الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة –

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

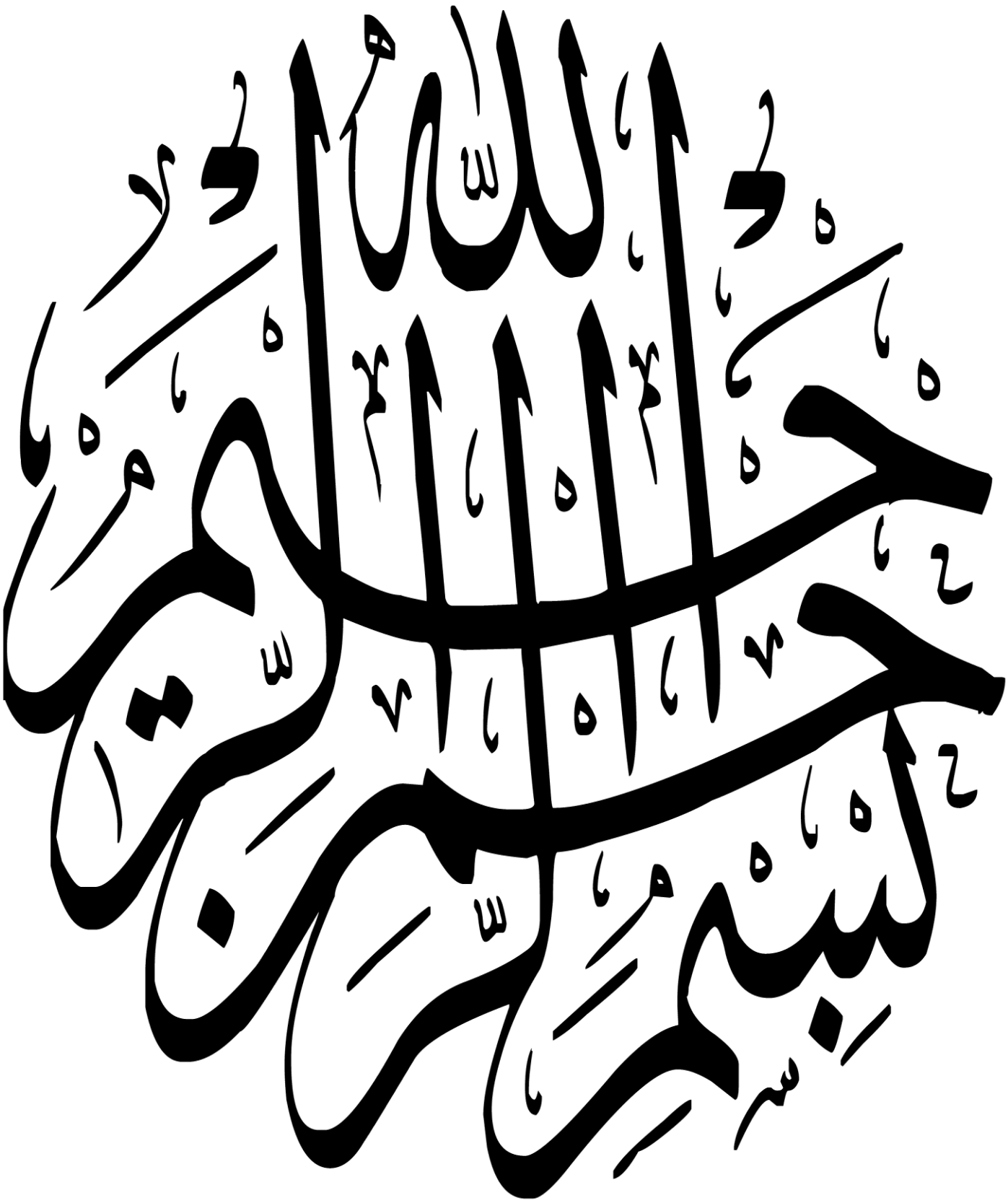
تقنيات السرد في رواية " مجرد لعبة حظْ" لـ:إبراهيم درغوثي

مُذَكِرَة مُقَدَّمَة لِنَيْل شَهَادَة الماسترفِي الآداب واللُّغَة العَرَبِيَّة
تَخَصُّصْ: نقد أدبي

إعداد الطالب:
بوعلام غربية

إشراف الأستاذة :
سامية آجقو

السنة الجامعية:
1437-1436هـ
2016-2015م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

أحمد الله سبحانه وتعالى، وأثني عليه الثناء كله عدد خلقه ورضا نفسه، وزنة عرشه، ومداد كلماته.

لك الشكر على ما منحتني إياه من قوة وصبر وتوفيق لإتمام هذا البحث.

أستاذتي الفاضلة : الأستاذة (سامية آجقو) لك مني فائق التقدير والامتنان على ما قدمته لي من مساعدة وتوجيه.

وشكري الخاص لوالدي العزيزين الذين قاسما معي متاعب الحياة وأفراحها.

كما أشكر كل أساتذة قسم الأدب العربي على ما قدموه لي من عون طيلة مسيرتي الدراسية.

مُقَدَّمَة

عدّت الرواية من الأجناس الأدبية الحديثة المتميزة؛ نظرا للاهتمام الذي حظيت به في الساحة الأدبية منذ ولادتها في القرن الثامن عشر؛ فغدت مجالا فسيحا للدراسات النقدية؛ وذلك راجع إلى امتلاكها لعناصر تميّزها عن باقي الأجناس الفنية الأخرى؛ لحضور عنصري الإغراء والتشويق.

لقد استقطب العمل الروائي اهتمام القرّاء على مختلف مستوياتهم، وخلق لهم مساحة مقروئية واسعة مكّنت النقد الأدبي النظّر فيه، قراءة ، وتحليلا، وتأويلا . فظهرت دراسات عديدة تبحث في مفاهيم النّص الروائي وعلاقته بمبدعه ومتلقيه، كما نجد بعض الدراسات التي تناولت النّص الروائي من جوانبه الشكلية؛ محاولة منها تتبع هذه البنيات المشكّلة لمعماريته.

إنّ الممارسة النقدية الفعلية الكاشفة لتقنيات السرد في النص الروائي هي الدافع الأساس للولوج إلى هذا المجال؛ ومن ثمة كانت رغبتنا الملحّة في اختراق نصّ روائي لـ(إبراهيم درغوثي)، والمساهمة في إثراء الزخم النقدي حول كتاباته، وقد كان اجتباؤنا لروايته المعنونة بـ(مجرد لعبة حظ)؛ بمثابة العمل السردي، الذي حاول من خلالها الروائي إعادة التاريخ وانتاجه بما يستهوي القارئ، وذلك بتطويع النص عبر تقنيات السرد الحديثة، التي تعمل على استنطاق المكون التاريخي، لكسر حاجز الصمت وكشف المسكوت عنه، والوقوف على مدى توافق عناصر الرواية في فضح التاريخ، والكشف عن العلاقة الكامنة بين المتخيل الروائي، والمرجعية التاريخية.

ومن هنا تبرز الإشكالية المركزية التي يقوم عليها موضوع بحثنا، والتي مقتضاها كيف استطاع (إبراهيم درغوثي) تطويع المادة التاريخية عبر التقنية السردية الحديثة؟

ولا مراء أن دراستنا النقدية لهذه التيمة البحثية لا تستقيم إلا بالاستناد إلى المنهج الأنسب لها والذي تجسّد –تحديدا– في المنهج البنيوي؛ الذي يسنح لنا بتقويض التقنيات السردية المشكّلة لمعمارية هذا النّص الروائي.

وبخصوص خطة البحث فإنّها تأتت عبر الاستهلال بمقدمة، ثمّ تلاها فصلان؛ الأول منهما حمل عنوان (الإطار الزمكاني في رواية "مجرد لعبة حظ")؛ والذي أدرجنا فيه بنيتي المكان والزمن، وأمّا الثاني فقد وسمناه بـ(المكونات السردية في رواية "مجرد لعبة حظ")؛ والذي خصّص للحركات السردية والحدث، والشخصيات. وذيّل البحث بخاتمة كانت خلاصة لمجموع النتائج المستخلصة.

إنّ الثابت في أي بحث نقدي أكاديمي هو اعتماده على المراجع المؤسسة له؛ حيث كان أبرزها (بنية الشكل الروائي) لـ(حسن بحراوي)، و (بناء الرواية) لـ(سيزا قاسم)، و (البنية السردية في الرواية) لـ(عبد المنعم زكريا القاضي)، و (في نظرية الرواية) لـ(عبد الملك مرتاض).

لا يكاد بحث يخلو من الصعوبات، التي تشّق على الباحث، وتقف أمامه أثناء تحرّيه عن موضوعه إذ تركّزت –تحديدا– في ندرة الدراسات النقدية المكاشفة لرواية "مجرد لعبة حظ".

وفي الختام لا يسعنا إلا شكر المولى عز وجل على منّه وفضله في تيسير محطاتنا البحثية؛ فما التوفيق وسداد الرأي إلا به، كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة (سامية آجقو) التي أنارت لنا السبيل، وشجعتنا لتجاوز الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث؛ وذلك عبر توجيهاتها العلمية القيّمة، وكذا تزويدها لنا بالمراجع المتعلقة بموضوعنا.

الفصـــل الأول:

الإطار الزمكاني في رواية مجرد لعبة حظ

أولا: المكان

1/تعريفه

2/ أهميته

3/ أنواعه

ثانيا: الزمن

1/تعريفه

2/ مستويات الترتيب الزمني

أولا: المكان

يعد المكان عنصرا أساسيا في بناء الأعمال الأدبية، فهو بمثابة الوعاء الذي يحتوي على الأحداث في أي نص و لا يوجد عمل أدبي خال من عنصر المكان، ونظرا لما يحمله هذا العنصر السردي من أهمية، فقد كان معناه الاصطلاحي هو الشغل الشاغل لدى كثير من النقاد و الأدباء.

1/تعريفه:

أ– لغة :

جاء في لسان العرب أن « مكن، المكن و المكن بيض الجرادة و الضبة و نحوهما مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه كما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال، و المكان الموضع و الجمع أمكنة كقذال و أقذلة و أماكن جَمْعُ الجمع »[1].

أمّا في قاموس المحيط فقد جاء « المكان: الموضع، ج أمكنة و أماكن، و المكنان بالفتح نبت وواد ممكن ينبته و أبو مكين، ومكنته من الشيء أمكنته منه، فتمكن و استمكن»[2].

فالمكان اسم مشتق يدل على ذاته؛ أي ينطوي معناه على إشارة دلالية تحيل إلى الشيء مجسم ماثل ومحدد له أبعاد و مواصفات.

ب) اصطلاحا :

يُعدالمكان في الأعمال القصصية من العناصر التي اختلفت فيها الآراء و وجهات النظر وتعددت فيها المفاهيم لإيجاد مفهوم واضح و دقيق له، وباعتباره أهـم العـناصر التي يبـنى عليها النص السردي، فقد كان محل اهتمام كثير من النقاد فنجد له عدة تعريفات متباينة.

[1]ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج 13، مادة (مكن)، ص412.

[2]الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ج4 ،مادة (مكن)، ص279.

جاء في معجم المصطلحات المكان هو : «Space-espaceوهو عامل أساسي قائم في بناء النص، ولكن وظيفته ليست في تقديم إطار واقعي للأحداث؛ بل توفير إطار تمثيلي و تصويريلها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة »[1].

فالمكان في الأعمال السردية يعد صورة يتم من خلالها عرض الوقائع و الأحداث التي تجري في العالم الخارجي، و هو انعكاس لما يحدث في الواقع، فيقوم الكاتب بتجسيد هذه الأحداث عن طريق خلق مكان افتراضي في النص ينطلق من خلاله في عرض وتمثيل الواقع.

ويرى(ياسين نصير)أنّ المكان «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان و مجتمعه، وهو القرطاس المرئي و القريب الذي سجل عليه الإنسان ثقافته و فكره و فنونه، وأسراره، فالمكان في العمل الفني شخصية متماسكة و هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، و هو جزء من الحدث و وسيلة فاعلة فيه»[2].

وبما أن المكان يعتبر الإطار الذي يحوي خلاصة الأحداث و التفاعلات بين الشخصيات داخل القصة فنجده«لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الأساسية الحكائية الأخرى للسرد؛ كالشخصيات والأحداث و الرؤيات السردية »[3].ومن هنا تتجلى أهمية المكان في احتواء البنى السردية.

[1]لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص128.

[2]ياسين نصير: الرواية والمكان، دار نينوي، سوريا، ط2، 2010، ص76-77.

[3]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2009، ص26.

2/أهميته:

إن أهمية المكان في العمل الفني لا تختلف عن فاعلية الزمان و الشخوص فتتحددأهميته من خلال علاقته بباقي العناصر السردية الأخرى التي حين تتفاعل مع بعضها البعض تساعد على صياغة المبنى الحكائي للقصص، فلا يمكن تصور شخصية دون مكان تنجز فيه أفعالها حيث « يحتل المكان أهمية خاصة في تشكيل العالم الروائي(...) فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي من تحديد هوية المنتسبين إليه، ومن هنا كانت العناية به واضحة»[1]؛ فالمكان هو الموقع الذي تبنى عليه الأفعال و الحوادث ، فهو مرتبط ارتباطا وثيقا به.

ونظرا لهذه الأهمية التي يحظى بها المكان في الأعمال السردية فإنه يظّل متداخلا مع مصطلحات أخرى؛كالفضاءو الحيز.

وبخصوص الناقد(حسن بحراوي) فإنه ينظر للمكان باعتباره « عنصرا حكائيا في الرواية، و اعتبر أن الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية (...) و الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز»[2].

كما نجده يتكلم عن المصطلحين معا (المكان/الفضاء)، فيعتبر المكان عنصرا حكائيا، والفضاء مكونا أساسيا للحكاية.

و نظرا لتعدد المصطلحات فقد ارتأينا أن نلتزم في هذا البحث باستخدام مصطلح المكان و ذلك لشيوعه أكثر في الدراسات النقدية؛ لأنه يتناسب أكثر مع ما يعالجه هذا البحث. وفي رواية مجرد لعبة حظ، تتحدد أهميته من خلال وصف الروائي الأمكنة، فإذا كان الساردمهووسا بوصف الأمكنة الداخلية التي تتحرك من خلالها الذات الموصوفة؛ كالبيت –مثلا–فإنوصف الأمكنة الخارجية في رواية "مجرد لعبة حظ" بدا محاولة منه لكسر هذا الصمت والحصار

[1]عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، ط1، 2009، ص138.

[2]حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص27.

المفروض عليه، فانطلقت الساردة بعينها للتطلع إلى ما هو خارجي؛ كالبحر، ومثال ذلك قولها:

«مشينا تحت أشجار الياسمين و البرتقال حتى وصلنا الشاطئ، وقفت طويلا و هي تستمع إلى صخب الأمواج ثم أشارت إلى بناية بين أقدام أسوار "الربط" قلت: هذا جامع "سيدي بوحديد" قالت برأسها نعم، فذهبنا إلى الجامع»[1].

وذهب الوصف في هذا مجالا رحبا لكنه وصف خام للموصوف الرئيسي، لترتقي الذات الموصوفة أحيانا إلى منزلة الخوارق و الأسطورة و مثال ذلك: «في الصباح وأمي توقظني للذهاب إلى المدرسة مزدانة بفوضى المرأة الغجرية فارتاعت سألتني عن هذه الزينة الغريبة التي أتزين بها (...) حين رأيت نفسي جميلة في المرآةو أنا أغتسل»[2].فنجد

« أمكنة الرواية تتسم بطابعها التراثي و الأسطوري في تقابل جدلي مع أفضية الحاضر بواقعيتها القّضَة الدالة على الضياع والعبث والاغتراب الإنساني و الاستلاب الحضاري و الوجودي بعد أن أصبح الإنسان آلة وصار الحب عبثا جارحا ، ويلاحظ بأن فضاءات الموت كالقبور العرفانية كالزوايا والمعابد والرباطات الدينية أفضية قدسية تطهيرية و ملاذا للراحة الوجودي والسعادة المستشرفة ، وهذا يذكرنا برواية " اللص والكلاب" لنجيب محفوظ حين يلتجئ أبطالها المهزومون إلى فضاءات الموت و الروح و هروبا من عبثية الواقع و الظلم البشري وفظاظة الموضوع التراجيدي».[3]

[1] ابراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، دار رسلان، تونس، (دط)،2013، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] جميل حمداوي :بين التجريب والتأصيل، رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي،2016/03/11، 22:00 pm.

