الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة – وهران1

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة :

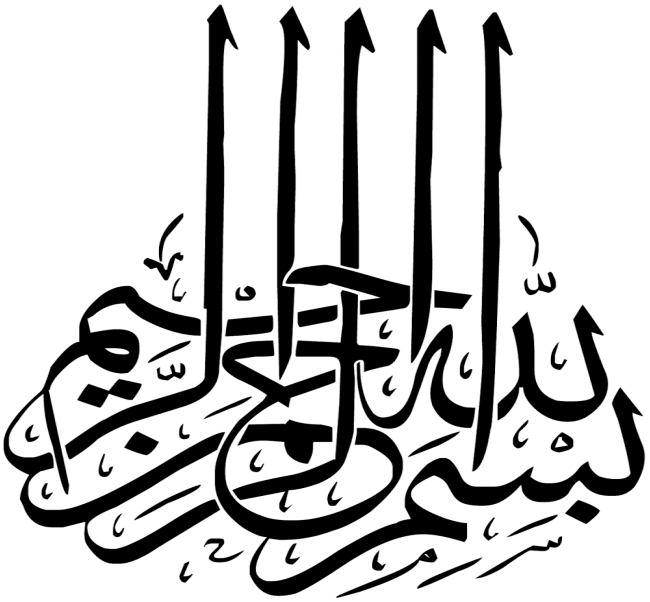
- رواية "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة
- رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار
- رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج

أنموذجا

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور بلقاسم الهواري	جامعة أحمد بن بلة وهران1	رئيسا
الأستاذ الدكتور داود محمد	جامعة أحمد بن بلة وهران1	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور ناصر اسطنبول	جامعة أحمد بن بلة وهران1	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور قادة عقاق	جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور مصطفى منصوري	جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
الأستاذة الدكتورة نادية بوشفرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019-2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم



إلى أعز وأغلى ما في الوجود:

أبي رحمه الله وطيّب ثراه.

و

أمي أطال الله في عمرها.

ليلى.

شكر وتقدير

يقال العجز عن الشكر شكر
الشكر موصول لكل من كانت له اليد البيضاء
ليكون هذا النتاج بين أيديكم.
أستاذي المشرف: أشكر له تفهمه وصبره وسعة خاطره.
وأعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذه الرسالة
و كل أعضاء معهد اللغة العربية وآدابها أساتذة وإداريين.

ليلى كواكي.

مقدمة

مقدمة

إنّ المتتبع لمسار الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر – رغم تعثرها في البداية مع ستينيات وسبعينيات القرن العشرين–يجد وفرة معتبرة في العقود التي تلتها حتى أصبحت الوسيلة الأوفر حظا للتعبير عن هموم العصر، بل أصبحت لصيقة بالواقع الاجتماعي الجزائري بتفاصيله وتغيراته السياسية والاقتصادية والفكرية، في ضوء تشكل وعي نقدي يسائل الواقع والتاريخ، ويربط الحاضر بالماضي. مما مهد لتجربة روائية جديدة مركبة بمرجعيات، واتجاهات، وتيارات فكرية، تسفر عن رؤية جديدة في تعبيرها عن الفرد والمجتمع، ومنفتحة على أشكال التجريب واتجاهاته العديدة والمختلفة، وتستمد مواضيعها من أحداث تاريخية، بعضها من وثائق تاريخية، وأخرى من وقائع عاشها الروائي يحاول فهمها، فيعود إلى الماضي ليفهم الحاضر. لذلك يرتبط النص الروائي على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيله والتنويع عليه، فالآخر والذات والمجتمع والتاريخ عناصر يتحكم فيها الاصطدام وبناء الصورة والمثاقفة ومساءلة الذات والأنساق التاريخية والمعطيات المجتمعية، والتبدلات الحاصلة في القيم والسلوكيات والعلاقات والرؤى داخل المجتمع وما رافق ذلك من تطويع للّغة ودلالاتها.

ومن هذا المنطلق شغلنا البحث في الرواية الجزائرية لدراسة موضوع" الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة"، وما زادنا تمسكا بهذا الموضوع هو أن الرواية –بكل مفاهيمها الأدبية وخصائصها الفنية وجوانبها الاجتماعية والفكرية– غدت صورة رمزية تصف مجريات المجتمع الجزائري بما فيه التاريخ، ومحل احتفاء حقيقي من الأكاديميين والنقاد المحترفين، وحتى القرّاء العاديين على حد سواء.

