الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

البنية السردية في رواية بلقيس: بكائية آخر الليل لـ علاوة كوسة

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالبين:

- عبد الرزاق دفاف
- عمارة سيلم

إشراف:

آمال سعودي

لجنـــة المـنـاقـشـة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
سليم سعدلي	أستاذ التعليم العالي	برج بوعريريج	رئيساً
آمال سعودي	أستاذ محاضر أ	برج بوعريريج	مشرفاً ومقرراً
قصابي صليحة	أستاذ محاضر أ	برج بوعريريج	ممتحناً

السنة الجامعية

2024-2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبتوفيقه تتحقّق الغايات.

نتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى كل من ساندنا ووقف إلى جانبنا طيلة مسيرتنا الجامعية، وخصّنا بالدعم المعنوي والعلمي حتى وصلنا إلى هذه المرحلة.

نتوجّه بوافر الامتنان إلى أستاذتنا المشرفة: **"آمال سعودي"**

لما قدّمته لنا من توجيهٍ كريم، ونصحٍ صادق، وصبرٍ كبير على متابعتنا وإرشادنا في مختلف مراحل إعداد هذه المذكرة.

ولا يفوتنا أن نعبّر عن امتناننا لأساتذتنا الكرام في قسم اللغة والأدب العربي، الذين نهلنا من علمهم وتعلمنا من خبراتهم،

فكان لهم الفضل في تكوين رصيدنا المعرفي والعلمي.

إهداء

نهدي هذا العمل المتواضع إلى من كان لهم الفضل الأكبر بعد الله في مسيرتنا العلمية والإنسانية: إلى والدينا العزيزين، من علّمونا معنى الصبر والاجتهاد، وساندونا بدعائهم ودعمهم اللامحدود في كل خطوة،

إلى عائلاتنا التي أحاطتنا بالمحبة والثقة،

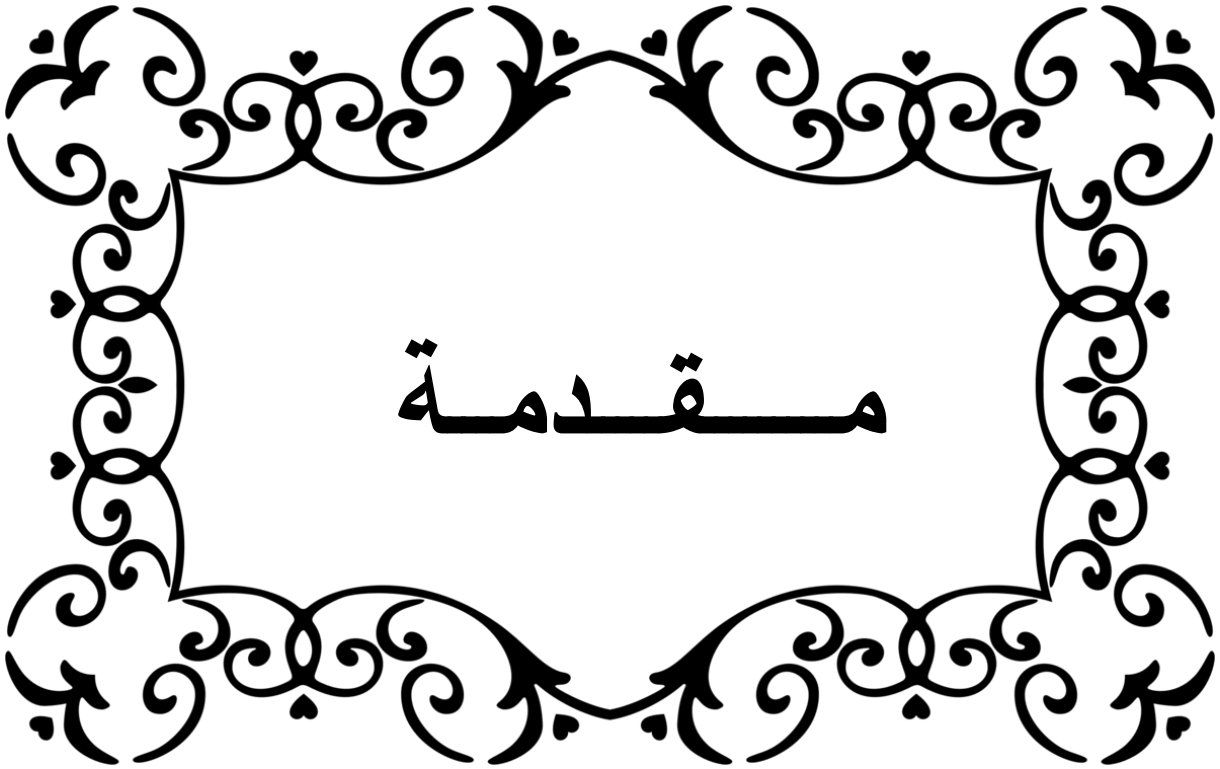
وإلى أصدقائنا الذين شاركونا لحظات التعب والفرح،

لكل من كان له أثر جميل في هذه الرحلة، هذا الإنجاز نهديه لكم امتناناً ومحبة.

ونحن نخطّ هذه السطور، نستحضر بكل امتنان كلّ من وقف إلى جانبنا في لحظات الشك والتعب، وشاركنا حلم الوصول.

نسأل الله أن يبارك في هذا الجهد، وأن يجعله خطوة مباركة في طريق مستقبلنا.

رفاف عبد الرزاق — سليم عمارة


مـــقـــدمـة

مقدمة:

تُعد البنية السردية من أهم المفاتيح التي تُساعد على فهم النص الروائي وتأويله، فهي الإطار الذي يُنظّم الأحداث ويمنحها التماسك والوظيفة الفنية؛ إذ لا تقتصر الرواية على سرد تسلسل من الوقائع فقط، بل تقوم على تنظيم محكم يعكس رؤية الكاتب وأهدافه الفنية والموضوعية. فمن خلال بنية سردية متماسكة، يتمكّن القارئ من إدراك العلاقة بين مختلف عناصر النص، مثل الشخصيات، والزمان، والمكان، والحبكة، مما يخلق وحدة موضوعية تُعزّز من قوة الرسالة الأدبية.

كما تُتيح البنية السردية قراءة النص من زوايا متعدّدة، فتكشف عن مستويات مختلفة من المعنى، وتفتح المجال لتفاعل القارئ مع النص بطريقة عميقة ومتجدّدة. بهذا المعنى، تُصبح البنية السردية أداةً تحليلية تُمكِّن الباحثين من الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية التي تستند إليها الرواية، مما يُثري فهمها ويُبرز دلالاتها الفنية والإنسانية.

وتكمن أهمية دراسة البنية السردية في قدرتها على كشف كيفية تنظيم النص الروائي وترابط أحداثه، مما يُساعد القارئ على فهم تطوّر الأحداث والشخصيات. بالإضافة إلى ذلك، تُسهم هذه الدراسة في تأويل النص من زوايا متعدّدة وربطه بسياقه الثقافي، مما يُعزّز النقد الأدبي ويُوفّر رؤية أعمق للنص الروائي وتجربته الجمالية.

وعلى هذا الأساس، وقع اختيارنا على دراسة البنية السردية كمحور رئيسي لمذكرتنا، لما لها من دور محوري في هيكلة النص الروائي وتنظيم عناصره الأساسية، إذ تعكس البنية السردية تصوّر الكاتب في صياغة الزمن والمكان، وتشكيل الأحداث وبناء الشخصيات، مما يجعل تحليلها خطوة أساسية لفهم النص بعمق، وكشف أبعاده الثقافية والاجتماعية المتعدّدة.

وقد ارتأينا اختيار مدوّنة رأيناها خير مثال لتطبيق دراسة البنية السردية عليه، وهي رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" للروائي الجزائري علاوة كوسة، والتي اخترناها أنموذجاً لبحثنا. وعلى ضوء ذلك، جاءت دراستنا موسومة بـ: "البنية السردية في رواية بلقيس: بكائية آخر الليل لعلاوة كوسة". تأتي هذه الدراسة في محاولة لفهم عميق للرواية عبر استكشاف عناصرها البنيوية التي تتداخل وتتفاعل لتشكيل تجربة سردية متكاملة، كما تهدف إلى الكشف عن الأدوار المتعدّدة للمكان والزمان في تعزيز البُعد النفسي والرمزي، وكذلك تسليط الضوء على كيفية دمج الفنون الأخرى كأداة فنية لتوسيع آفاق النص واستثارة القراءات المتعددة.

وانطلاقاً من هذا، وجدنا أنفسنا أمام ثلاث إشكاليات أساسية للبحث هي:

- كيف تتشكّل البنية السردية في رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل"؟

- ما هي العناصر الأساسية التي تُكوِّن هذه البنية؟ وكيف تتفاعل هذه العناصر مع بعضها لتشكيل وِحدة سردية متماسكة؟
- هل تكشف البنية عن مواقف نقدية أو رؤى إيديولوجية؟

سعينا من خلال هذا البحث إلى الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها باتّباع المنهج البنيوي، بالاستعانة بآليتيّ الوصف والتحليل.

وانطلاقاً من الإشكاليات والتساؤلات المطروحة، تم بناء خطة البحث وفق هيكلة منهجية متكاملة، توزّعت على مقدمة، وفصل تمهيدي نظري، يليه فصلان تطبيقيان، ثم خاتمة تُبرز أهم النتائج المتوصّل إليها.

يتناول الفصل التمهيدي الأسس النظرية المرتبطة بموضوع الدراسة، وقد تم تقسيمه إلى مبحثين: خُصّص المبحث الأول لمفهوم البنية السردية، حيث تم التطرق إلى دلالة مصطلحات "البنية"، و"السرد"، و"البنية السردية" في إطارها النظري. أما المبحث الثاني، فقد ركّز على نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مع بيان العوامل التي أخّرت ظهورها، إلى جانب استعراض أبرز سمات رواية الحداثة وما بعد الحداثة في المشهد السردي الجزائري.

أما الجانب التطبيقي من الدراسة، فقد جاء موزعاً على فصلين متكاملين: حمل الفصل الأول عنوان "بنية الحدث والشخصية"، واشتمل على تحليل آليات تطور الحبكة ومسارها السردي، مع الوقوف عند الشخصيات المركزية في الرواية وأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية. بينما خُصّص الفصل الثاني لدراسة "بنية الزمان والمكان"، لما لهما من دور محوري في تأطير الحكاية وتوجيه مساراتها، بالإضافة إلى إبراز ملامح التفاعل بين السرد الروائي والفنون الأخرى، وهو تفاعل يُسهم في تعميق البنية الجمالية للنص وإثراء دلالاته الثقافية والفكرية.

وفي ختام البحث، توّجناه بخاتمة تضمّنت أبرز النتائج المتوصّل إليها، وألحقنا به ملحقاً خُصِّص للتعريف بالكاتب علاوة كوسة، إضافة إلى ملخص شامل لرواية "بلقيس: بكائية آخر الليل".

وقد اعتمدنا في إنجاز هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع التي شكّلت الركيزة العلمية لهذا البحث، وكانت معيناً ثرياً استقينا منه مادّتنا النظرية والتطبيقية، نذكر من أبرزها:

- على رأس هذه المصادر، الرواية محلّ الاشتغال، وهي رواية: بلقيس: بكائية آخر الليل لـ علاوة كوسة.
- الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)، لـ: عمري الطاهر، ومشري بن خليفة.
- بناء الرواية لـ: سيزا قاسم.
- في نظرية الرواية لـ: عبد الملك مرتاض.

شهد موضوع البنية السردية اهتماماً متزايداً من قِبل النقاد والباحثين في العقود الأخيرة، حيث ظهرت العديد من الدراسات التي تناولت هذا المفهوم من جوانب متعدّدة، سواءً من خلال التحليل البنيوي أو من خلال المقاربة

السيميائية أو السوسيولوجية، وهي دراسات قدّمت أسساً نظرية مهمة لفهم عناصر البنية السردية وكيفية تفاعلها داخل النص. كما نجد دراسات تطبيقية تناولت روايات عربية مختلفة، ركزت على تحوّلات البنية السردية في ظل التحديث السردي المعاصر.

أما فيما يخص رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل"، فلم نجد – بحسب اطّلاعنا – دراسات أكاديمية مفصلة تدرس بنيتها السردية بشكل شامل، إنما اشتغلت كل دراسة على عنصر من عناصر البنية السردية بشكل منفصل، ولم تقدم دراسة شاملة لهذا الموضوع، مما يبرز الطابع الإضافي لدراستنا هذه، إذ تسعى إلى سدّ هذا الفراغ من خلال تحليل مكوّنات البنية السردية في هذه الرواية، ورصد أبعادها الجمالية والدلالية ضمن تصوّر نقدي حديث. ومن بين الدراسات التي تناولت رواية بلقيس من منظورات مختلفة نجد:

دراسة الطالبة أسماء حجاج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث، بجامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، والموسومة بعنوان: "بنية الشخصية في رواية بلقيس لعلاوة كوسة"، والتي قامت فيها بدراسة تحليلية لرواية بلقيس، تطرقت فيها لأنواع الشخصيات الشخصيات الروائية من شخصيات رئيسية وثانوية، وأبعاد الشخصية، ثم طرق تقديم أو رسم الشخصية بما فيها من تصوير مباشر أو غير مباشر، وأخيراً، الشخصية وعلاقتها بالبناء الروائي.

كما قامت الطالبة فجرية بوقرورة بدراسة شعرية السرد، حيث جاءت دراستها بعنوان: "شعرية السرد في رواية بلقيس: بكائية آخر الليل لـ علاوة كوسة"، والتي قدمتها كمذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص أدب حديث، بجامعة العربي بن مهيدي بأم البواقي، وقد تناولت فيها شعرية اللغة والإيقاع، ثم شعرية الزمن والمكان.

لم يكن هذا البحث بمنأى عن جملة من الصعوبات التي اعترضتنا أثناء إنجازه، لعلّ أبرزها ما يتعلّق بضرورة بذل جهد في تحليل النصوص والاعتماد بدرجة أولى على القراءة الشخصية المعمّقة للرواية، كما واجهنا بعض الإشكالات المرتبطة بتشعّب الدراسة المتعلّقة بالبنية السردية وتعدّد المقاربات النقدية واختلاف مناهجها، ما استدعى منا اختيار ما يتناسب مع طبيعة المدونة وموضوع البحث. ومن الصعوبات التي واجهتنا أيضاً امتداد موضوع البنية السردية وتشعّب عناصره الفرعية، إذ أن كل مكوّن من مكوّناته يستدعي دراسة مستقلة وموسّعة، ما جعل مسألة الإيجاز والاختزال دون الإخلال بالعمق أمراً بالغ الصعوبة، خاصة في ظل التزامنا بحجم معيّن للمذكرة، وهو ما تطلّب منا مجهوداً إضافياً في الانتقاء والتركيز على الجوانب الأكثر صلة بمدونة الدراسة. ورغم هذه التحديات، سعينا إلى تجاوزها بما أُتيح من إمكانيات، مع الحرص على أن تأتي الدراسة في مستوى الطموح العلمي المنشود.

وفي الختام، نرجو من الله العلي القدير أن يكون هذا العمل المتواضع قد وُفِّق في تسليط الضوء على جانب من جوانب الرواية العربية، وأن يشكّل – ولو بقدر يسير – إضافة معرفية للمكتبة والدراسات الأدبية والنقدية. ونحن لا نزعم الكمال فيما أنجزناه، فكل فضل فيه إنما يعود لتوفيق الله أولاً، ثم للدعم السخي الذي حظينا به من أستاذتنا

الفاضلة "آمال سعودي"، التي لم تدّخر جهداً في توجيهنا ومرافقتنا علمياً بخبرتها الواسعة ونصائحها الرفيعة، فلها منا أسمى آيات الشكر والتقدير، ونسأل الله أن يجزيها عنّا خير الجزاء. كما نتوجّه بخالص الامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، على قبولهم تقييم هذا العمل، وملاحظاتهم البنّاءة التي نعدّها محل تقدير واهتمام.

الفصل التمهيدي:

مفاهيم ومصطلحات

المبحث الأول: البنية السردية

1- البنية

2- السرد

3- البنية السردية

المبحث الثاني: نشأة الرواية الجزائرية

1- إرهاصات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

2- أسباب تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

3- رواية الحداثة وما بعد الحداثة في السرد الجزائري

-

الفصل التمهيدي: مفاهيم ومصطلحات

تمهيد:

يُعدّ موضوع دراستنا في شقّيه موضوعاً واسعاً يحتاج دراسة طويلة ومعمّقة، سواءً بالنسبة لموضوع السرد عامة، أو البنية السردية خاصة، أو موضوع الرواية الجزائرية على وجه العموم، فالسرد مثلاً يُعتبر ميداناً للكثير من الدراسات والبحوث، فقد عُني الكثير من النقاد والباحثين بدراسته والكتابة عنه. أما الرواية الجزائرية، فهي الأخرى نالت نصيبها من سيل الدراسات والبحوث؛ حيث أصبحت مصبّ اهتمام الكثير من الباحثين والنقاد لاختراقها الساحة الأدبية وتميزها بسمات خاصة جعلتها محط أنظار الدارسين، وبما أن دراستنا المتواضعة هذه لا تسمح لنا بالإطالة في كل المواضيع، فلم يسعنا إلا الإيجاز بقدر الإمكان، لذا اضطررنا لذكر المفاهيم المتعلقة بالدراسة باختصار، والوقوف عند بعض المحطات الأساسية فقط في موضوع دراستنا.

وبهذا، فقد حاولنا في هذا الفصل التمهيدي أن نقدّم بإيجاز بعض المفاهيم التي لها علاقة بدراستنا هذه، فقسمناه إلى قسمين؛ تطرّقنا أولاً إلى مفاهيم لغوية واصطلاحية تتعلّق بالبنية السردية، فعرّفنا البنية، والسرد كمصطلح في الأدب، وكعلم، والبنية السردية. ثم تناولنا في القسم الثاني من هذا الفصل الرواية الجزائرية، باعتبار أن الرواية محّل الدراسة هي رواية جزائرية لكاتب جزائري خطّ اسمه في العديد من الدراسات والبحوث والمقالات، فقد ارتأينا قبل الخوض في دراستنا أن نسلّط الضوء على نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وتطورها، كما تحدثنا عن ظاهرة التجريب في الرواية الجزائرية من خلال رواية الحداثة وما بعد الحداثة في الجزائر، وهذا لأجل تكوين نظرة عامة عن تطور الرواية الجزائرية، وما ميّزها على مر فترات زمنية مختلفة.

المبحث الأول: البنية السردية

قبل أن نتطرق إلى مفهوم البنية السردية، ينبغي لنا أولاً تعريف كل من البنية والسرد منفصلين، حتى يتجلى لنا المفهوم الشامل.

1- البنية:

يتّضح المعنى الاشتقاقي لكلمة بنية من أصلها اللغوي؛ فهي "تنطوي على دلالة معمارية ترتدّ بها إلى الفعل الثلاثي: بنى، يبني، بناءً، وبناية، وبنية. وقد تكون بنية الشيء في العربية هي "تكوين"، كما قد تعني الكلمة أيضاً: الكيفية التي شُيّد على نحوها البناء. ومن هنا، فإننا قد نتحدث عن بنية المجتمع، أو بنية الشخصية، أو بنية اللغة"[1]. نستنتج من هذا التعريف أن كلمة بنية نجدها في كل المجالات، وهي بشكل عام تعني كيفية البناء أو التشييد.

أما الدلالة العلمية للبنية فهي: "نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً... ولا بد لكل بنية أن تتسم بثلاث خصائص هي: الكلية، التحولات، والتنظيم الذاتي؛ فأما بالنسبة للكلية، فالبنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، والمهم في البنية هي العلاقات القائمة بين العناصر. وأما المقصود بالسمة الثانية (التحولات)؛ فهو أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية، علماً بأن النسق يظل قائماً بفضل تلك التحولات دون أن تخرج عن حدود ذلك النسق. وأما المقصود بالسمة الثالثة –ألا وهي التنظيم الذاتي–؛ فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي؛ ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة تراكمات عرضية أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي أنسقة مترابطة تنظم ذاتها، خاضعة لقواعد مُعينة[2]. نستنتج من هذا أن البنية كنسق تتميز بالانغلاق الذاتي، فعناصرها الداخلية التي تتميز بالكلية وتمر بمجموعة من التحولات الداخلية، تكون مرتبطة ببعضها وخاضعة لقوانين النسق الداخلية، كما أنها تنظّم نفسها بنفسها لتحفظ وحدتها وانغلاقها على ذاتها.

[1] بتصرف: زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية: مشكلة البنية، د.ط، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص29.

[2] بتصرف: المرجع نفسه، ص31.

ويرى صلاح فضل أن "البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكُلٍّ ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه. ويكشف هذا التحليل عن كل العلاقات الجوهرية والثانوية"[1]. إذ أنها "مجموعة متشابكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة، وبين كل مكون على حِدة والكل، وإن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء والعناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى"[2].

لقد تعددت التعريفات التي قدمها الباحثون للفظ البنية، وعلى الرغم من تعددها، فإنه من الممكن تقديم تعريف شامل، وهو التعريف الذي قدمه لالاند، والذي يُجمع الكثير من الباحثين عليه، حيث يقول "إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[3] أي أن البنية تتكون من مجموعة من العناصر المتماسكة والمرتبطة بعضها ببعض، فكل عنصر منها يتوقف في وجوده على وجود العناصر الأخرى، ولا يستقيم وجود أي منها إلا بوجود العناصر الأخرى.

2- السرد:

يُعدّ السرد من الميادين التي حظيت باهتمام الدارسين والنقاد تنظيراً وممارسة، فقد أدركوا أهميته، كونه كان حاضراً في المجتمعات الإنسانية منذ وُجد الإنسان، وتجلى في الفنون الأدبية باعتباره طريقة للحكي والإخبار، كما أن جذوره ممتدة لكثير من الأنواع الأدبية، فهو يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواءً كانت أدبية أو غير أدبية. ولنفهم ماهية هذا المصطلح، سنقف عند تعريفه اللغوي والاصطلاحي، وكذلك تعريفه كعلم.

أ- السرد لغة:

للسرد مفاهيم متعدّدة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي، حيث جاء تعريفه في القاموس المحيط: "السردُ: الخرزُ في الأديم، كالسِراد بالكسر والثَّقِبُ، كالتسريد فيهما. وجودة سياق الحديث، ومتابعة الصوم، وسَرِدَ كفَرِحَ: صار يسرُدُ صومه".[4]

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر، 1998، ص121.

[2] يُنظر: منال رشاد حسين عبد الجواد: البنية السردية في الأخبار الطوال للدينوري، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، مصر، المجلد 13، العدد 2، جويلية 2021، ص1388.

[3] زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية: مشكلة البنية، ص38.

[4] محمد الدين محمد بن يعقوب فيروز أبادي: قاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط2، مؤسسة الرسالة، السعودية، 1997، ص762

وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم، فنجد قوله تعالى: "وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11)". (سورة سبأ، الآية 10، 11). وفي هذه الآية "توجيه من الله سبحانه إلى داود –عليه الصلاة والسلام– أن يعمل السابغات، وهي الدروع التي تُلبس في الحرب، وأن يُقدّر في السرد، يعني: حلق الدرع تكون الحلقة بقدر ما يدخل فيها حتى لا يسقط الدرع، فهو تعليم من الله –جل وعلا– لداود أن يُحسن صناعة السابغات التي هي الدروع"[1] ومن هنا يكون معناه حسن التقدير والتنظيم.

والسرد يعني: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقاً بعضها في أثر بعض متتابعاً. وسرد الحديث ونحو يسرده سرداً: إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق. وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه. ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتسرَّد الدّر: تتابع في النظام. وماشٍ مسرد: يتابع خطاه في مشيه.[2] نستنتج أن المعنى اللغوي للسرد يتمحور حول التتابع والترتيب والتسلسل.

ب– السرد اصطلاحاً:

المعنى الاصطلاحي لكلمة سرد هو: "التتابع وإجادة السياق. وهناك العديد من التعاريف لمفهوم السرد؛ حيث يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة. ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل؛ بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي"[3]. يتضح أن السرد عند عبد الملك مرتاض هو التتابع المنتظم، وهو طريقة الحكي التي يتبعها الراوي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي.

[1] تفسير ابن باز، على الموقع الالكتروني: binbaz.org.sa، اطلع عليه يوم: 13 أفريل 2025، على الساعة: 12:50.

[2] لعايز أسماء: البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب حديث، إشراف: بلقاسم جياب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015–2016، ص15.

[3] أحمد بوعافية: البنية السردية ودورها في تشكيل الخطاب القصصي، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد 6، جوان 2017، ص135.

ويتفق هذا المفهوم مع ما ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب في تقديم المعنى الاصطلاحي الأدبي للسرد؛ إذ جاء أنه "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواءً أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[1]. وهذا التعريف يُبسّط مفهوم السرد بكونه الحكي.

وللسرد عدّة تعريفات، تختلف من باحث لآخر ومن ميدان لآخر، ولكنه عامة "عملية إبداعية مستمرة وموجودة منذ الأزل، مارسها الإنسان في حياته اليومية، حيث عرفه جيرالد برنس بقوله: إن السرد أو الحكي ظاهرة إنسانية تضرب جذورها في عمق التاريخ البشري، ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية نطلق عليها تسميات مختلفة، فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة، أو غير ذلك مما قد لا يتأتى حصره بسبب عمق تاريخ السرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة. فالسرد حسب برنس ظاهرة عامّة كونيّة ومشتركة بين البشر، وتختلف أشكالها بين قصّة ورواية وحكاية وغيرها، والسّرد هو عمل مستمر ومتواصل ومتطوّر"[2].

وعلى العموم، فالسرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي، "الذي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة. وثانيهما: أن يُعيّن الطريقة التي تُحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً؛ ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي... والسرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.[3]

فالسرد أو القص هو "فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سُبل التوسع، ومجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتِج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتَجة. ويُشرك الراوي أحياناً شخصيات الرواية في السرد، فيضع على ألسنتهم أجزاءً من الخطاب، وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشخصية، أو بما يبدر منها، أو يوسع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية. فالسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث"[4]. من هذا

[1] مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، لبنان، 1984، ص198.

[2] جمال بن جديد، صباح لخضاري: قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، الجزائر، المجلد 20، العدد 1، جوان 2020، ص74.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص45

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص105.

التعريف، فإن السرد هو عملية إنتاجية للقصة أو الحكي، وهو الطريقة الفنية الإبداعية والمميزة التي يختارها الراوي لنقل حكايته، ويشمل مختلف العناصر المميزة للقصة.

ولعل أشمل وأوضح تعريف وجدناه للسرد هو الذي يقول أن السرد هو "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث، أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصيات، أو قد يتوغل في الأعماق، فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص بالذات، وهو يشمل الوصف أيضاً، فالسرد خطاب من خطابات الرواية المتراكبة، خطاب مرتبط بالسارد أولاً، وبموقعه ثانياً، وبالرسالة التي يبثها لمن يسرد له ثالثاً"[1].

مما سبق، يتضح لنا أن السرد هو أساس كل عمل روائي، فهو الطريقة التي تُروى بها القصة، أي الطريقة التي يختارها الراوي ليحكي بها قصته، وهو يتطلّب راوي ومَروي ومُروى له، ويكون ذلك في إطار زماني ومكاني محددين، وأحداث معينة، تُمثّلها شخصيات لها ملامح خاصة داخلية وخارجية.

ج- **السرد كعلم**:

عندما نتحدث عن علم في مجال ما، فإننا نقصد بذلك مجموعة القواعد والأسس الذي تُنظّم ذلك المجال، وتتحكّم وتُؤطّر المنجزات التي حقّقها دارسوا وباحثوا ذلك المجال، "ولتحقيق هذا الطموح اتّجهت الجهود إلى البحث في منهج نقدي يسعى النّاقد من خلاله إلى ضبط وتحديد وحدات قياس ثابتة، يمكن بواسطتها مقارنة وتصنيف وتحليل مختلف أنواع السّرود، وقد تمثل هذا في جهود كل من: فلاديمير بروب وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت وغيرهم، والعمل الذي قام به هؤلاء الدارسون وغيرهم كثيرون، هو ما تمخض عنه ما عرف بـ"علم السّرد""[2].

جاء في كتاب "دليل الناقد الأدبي" أن علم السرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، ويُعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية، كما تبلورت في دراسات كلود ليفي شترواس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم تزفيتان تودوروف، الذي يعدّه البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي (علم السرد) وجوليان غريماس وجيرالد برنس. وفي فترة تالية، تعرض لتغيرات فرضتها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إما تحت مظلة ما بعد البنيوية كما في أعمال رولان بارت، أو من خلال الماركسية كما في أعمال فريدريك جومسون.

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص112.

[2] جمال بن جديد، صباح لخضاري: قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، ص78.

وعلم السرد لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة مثل: أفلام سينيمائية، صور متحركة، الإعلانات والدعايات وغير ذلك، ففي كل هذه ثمة قصص تُحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة. ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة.[1]

فعلم السرد هو الذي يهتم بالظاهرة السردية، "وهو نمط من أنماط المعرفة والأسس التي يتبناها الناقد للوصول إلى خصائص الآثار الأدبية القصصية أو المحكية، عن طريق تحديد سماتها البنائية والموضوعاتية، فهو يُعنى بالبحث في مجموعة السمات الشكلية والسياقية التي تميز السرد وتجعل من السرد سرداً؛ أي أنه بحث في كل ما يجعل القصة أو الرواية أو الخبر أو أي نص مهما كان نوعه أدباً سردياً، وبذلك فهو اختصاص يهتم بسردية الخطاب السردي"[2].

وبالتالي، فعلم السرد هو العلم الذي يقوم بدراسة السرد بمختلف أنواعه والبنيات السردية، فهو يدرس ويحلل كيفية بناء النص السردي، أنواعه، مكوناته، تقنياته... ويستكشف العناصر التي يقوم عليها، بما في ذلك: الأحداث، الزمان، المكان، الشخصيات... ويُحدّد مكامن جمالية هذا النص السردي والمميزات التي تجعل منه سرداً فنياً.

3- البنية السردية:

البنية السردية هي "رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكّل مبنى روائياً يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية؛ أي الراوي والمروي له، لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها، ابتداءً من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟، مروراً بمفاصل المروي، أي الحدث، وكيفية بنائه، والشخصية وعلاقاتها الروائية، والزمان وتقنياته، والمكان وأنواعه. وانتهاءً بتعالقات الراوي والمروي له"[3].

فالبنية السردية هي هيكل السرد الذي يميز أي قصة، فهي طريقة سرد وتنظيم القصة، وكذلك تسلسل الأحداث، وانتظام الشخصيات في زمان ومكان معينين. وقد عرّف سعيد علوش في كتابه معجم المصطلحات

[1] بتصرف: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ص174

[2] ينظر: عبد الحق مجيطنة: الأصول الإبستيمولوجية للنظرية السردية، مجلة المخبر، الجزائر، العدد 14، 2018، ص54، 55.