3/ أنواع المكان :وتتفرع إلى:

أ/ الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح هو «مكان عام و مشاع للجميع و تكون دلالته مقترنة بالحرية و السعادة و الفرح والحالة النفسية المستقرة»[1].

و يعد فسحة هامة تسمح للناس بالالتقاء و التواصل كما تسمح بالحركة والتفاعل و النمو داخل النص الروائي، و الأماكن التي نحن بصدد دراستها في الرواية هي:

1-المدينة: و تظهر بوضوح في وصف (ابراهيم درغوثي) لعديد من المدن و المدينة أيضا:«فضاء لأنها الجامعة لكل شيء بما فيها من الأماكن المغلقة و المفتوحة أي فضاء مفتوح و محصور فيالوقت نفسه فهي مفتوحة بشوارعها و أحيائها و أرصفتها و منغلقة بحيطانها وبيوتها و منشآتها»[2].وتتمركزمدينة **الحمامات** : التونسية ، في (رواية مجرد لعبة حظ)أنها مكان للسياحة و التفسح، ومثال ذلك في الرواية « قالت : زائر الحمامات كشارب الماء الزلال في يوم قائض كلما استزاد منه ازداد عطشا ، أردت أن استأذن أبي في الخروج فمنعني من ذلك بخشونة بدعوى أنه نام قبل قليل و أننا لن نبطئ في العودة ، ووضعت رجلي في خفين و دفعتني أمامها ، مشيا تحت أشجار الياسمين و البرتقال حتى وصلنا الشاطئ»[3].

بعد ذلك يطلب "فائز الرابحي"من""بثينة" بعد أن عادت من رحلة الموت و شفيت تماما من مرضها زيارة المدينة الجديدة "ياسمين الحمامات" « غدا سنزور(ياسمين الحمامات) و بعد الزيارة يسكون لنا كلام، نبتت على شفتيها ابتسامة، و لكنها انطفأت بسرعة حين التقت نظراتنا صبرت و أنا أترقب ردّها الذي طال ، صبرت إلى أن قالت موافقة ! غدا نزور الحمامات الجديدة ! أليس كذلك !.

[1] بانالبنا: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص31.

[2] جيرار جينيت و آخرون: الفضاء الروائي،تر: عبد الرحيم حزل،افريقيا الشرق،المغرب، (دط)، 2002،ص126.

[3] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص25.

فجاء ردي سريعا : نعم ! لا شأن لنا بكوابيس الماضي ! سنزور غدا " مدينة جديدة طلعت من قلب الجنّة !»[1]؛ فـ"بثينة" تحكي لصديقاتها عن مواصفات الرجل التي وعدتها به أوراقها التي تخلطها و تترقب رؤيته إلى أن طلع عليهن"جميل"جاء هذا الرجل إلى(الحمامات)ليدرس الأدب العربي في معهد الجميلات المضمخات بعبق الحب التالد فأربك سير الحياة في هذه المدينة الهائلة، أذكر ساعة دخوله الفصل ، وقف التلاميذ ينظرون لهذا الرجل اللطيف و يتهامسون فيما بينهم: لن يقدر هذا الأستاذ على شقاوتها هذا العام ! طلب منا الجلوس و نظر في قائمة الأسماء قرأها مرة أولى، وأعاد القراءة، كان وجهه يصفر و ابتسامته تختفي كلما أعاد القراءةإلى أن انفجرت بثينة في ضحك هستيري مجنون»[2].

فالمكان الذي التقت فيه بثينة بجميل كان مدينة "الحمامات" جاء ليدرس الأدب العربي في معهد للبنات الجميلات ، فالمدينة لها دلالة اجتماعية ، إنها المكان التي تجري فيه الأحداث و تحمل تفاعلات الأشخاص و تحركاتهم من خلال ما يقوم به الكاتب من سرد للأحداث و الوقائع و مدينة "الحمامات" أكثر الأماكن التي جرت فيها أحداث الرواية (مجرد لعبة حظ).

ومن أهم الأماكن المفتوحة التي تجلّت في العمل الروائي نجد الأماكن الطبيعية المتسمةبالانفتاح لأنها لم تتعرض للتشكيل الإنساني و تحديده المادي ويمكن حصرها في رواية مجرد لعبة حظ في:

2- البحر :على أنه فضاء مفتوح عاكس لرؤية الشخصيات اللاهثة وراء الانفتاح والتحرر وقد تردّد ذكر البحر في النص الروائي ومثال ذلك : «اهتم "فائز" بالأرقام ، واهتمت بالحروف و لم يشبع لهمه علم المعاهد التونسية فشق بعصا ، الترحال (البحر المالح) وحطّ في فرنسا »[3].

فهو في هذا الموضع قناة ناقلة نحو الانفتاح و عدم التقيد و ربما كان ارتباطه ببقية المقاطع الأخرى من الرواية ليفسح للمكان اتساعا بعد تضييق و انفراجا بعد تعسير ، كما هو واضح في هذا المثال

[1] إبراهيم درغوثي : مجرد لعبة حظ، ص169.
[2] المصدر نفسه، ص33- 34.
[3] المصدر نفسه، ص55.

« لبست مايوه السباحة و ذهبت إلى البحر ، توغلت في اللّجة وضربت الأمواج بأذرعي ضربات عنيفة، و كأني أقاتل وحشا أسطوريا ، ذهبت بعيدا داخل اليمّ إلى أن أحسست ببعض الإعياء فاستلقيت على ظهري و أغمضت عيني وتركت بدني تتلاعب به نسائم الصباح »[1].

فهذا الصراع بين "فائز" و أمواج البحر يشبه الصراع مع وحش أسطوري، وللهروب من هذا الوحش الذي تجسد من مخلفات اليأس و الحياة الزوجية ، وجد "فائز" في هذا المشهد متنفسه الوحيد البحر فلما أحس بالعياء استلقى على ظهره في البحر ليرتاح لأنه يرى في البحر الوسيلة الوحيدة للتحرر من القيود و الالتزامات.

3- السوق:إن السوق مكان عام، يلتقي فيه الناس بقريبهم وهو مكان تحدث فيه جميع المبادلات، وهو «المكان الذي تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة (...) كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيات جديدة »[2].

السوق في رواية (مجرد لعبة حظ) بمثابة المتنفس للإنسان فيذهب إليه إما لبيع أشياءأو ليشتري أشياء تلزمه ، ويظهر ذلك من خلال قول الراوي « وظل الجّد يبر بوعده إلى أن اشترى من سوق النخاسة في تونس امرأة يشع النور من جبينها »[3]؛ فجدّ "بثينة "بعد ما ذفن ثلاث بنات و هربت واحدة من نسائه مع بحار رومي حلف أن ينكح هو وأولاده سلالته نساء الروم إلى يوم الدين ، وظل الجدّ مُصرا على وعده إلى أن (اشترى من سوق النخاسة في تونس امرأة) و هذا ما يوضح أكثر بأن السوق مكان بيع و شراء أكثر من أي شيء آخر.

ويعد السوق كذلك مكانا للتفسّح و التنزّه و التعرف على مختلف الفصائل البشرية و عاداتهم وتقاليدهم و يوجد في السوق السّلع المستوردة من مختلف البلدان و مثال ذلك « قام الدليل

[1] إبراهيم درغوثي : مجرد لعبة حظ، ص108.

[2] عبد الحميد بورايو : منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(دط)، 1994 ص146.

[3] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص42.

فتبعناه و النّشوة تغمرنا فقادنا إلى الأسواق ، دخلنا من باب قديم يُذكر باب البحر حتى أنّني ظننته هو بذاته (...) قال الدليل: هذه أسواق القلالين و الجلد و النحاس و البُلاّرني كل واحد منها تحف تعنيك عن سابقتها (...) إلى أن خرجنا من الأسواق»[1].

فالسوق في هذا المثال ليس فقط السوق العادي المألوف بل هو يتعدى ذلك إلى مكان أثري قديم في تونس و توجد بها تُحف ثمينة ، ووجوه جديدة من شتى البقاع تعرض سلعها للبيع.

4- المقهى : وهو مكان التقاء الناس و خاصة الأصدقاء ، يتبادلون فيه أطراف الحديث فعند اجتماع الأحباب في المقاهي ينسى الناس همومهم و مشاكلهم؛ حيث« تمثل المحلات العامة مثل المقهى و المتجر مكانا مناسبا للقيام بالدور الإعلامي عن طريق تبادل الأخبار بين أفراد يرتادون مثل هذه المحلات »[2].

و المقهى في رواية (مجرد لعبة حظ) يمثل مكان تجمع الأستاذ جميل مع أصدقائه أساتذة المعهد الذين يدرّسون فيه معه ، فالمقهى الذي تكلم عنه الكاتب ليس مقهى عاديا بل هو مقهى من المقاهي الراقية على رمال الخليج فالمنظر يكون أروع في هذا المكان لأنه متنفسهم الوحيد من كل أعباء الحياة ، ومثال ذلك من الرواية: « صار الأستاذ يتغزل ببثينة ويقول لأصدقائه أساتذة المعهد إذا جمعهم مجلس في مقهى من المقاهي الممتازة على رمال الخليج:

لقد فُضلت حُسنا على الناس

مثلما

على ألف شهر...»[3].

[1] إبراهيم درغوثي : مجرد لعبة حظ، ص172-173.

[2] عبد الحميد بورايو : منطق السرد، ص147.

[3] إبراهيم درغوثي : مجرد لعبة حظ، ص35.

بالتالي، فهي حكايات تَنسَلّ من دفاتر ألف ليلة وليلة وجميل يجتمع مع أصدقائهفي المقهى ليقول فيها ما يقول من شعر ، و المقهى أيضا مكان للمناوشات و العراك في بعض الأحيان.

5- المقبرة : بمجرد ذكر هذا الاسم يقشعر بدن السامع ، لأن المقبرة هي النقطة الفاصلة بين الحياة الواقعية و الحياة الآخرة ، و فيها يتحدد مصيره على حسب ما قدم في حياته ، ففي النهاية المقبرة تسع الغني و الفقير ، الكبير و الصغير ، و لا يصح للإنسان بعد الموت سوى كفن أبيض يُلف به ويدفن في المقبرة ، وفي الرواية تكرر ذكر هذا المكان عندما توفي جميل و دفن في المقبرة كانت "بثينة " رفقة "عزّة"و كانت تحتضنها وتخفف عناءها « رافق نعشه التلاميذ و الأساتذة واحتضنت عزّة بثينة و ناحت معها ، ومسحت دموعها ، وجلستا على القبر بعد أن غادر الجميع الجبّانة ، ظلت بثينة مذهولة فأهملت دروسها و نسيت أوراق اللعب وسكنت المقبرة »[1].

بعد الصلاة على روح المرحوم (جميل) توجه الأساتذة و التلاميذ ناحية المقبرة لدفنه وإلقاء آخر نظرة عليه، غادروا المقبرة وبقيت بثينة مع عزّة ، ففي هذه الفترة تشتّتت حياة بثينة وأهملت دراستها و حتى أوراق اللعب التي كانت ترافقها دائما، و أصبحت لا تفارق المقبرة من شدّة حزنها و أساها على مفارقة جميل.

و في موضع آخر تصف "عزّة" جارة "بثينة" طريقة مساعدتها للحبيبين (جميل و بثينة) وتكلمت عن مكان الالتقاء و كانت تسهل لهما الهروب من المدرسة « حزّ في نفسي أن أراه يهيم بين الغابة و المقبرة ، فقررت مساعدته ، صرت أدفع لبثينة خاتمة كلما رغب في لقاءهما بعيدا عن الكاشح المتربص ، و أسهل لهما الهروب عن عيون الرقيب ، إلى أن افتضح أمري فكدت أفقد حياتي فداء العاشقين »[2].

كانت "عزّة" صديقة "بثينة" هي التي تساعدهما ، و كلما رغب في جميل لقاء "بثينة" يبعث بخاتمه

[1] المصدر نفسه، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص50.

لها مع عزّة و استمرت هذه الطريقة إلى أن كشفت اللعبة و كادت عزّة تفقد حياتهابسبب هذا.

عندما سألت عزّة بثينة وهم في المقبرة عن سرّ الطائر الذي يحطّ فوق قبر جميل فقالت: «أنها زرعت وردة فوق القبر، و إن الوردة تحولت إلى ذلك الطائر العجيب ، وقالت إنّه يبدأ بالنّواح كلما اقتربت من القبر ، عند مغيب الشمس ، و لا يهدأ إلاّ بعد أن تجــرح قلبها وتسكب

فوق ريشة المتحجر قطرات من دم فجيعتها»[1].

ففي هذا المشهد يتكرر فعل التحوّل و المسخ وقد يشير هنا إلى الوظيفة التحويلية التي يقوم بها الروائي من خلال توظيف شخصيات تراثية في نص روائي حديث.

ب/ الأماكن المغلقة :إن الأماكن المغلقة هي « التي ينتقل بينها الانسان و يشكلها حسب أفكاره ، و الشكل و الهندسي الذي يروقه و يناسب تطور عصره ، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح و قد تلفق الروائيون هذه الأمكنة و جعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم و متحرك شخصياتهم »[2]. وتتجلى الأماكن المغلقة في (رواية مجرد لعبة حظ) من خلال التخطيط الهندسي على حسب الرواية كالآتي :

1/ البيت :يشغل البيت جزءا كبيرا من الرواية ، فهو رمز للاستقرار و الراحة ، كما يلعب دورا كبيرا من الناحية النفسية و هو إلى جانب ذلك يحمل الكثير من الذكريات.

البيت عند (جاستون باشلار) Gaston bachlard (1884- 1962) هو «ركننا في هذا العالم ، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى ، فهو يحمي أحلام اليقظة و الحالم ، و يتيح للإنسان أن يحلم بهدوء ، و البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار و ذكريات و أحلام الإنسانية فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مُفتتا، فالبيت جسد وروح وهو

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص51.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي ، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، ط1 ، 2010 ، ص204

عالم الإنسان الأول »[1].وعلى هذا الأساس هيمن هذا النمط من المكان على الروايةمن بدايتها إلى نهايتها ، وفي كل مرة بذكر فيها اسم (البيت) سواء من طرف الراوي أو على لسان الشخصيات و مثال ذلك«و يمتلئ البيت بالدفئ ، وتطير عصافير الجنة في السماء »[2].

و البيت في هذا المقطع هو مكان الفرحة و العاطفة بالنسبة للزوجين لما فيه من استقرار و سكينة وهدوء ، فالحوار الذي دار بين (فايز و بثينة) كان في البيت ، ولذلك كان المكان يسوده الدفء و الهدوء.

و بما أن البيت مكان مغلق إلا أنه مكان للرّاحة و التخلص من الملل القاتل و الضجر « في اليوم السابع هزمني الملل فقمت أتمشى في البيت ، ذهبت إلى المطبخ لإعداد القهوة و عدت إلى الصالون فقابلتني حقيبة المدرسة ، وتذكرت الشريط ، أخرجته من الحقيبة وأودعته داخل جهاز البث و شغلت التلفزيون .

اندلعت الصور بين ناظري .

جعلتني كعصف مأكول »[3].

فبثينة في هذا الشاهد جعلت من البيت مكانا يُبعدها عن مللها القاتل و ذلك بطريقة تنقلها في كامل أرجاء البيت من المطبخ إلى الصالون إلى الأشياء كالحقيبة المدرسية إلى تشغيل التلفاز فهي تحاول التنفيس عن الحالة النفسية التي تمرّ بها.

وفي موضع آخر نجد البيت مكانا للرّاحة من تعب اليوم؛ ومثال ذلك: « و أعود إلى البيت متعبا ثقيل الخطى، أعمى البصيرة ، مهدود القوى »[4]؛ فـ"فائز" زوج "بثينة" يبقى في الملاهي ساعات متأخرة من الليل و نحن نعلم ماقد يكون في الملاهي من خمور وما يترتب عنها، وينسى بأن له

[1] جاستونباشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات، بيروت ، لبنان ، ط2، 1984، ص36-39.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص140.

