي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.1998.

40 – مخلوف، عامر: الرواية والتحولات في الجزائر. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

41 – النصير، ياسين: المساحة المختفية. قراءات في الحكاية الشعبية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1995.

42 – هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. د.ط أكتوبر 1997.

43 – الوكيل، سعيد: تحليل النص السردي. معارج ابن عربي نموذجا. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط. 1998.

44 – ويليك،رينيه. وأوستن وارن:نظرية الأدب. تر:عادل سلامة.دار المريخ للنشر.الرياض.د.ط 1992.

45 – يقطين، سعيد: السرد العربي. مفاهيم وتجليات. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط:1. 2006.

المعاجم

1 – برنس، جيرالد: المصطلح السردي. تر: عابد خزندار. المشروع القومي للترجمة. عدد 368. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2003.

2 – ابن منظور، جمال الدين محمد ابن مكرم: لسان العرب.

3 – التونجي، محمد. المعجم المفصل في الأدب: دار الكتب العلمية. بيروت. ط 2. 1999. ج:1.

4 – التهانوي، محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. مكتبة لبنان ناشرون. تح: علي دحروج. نقل النص من الفارسية إلى العربية: عبد الله الخالدي. ط:1. 1996.

5 – الجرجاني، الشريف: التعريفات. ضبط وتعليق: محمد علي أبو العباس. دار الطلائع للنشر والتوزيع. القاهرة. 2009

6 – الجوهري، إسماعيل ابن حماد: الصحاح. تاج اللغة وصحاح العربية.

7 – زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون. ط1. 2002.

8 – فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر. صفاقس. عدد :1 .1986.

9 – مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. القاهرة. د ط. 1983.

الدوريات

1 – بن جلولي، عبد الحفيظ: قراءة في رواية ثقوب زرقاء للخير شوار. المنزع السوريالي في متاهة السرد الأزرق. جريدة القدس العربي. 21 جانفي 2014.

2– الزهراني،معجب:القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية. ضمن كتاب: الرواية العربية. ممكنات السرد. أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر. 11- 12 – 13 ديسمبر 2004. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. طبعة:2008.

3 – سعيدي، محمد الأمين: الباطن القلق في رواية ثقوب زرقاء. جريدة المصدر. العدد:124. الاثنين:16 .كانون الأول/ديسمبر 2013 /1 2 صفر 1435هـ.

4 – طويل، سعاد: المدينة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج. مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة. العدد الرابع.2008.

5 – عبد الله، محمد حسن: الريف في الرواية العربية. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد:143. نوفمبر 1989.

6 – عبيدي، مهدي: المكان في ثلاثية حنا مينة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. سلسلة دراسات في الأدب العربي. ع: 12. 2011.

7 – فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عدد:164. أغسطس 1992.

8 – لحرش، نوارة: ثقوب زرقاء، حياة سفلية. مجلة الدوحة. عدد 77 . مارس 2014.

9 – ماي، آمال: العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي. ضمن مجلة المخبر. العدد التاسع 2013.

10 – مجموعة مؤلفين: نظرية السرد. من وجهة النظر إلى التبئير. تر: ناجي مصطفى. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. دار الخطابي للطباعة والنشر. البيضاء. ط:1. 1989.

11– مدقن، كلثوم: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال. مجلة الأثر. جامعة ورقلة. ع 4. ماي 2005.

12 – مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. سلسلة علم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. عدد:240. ديسمبر 1998.

13 – معاش، حياة: الثورة والاستقلال في الرواية العربية. الأشعة السبعة لابن هدوقة "نموذجا". مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة. العدد التاسع. 2013.

14 – النصير، ياسين: الرواية والمكان. سلسلة الموسوعة الصغيرة. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد . ع:195.

الحوارات

- الحوار الذي أجرته جريدة "الأثر" مع الروائي، وتم نشره في "الجزائر نيوز" يوم الإثنين 23- 09 – 2013، بعنوان: ثقوب زرقاء: سيرة تشردي بمدينة متوحشة

فهرس
الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

البسملة

الإهداء

التشكرات

المقدمة

الفصل الأول: المكان وأهميته في العمل الروائي [1 – 45]

أوَّلاً: المكان: مفهومه مستوياته ودلالاته 2

1 – مفهوم المكان 2

2 – مستويات المكان..... 7

- المكان المفتوح والمكان المغلق..... 8
- المكان وثلاثية الواقعي الخيالي العجائبي... 12