[3] الخليج الثقافي: في مفهوم السردية ومكوناتها، موقع: ww.alkhaleej.ae، اطلع عليه يوم: 20 أفريل 2025، على الساعة: 21:40.

الأدبية المعاصرة البنية السردية بأنها: "شكل سردي ينتج خطاباً دالاً متمفصلاً، وهو دعوى مستقلة لاقتصاد العام للسيميائيات... والبنيات السردية هي إما بنيات كبرى أو صغرى"[1].

إذاً، فالبنية هي اللبنة الأساسية في أي نص سردي، "ومفهوم البناء في الآداب يدور حول إخراج الأشياء أو الأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها، ثم رصفها في بنية أخرى وقانون آخر، يجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب عليك إخراجه من متوالية واقع الحياة. ولأجل ذلك، فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء، وذلك ضمن مسالك التلقي التي ترتهن إلى مرجعيات القصدية والتأويل. فالبنية السردية ههنا هي بمثابة النموذج المتحقق في بنية النص، وهي ليست مجموعة من القواعد، بل هي نموذج مرن يشبه الطرز في الفن، ويشبه الأصول في اللعب. حيث أن مرد الأصل هو المرجع الذي يعتد به السارد والمتلقي، بوصفه مشتركاً تصورياً ودليلاً مفاهيمياً. ووفق هذا المقترب، فإن البناء السردي في الرواية لا يخرج عن كونه نسقاً خطياً تقليدياً للسرد القصصي، ببداية ووسط ونهاية، وعناصر فنية تشتغل وفق الرؤى التخييلية التي يستحضرها النص المسرود، والتي لا تخرج بدورها عن التوافقات الواعية التي يؤديها الواقع المألوف. فالبنية السردية هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص، والواقع وعناصره الداخلية، تشكيلية كانت أم فكرية، والوصول إليها يتطلب بحثاً جدلياً منفصلاً ودقيقاً للأحداث الواقعية، ومعرفة معمقة للقيم الفكرية والنفسية والعاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر النص الروائي عنها"[2].

وتتجلى أهمية البنية في النص السردي من حيث كون البنية هي "النسيج الجمالي الذي تنتظم فيه مفاصل النص في مستوياتها السردية والذهنية، بعلاقات تشابكية ومنسجمة ومؤولة، تركيبياً ودلالياً وتداولياً... وكل نص لا بد أن تكون له بنية، وقد تكون هذه البنية ضامة لكل شروط الإبداع، وقد تكون بنية مهلهلة وفاشلة، والنسيج الجمالي لهذه البنية هو الذي يحدد شروط نجاحها أو فشلها... وإذا لم تكن البنية منتظمة فقد لا تشكل بنية، وفي أحسن الأحوال تشكل بنية منهارة؛ فلو طرح المبدع شخصيات النص وزمانه وأمكنته وحكايته طرحاً اعتباطياً، ستكون بنية النص مخلخلة وغير مقبولة"[3].

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار شوسبريس، المغرب، 1985، ص112.

[2] إبراهيمي خديجة، بلقاسم هواري: تمثلات النسق في البنية السردية للرواية العجائبية، مجلة جسور المعرفة، الجزائر، المجلد 10، العدد 3، نوفمبر 2024، ص550.

[3] صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1، 1994، ص432، ص434.

من خلال التعريفات السابقة للبنية السردية، نصل إلى مفهوم شامل ومبسّط لها، بالقول أن البنية السردية تعني الهيكل أو التركيب الذي يُبنى عليه النص السردي. ومن أجل دراستها، على الباحث أن يتطرّق للعناصر المكونة لهذه البنية، ومن بينها: الحدث، الشخصيات، الزمان، المكان، أسلوب السرد، الرؤية السردية...

المبحث الثاني: نشأة الرواية الجزائرية

لقد تطورت الرواية الجزائرية تماشياً مع الواقع الجزائري بمختلف التغيرات التي طرأت على مجتمعه والتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مر بها، فقد ساهمت عدّة ظروف وعوامل في التغير المستمر الذي شهده، وقد انعكس ذلك على الرواية الجزائرية، فنجدها قد مرت هي الأخرى بمراحل متعدّدة منذ نشأتها الأولى حتى مرحلة النضج والاكتمال.

1- إرهاصات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

إن الرواية هي أوسع أدوات التعبير انتشاراً، وأكثر الأجناس الأدبية تداولاً وانتشاراً واستقبالاً، وقد سجّل التاريخ منذ أزمنة متقدمة محاولات عدّة في الكتابة الروائية. ونظراً لخصوصية المجتمع الجزائري والأحداث التي مر بها، فقد اتجه الأدباء الجزائريين كغيرهم للرواية لتحتوي تجاربهم وتسجل تاريخهم ومختلف التحولات الاجتماعية والسياسية التي مرت بمجتمعهم، و"تُشير بعض الدراسات إلى أن أول محاولة قصصية مطوّلة عرفها الأدب الجزائري تدخل في إطار جنس الرواية كظاهرة مبكّرة كُتبت سنة 1849، وهي حكاية العشاق في الحب والاشتياق لـ محمد بن إبراهيم المدعو الأمير مصطفى. وهذه الرواية أقرب إلى السرد الملفوظ، وأكثر التصاقاً بالشعبية، وكل ذلك لا ينفي عنها صفة التأسيس للرواية الجزائرية، فحكاية العشاق لم تكتفِ بتسجيل الواقع كما هو، وإنما كانت لكاتبنا إرادة بناء نص قصصي.

ثم تبعتها أعمال بدأت تعانق الفن الروائي، وتبحث في مضمون الفكرة والحدث والشخصيات والصياغة، فكان أول جهد مُعتبر في ذلك رواية: غادة أم القرى لكاتبها أحمد رضا حوحو سنة 1947، والتي تطرقت إلى قضية المرأة. وهذه الرواية كتبت على الطريقة الكلاسيكية الأرسطية، التي ترى أن العمل الدرامي تحكمه ثلاث مقومات: بداية، عرض، ونقطة وسط، عقدة، ونهاية حل. ويبقى هذا العمل بالرغم من هفواته، عملاً فنياً رائداً

في بنائه ولغته، وفي مغامرته الإبداعية، خاصة إذا قورن بما كان سائداً، ويكفي أحمد رضا حوحو فخراً أنه أول أديب يكتب باللغة العربية ويدخل عوالم الفن الروائي"[1].

أما الرواية الثانية التي ظهرت في هذه الفترة هي "رواية الحريق لـ نور الدين بوجدرة التي صدرت سنة 1957. بقي هذا النص الروائي أكثر جدية وتطوراً، وقد تمكن الكاتب من تقديم نص متماسك ومترابط الوشائج، خاصة أن المخزون الفكري واللغوي والثقافي لهذا الأديب أهّله للتعامل مع البنيات السردية والفنية لعمله"[2].

بعد هذا، دخلت الجزائر في مرحلة تاريخية جديدة، وهي مرحلة إعادة بناء الجزائر بعد الاستقلال، فقد انشغل الناس بإعادة بناء ما تهدم. وفي زحمة الترميم، خف صوت الرواية وتناقصت الكتابة الروائية، ولهذا "في فترة الستينات، لا نكاد نعثر إلا على عمل روائي مكتوب باللغة العربية، وهو: صوت الغرام لـ محمد منيع التي كتبها سنة 1966؛ وذلك نظراً للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية؛ إذ انشغل الجزائريون بمعركة البناء والتشييد. وتتميز عن الروايات التي سبقتها أنها ظهرت بعد الاستقلال، ولكن لا تختلف عن غيرها في بنيتها ومضمونها، فالموضوع الرئيسي الذي تعالجه هذه الرواية هو موضوع الحب في أبسط حوامله الفكرية والعاطفية"[3].

ثم تلتها مرحلة السبعينيات، حيث أعادت الجزائر بناء نفسها من جديد، وراحت أقلام الأدباء تمتلئ بالحبر وتكتب عن تعب الناس وآلامهم وأحلامهم المؤجلة وخيباتهم في ظل الواقع الجديد، وقد "شهد الفن الروائي في السبعينيات تطوراً وتنوعاً لم يُعرف له مثيل من قبل، ومن أهم أقطاب الرواية الجزائرية في هذه الفترة: الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، رشيد بوجدرة. وقد جسدت بداية السبعينيات المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، حيث ظهرت تباعاً عدة أعمال روائية مثل: ما لا تذروه الرياح، ريح الجنوب، اللاز، الزلزال... فبظهور أعمال الطاهر وطار، بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد والتفوق التي طبعت أعماله الروائية. فتصدرت مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية والإعلامية.

وقد مكّنت السنوات العشر التي أعقبت الاستقلال الجزائريين من الانفتاح على العربية المعاصرة، فلجأوا إلى الكتابة الروائية للتعبير عن الواقع الجزائري بكل تفاصيله وتعقيداته، سواءً بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة أو

[1] علجي فؤاد: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: بحث في التأسيس والتأصيل، مجلة الكلم، الجزائر، المجلد 06، العدد 02، 2021، ص668-670.

[2] المرجع نفسه، ص671.

[3] المرجع نفسه، ص672.

بالغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي بدأت ملامحها بالظهور عقب التغييرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والثقافية والاقتصادية.

لم تكن الظروف العامة والذاتية في فترة السبعينيات مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية، فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صوره، باستثناء بعض الصرخات التي أطلقها رمضان حمود الذي ظل يطالب بالتجديد والنهوض الأدبي، غير أنها لم تجد آذاناً صاغية، وهذا لرفض أغلب الكتاب الانفتاح على التيارات المجددة. إضافة إلى الفقر الثقافي العام، وحالة الاغتراب اللغوي الذي يحسه المثقفون باللغة العربية داخل مناخ تسيطر عليه اللغة الفرنسية، فكانت الكتابات في هذه المرحلة تخلو من الأناقة اللغوية، والظلال الشاعرية المشعة، وهو أمر طبيعي؛ فالكتابة الأدبية مرتبطة بعمق احتكاكها بالعلوم الإنسانية الأخرى، وهو ما لم يتوافر لهؤلاء الكتاب الذين يتعاطون الكتابة باللغة العربية، ويجدون صعوبات عديدة في نشر نصوصهم الروائية في كتاب مستقل، فلجأوا إلى كتابة القصة القصيرة، مستفيدين من المساحات الصغيرة التي تخصصها الجرائد لنشر إبداعاتهم. أضف إلى ذلك القطيعة الموجودة بين الأدب المكتوب باللغة العربية والأدب المكتوب باللغة الفرنسية التي ظلت قائمة"[1].

ثم تلتها مرحلة الثمانينات التي كانت امتداداً للمرحلة السابقة، "فقد شكلت في مناخها الروائي استمرارية لفترة السبعينات، سواءً على المستوى الفني أو في طبيعة الرؤية التي تبناها أصحابها، حيث لم يلحظ أي عمل من هذه الأعمال في هذه المرحلة أنه أحدث قفزة نوعية مع رواية السبعينات، إلا بعض المحاولات التي راحت تبحث عن رحلة الذات ومحاولة الانفتاح، وكسر قدسية الثورة التي طبعت جل الأعمال الروائية في مرحلة السبعينات، ومن هذه الأعمال نذكر: رواية الحوات والقصر للطاهر وطار التي كتبها سنة 1980، ورواية الجازية والدراويش لـ عبد الحميد بن هدوقة التي كتبها سنة 1983، ورواية تجربة في العشق لـ الطاهر وطار التي كتبها سنة 1988"[2].

أما في فترة التسعينات، فقد شهدت الرواية الجزائرية، وفي ظل الصراعات والتحولات السياسية التي عاشتها البلاد، تمخّضات جديدة ومساراً مختلفاً، تجلى ذلك من خلال ظهور أعمال روائية كثيرة بعناوين شتى تُعبّر عن المشهد الراهن، وقد اتسمت تلك الأعمال بكم هائل من العنف، عكست التجارب الوحشية التي عاشتها الجزائر

[1] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 20، جوان 2014، ص60.

[2] علجي فؤاد: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: بحث في التأسيس والتأصيل، ص675.

إبان فترة الإرهاب. وبالتالي، حملت تلك الأعمال على عاتقها مسؤولية رصد الواقع المأزوم الذي عاشته الجزائر طيلة عشرية كاملة عُرفت باسم "العشرية السوداء".

حيث "تجاوزت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية مرحلة التأسيس والبحث عن الذات؛ فقد وقفت على رجليها لتنطلق إلى السعي في رحلة البحث عن الإبداع والتميز، مع أن فترة التسعينات كانت من أصعب المراحل التي مر بها الشعب الجزائري وعانى فيها الكثير من الويلات والمصاعب، وتفشت خلالها ظاهرة الإرهاب الذي أدى إلى كل صنوف المآسي والأحزان. إلا أنها في الوقت نفسه فتحت الأبواب أمام الأدباء لتناول مواضيع دسمة، فالأوضاع التي عاشتها الجزائر في حقبة التسعينات جعلت العديد من كتاب الرواية من مختلف الأعمار يستلهمون منها مواضيع لأعمالهم الإبداعية، وهو الأمر الذي أحدث فصلة نوعية في متن تلك الروايات، ولعل من النصوص الروائية التي عالجت موضوع مسألة المحنة رواية: ذاكرة الجسد لأحلام مستغنامي التي كتبتها سنة 1993، ورواية الشمعة والدهاليز لـ الطاهر وطار التي كتبها سنة 1995، وكذا رواية المراسيم والجنائز لـ بشير مفتي التي كتبها سنة 1997"[1].

دفعت هذه الظروف المأساوية المثقف الجزائري ليكتب كتابة مختلفة تعكس تجربته ورؤيته، ويزيح الستار عن مصيبة ألمت بمجتمعه ووطنه، حيث أن الانشغال بفظاعة هذا الحدث لم يمنعهم من تسجيله، فكان من الصعوبة بمكان تجاهل ما يحدث، لذا أخذوا ينقلون لنا مظاهر العنف والإرهاب الدموي الذي حصد أرواح الآلاف من الشعب الجزائري.

أما فترة ما بعد التسعينات، فقد "تخلصت فيها الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية من قيود الماضي، وبدأت في مناقشة قضايا الراهن واستشراف المستقبل، فمثّلت التجريب والإبداع وجدّت وجدّدت في أساليبها المختلفة، موظفة التراث، فتجاوزته إلى ما بعد التراث وإعادة إنتاجه بطابع الحاضر. وعجّت الساحة الأدبية بجمع من الأدباء غاصوا في متاهات الحداثة السردية، مستخدمة آليات تجريبية جديدة تجديدية، أمثال: واسيني الأعرج، إبراهيم سعدي، الحبيب السايح، أمين الزاوي، عز الدين جلاوجي"[2].

[1] علجي فؤاد: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: بحث في التأسيس والتأصيل، ص676.

[2] المرجع نفسه، ص676.

2- أسباب تأخّر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

تأخّرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عن نظيرتها في العالم العربي، نظراً لخصوصية المجتمع الجزائري، وما مر به من أزمات على مدى فترات زمنية متلاحقة. ورغم أن "الرواية الجزائرية حديثة العهد بالظهور، والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة، إلا أننا نستطيع القول أنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي... ولكن، وبالرغم من أن عدد الروايات المنشورة يعتبر عدداً لا بأس به، إلا أنه يعتبر قليلاً جداً إذا ما قورن بحجم بلد كبلدنا، وإذا ما وضع في إطار العصر الذي نعيش فيه"[1]. ويعود سبب النقص في الإبداع الكتابي عامة والرواية خاصة إلى الوضع الثقافي المتخلّف والمهمش في بلادنا منذ الاستقلال حتى الآن، هذا على العموم، ويمكن تفصيل "أسباب تأخر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فيما يلي:

- الدور السلبي للاستعمار؛ ذلك أن الأدب الجزائري والرواية الجزائرية، لم تحاول التأثر والاستفادة من النهضة الأوروبية عموماً والفرنسية خصوصاً كما حدث التفاعل بين مصر وحملة نابليون، لأن الاستعمار الفرنسي للجزائر كان مختلفاً عن كل استعمار؛ فقد كان استعماراً استيطانياً سعى إلى تقويض الحضارة العربية الإسلامية في الجزائر، حتى قضى على كل مقومات الدولة الوطنية، وطمس هوية الشعب الجزائري. مما أفرز وضعاً فكرياً وأدبياً متردياً، تقوقعت فيه الحياة الفكرية على بعض الكتابات القصصية والشعرية، تماشيا مع أحداث حرب التحرير المتسارعة والتي لا تترك المجال للكتابة الروائية.
- انعدام النماذج الروائية الجزائرية العربية التي يمكن تقليدها والنسج على منوالها، حتى تُساهم في نضجهم، بسبب الظروف التي عاشها أولئك الأدباء، عكس ما كان متاحاً للروائيين الجزائريين الذي كتبوا الرواية باللغة الفرنسية، فقد كانت الظروف مهيأة لهم من حيث تأثرهم بالأدب القصصي الفرنسي.
- ضعف النقد وعدم وجود الناقد الدارس وقلة وسائل ودور النشر؛ فقد وجد الروائيون صعوبات جمّة في نشر إبداعاتهم الروائية في كتاب واحد. ولم يكن هناك تشجيع على الكتابة الروائية، بسبب تفشي الأمية؛ حيث لم يكن هناك قارئ متلقي لتلك الأعمال.
- الأوضاع الاجتماعية المتردية، خاصة وضعية المرأة في ذلك الوقت، والتي كانت لا تسمح لها في المساهمة في الحياة السياسية والاجتماعية، مما جعل من الصعب أن تعالج القصة علاقة الرجل بالمرأة، أو أن تتعرض لهذا الموضوع.

[1] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص3.

- تأخرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية حتى فترة السبعينيات؛ لأن فن الرواية يستند إلى خبرة ودراية، وإن هذا الفن صعب يحتاج أيضاً إلى تأمل طويل، وصبر ومعاناة، لذلك اتجه الكتاب الجزائريون أولاً إلى القصة القصيرة، ربما لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي، خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييراً عميقاً في الفرد."[1]

فنتيجة لهذه العوامل المتشابكة، تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية مقارنتها بنظيرتها في باقي أقطار العالم العربي، وكذا عن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية؛ إذ واجهت تحديات لغوية وثقافية وسياسية واجتماعية حالت دون نضجها المبكر وإنتاجها من حيث الكم والتأثير، كما ساهم غياب الدعم وضعف القاعدة القرائية في تأخير بروزها. إلا أنها واكبت كل التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي مر بها المجتمع الجزائري على مختلف المراحل الزمنية.

3- رواية الحداثة وما بعد الحداثة في السرد الجزائري:

أ- رواية الحداثة:

الرواية التجريبية هي عمل تغييري تقوم على التجديد والتغيير، واختلاق أساليب وطرق جديدة في التعبير، فهي "تنطلق من وعي الروائي ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية، فهي تقوم على إحداث تغيير شامل في بنية الرواية من حيث التأليف والصياغة والتصوير، لذلك نجد الرواية الجديدة ترتدي أقنعة التاريخ، أو تنتحل هياكل الحيوانات، أو تعيد تشخيص الصراعات المجتمعية، أو تنهل من الحكايات الشعبية مثل ألف ليلة وليلة والأساطير والسير الشعبية والمصادر التاريخية والواقع الاجتماعي، بلغة فصيحة تمتزج فيها الأجناس السردية وتستحضر الأبعاد الفلسفية والمعرفية. وتتدخل هذه التقنيات الحداثية في مسارات السرد وتوظف الفانتازيا، حيث يعمد الروائي إلى خلخلة المبنى العام للرواية وإفقاده التتابع والتسلسل المنطقي، ويغلفها بالغموض والفوضى واللايقين".[2]

وقد خاضت الرواية الجزائرية أفق التجريب؛ إذ بدأ الكتاب في كسر البنى السردية التقليدية، والبحث عن أشكال فنية جديدة تعبّر عن التحولات العميقة في الذات وفي المجتمع الجزائري، "لقد سمحت التجارب الروائية الجزائرية بدءاً من المؤسسين الأوائل كالطاهر وطار وواسيني الأعرج وغيرهم، بفتح المجال أمام المبدعين الشباب لتبني

[1] بوجمعة بوحفص: الرواية الجزائرية ولغة الكتابة: بحث في التأسيس والتأصيل والتطور، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، المجلد 17، العدد 02، ديسمبر 2024، ص348، 349

[2] ينظر: عماد الضمور، التقنيات الحداثية في الرواية العربية، www.alrai.com، اطلع عليه يوم: 18 أفريل 2025، على الساعة: 00:05.

استراتيجيات جديدة تختلف عن التراكيب السردية التي كانت سائدة ضمن المنظومة السردية الواحدة التي يشترك فيها أغلب الروائيين، إن في طريقة البناء الروائي أو طبيعة سرد المواضيع، باعتبار التجريب هو وجه من وجوه التحول. وبهذا نجد أنفسنا كمتلقين إزاء روايات متنوعة ومختلفة قد هدمت ذلك السور المألوف للرواية الجزائرية.

ولعل النقد الجديد في التجربة الجزائرية يكون قد أثّر بشكل مباشر على وعي المبدع بضرورة الانتقال من نمط كتابي لم يعد قادراً على استيعاب الواقع ومتغيراته، إلى نمط كتابي آخر يتلاءم مع الراهن الجزائري وما شهده من تحولات وتطورات هزّت التاريخ. وبهذا نكون أمام سرد جديد هو بالأساس سمة من سمات ما بعد الحداثة يكون قد تبنى المغايرة لنقل حالة الوطن والتقرب من الذات وأسئلة الهوية، سالكاً التعبير بلغة سهلة وسرد مباشر"[1].

لقد عرفت الرواية الجزائرية أنماطاً مغايرة تكسر ما كان سائداً وتخرج عن المألوف في الروايات التقليدية العربية والغربية. حيث "تداخل في هذه الروايات الجديدة السيري مع التخييلي، في خطوة للانفتاح والتجريب، ويأتي هذا في سياق المغايرة والبحث عن أنماط أخرى تتحدث بلغة الواقع وترتبط ارتباطاً وثيقاً به. كما ونجد الرواية الجزائرية المعاصرة قد تجاوزت السردية إلى الشعرية؛ بهدف تغيير نمط الكتابة والبحث الدائم عن أساليب جديدة في سرد الأحداث لاستمالة القارئ المعاصر، وتُعتبر اللغة هي أساس الجمال في الإبداع الأدبي بصفة عامة، ويمكن القول بصفة عامة أن لغة الكتابة الأدبية لغة قلقة ومتحولة وزئبقية الدلالة، بحكم تعامل المبدعين معها تعاملاً انزياحياً، وبالتالي فلغة الرواية هي تلك اللغة الخاصة التي يصطنعها الروائي"[2].

بهذا تكون الرواية في الجزائر قد "راهنت على التداخل الشعري مع السردي والذي يُعرف بشعرية السرد، حيث تعتمد على تعميق شعرية السرد بعناصر شعرية وغنائية تستعير لغة الشعر في العمل السردي، علاوة على التركيز على طرح إشكالية الفرد في عزلته وهواجسه النفسية. إذ صارت اللغة في الرواية الجزائرية هدفاً وغاية لما لها من شحنات دلالية تجعل الكلمات مشعة، فتؤدي واجبها الإيقاعي داخل المسرودات ضماناً لإحداث تلك الأجراس الموسيقية في أذن المتلقي"[3]. إذن، فاللغة في الرواية الجزائرية الحداثية لم تعد مجرد وسيلة لنقل الحكاية، بل أصبحت جزءاً من البنية الجمالية والدلالية للنص، وعليها يقوم، فهي التي تعبّر عن الواقع المعقّد الذي يعيشه الجزائري.

[1] عمري الطاهر، مشري بن خليفة: الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، المجلد 10، العدد 01، 15 مارس 2020، ص1013.

[2] بتصرف: المرجع نفسه، ص1013، 1014.

[3] المرجع نفسه، ص1015.

كما نجد أن السرد الحداثي الجزائري قد "انفتح على الهامش؛ فلم تعد الرواية الجزائرية تدور حول مركزية واحدة تحكي حكايتها الخاصة بواسطة حوار داخلي، تكون الذات هي المركز، تختفي حول راوٍ عليم يضطلع بدور البطولة، حيث أن الذات تضطرب بين المركز والهامش من خلال فعل السرد؛ فهي مركز حين تنكفئ على حكايتها الخاصة، وهامش حين تنفتح على حكايات الآخرين التي تمثل جزءاً من حكايتها. وبالتالي، فإن الأنا/ الذات لا تنكمش على ذاتها، بل تمتد لتشمل الآخر المقابل والموجود هناك[1].

ب– رواية ما بعد الحداثة:

ظهر في الأدب الجزائري عموماً، والرواية خصوصاً مصطلح الرواية الجديدة، "الذي جاء ليقابل الحساسية السائدة التي أملتها ظروف اجتماعية وسياسية وحتى ثقافية. ويشتغل كتاب الرواية أو الجيل الجديد على توظيف التراث، والإغراق في التخييل تارة، ومزج الحقيقة مع الخيال تارة أخرى. وقد أصبحت الكتابة الإبداعية الجديدة لسبب أو لآخر اختراقاً لا تقليداً، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومن هنا تجيء تقنيات الرواية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاطرادي، فك العقدة التقليدية، تحطيم الزمن السائر في خط مستقيم، تهديد بنية اللغة المكرسة. ومنه، فالرواية الجديدة تقوم على القلق والأسئلة الدائمة، في محاولة لتجاوز الأنماط السائدة والمألوفة.

لقد وصل السرد ما بعد الحداثي في الجزائر بعد مراحل كثيرة ومحاولات متنوعة وطويلة إلى تبني بنية سردية جديدة تكسر المرتكزات الثابتة والبنيات الموجودة. لتنتقل الرواية الجزائرية من التجريب إلى تمثيل الرواية الجديدة بكل تمثلاتها، محاولة البحث عن الحقيقة من خلال التساؤل الدائم بدل اللهث وراءها دون جدوى. فبرزت بذلك الرواية الجديدة بما تحمله من تعدّد للأصوات (البوليفونية)، ونظرة تيار الوعي من الجيل الجديد، إلى كيفية التعبير عن الانفعالات التي أفرزها التحول الاجتماعي والسياسي"[2].

وبالتالي، فقد عمل كتاب هذه الرواية الجديدة على تجاوز الأنماط السردية المتعارف عليها؛ حيث لم يعودوا ملتزمين بتفضيل السرد والحبكة المرتبة، فقد تخلخلت البنية السردية "فلم يعد القارئ ينتظر حلاً، بل أصبح أمام تحولات يحاول تقديم تفسيرات ومبررات لها، فغدت الرواية الجديدة مشروعاً أمام القارئ يستنطقه ويشارك فيه، فلا شك بأن أساليب السرد التقليدي لم تعد مقبولة، لأن الواقع أصبح واقعاً قلقاً ومقلقاً، ويحمل تأويلات متعددة تشدد الرواية الجديدة عليها"[3]. فالإنسان الجزائري الحديث أصبح يعيش في واقع معقّد ومتأزّم، وهذا ما أملى على الروائيين

[1] بتصرف: عمري الطاهر، مشري بن خليفة: الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)، ص1016.

[2] المرجع نفسه، ص1018.

[3] المرجع نفسه، ص1019

الاتجاه لهذا السرد الحداثي الذي يعكس هذا الواقع، فالأدب صورة عن الواقع الاجتماعي، وللأديب علاقة وطيدة بمجتمعه ووعيه لما يجري حوله، والرواية أحد تمظهرات هذا الوعي التي يعبّر فيها الأديب عن قضايا مجتمعه وإيديولوجياته وتمزّقه الوجودي.

فالسرد ما بعد الحداثي يحاول أن "يقرأ الواقع كما هو، بكل تشظياته وتناقضاته، وينقل توترات الشارع وصراعات الشخصيات الفكرية والنفسية، كما يحتفي بالمهمش والشعبي والجماهيري... وفكر ما بعد الحداثة في السرديات بكافة أشكالها يسقط البطل العظيم والمخاطر العظيمة التي يواجهها، والهدف النبيل الذي يحمله، لأنه يشكّك في كثير من القناعات والمسلمات التي يحملها البطل نفسه، إن لم يشكك في البطل بمثاليته غير الواقعية، لذا تأتي الكثير من النصوص السردية ما بعد الحداثية حافلة بالشذرات والتشظي، التي تعبر في إشاراتها عن هذا التشكك بشكل جمالي وفلسفي"[1].

وهنا مكمن الاختلاف بين السرد الحداثي وما بعد الحداثي "فالسارد ما بعد الحداثي يعرف أن الماضي يمكن أن يُبعث من جديد، حيث لا ينبغي تجميده، فيذهب ما بعد الحداثي إلى كسر الزمن، فينظر إلى الماضي ليسخر منه بشكل إيجابي؛ أي يعيد قراءة الماضي بروح جديدة تنصب على الحاضر، على حين أن الحداثة كانت تتمنى أن تلغي الماضي، ولكن ما بعد الحداثة تعود إليه في أي وقت تاريخي وبروح ساخرة. هذا ما يُعرف بالنص المفتوح، عكس ذلك المغلق الذي لم يشرك القارئ معه في ملء الفراغات المختلفة التي لم يقلها الكاتب"[2].

مما سبق، نستنتج أن الرواية الجزائرية الحداثية تقوم على البحث عن أشكال تعبيرية وفنية جديدة، لكنها تظل معتمدة على السرد المنظّم والمركزي، والتعبير عن قضايا الوطن والتاريخ والهوية والانتماء. أما الرواية ما بعد الحداثية، فقد تجاوزت هذا لتتّسم بالانكسار والتشظي والتشكيك وإثارة المزيد من الأسئلة بدلاً من تقديم الأجوبة.

[1] مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة: الذات، الوطن، الهوية، ط2023، وكالة الصحافة العربية ناشرون، 2023، ص34، 35.

[2] عمري الطاهر، مشري بن خليفة: الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)، ص1019.

الفصل الأول:

بنية الحدث والشخصية في رواية بلقيس

المبحث الأول: بنية الحدث

المبحث الثاني: بنية الشخصية

الفصل الأول: بنية الحدث والشخصية في رواية بلقيس

تمهيد:

يقوم العمل الروائي أو أي فن قصصي بشكل عام على مجموعة من العناصر الفنية التي تتضافر وتتفاعل فيما بينها لتُشكّل عملاً متكاملاً، ومن أهم هذه العناصر: الزمن، المكان، الحدث، والشخصيات، ولا بد عند تحليل أي نص قصصي من دراسة هذه العناصر. فكما يقول عبد الملك مرتاض: "تنهض الرواية على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات: كالشخصية، والحبكة، والزمان، والحيز (المكان)، والحدث، واللغة... وتستميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض؛ إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بدافع ما... وتُسخّر الشخصية لإنجاز الحدث الذي وكّل الكاتب إليها إنجازه"[1] ولهذا، يجب دراسة كل هذه العناصر لفهم البنية السردية المكوِّنة للرواية، واستجلاء العلاقات بينها، وكيف يؤثر كل عنصر على الآخر. فأثناء دراسة كل عنصر، نجده مرتبطاً بعنصر آخر من عناصر البنية السردية.