[3] المصدر نفسه، ص164.

[4] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ ،ص87.

زوجة تنتظره في البيت تنتظره في البيت على الرغم من أنه يعلم كل هذا و هو متعمد ذلك فعند عودته للبيت يضع رأسه على الوسادة وينام ، مُحاصرا بالأحلام من كل الجهات.

2/ الملهى:يمثل الملهى المكان المناسب للخيانة الزوجية، وفيه يكون الجسد سلعة مربحة لصاحب أو لمن يدير هذا الملهى، و هو مكان شرب الخمر أيضا. ومثاله من رواية "مجرد لعبة الحظ" الآتي: « وعدت أيضا من جديد إلى طاولة مرقص (الملهى) في "كرطاجولا " و ظل صاحبي يقاسمني كل ليلة شرابي و يحكي لي حكايات يصفو بعدها عقلي و يشف وجداني فأذكر ما فات من السنين الخالية، يطلب الرجل " دبوزة ويسكي" بشرطين : أصفر و أحمرويكرع و يسقيني إلى أن يثقل لسانه، فتنهمر من فمه الحكايات: مدينة " بعلبك " وعمرك ثلاث عشرة سنة ؟ »[1].

فهنا، نجد "بثينة" تصف حالتها و هي في الملهى والجو بداخله معكر بمجالس الخمر ونحن نعلم بأن الخمر يذهب العقل، وشاربها يكون في حالة سُكر و هذيان إلا أن بثينة في هذا المقطع عندما تتقاسم شرابها مع صديقها، و يبدأ بحكاياته التي اعتادت بثينة سماعها فهي تؤكد أنها عند سماع حكايات صديقها يصفو عقلها و يشف وجدانها فتتذكر ما فات من سنين مضت ، فهي تتذكر مآسيها و معاناتها .

أمّا المثال الآخر له، فقد ورد في المقطع السردي الآتي: « امتلأت روحي بالنور الساطع ، فقمت خفيفة من فوق المذبح أمسح بمنديلي قطرات دم جرت بين فخذيّ ، وأخرج الرجل الجالس أمام طاولتي في المرقص منديلا ، أخرج المنديل من جيبه وهو يقول : هاك منديلك يا أميرتي !»[2].

فالملهى مكان مغلق و يقصده الرجال الأثرياء للخيانة الزوجية وتقصده النساء من أجل كسب المال ، ما تزال بثينة تصف حالتها لحظة يبدأ صديقها يسرد لها إلى حين تصحو وهي قد مرت

[1] إبراهيم دغوثي ، مجرد لعبة حظ، ص212.
[2] المصدر نفسه، ص212.

بمراحل لم تتذكر منها سوى اللحظات الأخيرة فقط ، فهذه هي حال الملهى وحال من يدخل هذا المكان المربوء.

3/ المعبد : وهو المكان التي تسمو فيه الروح و فيه تؤدي الطقوس، فتطمئن فيه النفس وتحس بالأمان و الاستقرار ، و يظهر المعبد في هذه الرواية عبر قول السارد: « وتسبيح الكهنة في المعابد الفينيقية ودعوات الترهبان في أديرة الرومان »[1].

فهذا المقطع يوضح و يؤكد بأن المعبد و الدير مكانان مخصصان للتسبيح و الدعوات وكذلك « هل تذكرين يا أميرة أن اسمك " إليسار" و أن أباك أهداك إلى معبد الرّبة " تانيت " في مدينة " بعلبك " وعمرك ثلاث عشرة سنة ؟ »[2].

هنا صديق "بثينة" و هو في حالة سكره يذكرها بأن اسمها " إليسار" و يخبرها كيف تم إهداؤها إلى معبد الرّبة " تانيت ":« و فجأة، انهمر الضوء على المكان ، فكأن شموس الدنيا حطت داخل المعبد »[3].

وهنا إشارة إلى أن المعبد مكان كله نور وضاء لقداسته، لكن هي تقصد شمس الدنيا و حلولها بالمعبد الذي كان مظلما و عندما انتشر الضوء به ، أضاء إضاءة تامة وهذا النور تسلل إلى روح بثينة و صحت من سكرها.

[1] إبراهيم درغوثي : مجرد لعبة حظ، ص175.
[2] المصدر نفسه، ص209.
[3] المصدر نفسه، ص212.

ثانيا: الزمن

كما احتاجت الأحداث لأمكنة تقوم عليها، فإنّها تظل معقودة بزمن يربطها بالشخصيات في الرواية، إذ لا يمكن تصور رواية جرت أحداثها خارج زمن محدد.

1/تعريفه:

أ/ لغـة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: « الزمن و الزمان : اسم لقليل من الوقت و كثيره و الزمن والزمان العصر و الجمع أزمن و أزمنة ، وزمن وزامن: سديد و أزمن الشيء طال عليه الزمانو الاسم من ذلك الزمن و الزمنة و أزمن بالمكان : أقام به زمانا و عامله مزامنة وزمنا من الزمن »[1].كما يعرف بأنّه« اسم لمطلق الوقت ، ومنه الدهر الذي يقع على مدة الدنيا كلها»[2].

وفي معجم (محيط المحيط) نجد المحدد اللغوي الآتي: « زمن الرجل بزمن زمنا و زمنة وزمانا ، أصابته الزمانة، أزمن الشيء أي أتى عليه الزمان و طال ، والاسم من ذلك الزمن و الزمنة ، وأزمن بالمكان أقام الزمان العصر و اسم لقليل الوقت و كثيره »[3] . ويمتد الجذر اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي .

ب/ اصطلاحا:

الزمن هذه الكلمة التي شغلت فكر الإنسان و جذبته إليها فراح يتناولها بالدرس محاولا فقه ماهيتها ، فالزمن في الاصطلاح السردي « مجموع العلاقات الزمنية ، السرعة ، التتابع ، البعد...

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 6 ، مادة (زمن)، ص199.

[2] حيدر لازم مطلك : المكان و الزمان في شعر أبي الطيب المتنبي ، دار صفاء ، عمان ، الأردن، ط1 ، 2010، ص21.

[3] بطرس البستاني : محيط المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1998، مادة (زمن)، ص379.

بين المواقف و المواقع المحكية و عملية الحكي الخاصة بهما، و بين الزمان و الخطاب المسرود و العملية المسرودة »[1].

ويرى (عبد الصمد زايد) أن الزمن يمثّل «المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة و حيز كل فعل وكل حركة، و الحق أنها ليست مجرد إطار ، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات و كل وجوه حركتها و مظاهر سلوكها »[2].

أما (سيزا قاسم) فإنّهاترى بأن « الزمن حي و الحياة زمانية »[3]؛ فالزمن عندها هو الحياة.

إن وجود الزمن ضروري في الرواية،ذاك أنها « تُعد فنا زمانيا أو عملا لغويا يجري ويمتد داخل الزمن »[4].

فالزمن فعلا شيء مجرد لا وجود له على أرض الواقع و يصعب علينا الإمساك به إلا أنه يعايشنا و يواكب تطوراتنا في الحياة دون دون ظهوره فنطلق اسم "الزمن "على كل مرحلة من مراحل الحياة .

كما نرى « أثر مرور الزمن و ثقله، وفعله ونشاطه في الإنسان حيث يهرم ، وفي البناء حين يبلى وفي الحديد حين يصدأ و في الأرض حين تتجدد و في الشجر حين تتساقط أوراقه ، وفي الزهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفن ، وفيما لا يحصى من الأحوال و الأطوار و الهيئات وهي تحول من حال إلى حال »[5].

[1]عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص103.

[2]عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته ، الدار العربية للكتاب ، تونس ،(دط)، 1988، ص7

[3]سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط) ، 1988، ص43.

[4]الطاهر روابنية : الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش لعبد الحميد هدوقة في المبنى و المعنى ، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ع1، 1991 ، ص24.

[5] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص262.

و يختلف مفهوم الزمن عند الفلاسفة و النقاد؛فـ"غاستونباشلار" يفصل بين الزمن و الماضي وهذا ما يدلل عليه بقوله: « لا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا و ذكرى زماننا ، فبواسطة ماضينا نعرف ما قمنا به في الزمن»[1].

وبذلك حاول " باشلار" في كتابه "جدلية الزمن" أن يؤسس لما سماه "علم نفس الزمان" حيث ذهب إلى أن الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية.

أما الزمان عند "جيرالد برنس" فهو : « الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف و الأحداث أو الفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف و الأحداث »[2].

فالزمن عنده نوعين : النوع الأول زمن مرتبط بلحظة وقوع الحدث أو المدة المستغرقة من طرف شخص لات إنجازه لأي فعل أو موقف، والنوع الثاني زمن مرتبط باللحظة المستغرقة في نقل الأحداث و الوقائع وروايتها، وهذا النوع الأخير لا يشترط التسلسل في نقل الأحداث على غرار النوع الأول .

ونجد (محمد بوعزة) يفصل في هذه المسألة؛ إذ قد قسم الزمن إلى قسمين كذلك :

1-**زمن القصة**: ويعتبر هذا الزمن « هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة ، فلكل قصة بداية و نهاية ، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي »[3].

2-زمن السرد: هذا الزمن هو الذي «يقدم من خلاله السارد القصة ولا يكزن بالضرورة مطابقا لزمن القصة»[4].

أمّا (ميشال بوتور) فإنه يقسم الزمن إلى ثلاثة أقسام :

-**زمن المغامرة** : وهو الزمن الحقيقي للأحداث أي زمن وقوع الحدث.

---

[1] أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية ، الأردن ، ط1، 2004 ، ص17

[2] جيرالد برنس : قاموس السرديات ، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003 ، ص201

[3] محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 ، ص87.

4- محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، ص201.

-**زمن الكتابة** : وهو المدة التي يقضيها الكاتب في تدوين هذه الأحداث.

-**زمن القراءة**: وهو انتقال الوقائع إلى المتلقي فيرى أن الزمن يعكس زمن المغامرة بواسطة الكاتب[1].

بالتالي، أضحى الزمن السردي «من أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية و النقدية إذ يشغل معظم الكتاب و النقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي و قيمته ومستوياته وتجلياته»[2]؛ فالزمن في أي عمل أدبي يمتلك خاصية زئبقية تساعد على تشكله في أي عمل أدبي ، كذلك اكتسب مكانة خاصة عند الأدباء و النقاد ، كونه البنية الأكثر فعالية بين باقي العناصر الأخرى.

كما أنّ الاهتمام بدراسة الزمن يحيلنا للقول بأنه«من المفاهيم الكبرى التي حار العلماءو الفلاسفة و الرياضياتيون في الإجماع على تعريفها مما يذر الباب شارعا لكل مجتهد، وقد اتخذ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطفته حقول كثيرة من العلم، فنلفيه مذكورا لدى النحاة بمعنى ولدى الفلاسفة بمعنى، ولدى علماء النفس بمعنى و لدى نقاد الأدب بمعنى»[3]؛ فالعلماء والفلاسفة كان لهم سبق الاهتمام بالزمن لكن تختلف الدراسة من فئة لأخرى باختلاف المجال المحدد للدراسة و لما ارتبط الزمن بالرواية و القصة، اكتسب دلالات جديدة خاصة في التلاعب بالزمن.

حين يتعامل السارد مع عنصر الزمان لا يمكنه أن « يقدم كل مجريات الأحداث مرة واحدة ... وأن يقدم أحداثا على مساحة واسعة من الزمن ، لهذا فهو يعمد إلى إسقاط كثير من المساحات الزمنية و كذلك القفز إلى الأمام زمنيا لإيصال الحدث، المعنى تاركا مالا يفيد في النص من أحداث »[4].

---

[1] ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1986 ، ص 101.

[2] مها القصراوي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص 36.

[3] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 173 . 178.

[4] داود سليمان الشويلي : ألف ليلة و ليلة و سحر السردية العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا، 2000 ، ص74.

فالسارد إذ ليس ملزما بأن يتقيد بالترتيب الزمني للأحداث فهو يستطيع بفضل موهبته السرد«خلخلة واضحة للزمن»[1]، وفيه تلاعب، و هذا التلاعب يخلق لنا غايات فنية وجمالية من بينها أن السارد «يخلق فضاء لعالم قصّه ، ويحقق غايات فنية أخرى منها، التشويق، التماسك الايهام بالحقيقي»[2].

و لذلك درجت جل الدراسات السردية عموما على التفريق بين زمنين في القصّ هما:زمن القصة و زمن الحكاية (السرد) ، ويراد بزمن القصة الزمان الطبيعي الذي تسير على وفقه مجريات الأحداث على أرض الوجود بواقعية، أما زمن الحكاية (السرد) فهو ذلك الزمان الزائف أو الكاذب الذي يحاول أن يقوم مقام الزمان الحقيقي في القصّ ، و في هذا الزمان يكون التحكم في سير الأحداث بيد الراوي[3]؛ فزمان القصة الواقعي يختلف عن زمان الحكاية الزائف؛ إذ نجد الأول يسير وفق تسلسل طبيعي فرضته الطبيعة ابتداء من الماضي، مرورا بالحاضر، وصولا إلى المستقبل، بينما نجد عكس ذلك في زمن الحكاية أو زمن السرد، الذي يتحكم فيه السارد لأنه بمقدوره تسييره وفق رواة الخاصة، ويمكننا وصفه بالزمن المطاطي، فمن الصعب على السارد و هو يسرد أحداث قصّه أن يُطلب منه تجسيد الزمن الواقعي كما هو «وإنما مهمته تتجلى في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية و الإيهام التامبأن ما يعرضه هو الواقع الحقيقي »[4].

أول ما يلفت انتباهنا في رواية "مجرد لعبة حظ"، هو ذلك الخلط البارز بين زمن القصة وزمن السرد، مما يولد صعوبة الوقوف على الزمن الحقيقي التتابعي لمعظم أحداث الرواية ، فهي لم تحدد بتواريخ زمنية تضبطها؛ فالسارد لم يلتزم المسار الخطي في سرده للوقائع، بل تخلل هذا المسار نوع من الاضطراب و التوتر، وهذا تجسيد واضح لنفسية الروائي التي حاول عكسها و اسقاطها على

[1] إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008 ، ص54

[2] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، لبنان ، ط2 ، 1999 ، ص75.

[3] ينظر : جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر: محمد معتصم ، الهيئة العامة للمطابع ، الاسكندرية، مصر، ط2 ، 1997 ، ص46.

[4] مها القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 40 .

سرد الشخصيتين الرئيسيتين "بثينة بنت الرومية" وزوجها " فائز الرابحي"، فكل منها يعكس صورة المرأة و الرجل في المجتمع العربي و خصوصا في المجتمع التونسي.

إنّ المتبع لأحداث الرواية يجد أن الراوي حاول ربطها بوقائع معينة يسهل على القارئ التعرف عليها من بدايتها إلى نهايتها المفتوحة ، بيد أن بداية الرواية تتضح فيها عملية قضاء كل من الزوجين "بثينة" و "فايز" على الآخر ، و مثال ذلك من الرواية قول "بثينة" عند محاولتها قتل فائز: « الليلة سينتهي كل شيء فلن أعود عن قراري ، لن أتراجع أبدا قبل طلوع الصباح أكون قد قتلته لن أطلق عليه النار »[1]؛ فالملاحظ أن ما بدأ الراوي بسرده كبداية منطقية تواكب سيرورة الأحداث ليست البداية؛بل هي الخاتمة الي توصل إليها الكاتب ، لتبدأ الرواية في الارتداد بتدرج لتتبع سير الأحداث؛ لأن البداية الحقيقية هي بداية كلام فائز « تعلمت في الكتاب كلام الرب، وحفظت على ظهر قلب حكايات الأجداد ثم ذهبت إلى المدرسة كم كان عمري يوم جلست جنب " بثينة " على طاولة الدرس ؟ عشر سنوات ! ربما ! »[2].

فالبداية بالنسبة لفائز هي يوم دخوله إلى المدرسة بعد تعلمه كلام الرب و قدرته على حفظ و فهم حكايات الأجداد، فتلك هي بدايته الأولى في تكوين علاقته مع بثينة، وهذا الاختلاف و عدم التوافق بين الزمنين يترتب عليه ظهور عدة مستويات ينبغي الوقوف عندها:

[1] إبراهيم درغوثي : مجرد لعبة حظ، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص15.