وقد اضطلع هذا البحث في طرح رؤيته انطلاقا من التساؤلات التالية: ماهي حدود العلاقة بين التاريخ والرواية؟ وكيف يعيد الروائي تشكيل الخطاب التاريخي في النص الروائي الجزائري؟ وكيف يمكن لحضور التاريخ كخطاب معرفي –بتعدد أشكاله– أن يؤسس لفضاء روائي متخيل ؟ وما مدى نجاح الروائي الجزائري في إبراز المسكوت عنه، والبحث عن إجابة لأسئلة وجودية وإنسانية ؟

إن مقاربة المدونات المختارة –كنصوص فرضت وتفرض نفسها منجزا أدبيا– أمر يستحق التمعن والبحث فيه، وعليه كان تحديد عنوان "الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة" في كل من: رواية "معركة الزقاق"لرشيد بوجدرة ، ورواية" الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، ورواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، التي اخترناها عينة للدراسة لاعتبارات لعل أهمها: هو أن هذه الروايات هي نصوص إبداعية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي، كما أنها تنفرد بجمالية خاصة يشكلها خطابها وزمنها، وفضاؤها، وأحداثها.

وجاءت مقاربتنا للرواية الجزائرية من خلال دراسة مضامين النصوص المختارة من حيث علاقتها بالتاريخ الذي تميزه خصائصه الماضوية، ودلالاته الآنية وإمكاناته المستقبلية فهو محل اهتمام ورغبة معرفية عند عامة المثقفين وجمهور الباحثين الأكاديميين على السواء. إضافة إلى اعتبار آخر يكمن في رغبة الباحث اختيار أحسن رواية من كل جيل: "معركة الزقاق" من روايات الثمانينيات، و"الشمعة والدهاليز" من روايات التسعينيات و"كتاب الأمير" من روايات الألفية الثالثة. فكُتاب هذه الروايات الثلاث يشكلون بدورهم محور الكتابة الجزائرية بعد الاستقلال. ورغم التباعد الزمني الذي يلاحظه القارئ بين تواريخ إصدار هذه الروايات؛ إلا أن موضوعها الذي تشترك فيه هو التاريخ الجزائري في كل فتراته: بدءا من مقاومة الأمير عبد القادر إلى حرب التحرير الجزائرية إلى فترة التسعينيات، واستطاعت هذه الروايات أن تواكب كافة تحولاتها، فكتبت عن أحداث تاريخية، وشخصيات من التاريخ، لها وجودها ومكانتها التاريخية والثقافية، فالأمير عبد القادر، أو طارق بن زياد أو موسى بن نصير وغيرهم، كلهم أعلام من التاريخ. كما أن المواضيع التي تعالجها هذه الروايات كلها تدور حول أسئلة الحاضر ومشاكله وهمومه، وتنطلق من أسئلة التاريخ والثورة والهوية، والذاكرة الفردية والجماعية. فهذه النصوص الروائية– في نظري– تمثل فضاء جيدا يسمح بدراسة تجليات التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة، واستكشاف جماليته والتي أعني بها طرائق أداء الخطاب النصي الإبداعي وهي خصوصية تترك شعورا يلقي بضلاله على الصياغة الفنية، وذلك كله لتحقيق متعة المتلقي.

ولأن أي عمل لا يحوز قيمته إلا بحوافزه؛ فإنه يمكن القول بأن الحوافز الدافعة لدراسة هذا الموضوع تتلخص في اختيارنا البحث في طرائق معالجة الحدث التاريخي في النص الروائي الجزائري المعاصر والاسترشاد بمباحث تحليل الخطاب في التعرف على أهم منطلقات الخطاب التاريخي داخل النص الروائي. لذلك حاولنا الولوج إلى عالم الرواية ومقاربة نصوص رواية جزائرية والتأمل في الخطابات التي تتجلى فيها والوقوف على خصائص الخطاب التاريخي. ولا خلاف في أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية هي الفضاء الفكري الذي صاغ الهوية العربية الإسلامية والجزائرية بشكل خاص، مما يستدعي البحث في مضامينه وأبعاده واستنطاق مضمراته.