وعلى هذا، تأتي دراستنا في هذا الفصل وما بعده مخصصة لدراسة هذه العناصر، حيث سننطلق من دراسة بنية الحدث، فالشخصية، ثم الزمان، فالمكان.

في رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل"، يبتعد علاوة كوسة عن البنية التقليدية للحدث، وعن تقديم الشخصية بطريقة نمطية، ليقدم سرداً يقوم على الكتابة التذكرية والتعبير الداخلي المكثّف، ما يجعل من دراسة هذين العنصرين (الحدث والشخصية) ضرورة لفهم البنية الجمالية والفكرية للنص. وسنقف عند طبيعة الحدث وتحولاته، وسمات الشخصيات وأبعادها.

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص75.

المبحث الأول: بنية الحدث

إن الحدث هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية: الزمن، المكان، الشخصيات؛ فهو الذي يجمعها جميعاً، وهو الموضوع الذي تدور حوله القصة، ومحور النص السردي. "إن الحدث ليس مجرد شيء عابر، وهو أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، فهو ما يُسهم في مجرى عملية السرد، مثلما يُسهم في بدايتها ونهايتها"[1] فالحدث يتشكّل ويتطور مع تقدّم زمن القصة، ويتحكم في تطور الحدث أفعال الشخصيات وتحركاتها.

في رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل"، يتخذ الحدث مساراً مختلفاً عما هو سائد، فالكاتب لا يعتمد على تسلسل زمني مرتب ومنظم أو حبكة واضحة، بل يُقدّم الحدث على شكل استرجاعات ذاكرة ومشاهد شعورية تعتمد على رسائل وأفكار وذكريات واستدعاء لحظات الماضي، فالأحداث تُروى من خلال رسائل بلقيس إلى خليل، واعترافات خليل من جهة أخرى. ومع ذلك، يمكننا تتبّع خط الحدث بشكل عام من خلال المحطات الرئيسية فيه، ومن خلال تحولات الشخصيتين البطلتين: بلقيس وخليل.

تدور أحداث رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" حول أستاذان في الجامعة وشاعران هما: بلقيس وخليل، وتروي القصة حالتهما المأساوية بعد افتراقهما، وتستدعي ذكريات قصة حبهما وجراحهما الملتهبة التي تأبى أن تندمل. والحدث الرئيسي الذي يعلن انفجار كل هذه المشاعر والأحاسيس وعودة الذكريات هو ملتقى "الريشة والقلم" الذي تمت فيه دعوة الكثير من الشعراء والأدباء، ومن بينهم بلقيس وخليل، وبهذا يكون هذا الحدث هو المحرّك والأساس لبدء السرد والمعلن لانطلاقه، فإدراك بلقيس أنها ستقابل خليل في هذا الملتقى جعلها تستذكر ذكرياتها معه، وكان ذلك حافزاً لها لتبدأ الكتابة موجهة كلامها إليه لوماً وعتاباً وشوقاً وحنيناً. تقول بلقيس: "إيه يا صديقي... للذاكرة أسئلة... ولي أنا أيضاً ذاكرة... وأسئلة بحجم الكون الذي ضاق بي الليلة"[2] وأيضاً: "أكتب لك يا صديقي... يا أناي الذي لم يكنّي... يا وجهي الآخر... الذي انحللنا جرحين في قلب واحد... أكاد أصدق قلبي... بأن الأقدار قد رتبته لنا لتقشر بأصابع الذكرى جرحنا القديم... جرحاً لم يمت ولم ينم... كانت الأقدار تخبئه لي ربما... أدركت ذلك وأنا أدنو نبضة... نبضة من الفندق الذي سأقيم فيه مع المدعوين مثلي إلى هذا الملتقى الأول "للريشة والقلم"".[3]

---

[1] بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999، ص41.

[2] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، د.ط، رابطة الفكر والإبداع بولاية الوادي، الجزائر، 2012، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص11، 12.

يتطور الحدث في رواية بلقيس عبر محطات أساسية، تنطلق من لحظة ذهاب بلقيس لأجل ملتقى الريشة والقلم، وحتى الحدث النهائي فيه حين يتم تسليم جائزة لصاحب القصيدة الفائزة، مروراً في ذلك بعدّة محطات من انتقال بلقيس للمدينة التي سيقام فيها الملتقى، وذهابها للفندق، ثم الذهاب لحفل افتتاح الملتقى، ثم السير في شوارع المدينة، ورؤية البحر، والذهاب للمرسم الذي ستُحول فيه القصيدة للوحة فنية، ثم حضور الملتقى في دار الثقافة، ثم مقابلتها مع خليل، ثم اليوم الأخير بالملتقى الذي اختُتم بحفل والإعلان عن صاحب القصيدة الفائزة.

يُمكن ترتيب الحدث ضمن أربع مراحل كبرى هي التي تُشكّل نواة السرد، وهي: مرحلة بداية كتابة الرسائل واستدعاء الذكريات، مرحلة الانتقال لمدينة جديدة، مرحلة المشاركة في الملتقى واللقاء، مرحلة الوداع.

1- مرحلة بداية كتابة الرسائل واستدعاء الذكريات:

يبدأ الحدث منذ لحظة تلقي بلقيس دعوة لحضور ملتقى الريشة والقلم، وبهذا تشرع بلقيس في استدعاء ذاكرة العلاقة التي جمعتها بخليل، تقول بلقيس: "الليلة وقد بسط السواد أجنحته الجبريلية على أكواننا المضطربة... انبثق من أعماقي سيل مزبد جنوني مهيب... وارتعشت أصابعي على غير العادة... فكرت أن أعيد ترتيبها لتكتب... إليك –وإليك وحدك- شيئاً يشبه الشعر... يشبه الاعتراف... يشبه الاعتذار".[1] فقد كان هذا الحدث لحظة التحول بالنسبة لبلقيس، ونقطة بداية أحداث السرد، فمنذ أن تسللت فكرة اللقاء إلى ذهنها، وجدت نفسها تعود قهراً إلى تلك الذاكرة التي أبت أن تُمحى.

لحظة بداية الكتابة بالنسبة لبلقيس كانت قراراً بالتجاوز، إذ أنها أرادت أن تصب ذاكرتها كاعتراف أو اعتذار في أوراقها، فأخذت رسائلها شكل مناجاة عاطفية وانكسار داخلي، تتأرجح بين العتاب والاعتراف، كانت لحظة الكتابة الأولى إعلاناً بالانهيار "أكتب إليك بمنتهى الخراب الذي في داخلي... أعيد ترتيب أصابعي... لأبعثر اللغة التي لطالما احترمتها في كتاباتي السابقة... في بحوثي الأكاديمية"[2].

أما خليل، فقد بدأ يكتب، لا ليتجاوز كما تفعل بلقيس، بل ليرسّخ الذكريات أكثر، فهو لم يكن يرغب بأن ينسى وتبرأ جراحه، "لم تعمّر طويلاً كتلك اللحظات التي عشتها مع حبيبتي... قبل ميلاد الجرح الذي لم يبرأ... ولا أريد أن يبرأ...فمن أين لي بحبر جسور يقوى على رسم جراحاتي... وهل يُكتب إليك يا صديقتي إلا بدم القلب"[3]. وأيضاً يقول: "قلمي الأسود أغراني بترتيب أصابعي لأكتب إليك شيئاً الليلة عن رحلتي... القلم مذكّر أيضاً...

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص25.

وأنثاه الصفحات البيضاء... فكرت في استخراج بعضها من محفظتي المخلصة"[1]. رسائل خليل لم تكن موجّهة لبلقيس وحدها، بل كانت محاولة لكتابة الذات المنكسرة، وإعادة ترتيب عالمٍ فقد توازنه منذ لحظة الفقد.

2- مرحلة الانتقال لمدينة جديدة:

مع بداية انتقال بلقيس إلى المدينة التي يُعقد فيها الملتقى، يدخل الحدث في مرحلة جديدة من التوتر الداخلي والتحفز الشعوري، إذ لم يكن هذا الانتقال عادياً من مكان إلى آخر، بل كان أشبه برحلة نحو الذات، نحو مواجهة الذاكرة وما تحمله من أوجاع وتفاصيل منهكة. تقول بلقيس: "حديث الذاكرة ما زال يزلزل الأعماق... ويقرع مسامع حواس أُنثاي... يرتب فوضاي خراباً جميلاً... منتظماً يَكبر فيّ لحظة بلحظة... وقد عشت عمراً لا أعدّ اللحظات".[2]

يُحرّك الانتقال إلى هذه المدينة الساحلية الحدث بشكل كبير، فبلقيس تقترب أكثر من مقابلة خليل، كما أن البحر هناك يأجج عواطفها وذكرياتها أكثر، إذ أن البحر يذكّرها بخليل، لأنه من احتضن لقاءهما الأول، وعدّة لقاءات أخرى كُتبت في الذاكرة. "وربّ أمسية حللت فيها بتلك المدينة الساحلية خير من ألف صبح..."[3] وقولها: "البحر الذي جئت حماه... شاعرة منكسرة... شاكية متسترة... راهبة متمردة... عاشقة تحمل قلبها بأصابع مرتعشة تعيد ترتيبها ألف مرة في الحين".[4] تُصبح المدينة رمزاً للّقاء المعلّق، وفضاءً خصباً لتكثيف الشعور بالشوق والحنين، وبالترقب والتوتر.

منذ وصول بلقيس إلى المدينة الساحلية التي يُقام فيها الملتقى، تسيطر عليها حالة وجدانية عميقة، مزيج من القلق والترقّب، والحنين والخوف. إن المدينة ببحرها وشوارعها وفندقها والقاعة الثقافية، كلها تحوّلت إلى فضاءات وومضات تُعيدها باستمرار إلى علاقتها المنكسرة بخليل.

بالنسبة لخليل، كان الانتقال إلى المدينة الساحلية والمشاركة في الملتقى بمثابة إعلان لمواجهة الذكريات والألم الذي ظلّ يهرب منهما طويلاً، كان البحر مرآة عاكسة له، "وأقنع نفسي بأن هذا الملتقى... وفي هذه المدينة التي لم أزرها قبل اليوم، فرصة لي... لتغيير الأجواء قليلاً... إنها فرصتي لأحملني إلى حمّى السواحل المربكة التي لا تنام... فرصتي لأقابل البحر فلي معه حسابات قديمة... كنت أتنسّاها قهراً"[5].

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص25.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص11.
[4] المصدر نفسه، ص12.
[5] المصدر نفسه، ص20.

كان الانتقال لخليل فرصة للانكشاف والمواجهة، فرصة لتصفية حساباته مع ماضيه، مع مشاعره المدفونة عميقاً، وكل الذكريات التي ظلّ يتناساها ويهرب منها طويلاً.

3- مرحلة المشاركة في الملتقى واللقاء:

تُمثّل هذه المرحلة قلب الرواية النابض، فهي مركز الأحداث، إذ يُعدّ ذهاب بلقيس وخليل إلى ملتقى "الريشة والقلم" محطة محورية يتكثّف فيها التوتر العاطفي، وتنبعث فيها الذكريات على نحوٍ أكثر حدّة، حيث يكون اللقاء وجهاً لوجه على وشك التحقّق، تقول بلقيس: "...في صدمة ميلادنا المستحيل ذات لقاء، أكاد أصدّق قلبي... بأن الأقدار قد رتّبته لنا... لتقشّر بأصابع الذكرى جرحنا القديم... جرحاً لم يمت... ولم ينم"[1]. كما أن الملتقى هو الحدث الذي جمع العاشقين من جديد، فبفضله تحقّق لقاؤهما مجدداً.

الملتقى هنا ليس مجرّد حدث ثقافي عابر، بل هو حدث محوري يحرّضهما على الكتابة ويستفزّ ذاكرتيهما المثقلة، وقد كان لقاؤهما هناك في حفل افتتاح الملتقى، يقول خليل: "لمحتكِ في آخر القاعة إلى أقصى اليمين... وكنت في آخرها إلى أقصى اليسار... كنا وحيدين... أنيسك وردة... وأنيسي شبح أسود بمجلة... وكلاهما من تلك المدينة"[2]. وتقول بلقيس: "كنا على بعد شهقتين من لقاء أول جميل... عرف كلّ منا بعضاً من الجراح المفاتيح... التي يمكن أن يقرأ بها أحدنا الآخر".[3] وتقول بلقيس: "كنتُ جالسة إلى أقصى اليمين... وحيدة ككلمة أحبك التي شاخت في شفتيّ ولم تنطلق... لم يكن يفصلني عن العراء إلى ساعات وقصيدة... حينها يمكنك أيها الشاعر القادم من أقصى الذاكرة أن تقرأني"[4]، ففي لحظة اللقاء المنتظر، كانت النظرات هي الحدث المركزي، التقت عيناهما في القاعة وسط ضجيج التصفيق والكلمات، كلٌ منهما يراقب الآخر من بعيد.

تتوالى أحداث المشاركة في الملتقى الذي امتدّ على عدّة أيام، وهو الذي أخذ حيزاً كبيراً من أحداث الرواية، بدءاً من لحظة الوصول لحفل الافتتاح، مروراً بالغداء بعد حفل الافتتاح، أين جلست بلقيس على نفس الطاولة برفقة خليل وحدّثته لأول مرة بانفتاح، ثم انعقاد أمسية الشعر الأولى حيث ألقى كل شاعر قصيدته، وهنا ألقت بلقيس قصيدتها الموسومة بـ"بارقة وهمي"، والتي كشفت فيها عن مشاعرها أمام خليل، ليقرأها كما قالت، "ارتعشت

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص11.
[2] المصدر نفسه، ص41.
[3] المصدر نفسه، ص43.
[4] المصدر نفسه، ص42.

أصابعي لأول مرة وأنا أستقطر بياض الورقة وسوادها كي أقول للحاضرين قصيدة... مرتعشة... تجتاحني عتبة نصية طارئة قبل أن أستعتب العنوان... أتنفسها بجنون... يسمع الحاضرون:

إلى أناي الذي قيل: إنه لم يكتّي،
هو يعرف من أقصد،
...وأنا أعرف الذي أقصد
...وأنتم الآن ستعرفون"[1]

وتستمرّ فعاليات الملتقى لتواصل دفع أحداث الرواية إلى الأمام؛ مثل الذهاب إلى المرسم الذي ستُحوّل فيه قصائد الشعراء للوحات فنية، وكذا بعض اللوحات تُترجم إلى قصائد، هناك يكون حضور خليل متقطعاً، ويتذبذب ما بين الحضور والغياب، ما بين آمال في اللقاء، ولقاءات مقتضبة بينه وبين بلقيس.

هذه الأحداث لا تسير بشكل خطي، بل تتخلّلها استرجاعات ويوميات على شكل اعترافات وحديث نفس، يتحوّل الملتقى من حدث ثقافي إلى حدث شاعري لاستعادة الأوجاع ومحاولة التجاوز.

4- مرحلة الوداع:

تُشكّل مرحلة الوداع في الرواية نقطة الانكسار والنهاية السردية، حيث ينتهي الملتقى، وينتهي بذلك الحدث السردي؛ فقد كانت نهاية الملتقى ومغادرة المدينة تعني نهاية اللحظات التي تجمع بلقيس وخليل معاً، وقد لا يكون لهما بعد ذلك لقاء: "كان علينا أن نفترق إلى غد... إلى يوم سيكون فيه الاختتام... وكم كان يخيفني الاختتام يا خليل... وكانت كل خطوة تجرّني ليلتها إلى وداعك"[2].

ذهبت بلقيس إلى حفل اختتام الملتقى وكلها شوق لرؤية خليل، وبنفس الوقت حزن على وداعه، لكن خيبتها كانت أكبر عندما لم يحضر، لا سيما بعد إعلان فوز قصيدته في مسابقة أحسن لوحة لأحسن نص شعري "تساءل البعض عن غيابك... وحضرت في ذاكرتي اليوم كله... واحتفظوا بلوحتك كذكرى في المرسم البلدي... سارعت لأخذ صورة للذكرى بقربها... بقرب جرحك... جرحي... غياب اللذين نحبهم يجعل كل ما يتعلق بهم عزيزاً علينا".[3]

الوداع هنا ليس مجرّد حدث واقعي، بل هو حدث داخلي عميق يعيشه كل من بلقيس وخليل، "كانت القاعة مهيأة لحفل اختتام... ومشروع وداع مدموع على ذوي الحس المرهف".[4]

---

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص54.
[2] المصدر نفسه، ص120.
[3] المصدر نفسه، ص122.
[4] المصدر نفسه، ص121.

أما خليل، فتعكس كلماته نوعاً من الأسى الداخلي، ورغبة في وداعٍ لائق لم يتحقّق له، "تجّهم وجه المدينة ذاك المساء وأنتم تودعون مرابعكم أيها المبدعون... تحملون الحب في أعماقكم وأطواق الذكريات الجميلة... تاركين جراحكم وخيباتكم معلقة على جدران المرسم لوحات... وتمنيت أن أكون واحداً منكم مساءها... أكون معكِ يا حبيبتي... ولكن!!!"[1] لم يفصح الكاتب عن سبب غياب خليل في النهاية، وعن سبب غيابه وحضوره المتقطع على مدى أحداث الرواية، رغم أنه تمنى أن يكون حاضراً معهم جسداً وروحاً.

وقد كان الوداع ثقيلاً على بلقيس أيضاً، تصف شعورها في تلك اللحظة قائلة: "كيف لا تتثاقل خطاي وأنا أودع المدينة... البحر... الأماكن التي جمعتنا... وكل خطوة لحظتها كانت تجرّني إلى القبر لا إلى الحياة... وها هي المحطة التي استقبلتني ذات مجيء آمل... تودعني بحزن"[2]

تنتهي أحداث الرواية بشكل غامض، ودون أن تقدّم حلاً لكل ما كان، لتكون بذلك عبارة عن اعتراف أو بكائية للمشاعر، فها هي ذي بلقيس ترقد في إحدى المستشفيات بعد رحلة مضنية مع الذات والذكريات، "بلقيس... أعياك السؤال لأيام... وكبلتك الحيرة كما لم يسبق لها ذلك... الجسد يلحد إلى النحافة... العينان أغار عليهما السهاد فغارتا بعيداً عن جمجمته... ينبض داخلها عقل ظل يفكر.... يتحول... يتذكر... تعبرين ومنذ يومين سريراً بأحد المستشفيات"[3] وتقول بلقيس حينها: "كنت أدرك أن الحياة ذكريات موغلة في القدم... ولأنني أردت إراحة ذاكرتي... فإن الحياة تريد الاستراحة في موتي ربما... وكنت أذكرك في كل خفقة قلب ودفقة وريد... علك تكون آخر ذكرى ترافقني إلى مثواي... كانت للموت رغبة... يا خليل"[4] تُعلن بلقيس هنا انطفاءها وموتها الشعوري. وهكذا، تُختتم المرحلة الأخيرة من الرواية بمناجاة داخلية مكلومة تليق بعنوان الرواية "بكائية آخر الليل".

إنّ تحليل بنية الحدث في رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" يُبرز مدى تفرّد هذا النص السردي وخروجه عن القوالب التقليدية للحدث الخطي والمتسلسل، فالرواية لا تتكئ على تسلسل زمني صارم، بل تُبنى على تشظيات الذاكرة وتراكمات الشعور لكل من بلقيس وخليل. فالمحرّك الرئيسي للحدث لا يكمن في الفعل الخارجي فحسب، وإنما في الحراك النفسي والوجداني للشخصيات، إذ يتحول كل مشهد وكل لحظة وكل رسالة إلى حدث شعوريّ مستقل له ثقله العاطفي وحضوره السردي.

وقد تميز الحدث في الرواية بكونه متعدد المستويات: فهو حدث سردي خارجي يتمثل في الملتقى الثقافي وما يدور حوله من فعاليات، وهو أيضاً حدث داخلي نفسي تقوم عليه الرسائل والاعترافات.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص123.
[2] المصدر نفسه، ص123.
[3] المصدر نفسه، ص124.
[4] المصدر نفسه، ص124.

المبحث الثاني: بنية الشخصية

تُعتبر الشخصية عنصراً سردياً مهماً لفهم البنية الفنية للعمل، فهي "أداة من أدوات الأداء القصصي، يصطنعها القاص لبناء عمله الفني كما يصطنع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل لحمة فنية واحدة هي الإبداع الفني. وتكون العناصر الأخرى بالضرورة مرتبطة بها متفاعلة معها، متأثرة بسلوكها أو مؤثرة فيها"[1].

تحتل الشخصية مكانة هامة في البنية السردية للرواية، فهي الأداة التي يعبّر بها الروائي عما يريد إيصاله، وتعتبر من أهم ركائز القصة؛ إذ لا يستقيم وجود نص سردي أو حكائي مهما كان نوعه إلا بتوفر الشخصية، ويصل بالبعض إلى القول إن "الرواية شخصية، بمعنى اعتبارها القيمة المهيمنة في الرواية، التي تتكفل بتدبير الأحداث، وتنظيم الأفعال، وإعطاء القصة بعدها الحكائي"[2]. وتبرز أهمية الشخصية في الرواية أو العمل السردي بصفة عامة، في كوننا لا نستطيع تخيل أية قصة دون وجود شخصية بارزة أو عدة شخصيات تتفاعل وتتصارع فيما بينها، وتتحرك في فضاءات النص السردي وتتولى القيام بالأفعال.

تعدّدت الشخصيات في رواية بلقيس، لكلٍ منها حضوره الخاص وتأثيره على الرواية بمستويات متباينة، ولكلٍ منها مدلول مهم يحيلنا إلى انتماء الكاتب ونزعته، فالدارس لهذه الرواية يرى بوضوح اهتمام الكاتب بالأدب والشعر، والفنون بصفة عامة، ويتّضح هذا جلياً من خلال جعل بطليّ روايته أستاذان جامعيان وشاعران، بحيث تنعكس تجربة علاوة الثقافية والأدبية وبراعته الفنية في شخصيات روايته المحملة بشحنات ثقافية وأدبية كبيرة، وهذا ليس بغريب عن علاوة كوسة الأستاذ والأديب والشاعر، الذي أبدع في أجناس شتى في أعماله التي تنوعت من رواية وشعر ومسرح... ولا يمكن لعمل كهذا أن يصدر إلا من لدن أستاذ عليم في الأدب العربي، لا سيما لما أورده من إشارات دينية وتراثية وأدبية كثيرة تُحيل إلى مفاهيم عدّة لا يفهمها إلا دارسي ومتخصصي الأدب العربي، مثل: الثابت والمتحول، العتبات النصية، القراءة والتأويل...

ونجد في رواية بلقيس حضوراً لعدّة شخصيات مركزية وأخرى ثانوية، لكن الرواية بصفة عامة ركّزت على شخصيتين محوريتين هما: بلقيس وخليل، معتمدةً على تقنية المونولوج الداخلي لبناء الشخصية، حيث لا نكاد نجد ذكراً لشخصيات أخرى، لا سيما في الأحداث الأولى للرواية. لتظهر فيما بعد شخصيات ثانوية، رغم قلة حضورها، إلا أنها ساهمت في بناء العمل الروائي وأثّرت على تطوّر البناء السردي فيه.

---

[1] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص71.

[2] محمد عباس، الشخصية ومحلها في الرواية، موقع القدس العربي، عبر الرابط: https://www.alquds.co.uk/، اطلع عليه يوم: 12 أفريل 2025، على الساعة: 03:20.

1- شخصيات رواية بلقيس:

أ- بلقيس:

بلقيس هي الشخصية المحورية والراوية الأولى في الرواية، ومن خلال صوتها يُقام السرد باعتبارها محوراً للحكاية، وباعتبار الحكاية ذاتها شكلاً من أشكال البوح الشخصي والتشظي الداخلي.

وقد اختارها الكتاب لتكون بطلة الرواية وعنوانها، وهي رمز المرأة المثقفة والمتفجرة ذكاءً وأنوثة، فهي أستاذة جامعية وشاعرة متمكنة، وامرأة شجاعة وذات شخصية قوية تفرض حضورها أينما كانت. واختيار الكاتب لاسم بلقيس ليس اختياراً اعتباطياً، فهذا الاسم يحمل دلالة رمزية وثقافية عميقة؛ فهو إشارة لملكة سبأ التي عرفت بالحكمة والدهاء، ويتبدى لنا هذا في قول خليل عنها: "إن الهدهد قد أنبأني بمقدمك سريعاً... سريعاً"[1]. كما أن بلقيس هو اسم زوجة الشاعر نزار قباني، التي كانت ملهمته في الكتابة، والتي ارتبط اسمها برومانسية كبيرة وشاعرية حزينة، وكل هذا ينعكس على بطلة روايتنا التي تجمع بين الأنوثة والذكاء والثقافة وقوة الشخصية.

يُشير الكاتب على لسان شخصية خليل إلى مستوى بلقيس الأكاديمي حين يقول: "وحدكِ تعرفين فلسفة التحول في فكرنا العربي قديمه وحديثه... وأنت التي قمت مؤخراً بتسجيلك الثالث في مشوار بحثك الأكاديمي لنيل درجة الدكتوراه حول هذا الموضوع... وقلت لك يومها بأنك تغامرين بشجاعة... واكتفيت بابتسامة وقلت بعدها بلسان المقتدر: "لا أعترف بالمستحيل أبداً""[2]. يظهر لنا من هذا أن شخصية بلقيس شخصية مثقفة ومتمكّنة وشجاعة، لا تهاب الخوض في غمار التجارب الثقافية التي ترفعها لمصاف كبار الباحثين والدارسين. وتقول بلقيس: "واستحضرت مقولة إيليا الحاوي التي أكررها أمام طلبتي كثيراً... "إن الانفعال الجمالي يُعاني ولا يُفهم"... ولكنني فهمت من نظرات طلبتي إليّ... هم يتساءلون ربما عن هذا الجمال الذي زعزعني"[3] وعليه، تتجلى لنا شخصية بلقيس المثقفة والمبدعة، والمرأة القوية رغم ضعفها الداخلي ونفسيتها الهشة.

تنتمي بلقيس إلى طبقة مثقفة، وتقدَّم بصفتها أستاذة وكاتبة وأديبة، وهو ما يضفي على الشخصية طابعاً رمزياً يجعلها تمثّل صوت المرأة المثقفة في مجتمع لا يُنصف الأنثى ولا يحميها من خيباتها، فقد تكرّرت كثيراً في الرواية أحاديث عن ثنائية الذكر والأنثى، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر الاقتباس التالي: "الساعة أنثى... والغرفة أنثى... ومحفظتي أنثى... والطاولة أنثى... وأنا الأنثى أيضاً بينهن... يا ابن عربيّ... دعني أعاتبك لمرة واحدة... تقول: "المكان إذا لم يؤنث لا يعوّل عليه"... كان كل شيء بداخلي يخاطب الآخر المذكّر"[4]. فتصبح بلقيس صورة

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص114.
[2] المصدر نفسه، ص23.
[3] المصدر نفسه، ص21.
[4] المصدر نفسه، ص15.

رمزية للمرأة العربية المعاصرة التي تحمل وعياً مرتفعاً بذاتها وبألمها، لكنها في الوقت ذاته عاجزة عن الهروب من قيودها النفسية والاجتماعية.

لا تمرّ شخصية بلقيس بتحوّل جذري، لكنها تتطور نفسياً من حالة إنكار الألم أو التعلق بالماضي، إلى حالة مواجهة مع الذات. ومن هنا، فإن تحوّلها يتمثّل في إدراكها التدريجي بضرورة التجاوز والكف عن العيش في الماضي، تقول: "المطلق الوحيد والحقيقة الوحيدة أننا معاً تحوّلنا في كثير من تفاصيل الذاكرة الآسية إلى كثير من رؤانا الحالمة بوعيٍ أكبر... الحقيقة الوحيدة أن كثيراً من أشيائنا ومحطاتنا... إن جاز لنا أن نرتبها في مدارج الذاكرة... فلا يجوز لنا أن نقضي العمر كله في عبادتها وترميمها والبكاء عليها"[1].

ب– خليل:

يُقدَّم خليل بوصفه شخصية محورية ثانية في الرواية، وهو شريك بلقيس في الحكاية والحب والخذلان. تتجلّى شخصيته من خلال الرسائل التي يكتبها بدوره، كاستجابة لما تكتبه بلقيس، كلٌّ منهما يقدّم روايته لما حدث، ويحمل معه محاولات تبرير واعتراف واحتجاج.

لم يكن اختيار اسم خليل لشخصية البطل عشوائياً، فهو الآخر مُحمَّل بدلالات ورمزيات ثقافية ودينية كثيرة؛ إذ يذكّرنا مباشرة بإبراهيم الخليل عليه السلام، وهو رمز الرحلة والاختبار الصعب، كما أنه رمزٌ للهجر والغياب؛ ونجد إشارة لهذا في قول بلقيس: "لفتني بنظراتك الدافئة وغادرت المكان إلى حيث لا أدري... وكنتَ لحظتها خليلاً هجر نصفه... ترك "هاجره" بمكان غير ذي أنيس... كدت أصرخ: لمن تركتني يا خليل... ولمن تكلني؟"[2]. وأيضاً: "كان عليك وأنت الآن لست معي أن تتذكر بأنك تركتني بوادٍ غير ذي زرع... بمكان غير ذي ألفة... لزمان غير ذي رأفة"[3] وفي هذا إشارة لقوله تعالى: "رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ". (سورة إبراهيم، الآية 37) وهذا قول إبراهيم عليه السلام بعد أن ترك زوجته هاجر وولده إسماعيل في الصحراء.

كما أن "الخليل" هو "الصديق"، وهذا يظهر علاقة بلقيس بخليل، فعلى طول الرواية، تُشير بلقيس لخليل في مناجاتها بـ "صديقي" ويُشير لها بـ"صديقتي"، وهنا تكمن المفارقة، فالمناداة المتكررة بينهما بـ: صديقي/صديقتي تُشير للكثير من الدلالات منها العلاقة المعقدة، والحب غير المكتمل، وربما عمق العلاقة بينهما التي تتجاوز شهوة الحب.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص53.

ويذكّرنا اسمه أيضاً بجبران خليل جبران، فهو مثل الشخصية البطلة، شاعر وأديب، تقول بلقيس: "وها أنا يا صديقي... تجلس إليّ خليلاً جبراناً –أقصد حيراناً– منكسراً... آه يا خليل... كم كنت قاسية عليك لحظتها... وأنا أقرن اسمك بكل هؤلاء "الأخلاء" الذين كنتهم جميعاً"[1].

تجتمع كل هذه الرموز في شخصية خليل، لترسم لنا صورة شخصية خليل الشاعر والكاتب، والصديق والحبيب، والرجل المجروح الذي يتجرع آلامه في كل لحظة، والحبيب المفقود الذي ترك حبيبته.