2/مستويات الترتيب الزمني:

2-1 **الترتيب**:و يراد به الاختلاف بين «الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة و الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية »[1]؛ فمن خلال إعادة ترتيب الأحداث يتضح التداخلبين زمن القصة وزمن الخطاب، و هذا التداخل الزمني بين الماضي و الحاضر و المستقبل دليل على أن الكاتب قد اعتمد المفارقة الزمنية لنقل الأحداث السردية، لذلك بدأ الكاتب روايته بآخر حدث، وقد تعمد ذلك؛ لأنه سيثير الاندهاش و التساؤل من طرف القارئ فمن هو فائز وبثينة ؟ وما علاقتهما ببعضهما في هذه الرواية؟ ولماذا قررا الانتقام من بعضهما منذ البداية على الرغم من حبهما الشديد لبعضهما ؟ على الرغم من أن الكاتب قد اهتم بتعريف كل منهما في الصفحة الأولى، و مثال ذلك : «أنا بثينة زوجة فائز الرابحي، أنا امرأة ترفع في وجه العالم اصبعها الوسطى، أنا بثينة فائز الرابحي أعترف بين أيديكم و أمام أبصاركم (...) سأقتل زوجي هذه الليلة»[2].ويأتي فائز ليقول:«أنا فائز عبد الدائم الرابحي، جاء أجدادي إلى "الدخلة " (...) عشت طفولتي»[3].

إنّالترتيبات المتعلقة بالشخصيتين الرئيسيتين (بثينة/فائز) غير واضحة ولا علاقة لها بسير الأحداث، كما يبرز ذلك الارتداد للماضي، الذي يتوسطه أحيانا الحاضر. ومثال ذلك: «كل ليلة، أترقبه على مائدة الطعام ، أدعوه للعشاء فيقول إنه أكل في المطعم مع أصدقائه ويرتمي على الفراش بثيابه »[4].

و يترتب على هذا الاختلاف بين ترتيب الزمنين مفارقة زمنية وهذه المفارقة « إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة »[5].

وعليه، فإن لمستوى الترتيب موردان مهمان هما : الاسترجاع و الاستباق .

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص6.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص9 – 10.

[3] المصدر نفسه، ص15.

[4] المصدر نفسه، ص118.

[5] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2000، ص 74.

2-2 **الاسترجاع** : وهو مفارقة زمنية يعود بواسطتها الراوي بقارئ نصه إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة ، تلك اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليفسح المجال أمام عملية الاسترجاع[1]؛ بمعنى أنه يعود بالذاكرة إلى الوراء لتذكر بعض الأحداث و استحضارها؛ فالاسترجاع يحقق عددا من الوظائف و المنافع النصية التي تخدم السرد ، فضلا عن وظيفتي التفسير و التعليل فإن له وظائف أخرى منها الوظيفة التي يسعى من خلالها الراوي إلى ملأ التغيرات الحكائيةبتقديم معلومات عن ماضي الشخصيات، أو من خلال الإشارة إلى أحداث سابقةعلى بداية السرد وهذه الوظيفة يطلق عليها (الوظيفة التوضيحية)[2].

وينقسم الاسترجاع إلى قسمين : استرجاع خارجي، وآخر داخلي، تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي، ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث الحاضر[3].

2-2-1**الاسترجاعات الخارجية**:وفيها يقوم الراوي بالعودة إلى البدايات الأولى لما قبل القص وهذه الاسترجاعات« بمجرد أنها خارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك »[4].

إن هذه التقنية تحقق للسرد جملة من الغايات و السمات الفنية و أبرزها إعادة تفسير الأحداث السابقة تفسيرا جديدا، إثر المواقف المتغيرة، بتغير الزمان فالحاضر يضفي عليها ألوانا أخرى جديدة[5].

إن معظم الاسترجاعات الواردة في الرواية تتناول أحداثا سابقة للمنطلق الزمني للحكي، وفي رواية (مجرد لعبة حظ) أمثلة كثيرة تدل على الاسترجاع، وقد وظفها الكاتب لعرض الأحداث الماضية

[1] ينظر : جيرالدبرنس : المصطلح السردي، تر : عابد خزندار ، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، مصر، ط1 ،2003 ، ص25.
[2] ينظر : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص130.
[3] ينظر : مها القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص194.
[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص61.
[5] ينظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص40.

بغرض ترسيخها في ذهن المتلقي، فنجد "بثينة" في الصفحة الثالثة عندما تُحدث نفسها عن اختيار الطريقة المناسبة لقتل زوجها فإنها تسترجع تلك الطريقة التي كانت الجواري يتفنّن في استعمالها لقتل الملوك « وألحت على هذه الطريقة إلى أن اكتشفت أن الجواري كنّ يستعملنها في القصور السلطانية لقتل الملوك العاجزين عن إرواء شبقهن فتركتها جانبا »[1]؛ فبثينة كانت تحلل طريقة القتل التي تستعين بها قبل أن تتخذ قرارها، لتتوصل إلى العدول عنها فالعدول و الرفض مرتبط باسترجاع الماضي، و ندرك أن هذه الواقعة المسترجعة هي واقعة سابقة عن زمن وقوع أحداث الرواية أي خارجة عن الإطار الزمني الذي تمتد وفقه وقائع الرواية.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي التي وظفها الرّاوي قوله : « هذه الدّار التي عشقتها منذ أن حكى لها حكاية صاحبها " سيباستيان " الغجري المجنون بألق البحر، و التّضاد بين البياض و السواد بين الظلمة والنور »[2].

نجد الراوي يتحدث في هذا المقطع عن غضب أهل "بثينة" عندما تغزّل بها أستاذها "جميل" وفجأة قطع الحكي وعاد إلى الماضي البعيد ليسترجع لنا قصة "سيبيستيان" بين الحبيبين "جميل"و "بثينة" فرمى رماد عظامه في مياه الخليج هذه الدار التي عشقها الحبيبان مثلما عشقها "سيباستيان".

وهناك استرجاع خارجي آخر نقف عليه في قوله : « شد على يدي مرة أخرى ، و بدأ في سرد حكاية على الفنيقيين الذين جاؤوا من " صور" في الألفية الأولى قبل الميلاد »[3].

إنّ الشاب الذي أغرم ببثينة أثناء انتقالها من تونس إلى المدينة لما أحس بأنه يعرفها منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام، ربط هذه المدة بقصة الفنيقيين عندما قدموا إلى المغرب العربي إلا أن هذا الربط تولد عنه نسج لحكاية ثانية لها بُعد زمني بعيد المدى عن الحكاية الحاضرة .

[1] إبراهيم درغوثي مجرد لعبة حظ ، ص11.
[2] المصدر نفسه، ص36.
[3] المصدر نفسه، ص197.

و في سياق آخر نجد استرجاعا خارجيافحواه الآتي: «هي تعرف موقعي من شعر الحداثة و ما بعد الحداثة من " أدونيس " إلى " أنسي الحاج " ومن " بول شاؤول " إلى " محمد علي شمس الدين " ، وتعرف مناكداتي حين أقرأ من أشعار " منصف المزغني " الحديثة جدا »[1]فـ"بثينة" تطلب من فائز أن يقرأ لها الشعر كما عهدته أيام الجامعة لتذكره بوقت كانت تغرر به و تحضره عنوة للأمسيات الشعرية، علما أنها تعرف موقفه من شعر الحداثة و ما بعدها لكنها تعود به للوراء لحظة قدّمت له ديوان الشعر. و هنا يمكننا القول بأن وظيفة الاسترجاعات وظيفة مزدوجة، وظيفة اعلامية من خلال ما تضفيه على الذهن من معلومات جديدة ، ووظيفة فنية تتمثل في تعديل البناء السردي رغم تعارضها مع زمن الحكاية الأول.

2-2-2الاسترجاعات الداخلية:في هذا النوع من الاسترجاعات يكون الحقل الزمني للاسترجاعات الداخلية متضمنا في الحقل الزمني للحكاية السابقة، بحيث تكون سعته داخل سعة الحكاية الأولى[2].وفيه يعالج الراوي «الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى و يعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية »[3]، رابطا أحداث القص بعضها ببعض.

ونجد من الاسترجاعات الداخلية قول الراوي: « عدنا إلى تونس، وفي قلبي حنين إلى سماوات الحمامات الواطئة في ليالي الصيف ، سماوات قريبة من يدك و أنت تتمدد على رمال الشاطئ حتى أنه بإمكانك اقتطاف النجوم و لثم القمر »[4].و أيضا قوله : « ذات صيف و أنا أتخطى مراهقة صعبة...»[5]؛ فالرواي يركز على فصل الصيف (ذات صيف)، فكان استرجاعه للشخصياتفي الزمن الماضي مرتبطا بفصل الصيف بالتحديد ، لما هذا الفصل من ميزاتفالصيف يمتاز بطول نهاره، و هذا ما يحفز الشخصيات على تبادل أطراف الحديث بينها و تعبر عن آلامها و أحزانها ، زيادة

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص130.

[2]ينظر : جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61

[3] إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العراق، ط1 ، 2001، ص87.

[4]إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ ، ص 113.

[5]المصدر نفسه، ص23.

إلى ذلك المناطق السياحية التي زارتها الشخصيات خلالهذا الفصل و تفسحها و تمتعها بمناظرها الخلابة ، فهذه الأمور كانت سببا و دافعا هاما ساعد كل من فائز و بثينة على إعادة تفكيرهما فيما تعلق بموضوع انتقام طرف من الآخر ، ومما لا شك فيه بأن الراويلم يختر هذا الفصل بالذات عشوائيا بل كان مقصودا لغاياتصميميّة ترتبط بميزات هذا الفصل؛ فالشخصيات تتعرى من وهج الذكريات وتذيب حرارة الصيف جليد التراكمات التي علقت بحياة هذه الشخصيات، لذا فقد قام هذا الفصل بتحريرها داخليّا من معاناتها وآلامها وخارجيّا من قيود المجتمع.

2-3 الاستباق :

يعد الاستباق تقنية زمنية يستعمل للإشارة أو التنبؤ بأحداث ستقع في المستقبل و في زمن لاحق بعيدا عن اللحظة السردية ، وهذه التقنية « تتمثل في إيراد حدث آت، أو للإشارة إليه مسبقا و هذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث»[1].

ويعرفه "تزفيطان تودوروف"بقوله: «سرد قبل وقوعه»[2]؛ ففيه يمهد الراوي لقارئ نصّه بما سيأتي مشيرا إلى ذلك بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد[3].

يمتاز الاستباق بتأثيره الخاص في تركيب الحكاية فما يومئ إليه بإيجاز سيتحول لاحقا إلى واقعة تندرج في الحكاية مولدا في القص حالة من الترقب و الترصد لما سيأتي، و الاستباق نوعان:

2-3-1الاستباق الخارجي:

يعرفه (أحمد مرشد) بأنه « مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق يتوقف المحكي الأول فاسحا

[1]عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح ، دار هومة، الجزائر، (دط) ، (دت) ، ص20.

[2]تزفيطان تودوروف : الشعرية ، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987 ، ص48

[3]ينظر : مها القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 211.

المجال أما المحكي المستبق كي يصل إلى النهاية المنطقية ووظيفةهذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية »[1].

إن لهذا النوع من الاستباقات مظاهرا يقدم وفقها ، إما عن طريق العناوين الرئيسية و الثانوية و التي تعد العتبة الأولى التي نطلع من خلالها على مضمون النص –الرواية–. وبعد تتبع مسار اشتغال هذا النوع من المفارقة (الاسترجاع الخارجي) لاحظنا عدم وجوده بشكل واضح باستثناء العنوان الرئيسي (مجرد لعبة حظ)، و الذي يمثل ملخصا قبليا لما سيحدث في الرواية ، ولدى القارئ خلفية مرجعية لارتباط الدلالة بينها و بين متن الرواية ؛ فالعنوان يشير إلى دور الحظ في نسج أحداث الرواية ، وكأن التقاء"بثينة""بجميل" ضرب من الحظ و اقتران "بثينة"بفائز ضرب من الحظ، حتى اللعبة التي احترفتها "بثينة" لعبة الكارطة هي في ذاتها لعبة تعتمد على الحظ، و هي اللعبة التي غيّرت مجرى حياتها، ومهدت لها الحياة التي رغبتها (من ناحية الرفاهية و الترف) ، ورهبتها (من ناحية فقدانها للحب، وبرودة مشاعرها مع فائز).

2–3–2 الاستباق الداخلي :

إن الاستباقات الداخلية بخلاف الاستباقات الخارجية من حيث وقوع مداها الزمني داخل نطاق المحكي الأول من دون تجاوزه[2].

وتطرح هذه الاستباقات نوعا من «المشكل نفسه الذي تطرحهالاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا و هو مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[3]؛ فـ(جيرار جينيت) يعقد نوعا من التشابه بين الاستباق الداخلي و نظيره ، الاسترجاع الداخلي كون الاثنين يتداخلان مع الحكاية الأولى بعكس الاستباق الخارجي

[1] أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005، ص267.

[2] ينظر : عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، دمشق ، سوريا ، 1999، ص 157.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص79.

الذي ينفصل عنها فعندما يبدأ الراوي بعرض ما سيحصل في المستقبل فإنه لا ينفصل عن الحكاية الأولى بل يمزج المقاطع بعضها بعض.

إن الافتتاحية التي تتصدرها الرواية وبالضبط في الصفحة الأولى تعمل على تشغيل الاستباق كمقارنة مشوقة لبناء الرواية و مثال ذلك «أنا بثينة فائز الرابحي، سأحكي لكم حكايتي فلا تصدقوها، هل تصدقون الآن خرافات الجدات بعد أن امتلأت البيوت بأجهزة التلفاز و التلفاز و الانترنيت و الهواتف النقالة ؟ »[1]؛ فشخصية "بثينة" هنا عملت على إيهام القارئ بأن الأحداث التي تسردها مجرد خرافات من بقايا الأجداد، و كأنها تحاول إقحامنا في عالم اللامعقول، إذ تشير إلى أن حياتها مرت بمجموعة من التناقضات و الآلام و الأحزان و الأفراح فتداخل هذه المدلولات تجعل القارئ يبتعد عن الحقيقة. و لهذا الاستباق وظيفتان تحفزان القارئ بالإلحاح على معرفة مجريات الرواية؛ فالوظيفة الأولى تنبيهية و الثانية تشويقية.

ومن أمثلة الاستباق أيضا في هذه الرواية قول بثينة : «الليلة سينتهي كل شيء، فلن أعود على قراري، لن أتراجع أبدا، قبل طلوع شمس الصباح أكون قد قتلته»[2]؛ فـ"بثينة" هنا تجزم كل الجزم مسبقا بأنها ستقوم بقتل "فائز الرابحي" و تحدد الوقت الذي ستقتله فيه (طلوع الشمس) لما في الليل من هدوء و سكينة وعيون نائمة.

و نجد ذلك اليقين عند "فائز" عندما أراد التخلص من "بثينة" و إدخالها مصحة للأمراض النفسية و دليل ذلك قوله: «هذه الشيطانة سأنتهي من أمرها هذه الليلة، عند الفجر ستصل سيارة مصحة الأمراض النفسية، ستصل السيارة قبل طلوع الشمس»[3].

إن السارد في كل من المثالين السابقين يجزم بتحقيق الاستباق ويصبغه بصبغة يقينية تزيد من واقعية الأحداث إلا أن (مفارقة الفجائية) لعبت دورا كبيرا في مسار الحكي حيث أن هذا اليقين لم

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 10.
[2] المصدر نفسه ،ص 17.
[3] المصدر نفسه، ص17.

يتحقق و تثبت قيمة هذه المفارقة أكثر في عد وضوحها ، إذ أن الراوي لم يصرح بعدم تحقق الاستباق ، فكل من النصين يحقق استباقا داخل البنية الحكائية تكراريا ولذلك نجد مصير "فائز" الذي أعدته له "بثينة" تكرر مع ما قرره هو لـ"بثينة"؛ فالاستباق الذي أوردناه لم يتحقق على عكس ما تنبأت به "بثينة" عند قولها: « طرقنا ستتقاطع في يوم من الأيام يا صديقي وسيسيل فيها الدّم »[1]؛ فـ"بثينة" كعادتها دائما تجزم بوقوع ما تخبرها به " الكارطة " إلا أن هذا الجزم تحقق فعلا، هذه المرة فقد تزوجت بثينة بفائز فعلا ، والدّم الذي أشارت إليه مسبقا يفسر تلك الاضطرابات و التشققات التي ظلت تعرقل مسيرة حياتهما الزوجية لا سيما أن الدم هو تلك النتيجة الحتمية لما قرره كل من "فائز" و "بثينة" من انتقام بالموت و الجنون .