وبالتالي؛ فإن الحديث عن منهج التعامل مع النصوص السردية المختارة مدونة لهذا البحث، لا يحيل فقط على سلسلة من المقاييس الإجرائية والطرائق التحليلية، بل على الأسس النظرية التي هي المرجع والسياق، ومنها تستمد تلك المفاهيم الفعالية، وتطرح في هذا السياق إشكالية الخطاب التاريخي لقراءة النماذج المختارة، من خلال تحليل مضامينها الفكرية وأبعادها الجمالية واستخلاص دلالاتها وأبعادها، حسب طبيعة كل عمل منها، لأن هذا الصنف من البحوث يقتضي قراءة وتأويلا، لذلك فإن المنهج تحدده بنية النصوص الداخلية.

واستنادا لهذه الرؤية، فلا مناص من الجمع بين المنهجين التاريخي والسوسيو نقدي، فأما اعتماد المنهج التاريخي؛ فهو مطلب تفرضه بداية البحث من خلال عرض شامل عن المفاهيم النقدية ووضعها في سياقاتها التاريخية التي ظهرت فيها، وإبراز أهم ما تنبئ عنه من مقولات فكرية وجمالية، مع التأكيد على ما يربط بينها من علائق تعكس صيرورة الإبداع الأدبي عامة والروائي خاصة، وما يتميز به في كل مرحلة من سمات تشكل علاقات خصوصيته.

وأما اختيار المنهج السوسيو نقدي؛ فقد جاء لكونه يوجه عنايته الرئيسة إلى مضمون الأثر الأدبي بوصفه أهم العناصر القادرة على إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية، ثم إن تحليلنا للنصوص الروائية المختارة من حيث البنية والدلالة يتخذ له بعدين أساسيين: أولهما تحليل يستهدف الكشف عن الرؤى الفكرية والبنى الفنية، وثانيهما تفسير يهدف إلى وضع النص ضمن

بنية أوسع تفسر طبيعة تلك الرؤى التي يتضمنها. وبالتالي نتناول النصوص السردية في مستوى المضمون لننفذ من خلاله إلى معالجة مستوى الشكل. وفي ضوء ذلك ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدمة ،ومدخل، أربعة فصول وخاتمة.

حيث خصصنا المدخل للبحث في مفهوم الخطاب انطلاقا من الدراسات اللغوية في التراثين العربي والغربي، وتطور هذا المفهوم من الحقل اللغوي إلى حقل النقد ما بعد البنيوي، حتى اقترن بفن الرواية ليدل على الطّريقة الّتي تقدّم بها المادة الحكائيّة في الرّواية بفنياتها شكلا ومضمونا.

وكان الفصل الأول فصلا نظريا، وفيه تم عرض المفاهيم الأساسية والطروح النظرية لمفهوم الرواية والتاريخ والفضاء والمكان والزمن. وهي التي تشكلت منها فصول الدراسة التطبيقية.

وقد تطلبت طبيعة البحث أن يكون الفصل الثاني خاصا بتتبع مسار الكتابة الروائية منذ بداياتها مع جيل والتر سكوت الذي سن لمن بعده أصولا فنية يقتدى بها في كتابة الرواية، ثم تتبع امتداد كتاباته في فرنسا وروسيا وأمريكا اللاتينية، ثم الوقوف عند الرواية الجديدة في أوروبا التي أحدثت ثورة كبيرة في مجال الكتابة وهي العامل الأساسي في تأصيل نظرة الواقعية في كتابات القرن التاسع عشر، وصولا إلى ظهور تيار الوعي في الرواية الجديدة. ومن الطبيعي أن يتابع البحث تأثير هذه التطورات على البيئة العربية التي بدأت بعد حملة نابليون باكتشاف الرواية الأوربية من خلال ترجمة النصوص الروائية، ومدى تأثيرها في ظهور فن الرواية عند العرب. بين التقليد والتجديد الذي أملته الظروف التاريخية والأحداث السياسية خاصة مع ظهور تيار الوعي بعد الحربين العالميتين. وبما أن الرواية الجزائرية المعاصرة هي موضوع الدراسة؛ انتقلنا في هذا البحث إلى تتبع تطور هذا الفن في الجزائر من التأسيس إلى التجديد الذي طرأ على موضوعات الرواية، وبنياتها، وتداخلها مع مختلف الفنون تحت مظلة "التجريب".