خليل هو زميل بلقيس في التدريس بالجامعة، فهو أستاذ جامعي في الأدب العربي، متخصص في نظرية القراءة، حيث جاء في كلام بلقيس عنه: "كم كنت حينها ساذجة إذ قرأتك بمنهج ما وعليك كل هذه السمات... وعليّ كل هذا الخبث القرائي والحس التأويلي... وهل أنا ساذجة يا صديقي –وأنت أستاذ لنظرية القراءة"[2]

وهو كاتب وروائي وشاعر، ويظهر تميّزه كشاعر أولاً في دعوته لملتقى "الريشة والقلم"، وثانياً من خلال المقاطع المتعددة في الرواية التي تُبرز مكانته كأستاذ وكأديب، منها قوله: "أشكره على الدعوة... أحس بأن الشاعر فيّ ما زال يعرفه الغير"[3] وكذلك في فوز قصيدته في نهاية الملتقى بجائزة أفضل قصيدة، وهي قصيدة "بكائية آخر الليل".

كما تظهر مكانة خليل الأكاديمية الفذة، ومستواه الرفيع، واهتمامه بالأدب والشعر، إذ أنه ينظم القصائد، ويكتب مقالات أسبوعية في الجريدة، ويبدو هذا من خلال قول بلقيس التالي: "قرأت لك هذا قبل يومين في عمودك الأسبوعي على صفحات تلك الجريدة التي لم أكن لأتلهف إلى اقتنائها كل أربعاء لولا أنك كنت ترسمها بتلك الزوايا... والخيالات الحائرة المحيرة... "أسئلة الذاكرة في شعرنا المعاصر""[4]. وأيضاً قوله: "تصفحي لموقع "ديوان العرب" الذي نشرت فيه آخر قصائدي الحبيبة... جلوسي إلى مكتبي الخشبي محاولاً كتابة ما تيسر من أحاديث الثقافة لأملأ بها عمودي الأسبوعي في الجريدة التي أكتب لها متعاقداً"[5]. وأيضاً: "أما خليل الشاعر فهو معروف لديه من خلال رواياته التي تزين المكتبات... ومن خلال الملاحق الأدبية الأسبوعية والمنتديات الأدبية"[6].

لا يمر خليل بتحوّل كبير، بل يظهر كشخصية جامدة وثابتة بعض الشيء، على الرغم من أن ثباته كان في تردده وندمه الدائمين، ووجوده في الرواية يخدم تطوّر شخصية بلقيس أو يحفّز ذاكرتها، ويساهم في تصاعد أحداث الرواية.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص47.
[2] المصدر نفسه، ص29.
[3] المصدر نفسه، ص19.
[4] المصدر نفسه، ص07، 08.
[5] المصدر نفسه، ص18.
[6] المصدر نفسه، ص98.

وبينما كانت نهاية شخصية بلقيس في الرواية مأساوية، كانت نهاية خليل عكس ذلك، فيبدو أنه استطاع تجاوز الألم رغم كل ما مرّ به، كما أنه أخذ بنصيحة بلقيس بأن عليهم التجاوز بدلاً من العيش في الماضي، وأن يكتبوا أحلاماً جديدة بدلاً من تقشير جراحات قديمة، نصيحة لم تستطع هي أن تسير عليها... لكن ها هو خليل ورغم كل خيباته وسوداوية ذكرياته، ها هو في النهاية يشرع في كتابة رواية جديدة، بينما كانت بلقيس تحتضر على سرير المستشفى غير مدركٍ لذلك، "خليل هناك... يرتب أصابعه، كما طلبت حبيبته... لكن هذه المرة يستسمح أبطاله كي يكتب في مقدمة روايته: كل تشابه في الخيبات فهو... مقصود".[1]

ج- عليّ:

تُعتبر شخصية عليّ شخصية ثانوية، ويظهر في الرواية بوصفه شخصية رسمية، فهو محافظ ملتقى "الريشة والقلم"، يتولى تنظيم فعاليات الملتقى التي تجمع الكتّاب والمبدعين من مختلف المدن. يتم تقديمه من خلال بلقيس في عدّة مواضع، وقد وصفته بلقيس بأنه شخص طيب ومرح، "كان عليّ محافظ الملتقى ينتقل من مكان إلى آخر داخل المرسم... وفي عينيه شيء من الفرح والترقب... كما في عينيه أيضاً أشياء كثيرة من الطيبة والدعابة... يُحدّث عليّ هذا ويبتسم مع ذاك ويحاور تلك... وذلك دأبه مع كل الفنانين والشعراء وجميع الناس"[2].

ورغم حضور عليّ القليل والمحدود، إلا أنه كان له تأثير كبير، فقد ترك انطباعاً حسناً على الشعراء الذين شاركوا بالملتقى من جهة، ومن جهة أخرى، فقد كان مقرباً من خليل، وهو الوحيد الذي كان يفهمه بحق ويفهم ما يدور بخلده وأعماقه، كما أنه الشخصية الوحيدة التي كانت عالمةً بكل ما حدث ويحدث مع خليل الذي كان طوال الرواية الحاضر الغائب، وكان يلفّه غموض كبير، لا سيما في الاتصالات الهاتفية التي كانت تصله، وحضوره المتأخر دائماً ثم سرعان ما يغيب مجدداً، وقد ترك الكاتب هذا الجزء غامضاً حتى نهاية الرواية.

وتظهر علاقتهما المقربة ومعرفة عليّ بكل أمور خليل الغامضة من خلال هذا المقطع، فعندما وصل خليل أخيراً للمرسم، تقول بلقيس عن لقائه بعليّ: "والتقى الطيبان... مثلما سيلتقي كل الطيبين يوماً... كان عليّ هو من بادر بفتح أحضانه لخليل وقلبه كما لا يحدث إلا بين الأخلاء المقرّبين...

- أهلا خليل... طال غيابك يا غزالي.
- أهلاً يا أستاذ عليّ
- خلا منك المرسم يا صديقي... تركتنا وحيدين، لماذا؟
- هل أمورك جيدة يا خليل بمدينتنا؟

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص97.

كان عليّ يتعمد طرح أسئلة كثيرة... ولو أنه كان يعرفه إجابتها"[1].

كما يظهر في هذا المقطع من الرواية أن شخصية عليّ هي الشخصية العالمة بكل ما يجري مع خليل، وقصته في الماضي مع بلقيس: "أتعلم يا خليل... لحظتها كنت قرأت في عينيك الكثير... بعض دهشة... وتيه بادٍ كان قد عاد بك كما اعتقدت إلى مدن الذكرى.

آه يا علي... ماذا تقول... إلى هذا الحد تقرأ الملامح؟"[2]

وبالنهاية، عندما كان خليل غائباً عن تسلم جائزته، كان عليّ الوحيد الذي يعرف ما ألم به، ولا بد أنه كان شيئاً جللاً، لأن الدموع كانت بعينيه، وقد رأت بلقيس ذلك، لكنها لم تجرؤ على سؤاله، يقول خليل: "اختيرت كأحسن لوحة لأحسن نص شعري... ربما الدمعة التي سالت من خد محافظ الملتقى "عليّ" هي الدمعة الأصدق... والأعرف بسري ذلك اليوم... واحترت كيف تنتصر جراحاتنا وننكسر يا بلقيس"[3] وتقول بلقيس: "وقعت عينيّ المدموعتين على بقايا صدمة تتأرجح في وجه "عليّ"... فأدركت لحظتها بأن الأمر جلل... فتعسّر عليّ سؤاله عنك"[4]

د- زليخة:

زليخة هي الرسامة التي أوكِلت لها مهمة رسم قصيدة خليل، لكنها لم تقابله أبداً، فقد كان خليل غائباً يوم تعيين الرسامين لشعرائهم، لذلك اختارها محافظ الملتقى علي، وقدّم لها قصيدة خليل دون أن يخبرها من صاحبها. وقد ظهرت هذه الشخصية عندما قابلتها بلقيس، فقد شدّتها لوحتها، وهي تجهل أن تلك اللوحة لوحة خليل، تقول بلقيس لحظة رؤيتها لـ زليخة لأول مرة: "كانت تقابل لوحتها كما نقابل من نحب لحظة بوحٍ واعتراف... ويداها تستفزان الفضاءات كي تبوحا بالألوان على جسد اللوحة، وحتى تهبا بياضها شيئاً من وميض الشعر".[5]

على الرغم من أن هذه الشخصية لم يكن لها حضور كثير في الرواية، فقد ظهرت في الصفحات الأخيرة منها فقط، إلا أنه كان لها تأثير كبير على الحدث، وعلى شخصية بلقيس، فقد أعجبت بها بلقيس في البداية كثيراً، ثم تحول ذلك الإعجاب لغيرة لأنها رأتها تتحدث مع خليل، فسيطر جزء الأنثى منها، لأنها رأتها شخصاً مميزاً، فلم ترغب أن يُعجب خليل بها، فقد لعبت شخصية زليخة دوراً على المستوى النفسي لشخصية بلقيس، وقد قالت عنها: "كنت أدركت أن هذه الرسامة شاعرة بالنظرة... وبلغة ما... وتفهم جيداً ما تقول"[6]

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص122.

[4] المصدر نفسه، ص123.

[5] المصدر نفسه، ص90.

[6] المصدر نفسه، ص94.

عندما انضم خليل إليهم في المرسم، قابله عليّ محافظ الملتقى، وأخذه في جولة بين اللوحات دون أن يخبره أيها تعبّر عن قصيدته، وعندما وصل أمام لوحة زليخة، شدّته اللوحة كثيراً ولم يسعه إلا الانجذاب إليها، "تعجبت زليخة من الاهتمام الشديد لخليل بلوحتها، فهو لا يكاد يرفع بعينيه منها... ثم يعود لينظر زليخة بصمت عميق"[1].

وعندما عادت بلقيس إلى المرسم، لمحت خليل هناك مع زليخة، فاستيقظت مشاعر الغيرة الأنثوية فيها، رغم أنه لم يحدث شيء معهما، إلا أن رؤيته يقف مع أنثى أخرى كان مظهراً قاسياً عليها، "كلما دنوت من المرسم يزداد نبض القلب... وعندما اقتربت من بابه تسارعت طرقات العين... ولما ولجته تحمّد فيّ كل شيء يا صديقي... آه... لقد رأيتكما معاً... ودبت الغيرة في كامل هذا الجسد المتعب... وكانت الصدمة مضاعفة... فرحة أن ألقاك بعد طول سؤال وحيرة... وصدمة أن أجدك رفقة أنثى... كنت أدرك حجم الذوبان في بعضكما... وكلها دهشة وكلك هدوء... بقدر ما أحببت فيك أن تتحول، بقدر ما كنت أريدك لي... وليس عني لامرأة... دهشة أخرى".[2] بلقيس لا ترى زليخة كفنانة فقط، بل كامرأة ذات حضور قوي وخطر، فهي تخاف منها، وتغار منها، وتحذر منها.

واختيار اسم زليخة لهذه الشخصية ليس اعتباطياً؛ فالاسم ذاته يحيل إلى دلالة ثقافية ودينية مرتبطة بالإغواء والجمال، وهو ما يتماشى مع دورها في الرواية، حيث تجسّد الجمال والإغراء الأنثوي الذي يثير في بلقيس غيرة الأنثى على الرجل، ويوقظ في خليل دهشة جمالية، وهي رمز لشخصية زليخة امرأة العزيز، وحكايتها في الانبهار بيوسف عليه السلام ومحاولة إغوائه، ونستدلّ على هذا من خلال إسقاط بلقيس صورة يوسف على خليل صراحة، ويظهر هذا في الاقتباس التالي: "يا خليل... صرت لا أقوى الآن على فتح الخط... وفي حضرتك كان عليّ أن أخشى كل شيء... أحتمل كل شيء... آه يوسف... شطر من الجمال... ونبوءة سكنت دماءك... أبعدتك عن أهلك... فهل أنستك الوزارة والحضارة دفء أهلك، ومرتع الطفولة، وشهقة الميلاد؟... لله درّ النبوءات وأنت العراف في مجلسي يا حبيبي"[3]. هذه المقارنة التي أجرتها بلقيس لا يمكن فصلها عن وجود زليخة، فكما أن زليخة امرأة العزيز كانت تنجذب ليوسف، تخشى بلقيس من تكرار المشهد أمامها وتنجذب زليخة الفنانة لخليل، أو ينجذب خليل لها.

زليخة ليست شخصية ثانوية فحسب، بل هي رمز للإغواء الفني والجمال الذي لا يُقاوم، وفي الوقت ذاته محفّز للصراع الداخلي عند بلقيس، ولانجذاب مبهم عند خليل.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص61.

هـ- بدرو:

بدرو هو "الزوج المرسمي" الذي عُيّن لبلقيس، حتى يتكفّل بمهمة تحويل قصيدتها إلى لوحة فنية، وقد وصفته بلقيس قائلة: "رافقني شاب يتأبط حافظة رسوماته، وفي شفتيه سيل جارف من الكلام أمام صخور صمتي ومحاولتي التظاهر أمامه بالإعجاب بإنجازاته وفتوحاته الفنية"[1]

هذه الشخصية تُبرز علاقة الفن بالشعر، وصراع التعبير الفني مع المعنى العميق للقصيدة، حيث يُزاوج الملتقى بين شاعر وفنان بهدف إنتاج نص مشترك يمزج القصيدة واللوحة، هذا الشكل من "الزواج المرسمي" هو رمز لعلاقة تبادلية بين اللغة والتصوير الفني، وهو في حالة بدرو وبلقيس يُظهر الصعوبة التي واجهها الرسام في فهم كثافة القصيدة، على عكس شخصية زليخة التي عبّرت عنها بطريقة عميقة ونجحت في ترجمتها كما ينبغي، ويبدو هذا من خلال قوله لبلقيس: "إن نصكِ متعِب حد الانهيار... إنه بعمق ذواتنا... بحجم حيرتنا... بقسوة حقائقنا... يا أستاذة... إنه يعمل فينا العقل والقلب... وكل شيء... إنه... إنه... ولكن سأحاول أن أجسده قدر ما أملك من حسن... سأحاول أيتها الشاعرة أن أقول شيئاً بالألوان"[2] وأيضاً: "كان بدرو يعيد قراءة "بارقة وهمي" مرات ومرات فلا يجرؤ على أن يسألني عن شيء... وينظر بياض لوحته ملياً... ولا يجرؤ على أن يضيف إليه شيئاً"[3]. ورغم أنه نجح في النهاية في تصوير قصيدة بلقيس ومشاعرها، حيث قالت أنه بدرو قد أحسّ بها وصوّر خيباتها، إلا أنها لم تكن بعمق لوحة زليخة التي ولجت إلى أعماق قصيدة خليل وصوّرتها على أكمل وجه وكأنها تعرف كل آلامه وأوجاعه، دون حتى أن تعرف أن القصيدة ملك لخليل، كما أن خليل أيضاً شعر بانجذاب كبير نحو اللوحة ورأى ذاته فيها دون أن يعرف أيضاً أنها اللوحة التي ترجمت قصيدته.

2- أبعاد الشخصية:

إنّ دراسة الشخصية لا تكتمل بمعزل عن أبعادها المتعددة التي تنكشف من خلال حضورها، وتعبيرها عن نفسها، وتحولاتها، وانفعالاتها الداخلية، وعلاقاتها ببقية الشخصيات والفضاء والحدث. لذا فدراسة أبعاد الشخصية في هذه الرواية تُعدّ مدخلاً مهماً لفهم عمقها النفسي، وتحولها، وانعكاسها على البنية السردية ككل، خاصة في ظل العلاقات العميقة بين الشخصية والحدث، وبين الكتابة ودواخل الشخصية.

وسيتناول هذا العنصر من الدراسة أربعة أبعاد للشخصية وهي: البعد الفيزيولوجي (الجسدي)، والاجتماعي، والإيديولوجي، والنفسي، على شخصيتيّ بلقيس وخليل فقط، بما أنهما الشخصيتين المحوريتين في الرواية، حيث يظهر "البعد الاجتماعي من خلال علاقة الشخصية بمحيطها وأثر ذلك في سلوكها، وكذلك الطبقة الاجتماعية التي تنتمي

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص94.

إليها الشخصية. أما البعد النفسي فيكشف القاص فيه عن نفسية الشخصية القصصية، والعوامل المؤثرة فيها التي ساعدت في تكوينها، ويظهر هذا البعد عندما يستخدم الأديب المنولوج الداخلي؛ لتعبر الشخصية عن مكنوناتها النفسية والتناقضات التي تشعر بها تجاه الحياة أو تجاه حدث معين، أو شخصية معينة. ويكشف البعد الإيديولوجي عن الفكر الذي تحمله الشخصية، وتصوراتها تجاه قضايا معينة"[1].

أ- البعد الفيزيولوجي (الجسدي):

لا تقدِّم الرواية وصفاً دقيقاً لملامح الشخصيات الجسدية، وربما يكون هذا مقصوداً، فحضور الشخصيات نفسي وصوتي أكثر منه بصري، وهذا يعزز الطابع الرمزي والوجداني لها أكثر. لذا فقد وردت بعض المقاطع القصيرة جداً في الوصف الجسماني للشخصيات، والتي تُسهم في تشكيل تصور القارئ عن حضورهما.

تتميّز بلقيس بجسد نحيل، كما جاء في عدّة مواضع في الرواية: "وأسلّم بعدها جسدي النحيل الذي لا يعرف معنى الصبر والكبت جيداً"[2] نحالة الجسد هنا ليست فقط صفة فيزيولوجية، بل هي تعبير عن حساسية الشخصية وهشاشتها الداخلية، وعجزها عن مقاومة الألم أو كبت المشاعر. فالحالة النفسية دوماً ما تظهر على تقاسيم وجه الإنسان وجسده، وتكشف عن انكساراته العاطفية والنفسية.

كما تتميز بوجه أسمر، ويظهر هذا في وصف بلقيس لنفسها وهي تنظر للمرآة، حيث تقول: "أحدق فيّ طويلاً... تنعكس نصاعته على سمرة وجهي"[3] وأيضاً حديثها عن خليل الذي يملك نفس لون البشرة، تقول: "...وتجعلني أقترب من تضاريس وجهك الأسمر مثلي"[4]

كما أن لبلقيس شعر أسود طويل، ويظهر هذا من خلال حديث خليل عنها حين يقول: "وسكن الليل مدارج شعركِ الأطول من الأيام... نقيض وجهكِ المستدير الذي حجبت فيه أذناك شطراً من خصلاتك الغافية"[5] الشعر الطويل الأسود يرمز للأنوثة والغموض.

أما خليل، فيرسم الكاتب عبر بلقيس بعض ملامح شخصيته الجسدية، حيث يقول: "أسندت رأسك المشتعل شيباً إلى كف يدك اليسرى، وشيء من أذنك قد بان من بين سبابتك وإبهامك"[6] وتُتابع قولها قائلة: "كان المقعد خالياً... والشيب يحكي في فجر شعرك ذكريات أمسك... وكف تكابر... تُوارب أسرارها عن قارئ طارئ

[1] حنين معالي: أبعاد الشخصية القصصية، موقع سطور، على الرابط: https://sotor.com/، اطلع عليه يوم: 12 أفريل 2025، على الساعة: 03:40.

[2] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص22.

[5] المصدر نفسه، ص31.

[6] المصدر نفسه، ص29.

عن عرافة قد تغار... وقد تذهل... كانت أصابعك يا صديقي غير مرتبة بالتمام... كأنما أربكتها ألحان آسية تنساب من نايات صمتك الآن إلى عتبات مسامعك التي لا أظنني قادرة على قراءتها".[1] وقوله وهو يصف الشيب في شعره: "مداعباً خصلات شعري الذي قاسم بياض المشيب سواده ولم يقنع"[2].

تظهر من المقطع صفته الجسدية، إذ يبدو أكثر نضجاً وثقلاً من خلال وصف الشيب في شعره، والشيب هنا لا يدل فقط على التقدم في السن، بل على مرارة التجربة والتعب الوجودي والذاكرة المثقلة. كما تبدو صفته المعنوية، بأنه شخص متكتم وصعب الفهم ومنغلق على ذاته، فبلقيس تقول أنها كانت ساذجة عندما اعتقدت أنها تستطيع قراءته وفهم ما يدور بداخله، لكنها كانت مخطئة.

ب- البعد الاجتماعي:

تنتمي جلّ شخصيات الرواية —إن لم نقل كلها- إلى نفس الطبقة الاجتماعية، وهي ذات الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب علاوة كوسة، فهي طبقة النخبة المثقفة، الطبقة القادرة على التعبير بقوة، إذ تتميز كل الشخصيات في الرواية بالرقي والتحضر، وكذلك بالكلام المنتقى بحذر، واللغة ذات المستوى العالي، ويتجلى هذا بوضوح في مستوى الحوارات والتعابير اللغوية القوية في تركيبها ومعانيها ودلالاتها، وهذا يعود للمستوى الثقافي الكبير الذي تتمتع به الشخصيات، فجميعهم إما أستاذة أو شعراء أو أدباء أو فنانين...

ويظهر هذا على مستوى النص من خلال اللغة المستخدمة، إذ لا نجد لغة الحياة اليومية أو الشفاهية، بل لغة عالية وفلسفية، مشحونة بالتكثيف والرمز، فعلى سبيل المثال، تقول بلقيس: "ألسنا أنبياء الحرف... نلج المستقبل برؤانا قبل عامة الناس؟ ولنا في الرؤى فلسفة راقية وشاعرية مدهشة وإبداع خلاق"[3] توجد هنا إشارة إلى النخبة التي ترى نفسها على مستوى أعلى من باقي طبقات المجتمع من حيث الوعي والبصيرة.

وهذا لا ينطبق على الشخصيات التي تنتمي إلى الأدباء والشعراء وحسب، بل حتى في الفنانين في المرسم، الذين يتمتعون بذات المستوى اللغوي والثقافي، وقد بدا هذا في كلٍ من شخصية عليّ محافظ الملتقى الذي كان يحاور الأدباء والشعراء ويبادلهم الكلام بنفس المستوى الثقافي. وأيضاً شخصية زليخة التي وصفتها بلقيس بأنها تفهم جيداً ما تقول وأعجبت كثيراً بذكائها وفطنتها. وكذلك شخصية بدرو الذي أبهر بلقيس ودعته بـ"الفنان الفيلسوف". ويظهر ذلك من خلال حوارها معه:

"- بدرو أيها الرسام الماهر... لعلك ترسم قصيدتك في مخيلتك أولاً...

- تقصدين في عقلي أولاً؟ قبل أن تتحول

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص35.

- تتحول... أنت أيضاً يستهويك هذا المصطلح؟
- بل قصيدتك هي من تقول هذا... كل ما فيها تحول عن شيء... وفيه... وإليه
- آه بدرو... فاجأتي حقاً"[1]

كما يتجلى البعد الاجتماعي للشخصيات أيضاً في المرجعيات الثقافية لها، والتي تحيل إلى رموز ثقافية ودينية وفنية، مثل: زليخة، يوسف، المتنبي... وغيرها. فهذه المرجعيات تؤكد انتماءهم لطبقة ثقافية عالية.

وأيضاً، تتمتع الشخصيات في الرواية بقدرٍ عالٍ من الوعي الذاتي والوعي بالآخر، فهي تحلل الواقع وتنتقده، وتفهم نفسها والآخر. تقول بلقيس واصفة الأدباء والمبدعين: "لا يقتنع أنبياء الحرف بعمر واحد... وحياة واحدة أبداً... تجدهم يحيون بين صفحات الكتب، وفصول الروايات، وبياض القصائد... يعيشون حياة الآخرين بعمق وصدق... حتى تذوب حياتهم في ثناياها، فيتبعهم الصامتون الذين لا لغة لهم إلا التلقي بصدر عارٍ ملتهب، وروح منتفضة أرقة"[2].

ورغم أن الشخصيات تنتمي إلى طبقة مثقفة، إلا أنها لا تبدو في حالة توازن أو انسجام معها، فكل شخصية تقريبًا تعيش حالة قلق وتوتر ووحدة وتمزق بين الماضي والحاضر، مما يكشف عن المفارقة التي يعيشها المثقف، بين وعيٍ عالٍ وعدم القدرة على التصالح مع ذاته. وكذلك الأزمة التي يعيشها المثقف في المجتمع الجزائري، ويتبدى لنا هذا أكثر في العنصر التالي الذي ستناوله.

ج- البعد الإيديولوجي:

تظهر لنا إيديولوجية الشخصيات من خلال كلامها وتفاعلها مع الآخر، وتنعكس إيديولوجيتها على إيديولوجية الكاتب نفسه، فهو الذي يُلبسها شخصيات روايته، ومنها نتلمس نزعته وفكره، ويعبّر بشكلٍ ما عن شخصيته، فالكاتب —كبطليّ روايته- أستاذ في الأدب العربي، وقد أراد من خلال شخوص روايته إيصال إيديولوجيته وأفكاره، إما بشكل مباشر أو غير مباشر.

فنجده يتحدث عن مسألة التراث التي فيها خلاف كبير بين الدارسين والأدباء؛ إذ يقول على لسان بلقيس وهي تسترجع ذكرياتها مع خليل: "وجدتني أمد يديّ المرتعشتين إلى الجراح التي رتبتها في مدارج الذاكرة لأخرجها... أعيد إليها الحياة... آه صديقي... كم كنت أود أن أقرأ هذا الماضي قراءة وعي ونقد أو رفض... ولكن منهجي

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص17.

المفروض جعلني لا أقرأ هذا الإرث قراءة خضوع واستلاب واعتقاد... كم كنت أقنع طلبتي محدّثة إياهم عن فلسفة التحول في فكرنا العربي، بأننا لا يجب أن نهدم الماضي... ولكن يجب أن نجعله أساساً في بنائنا الجديد"[1].

فيبدو لنا جلياً أنه من أنصار العودة للتراث، لكن دون تقديسه واجتراره اجتراراً، بل علينا محاورته وقراءته من جديد مستندين إلى مبدأ النقد والرفض والتشكيك، دون أن يعني هذا التخلي عن هذا التراث أو إلغائه أو هدمه، بل يجب أن نأخذ منه ما يساعدنا على بنائنا الجديد، وما يناسب خصوصية عصرنا الجديد الذي يختلف عن العصر القديم من كل النواحي، ونبتعد عن العيش على أمجاد القديم وإهمال الحاضر وتركه ركاماً، فتقول في هذا أيضاً: "نحن لسنا نعيش حياتنا الآن خالصة آنية صافية من أدران الذاكرة... وكنت أتذكر كل مرة أحاديثك الكثيرة العميقة يا خليل عن "أسئلة الذاكرة" إنْ في شعرنا المعاصر كما كتبت آخر مرة، أو في فكرنا، تاريخنا، عاداتنا وتقاليدنا... وحتى عواطفنا"[2].

بالإضافة إلى ذلك، تظهر هنا أيضاً قصدية الكاتب في الإشارة إلى أزمة المثقف العربي، الذي ليس بيده شيء في سبيل تغيير واقعه رغم كل ما لديه من كفاءة ومهارة تؤهله لذلك، إذ تقول بلقيس: "ولكن... هل أُتيحت لنا بالفعل فرصة هذا البناء الجديد؟... ما زلت أراك صادقاً في آخر مقالاتك... بأننا قوم عبيد للذاكرة... طوّافون حولها... مقتاتون على بقاياها في عز ثورتنا على الإرث/ الأصل/الماضي... إننا محاصرون بخطوط حمراء رسمتها سلط شتى... متعددة... ومتضاربة... ولكن يجب أن نتحول عنها... وإلا فما فائدة أن تكتب وتطبع وتبيع؟؟... أم صارت الكتابة فينا كلاماً من أجل الكلام... الكلام للكلام... على شاكلة الفن للفن. ألسنا أنبياء الحرف... نلج المستقبل برؤانا قبل عامة الناس؟... فكيف بعد كل هذا السمو والرفعة... ندع هذه الآفاق للخواء وننزل إلى حضيض الرتابة ودنس الواقع؟"[3].

وبهذا، فالكاتب ينتقد المجتمع العربي عامة، والجزائري خاصة، الذي لا يسمح للمثقف بالمشاركة في عملية بناء وطنه وتطويره. والكاتب هنا يدعو دعوة صريحة إلى الثورة على القديم والالتفات إلى بناء الوطن، من خلال استعمال القلم كوسيلة لذلك، فالمثقف هو الذي يحمل على عاتقه مسؤولية تغيير واقعه ومجتمعه، وإيصال رسالته بغض النظر عن القيود التي تدور حوله، والمراقبة التي تحاصره في كل حين، فعليه أن يطلق العنان لنفسه ويكتب بحرية ووعي.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص35.

"بذور الذاكرة... بين سلطة التقليد... وشطحات حرّاس النوايا... إننا لا نعيش فكرتنا –نحن المبدعين– ولكن نفكر في عيشتنا بعيون الآخر... القيد/ الحرس/ الرقيب... عندما أصبح قادرة على أن أعيش فكرتي... تماماً مثلما عشتها في كتباتي... باختيار حرّ لا أبرره لغيري ما دمت واعية بما أفعل"[1]

وفي هذا إشارة إلى التقييد الذي يفرض على الكتاب من طرف السلطة، بحيث لا يُمنح حرية الكتابة والتعبير، كما يظهر في قوله: "نحن لا نحقق أحلامنا إلا في رواياتنا وفي خيالات وقائع أبطالنا... بينما نقف في واقعنا مصدومين... مهزومين... نحن لا نقول ذواتنا إلا على ألسنتهم... ولا نسبح أحراراً إلا في مدنهم الورقية، أما في مدننا فنكون خائفين... من الآخر... من الرقيب... نحن يا خليل لا ننتصر لأفكارنا ولا نعيشها إلا على يد من جعلنا منهم أبطالاً وبقينا عبيداً ضعفاء في واقعنا المعيش... نحن لسنا أحراراً وطلقاء وشجعان مثلما يتصوّر قرّاء أعمالنا"[2] فكما سبق القول، يُعبّر الكاتب عن أفكاره ونزعته وإيديولوجيته من خلال كتاباته، فيقوّل شخوص روايته ما يرغب بقوله، وهذا يعود للتقييد المفروض عليهم، والذي لا يدعه أمامه مجالاً للتعبير بحرية عن آرائهم ومواقفهم.

كما تظهر إيديولوجية الكاتب أيضاً في حبه لوطنه ودعوته للاعتزاز به رغماً عن كل شيء، ويظهر هذا في قوله خليل: "أذكر أنني لم أغفل عن وجهكِ إلا عندما عُزف النشيد الوطني... آه... عندما يتكلم الوطن... فعلى الأكوان كلها أن تستمع وتنصت... لا أدري لماذا ينتابني ذلك الشعور الغريب... وتصبح لي رغبة فقط في بالبكاء أيتها الصديقة... وللبكاء فقط. هي اللحظة الوحيدة التي تستحق أن نفتح لها أبواب الذاكرة... وأن نستذكر من خلالها أمسنا ونستشرف غدنا... كم كنا بحاجة إلى عزف النشيد ألف مرة في اليوم ليتجدد ما ركن في أنفسنا... ويحيا ما مات فينا من قيم"[3]. بحيث تظهر لنا هنا نزعة الكاتب ووطنيته وإحساسه بالوطن، فالنشيد الوطني عنده ليس مجرد لحن وفقط، بل هو إيقاظ واستدعاء للهوية، والقيم الوطنية التي انطفأت، وتذكير بعظمة هذا الوطن وماضيه المجيد، ويدعونا للتأمل بالنهضة وغدٍ أفضل له. كما يُظهر الأزمة التي غرق فيها الشعب وهي موت القيم والضمير، ويرى أن النشيد الوطني هو الوسيلة لإعادة بعثها.