ومن أمثلة الاستباق الواردما جرى على لسان "فائز" وهو يحاور زوجته "بثينة" و محاولة تهدئتها عندما كانت تتكلم معه بعصبية فيقول : « أمامنا وقت طويل للإنجاب و لتربية الأبناء يا حبيبتي فلا تشغلي بالك بهذا الأمر و دعيه للأيام القادمة سأعطيك سبعة أولاد و سبع بنات يا بثينة »[2].فعندما تعصبت"بثينة " محاولة إقناع زوجها بزيارة طبيب لمعالجة الخلل و الكشفعنه حاول تهدئة الوضع واستبق الأحداث وأنبأها بأنها ستنجب منه سبع أولاد و سبع بنات فسكتت عندما أخبرها بذلك.

تعاود "بثينة" تكرار محاولة القتل (قتلها لفائز) و هي نائمة بجواره ، بعدما تحسست تحت الوسادة و تأكدت من وجود السكين في مكانه ، فهي ترتشف من فنجان القهوة الساخن التي قامت بإعداده، وتتخيل أن دم "فائز" سيكون ساخنا لحظة سيلانه صباح ذلك اليوم فتقول : « صباح هذا اليوم سيسيل الدّم سخنا كهذه القهوة على شراشف السرير »[3].

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 17.

[2] المصدر نفسه ، ص111.

[3] المصدر نفسه، ص149.

و تواصل "بثينة" سلسلة الاستباقات فتقول: « سأزرعه قرب الياسمينة في الحفرة التي أعددتها لشجرة البرتقال ، سينام فائز نومته الأخيرة متوسدا عروق الياسمين و لن أندم على قتله »[1].

فكل هذا كان محاولات "بثينة" التنبئية لقتل و دفن فائز .

و رغم قلة الاستباقات مقارنة مع الاسترجاعات في رواية (مجرد لعبة حظ)، إلا أنه كان لها الدور الكبير من الناحية الجمالية و الإبداعية ، وبعث عنصر التشويق في نفس المتلقي لمعرفة ما هو آت و بهذه الاسترجاعات و الاستباقات يمكننا القول أن المفارقة الزمنية « يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل و تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر ، أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إننا نُسمي مدى المفارقة المسافة الزمنية و يمكن للمفارقة أن تعطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، و هذه المدة ما نسميه باتساع المفارقة »[2].هذا هو المناخ الانتقائي الذي كانت تتنفسه"بثينة" في ظلّ حياتها المتأزمة مع فائز.

[1] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ، ص149-150.

[2] حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص 74- 75.

الفصـــل الثاني:

البنية السردية في رواية مجرد لعبة حظ

أولا: الحركات السردية

أ/ تسريع الحكي

1- الحذف

2- المحمل

ب/ تبطيء الحكي:

1- المشهد الحواري

2- الوصف

ثانيا: الحـــدث

ثالثا: الشخصيات

أولا: الحركات السردية

يتم في الحركات السردية أو المدة كما نجدها في بعض المراجع، دراسة الرواية من حيث زمن الحكاية وزمن الحكي، وكيفية عرض الأحداث من حيث السرعة والبطء في نقل الأحداث وما إلى ذلك من طول وقصر في العبارات، وهذا ما يؤثر في الإيقاع السردي للرواية، فنجد (جيرار جينت) قد درس الحركات السردية في أربع نقاط هي: (الحذف، المجمل، المشهد، الوقفة) وسنحاول رصد هذه الحركات في الرواية، ونتبع كيفية تلاعب (إبراهيم درغوثي)، بالزمن داخل الرواية.

أ/تسريع الحكي: يعتمد تسريع الحكي في أي رواية على تشغيل تقنيتي (الحذف، الخلاصة).

1- **الحذف**: يعد الحذف تقنية زمنية لها «دور حاسم في تسريع السرد فهي تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[1].

فالسارد عند سرده لأحداث معينة يستخدم هذه التقنية (الحذف) ليحذف فترات زمنية قد تكون غير مهمة في مسار حكيه، وهذا ما يؤدي لإغفال أحداث من القصة، فيقوم الراوي بهذا القفز على بعض الفترات الزمنية ليساعد على ترتيب الأحداث ويسرع الحكي فيغفل الأحداث التي لا معنى لها، والتي قد تقوم بإعاقة سيرورة السرد.

ويقسم جيرار جينت الحذف إلى ثلاثة أنواع :

1-1حذف صريح: ويراد بالحذف الصريح ذلك الحذف الذي يوظفه الراوي أثناء سرده للأحداث مع «إشارة محددة أو غير محددة"[2]؛ إذ يستطيع القارئ التعرف عليها بسهولة من خلال لفظ يوظفه الراوي، يفهم منه قارئ نصه أن هناك حذفا لحدث ما جرى وقوعه في النص، وما يميز هذا النوع من الحذف أنه لا يتعب ذهن المروى له (القارئ) وهو نوعين: حذف محدد المدة وحذف غير محدد المدة.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

[2] جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 119.

ومن أمثلة الحذف في الرواية : «بعد ثلاثة شهور، تذكرت كلام بثينة فقلت: لماذا لا أقطع شكها باليقين، وألعب معها لعبة القط والفأر» [1] .

وأيضا نجد الحذف الصريح المحدد في قوله: «بعد يومين وصلني تقرير من صديقي الطبيب يصف حيواناتي المنوية بالخير والبركة، ويدعو الله أن يديم عليّ هذه النعمة التي لو وزعتها شرقا وغربا لملأت ما بين السماء والأرض بشرًا أسْوياء» [2] .

وكذلك قوله: «جاءت بعد نصف ساعة"» [3].

نجد السارد هنا قد استخدم المؤشر الزمني في كل من الأمثلة السابقة (ثلاثة شهور) و(يومين) و(نصف ساعة) مقترنا بظرف الزمان (بعد) فقام بإسقاط فترات زمنية محددة من الرواية فهو لم يذكر عنها شيئا، بما يعود السبب في ذلك إلى عدم ارتباط أحداثها بمضمون الرواية فالقارئ عند وقوفه على هذه الحذوف يحس بثغرات واضحة أثناء عملية الحكي لكنه يصب اهتمامه بما يلي الحذف عندما تقم الأحداث بتغطية هذه الثغرات، ومن الحذف الصريح المحدد أيضا قوله " " أربع سنوات وأنا على هذه الحال إلى أن عاد من " فرنسا " ومعه دكتوراه في علوم الاقتصاد وحقبة ملأى برسائلي وبمشاريع طموحه » [4].

فقد حذف الراوي الأحداث المتعلقة بالفترة المحددة " أربع سنوات "، والتي كانت تدور حول حالة " بثينة " وهي تترقب عودة "فائز" من "فرنسا"، فعاد ومعـــه دكتـــوراه في علـــوم الاقتصاد

[1] ابراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 125.
[2] المصدر نفسه، ص 128.
[3] المصدر نفسه، ص 132.
[4] المصدر نفسه، ص 55.

وحقيبة تحتوي على رسائل بثينة التي تعودت أن ترسلها له طيلة أربع سنوات، فربما لو ذكر الكاتب أحداث هذه السنوات لكانت سببا في تعطيل السرد فاستغنى عنها واهتم بذكر ما يخدم الرواية من أحداث رئيسية .

وقد استعمل الراوي الحذف في مواضيع عدة وكان الهدف منه تسريع الحكي في الرواية ومثال ذلك قوله: « ...ونام ثلاثة أيام مسكونا بالحمى والعرق الغزير »[1].

وحذف الراوي الأحداث التي سبقت مرض جد بثينة حينما كان يحفر قبر ابنته الجميلة ليدفنها حية، فالأيام الثلاثة التي تكلم عنها الكاتب تحمل سلسلة من الوقائع لم تذكر في الرواية ولم يتطرق الراوي لهذه التفاصيل، لعدم ارتباطها بما يسرده.

هذه الأمثلة من الحذوف الصريحة المحددة المدة، وهناك بعض الحذوف في الرواية لم يصرح الكاتب بفترتها الزمنية المقطوعة، ومثال ذلك قوله: « .. ولم يعد من حجه، تواترت أخباره مع الحجيج العائدين من أرض رب الفلق سنوات غيبته الأولى، ثم طواه النسيان، وظل أولاده ينكحون الروميات إلى يوم الناس هذا »[2].

ففي هذا الشاهد نجد " بثينة " وأثناء حكيها لقصة جدها الراحل ذكرت عبارة (سنوات غيبته الأولى) حيث أن عائلته تناقلت أخباره، وبثينة هنا لم تذكر أحداث هذه السنوات وما جرى فيها، ولم تحدد فترة زمنية تحديدا واضحا، ذكرت عبارة سنوات عديدة، فربما تعمد الكاتب إقصاء هذه الفترة من الحكي لعدم أهميتها في سيرورة الأحداث، ونجد حذفا صريحا آخر غير محدد في قوله: « كل هذه السنين وأنا والبخيلة ما فرطت في شيء من كنوزي، أغلقت عليها بسبعة مفاتيح وترقبت الفارس الهمام »[3]؛ فجملة (كل هذه السنين) تحمل خلقها أحداثا تعمد الكاتب عدم الإفصاح والتصريح بها، فبثينة في هذا المقطع كانت تعيش حياة خاصة، ولم تتطرق الراوي لذكر

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 43.
[2] المصدر نفسه، ص 43.
[3] المصدر نفسه، ص 61.

تفاصيلها لتسريع السرد وعدم إبطائه، فقد « اتخذ الراوي من الحذف طريقا ليعبر من خلاله على الأحداث والفترات التي لاقيمة لها، وهو بذلك يستخدم الحاسة الانتقائية التي تجعله يستخدم عدسته المكبرة لإظهار الأحداث والمواقف الأساسية »[1].

وهناك حذف آخر غير محدد وهو عبارة عن تساؤل " فائز " وهو يخاطب " بثينة " بقوله: « ماذا تساوي هذه السنوات التي مرت على زوجنا في عمر الزمن ؟ » [2].

ففي هذا السياق الحكائي نلحظ أن الكاتب حذف كثيرا من الأحداث جرت خلال هذه السنوات، ولم يفصح عنها فبقى القارئ يجهل حقيقة تلك الأحداث.

2-1 حذف ضمني: وهو الحذف الذي «لا يصرح بوجوده في النص، وإنما يمكن للقارئ الاستدلال عليه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال لاستمرارية السرد »[3].

فالحذف الضمني عكس الحذف الصريح الأول يصرح الراوي بوجوده، أما هذا فلا يحمل أية إشارة للتدليل عليه، والقارئ الفطن هو من يمكنه التعرف على موضع الحذف وسعته الزمنية، وذلك من خلال الثغرة التي يتركها الحذف الضمني للأحداث، أثناء عملية السرد، ومن أمثلة ذلك في الرواية قوله: « كبرتُ وكبُرَ معي هوسي بهذه الأوراق »[4].

فالراوي عندما نقل لنا حياة بثينة بعدما كبرت لم ينقل الوضعية والظروف التي كبرت فيها، فنتفطن نحن كقراء أن الكاتب قد حذف مدة طويلة من الحكي لا نعرف عنها سوى أن" بثينة " كَبُرَتْ فالقارئ للمقطع من الوهلة الأولى يتبين له بأن المقطع تام، لكن بعد تمعن دقيق يتضح بأن هناك مقاطع صغرى حذفت، وكان للكاتب دورا كبير في تغطية المقاطع الصغرى، وذلك بتركيزه على المقاطع الموالية، وهي الأهم في بناء أحداث الرواية.

---

[1] نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 287.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 111.

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

[4] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 23.

ومن أمثلة الحذف الضمني أيضا قوله : « بعد العودة من الحمامات كبر الهم أكثر على القلب ازداد فائز بُعداً عني »[1]، والشيء نفسه في هذا المثال، فالسارد قد أقصى فترة طويلة من الحكي لا نعرف عنها سوى مقولتها"طال الهم على قلب بثينة"؛ لأن فائزا ابتعد عنها كثيراً فحذفت مقاطع وغطاها الكاتب ببراعته التامة.

ونجد كذلك مثالا آخر للحذف الضمني في قوله: « فَامْتد الصمت بيننا إلى أن ضجرت فعدت أدفع بسؤالي إلى الذاكرة »[2]، ففي هذا السرد القصير نلحظ أن هناك حذفا ضمنيا تعمده الراوي ممثلا ذلك بعبارة (فامتد الصمت بينا)، من دون أن يصرح كم كانت تلك المدة وما الذي حدث خلالها، فهناك غموض كف هذا الحذف، ليفسح المجال للقارئ كي يتصور ما حدث في هذه المدة بالتحديد.

وفي موضع آخر نجد حذفا ضمنيا في قوله: « بقيت واقفة مدة طويلة إلى أن لاحظت على قلبي سكينة »[3]، فالحذف الضمني يتمثل في عبارة (بقيت واقفة مدة) وتعمد الراوي هذا الحذف دون معرفة المدة وما حدث أثناءها، والراوي تعمد ذلك ليفتح مجال التخيّل للقارئ (تخيّل أحداث هذه المدة).

1-3 حذف افتراضي: وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك « لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا تستحيل موضعته في موقع ما »[4].

ولكن يمكن تعيينه من خلال استحضاره عن طريق الاسترجاع، وما يلفت انتباهنا أكثر في هذه الرواية هو تلك (الحذوف الافتراضية) التي اعتمد عليها الكاتب في بناء روايته التي تقوم أساسا

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 117.
[2] المصدر نفسه، ص 129.
[3] المصدر نفسه، ص 182.
[4] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 55.

على ترك مساحات واسعة من البياض المطلعي، خاصة في الصفحات الأخيرة من الرواية حيث اتخذ فيها شكل الخواطر والشعر الحر الذي يعتمد على وحدة السطر ومثال ذلك من الرواية قوله:

« وأحلم .

أحول هؤلاء الشبان إلى سريري .

وأحلم .

أعريهم من القميص والتبان

وأحلم .

أسمع صراخهم الهستيري .

فوقي .

تحتي .

على يميني .

على شمالي .

وأراهم يجرون خلفي »[1].

وهذا المقطع الذي أوردناه ما هو إلا مثال لطريقة الكتابة في مدونة "مجرد لعبة خط " فهذه الطريقة تكاد تطغى على الرواية فعرض الكاتب للبياض المتروك في مختلف الصفحات استوفاه الزمن، والدخول في عالم اللاوعي والحلم ليهيئ نفسه إلى بداية جديدة لاستكمال مجريات القص فهو بهذا يحاول لفت انتباه القارئ، وبذلك يكون كمشارك يساعده في ملئ الصفحة.

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 120-121.

وهكذا نجد أن الحذف قام بدور كبير ومهم، حيث استخدمه الكاتب في كل الحالات لأهداف أساسية منها تسريع الحكي، وإغفال الأحداث غير المهمة؛ فتكرارها قد يؤدي إلى تعطيل عملية السرد، وللحذف أثر جمالي على النصوص ولا يعتبر وجوده عشوائيا بل له غاية محددة .

2- المجمل(الخلاصة)

يقوم الراوي في هذه العملية «بتلخيص حوادث عدة أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال »[1].

ونتيجة لهذا يكون زمن القصة أكبر بكثير من زمن الحكاية فما يحدث في شهور وسنوات أجمل في عدة سطور.

وتمتاز الخلاصة بأنها حركة زمنية تهيمن بصورة أساسية على صيغة السارد العليم الذي يرى الأحداث من الخارج مجملا لما يراه مهمًا[2].

إن تلخيص السارد للأحداث يحقق جملة من المنافع النصية والغايات السردية التي تخدم النص وتمضي به للأمام ومن بينها ذلك المرور السريع على سنوات طوال أو شهور عديدة في بضع أسطر.