3 – دلالات المكان 16

الدلالات النفسية 17

الدلالات الاجتماعية 19

الدلالات التاريخية 20

ثانياً: المكان في النص الروائي 21

1 – علاقة المكان بالشخصيات 22

2 – علاقة المكان بالحدث 28

3 – علاقة المكان بالزمن 31

ثالثاً: المكان في الرواية الجزائرية 35

1 – أصناف المكان في الرواية الجزائرية 36

الريف/القرية 36

المدينة 37

المقهى 39

الصحراء 41

المكان العجائبي 42

2 – دلالات المكان في الرواية الجزائرية 43

الدلالات النفسية 43

الدلالات الاجتماعية 44

الدلالات التاريخية 45

الفصل الثاني: عجائبية المكان وتأثيرها في البناء السردي ل"ثقوب زرقاء" [46 – 109]

أوَّلاً: ملخص الرواية 47

ثانياً: أشكال المكان في الرواية 63

1 – القصر المهجور بوصفه مكانا مغلقا / مفتوحا 66

2 – القصر المهجور بوصفه مكانا متصلا / منفصلا 72

3 – القصر المهجور بوصفه مكانا واقعيا / خياليا 82

ثالثا: عجائبية القصر وعلاقتها بالمكونات الأخرى 84

1 – عجائبية القصر 84

2 – القصر المهجور وعلاقته بالزمن 93

3 – القصر المهجور وعلاقته بالشخصيات 99

4 – القصر المهجور وعلاقته بالأحداث 107

الفصل الثالث: دلالات المكان في الرواية [110 – 172]

أوَّلاً: الدلالات النفسية للقصر 115

1 – هامشية القصر / هامشية الشخصية 116

2 – القصر المهجور وضمير الغائب 123

3 – القصر المهجور ولعبة الأرقام 129

ثانياً: الدلالات الاجتماعية للقصر 134

1 – القصر المهجور والنبذ الاجتماعي 138

2 – القصر المهجور والواقع السوداوي 145

ثالثاً: الدلالات التاريخية للقصر 152

1 – القصر المهجور وصورة الآخر 154

2 – القصر المهجور وسرد المحنة 159

رابعاً: القصر المهجور والسيرة الذاتية 162

خاتمة 173

قائمة المصادر والمراجع 178

فهرس الموضوعات 185

الملخص:

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مؤداها أن كل عمل روائي متصل بالضرورة بمكان أو مجموعة من الأماكن تجري فيها الأحداث، وهذه الأماكن تحمل دلالات مختلفة: منها النفسية ومنها الاجتماعية والتاريخية... كما تختلف من حيث المستويات : من مكان مفتوح إلى مكان مغلق، ومن الواقعي إلى الخيالي إلى العجائبي، انطلاقا من ذلك سنقوم بدراسة دلالة المكان في رواية (ثقوب زرقاء) الصادرة عن دار "العين" بالقاهرة متناولين ما يلي: الفصل الأول النظري وفيه : عبارة عن مفاهيم متعلقة بالمكان من حيث المفهوم والمستويات والدلالات في الرواية بشكل عام والرواية الجزائرية بشكل خاص. أما الفصل الثاني فهو دراسة المكان في رواية (ثقوب زرقاء) من حيث المستويات، والأشكال . أما الفصل الثالث والأخير فهو خاص بالدلالات النفسية والاجتماعية والتاريخية في الرواية ،بما في ذلك علاقتها بالسيرة الذاتية.

الكلمات المفتاحية: مكان – رواية – عجائبي – دلالات – ثقوب زرقاء - سيرة ....

Resume

Cette étude part du principe est que chaque œuvre de fiction est connectée emplacement ou groupe d'emplacements où des incidents se produisent et ces lieux portent des connotations différentes, y compris psychologiques, sociales et historiques ... diffèrent également en termes de niveaux: l'endroit est ouvert est fermé et le lieu, et le réel et l'imaginaire et du merveilleux, de donc nous allons étudier la place de signification dans les nouvelles **(trous bleus)** publié par '' el ain '' au ''Caire'' comme suit: le premier chapitre théorique et où: les concepts liés à l'endroit où le concept de niveaux et connotations dans le roman en général, et le roman notamment algérienne. Chapitre II: de l'étude de la place dans un roman (trous bleus) en termes de niveaux. Le troisième et dernier chapitre est un connotations psychologiques, sociales et historiques particulières dans le roman ainsi que le CV.

Mots clés: lieu - un roman - merveilles - Icon - Blue Holes – Biographie

Summary

This study starts from the premise is that every work of fiction is connected location or group of locations where incidents occur and these places carry different connotations, including psychological, social and historical ones ... also differ in terms of levels: the place is open is closed and the place, and the real and the imaginary and the miraculous, from so we will study the significance place in the novel (blue holes) published by '' eye '' in Cairo as follows: the first chapter theoretical and where: concepts related to the place where the concept of levels and connotations in the novel in general and the novel Algerian particular. Chapter II study of place in a novel blue holes in terms of levels. The third and final chapter is a special psychological, social and historical connotations in the novel as well as the CV.

Keywords: place - a novel - wonders - Icon - Blue Holes - Biography