وفي الأخير، يأتي هذا الحوار بين بلقيس وخليل لتلخّص رسالة الكاتب الإيديولوجية: الوفاء للذاكرة لا يعني الوقوف عندها بل بناء المستقبل عليها دون إلغاء الماضي، وينبغي علينا أن نعلن القطيعة مع الفكر التقليدي الجامد، والانتقال إلى قراءة جديدة للتراث والتاريخ والهوية.

"– فماذا عن الذاكرة الإنسانية؟

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص41.

- نعرف حياة الأسلاف لنعتبر ونعبر لنعيش حياتنا.
- وهذا الوطن الذي أحس بأنه ذكرى غالية يا بلقيس؟
- صدقت... ذكرى غالية ورؤيا حالمة مستبشرة، وغد جميل.
- فكيف نحتكره في زمن الأمس فقط؟
- نصون ذاكرته لأنها ذاكرتنا، وننطلق منها لبناء مستقبله... فكلما حلت ذكرى من ذكرياته وعيد من أعياده... علينا أن نفكر في سنة قادمة بعده... وسنتين... وعقد... وألف عام"[1].

يُشكّل هذا الحوار في نهاية الرواية خلاصة رمزية للرؤية الإيديولوجية لعلاوة كوسة، حيث يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والذاكرة، بين المثقف والوطن، بين الماضي والمستقبل. فالرواية تدعونا أن نحمل الذاكرة باعتزاز وننطلق بها لبناء مستقبل أفضل لوطننا.

د- البعد النفسي:

يظهر البعد النفسي لشخصية بلقيس في الرواية بوصفه محوراً أساسياً، تتكشّف من خلاله أعماقها المضطربة وتناقضاتها الشعورية، بين حب موجِع، وخيبة، وحنين، وانكسار. بلقيس ليست فقط بطلة تروي قصة، بل هي شخصية تعيش الانهيار النفسي بوعي مؤلم، وتعيد تدوير هذا الألم عبر اللغة، وتحاول من خلاله إعادة بناء ذاتها المدمرة.

تصرّح بلقيس منذ بداية الرواية عن نفسيتها المنكسرة وحالة الخراب النفسي الذي تعيشه، بقولها: "ثلاث طعنات بعمق الذي كان يمكن أن ينبت بيننا... يا أنايَ الذي لم يكنّي... بتيه ثلاث نقط على بياض لم يشأ أن ينتهي أزلا... أكتب إليك بمنتهى الخراب الذي في داخلي... أعيد ترتيب أصابعي... لأبعثر اللغة التي لطالما احترمتها في كتاباتي السابقة"[2].

خيبة بلقيس في الحب تمثّل لحظة التحول المركزي في شعورها تجاه ذاتها وتجاه خليل، فهي تتألم من خيانة رجلٍ جعل من الحب جحيماً، ومن الوفاء خيانة، كما تقول: "عجزت عن تغيير مسار حكايتي عندما أشرفت على النهاية المأساوية... أم إنه هو البطل، لأنه حول الحب إلى جحيم، والوفاء إلى خيانة، والسعادة إلى حزن عميق... واستحالت

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص119.
[2] المصدر نفسه، ص07.

بفعلته صروح بَنَيتُها إلى خراب يسكنني... وخيبات صرت أؤويها"[1]. وقولها: "ستكشف الأيام القادمة كل شيء... بعد أن تركتني كسيرة... أسيرة... أحاول في ظل هذا الخراب ترتيب أصابعي... لتكتب إليك الليلة بمنتهى الخيبة"[2]

كما تعبّر عن تمزقها بين ما كانت عليه وما أصبحت عليه، وشعورها بعدم الأمان والاضطراب الروحي، تقول: "عاشقة تحمل قلبها بأصابع مرتعشة تعيد ترتيبها ألف مرة في الحين... وهويتي عينان توضّأ من مدامعهما قلب لم يعرف الأمان من ألف عام... وجوازات شعورية تنكسر بين الوريدين... فينفعل بحر روحي القلقة"[3]

وتظهر أيضاً تجربتها المريرة والسنين القاسية التي عاشتها في تعبيرها أثناء الحديث عن رقم غرفتها بالفندق، إذ تقول: "زفني اختياره إلى غرفة من غرف الفندق... كان رقمها بعدد سنين عمري الذي عدّى ولم تزل أيامه في عيوني عابسة حزينة"[4].

يمكن القول إن شخصية بلقيس تمثل نموذجاً للمرأة التي انهارت تحت وطأة الإخفاق العاطفي والخذلان والانكسار، لكنها تحاول شفاء روحها عبر الكتابة، ويُسهم وعيها بما تعانيه في تجاوزها لمرارة الألم. وهنا تكتسب الرواية بعداً نفسياً عميقاً يجعل من بلقيس مرآة لنفسية الإنسان المعاصر الذي يحاول تجاوز خيباته وانكساراته، والشوق والحنين، والحب والخذلان.

وليست بلقيس وحدها من تعاني من ويلات الفراق وانكسارات قصة الحب الفاشلة، فخليل أيضاً يعيش هذه الحالة النفسية المحطمة والمتدهورة، فعلى عكس ما يبدو عليه بأنه شخص قوي ومتماسك، إلا أن دواخله مكسورة ومشتتة، ويتبين لنا هذا عندما يصور الكاتب دواخل الشخصية، إذ تُظهر الرواية أن الرجل لا يقل هشاشة عن المرأة حين يُصاب في عمقه، إذ تسلّط الرواية الضوء على خليل كشخصية محطمة، مأزومة، لكنها تختار أن تواصل السير وسط الخراب، لأنها لا تعرف بديلاً عنه.

يصف خليل حالته النفسية ويقول: "كنت متعباً حد الإرهاق... يرن هاتفي نغماً حزيناً كنت اخترته لوقعه على قلبي المفجع لذكرى اقتران سماعه ذات صدمة بخبر محزن... رنة هاتفي يا صديقتي توقظ فيّ جراحاتي القديمة، وصدماتي الموجعة المتجددة... التي لا أريدها أن تبرأ أو تبرد... فمن أين لي أن أعيش بعدها... وعلى أي شيء سأفتات من دونها؟"[5] تتجلى في هذا المقطع ملامح الاضطراب النفسي لخليل بكل وضوح، إنه لا يبحث عن الشفاء، بل يتمسك بالجراح، لأنها الشيء الوحيد الذي يمنحه معنى. هذا التعلق المرضي بالحزن يكشف عن شخصية

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص21.
[3] المصدر نفسه، ص12.
[4] المصدر نفسه، ص13.
[5] المصدر نفسه، ص19.

مأزومة تجد في الألم مأوى، فأشدّ ما يكشف عمق أزمته النفسية هو عدم رغبته بالتخلص من هذه الحالة النفسية والخروج منها.

كما تتجلّى حالته النفسية المتعبة أيضاً من خلال نظرة بلقيس إليه، حين تراه جالساً في المطعم: "كان المقعد خالياً... والشيب يحكي في فجر شعرك ذكريات أمسك... وكفُّك تكابر... توارب أسرارها عن قارئ طارئ... عن عرافة تغادر... وقد تذهل"[1] هذا التعبير يصوّر آلامه وانكساراته هو الآخر، والشيب ليس مجرد علامة عمرية، بل علامة حزن متراكم حمله في قلبه وملامحه. و"الكفّ التي تكابر" ترمز إلى محاولته إخفاء معاناته، لكنه لا يفلح، فالألم يتسرّب من كل تفاصيله.

خليل، إذن، ليس مجرد شخصية مثقفة أو شريكاً في تجربة الحب الفاشل فقط، بل هو نموذج للرجل الموجوع الذي لا يعرف كيف يتجاوز وجعه، ولا يملك لغة أخرى سوى الكتابة ليبقي من خلالها وجعه حياً، إنه يحمل داخله ذاكرة جريحة، ويفضل أن يعيش داخل هذه الجراح بدل أن يواجه فراغ ما بعدها. بلقيس تمثّل الوجه الظاهر للخذلان، أما خليل، فهو الخذلان الصامت الذي ينزف من الداخل بلا ضجيج.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص30.

الفصل الثاني:

بنية الزمان والمكان في رواية بلقيس

المبحث الأول: بنية الزمان

1- المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)

2- الزمن النفسي (التسريع والتبطيء)

المبحث الثاني: بنية المكان

1- أهمية المكان في رواية بلقيس

2- أنواع الأمكنة في الرواية

المبحث الثالث: التفاعل مع الفنون

1- مع الرسم

2- مع الشعر

الفصل الثاني: بنية الزمان والمكان في رواية بلقيس

المبحث الأول: بنية الزمان

يُعد الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها السرد، فهو يقوم بدور محوري وأساسي، ولا يستقيم الحكي دون وجوده؛ إذ أنه الخط الذي تسير عليه الأحداث، "وعليه تترتب عناصر التشويق والاستمرار والتتابع، وهو الذي يحدد طبيعة الرواية ويُشكّلها، فهو الهيكل الذي تُشيّد فوقه الرواية"[1]. فبنية الزمن من أهم البُنى السردية التي تستند إليها الرواية الحديثة، إذ لا يُنظر إلى الزمن باعتباره مجرّد تسلسل خطي للأحداث، بل يُعاد تشكيله داخل النص بما يتلاءم مع الرؤية الفنية والنفسية للكاتب والشخصيات معاً.

وعند دراسة الزمن في رواية بلقيس لعلاوة كوسة، فإننا نجد تنوعاً في حركات السرد الزمني وتحكماً في توظيف الزمن، سواءً على مستوى المفارقات (الاسترجاع والاستباق)، أو من حيث التلاعب بإيقاع السرد من خلال آليتي التسريع والتبطيء.

لقد اختار الكاتب أن يقدّم حكايته من خلال شخصيات تعيش في الذاكرة وتتنقل بين طياتها، وهذا ما يجعل من تقنية الاسترجاع الوسيلة الأهم لكشف الماضي وإضاءة الحاضر. كما تتخلل السرد لحظات من الاستباق تُنبئ بما سيقع لاحقاً. إلى جانب ذلك، تتجلّى سمات الزمن النفسي بوضوح، إذ تتسارع بعض الأحداث أحياناً وتتبطأ أحياناً أخرى، وفقًا للحالة الشعورية للشخصيات، خصوصاً في لحظات التأمل أو الانكسار أو المواجهة مع الذات.

1- المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق):

أ- الاسترجاع:

وظف علاوة كوسة تقنية الاسترجاع كثيراً في روايته، بل إن الرواية نهضت على هذه التقنية؛ لأن الرواية تعتمد أساساً على العودة إلى الماضي واستحضار الذكريات، فتنتقل بين لحظات ماضية وحاضرة، بين لحظات اللقاء الحالي والماضي، بين ذكريات خليل وبلقيس وواقعهم الجديد الذي أصبحا فيه غريبين عن بعضهما. وبهذا نجد ذبذبة بين

[1] يُنظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، د.ط، مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص38.

الحاضر والماضي، فنجده يتأرجح بينهما، يتابع أحداث الحاضر تارة، ثم يعود أحياناً إلى حدث وقع في الماضي، وعند إتمامه، يعود إلى النقطة التي توقف عندها في الحاضر.

تُساعد تقنية الاسترجاع على فهم الأحداث الحاضرة أكثر، من خلال العودة إلى بدايتها أو إلى مسبباتها أو دوافعها، وقد استعمل الكاتب هذه التقنية كثيراً في الرواية، وهذا يعود لطبيعة الأحداث، إذ أنه لا يُمكن فهمها إلا بالعودة إلى ماضي الشخصيات الذي يوضّح كيف آل بهم المطاف إلى هذا الحال.

يظهر الاسترجاع جلياً مع شخصيتيّ بلقيس وخليل منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، فهما يستدعيان الماضي كل حين ويجترّانه لاتصاله بالذاكرة، وهذا ما أشار له سيزا قاسم حين قال: "وهناك أيضاً الذاكرة وأهميتها في استرجاع الماضي، وربط الماضي بحياة الشخصية النفسية، وعرضها من خلال منظور الشخصية، لا من خلال منظور الراوي"[1]، فاسترجاع ذكريات الماضي يسمح للقارئ بمعرفة دواخل الشخصية ومشاعرها النفسية، ويفهمها أكثر من خلال النظر إليها بزاوية نظر الشخصية نفسها.

كما يظهر الاسترجاع بوضوح على مستوى اللغة من خلال الأفعال والمفردات المرتبطة بالتذكّر، مثل: أتذكّر، هل تذكر؟، كنتُ...، وكذلك ذِكر البطلة لمقولة بول ريكور حين تقول: "قلب مثخن بالذكريات القديمة... التي قوّلت الريشة في يد بول ريكور معترفاً في آخر كتاباته: إن حياتنا ما هي إلا ذكريات موغلة في القدم"[2].

تقول بلقيس في بداية الرواية: "ألج ساحته، فبهوه الفسيح على مقاس إرهاقي من سفري الشاق... من قريتي الهادئة إلى مدينة صاخبة –إن كنت تذكرها– وتذكر ما كان بيننا فيها..."[3] فبهذه الجملة الواحدة القصيرة، تستعيد بلقيس ذكريات قصة حبها بأكملها مع خليل، التي كانت بينهما ذات يوم في تلك القرية، فوجودها في المدينة الصاخبة جعلها تستذكر هدوء قريتها، وعودتها بالذاكرة لتلك القرية جعلتها تعود إلى ذكريات حبها. فالمكان في الحاضر استدعى زمناً ماضياً.

كما تُشير بلقيس إلى زمن ليس ببعيد فتقول: "وقرأت لك هذا قبل يومين في عمودك الأسبوعي على صفحات تلك الجريدة التي لم أكن لأتلهف إلى اقتنائها كل أربعاء لولا أنك كنت ترسمها بتلك الزوايا والخيالات الحائرة المحيرة"[4]. فالحاضر لا ينفك يُبنى على الماضي القريب، وكأن بلقيس تعيش في مستويين زمنيّين متوازيين: زمن اللحظة، وزمن الذكرى.

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص49.

[2] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص07.

وتُستعمل تقنية الاسترجاع كذلك في سد الفجوة الحاصلة في سرد القصة، فهناك أحداث لم يذكرها السارد، لكنها تلعب دوراً كبيراً في أحداث القصة الحاضرة، فمن خلال العودة إليها، تتضح للقارئ الصورة الأشمل، ويتمكن من فهم الكثير من الأحداث. وهذا ما نلمسه في قول بلقيس: "ورب أمسية حللت فيها بتلك المدينة الساحلية خير من ألف صبح... استقبلتني المحطة الغريبة بحركيتها المقلقة التي لا تهدأ أبداً... وللمحطات ذاكرة تحفظ هويات العابرين جميعهم..."[1] تعود بلقيس بذاكرتها إلى اليوم الذي وصلت فيه للمدينة، وترتبط هذه الذاكرة بالمكان.

وتقول بلقيس عن تجربة حبها الأول قبل خليل: "كان قبلك... نعم... كان روح الروح... قاسمته أمكنة الوجد... ولحظات الصدق... وسرعان عجلان... غادرها الأمكنة... وبقيت وحيدة أحرس ذاكرة الأمس"[2] ومن خلال توظيف تقنية الاسترجاع هنا، فالكاتب لا يروي الحدث من أجل نفسه، بل يستحضره كخلفية نفسية وشعورية تؤثر في حاضر الشخصية وتفسر موقفها العاطفي الحالي.

وتقول أيضاً في نفس السياق: "كلمتني عيونك بعطر تذوقته أذناي لأول مجاملة منك... أنا الأجمل كما قلت فعلاً... كان قد قالها قبلك يا صديقي صديق قديم... كان كررها يا حبيبي خليل... حبيب قديم"[3]. فالغاية من هذا التذكّر ليست فقط الإخبار عن الماضي، بل تفسير حاضر الشخصية، وكشف تعقيداتها العاطفية. كما يسمح للقارئ بفهم أعمق لانكسار بلقيس النفسي، وهذا يعود لتكرار نفس الخذلان العاطفي للمرة الثانية.

ومن أجمل تعبيرات الاسترجاع ما قالته بلقيس: "لو تذكر يا صديقي... فأنا ما زلت أذكر... أنني كنت سعيدة حد الانتشاء بمرافقتك ومقاسمتك شطراً من تيهك... ومجالستك لحينٍ من الدهر... كنت فيه روحاً مذكورة... وكنت قبل ذلك ذاتاً مقهورة"[4]. ففي هذه الذكرى تصوير للتحول الذي عاشته، من القهر إلى السعادة، ولو كان مجرد شعور مؤقت.

وتقول أيضاً: "ولم تكن معهم... كما أذكر طبعاً... ولكن صورتك معي الآن وأنا أسير... أجل... كنت آخر مشهد علق بذاكرتي"[5] يُجسّد هذا الاقتباس مدى تعلق بلقيس بخليل، فصورته ما تزال حاضرة في ذاكرتها رغم غيابه، وكأنها لا تستطيع الانفصال عن الماضي، فهي تحتفظ بآخر مشهد له عالق في ذهنها، مما يدل على شدة تأثيره في حياتها وعمق الحنين الذي تشعر به.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] المصدر نفسه، ص55.

[4] المصدر نفسه، ص44.

[5] المصدر نفسه، ص33.

وأيضاً: "أذكر أننا عدنا إلى الإقامة عودة تائهين إلى الجنة، وعبرنا إلى حقيقتنا عبور المطهرين إلى الفردوس... لأننا قررنا أن نحترم ذاكرتنا... ولكن قررنا أيضاً أن نحسن التعامل معها... ودفنا جراحنا إلى الأبد"[1] حيث يلجأ الكاتب إلى الاسترجاع بالعودة بالذاكرة إلى لحظة سابقة عاشتها بلقيس مع خليل، وبهذا يوضّح كيف كانت نهاية تلك الأمسية بالنسبة لهما. ويُستخدم الفعل "أذكر" كمؤشر واضح على دخول الراوي في الماضي، ما يجعل هذا المقطع مثالاً مباشراً على الاسترجاع الذي يعود إلى حدث سابق حصل قبل زمن الحكي الحالي.

ويقول خليل: "في تلك الليلة يا صديقتي... كنت متعباً حد الإرهاق... أوجل الكتابة"[2] تُستدعى في هذا المقطع لحظة من الماضي لتحكي شعور الشخصية، فالعودة إلى لحظة من الماضي هنا ليست بهدف رواية حدث محدد، بل لاستحضار شعور داخلي بالغ الإرهاق.

وفي الأخير، بعد أن تتبعنا توظيف تقنية الاسترجاع في رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل"، نلاحظ كثرة المقاطع الاسترجاعية، وهذا يعود إلى طبيعة الرواية التي تهتم باسترجاع الماضي وربطه بالحاضر، كما يُلاحظ أن الحوافز التي استدعت هذا الاسترجاع تتمثّل في المكان أو أحداث أو شخصيات، أو الأشياء الصغيرة التي توقد الذكرى (رنة الهاتف، زاوية في الجريدة، محطة الوصول...). كل هذا جعل الشخصيات تستحضر الماضي وتستغرق فيه.

ب- الاستباق (الاستشراف)

الاستباق هو تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية، وفيها "يقوم الكاتب بالتطلع إلى المستقبل وما هو متوقع أو محتمل الحدوث في القصة، تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[3]. إذن، يترك الراوي الزمن الحالي أحياناً ويسافر للمستقبل، فهو يتنبأ بما سيحدث مستقبلاً من أحداث.

يُلاحظ في الرواية كثرة استعمال تقنية الاسترجاع والعودة إلى الماضي، ولكن هذا لا يعني خلوها من تقنية الاستباق هي الأخرى، رغم قلة حضورها في الرواية، وهذا تماشياً مع النظام الزمني الذي وضعه الكاتب لسرد أحداث روايته، بالعودة إلى الماضي تارة، ثم إلى الحاضر تارة أخرى، واستباق أحداث لم تقع من حينٍ لآخر. كما أن تقنية الاستباق تجرّد الرواية من عنصر التشويق، فكما يقول الدكتور سيزا قاسم، فإن "هذه التقنية نادرة في الرواية الواقعية،

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] فريال طيبون: بنية الزمن في المجموعة القصصية بحية لمرزاق بقطاش، مجلة عود الند، د.ب، العدد 05، 2017، د.ص

وفي القص التقليدي عموماً، إذ أنها تتنافى مع فكرة التشويق عندما تسير قدماً نحو الإجابة على سؤال (ثم ماذا؟)"[1]، فهذا يحول دون اكتشاف أحداث الرواية وتطوراتها مرحلةً بمرحلة أثناء قراءتها.

ومن أبرز الأمثلة في توظيف هذه التقنية في الرواية، نجد قول الكاتب في أول صفحة للرواية فيما أسماه بـ"عتبة طارئة": "ها... إني أعدت ترتيب أصابعي... كي تكتب عنكِ... تكتب إليكِ... جرحاً لن تقرئيه"[2]، وهو بهذا يعلن أن خليل سيكتب قصة الحب التي جمعته ببلقيس، ويرد هذا في نهاية الرواية، ليكون بذلك إعلاناً عما لكيف ستنتهي، إذ جاء في النهاية: "خليل هناك يرتب أصابعه... لكن هذه المرة يستسمح أبطاله كي يكتب في مقدمة روايته: كل تشابه في الخيبات فهو مقصود"[3] فالكاتب هنا منذ بداية الرواية يعلن عن نهايتها، كما يستبق التصريح بأن بلقيس لن تقرأ ذلك، لأنها تموت في نهاية الرواية.

ومن أمثلة الاستشرافات الأخرى التي وردت في الرواية، تقول بلقيس: "أما هواجس تلك الروح وانكساراتها... فستراها حروفاً شريدة من ضباب... إذا ما سمحت فصول العمر بذلك... وستتهجاها أنه... أنه... إذا ما امتدت أصابعك إلى رفوف المكتبات يوماً... إن كان في العمر شهية... لتتصفح جراحات امرأة عرفتك يوماً"[4]، فبلقيس تتنبأ أن خليل سيقرأ يوماً ما هذا الكتاب الذي يحتوي على اعترافاتها وبوحها وآلامها.

فالكاتب هنا يُعلن عن حدث سيحدث في المستقبل بعد انتهاء الحكاية، ويُستخدم الاستباق كأداة تعبير عن انكسار داخلي، وكأن البطلة تؤمن أن كل شيء سينتهي بصمت وغياب، ولا يبقى من أثر الإنسان إلا ما كُتب، كما أنه يُعتبر استشرافاً بموت البطلة واستمرار البطل في العيش، وهذا ما حدث فعلاً في نهاية الرواية.

كما تُعبّر بلقيس في المقطع التالي عن حالتها التي ستكون بعد الكتابة، فتقول: "وأما الجسد –وللجسد ذاكرة أيضاً– فهو الآن كما لن يكون لعد لحظات... سأحرره من عوالقه"[5] حيث تُقرر التخلي عن ذكريات الماضي التي كانت تعيقها من المضي قدماً، والتي كانت تنعكس على حالتها الجسدية. وهذا الاستباق يمهّد لتحوّل نفسي قادم.

[1] يُنظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص65.
[2] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص06.
[3] المصدر نفسه، ص125.
[4] المصدر نفسه، ص08.
[5] المصدر نفسه، ص09.

وتتوقع بلقيس لقاءً محتملاً، أو هي واثقة من اللقاء بخليل مساءً، تقول: "كان عليّ أن أصطحبها معي... عليّ أن ألقاك هذا المساء بدار الثقافة... فأعيدها إليك... أو أعيدني إليك"[1].

كما يُلمّح خليل إلى حياة جديدة مشرقة ستعيشها بلقيس، من خلال قوله: "... وإلا أخبرتكِ عما رأيتُ بين مدينتين... ولك أن تطمئني أنك ستشربين من ماء الأولى... وتسيرين على جسور الثانية ذات إشراق... ذات يوم جديد"[2]. يحمل هذا الاستباق بعض التفاؤل بالشفاء والتجاوز لبلقيس.

وفي المقطع التالي، نجد أن خليل يُعلن عن ذهابه إلى البحر حتى قبل انتقاله للمدينة التي سيُعقد فيها الملتقى، يقول: "إنه ملتقى الريشة والقلم... إنها فرصتي لأحملني إلى حمى السواحل المربكة التي لا تنام... إنها فرصتي يا صديقتي لأقابل البحر... فلي معه حسابات قديمة كنت أتنساها قهراً... ولكنها الصدف تهبني ألف ذاكرة... كي لا أنسى"[3] في هذا المقطع، يوظف الكاتب تقنية الاستباق بشكل واضح من خلال شخصية خليل، حيث يصرح عن نيته في الذهاب إلى البحر قبل أن يحدث ذلك فعلاً في مسار الرواية، وهو ما يمنح القارئ معرفة مسبقة بما سيقع لاحقاً.

وهنا لا يأتي الاستباق بهدف الكشف عن حبكة الرواية أو إضعاف عنصر التشويق، بل لغايات نفسية، إذ يُعبر عن توق داخلي لدى خليل لتصفية حسابه مع الماضي واستعادة ما حاول قهره أو تناسيه، كما يرمز البحر لعلاقته مع بلقيس، وبذلك توقه لملاقاتها تماماً كما تتوق هي لذلك. ويمكننا القول إن الاستباق هنا يُسهم في تشويق القارئ، لا من خلال طرح سؤال "ماذا سيحدث؟" بل "هل سيحدث ذلك فعلاً؟"، و"كيف سيحدث؟"، "وما أثر حدوث ذلك؟" مما يحافظ على عنصر التشويق والإثارة.

من خلال دراسة توظيف الاستباق في الرواية، نجد أنه رغم قلة مقاطع الاستباق مقارنة بكثافة الاسترجاع، إلا أن الكاتب وظفها بنجاح في لحظات سردية مهمة، تصوّر المستقبل من جهة، وكذلك توق بلقيس وخليل إلى اللقاء والتحرر والشفاء والتجاوز.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص51.
[2] المصدر نفسه، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص20.

2- الزمن النفسي (التسريع والتبطيء):

يرتبط الزمن النفسي بالشخصية الداخلية لا بالزمن الخارجي، إذ "يرتبط هذا البعد الزمني بالشخصية لا بالزمن؛ حيث تأخذ الذات محل الصدارة، ويفقد الزمن معناه الموضوعي ليصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية. وهو يرتبط بظاهرة سرعة النص وبطئه، فكلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها، تقلص الزمن الخارجي، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية"[1].

وقد زاوج الروائي علاوة كوسة في روايته بلقيس بين تقنيتيّ التسريع والتبطيء، فاستعمل كلاً منهما حسب ما يقتضيه السرد، فإن أراد التركيز على تفاصيل الحدث أو كشف انفعالات الشخصية الداخلية، لجأ إلى التبطيء. وإن أراد تجاوز أحداث لا يرغب بالتوسع فيها، لجأ إلى التسريع.

أ- التسريع:

يقوم التسريع في السرد على تقديم الأحداث في زمن أقصر من زمن وقوعها الحقيقي؛ أي أن الكاتب يختصر مدة زمنية طويلة في جمل أو فقرات قصيرة، وتُستخدم هذه التقنية عادة لتجاوز محطات ثانوية أو تقديم نظرة شاملة. و"السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث، ويمكن قياسها من حيث التناسب بين ديمومة الحدث (بالثواني، أو الدقائق، أو الساعات، أو السنوت)، وطول النص (بالكلمات، أو بالأسطر، أو بالصفحات)"[2].

استعمل الكاتب هذه التقنية منذ بداية الرواية، إذ لخص سنيناً جمعت بين بلقيس وخليل، "ثلاث طعنات بعمق الذي كان يمكن أن ينبت بيننا... يا أنايَ الذي لم يكنّي... بتيه ثلاث نقط على بياض لم يشأ أن ينتهي أزلا... بياض يشتهي أبدنا الذي أبى أن تمّحي منه ذكرياتنا الآسية"[3]. فبهذا المقطع، يلخص سنوات من الحب مختلطة بالألم والفرح وبكل ذكرياتها.

ومن أبرز أمثلة التسريع في الرواية، قول بلقيس: "تقترب من غرفتي... رقمها بعدد سنين عمري التي عدت قاحلة"[4] حيث يلخص هذا المقطع سنوات طويلة من الألم والمعاناة في تعبير مكثّف، فمجرد الإشارة بـ"رقمها بعدد

[1] بتصرف: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص77.
[2] المرجع نفسه، ص77.
[3] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص07.
[4] المصدر نفسه، ص64.

سنين عمري التي عدت قاحلة" يختصر حياة قاسية كاملة، دون الحاجة إلى سرد تفاصيل تلك السنوات، بحيث أن تسريع الزمن يقدم صورة مكثفة عن الأحداث.

كذلك نلاحظ التسريع حين يتجاوز السارد تفاصيل انتقال خليل من المدينة التي سيُعقد فيها الملتقى، مكتفياً بالإشارة إلى الوصول دون الخوض في تفاصيل الطريق أو الأحداث "وبعد سفر شاق إلى المحطة الشرقية... ها أنا أدخل المدينة التي دخلتِها قبلي بحزمة حزن وحقائب خيبات"[1]. فقد اكتفى بالإشارة إلى مشقة السفر، دون ذكر تفاصيل ذلك. كما يذكر أيضاً دخول بلقيس إليها.

كما نجد الكاتب قد استخدم التسريع من خلال الحديث بإيجاز عن سنوات من عمر خليل، ليكشف عن طبيعة شخصيته، إذ يقول خليل: "لأنني طوال عمري لم أهمّش أحداً: بشراً، كلمات، مقولات... إلا ما فرضه عليَّ بحثي الأكاديمي ووظيفتي وصنعتي العلمية"[2].

وقد لخّص الكاتب أحداث وقعت دون الخوض في تفاصيلها، فتجاوزها وذكر مباشرة ما وقع بعدها، ونجد هذا في المقطع التالي: "بلقيس... أعياك السؤال لأيام... وكبلتك الحيرة كما لم يسبق لها ذلك... الجسد يلحد إلى النحافة... العينان أغار عليهما السهاد فغارتا بعيداً عن جمجمته... ينبض داخلها عقل ظل يفكر.... يتحول... يتذكر... تعبرين ومنذ يومين سريراً بأحد المستشفيات"[3] بحيث انتقل الكاتب مباشرة إلى وجود يومين بعد وجود بلقيس في المستشفى.

وأيضاً قول بلقيس بعدها: "كنت أدرك أن الحياة ذكريات موغلة في القدم... ولأنني أردت إراحة ذاكرتي... فإن الحياة تريد الاستراحة في موتي ربما... وكنت أذكرك في كل خفقة قلب ودفقة وريد... علك تكون آخر ذكرى ترافقني إلى مثواي... كانت للموت رغبة... يا خليل"[4] إذ لم يذكر الكاتب ما حدث في تلك الأيام مع بلقيس حتى جعلها تصل لهذا الحال، وهذا ليُظهر الصدمة التي لحقت ببلقيس وعدم قدرتها على تحمل ما ألمّ بها.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص23.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص124.
[4] المصدر نفسه، ص124.