وبعد تتبع حضور التاريخ في الرواية الجزائرية في ظل التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر، عمد البحث إلى العمل في مدونة الدراسة التي اعتمدت كنماذج يبحث فيها الدارس عن تشكل الخطاب التاريخي في هذه الروايات؛ فكان الفصل الثالث مخصصا

لدراسة تجليات الزمن بين الواقع التاريخي والمتخيل الروائي، حيث يعمل الروائي على كسر خطية الزمن فيتداخل الماضي مع الحاضر انطلاقا من رؤية الكاتب وثقافته. فركز البحث في رواية "معركة الزقاق" على دراسة المغالطات التاريخية من خلال الزمن والنصوص التاريخية التي لعب الزمن دورا كبيرا في كشف تناقضاتها. وفي رواية "الشمعة والدهاليز" حاول البحث دراسة تجليات الزمن من خلال تشظي الأزمنة فيها فتبدأ بالحاضر ثم تعود إلى الماضي لتستشرف المستقبل، أما رواية " كتاب الأمير فكانت دراستها من خلال تداخل الأزمنة بين المرجعي والمتخيل.

ولقد أفضت بنا دراسة عنصر الزمن في هذه المدونات إلى دراسة الفضاء الحكائي بين الخطابين التاريخي والمتخيل من خلال منظور السارد/ الراوي، واختلاف بنية الفضاء في كل رواية وذلك ما استدعى تحديد الزاوية التي من خلالها يمكن مقاربة الفضاء في مدونة البحث باعتباره مجموع الأمكنة في الرواية هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان، فالبحث في الفضاء الحكائي المؤطر لهذه الروايات هو تفكيك لوعي الروائي بالكتابة كونها تؤسَس في فضاء نصي يأخذ عمقه من ذاكرة الذات، وأسئلة المثقف المتجددة عبر التاريخ.

فكان حظ المكان من الدراسة أنه عنصر فاعل في بنية الحدث، وبالتالي في تشكيل فضاء الرواية. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا في العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية. وقد توصلنا إلى أن بنية الأمكنة في هذه النصوص تؤسسها وجهة نظر الكاتب التي تعد منطلقا للكتابة، ولا يمكن أن تتكرر الثنائيات نفسها بتقاطباتها، لأنها وإن اجتمعت في مضامينها في تسريد التاريخ، إلا أن فضاء كل رواية ينطلق من زاوية معينة. وقد كشفت لنا الروايات التي اتخذناها نماذج لإشكالية البحث تفرع مسالكها، لذلك ارتأينا أن نجعل تمهيدا يعرض السياق العام الذي يدرج في إطاره النص، كل رواية حسب مسلكها الرئيس لنتمكن من دراستها وإبراز خصائص الكتابة الروائية فيها، واستنطاق دلالاتها المتعددة . وقد خُصصت الخاتمة لاستخلاص أهم النتائج التي ساقنا البحث إليها.

وما كان لهذا البحث أن يكون لو لم يؤسس على قراءات لمراجع من كتب، ورسائل، ومقالات تمت بصلة لكل ما يتعلق بموضوع الرواية والتاريخ. فكان لزاما أن نعتمد أهم المراجع النقدية التي خصت بالدراسة الرواية الجزائر والعربية في تطورها وبنيتها وموضوعاتها، وبعض المراجع الفلسفية التي تناولت موضوع الخطاب، والمكان، والزمان، والوجود، ومراجع أخرى متخصصة في نظرية الرواية، إضافة إلى عدد من المقالات المبثوثة في المجلات وأعمال الملتقيات العلمية الوطنية والدولية.

ولا يسعني في الختام إلا أن أتوجه بالشكر إلى أستاذي المشرف، لقبوله الإشراف على هذه الرسالة، كما أشكره له سعة صدره وصبره، ولأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل على ما تجشموه من جهد وعناء لتشريف هذه الرسالة وإثرائها بملاحظاتهم القيمة، دون أن أنسى فضل كل من كانت له اليد البيضاء أساتذةً وباحثين.

وكتبته ليلى كواكي

بتاريخ 25شوال1441 الموافق ليوم 17 جوان 2020.