تواجد هذا النوع من التسريع (المجمل/الخلاصة) في رواية (مجرد لعبة خط)، بمختلف أنواعه المعروفية ومن أمثلة المجمل قوله: " عشرة أعوام وأنا كاتمة غيضا لو زرعوه على العالم لَدُك دَكا دَكا، عشرة أعوام وأنا أتحين فرصة أفجر فيها نيران الجحيم التي تملأ صدري »[3]؛ فالفترة التي قضتها بثينة مع زوجها كانت كلها مرارة وعذاب، مما دفعها إلى التفكير في الانتقام من زوجها قتلا فهي أجملت لنا

[1] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1998، ص 55.

[2] ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)،اتحادالكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 ص 288.

[3] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ،ص 11.

كل العذاب المتعلق بهذه الفترة في عبارة " عشرة أعوام "، فهذا المرور السريع يثبت حقا تألم الساردة (بثينة) وإجمالها لهذا الموقف كاف كدليل.

ومن أمثلة الخلاصة أيضا (الخلاصة المحددة الصريحة) قوله: « سبعة أيام وسبع ليال وأنا أقرأ في كتاب الغجرية إلى أن حفظت السر الكامن في الأوراق » [1].

من خلال هذه الخلاصة (المجمل) ندرك أن عبارة " سبعة أيام وسبع ليال " كافية لاختصار الأحداث الروائية؛ أي المدة المستغرقة كي تفهم "بثينة" سر لعبة الحظ. فمن خلال قرائتنا لهذا المقطع نشعر بنوع من التسريع، فهذا المرور لبعض اللحظات، يبين ذلك المجهود المبذول من طرفها (بثينة) لفهم لعبة الحظ.

فالملاحظ أن الإجمال الأول والثاني بنوعيه؛ حدده الراوي بفترة زمنية معينة(عشرة أعوام، سبعة أيام، وسبع ليال)، دون أن يذكر التفاصيل الدقيقة التي بإمكانها تشويه جمال هذه التقنية الزمنية وللإجمال الإسهام الكبير في جمالية بناء النص .

والتلخيص لا يقف عند حد التحديد، فيمكن للكاتب أن يورده صريحا وغير محدد، ومثال ذلك من الرواية قوله : «خلال الأسابيع التي قضتها في ضيافة أبي حولت الغرف إلى حديقة تزدان بالأوراق الزاهية الضاجة بالملوك والملكات، كانت تبسط أوراقها أمام أبي وتقرأ له بخته وهو صامت كضم من حجر الصوان »[2].

إن هذا النوع من المجمل عكس المجمل السابق؛ حيث لم تحدد فيه الفترة الزمنية الملخصة للحدث فعبارة (خلال أسابيع) ما هي إلا خلاصة تم اعتمادها من طرف الراوي لإيجاز فترة طويلة قضتها زوجة الأب الجديدة في بيت بثينة هذه الأخيرة التي علمتها كيف تتعايش مع لعبة الحظ.فالكاتب تجاوز كل التفاصيل غير الذي علق بذاكرة بثينة تستحضره كلما بعثرت أوراق الكارطة أمامها.

[1] إبراهيم الدرغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 25.
[2] المصدر نفسه، ص 24.

ومن خلال ما تقدم من أمثلة نَلْحَظْ أن السارد حين يقدم لنا الإجمال فهو يقرنه بمؤشر زمني محدد كـ (سبع ليال) أو غير محدد (خلال أسابيع)، ففي الحالتين معًا نجده يصرح بالإجمال .

ب/ تبطئ الحكي: ويتحقق تبطيء الحكي بالاعتماد على تقنيتي : الحوار والوصف.

1-المشهد الحواري (الحوار): يعد المشهد هو الآخر أحد تقنيات التبطيء، ويعرف بأنه نوع من «التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد، حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية (مستوى الحكاية)، والمسافة الكتابية (مستوى النص) »[1].

يحدث المشهد في القصة حين يتساوى الزمنيين: زمن الخطاب وزمن القصة، ويتجلى ذلك في الحوار الذي يعد هو المعبر عن المشهد فيحدث بذلك تساوى الزمن الأول والثاني (زمن السرد وزمن القصة)، وما أكثر هذه التقنية في رواية مجرد لعبة حظ سواء أكان الحوار داخليا أ خارجيا لتبيان طريقة اشتغال هذه التقنية السردية نُورِد بعض المشاهد التي نستشف منها تلك المجادلة التي جرت بين بثينة وإخوتها حول لعبة الكارطة:

« قالو: " الري يأكل الري

و الدامة" تأكل أختها

و "الفالاي" يأكل أخوه

و " السبعة " تأكل " السبعة "

و " اللص " يأكل الكل

فاحتججت: " لماذا يأكل " لص " الكارطة كل الأوراق المعروضة أمامه؟

[1] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، (دط)، (دت)، ص 24.

قال أخي الكبير: " لأنه " لص " يا عزيزتي »[1].

إن المشهد يحدث في القصة حين يتساوى زمن الخطاب مع زمن القصة، ويتجلى ذلك في الحوار المعبر عن المشهد، فيحدث، بذلك نوع من التساوي بين الزمنين ومثال ذلك الحوار الذي دار بين "بثينة" وسائق السيارة التي كانت أمام بيتها : « كان سائق السيارة يقف أمامي ببذلته المكوية متأدبا، وجهه صبوح، وعلى شفتيه تسأل:

- سيدتي تطلب مقابلتك !

نظرت أمامي فرأيت داخل السيارة امرأة تلتف بالسواد

قلت مستغربة طلبه:

- سيدتك تريد مقابلتي !؟
- فرد في لطف جمّ "
- ألست بثينة فائز الرابحي .
- أومأت برأسي أن نعم
- فقال مستعطفا :
- هل تريدك في حاجة أكيدة ! أرجوك لا تكسري خاطرها !.... »[2].

نجد الراوي ينقل لنا عن طريق هذا المشهد الحواري الأحداث التي دارت بين " بثينة " وسائق السيارة الذي كان يتودد إلى بثينة ويصر على مقابلتها لسيدته، وهذا ما أدى إلى تكافؤ زمن الحكي وزمن الحكاية.

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

إن الحوار ينقل لنا المشاهد كما هي، فيوحي بذلك بواقعية الأحداث؛ حيث يتساوى كل من(زمن الخطاب) و(زمن القصة).

وفي بعض الأحيان قد نجد داخل المشهد الحواري مقاطع وصفية كما جاء في حوار بثينة و الدليل أي المرشد، الذي كان يسير مع بثينة وفائز لتوجيههما، ومثال ذلك من الرواية: « ثم قام الدليل فتبعناه والنشوة تغمرنا فقادنا إلى الأسواق، دخلنا من خلال باب قديم يذكر بباب البحر حتى أنني ظننته هو بذاته نقل حجراً من أمام أسواق تونس القديمة ووضع في هذا المكان (...) قال الدليل: هذه أسواق القلالين والجلد والنحاس والبلار، في كل واحد منها تحف تغنيك عن سابقتها، هل ترغبان في زيارتهم. فقالت بثينة: اتركها الى فرصة أخرى، سأدمن زيارة هذه الأماكن لا محالة ! رد الدليل: كما يشاء السيد فائز وحرمه. ومشى، فمشينا وراءه داخل أجواء العهود القديمة عدنا إلى زمن الحفصيين والمراديين، ورأيت وجوها أندلسية بيضاء مشربة بحمرة تعرض أنواعا من الأقمشة الحريرية الراقية على واجهات دكاكينها»[1].

ففي هذا المقطع قام الحوار بنقل صورة المشهد كما هي دون أي زيادة أو نقصان، فعمل على تصوير المكان الذي دار فيه الحوار بين الشخصيات، وكان هذا المكان أسواق تونس المتنوعة وبشاعتها استطاعت احتواء اللحظة الزمنية بكل أحداثها، والوصف بدأ بعتبة السوق الذي دخلوا منه، ثم بعد ذلك بوصف أنواع الأسواق ووصف وجوه التجار القادمين من بعيد، ولون بشرتهم الذي يومئ إلى الجهة التي أتى منها هؤلاء التجار والباعة.

وفي سياق آخر يوجد توظيف للمشهد الحواري، الذي دار بين "فائز" و " بثينة " " حين طلب منها الاستقالة من التدريس في المعاهد الثانوية، « طلبت منها أن تستقيل من التدريس في المعاهد الثانوية، وعندما احتجت وضعتُ بين يديها كنش شيكات ممضي على بياض، وعندما عادت إلى الاحتجاج قلت لها:

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ،ص172-173.

غدا سنزور " ياسمين الحامات " وبعد الزيارة سيكون لنا كلام، نبتت على شفتيها ابتسامة، ولكنها انطفأت بسرعة حين التفت نظراتنا.

صبرت وأنا أترقب ردها الذي طال، صبرت إلى أن قالت:

موافقة ! غداً نزور الحمامات الجديدة ! أليس كذلك !

فجاء ردي سريعاً

نعم ! لا شأن لنا بكوابيس الماضي ! سنزور غداً مدينة طلعت من قلب الحنة !

وعدتني الغجرية: سيدة ألعاب الحظ، منذ أيام بحياة جديدة في مدينة جديدة !

وعادت إلى الصمت»[1].

وهذا المشهد الحواري يفصّلُ تفصيلا دقيقا الحوار الذي جرى بين بثينة وفائز، حين شفيت بثينة من مرضها طلب منها فائز أن تستقيل من التدريس ولما احتجت قدم لها دفتر شيكات ممضي على بياض، لكنها عادت مرة أخرى للاحتجاج وعدها بزيارة لمدينة "ياسمين الحمامات" سكتت قليلا ثم وافقت، ووعدها فائز بحياة جديدة تنسيها كوابيس الماضي وهواجسه، وبدايتها أحضان مدينة "ياسمين الحمامات" بمناخها العاطفي الدافئ وتتذكر بثينة حينها كلام الغجرية (سيدة ألعاب الحظ)، حين قالت لها بأنها ستزور مدينة جديدة وكان هذا قبل أيام قليلة من زيارتها لمدينة " الحمامات ".

وما يميز معظم المشاهد الحوارية في الرواية تراجع دور الراوي في الحكي ليترك المجال أمام الشخصيات عن طريق الحوار الذي نقل إلينا الأحداث التي دارت بين شخصيات الرواية.

[1] ابراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ،ص169.

2 ـ الوصف (الوقفة الوصفية) :

يعد الوصف حركة زمنية تعمل إلى جانب الحوار على تهدئة السرد والحد من سرعته، وفي هذه الحركة يتوقف « سير الزمن تماماً بغية وصف شيء ما أو التأمل في مشهد ما »[1].

وفي الوصف يستطيع الراوي أن يعكس « الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات فيحولها من صورتها المادية ....إلى صورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب "[2].

لذلك كانت الصورة الوصفية ضرورية للنص السردي، لأنها تجعل « للمرء وجهًا جديداً، وذلك حتى وإن لم يغير الواصف شكل ذلك المرئي أو حجمه أو لونه أو هيئته »[3]

بهذا، فالوقفة الوصفية لحظة استراحة يقوم فيها الراوي بتوقيف السرد لينطلق في الوصف، فتتوقف بذلك الحركة السردية لفترة من الزمن، في حين يبدأ السارد بالوصف.

ففي رواية "مجرد لعبة حظ" نجد أن عنصر الوصف قد لعب دوراً هاماً سواء كان الوصف متصلا بشخصيات الرواية المنفصلة عن المكان، أو بوصفها مدمجة داخل الإطار المكاني، ولكي نعرف طريقة اشتغال هذه التقنية نورد أمثلة من الرواية لتدل على ذلك؛ فمن ذلك الآتي: « امرأة عصرية جداً تلبس التايور والميني جيب و الدجين الكابس على الردفين والمضغوط على الفخذين ولا تخجل من النظرات التي تعري لحمها كلما هبطت من سيارتها لقضاء شأن من شؤون الحياة »[4].

فالملاحظ أن الكاتب افتتح روايته بمقطع وصفي، وقد يكون متعمداً ذلك قصد تحسيس القارئ بالجو الذي تعيشه الشخصيات، فالزمن في هذه الافتتاحية لم يبدأ بعد، بسبب وصف الكاتب في البداية.

---

[1] علي عواد: تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العراق ع44، 1992، ص 26.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998، ص 285.

[3] نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 190.

[4] ابراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 15.

فنجد الكاتب قد اعتمد على طريقة الوصف المرتبط بالحكي، وليس الوصف المستقل عنه (الحكي) لذلك جاءت معظم الأوصاف الواردة أوصافا مرتبطة بالحكي – أي المتداخلة فيما بينها–، ومثال ذلك من الرواية: « بثينة بنت الرومية، طفلة لا تشبه بناتنا، شعرها قصير، وتنورتها مزدحمة بورود الربيع، وصوتها يعلو دائما فوق أصوات أولاد الفصل»[1].

فهذا المقطع عبارة عن وصف مرتبط بالشخصية الحكائية " بثينة "، وكذلك نجد مقطعا وصفيا آخر في الرواية « ثم اكفهر وجهها وتغيرت سحنتها وبدأت تصغر وتصغر إلى أن صارت في حجم عروس من عرائس الطين التي تلعب بها أخواتي في البيت، وتحول وجهها إلى وجه عجوز شرير"[2].

فنجد "فائز الرابحي" يصف لنا بثينة وقت لعبها بلعبة الحظ (الكارطة)، وفي موضع آخر يرد مقطع وصفي جديد؛ مقتضاه الآتي: « عاد أبي من إحدى سفراته مصحوباً بامرأة تضع في أذنيها حلق وعلى زندها أساور فضة تزين جيدها بعقود خرز وودع وأصداف بحرية صغيرة »[3].

فهذه "بثينة" تصف تلك المرأة التي أتى بها أبوها.

أيضاً نجد المقطع السردي الآتي: «كان وجهه يصفر وابتسامته تختفي كلما أعاد القراءة إلى أن انفجرت بثينة في ضحك هستيري مجنون»[4].

فهو عبارة عن وصف لحالة الأستاذ "فائز" عندما يكون في قاعة التدريس وبالضبط عند قراءته لقائمة الأسماء .

فهذه المقاطع الوصفية تتسم بنوع من الحركية وذلك راجع لتداخلها مع الحكي، مما يزيدها حيوية. كما نلحظ أن الكاتب ربط هذه الأوصاف بعناصر داخل الرواية، فأغلبها نسبت لشخصيات

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص 15.
[2] المصدر نفسه، ص 17.
[3] المصدر نفسه، ص 23-24.
[4] المصدر نفسه، ص 34.

روائية، وهذا ما يجعل القارئ يتواصل مع النص فعملت هذه الأوصاف على التعريف بحركية الشخصيات الحكائية، وما تقوم به من سلوكات عاكسة لبنائها الداخلي النفسي.

أما فيما يخص الوصف المستقل عن الحكي فوجوده في هذا النص ضئيل يكاد ينعدم ومثال ذلك من الرواية: « أقف أمامه وسط الشارع فارغة كالنخلة الباسقة يكتظ جسدي بفورة الشباب ويملأ عطري ما بين السماء والأرض »[1].

فهذا المقطع الوصفي الذي أورده الكاتب ظلّ مربوطا بعوالم خارج النص "النخلة الباسقة"، فهذه العبارة مستقلة عن زمن الحكي، وتعمل هذه الأوصاف على زيادة المساحة النصية ومن ثمة نجدها تُسهم في اتساع زمن الحكي، لأن الوصف يعيق عملية سرد الأحداث؛ ولأنه يقطع المسار الزمني ويحد من تسريعه.

[1] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ، ص 27.

ثانيا: الحدث

يمثل الحدث يمثل الركيزة الأساسية للعناصر السردية الأخرى في الخطاب الأدبي، وهو فعل مقترن بزمن؛ حيث أن بناء الرواية يقوم على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلي. ولذلك فإن الرواية جنس يختلف عن الحكاية؛ إذ أنّها رغم اشتمالها على الأحداث نفسها فإنّه «يتم ترتيب الأحداث وتربيطها وفقا للتسلسل المنظم الذي قدمت به الأحداث في العمل الأدبي »[1]؛ فترتيب سرد الأحداث فيها جزء أساسي من تشكيلها الفني، فقد ترتب الأحداث حسب تصور كل شخص، وطريقة الترتيب وربط الوقائع تتم وفق نظام معين يقتضيه البناء العام للرواية.