والهدف من استخدام تقنية التسريع هو تقديم نظرة شاملة أو موجز عما حدث، وهذا لعدم الاستغراق في أحداث غير هامة، يأتي بها مختصر لتخدم السرد أو اللحظة الحاضرة فقط، كما يوجد معلومات مكثفة في أسطر قليلة كي لا يقع في الاستطراد.

ب– التبطيئ:

التبطيء هو عكس التسريع؛ إذ يكون زمن النص أكبر من الزمن الذي وقع فيه الحدث، فيتوقف تحرك الأحداث ويُلغى الزمن عند لحظة معينة، ويتم الخوض في أدق تفاصيلها، سواء عبر الوصف، أو الحوار، أو المونولوج الداخلي.

وقد وظف الكاتب هذه التقنية بكثرة في روايته، وهذا يعود لطبيعة الرواية التي تعتمد على الذاكرة واستحضار الماضي، خاصة في اللحظات التي يصف فيها مشاعر الشخصيات أو حوارها الداخلي أو مع الآخرين، أو من خلال وصف الأمكنة، والاستغراق في الذكريات. ومما يدل على كثرة التبطيء في السرد، هو أن الرواية التي تمتد على مدى 127 صفحة، تحتوي على القليل من الأحداث فقط، فجلها وصف شعوري للشخصيات، ووصف للأمكنة، وبعض الحوارات بين الشخصيات كما يوجد في الجزء الأخير من الرواية.

ونجد التبطيء يظهر جلياً في بداية الرواية، من خلال الخطاب الذي وجهته بلقيس إلى خليل، وقد استغرقت رسالتها خمس صفحات كاملة من الرواية، تقول في بعض منها: "الليلة يا صديقي... قررت أن أسافر في تعاريج الأبجدية دون جواز كتابة أسمر... أليس من حقي الجوازات الشعورية التي كبتت في هذا القلب الصغير النابض المنطلق... المرابط على مشارف الذاكرة... التي ما زلت تصر على أننا نقتات على بقاياها؟ أجل... أنت قلت هذا... وكتبت هذا... إيه يا صديقي... للذاكرة أسئلة... ولي أنا أيضاً ذاكرة... وأسئلة بحجم الكون الذي ضاق بي الليلة... ولي بعض من الشعر أيضاً... وبقايا حلم في زوايا عميقة من هذه الذاكرة المتعبة... المثقلة... ولي بياض لا يُقرأ ولا يُؤوّل"[1]. وهذه الكلمات تجعل القارئ يعيش مع الشخصية، ويشعر بمشاعرها ويتماهى معها.

كما نجد التبطيء كذلك من خلال الحلم، حيث يتم إبطاء إيقاع السرد والتأمل في حالات الشخصية الشعورية التي يصعب التعبير عنها في الزمن الواقعي، تقول بلقيس: "أجيئك في منامك على استحياء... أشيّد لك مدينة أجعل شوارعها طويلة أسمي بعضها بأسماء من لم يسيروا عليها طويلا... وأفرش الشوارع ورداً... وزنبقاً...

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص08.

أستل من الأحشاء أعمدة من نحاس أنصّبها بتوافق وتوازٍ... أشعل المصابيح كلها بمختلف الألوان... أطرد كل من جاء مفتوناً... أستعير ساحلاً لا ينتهي... أضبط موج البحر على نبض قلبينا، أجعل الشمس تعلو جبينه مقدار رمح... أقتني من أقرب محل هجره صاحبه شمسية تفصّل ظلها على جسدينا بالتمام... أستظل قبلك خطوتين... أغمض عليّ للحظة... أفتحهما لأجدك أمامي تحمل وردة وسكيناً... تخيّرني بينهما... أرتب أصابعي... أمدّها بغنج إلى الوردة... تذوب في قطفتها أصابعي... تبتسم لي ملاكاً عاد إلى جنّته"[1] إذ يمتد الحلم على شكل مشهد طويل وبطيء، تتوالى فيه الأفعال والمشاهد بروية.

كما نجد التبطيئ في السرد أيضاً من خلال وصف بلقيس للوحة التي شاهدتها في المعرض، تقول: "كانت اللوحة متطرفة إلى أقصى اليمين...ودنوت منها دفقة دفقة من شعور... الصورة لامرأة... ولكن تعطي بظهرها وقفاها لناظرها... لم يكن على اللوحة إلا شعر طويل ينساب ليلاً سرمدياً على كتفين نحيلين... ونصف ظهر... سواد الشعر وطوله... نحافة الكتفين... نصف ظهر"[2]. حيث يتم تفصيل المشهد بدقة، إذ يتوقف الزمن ويسيطر التأمل والوصف، فبلقيس لا تكتفي برؤية اللوحة، بل تلج إلى أعماقها وتعيد تأويلها، وتقرأها قراءة سيميائية دقيقة كما قالت.

ويتم توظيف تقنية التبطيء أيضاً من خلال الحوار، حيث يغيب الراوي، وتتولى الشخصيات تقديم السرد من خلال حوار يتم بينها، ونجد هذا كثيراً في النصف الثاني من الرواية، بعد حضور الملتقى، والذهاب إلى المعرض، والمرسم... فتقابل الشخصيات هناك دعا إلى ضرورة الانتقال من الاعتماد على المونولوج الداخلي وكتابة الرسائل فقط إلى تخلل الحوار في السرد، ومثال ذلك هذا الحوار الذي دار بين بلقيس وخليل عند لقائهما أول مرة:

"– وما جد يدك يا بلقيس؟

أبتسم مرتبكة مجيبة:

– الجديد... آ... آ...

– في مجال الكتابة طبعاً...

– آه... بعض النصوص الشعرية... ربما

– ولمَ "ربما" هذه؟

احترت أن أجيبك... وقد ورطتني "ربما"... كان عليّ أن أبتسم وأرد مرة أخرى:

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص75.

– ربما... هو شيء يشبه الشعر يا خليل"[1].

ومن مشاهد الحوار كذلك، وهي كثيرة، ما دار بين خليل وعلي، وهو يعبّر عن التباطؤ الكبير في السرد، إذ أنه استغرق تسع صفحات كاملة في الرواية، وهذا مقتطف منه:

"– أهلا خليل... طال غيابك يا غزالي.
– أهلاً يا أستاذ عليّ
– خلا منك المرسم يا صديقي... تركتنا وحيدين، لماذا؟
– هل أمورك جيدة يا خليل بمدينتنا؟
– آه بالطبع... كل شيء على أحسن وجه
– هل تحولت قليلاً؟
– قليلاً؟ بل كثيراً... كثيراً...
كان عليّ يتعمد طرح أسئلة كثيرة... ولو أنه كان يعرفه إجابتها"[2].

في ختام تحليلنا لتقنيتي التسريع والتبطيء في رواية بلقيس، يتضح أن علاوة كوسة قد نجح في توظيفهما بشكل متوازن ومدروس، يخدم البناء السردي ويعكس الحالة النفسية للشخصيات؛ فلجأ إلى التسريع لتجاوز المحطات الزمنية غير المهمة، أو لتقديم خلاصة سريعة عن تجارب مؤلمة أو ماضية. وفي المقابل، استخدم التبطيء خاصة في مشاهد الحلم، والحوار، والوصف، لخلق كثافة شعورية، وإطالة اللحظة الزمنية، وكأن الزمن يتوقف ليفسح المجال أمام التأمل والتفكير والانفعال.

وهكذا، يكون توظيف الزمن في الرواية بشكل عام، سواءً من خلال المفارقات الزمنية، أو الزمن النفسي، يكون أداة فنية وعاطفية تُسهم في الكشف عن أعماق الشخصيات، وتمنح القارئ تجربة نابضة بالحياة والتوتر، اللذان يسهمان في خلق عنصر التشويق والإمتاع.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص49.
[2] المصدر نفسه، ص98.

المبحث الثاني: بنية المكان

يُعتبر المكان من أهم عناصر البنية السردية، إذ أنه "يمثّل الخلفية أو الإطار الذي تقع فيه أحداث الرواية، وهو الذي يحتوي عناصر السرد الأخرى، وهو يرتبط بالإدراك الحسي"[1]

ويقول عبد الملك مرتاض متحدثاً عن أهمية المكان في العمل السردي –حيث أشار له بمصطلح "الحيز"–: "إن السرد من دون حيز لا يمكن أن تتم له هذه المواصفة، إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد، بل إننا لا ندري كيف يمكن تصوّر وجود أدب خارج علاقته مع الحيز... فالأدب من بين موضوعات أُخر، يتحدث عن الحيز: يصف الأمكنة، والدُور، والمناظر الطبيعية، ينقلنا في خيال إلى مناكب مجهولة توهمنا، في لحظة القراءة، بأننا نركض عبرها، ونقطنها"[2].

فالمكان في الرواية ليس مجرّد إطار للأحداث، بل هو كائن حي يتفاعل مع الشخصيات، ويتقاطع مع تجاربها النفسية، وهذا ما نجده في رواية بلقيس ظاهراً بقوة، إذ أن الشخصيات تتفاعل من خلال الأمكنة، فهي ترتبط بذاكرتها ومشاعرها الوجدانية، ليُسهم التواجد في المكان في عودة الشخصيات إلى لحظات من ماضيها، أو استغراقها في اللحظة الحاضرة بعمق.

وعلى هذا، سنقسّم دراسة المكان على عنصرين؛ نتطرّق أولاً باختصار لأهمية المكان في رواية بلقيس على وجه الخصوص، ثم نتناول أهم الأمكنة التي وردت فيها، والتي كان لها ارتباط خاص بالشخصيات، أو تأثيرٌ على تطوّرها، وعلى الحدث كذلك.

1– أهمية المكان في رواية بلقيس:

يلعب المكان في رواية بلقيس دوراً مهماً جداً؛ إذ به ترتبط ذاكرة الشخصيات، وهو يمثّل الحافز الذي يدفع الشخصيات للتذكر، فكما قالت بلقيس "أليس من حق الأمكنة التذكير"[3] يتجلّى هذا الدور المهم من خلال تشبّع الشخصيات بذاكرة الأمكنة، واحتشاد تلك الأمكنة بمشاعر الشخصيات، وهذا ما أفضت إليه الدراسات الحديثة،

[1] بتصرف: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص106.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص132.

[3] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص15.

بكون المكان جزء حسي من الشخصية، "فمع التسليم بوجود علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصية، فإننا لا نجد غرابة في أن يكون المكان قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها".[1]

ويظهر هذا من خلال حديث الشخصيات عن الأمكنة التي ترتبط بها، ووصفها بشكل شاعري يوحي بعمق العلاقة بينها، وبمدى تأثير ذلك المكان على الذات وارتباطها النفسي بها. فهذه الأماكن تعكس أفكار الشخصيات الداخلية ومشاعرها وأحاسيسها وذكرياتها القديمة. كما أن بلقيس تشعر بأن الأماكن تستدعيها، وتحتضن ذكرياتها، وأنها شاهدة على أفراحها وأقراحها.

بالعودة إلى الرواية، فإننا نجد الأمكنة تؤثر في تكوين الشخصية، كما تعكس أحوالها النفسية، وتُستخدم في الكشف عن توترات داخلية وخارجية، كما أنها تمثّل في أحيانٍ كثيرة أحد محددات الانتماء الاجتماعي والثقافي، خاصّة بالنسبة للشخصيات المثقفة التي تملك علاقة خاصة بالأماكن ذات الطابع الإبداعي والثقافي، بحيث يكون المكان هنا رمزاً يدلّ على البنية الاجتماعية أو الإيديولوجية للشخصيات، مثل: الجامعة، قاعة المحاضرات، دار الثقافة، المرسم... كلها أماكن توحي بانتماء الشخصيات لطبقة مثقفة. أما الشوارع والمدينة المزدحمة، فهي تمثل اغتراب هذه الطبقة، إذ تحس بغربتها وسط الزحام.

وتكمن أهمية المكان في رواية بلقيس أيضاً، في كونه ليس مجرد فراغ، بل هو جزء من بناء الحدث، حيث أن اللقاء الأول بين بلقيس وخليل يكون في دار الثقافة، كما أن المرسم يشهد على تحولات الحدث العاطفي والفكري بينهما.

في النهاية، نقول إنه لا يمكن فهم العالم السردي لرواية بلقيس: بكائية آخر الليل دون تتبّع بنية المكان، فهو الذي يحمل ذاكرة الشخصيات، وهو مسرح الأحداث، وهو المؤثر على الحدث والزمن في آنٍ واحد، وبالتالي يكون المكان محركاً لبناء النص، ووسيلة تسمح للقارئ بالولوج لعمق الشخصيات.

[1] مجلة نزوى: أهمية المكان في النص الروائي، على الموقع الالكتروني: www.nizwa.om، اطلع عليه يوم: 12 أفريل 2025، على الساعة: 18:20.

2- أنواع الأمكنة في الرواية:

تختلف الأمكنة وتتعدد في رواية بلقيس، فهي تزخر بالعديد من الأماكن، خصوصاً وأن البطلين ينتقلان من مكان لمكان ويواجهان أحداثاً مختلفة في كل مكان ينزلان به. ولا تكون هذه الأمكنة مجرد فضاء جغرافي تتحرك فيه الشخصيات، فكل مكان له ارتباط خاص وأثر نفسي ما على الشخصيات، كما أن له دلالات وإيحاءات مختلفة.

وسندرس هذا العنصر بناءً على فاعلية المكان، وأهميته في التأثير على الشخصيات، وعلى الحدث، حيث سنُبرز علاقة التأثير والتأثير بينهما، وما يعنيه المكان بالنسبة للشخصيات. ومن أهم الأمكنة التي أسهمت في بناء الرواية نجد: الغرفة، المدينة، البحر، المرسم.

أ- الغرفة:

الغرفة هي ذلك الحيز الضيق-الرحب الذي يحتوي الإنسان بكل أفكاره ومشاعره وخصوصياته، فهي المكان الذي يمارس فيه حياته كما يشاء ويتحرك فيه بحرية، و"الغرف فيها من التنوع والخصوبة ما يجعلها كل شيء بالنسبة إلى الإنسان خارج الفضاء الأرضي المتسع، بذلك تشكل عوالم لساكنها داخلها وخارجها؛ فهي تُمكّن قاطنها من خلق فضائه الداخلي الآمن الأليف الأمومي فيها"[1].

وقد كانت الغرفة بالنسبة لخليل وبلقيس الحاضن لهما، والفضاء الذي يخلعان فيه شخصيتهما الأكاديمية القوية، لتظهر تلك الشخصية الهشة المرهقة، يقول خليل: "غادرت المدرج عائداً إلى بيتي الصغير... وغرفتي التي تشتاق إليّ كما لم تحسّسني أية أنثى في هذا الوجود... غرفتي التي تعرف عني كل يوم شيئاً جديداً... وتحفظ طقوسي كلها ولا تبوح –فللغرفة ذاكرة ولي مفتاح الباب- طقوس الارتماء على فراشي متعباً... وتمتماتي وتنهداتي البائسة... وسفر عينيّ في فضاءات مغلقة مفتوحة... محدودة لا متناهية"[2].

فالغرفة بالنسبة لخليل هي الفضاء الذي يسمح لنفسه بأن تكون نفسه فيه، فيخلع عنه شخصية الأستاذ الأنيق والصارم، ليستسلم لضعف شخصيته كإنسان وكرجل أرهقته الهموم. وهي على صغرها، فضاءٌ مفتوح وواسع

[1] منى المصدر: قدر الغرف المقبضة: جمالية انقباض المكان، مجلة فسح، على الموقع الالكتروني: www.arab48.com، اطلع عليه يوم: 13 أفريل 2025، على الساعة: 04:15.

[2] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص18.

يتسع لكل طقوس خليل وآلامه وتنهداته. فهي هنا إذاً ليست مكاناً جامداً، بل هي كائن ذو ذاكرة، تحتفظ بتمتماته وتنهداته، وتخفي أسراره.

اللافت هنا أن الغرفة، رغم ضيقها الجغرافي، تُوصف بالانفتاح: "فضاءات مغلقة مفتوحة... محدودة لا متناهية"، فهي مساحة مفتوحة من منظور نفسي للشخصية، إذ تُقاس هنا المساحة بالحالة الشعورية.

كما تقول بلقيس عن غرفتها: "أطلق عنان بصري في فضاءات تلك الغرفة المريحة-الموحشة وأقمع حسّ الأكاديمية في ذهني كي لا تقارب الفضاءات تأويلياً والأمكنة سيميائياً... وأؤجل تيه الشاعرة في خيالي... كي لا تملأ فراغات وزوايا الغرفة وقوفاً واستوقافاً... بكاءً واستبكاءً... ذاكرةً وحنيناً... وحدة وأنيناً"[1]. في هذا المقطع تكشف بلقيس عن رغبتها في التخلي عن هويتها الأكاديمية والإبداعية، لتعيش لحظة إنسانية بعيدة عن التحليل والتأويل. تأتي الغرفة هنا كمكان مريح وموحش في الوقت نفسه، تعكس فيه صراعاتها الداخلية، وتحاول أن تُسكت ذاكرتها وحنينها.

في مقابل غرفة بلقيس التي تحمل ذاكرتها، نجدها تتحدث بشكل مختلف عن غرفة الفندق الذي كانت تقيم فيه أثناء فعاليات الملتقى، فتقول: "ولجت الباب... ووضعت متاعي على طاولة تغري بالجلوس إليها وفقط... أما الكتابة والإبداع ففي أمكنة أخرى"[2] وبهذا فالغرفة هنا بالنسبة لها هي فضاء للراحة فقط، إذ تميّز بلقيس بوضوح بين الغرفة الخاصة التي تحمل طابعها وذاكرتها، وغرفة الفندق التي تبدو باردة وعابرة ولا تنتمي إليها. إنها ترى فيها مكاناً لا يلهمها، بل يقتصر دوره على الراحة فقط، لا على الإبداع.

وتقول أيضاً عن غرفة الفندق: "للأسِرّة ذاكرة تحفظ أسرار المتعبين... وأسِرّة الفنادق والإقامات العمومية ستبقى أبداً دون هوية لأنها للجميع... ولأنها ليست لأحد عكس التي في البيوت... تثبت الأسِرّة والعابرون تحولوا... وتبقى ذاكرة الغرف المؤثثة تتنازع ذكرياتنا... فللفراش نصيب... وللمرآة نصيب... وللنافذة نصيب أيضاً"[3]. فغرف الفنادق أماكن بلا هوية، لا تحمل بصمة أحد، على عكس غرف البيوت التي تحتفظ بذكريات ساكنيها.

كنتيجة، تمثل الغرفة في الرواية نوعاً من الملجأ النفسي للشخصيات، حيث تكون الذات أكثر وضوحاً، وفيها تتجلى العلاقة الحميمية بين الشخصية والمكان.

---

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص96.

ب- المدينة:

للمدينة حضور واضح وكبير في الرواية، و"يُعتبر فضاء المدينة أنموذجاً مصغراً لفضاء العالم الكوني الفسيح، والمدينة في دواخل النفس هي صورة مكبرة لأحلام الإنسان وانكساراته"[1].

وتتحدث عن المحطة التي استقبلتها بعد أن وصلت إلى المدينة الساحلية التي سيقام فيها الملتقى "استقبلتني المحطة الغريبة بحركيتها المقلقة التي لا تهدأ أبداً"[2] وأيضاً قولها: "ينفعل بحر روحي القلقة... ومشية أتحسس بها أنوثتي... وأتحاشى بها صمت الأرصفة... وضوضاء المدينة... وثرثرة العابرين... أحثّ الخطى كي أتخلص من أسر الأمنيات الملتوية المنكسرة في جفون هذه المدينة... التي مالت متجعدة"[3]

في هذا المقطع، تُجسّد بلقيس المدينة بوصفها كياناً مضطرباً لا يهدأ، يستقبلها بحركية مقلقة، ما يعكس منذ اللحظة الأولى توترها النفسي وشعورها بالاختناق، إذاً فالمدينة ليست مجرد فضاء خارجي، بل مرآة تعكس قلقها الداخلي وتيه روحها، فالضجيج والثرثرة يعمّقان توترها وغربتها.

وتُقارن هذا الإحساس بما اعتادت عليه في قريتها، بقولها: "ألج ساحته، فبهوه الفسيح على مقاس إرهاقي من سفري الشاق... من قريتي الهادئة إلى مدينة صاخبة -إن كنت تذكرها- وتذكر ما كان بيننا فيها..."[4] فهي تقابل سكون المكان الذي ترعرعت فيه بضجيج المدينة المربك، وتستحضر ذكرى عاطفية لتجربتها السابقة فيها، مما يضاعف شعورها بالحنين والضياع.

كما تقول: "وبدأت أحضان المدينة تنفتح لجسدي النحيف... ولكن قد لا تنفتح لفكرتي الحبلى... كنت أسير المدينة شطرين: غريبة عنها تحاول أن تندمج وتقتني بعض ما تريد لنفسها من ما في هذه المدينة، ومقيمة فيها تفكر أن تهب وتصدر فكرتها وتسكنها جنبات هذه المدينة أيضاً"[5]. في هذا المقطع، تعبّر بلقيس عن إحساسها بالتردد والانقسام داخل المدينة، فهي تشعر بأن المدينة تقبلها من الخارج بجسدها فقط، لكنها لا تستوعب فكرتها

[1] قسمية مصطفى: فضاء المدينة في الرواية الجزائرية، مجلة ألف، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد 11، 2024، د.ص.

[2] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص12.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص76.

العميقة والمختلفة. تقول إنها تمشي في المدينة وكأنها شخصان: واحدة غريبة تحاول أن تندمج وتجد لنفسها مكاناً، وأخرى مقيمة تفكر أن تشارك فكرتها وتترك أثراً فيها.

أما بالنسبة لخليل، فالمدينة تعمّق فيه إحساسه بالحزن والاغتراب، يقول واصفاً دخوله للمدينة: ""وها أنا أدخل المدينة التي دخلتِها قبلي بحزمة حزن... وحقائب خيبات... دخلتُها وقد مررتُ بجسور من حنين معلقة بين الوريدين"[1] إذ ينظر خليل إلى المدينة بعين الحزن والذكريات، دخولها يوقظ فيه مشاعر الحنين، ويذكره ببلقيس، التي يوقن بأنها أيقظت فيها نفس المشاعر التي أيقظتها فيه. فالمدينة هنا مكان يُستدعى فيه الماضي، وتعود فيه الذكريات التي تربطه ببلقيس.

ويقول أيضاً: "يقتلني الصمت... وتصغي الأرصفة إلى ضوضاء مدينتها... وثرثرة عابريها... شارع يهبني شارعاً... وعيناي القريحتان تتوضآن من ملح اغترابي المتنامي كلما حللت بمدينة ليس لي فيها صديق... لتصلّيا ركعتين في التيه على سجادة الثابت والمتحول هذه الليلة"[2] حيث يكشف هنا خليل عن الشعور العميق بالغربة رغم صخب المدينة وضجيجها، فالصمت الذي يقتله هو صمت داخلي ينبع من الشعور بالعزلة، ورغم أن المدينة تبدو مليئة بالحياة، إلا أنه يزداد فيها شعوره بالاغتراب والوحدة، فتصبح المدينة رمزاً للضياع الروحي، لا للسكينة أو التواصل.

يتّضح من خلال تحليل حضور المدينة في رواية بلقيس أنها ليست مجرد خلفية للأحداث، بل كيان حي يتفاعل مع الشخصيات ويؤثر في انفعالاتها، فالمدينة في نظر بلقيس وخليل تمثل مرآة داخلية لقلقهما واغترابهما وتيههما وذكرياتهما المنكسرة. هي فضاء مزدحم بالعابرين والضجيج، لكنه في الحقيقة مكان موحش وبارد، ويفتقر للانتماء.

ج- البحر:

يتجلّى من خلال الرواية الارتباط العميق بين الشخصيات والأمكنة، حيث يظهر المكان كعنصر متفاعل يستدعي ذكريات محددة، ويثير مشاعر خاصة لدى كل شخصية، ويبرز هذا بوضوح في قول بلقيس: "وكنا قبلها بنكسات... قد أودعنا أمكنة كثيرة شطراً من حياتنا"[3]. وهو ما يشير إلى أن الأماكن تحمل أجزاءً من حياتهم،

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص113.

وتبقى شاهدة على لحظات الألم والفرح. ومن الأمثلة الدالة على ذلك، ارتباط البحر في الرواية بذكريات خاصة ومشتركة بين بلقيس وخليل، مما يمنحه بعداً وجدانياً يتجاوز كونه مجرد فضاء طبيعي.

تقول بلقيس: "ولكنك تذكر البحر فتذكّرني بآخر ما قرأت لا يا صديقي... مجموعتك القصصية البديعة التي عشت من خلالها أعماراً أخرى... "هي والبحر" مجموعتك التي اشتغلت عليها ذات سفر أكاديمي"[1] وتواصل القول: "وقد ذكّرتني بالبحر... البحر الذي كان لقاؤنا الملائكي أمام عيونه التي لا تنام"[2]

في هذا القول، يبدو البحر بالنسبة لبلقيس مرآة لذاكرتها العاطفية، فليس مجرد فضاء طبيعي، بل هو رمز حيّ لعلاقتها بخليل، فكلما ذُكر البحر، استحضرت خليل بكل تفاصيله، بكتاباته، بلقائهما، وباللحظات الحميمة التي جمعتهما أمام أمواجه. فخليل والبحر يتداخلان في ذاكرتها حتى يصيران شيئاً واحداً.

وتقول: "البحر الذي جئت حماه... شاعرة منكسرة... شاكية متسترة... راهبة متمردة... عاشقة تحمل قلبها بأصابع مرتعشة"[3] فالبحر هنا ملاذاً نفسياً لبلقيس، فهي تأتيه كشخص مثقل بمشاعر مضطربة: الحزن والخوف والانكسار والتمرد، فيصبح البحر مكاناً يحتضن حالتها النفسية، ويكون شاهداً على أوجاعها

وتقول أيضاً في الحديث عن علاقتهما بالبحر: "آه... البحر... قلت لي يوماً بأن لك مع البحر حسابات قديمة... وإنك أودعته أسرارك ولا بد يوماً أن ترد الودائع"[4] إذ يظهر البحر في هذا المقطع كرمز مشترك للذكريات والبوح، حيث يمثل فضاءً آمناً تستودَع فيه الأسرار والأحزان، ويتحول إلى شاهد صامت على العلاقة بين بلقيس وخليل.

كما يتّضح ذلك أيضاً في قول بلقيس التالي: "ماذا سيقول البحر غداً عندما سنقف أمامه معاً... آه... وتذكرنا يا خليل أننا كنا رحلنا... وتركناه وحيداً... واستودعنا أمواجه أسرارنا الكثيرة... ليخلد الذي كان بيننا مداً وجزراً"[5] حيث يصبح البحر بمثابة كائن حي يحمل ذاكرة العاشقين، يحفظ أسرارهما، ويختزن ما كان بينهما من حب وانكسار.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص21.
[3] المصدر نفسه، ص12.
[4] المصدر نفسه، ص87.
[5] المصدر نفسه، ص58.

وتقول بلقيس في آخر لقاء لهما بالبحر معاً: "كنا صمتنا طويلاً في حضرة البحر... صمتاً يليق بمقامه... بصمته الأبدي الملفوف بقلق لا ينتهي... أذكر أنك أودعت البحر أسرارك يا خليل... وأسراري... ولم تحدثه عن حسابات قديمة"[1] في هذا المقطع، يُصبح البحر مسرحاً للوداع الأخير، وصمت العاشقين أمامه ليس مجرد صمت عادي، بل طقس من طقوس الفقد، ما يعني أن ثمة أشياء ظلت عالقة بينهما. فالبحر بصمته الأبدي وقلقه الكامن، احتضن آخر لحظة جمعتهما، واحتفظ بأسرارهما إلى الأبد، إنه شاهد على النهاية.

في ختام دراسة حضور البحر في رواية بلقيس، يتّضح أن البحر ليس مجرد خلفية جغرافية للأحداث، بل هو فضاء رمزي يتجاوز وظيفته الطبيعية ليُصبح مرآة لانفعالات الشخصيتين، ووعاءً للأسرار، وأرشيفاً للذكريات، وملاذاً أخيراً للحب والخذلان. وفي وداع بلقيس وخليل الأخير له، يصبح البحر رمزاً للنهايات الهادئة، الحزينة، التي لا تحتاج إلى ضجيج لتُعلن عن ألمها.

د- المرسم:

المرسم هو الفضاء الذي حمل الكثير من أحداث رواية بلقيس، ويُعد المرسم في الرواية من أبرز الأمكنة ذات البعد الرمزي والوجداني، إذ لم يكن مجرد فضاء للرسم أو الإبداع البصري، بل تحول إلى مسرح تتقاطع فيه مشاعر بلقيس وذكرياتها وأشواقها، فمنذ اللحظة الأولى التي تطأ فيها أرضه، يتجلى أثره العميق في نفسها، حيث تقول: "ولاح باب المرسم... الأصيل... المهيب فعلاً... وكان أشدّ ما جذبني لهذه المدينة بالفعل... ففيه أرواح أنبياء الريشة والألوان... وفيه سكون الأبدية متخفياً في زوايا الأطر الخشبية المذهّبة... وفيه ثورة الأعماق: عواطف، آهات، تنهدات، وأحزاناً كلها ناظرة على أرصفة الخطوط المتداخلة، والأشكال التي بدت مبهمة موغلة في الغموض... أو هكذا بدا لي... أنا المحبة للرسم... والجاهلة لكثيرٍ من تفاصيله"[2] لتؤكد على عظمة هذا الفضاء وتفرده بين باقي الأماكن التي عرفتها.

كما أن وصفها للمرسم بكونه فضاءً تسكنه "أرواح أنبياء الريشة والألوان" يشكّل امتداداً لقراءتها الجمالية للعالم، فكما وضعت سابقاً الكتّاب والشعراء في مقام الأنبياء، فهي تضع هنا الرسامين في مقام مماثل، لما يحملونه من رسالة إبداعية سامية، وهذا يعبّر عن احترامها العميق للفن وقدرته على التعبير عن الألم والجمال معاً.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص69.

المرسم أيضاً هو المكان الذي جمعها مجدداً بخليل، تقول: "كان إحساسنا يعجل من ترتيب أموري للالتحاق بالمرسم... لأراك ربما... وربما قد لا تكون ثمة... فيصير من دونك مرسماً دارساً... أتحجج به لأقف وأستوقف... وأبكي وأستبكي"[1] فحضور خليل في هذا الفضاء يعطيه معنى، أما غيابه عنه فيجعله فضاءً خاوياً.

فتقول في هذا: "رحت أستجدي وجهك في وجوه الحاضرين... وأحسست بعمق وبصدق بأنني محتاجة جداً إلى وجودك معي في هذا المكان... بين هؤلاء الشعراء المجانين، بين هاته اللوحات الصامتة الفصيحة... كنت محتاجة إلى وجهك مقابلاً أوجه هؤلاء الأشباح الموغلة في الغموض حتى الجنون"[2] فتبرز هنا أكثر حاجة بلقيس لحضور خليل في المرسم، فبالرغم من جمال اللوحات وعمقها، وبالرغم من وجود المبدعين من حولها، فإن حضور خليل وحده كان سيمنح المكان دفئه الحقيقي. وبما أن خليل لم يحضر ذلك اليوم، فتقول بلقيس: "ومر اليوم من دونك يا خليل خراباً مؤثثاً وخيبات منمقة"[3].