المدخل

مفهوم الخطاب

أولا : مفهوم الخطاب في الدراسات التراثية.

1- الخطاب في التراث العربي الإسلامي

2- الخطاب في الدراسات الغربية

ثانيا: الخطاب في الدرس اللساني

1- مصطلح الخطاب في اللسانيات الحديثة

2- الخطاب عند المفكرين المعاصرين

أ- مفهوم الخطاب في الفكر الغربي المعاصر

ب- مفهوم الخطاب في الفكر العربي المعاصر

ثالثا: مفهوم الخطاب الروائي

أولا: مفهوم الخطاب في الدراسات التراثية

1- الخطاب في التراث العربي الإسلامي:

تعرض اللغويون العرب القدامى في دراساتهم اللغوية والأدبية إلى مصطلحات تدل على مفهوم الخطاب ومقاربة مدلوله اللساني المعاصر منها: القول والكلام والكلمة والنص، وتوسع فيها فيما بعد الدارسون العرب وتعددت وجهات النظر حول تحديد معنى الخطاب لوضع تعريف شامل له، وقد تداخل هذا المفهوم مع مفاهيم أخرى في مجال النقد الأدبي خاصة بعد ترجمة أعمال اللسانيين والنقاد الغربيين.

ومن تمّ فإن البحث في الأصول اللغوية لكلمة "خطاب" في التراث العربي يؤدي بنا إلى تحديد معناها في شروحات المفسرين والنحويين والبلاغيين، و قد وردت لفظة "خطاب" في آيات عديدة من القرآن الكريم [1] منها قوله تعالى: ﴿ وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما ﴾ [الفرقان: 63] " أي: إِذَا سفه عليهم الجهال بالقول السيئ[2] ، تدل على القول. وقوله أيضا: ﴿ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون﴾[3] بمعنى قضاء الأمر،[4]وتعني في قوله تعالى: ﴿وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[5] [ص: 20] بمعنى: كلاَمٌ تُوَضَّحُ بِهِ قَضِيَّةٌ مُعَلَّقَةٌ أَوْ مُشْكِلَةٌ، وَيَكُونُ حُكْماً بَيِّناً.ق َالَ مُجَاهِدٌ أَيْضًا: "هُوَ الْفَصْلُ فِي الْكَلَامِ وفي الحكم" ويذكر أن بن عبد الحميد وَابْن الْمُنْذر عَن الْحسن –رَضِي الله عَنهُ– قَالَ: ﴿وَفصل الْخطاب﴾ أي :الْفَهم فِي الْقَضَاء[6] ، ويدل أيضا على "الحكم بالبينة أو

---

[1] – القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

[2] – عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، خرج أحاديثه: محمود بن الجميل و وليد بن محمد بن سلامة، وخالد بن محمد بن عثمان، مطابع دار البيان الحديثة، توزيع مكتبة الصفا،الأزهر، القاهرة،الطبعة1،2004، المجلد:3، الجزء6،ص21.

[3] – المؤمنون، الآية: 27.

[4] –ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ج5، ص273.

[5] – سورة ص، الآية 20.

[6] – عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، تخريج الأحاديث: محمود بن الجميل، وليد بن محمد بن سلامة، وخالد بن محمد بن عثمان، مطابع دار البيان الحديثة (المملكة العربية السعودية)، مكتبة الصفا(القاهرة)، دار الإمام مالك (الجزائر)، ط1، 2004، ج7، ص36.

اليمين أو الفقه في القضاء".[1] ويذكر الرازي (ت606هـ) في شرحه للآية " أن يكون قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال و يحضر في الخيال"[2] .

في تفسير الرازي اهتمام بقدرة الفرد على التبليغ و"تتضح أهمية الفروق الفردية التي تتفاوت من مرسل إلى آخر"[3] وهذا من استراتيجيات الخطاب .وعموما المفهوم الذي حددته المعاجم وكتب التفسير مفهوم الخطاب محصور في القول أو الكلام.