يعتبر الحدث العمود الأساسي لمجمل العناصر السالفة الذكر، ولهذا ينبغي القول إنّ « الحدث الروائي ليس تماماً كالحدث الواقعي، الذي يجري في حياتنا اليومية، بالرغم من أنه يستمد أفكاره من الواقع»[2]؛ فالروائي –بطبيعة الحال– حين يكتب روايته يختار من الحياة الواقعية ما هو مناسب كما أنه يستعين بموهبته وإبداعه الفني، فيعمد للإضافة أو الحذف، مما يجعل الحدث الروائي خياليا وعجيبا.

إن الأحداث في رواية (مجرد لعبة حظ) قد نقلت إلينا بطريقة ارتدادية استطرادية، فبمجرد انتهاء السارد من حدث حتى يعود إلى حدث آخر، ثم يعود مرة ثانية للحدث الأول. وهذا ما نلحظه في بداية الرواية (الصفحات الأولى)، فهناك نوع من التذبذب بين حاضر تقريري حول كل من (فائز وبثينة) وبين الرجوع إلى ماض بعيد جداً عن وقائع الرواية، فكان للبداية التي قدمها لنا الكاتب في الصفحات الأولى الدور المهم في مساعدة القارئ على الإلمام بحيثيات الرواية ومحاولة وضعه – القارئ – في الجو العام للنص، وبهذا تكون هذه البداية قد حققت الوظيفة

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، لبنان، (دط)، ص 38.
[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص 27.

الإخبارية و الإفهامية. وبذلك بإقحامها للقارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي الذي تتضح معالمه كلما تقدم القارئ في فهم أحداث الرواية.

إن طريقة الكتابة الروائية عند (إبراهيم درغوثي) كانت عبارة عن صراع واضح بين زمنين فلم يلتزم السارد لحظة سرده لأحداث الرواية بالمسار الخطي في سرده للوقائع، بل تخلل مساره هذا النوع من الاضطراب والتوتر، ويرجع ذلك لنفسية الروائي، الذي حاول إسقاطها على سرد الشخصيتين الرئيسيتين " بثينة" و "فائز"، ومن خلال ربط الأحداث بوقائع محددة يمكن للقارئ أن يتعرف على أحداث الرواية من مطلعها إلى نهايتها المفتوحة، وذلك واضح من خلال محاولة كل من "بثينة" و"فائز" القضاء على الآخر في الصفحات الأولى من الرواية: « الليلة سينتهي كل شيء، فلن أعود على قراري لن أتراجع أبداً قبل طلوع شمس الصباح أكون قد قتلته »[1] فهذه محاولة بثينة لقتل فائز الرابحي، أما فائز فقد حاول إدخال بثينة للمصحة النفسية وذلك بقوله: «هذه الشيطانة سأنتهي من أمرها هذه الليلة، عند الفجر ستصل سيارة مصحة الأمراض النفسية ستصل السيارة قبل طلوع الشمس »[2].

إنّ ترتيب أحداث الرواية حسب تسلسلها المنطقي يتلاءم مع الأحداث الواقعية الثابتة في مرحلة زمنية اعتماداً على طبيعة كل حدث وذلك لعدم وجود مؤشرات زمنية مطبوعة بتواريخ محددة. وتكون الأحداث وفقا للجدول الآتي :

الأحداث	الوقائع والمراحل الزمنية	المؤشرات	الصفحة
الحدث الأول	مرحلة الطفولة والتعرف على بثينة.	تعلمت في الكتاب كلام الرب، وحفظت عن ظهر قلب حكايات الأجداد، ثم ذهبت إلى المدرسة، كم كان عمري يوم جلست جنب "بثينة" على طاولة الدرس	15

[1] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ ، ص 10.

[2] المصدر نفسه ، ص 17.

		؟ عشر سنوات ربما !	
الحدث الثاني	مرحلة المراهقة وتعلم لعبة الحظ (الكارطة).	ذات صيف وأنا اتخطى مراهقة صعبة عاد أبي من إحدى سفراته مصحوباً بامرأة...لا تمل من تحريك أوراق الكارطة.	23
الحدث الثالث	مرحلة الثانوية التعرف على جميل.	اجتمعت في قسمنا خلال السنة النهائية من التعليم الثانوي ثلاث جميلات بثينة وعنزة وهند. -صار الاستاذ يتغزل ببثينة .	33
الحدث الرابع	مرحلة العشق والموت.	وسمع أهلها غزله في ابنته فجن جنون إخوتها وأبيها. ولم يذق ريقي إلى أن مات مدهوسا بشاحنة ضخمة قادها أبي بنفسه.	33 35
الحدث الخامس (5)	مرحلة التخرج وفراق (بثينة وفائز).	انهينا دراستنا الجانعية معاً اهتم فائز بالأرقام وإهتممت بالحروف، ولم يشبع نهمه علم المعاهد التونسية، فشق بعصا الترحال البحر المالح وحط الرحال في فرنسا	ص 36 ص 44
الحدث السادس (6)	العودة من الاغتراب والاقتران	أربع سنوات وأنا على هذه الحال إلى أن عاد من فرنسا، اقترح على أن نكتب بيننا عقد زواج مدني.	ص 55
الحدث السابع	اشتداد المشاكل وبرودة المشاعر.	زوجتي مريضة. زوجتي حولت حياتي إلى الجحيم يومي عطلت دروس المعهد وتفرغت لاستقبال زبائن الوهم الجميل.	85
الحدث الثامن	مغادرة تونس.	زرت بثينة في دارنا الجديدة بالمدينة بعد أن	187

		غادرت تونس منذ أكثر من شهر .	
الحدث التاسع	الانتقام المفتوح والمشكوك.	الليلة سينتهي كل شيء، فلن أعود على قراري، لن أتراجع أبداً قبل طلوع شمس الصباح أكون قد قتلته هذه الشيطانة سأنتهي من أمرها هذه الليلة عند الفجر ستصل سيارة مصحة الأمراض النفسية	10 17

إن المتمعن في الرواية يجد أن معظم أحداثها المذكورة آنفاً جاءت ومضة خاطفة ضمن زخم من الاستباقات والاسترجاعات، فبمجرد أن يقف الكاتب عند أي حدث سرعان ما يتيه عنه سواء في الماضي القريب؛ أي مرحلة الطفولة والمراهقة أو الماضي البعيد، الذي يمتد إلى أعلام العشق عصر (كثير وعزة) وعصر عمر بن أبي ربيعة، ويتواصل إلى منتصف القرن الثامن عشر (18): « أنا فائز عبد الدائم الرابحي، جاء أجدادي إلى " الدخلة " في منتصف القرن الثامن عشر بعد أن هججهم البايات من بلاد الهمامة »[1].

فهذا الاضراب الذي مس مسار الأحداث يتضح أكثر في تكسير الزمن الطبيعي المعروف (بداية – نهاية) وإعادة تركيبه بزمن لا طبيعي (نهاية – بداية)، إذ يبدأ من النهاية ليحقق بهذا عنصر التشويق الذي يبعث في القارئ الرغبة الشديدة على معرفة مصير كل من (بثينة وفائز) ومن الوهلة الأولى كما اتسمت أحداث الرواية بالتغيير والحركة، ويتضح ذلك من خلال اشتعال مفارقتي الاسترجاع والاستباق.

[1] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ، ص 15.

ثالثا: الشخصيات

إن الشخصية من أبرز العناصر في البنية الحكائية نظراً لدورها الفعال في تحريك الأحداث فمن خلالها يقوم الراوي بتجسيد مواقف الحياة الاجتماعية في كتاباته وكل ما يجول في خاطره من قضايا تخطي المجتمع، فلا يمكن تصور نص خال من الشخصيات؛ لأنها تقوم بإنجاز الأفعال التي ينبني حولها أي نص .

وكلمة الشخصية تقابلها في اللاتينية (Personnel) وهي « كلمة لاتينية من (Person) ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره بالمطلوب في المسرحية فيما بعد »[1].

بذلك، فالشخصية هي الكلمة التي كانت تطلق على القناع الذي يضعه الممثل المسرحي قديما لغرض مقصود ألا وهو عدم إظهار وجهه الحقيقي للناس وهو يقوم بالدور المنسوب إليه على المسرح.

أمّا مصطلح «الشخص" فهو عند السيميائين "كائن حي له إحالة ودلالة في الواقع أمّا الشخصية فهي ما يحمله الشخص من تخيل وتصور عن طبيعة الشخصية التي يناط بها دور من الأدوار في القصة»[2].

لا يعتبر السيميائيون مصطلحي (الشخصية/الشخص) شيئا واحد؛ لأن الشخص في نظرهم كائن له وجوده الواقعي بين الناس، أمّا الشخصية فهي كل ما يحمله هذا الكائن في عقله من آراء وتصرفات والشخصيات هي العنصر الأساسي في بناء الحدث الذي تدور حول القصة، فلا يمكن

[1] علي عبد الرحمان فتاح: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق، ع 102، ص 40.

[2] هيام عبد الكاظم ابراهيم: الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية الآداب والتربة، جامعة القادسية، واسط، العراق، ع 10 (دت) ص 94.

أن تُحبك أحداثها دون شخصيات تضطلع بأداء الأدوار، فهي التي « تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما نشاهد»[1].

فبدون الشخصية لا يمكن لأي عمل أدبي أن ينجز، فهي من تصنع لغة الحوار الذي يعتبر بمثابة الرابط بين الشخصيات.

تصنيف فيليب هامون للشخصية:

اعتبر فيليب هامون Philippe Hmon الشخصية علامة لسانية وقام بتصنيفها إلى ثلاث فئات، معتمدا في ذلك نظرية أنّ الشخصية علامة فارغة تملأ بالدلالات في آخر صفحة من العمل الروائي. ومن هنا فإنّنا سنحاول دراسة الشخصية وفق ما جاء به (فيليب هامون).

1/ فئة الشخصيات المرجعية Personnages rèferentiels :

تشمل هذه الفئة « الشخصيات التاريخية (كنابليون)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زوس)، والشخصيات المجازية، والاستعارية (كالحب والكراهية)، والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال)، وكل هذه الشخصيات تحيل إلى معنى محدد و ثابت تحدده ثقافة ما وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة»[2].

فالمرجعية –ههنا– تعني الرجوع إلى الجانب التاريخي والاجتماعي.

2/ فئة الشخصيات الواصلة personnages embrayeurs :

وتكون بمثابة علامات دالة على حضور المؤلف والقارئ، أو من ينوب عنهما في النص، وضمن هذه الفئة نجد الشخصيات الناطقة باسم المؤلف. وتتميز هذه الفئة بصعوبة تمييزها بسبب تدخل

[1] عبد الرحيم حمدان: بناء الشخصية الرئيسية فيرواية (عمر يظهر في القدس)، بحث مقدم للمؤتمر الخامس،(القدس تاريخا وثقافة)، كلية الآداب الجامعة الاسلامية، 2011، ص 72.

[2] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، (دط)، 2012، ص29.

عناصر أخرى تشوّش عملية التواصل[1]؛ فهي الفئة الواصلة بين القارئ والشخصية الروائية. كما أنّها تعبر عن حضور المؤلف.

3/ فئة الشخصيات المتكررة Personnage enaphoriques :

هناك من يطلق عليها (الشخصيات الاستذكارية)، فهي « تقوم على مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات داخل ملفوظ ينسج شبكة من الاستدعاءات والتذكارات، مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة»[2]. وهنا تقوم الشخصيات باستذكار ماضيها عن طريق السرد والمونولوج.

فكما أشرنا مسبقا فإنّ الفئة الأولى من الشخصيات تقوم أساسا على إرساء فكرة مرجعية سابقة الحضور الذهني لدى القارئ، تحدّدها له الثقافة التي ينتمي إليها، فيتم استدعاء الشخصيات التراثية وفق تقنيات متعددة، كأن يكون عن طريق القول أو الدور أو اسم العمل.

لقد اختار (إبراهيم درغوثي) التقنية الأخيرة؛ أي الاستدعاء من خلال اسم العلم المباشر، كما يظهر ذلك في المثال الآتي: «اجتمعت في قسمنا خلال السنة النهائية من التعليم الثانوي ثلاث جميلات: بثينة (المذكورة آنفا)، وعزّة، وهند)"[3]؛ فلا يخطر بذهن القارئ أوّل الأمر أن هذه الأسماء لها (مرجعية تارخية)؛ وذلك لغياب أي مؤشر أو دليل يخصّ هذه الأسماء ويعيّنها، ولذلك يتعمد الراوي بعد ذلك تعيينها وتقريبها إلى ذهن القارئ بقوله: «كل يوم تتأبط محفظتها وتمر على عزّة وهند، عزّة تحكي لها عن الرسائل المعطرة التي وصلتها من كثير وعن غراميتها معه، وهند تقرأ لها دون ملل: "ليت هندا...". وتقول إن عمر واعدها هذه الليلة في قاعة سينما الفن السابع، وبثينة صامتة لا تتكلم، تخلط أوراقها ولا تتكلم، تتفرس في وجوه الرجال الشرهين، الجوعى إلى بسمة

[1] ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، (دط)، 1999، ص52.

[2] شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية تطبيق آراء فيليب هامون على شخصيات رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (دط)، 1995، ص201.

[3] ابراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص33.

ثغرها، وتقول لرفيقاتها: لا! ما رأيت حتى الساعة وجه الرجل الذي وعدتني به أوراقي!إلى أن طلع علينا (جميل) »[1].

نلحظ من خلال هذا المثال أن الراوي انتقل من التعميم إلى التخصيص، فبمجرد ذكر أسماء الرجال اتضحت الصورة وزال الغموض، فبات من السهل علينا معرفة هذه الشخصيات (جميل و بثينة) (عمر وهند)، (كثير وعزة). وهذه الثنائيات تذكرنا بأشهر قصص العشق في تراثنا العربي القديم.

تتوسع دلالات اسم العلم؛ وذلك لأنّ الأسماء"تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن، تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان»[2].

وهذا يفسر أنّ هذه الشخصيات؛ وخاصة أسماءها أصبحت ذات دلالات واسعة موصولة أساسا بالعلاقة بين هذه الثقافات أو بين الماضي والحاضر، الأمر الذي يجعل النص الروائي الموظف لهذه الشخصيات نصا مفتوحا، تتضافر فيها أنماط الحياة، قديمها وحديثها، فينتج عن ذلك تفاعل وتحاور بين النصوص من جهة، والشخصيات من جهة أخرى. ولعلّ من أبرز الأمثلة المجسدة لهذا التضافر هو قرار بثينة "سليلة كتاب الأغاني، تلك المرأة التي تخطت التاريخ، والآتية من صحراء نجد، من الربع الخالي»[3].

إنّ الشخصية التراثية في رواية (مجرد لعبة حظ) لا تحيل إلى ذاتها؛ فهي ليست أسيرة الفترة التاريخية التي عاشت فيها؛ بل هي شخصيات نامية تتطور بتطور الأحداث وتسارعها، «بالطريقة

[1] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ ص33.

[2] محمد مفتاح: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص65.

[3] ابراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص9.

التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث، وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، وتخضع لمنطق جديد، يمليه عليها الخطاب الروائي»[1].

وبهذا يكون الروائي قد ابتعد عن السرد التاريخي الجاف، فعلى القارئ مثلما يركز على البناء الفني للشخصية أن يركز أيضا على المفاتيح الفكرية التي تحيل إليها الشخصية[2].

أمّا الفئة الثانية فهي الشخصيات الواصلة –أو الإشارية–، والتي يصعب الإمساك بها؛ –بحكم اختلاط صوتها مع صوت المؤلف–؛ إذ أنّ (فيليب هامون) لم يركز على مدى صلتها بالتاريخ بقدر ما ركّز على كونها اللسان الناطق عن المؤلف أو النائب، الذي يختص بنقل أفكار القارئ التي يمكن أن يطرحها لو كان في مواجهة مباشرة مع المؤلف. فكذلك هو الحال بالنسبة لـ(إبراهيم درغوثي)، الذي لم يذكر شخصيتي (بثينة و فائز)، ولم يوظّفهما في روايته "مجرد لعبة حظ" لمجرد مكانتهما وشهرتهما التاريخية، وإنما اتخذهما أداة فنية أراد من ورائها الروائي تبليغ فكرة معينة لها علاقة وطيدة بالجو العام الذي وجدت فيه، ومحاولة إسقاطها على الحاضر. وهذا ما جعل من شخصية "بثينة"–مثلا– الشخصية الرئيسية في هذه الرواية، التي تخرج للقارئ في كل مرة بهيئة جديدة و باسم جديد، فهي: عشتروت، إليسار، عليسة، تانيت، لات و عزة ومناة الثالثة الأخرى. ومثال ذلك: «أنا إليسار المقدسة، أمارس الجنس مع الكاهن الأعظم عمل قرت في قلب الظلام"[3].