بينما كانت الأمكنة الأخرى في الرواية تذكّر بلقيس بالماضي وتسترجع من خلالها ذكرياتها القديمة، كان المرسم مختلفاً؛ فقد كان مكاناً تصنع فيه ذكريات جديدة، وتعيش فيه الحاضر، فقد تعيش لحظة جديدة في المرسم، مليئة بالشعور والانتظار وكان حضور خليل فيه قوياً ومؤثراً.

كما لعب المرسم دوراً في تطور شخصية بلقيس، حيث أن ما حدث فيه أجّج مشاعر الغيرة فيها، وأيقظ أحاسيسها الأنثوية، فكان ذلك أولاً عندما رأت خليل مشدوهاً نحو لوحة معينة، تقول: "إنها صورة جميلة أعجبتك... ماذا لو كانت صورة امرأة جميلة استهوتك... هي المرة الثانية التي أشعر فيها بطوفان الغيرة يجرفني... ولكن لم أفهم لِمَ كل هذا التعلق... ماذا لو كانت صورة امرأة جميلة... فلا تعدو أن تكون إلا رسماً... ألواناً... وفقط... ليست حقيقة... ولكن... قد تحيلك الرسوم والصور واللوحات على سوابق عاطفية، وذكريات قديمة"[4]

يبرز هذا المقطع تأثير المرسم كفضاء للصراعات الداخلية والنفسية لشخصية بلقيس، إذ إن رؤية خليل يتأمل لوحة امرأة جميلة أثارت في نفسها شعور الغيرة، مما كشف عن تعقيدات مشاعرها الأنثوية واحتياجاتها العاطفية التي تزداد حدة في هذا الفضاء الفني.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص107.
[2] المصدر نفسه، ص71.
[3] المصدر نفسه، ص73.
[4] المصدر نفسه، ص72.

وبعد أن اقتربت بلقيس لتشاهد اللوحة التي كان خليل مهتماً بها، تجدها فتقول: "عندما شاهدتك تشاهدها بكل ما أوتيت من تيه ودهشة... ثمة يا خليل... كان عليّ أن أتيقن بأنك ما زلت تعيش على أنقاض ذاكرتك... وأنك لم تنسَ أبداً ولن تنسى حبك الأول... حتى في هز رحيلها عنك تركتك في ليل طويل يغطي كتفيك النحيلين"[1].

والمرة الثانية التي شعرت فيها بلقيس بالغيرة في المرسم، عندما رأته مع الرسامة زليخة، فقد لمحت بينهما وجود انجذاب لكل منهما للآخر، فرؤيتهما يقفان معاً، استيقظت فيها مشاعر الغيرة، تقول: "كلما دنوت من المرسم يزداد نبض القلب... وعندما اقتربت من بابه تسارعت طرقات العين... ولما ولجته تحمّد فيّ كل شيء يا صديقي... آه... لقد رأيتكما معاً... ودبت الغيرة في كامل هذا الجسد المتعب... وكانت الصدمة مضاعفة... فرحة أن ألقاك بعد طول سؤال وحيرة... وصدمة أن أجدك رفقة أنثى... كنت أدرك حجم الذوبان في بعضكما... وكلها دهشة وكلك هدوء... بقدر ما أحببت فيك أن تتحول، بقدر ما كنت أريدك لي... وليس عني لامرأة... دهشة أخرى".[2] مشاعر الغيرة التي انتابت بلقيس عند رؤيتها خليل مع الرسامة زليخة تكشف عن هشاشة علاقتهما وتعقيداتها، حيث تتصارع بين الفرح بلقائه والصدمة لرؤيته مع امرأة أخرى.

نستنتج أن المرسم في الرواية يظهر كفضاء نفسي تتقاطع فيه مشاعر بلقيس وتتشكل من خلاله تحولات شخصيتها، ففيه لا تسترجع ماضيها فحسب، بل تعيش لحظات حاضرة مشحونة بالعاطفة والانتظار والغيرة، مما يمنحه طابعاً خاصاً في بناء التجربة الشعورية للرواية، وبين جدرانه، تنكشف هشاشة وتعقّد العلاقة بينها وبين خليل، مما يجعله من أبرز الأمكنة وأكثرها تأثيراً في مسار السرد في الرواية.

المبحث الثالث: التفاعل مع الفنون

تتميز رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" بتداخل الفنون، فقد وظّف علاوة كوسة في روايته الكثير من المرجعيات الفنية، حيث يُلاحظ حضور فن الشعر، مما يُضفي على النص جمالية خاصة ويُعزز من تأثيره على القارئ. كما يُلاحظ حضور فن آخر قلّما ما يكون في الرواية، لكن علاوة كوسة نجح بمزجه مع الرواية والشعر، مُنتجاً بذلك نصاً سردياً متمازجاً، تتداخل فيه الفنون مع بعضها بطريقة إبداعية وتصوير مهيب، فبالإضافة لفن الشعر، وظف فناً آخر وهو الرسم، ففيما يُحمّل الشعر دلالات ورمزيات مكثّفة، حمّل الرسم كذلك لغة تصويرية بديعة، ومن المهم جداً امتزاج الفنون مع بعضها، إذا "لا يمكن إنكار علاقة الفنون وارتباطها وتكاملها، والتفاعل الذي يقوم بينها، مما

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص108.

يصبح عملية تلقيح وإخصاب متبادل بين الفنون"[1]. لذلك فقد اندمج كل من الشعر والرسم في النسيج السردي، فصار كل فن يكمّل الآخر، ما يجعل الرواية نصاً فنياً مركباً متمازجاً، يتجاوز حدود الأجناس التعبيرية.

1- مع الرسم:

لقد أشار العديد من النقاد إلى العلاقة العميقة التي تربط بين الأدب والفنون التشكيلية، فـ"كثيراً ما ربط النقاد بين الرسم والأدب؛ من حيث أن الأدب لون من التصوير، إذ يُجسّد الأدب لوحة مصنوعة من الكلمات، فالكاتب لا يصف واقعاً مجرداً، بل واقع متشكل تشكيلاً فنياً متأثراً بالفنون التشكيلية"[2] فمن منطلق أن الأديب يرسم بالكلمات كما يرسم الفنان بالألوان، وفي إطار أن الرسم نوع من أنواع الفون التي تعبّر عن المشاعر والأحاسيس، تحاول الرواية إقامة تمازجاً بين الشعر والرسم، لترجمة الأحاسيس بلغة مزدوجة: لغوية وبصرية.

فنجد حضوراً بارزاً لفن الرسم في رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" باعتباره بعداً بنيوياً داخل النص الروائي، فقد سعى الروائي علاوة كوسة إلى إقامة تفاعل فني بين الكلمة والصورة، بين القصيدة والريشة، متجاوزاً بذلك حدود السرد التقليدي نحو بنية فنية هجينة تتعالق فيها الأجناس الفنية.

وقد تم تجسيد هذه الفكرة في الرواية من خلال إقامة ملتقى الريشة والقلم، الذي يُعد أبرز تجليات هذا التداخل الفني، بحيث يتم تحويل القصائد إلى لوحات فنية، أو اللوحات الفنية إلى قصائد، حيث أُدرج لكل شاعر رسام سُمي بـ "الزوج المرسمي" ليكتب كل شاعر نصاً حول لوحته، أو يحوّل الرسام قصيدة الشاعر إلى لوحة، بحيث يكون الهدف هو المزاوجة بين فنين، بين قلم وريشة، بين الشعر والرسم.

تقول بلقيس: "كنت أقيم للحظات في زوايا تلك اللوحات... ثم لا أفتأ أسرح في بياض الوسط... لأقرأ ما تيسر من دلالات هذا البياض المدهش... الذي يقول كل شيء... الذي يأبى أن يتحول إلا إذا أراد له صاحب الريشة غير ذلك... فحينها يمكن للفنان أن يقول كل شيء... ولعبة التحول معشوقة بين الفنان ولوحته أيضاً... تماماً كما هي بين المبدع ونصه... وبين الإنسان وفكرته"[3] يتحول البياض هنا إلى رمز مزدوج: بياض اللوحة، وبياض الصفحة، كلاهما ينتظران تدخل الفنان أو الكاتب لمنحهما المعنى، هذه الثنائية تعكس التصور العميق للعلاقة بين الفن التشكيلي والفعل الكتابي، فكلاهما عملية خلق وتشكيل للمعنى.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص157.

[2] بتصرف: المرجع نفسه، ص155.

[3] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص85.

ويبلغ التماهي بين الشعر والرسم ذروته في هذا المشهد الذي تصفه بلقيس: "كنت أتصفح أيضاً وجوه الرسامين فلست ألمح إلا تركيزاً كبيراً حد التماهي... تيهاً رهيباً حد الحلول... وعلى وجوههم بقايا ذكريات... وأشطار نبوءات لم تتحقق... ولكن الذي حيرني... أنني لم أكد أعثر أمام كل اللوحات على شاعر ورسام معاً... فهل ترك الشعراء جراحاتهم وذكرياتهم وأنصاف حيواتهم للرسامين وغادروا؟"[1] هذا المقطع يعكس ذروة التمازج بين فن الشعر وفن الرسم، إنها لحظة اندماج حقيقية بين الفنين، حيث لا يعود بالإمكان الفصل بين الكلمة واللون، بين القصيدة واللوحة، بل يصيران معاً جسداً فنياً واحداً، يحمل صوت الألم والجمال بصيغة سردية بصرية متكاملة.

وفي موضع آخر، تُجسد بلقيس عمق العلاقة التبادلية بين الشاعر والرسام، حيث ينصهر كل منهما في عالم الآخر سعياً لخلق معنى جديد، فتقول: "...تماماً كما ينمّق الرسامون الآن أوزان القصائد ويشفون علل أصحابها... زاحفين إلى معانقة أشرعة جنونهم مبحرين في عوالمهم الغامضة... أو مثلما يحاول بعض الشعراء استنطاق اللوحات، واستبطان الألوان، وقراءة بياضها، وتأويل ما يُؤول وما لا يُؤول"[2] حيث يظهر الانصهار الفني بين الشعر والرسم، فالرسام يحاول أن يضبط أوزان القصائد وكأنه يعالج آلام أصحابها بريشته، بينما يغوص الشاعر في عمق اللوحات لاستنطاق صمتها وتأويل بياضها. وهذا التمازج يخلق تجربة تعبيرية جديدة يتفاعل فيها كل فن مع الآخر.

كما تبرز الرواية وعي الشخصيات بالفارق التعبيري بين اللغة والرسم، بل وتقول بإمكانية تفوّق الخطاب البصري على اللغوي أحياناً، كما في قول بلقيس: "أيهما الأفصح، الخطاب اللغوي أو غير اللغوي؟ ماذا لو اجتمعا معاً... وماذا لو أن بدرو الرسام الشاب الذي سلمته قصيدتي... بارقة وهمي... قد وقف حائراً بين خطابين؟ ومن يدري فلعلّه الأقدر، ولو للحظة على تحويل خطابي اللغوي إلى لوحة... خطاب ناطق بكل اللغات"[3]

ويؤكد هذا التوجّه قول بلقيس: "إن اللغة لا تقول كل شيء يا صديقي الشاعر... تحتاج أحياناً إلى مقويات غير لغوية حتى تفي مشاعرنا إبلاغاً وبياناً"[4]. فتقول إنه يمكن للرسم أن يكون أبلغ في التعبير عن المشاعر من الكلمات واللغة الشعرية أحياناً، فأحياناً تعجز اللغة عن التعبير، وقد يكون الرسام أقدر على التعبير عن مشاعرها من القصيدة التي خطّتها بالكلمات.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص85.
[2] المصدر نفسه، ص73
[3] المصدر نفسه، ص81.
[4] المصدر نفسه، ص107.

توظيف لوحات فنية في المتن الروائي:

لا يقتصر تداخل الفنون في الرواية على المزج بين الشعر والرسم فحسب، بل تتجسد اللوحات الفنية بشكل مباشر داخل نص الرواية، حاملةً دلالات نفسية ورمزيات عميقة تعكس تجارب الشخصيات وأحاسيسها. فالرواية توظف اللوحات كعنصر سردي فعال، فتصبح اللوحة وسيلة للتعبير عن المشاعر والصراعات الداخلية.

من خلال دراسة اللوحات التي تم توظيفها بشكل مباشر في الرواية، وهي لوحة الشبح، لوحة زليخة، لوحة بدرو، سنرى كيف توظف الرواية الرسم كجزء من البنية السردية بحيث يكمل ويتفاعل مع السرد الروائي، ليشكّل مع الشعر علاقة تداخلية غنية ومبدعة.

لوحة الشبح:

هي أول لوحة وظفها الكاتب في الرواية، وقد كانت مرسومة في المجلة، فيقول عنها خليل: "شبح أسود في إطار أسود... يجعل ناظره من خلفه... عجيب أمر هذه الصورة... ارتسمت علامة استفهام بجوار هذا الشبح... علّ سيميائياً فحلاً يقرؤنا معاً... أو علّني أنا من بالصورة... حينها فقط من حقي التأويل... ومن حقي أن أسقط ذاتي على موضوع هذه اللوحة"[1] فقد شبّه حال هذا الشبح به، وأسقطه على نفسه، وعلى علاقته ببلقيس؛ فهو كهذا الشبح الذي يلفّه السواد، يراقب حبيبته من بعيد ولا يجرؤ على الاقتراب منها. فكما عبّر من قبل عن حاله من خلال اللغة الشعرية، أو النصوص الشعرية، ها هو يعبّر الآن عن طريق لوحة فنية، حيث تتجرد من الكلمات، لكنها تمتلئ بفيض من المشاعر تكفي ليُقال ما لا يُقال.

إن استعانة الكاتب بهذه اللوحة تعتبر لحظة انصهار بين الفن والسرد، حيث يتحول الشبح الأسود إلى رمز حي لحالته النفسية، فيصبح الرسم بمثابة مرآة تعكس صراعاته الداخلية وأحاسيسه الهشة. هذا الانزياح من التعبير اللفظي إلى التعبير الصوري يسمح بتجسيد ما لا تستطيع الكلمات أن تعبر عنه تماماً، ويعزز من حضور الغموض النفسي الذي يميز علاقته ببلقيس، فالشبح يمثل غياباً عاطفياً وحاجزاً نفسياً يجعل خليل مراقباً، يعيش في ظلال الافتراق والاشتياق المكبوت.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص39.

لوحة زليخة التي تُترجِم قصيدة خليل:

عندما شاهد خليل اللوحة، لم يكن يعرف بعد أنها تُجسّد قصيدته، ولا أن زليخة هي زوجته المرسمية، لكنه شعر بانجذاب وإعجاب كبيرين لها دون أن يفهم السبب، وقد دار بينهما هذا الحوار متحدّثين عن اللوحة: "يتأمل خليل اللوحة بعينين متوقدتين، وتتأمله زليخة بعينين حائرتين...

– لِمَ كل هاته الألوان الداكنة يا زليخة؟

– إنها ألحان فجيعة وشظايا خيبات... وبعض انكسارات...

– وما للسواد يلف الحمرة في عناق؟

– أحزان جرح قديم لا يموت ولا ينام...

تنهد الشاعر وقد سرقت منه الرسامة كثيراً من مفرداته... إنها انكساراته... وخيباته... إنها جرحه القديم الذي لا يموت ولا ينام"[1] لقد شعر خليل بعمق تصويرها لمشاعره، ورأى فيها روحه وقصيدته قبل حتى أن يعرف أنها بالفعل تصويرٌ لها.

وبالتالي، فقد نجحت لوحة زليخة في تصوير مشاعر خليل العميقة التي صبّها في قصيدته، ليتماهى الشعر والرسم في لوحة واحدة، تكشف هذه اللحظة الفنية عن ذروة التماهي بين الكلمة واللون، بين القصيدة واللوحة، فخليل الذي اعتاد أن يسكب مشاعره في قصائد صامتة، وجد صوته مرسوماً بفرشاة زليخة، دون أن يدري. لقد عبرت زليخة عن جرحه القديم بلغة بصرية التقطت تفاصيل انكساره.

ولم يعرفا بذلك إلا لاحقاً بعدما عاد عليّ إليهما:

"– خليل هل تقول شيئاً في هذه اللوحة؟

– وماذا يقول المرء في صورة طبق أصل ذاته... أناه؟

– زليخة... ما قولك في النص الذي ترجمته إلى لوحة رائعة كهذه؟

– نص رائع... امتدت روعه لتستقر بين أحضان إطار لوحتي الفضي.

– وما عنوان هذا النص يا زليخة ومن صاحبها؟

– أما عنوانها فـ"بكائية آخر الليل" أما اسم صاحبها فلا أعرفه.

– آه... هل هذا معقول... لا أصدق

ابتسم علي وقالت زليخة:

– ماذا؟ ما الذي لا تصدقه.

حينها قال عليّ وابتسامة تنطلق من محياه كله:

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص104.

إن قصيدة "بكائية آخر الليل" هي لهذا الواقف أمامك... هي لخليل "[1]

حين يرى خليل ذاته في اللوحة دون أن يعرف أنها رسمٌ لقصيدته، نكتشف قدرة الفن على ترجمة الأعماق دون وعي مباشر من صاحبها، وكأن اللوحة سبقت وعي الشاعر إلى ذاته.

يقول خليل: "اللوحة التي دنا منها المنشط كانت من ماء عيوني وصلب ذاكرتي... وذكر اسمي... وأراد أن يفاجئ غائباً وما درى... واختيرت كأحسن لوحة لأحسن نص شعري..."[2] هذه اللوحة لم تكن مجرد رسم، بل كانت انعكاساً صادقاً لمشاعر خليل وذاكرته، فيها عبّرت رسامتها عن ألمه وحنينه دون كلمات، فاستحقت أن تكون أجمل لوحة لأجمل نص.

لوحة بدرو التي تُترجِم قصيدة بلقيس:

اختير بدرو ليحوّل قصيدة بلقيس إلى لوحة فنية، تقول بلقيس: "صرت أعرف أن هذا الشاب الرسام يُدعى بدرو... ووجدتني أتفق معه بسهولة على أن أسلمه نصاً من نصوصي الشعرية... فيما يحاول أن يترجمها رسماً... وافق وكله ثقة وغرور على التوفيق في ذلك:

– هل يمكن أن تسلميني النص يا أستاذة؟

– أجل، هو معي.

– هل هو نص جديد أو قديم؟

– من آخر ما كتبت...

سلمته النص الذي كتبته بعد لقاء لي معك بهذه المدينة... كتبته يا خليل... أول ما بدأت تسري في عروقي أسئلة وحيرة... وشيء يشبه الجنون: كان ذلك وجهي... استأذنت بدرو وتركت النص بين أصابعه... كذلك نهب أعز ما نملك ونحب من أشياء ومشاعر للآخر... ونرحل"[3] من خلال هذا المشهد، يتواصل التفاعل العميق بين الشعر والرسم، حيث تمنح بلقيس جزءاً من ذاتها للرسام بدرو ليعيد تشكيله بصرياً، في تجربة تؤكد قدرة الفن على عبور الحواس وتحويل المشاعر المكتوبة إلى صور مرئية تنطق بما لا يُقال.

وفي حديث بلقيس عن اللوحة بعد اكتمالها، تصفها قائلةً: "بدا لي أن ما كان في هذه اللوحة يقول شيئاً... لولا أن الألوان كانت تتماهى في سواد... في سواد... في سواد... كنت أعلم أن خيباتي كلها قد أودعتها قصيدتي... وكنت على يقين بأن ملاحم جراحاتنا لن تتغيّر مهما ألبسناها من حلل... وزيناها بمساحيق... وكنت أحببت

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص122.

[3] المصدر نفسه، ص74.

اللوحة تماماً كابنة لي أو كحفيدة ربما... لأنها من ماء العينين وصلب القلب"[1] يُظهر هذا المقطع كيف تماهت القصيدة مع اللوحة حتى أصبحت امتداداً وجدانياً لبلقيس، فالكلمات التي كتبتها بألم، ترجمتها الألوان بسواد كثيف، وكأن اللوحة أعادت إنتاج الجرح ذاته بلغة بصرية. محبتها للّوحة كما لو كانت ابنة لها، تعبّر عن علاقة حميمية بين الشاعرة وعملها الفني المتحول، وتؤكد كيف يمكن للفن أن يحفظ الذكريات ويخلّد الأحاسيس.

فتقول: "رحت أسافر في اللوحة بتيه... ورؤى لن تنتهي... وسافرت إلى الأماكن المتوارية خلف الألوان... أماكن تحفظ ذكرياتنا بأمان"[2]. إذ تؤكد بلقيس قدرة اللوحة على حمل الذاكرة والانفعال، فتتحول الألوان إلى أبواب مفتوحة على الماضي، وتصبح اللوحة مساحة داخلية تسافر فيها الذات لتستعيد ملامحها وذكرياتها.

في ختام دراسة التفاعل مع فن الرسم، نخلص إلى أن هذا الفن يشكل بعداً تعبيرياً يضفي على النص طابعاً جمالياً في إطار تداخل الأجناس، فالرواية تجاوز بين الكلمة والصورة، بين القصيدة واللوحة، وتُبرز تجربة "الزوج المرسمي" مثالاً فنياً على هذا التماهي، حيث يتقاطع الشعر مع الرسم في لحظة إبداعية ينصهر فيها كل فن في الآخر. كما تتحول اللوحات الفنية داخل النص إلى مرايا تعكس حالات الشخصيات النفسية وانكساراتها الوجدانية. وتؤكد الرواية من خلال ذلك أن التعبير الإنساني أوسع من أن يُحصر في اللغة، بل يتطلّب في كثير من الأحيان وسائط فنية أخرى تُسهم في التعبير عن المعنى وتصوير ما تعجز عنه الكلمات.

2- مع الشعر:

يشكّل التفاعل مع الشعر في رواية بلقيس ملمحاً أساسياً من ملامحها الجمالية والفنية، وقد أضفى على الرواية طابعاً لغوياً خاصاً يمزج بين السرد والشعر، ويُلاحظ الحضور الشعري الصارخ في المتن الروائي منذ الأحرف الأولى للرواية وحتى نهايتها، حيث قام السرد فيها على لغة شعرية إبداعية واضحة جعلت السرد يتلبّس ملامح الشعر، لترمي بالقارئ في عالم شعري تعزف فيه الكلمات موسيقى رنانة.

فقد اعتمد علاوة كوسة على لغة شعرية عالية، جعلت من السرد أداة لتوليد الصور الشعرية والإيقاع الداخلي للنص. فالسرد لا يُقدَّم بلغة مباشرة أو تقريرية، بل يعبّر عن الحالات النفسية والوجودية للشخصيات من خلال استعارات وصور شعرية مكثّفة.

تُعلن شخصية بلقيس عن هذا في بداية الرواية عندما تقول وهي توجّه كلامها لخليل الغائب الحاضر؛ غائب مكانياً وحاضر فكرياً ووجدانياً، تقول: "ثلاث طعنات بعمق الذي كان يمكن أن ينبت بيننا... يا أناي الذي لم

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص109، 110.

[2] المصدر نفسه، ص110.

يكنّي... بتيه ثلاث نقط على بياض لم يشأ أن ينتهي أزلا... أكتب إليك بمنتهى الخراب الذي في داخلي... أعيد ترتيب أصابعي... لأبعثر اللغة التي لطالما احترمتها في كتاباتي السابقة... في بحوثي الأكاديمية... اللغة التي سلبت مني عبثي الطفولي... وجنوني النيروني..."[1] يتجلى هنا بوضوح التفاعل العميق بين السرد والشعر في الرواية، حيث تتحول لغة بلقيس إلى خطاب شعري تعبيري ومشحون بالعاطفة.

وتواصل بلقيس القول: "أجل يا صديقي... الليلة وقد بسط السواد أجنحته الجبريلية، على أكواننا المضطربة... انبثق من أعماقي سيل مزبد جنوني مهيب... وارتعشت أصابعي على غير العادة... فكرت أن أعيد ترتيبها لتكتب إليك –وإليك وحدك– شيئاً يشبه الشعر... يشبه الاعتراف... يشبه الاعتذار"[2] فعبارة "بسط السواد أجنحته الجبريلية" يحمل صورة شعرية قوية، تجمع بين الغموض المقدس (الجبريلي) والظلام، ليعبر عن حالة اضطراب نفسي، كما أن قولها "ارتعشت أصابعي" إشارة إلى الاضطراب الداخلي الذي يؤثر حتى على أفعال بسيطة كالكتابة. وبشكل عام، فإن اختيار الكلمات والعبارات يظهر كيف يستخدم السرد لغة شعرية حية ومليئة بالمشاعر، تعكس حالة الشخصية النفسية وتجعل النص بمثابة تجربة شعورية أكثر من كونه مجرد سرد روائي.

وتقول أيضاً: "أكتب إليك بدم القلب... بصدق... وأضع على جراحاتي ملح بحر الشّوق... كي لا تبرأ... ولا أريدها أن تبرأ أبداً... فدم جراحنا هو حبر أقلامنا... بعد أن جفت العيون المدموعة"[3] هذا الاقتباس يحمل لغة شعرية عميقة تعبّر عن مزيج من الألم والشوق والصدق في التعبير. بالتالي، يظهر هذا المقطع كيف أن اللغة الشعرية تستعمل كوسيلة لتمثيل الألم النفسي العميق، وتعكس الصراع الداخلي للشخصية من خلال استعارات قوية تجعل النص غنياً.

كما تُستثمر تقنية الانزياح بشكل بارز، وهو ما يجعل اللغة تبتعد عن المألوف، تقول بلقيس: "في شفتيه ابتسامة تحتضر... وفي عيونه شيء من الظاهر المستتر"[4] حيث تُرسم هنا صورة مركبة تجمع بين متناقضات ظاهرة، مثل "ابتسامة تحتضر" و"الظاهر المستتر"، الانزياح هنا يُبعد النص عن التعبير المباشر والمعتاد ويضيف عمقاً للمعنى، وهذا يجعل النص أكثر تأثيراً وإثارة للتفكير.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص07.
[2] المصدر نفسه، ص07.
[3] المصدر نفسه، ص11.
[4] المصدر نفسه، ص14.

ويقول خليل: "عبرت مدينة تفور منها عيون مرمرية... من تحت عذراء قد أخرجت أثقالها... وهل أبكى الأعين إلا انقطاعُ الجسور؟... وهل صرنا مجانين لو زرعنا أحلامنا على تلك الصخور؟" [1] في هذا الاقتباس تتجلى لغة شعرية مكثفة تحمل صوراً قوية، فاللغة هنا بعيدة عن المباشر وتشبه الشعر، لأنها تعتمد على الصور الرمزية والانزياح عن المعنى العادي.

وأيضاً: "الآن تنامان حلماً... أنتِ في غرفة رقمها بعدد سنوات عمركِ... تتوسّدين الذكرى وتفترشين الخيبة والخراب... وأنتَ في غرفة رقمها بعدد أعوام انكسارك... تلتحق الأسى... ويغرق مضجعك سيل لمرارة الخيانة التي جرفتك"[2] يتواصل التفاعل مع فن الشعر في هذا المقطع أيضاً من خلال التعبير المكثف واللغة الإيحائية المليئة بالصور والانزياحات. بدلاً من الوصف المباشر، نرى لغة تتسم بالرمزية، حيث يتحول رقم الغرفة إلى رمز للزمن والوجع، وتتحول الذكرى والخيبة إلى عناصر مادية تُفترش وتُتوسد. هذا الاستخدام للشكل الشعري يضفي على السرد بُعداً شعرياً يجعل من الرواية نصاً مفتوحاً على الشعر.

وأيضاً في قولها: "كنت تورّطني فيك... تهربني منك إليك... تحاول فيّ الجرح... تقاسمني الذاكرة... تقربني نصاً مغلقاً موغلاً في الغموض... كنا على بعد شهقتين من لقاء أول جميل... عرف كلٌ منا بعضنا من جراح المفاتيح التي يمكن أن يقرأ بها أحدنا الآخر... وكان عليك أن تكون نصي الذي يفسّرني... أو أن تكونني... وأياً كنتهما فقد كنتني... يا أناي... الذي قيل بأنك لم تكنّي"[3] حيث يظهر في هذا المقطع التفاعل مع فن الشعر من خلال التلاعب باللغة وتكثيف المعاني، حيث تُستخدم التراكيب بأسلوب انزياحي وشاعري. هذه النزعة الشعرية لا تهدف فقط إلى التعبير عن المشاعر، بل إلى خلق تجربة لغوية وجمالية شبيهة بالشعر.

توظيف نصوص شعرية بشكل مباشر في الرواية:

لا يقتصر التفاعل مع الشعر في الرواية على استعمال اللغة الشعرية فقط، بل يظهر أيضاً من خلال توظيف نصوص شعرية بشكل مباشر داخل المتن الروائي، حيث ضمّن علاوة كوسة نصوصاً شعرية قصيرة تعبّر عن مشاعر الشخصيات وتعمّق المعنى، مما يعكس انفتاح الرواية على الفن الشعري بوصفه جزءاً من بنيتها التعبيرية والجمالية.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص43.

يُعد هذا التوظيف دليلاً على تداخل الأجناس الأدبية، إذ تتحوّل الرواية إلى فضاء يتقاطع فيه السرد مع الشعر، كما أن إدراج القصائد داخل السياق السردي يخدم البعد النفسي للشخصيات ويعزّز الطابع التأملي والوجداني للرواية، كما نرى في المقطع الذي تلقي فيه بلقيس قصيدتها أمام الحاضرين، في لحظة تفصح فيها عن عمقها الداخلي، مما يمنح الرواية نفساً شعرياً حاضراً بوضوح في تجربتها الجمالية، تقول:

"ارتعشت أصابعي لأول مرة وأنا أستقطر بياض الورقة وسوادها كي أقول للحاضرين قصيدة... مرتعشة... تجتاحني عتبة نصية طارئة قبل أن أستعتب العنوان... أتنفسها بجنون... يسمع الحاضرون:

إلى أناي الذي قيل: إنه لم يكنّي،
هو يعرف من أقصد،
...وأنا أعرف الذي أقصد
...وأنتم الآن ستعرفون"[1]

ومن بين اللحظات الشعرية أيضاً، نجد هذا التوظيف: "وبدا طيفك لي يا خليل من بعيد... بعيد... وتقاطعت النظرات ثم تعانقت... وارتسمت على محياك الوسيم ابتسامة طويلة... وقلت في نفسك:

تجيئين عطشى...
وخلفكِ صوت المطر...
وفي بؤبؤيك حنين...
وشيء من الظاهر المستتر..."[2]

يُبرز هذا المقطع بوضوح التفاعل الشعري داخل الرواية، حيث تتداخل لغة السرد مع نص شعري مباشر، وتُدمج القصيدة بسلاسة في سياق السرد، فتعبّر عن المشاعر بطريقة أكثر كثافة وتأثيراً من اللغة العادية. ويكشف هذا التداخل عن وعي جمالي لدى الكاتب في جعل الشعر أداة تعبير عن العاطفة والحنين، وعن التوترات النفسية بين الشخصيات، مما يعكس انفتاح الرواية على الشعر كأداة تعبيرية تعمّق التجربة السردية.

يستمر الكاتب في استخدام الصور الشعرية المكثفة التي تعبّر عن الصراعات الداخلية للشخصيات، حيث تدمج بين الألم والحنين بأسلوب شعري حيوي يعكس عمق التجربة النفسية والوجدانية، فيقول:

"ما بين أوردة الجحيم... وطعنتين
قد جئت أخفي يا خليل... عن الخليل...
أصابعي...

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص54.
[2] المصدر نفسه، ص116.

كي لا تهبني دماً مرتين...
وربما كان سيأتي الصباح!"[1]

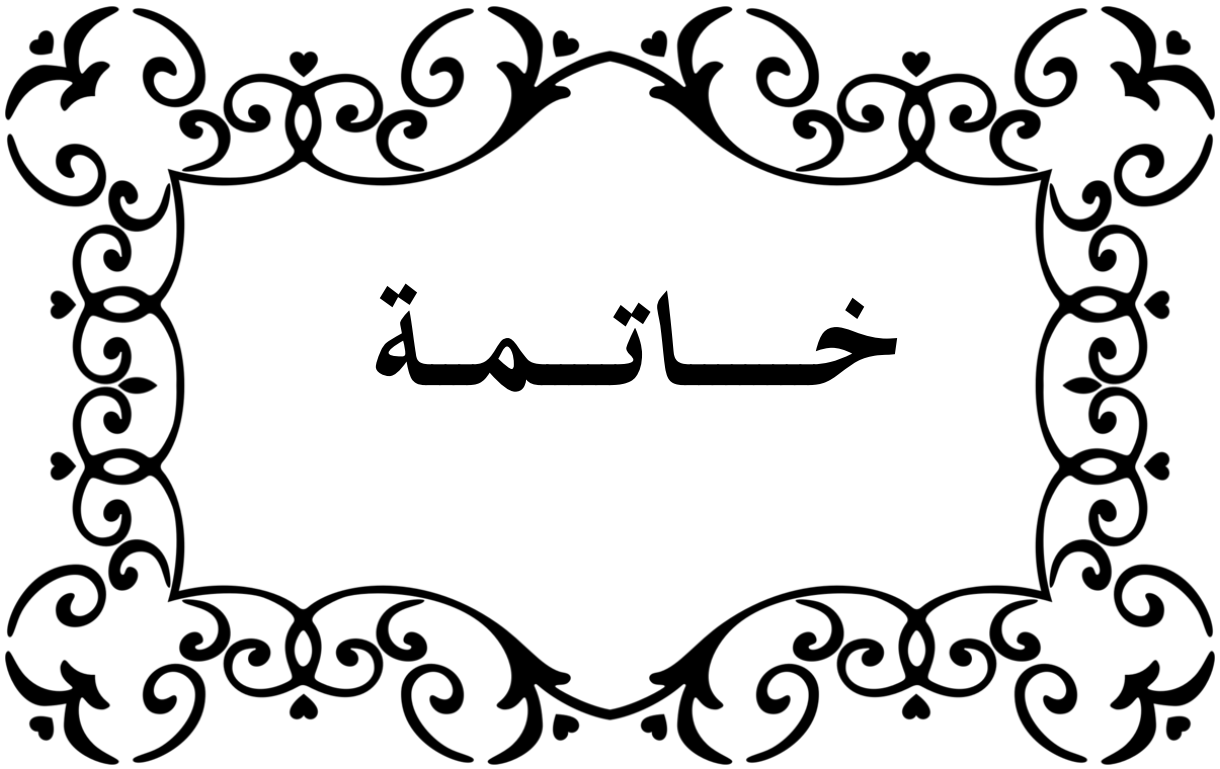
في هذا المقطع، تظهر اللغة الشعرية بوضوح من خلال الصور القوية التي تجعل النص ينبض بالحياة العاطفية بطريقة فنية تتجاوز اللغة الروائية التقليدية، ويبرز الشعر كعنصر فني مركزي يتداخل مع السرد الروائي ليخلق تجربة أدبية متكاملة.

في الختام، يظهر بوضوح أن التفاعل مع الشعر في رواية بلقيس لا يقتصر على الجانب اللغوي فقط، بل يتعداه ليشمل حضور الشعر كنص مستقل يتداخل بسلاسة مع السرد، مما يمنح الرواية عمقاً تعبيرياً وجمالياً مميزاً. هذا التداخل بين السرد والشعر يخلق تجربة أدبية غنية، ويؤكد على انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية المختلفة، لتكون بذلك نصاً يتجاوز الحدود التقليدية للرواية ويُحيي فيها الشعر كفنّ مؤثر وفاعل.

وفي نهاية دراستنا عن التفاعل مع الفنون، يتضح أن رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" لعلاوة كوسة تعتمد على تفاعل متنوع مع الفنون المختلفة، حيث لا يقتصر التعبير الفني فيها على السرد فقط، بل يمتد إلى دمج الشعر والرسم كجزء لا يتجزأ من بنيتها الجمالية، فالتفاعل مع الشعر يتجلى في لغة روائية شعرية تحمل كثافة تصويرية وإيقاعاً داخلياً عميقاً، إضافة إلى توظيف نصوص شعرية مباشرة تعمّق من التجربة النفسية والعاطفية للشخصيات. أما الرسم، فيُستخدم ليُبرز الحالة النفسية ويُضفي بعداً بصرياً يثري المشهد السردي، ويخلق تواصلاً بين الفنون يعزز فهم القارئ للعالم الداخلي للأبطال.

هذا التداخل بين الأجناس الفنية يجعل الرواية فضاءً متعدد الأبعاد، حيث تتفاعل الفنون لتشكل لغة سردية مركبة، تتجاوز حدود السرد التقليدي، وتفتح آفاقاً جديدة للتعبير عن المعاناة، الحنين، والصراعات النفسية، مما يعكس وعي الكاتب بجمالية الفن وأثره في تعزيز التجربة الأدبية.

[1] علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، ص64.


خـــاتـــمـة

خاتمة:

قبل أن نطوي الصفحات الأخيرة من هذا البحث المتواضع، نرى من الضروري أن نستعرض أبرز النتائج التي تمخّضت عنها هذه الدراسة، والتي تُمثّل خلاصة الجهد المبذول في سبيل مقاربة موضوع البنية السردية في الرواية. ولولا توفيق الله وعونه، ثم ما رافق ذلك من متابعة ودعم، لما أمكن لهذا العمل أن يرى النور. وقد توصّلنا من خلال التحليل المتأني والتفكيك المنهجي لمكوّنات الخطاب السردي، إلى مجموعة من النتائج المهمّة التي نعرضها فيما يلي:

– اتضح أن البنية السردية في الرواية ترتكز على تداخل مُحكَم بين مكوناتها (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان)، ما أضفى على النص تماسكاً فنياً وانسجاماً داخلياً.

– تميّزت الحبكة بتركيب غير خطي، اعتمد على الاسترجاع والاستباق، ما عكس اضطراب البطلين النفسي، وأبرَز البعد الذاتي في السرد، فالزمن في الرواية زمنٌ حسّي—نفسي، يتمدّد أو ينكمش تبعاً لانفعالات الشخصيات.

– اتّسم بناء الشخصيتين الرئيستين، بلقيس وخليل، بتركيب نفسي معقّد بعيد عن التناول النمطي السائد في بعض الأعمال الروائية، إذ عمد الكاتب إلى رسم ملامحهما بعمق داخلي يكشف عن صراعات ذاتية وهويات قلقة تبحث عن خلاصها عبر الانكفاء على الذات والتعبير بالكتابة. وقد تمكّن السرد من إظهار الأبعاد النفسية والاجتماعية لهاتين الشخصيتين من خلال تتبّع حركاتهما، واستبطان أفكارهما، وإبراز علاقاتهما المتشابكة بالأشخاص والأمكنة، ما أضفى عليهما طابعاً رمزياً وإنسانياً غنياً بالدلالات.

– تكشّفت الحبكة عن بنية متكسّرة زمنياً؛ إذ تتقدّم الأحداث خطوة لتعود خطوة أخرى إلى الوراء عبر الاسترجاع، ما أكسب السرد شحنة توتّر مستمرّة. هذا التشظّي أُخضع لخيط نفسي مشترك يقوده وعيُ بلقيس، فغدت الشخصية محوراً يُعيد ترتيب الوقائع حول أزمتها الداخليّة. والنتيجة أنّ الحدث لم يَعد مجرّد تتابع وقائع بل مرآة لتقلّبات نفس البطلة، وهو ما يمنح الرواية بعداً وجودياً واضحاً.

– كشفت الدراسة أن الزمن في الرواية يتخذ طابعاً نفسياً أكثر منه كرونولوجياً، حيث كانت السردية الزمنية خاضعة لانفعالات الشخصيات، خاصة في لحظات الألم والانكسار، فالأزمنة تتباطأ أو تتسارع وفقاً للحالة الشعورية، وهو ما يجعل المتن السردي مفتوحاً على تأويلات ذاتية ويمنح القارئ حرية الدخول في التجربة الداخلية للشخصيات.

– قدّمت الرواية بنية مكانية غنية بالرموز والإيحاءات، تجاوز فيها المكان دوره التقليدي كإطار محايد تدور فيه الأحداث، ليغدو عنصراً فاعلاً في تشكيل التجربة السردية؛ فقد شكّل المكان امتداداً للذات، ومرآة لاضطراباتها النفسية، فكان يتغيّر بتغيّر الحالة الوجدانية للشخصيات، ويتلوّن بانفعالاتها وتحولاتها الداخلية. ما أضفى على الرواية عمقاً في البنية المكانية وجعل المكان عنصراً تفسيرياً لمواقف الشخصيات وتطورها، لا مجرد خلفية صامتة للسرد.

– أظهرت الرواية تفاعلاً ذكياً مع الفنون الأخرى، خاصة التشكيل والشعر، وهو ما منح النص أبعاداً تعبيرية إضافية ووسّع من أفقه الجمالي، وأضفى عليه ثراءً فنياً وجمالياً لافتاً. فقد استثمر الروائي الفن التشكيلي لا بوصفه خلفية ثقافية فحسب، بل بوصفه لغة موازية للسرد. كما كان للشعر حضوراً متداخلاً مع السرد، سواءً من حيث اللغة التي اتسمت أحياناً بكثافة شعرية عالية، أو من خلال تضمين نصوص شعرية مباشرةً. هذا التفاعل مع الفنون الأخرى أكّد قدرة الرواية على احتواء الفنون داخل بنيتها السردية.

– أثبتت الدراسة أنّ رواية "بلقيس: بكائيّة آخر الليل" ليست مجرّد سرد حكاية، بل معمارية فنية متكاملة تُفعّل عناصر البنية السردية لتوليد معنى مركب عن الذات، الفن، والمجتمع، وهو ما يرسّخ مكانتها ضمن التجارب السردية الجزائرية الرائدة.

– وفي ضوء هذه النتائج، يُمكن القول إن رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" تُمثّل نموذجاً متميزاً للكتابة السردية الحديثة في الجزائر، وتستحق مزيداً من الدراسات التي تتناولها من زوايا مختلفة، نظراً لما تختزنه من ثراء لغوي وجمالي وفكري.

مـــلاحـق

ملحق 1: الروائي (علاوة كوسة)

1- التعريف به:

- **علاوة كوسة:** علاوة كوسة، أديب وباحث أكاديمي، أستاذ محاضر بالجامعة، متخصص في الأدب الجزائري القديم والحديث، ويشتغل في الأدب العربي عموماً، مهتم بالنقد، ومتابعة المنتج الأدبي الجزائري والعربي، حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة سطيف. صدرت له أعمال عديدة في الشعر والمسرح والقصة والنقد وأدب الأطفال والرواية أيضاً.[1]

2- أعماله:

الأعمال النقدية والدراسات:

- أوراق نقدية في الأدب الجزائري: 2012.
- في القصة القصيرة الجزائرية: 2012.
- الموسوعة الشعرية الكبرى للشعر الوطني، أربعة مجلدات.

الشعر:

- ارتعاش المرايا: مجموعة شعرية منشورة 2008.

القصة القصيرة:

- أين غاب القمر: مجموعة قصصية، 2013.
- هي والبحر: 2013.
- المقعد الحجري: 2016.

الرواية:

- بلقيس: 2012.
- ريح يوسف: 2016.

[1] المجلة الثقافية الجزائرية: حوار مع الدكتور علاوة كوسة، موقع: thakafamag.com، اطلع عليه يوم: 19 أفريل 2025، على الساعة: 23:30.

المسرح:

- ما يحلم به الأطفال: مسرحية للأطفال.
- الأبطال الخمسة: مسرحية للأطفال.
- بين الجنة والجنون: فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربي، 2014.

المنشورات في الصحافة الوطنية:

- نشر دراسات نقدية ومتابعات للإصدارات الأدبية الجزائرية.
- نشر عديد الأعمال الشعرية والسردية والنقدية في الصحافة ومنها: جريدة اليوم –الأحرار–النور–المساء–الأيام الجزائرية. ومجلات عربية منها: الكاتب العرب. القدس العربي.

الجوائز الادبية والنقدية: الوطنية والعربية

- جائزة مهرجان الشاطئ الشعري في طبعتها العربية 2010–القل.
- جائزة صوت الأحرار للدراسات النقدية الجزائر 2010.
- جائزة رئيس الجمهورية –علي معاشي– للرواية 2011.
- الجائزة الوطنية للرواية القصيرة ولاية الوادي 2011.
- جائزة عبد الحميد بن باديس للشعر 2012–قسنطينة.
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة للشعر 2012 العاصمة.
- جائزة الامتياز الثقافي لسنة 2012 سطيف.
- جائزة لقبش للإبداع الشعري العاصمة 2013.
- جائزة عبد الحميد بن باديس للرواية قسنطينة 2013[1]

[1] المجلة الثقافية الجزائرية: حوار مع الدكتور علاوة كوسة، موقع: thakafamag.com، اطلع عليه يوم: 19 أفريل 2025، على الساعة: 23:30.

ملحق 2: تقديم رواية بلقيس: بكائية آخر الليل

1- نبذة عن الرواية:

تُعدّ رواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" للكاتب الجزائري علاوة كوسة من الأعمال الأدبية المتميزة التي حظيت باهتمام كبير من طرف القراء والنقاد والدارسين على حدٍ سواء، وقد أُنجزت حولها دراسات أكاديمية كثيرة تناولت جوانبها المختلفة، مثل الشعرية وجماليات الحكي، والاغتراب، وتعدد الأصوات، والتراث... وغيرها، مما يُشير إلى قيمتها الأدبية وأثرها في الساحة الثقافية الجزائرية والعربية.

الرواية من إصدار رابطة الفكر والإبداع بولاية الوادي، وتم إصدارها سنة 2012، وهي رواية قصيرة فائزة في المسابقة الوطنية للرواية القصيرة 2011 التي نظمتها الرابطة. تقع الرواية في 127 صفحة، وتدور أحداثها حول شخصيتين رئيسيتين هما: خليل وبلقيس، وهما أستاذان جامعيان وشاعران كانا في الماضي على علاقة حب لم تعش طويلاً، تُشارك الشخصيتين في ملتقى ثقافي يُدعى "الريشة والقلم" بمدينة ساحلية، وعلى إثر هذه المشاركة، يلتقي الاثنين مجدداً بعد مرور فترة على الفراق. تُبرز الرواية العلاقة العاطفية بينهما، حيث يستغرق كل منهما في ذكرياته عن الآخر، باستحضار التجارب الشخصية والذكريات على طول الرواية، مما يُضفي عليها طابعاً عاطفيا ووجدانياً عميقاً.

الرواية غنية بالرموز والإيحاءات، وتوظف مفردات من التراث العربي والإسلامي، إذ تورد إشارات ثقافية، أدبية، دينية، تاريخية، وأسماء أعلام أدبية عربية وغربية... مما يُضفي على النص عمقاً ثقافياً متنوعاً، ومن هذه الإشارات: العرجون القديم، أجنحته الجبريلية، وادٍ غير ذي زرع، الأنبياء...

وكذلك مصطلحات ومفاهيم لها علاقة بالأدب العربي مثل: الثابت والمتحول، نظرية القراءة، العتبات النصية...

وأيضاً إشارات للثقافة الغربية من مصطلحات وأسماء أعلام مشهورين مثل: جوليا كريستيفا، بول ريكور، شكسبير، هوميروس، دافينشي، أطلنطس، سيزيف...

2- ملخص الرواية:

لا تحتوي الرواية على الكثير من الأحداث، فهي تركز أكثر على دواخل الشخصيات وعلى ذكريات أحداث ماضية. تبدأ الرواية مع شخصية بلقيس، وهي متوجهة للفندق الذي ستقيم به أثناء حضور ملتقى الريشة والقلم، حيث تلقت دعوة كغيرها من الشعراء للمشاركة في الملتقى الذي سيقدِّم فيه كل شاعر قصيدته ليتم تحويلها إلى لوحة فنية تشكيلية تُترجمها. وبهذا، تبدأ بلقيس في تذكر ذكريات حبها القديم مع خليل، لأنها تعلم أنه سيكون هناك لا محالة، وهذا جعل ذكرياتها تستفيق من جديد، مختلطة بشيء من الحماس والحزن في نفس الوقت للقائه.

تصل بلقيس إلى الفندق في اليوم السابق للملتقى، بينما يصل خليل في يوم الملتقى. وفي ذلك اليوم، تذهب بلقيس إلى دار الثقافة لافتتاح الملتقى، وعندما تصل تشرع في البحث عن خليل لكنها لا تراه، ولم تكن تدري أن خليل كان يسير خلفها في طريقها إلى دار الثقافة، يتبعها من بعيد مبقياً –كما قال– "مسافة أمان بينهما ومراقبة".

يبدأ حفل افتتاح الملتقى، ويجلس بلقيس وخليل كلٌ في طاولة، تفصلهما طاولة خشبية ومسافات روحية كبيرة تمنعهما من اللقاء. وبعد نهاية حفل الافتتاح، ينتقل الجميع إلى المطعم لتناول الغداء، وهناك يلتقي خليل وبلقيس للمرة الأولى، ويجلسان معاً على طاولة واحدة ليتناولا الغداء، يدور بينهما حوار قصير ومقتضب ليغادر خليل بعدها تاركاً بلقيس وراءه.

يأتي المساء ويُستكمل الملتقى في دار الثقافة، حيث يُلقي الشعراء قصائدهم على مسامع الحضور، ومن بينهم بلقيس وخليل. ثم يعودون جميعاً للفندق الذي يحتضن لقاءً آخر عنوانه الصمت بين بطلينا.

وفي اليوم الثاني للملتقى، يذهب الجميع إلى المرسم الذي سيتم فيه تحويل القصائد إلى لوحات فنية، أو اللوحات الفنية إلى قصائد، حيث أُدرج لكل شاعر رسام سُمي بـ "الزوج المرسمي" ليكتب كل شاعر نصاً حول لوحته، أو يحول الرسام قصيدة الشاعر إلى لوحة، وعلى هذا الأساس سُمي الملتقى "الريشة والقلم" حيث أن الهدف هو المزاوجة بين فنين، بين قلم وريشة، بين الشعر والرسم.

اتفقت بلقيس مع شاب اسمه "بدرو" لتسلم له أحد نصوصها الشعرية كي يحولها إلى لوحة فنية، وقد اختارت قصيدة كتبتها بعد لقائها مع خليل في المدينة التي يُقام فيها الملتقى. أما خليل فلم تدرِ من الذي اختاره لذلك، وكان قد غاب طوال اليوم عن المرسم بعد أن عرج عليه لدقائق فقط وخرج على إثر مكالمة هاتفية وصلت إليه، مما ترك بلقيس في حيرة عما يمكن أن يتسبب في غيابه.

مر ذلك اليوم، وفي اليوم التالي، وهو اليوم الأخير للملتقى، يعود الجميع إلى المرسم، ويتعرف خليل على الفنانة "زليخة" التي ترجمت قصيدته إلى لوحة، حيث أنه لم يقابلها من قبل لغيابه في اليوم السابق عن المرسم، وبالتالي فقد سُلِّمت قصيدته للرسامة على يد "علي" المسؤول عن تنظيم الملتقى. يُعجب خليل كثيراً باللوحة التي رسمتها حتى قبل أن يعرف أنها لوحته هو التي تُعبر عن قصيدته "بكائية آخر الليل".

يتقابل بعدها خليل وبلقيس هناك في المرسم، ويُريها لوحته بعد أن اكتملت، ثم يذهبان معاً إلى البحر، إذ يقرر البطلين أخيراً مواجهة مشاعرهما والحديث عنها، ويكتشف كل طرف الشوق الذي يضمره الآخر، وبعدها يقرران أن يدفنا جراح الماضي والذكريات الأليمة، وأن يعيشا في الحاضر لا في الماضي.

في اليوم التالي، يُقام حفل اختتام الملتقى، وهناك يتم الإعلان عن اللوحة الفائزة كأحسن لوحة لأحسن نص شعري، ويتم اختيار لوحة زليخة التي تُعبر عن قصيدة خليل "بكائية آخر الليل"، لكن خليل لم يكن هناك ليستلم

جائزته، فقد غاب وسط حيرة بلقيس وقلقها عليه، خاصة عندما رأت ملامح القلق والصدمة على وجه "علي" محافظ الملتقى، فقد أدركت أن هناك شيئاً جللاً قد حدث، لكنها لم تستطع حمل نفسها على سؤال "علي" عنه. وتغادر بلقيس تلك المدينة التي جمعتها مجدداً بخليل، وهي تحمل معها أحزانها وخيباتها.

بعد يومين من ذلك، تكون بلقيس طريحة الفراش في المستشفى، بعد أن أعياها التفكير والحيرة، وهي تجتر خيباتها، متمنيةً الموت على التمسك بحياة تقتات فيها على الذكريات. بينما كان خليل من جهة أخرى يكتب رواية جديدة تخط آلامه وانكساراته. لتنتهي الرواية تاركة النهاية مفتوحة للقارئ لتأويلها.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: برواية حفص.

أ- المصادر:

1- علاوة كوسة: بلقيس: بكائية آخر الليل، د.ط، رابطة الفكر والإبداع بولاية الوادي، الجزائر، 2012.

2- محمد الدين محمد بن يعقوب فيروز أبادي: قاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط2، مؤسسة الرسالة، السعودية، 1997.

ب- المراجع:

3- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999.

4- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

5- زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية: مشكلة البنية، د.ط، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

6-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار شوسبريس، المغرب، 1985.

7- سيزا قاسم: بناء الرواية، د.ط، مكتبة الأسرة، مصر، 2004.

8- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر، 1998.

9- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

10- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

11- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

12- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002.

13- مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، لبنان، 1984.

14- مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة: الذات، الوطن، الهوية، ط2023، وكالة الصحافة العربية ناشرون، 2023.

15- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

16- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002.

ج- المذكرات والرسائل:

17- لعايز أسماء: البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب حديث، إشراف: بلقاسم جياب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015-2016.

د- المجلات:

18 إبراهيمي خديجة، بلقاسم هواري: تمثلات النسق في البنية السردية للرواية العجائبية، مجلة جسور المعرفة، الجزائر، المجلد 10، العدد 3، نوفمبر 2024.

19- أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 20، جوان 2014.

أحمد بوعافية: البنية السردية ودورها في تشكيل الخطاب القصصي، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد 6، جوان 2017.

20- بوجمعة بوحفص: الرواية الجزائرية ولغة الكتابة: بحث في التأسيس والتأصيل والتطور، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، المجلد 17، العدد 02، ديسمبر 2024.

21- جمال بن جديد، صباح لخضاري: قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، الجزائر، المجلد 20، العدد 1، جوان 2020.

22- صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1، 1994.

23- عبد الحق مجيطنة: الأصول الإبستيمولوجية للنظرية السردية، مجلة المخبر، الجزائر، العدد 14، 2018.

24- علجي فؤاد: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: بحث في التأسيس والتأصيل، مجلة الكلم، الجزائر، المجلد 06، العدد 02، 2021.

25- عمري الطاهر، مشري بن خليفة: الرواية الجزائرية المعاصرة (التحولات والبحث عن شكل)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، المجلد 10، العدد 01، 15 مارس 2020.

26- قسمية مصطفى: فضاء المدينة في الرواية الجزائرية، مجلة ألف، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد 11، 2024.

27- منال رشاد حسين عبد الجواد: البنية السردية في الأخبار الطوال للدينوري، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، مصر، المجلد 13، العدد 2، جويلية 2021.

هـ- المواقع:

28- تفسير ابن باز، على الموقع الالكتروني: binbaz.org.sa، اطلع عليه يوم: 13 أفريل 2025، على الساعة: 12:50.

29- حنين معالي: أبعاد الشخصية القصصية، موقع سطور، على الرابط: https://sotor.com/، اطلع عليه يوم: 12 أفريل 2025، على الساعة: 03:40.

30- الخليج الثقافي: في مفهوم السردية ومكوناتها، موقع: ww.alkhaleej.ae، اطلع عليه يوم: 20 أفريل 2025، على الساعة: 21:40.

31- عماد الضمور، التقنيات الحداثية في الرواية العربية، www.alrai.com، اطلع عليه يوم: 18 أفريل 2025، على الساعة: 00:05.

32- فريال طيبون: بنية الزمن في المجموعة القصصية بهية لمرزاق بقطاش، مجلة عود الند، د.ب، العدد 05، 2017.

33- المجلة الثقافية الجزائرية: حوار مع الدكتور علاوة كوسة، موقع: thakafamag.com، اطلع عليه يوم: 19 أفريل 2025، على الساعة: 23:30.

34- مجلة نزوى: أهمية المكان في النص الروائي، على الموقع الالكتروني: www.nizwa.om، اطلع عليه يوم: 12 أفريل 2025، على الساعة: 18:20.

35- محمد عباس، الشخصية ومحلها في الرواية، موقع القدس العربي، عبر الرابط:
https://www.alquds.co.uk/، اطلع عليه يوم: 12 أفريل 2025، على الساعة: 03:20.

36- منى المصدر: قدر الغرف المقبضة: جمالية انقباض المكان، مجلة فسح، على الموقع الالكتروني:
www.arab48.com، اطلع عليه يوم: 13 أفريل 2025، على الساعة: 04:15.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

فهرس المحتويات	الرقم
مقدمة	**أ–د**
الفصل التمهيدي: مفاهيم ومصطلحات	
تمهيد	ص02
المبحث الأول: البنية السردية	ص03
1- البنية	ص03
2- السرد	ص04
3- البنية السردية	ص08
المبحث الثاني: نشأة الرواية الجزائرية	ص10
1- إرهاصات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية	ص10
2- أسباب تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية	ص14
3- رواية الحداثة وما بعد الحداثة في السرد الجزائري	ص15
الفصل الأول: بنية الحدث والشخصية في رواية بلقيس	
تمهيد	ص20
المبحث الأول: بنية الحدث	ص21
1- مرحلة بداية كتابة الرسائل واستدعاء الذكريات	ص22
2- مرحلة الانتقال لمدينة جديدة	ص23
3- مرحلة المشاركة في الملتقى واللقاء	ص24
4- مرحلة الوداع	ص25
المبحث الثاني: بنية الشخصية	ص27
1- شخصيات رواية بلقيس	ص28
أ- بلقيس	ص28
ب- خليل	ص29
ج- عليّ	ص31
د- زليخة	ص32
هـ- بدرو	ص34
2- أبعاد الشخصية	ص34

أ- البعد الفيزيولوجي (الجسدي)	ص35
ب- البعد الاجتماعي	ص36
ج- البعد الإيديولوجي	ص37
د- البعد النفسي	ص40
الفصل الأول: بنية الزمان والمكان في رواية بلقيس	
المبحث الأول: بنية الزمان	ص44
1- المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)	ص44
أ- الاسترجاع	ص44
ب- الاستباق	ص47
2- الزمن النفسي (التسريع والتبطيء)	ص50
أ- التسريع	ص50
ب- التبطيء	ص52
المبحث الثاني: بنية المكان	ص55
1- أهمية المكان في رواية بلقيس	ص55
2- أنواع الأمكنة في الرواية	ص57
أ- الغرفة	ص57
ب- المدينة	ص59
ج- البحر	ص60
د- المرسم	ص62
المبحث الثالث: التفاعل مع الفنون	ص64
1- مع الرسم	ص65
2- مع الشعر	ص70
خاتمة	ص76
ملاحق	ص79
قائمة المصادر والمراجع	ص83

ملخص:

تناولت هذه الدراسة أحد أبرز المواضيع الفنية والنقدية في مجال السرد، وهو موضوع البنية السردية، بوصفه حجر الزاوية الذي يقوم عليه النص الروائي ويضبط إيقاعه الفني والدلالي. لقد مثّلت البنية السردية محور اهتمام النقاد والدارسين المعاصرين لما تحمله من قدرة على الكشف عن الرؤية الجمالية والإنسانية للنص، ومن ثَمّ عن وعي الكاتب وإبداعه في تشييد عوالمه السردية.

وقد خُصّصت هذه الدراسة لرواية "بلقيس: بكائية آخر الليل" للروائي الجزائري علاوة كوسة، باعتبارها نموذجاً سردياً غنياً بالتقنيات والأساليب التي تُبرز أهمية البنية السردية في تشكُّل المعنى وتكثيف الرسالة الفنية. وتهدف المذكرة إلى استكشاف آليات بناء الحدث وتطوّر الشخصية، ورصد أنماط الزمن والمكان في النص، مع تتبّع أثر الفنون الأخرى في تعميق البُعد التعبيري للرواية.

كما تُبرز الدراسة الدّور الفاعل للروائي في تجديد البناء السردي وتجاوز الأُطُر الكلاسيكية، بما يجعل من بلقيس مثالاً حياً على الرواية الجزائرية الحديثة التي تُراهن على التفاعل الفني والجمالي لتمثيل الواقع والذات بلغة سردية مكثّفة ومعاصرة.

الكلمات المفتاحية: البنية السردية، الحدث، الشخصية، الزمان، المكان، الرواية الجزائرية.

Summary:

This study addresses one of the most prominent artistic and critical topics in the field of narrative: narrative structure, considered the cornerstone upon which the novelistic text is built and through which its artistic rhythm and semantic depth are regulated. Narrative structure has become a focal point of interest for contemporary critics and scholars due to its capacity to reveal the aesthetic and humanistic vision of the text, and consequently, the author's awareness and creativity in constructing narrative worlds.

This research is dedicated to the novel «Belqees: A Lamentation for the End of Night» by Algerian novelist Alaoua Koussa, as it offers a rich narrative model laden with techniques and styles that highlight the significance of narrative structure in shaping meaning and intensifying the artistic message. The study aims to explore the mechanisms of plot construction and character development, trace patterns of time and space within the text, and examine the influence of other arts in deepening the novel's expressive dimension.

Furthermore, the study emphasizes the novelist's active role in renewing narrative form and transcending classical frameworks, positioning Belqees as a vivid example of the modern Algerian novel, one that invests in artistic and aesthetic interplay to represent reality and self through a dense and contemporary narrative language.