وأيضا قوله: "التفت أبحث عن بثينة فوجدتها واقفة أمام لوحة تمثل الإله بعل حموّن صحبة الإلهة تانيت، كان منهمكين في عشق إلهي مجنون، رب يعشق ربة»[4]؛ فبثينة هي كل النساء أو كل النساء هن بثينة، وبذلك تحمل هذه الشخصية صورة المرأة عبر التاريخ؛ فهي الناطقة باسم كل النساء، معبرة عن همومهن ورغباتهن في التخلص من الاستبداد الذكوري، الذي مورس عليهن

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2002، ص103.
[2] ينظر: لينة أحمد عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الايديولوجية وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، الأردن، (دط)، 2004، ص265.
[3] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص211.
[4] المصدر نفسه، ص175.

لذلك بدت شخصية "بثينة" في الرواية شخصية متمردة لا تهتم لشيء؛ فهي القاتلة؛ وما يدلّل على ذلك قولها: «أنا امرأة ترفع في وجه العالم إصبعها الوسطى ولا يطرف لها جفن؛ لأنّها تعرف أنها أسطورة ، أسطورة خارجة من بطون مدونات التاريخ"[1]، فمن مظاهر القوة والتحدي لدى "بثينة" أن تقدم نفسها باستعمال ضمير المتكلم ،إذ نجد الكاتب يفسح لها المجال لتتكلم وتتفاعل مع النص، متحدثة عن نفسها تارة وعن تجاربها تارة، وعن بقية الشخصيات تارة أخرى، وهذا الحضور المباشر أسهم في "كسر حاجز الزمن ، والتقريب بين الماضي والحاضر فإذا بالشخصية التاريخية تغادر ماضيها لتعيش في الحاضر»[2].

إنّ "بثينة" شخصية ولدت من رحم التاريخ، ولكنها تجاوزته، كما في المثال الآتي: «أنا امرأة تخطت التاريخ يا سادتي الكرام"[3]؛ لتتخذ لها صفاتا أسطورية تبعدها عن الواقع والتاريخ، وذلك لتقلبات هذه الشخصية العجيبة، التي تتلون ملامحها وسلوكاتها من فترة لأخرى.

وبخصوص فئة الشخصيات المتكررة (الاستذكارية)؛ فإنّها تعمل على تنشيط ذهن القارئ عن طريق الآليات التي ينسبها الروائي إليها، ليبقى على صلة دائمة مع حيثيات النص. ولعل من بين الشخصيات التي تصنف ضمن هذا النوع من الشخصيات شخصية "بثينة"؛ ففي الدور الذي لعبته كعرافة تقرأ الحظ والطالع بأوراق "الكارطة"، وهي الطريقة التي توخّتها الشخصية لتعبر بها عن اغترابها في زمن ليس بزمنها، وبهذه الطريقة والمهنة تخرج من عالمها الواقعي إلى عالم الغيب والأسطورة، عالم الخيال والوهم، وكأنّ الهروب إلى عالم الغيب هو قدر "بثينة" المحتوم، نظرا لصعوبة التعايش مع الواقع. ومثال ذلك قولها: « جلست على فراش فأوسعت لي المرأة الغجرية مكانا قرب والدي، ورمت لي الأوراق في حجري، وهي تقول: أنت منذورة لهذه الأوراق يا عزيزتي فلا تهربي

[1] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ،ص9.

[2] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص119.

[3] إبراهيم درغوثي، مجرد لعبة حظ، ص9.

من قدرك! علمتني سحر اللعبة، سبعة أيام وسبع ليال وأنا أقرأ في كتاب الغجرية إلى أن حفظت السر الكامن في الأوراق»[1].

إن التجاء "بثينة" إلى قراءة الورق والهوس بعالم الغيب والتوقعات، ما هو إلا سلوك فرضه عقم الواقع المعيش، وضغوطات الحياة المستمرة، فأضحى عالم الغيب و التكهن ملاذا للتخلص من أعباء الحياة ورغم إدراك الإنسان لخدع هذه اللعبة "لعبة الحظ" وأكاذيبها إلا انّه ببساطة يحتاجها لتخرجه من عالم الواقع إلى عالم الخيال. وقد عبر "فائز الرابحي" عن هذا بشي من التعجب والاستغراب حيث قال: « يا الله ! كم هو غريب أمر هذا الشعب!إذا لم يجد ساحرا أو عرّافا صنعه بنفسه وشهّره، ثمّ آمن بنبوءاته وصدقها»[2]. فكانت لعبة الحظ هي الحل الوحيد الذي توصلت إليه "بثينة"، بعد فشل قصة العشق التي عاشتها مع "جميل" في الزمن الماضي بالإضافة إلى فشل علاقتها بزوجها "فائز الرابحي"؛ إذ لاقت "بثينة" المصير ذاته في كل مغامرة حب، مما جعل هذه الرواية ميدانا لمصارع العشاق ونكباتهم. ولذلك أصبحت الحياة لديها مجرد لعبة حظ لا يحكمها منطق، فهي تصرّح بذلك عبر قولها: « هذه الدنيا لعبة كبرى يشرف عليها ساحر ماهر يحركها كيفما شاء وأين يريد، هي لعبة حظ (كارطة)، فيها ما تحب وما تكره»[3].

هذه هي أهم الفئات الثلاث التي أقرها (فليب هامون) في تقسيمه للشخصيات؛ والتي اعتمدناها في رواية "مجرد لعبة حظ" لـ(ابراهيم درغوثي) بحكم أنّنا اتبعنا خطواته ذاتها في تصنيفاته لها رغم أنّ شخصيات الرواية بشكل عام تنتمي إلى مرجعية تاريخية. وهذا ما يبرر دراستنا التصنيفية لشخصيات الرواية على نموذج واحد فحسب دون اللجوء إلى تكرار الشخصيات.

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، ص24-25.
[2] المصدر نفسه، ص71.
[3] المصدر نفسه، ص21.

خاتمة

ختاما لهذه الدراسة ومحطاتها المختلفة فإنّنا توصلنا إلى جملة من النتائج نسوقها كالآتي:

– حفلت الرواية بالأمكنة المفتوحة والمغلقة، وكان للأمكنة المفتوحة حضورا أكثر فيها؛ وذلك لاتساع مجالها؛ فهي فضاء ممتد للشخصيات والأحداث.

– اهتم الروائي اهتماما كبيرا بعنصر الزمن، الذي جسّد حالة اللا تعاقب، وذلك واضح من خلال الرجوع للماضي؛ أي طغيان الاسترجاعات بمختلف أنواعها، بالإضافة إلى الزمن الحاضر مما وسم البنية الزمنية بالتشظي، وأدى إلى خلخلة السرعة السردية، وتحديد المجال الزمني للأحداث، الذي بطأ سيرورتها.

–زمن السرد في الرواية مزدوج، يجمع بين السرد اللاحق، والسرد المتزامن، إلا أنّ الحاضر شغل مكانا أوسع. وعند الرجوع إلى الوراء يختل هذا التطابق –في كثير من الأحيان–، فنجد بعض الشخصيات تعمل على نقل بعض المقاطع السردية إلى القارئ.

–احتوت الرواية على الحركات السردية الأربع –رغم التفاوت الواضح في توظيفها–؛ فتراوح الحذف بين صريح وضمني وافتراضي؛ إلا أنّ ما أمكن ملاحظته بخصوصه –أي الحذف– أنّ الافتراضي قليل الحضور فيها لأنّ الكاتب لا يودّ وضع القارئ أمام متاهات، على أساس أنّ الزمن جاء متذبذبا في مقاطع عديدة.

–جاءت الخلاصة (المجمل) متباينة؛ فقد جاء التلخيص متضمنا أقوال الشخصيات، أو على شكل استرجاعات.

–تمثّلت خصوصية المشاهد الحوارية في كبح سرعة السرد ليتقارب زمن القصة مع زمن الحكاية وتتمكن الشخصيات من الاستراحة. كما تعرض المشاهد مجموعة من الحوارات والمونولوجات التي توضّح الجانب الفكري والمعتقداتي لها .

-جاءت أحداث الرواية ومضة خاطفة ضمن جملة من الاستباقات والاسترجاعات؛ فبمجرد أنّ يسرد الروائي حدثا سرعان ما يتيه عنه؛ سواء تعلق الأمر بالماضي القريب أم البعيد ذلك أنّ الاضطراب الحدثي يتّضح في كسر الزمن الطبيعي.

-تعدد الشخصيات وتكرارها؛ خاصة شخصيتي "بثينة" و "فائز"؛ إذ تكرر ذكرهما من الفاتحة النصّية للرواية إلى الخاتمة، وفقا لسياقات الأحداث؛ مما أدى بالضرورة إلى تنوع الساردين؛ وبالتالي تسنح هذه الشخصيات ببناء معمارية الخطاب الروائي.

قائمة المصادر

والمراجع

أ/ المصادر:

1- إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، دار رسلان، تونس، (دط)، 2013

ب/ المراجع العربية:

2- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا ،ط1، 1997

3- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق ط1، 2001

4- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008

5- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية، الأردن، ط1 2004

6- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، بيروت لبنان، ط1، 2005

7- عبدالله ابراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1992

8-أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الأصل، (دب)، (دط)، 2009

9- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط) 1998

10- بان البنا: الفواعل السردية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009

11- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2009

12- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط) 1994

13- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000

14- حيدر لازم مطلك: الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي، دار صفاء، عمان، الأردن ط1، 2010

15- داود سليمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (دط)، 2000

16-سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1988

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

18- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1988

19- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، دمشق، سوريا 1999

20- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، الجزائر، (دط)،(دت)

21- لينة أحمد عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الايديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الأردن، (دط)، 2004

22- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

23- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا،(د.ط)، 2002، ص103.

24- محمد مفتاح، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1985

25- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002

26- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي) عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، (دب)، ط1، 2009

27-مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1 2004

28- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط) 2003

29- نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن،ط1 2012

30- نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت ، لبنان، ط1، 2008

31- ياسين ناصير: الرواية والمكان، دار نينوى، سوريا، ط2، 2010

32- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1999

ج/المراجع المترجمة:

33- تزفيطانتودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة ، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1997

34- جاستونباشلار: جماليات المكان ، تر:غالب هلسا ، بيروت لبنان ،ط1، 1984

جيرار جينيت:

35- خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع، الإسكندرية، مصر، ط2 1997

36- الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط) 2000

37- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر:سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط المغرب، (دط)، 2012

38- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، بيروت ، لبنان، ط1 2004

د/ المجلاتوالملتقيات:

39- مجلة الآداب، جامعة صلاح الدين ، العراق، ع102، (دت)

40- مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العراق، ع1992،44

41- مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة القادسية، العراق، ع10،(دت)

42- مجلة المساءلة، اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، العدد الأول، 1991

43- السيمائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة وآدابها باجي مختار ، عنابة، الجزائر،(د.ط)، 1995

44- المؤتمر الخامس (القدس تاريخا وثقافة)، كلية الآداب ، الجامعة الاسلامية ، 2011

ه/ المعاجم والقواميس:

45- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، لبنان، (دط)، 1998

46- جيرالد برنس: قاموس السرديات تر: السيّد إمام، القاهرة، مصر، (دط)، 2003

47- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي) : القاموس المحيط، بيروت، لبنان ط1، ج4، 1999

48- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار بيروت، لبنان، ط1، 2002

49- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان (دط)،(دت)، مج13

و/المواقع الإلكترونية :

http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/darghuthi-hamadaoui.htm

الفهرس

التحليلي

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ– ب
الفصل الأول: الإطار الزمكاني في رواية مجرد لعبة حظ	
أولا: المكان	4
1/تعريفه	4
أ–لغة	4
ب–اصطلاحا	4
2/أهميته	6
3/أنواع المكان	8
أ/الأماكن المفتوحة	8
1–المدينة	8
2–البحر	9
3–السوق	10
4–المقهى	11
5–المقبرة	12
ب/الأماكن المغلقة	13
1/البيت	13
2/الملهى	15
3/المعبد	16
ثانيا: الزمن	17
1/تعريفه	17
أ/لغة	17
ب/اصطلاحا	17
2/مستويات الترتيب الزمني	23
2–1 الترتيب	23
2–2 الاسترجاع	24

2-2-1 الاسترجاعات الخارجية	24
2-2-2 الاسترجاعات الداخلية	26
2-3 الاستباق	27
2-3-1 الاستباق الخارجي	27
2-3-2 الاستباق الداخلي	28
الفصل الثاني: البنية السردية في رواية مجرد لعبة حظ	
أولا: الحركات السردية	33
أ/ تسريع الحكي	33
1- الحذف	33
1-1 حذف صريح	33
1-2 حذف ضمني	36
1-3 حذف افتراضي	37
2- المجمل (الخلاصة)	39
ب/تبطيئ الحكي	41
1-المشهد الحواري	41
2-الوصف	45
ثانيا: الحدث	48
ثالثا: الشخصيات	52
تصنيف فيليب هامون للشخصية	53
1- فئة الشخصيات المرجعية	53
2- فئة الشخصيات الواصلة	53
3- فئة الشخصيات المتكررة	54
خاتمة	60
قائمة المصادر والمراجع	63
الفهرس التحليلي	69
ملحق	

ملحق

إبراهيم درغوثي

السيرة الذاتية:

ولد بتوزر في 21 ديسمبر 1955.

قاصّ وروائيّ ومترجم تونسي، يشتغل بالتّدريس بولاية قفصة.

نائب رئيس اتحاد الكتّاب التّونسيّين.

الإصدارات:

1/ القصة القصيرة :

- النّخل يموت واقفا
- الخبز المر
- رجل محترم جدّا
- كأسك ...يا مطر
- تحت سماء دافئة
- منازل الكلام

- المرّ ... والصّبر

- شهرنار (قصص قصيرة جدا)

2/ في الرواية :

- الدّراويش يعودون إلى المنفى

- القيامة...الآن

- شبابيك منتصف الليل

- أسرار صاحب السّتر

- وراء السّراب ...قليلا

- مجرد لعبة حظ

-وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي

- الطفل العقرب

الجوائز:

- جائزة الطاهر الحداد في القصة القصيرة 1989

- الكومار الذّهبي جائزة لجنة التحكيم (1999) عن مجمل أعماله الروائية

- الكومار الذّهبي لأفضل رواية تونسية 2003 عن رواية : وراء السّراب قليلا

- جائزة المدينة للرّواية 2004 عن رواية : مجرّد لعبة حظّ

- جائزة القدس الكبرى للقصة القصيرة أبو ظبي 2010

ملخص:

إن هذه الرواية تعاود سرد قصة حب تراثية باستقائها من التاريخ القديم تزيد قول الحاضر بتناقضاته من عبثية حيث تصبح بثينة عرافة وماجنة في الفنادق والملاهي وتصبح الحياة لعبة ورق محكومة بالحظ والقدر وهذا ما جعلنا نبحث في بنياتها السردية بدءا بالمكان ثم الزمن، والشخصيات وكذلك كشف مختلف الحركات السردية كالحذف، والخلاصة والمشهد والوصف.

Résumé :

Ce roman renarre l'histoire d'amour ancienne en s'inspirant l'histoire des aiens en vue de parler du présent avec ces contradictions et ses dépassements, alors que Bouthaina est devenue charlatane et prostitue dans les bars et les hôtels, ainsi que la vie est haire hypothèque par le destin et la fortune c'est pourquoi, on a cherché dans sa structure narrative en commençant par : le lien, le temps, et les personnages et en même temps faire découvrir les multiples mouvement narratifs comme, la suppression, le résumé, le spectacle et la description.