ويتجلى مصطلح "خطاب" فيما شرحوه أو قاربوا معناه، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور(ت711 هـ)"الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب .... [4] وذهب أبو إسحاق الزجاج إلى أنّ مفهوم الخطبة على أنه الكلام المنثور المسجّع ونحوه"[5] فهنا الخطاب يعني الكلام، يقدّم محمد الجودي تفسيرا لما ذكره ابن منظور ويربطه بالإبلاغ الذي هو من أساسيات التواصل "فاعتبار الكلام خطابا حال إنجازه يركز على هدفه الإبلاغي والتواصلي بين الأفراد"[6] وهذا يفسر قوله تعالى: ﴿ فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب﴾ [ص:23]. وفي التهذيب "الخطبة مثل الرسالة لها أول و آخر". وفي "أساس البلاغة" للزمخشري: "خطب: خاطبه أحسن الخطاب، أي المواجهة بالكلام"[7] و"اختطب القوم فلانا": دعوه أن يخطب

---

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، معجم القاموس المحيط، تحقيق خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط4، 2009، ص379.

[2] – فخر الدين محمد بن عمر الرازي، مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان،2000، ج 26، ص164.

[3] – الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان،2004، ص35.

[4] – محمد ابن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 2009، المجلد1، كتاب الباء، فصل الخاء، مادة (خ،ط،ب)، ص361– 362.

[5] – هو أبو إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج، له كتاب "معاني القرآن وإعرابه"، شرحه وحققه: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، ط1، 1988، 92/3.

[6] – لطفي فكري محمد الجودي، جمالية الخطاب في النص القرآني قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين،المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 71.

[7] – محمود بن عمر جار الله أبو القاسم الزمخشري، تحقيق: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص.

إليهم. ويدل على الكلام أو الرسالة.[1] وفي القاموس المحيط ورد: "خطب الخاطب على المنبر خَطابة وخُطبة و ذلك الكلام" : وعظ/ قرأ الخطبة على الحاضرين، يقال خطب القوم وخاطب خطابا:كالمه، والخطاب ما يكلّم به الرجل صاحبه[2]. وذكر ابن دريد "الخطاب مصدر خاطبته مخاطبة وخطابا".[3]

ومن النحويين من عرّف الكلام كتعريف الخطاب فذكر ابن هشام (708 -761 هـ)على أنه قول يدل على معنى "اللفظ المفيد يسمى: كلاما وجملة ونعني بالمفيد ما يحسن السكوت عليه، وأنّ الجملة أعم من الكلام، فكل كلام جملة ولاينعكس"[4] والمراد بالمفيد ما دلّ على معنى. أمّا ابن جني (392هـ)؛ فقد قارب مصطلح "الخطاب" من خلال دراسة علاقة اللفظ بالمعنى "القول كل لفظ تاما كان أو ناقصا، فالتام هو المفيد أعني الجملة و ما كان في معناها والناقص ما كان بضد ذلك " وفرّق ابن جني بين الكلام و القول فكل كلام قول وليس كل قول كلاما" ويقدم دليلا على ذلك " القرآن كلام الله و لا يقال القرآن قول الله فالكلام أصوات تامة مفيدة والقول قد يكون أصواتا غير مفيدة"[5] ذلك لأن القرآن " هو الخطاب الرباني المعجز الذي أشرقت منه شمس الكلمة الأولى"[6]

أما في "كتاب" لسيبويه (148 هـ - 180 هـ) فقد وردت لفظة "الكلم" وهي جمع "كلمة" والكلم اسم الذات والكلام اسم المصدر حيث يشير إلى أنّ "الكلم اسم وفعل وحرف جاء لمعنى

---

[1] - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء:1، ص243.

[2] - مجموعة من المؤلفين، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، تحميل من موقع: لسان العرب ص186 من موقع: https://www.lisanarb.com/2018/12/pdf_636.html?m=0 ، تصفح 2017/01/13.

[3] - أبو بكرمحمد بن الحسن بن دريد أبوبكر، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط1،1987، بيروت، لبنان،ج 1، ص291.

[4] - أبومحمدعبدالله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري المصري، الإعراب عن قواعد الإعراب، تحقيق: علي فودة نيل، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت،(دت)، ص35.

[5] - أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي،الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار،الهيئة المصرية العامة ،ط4، ج 1،ص 34.

[6] - لطفي فكري محمد الجودي، جمالية الخطاب في النص القرآني قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين،المختار للنشر والتوزيع،ط1،2014،ص 15.

ليس باسم ولا فعلخلاف الكلمة وحدودها مختلفة عن الكلم والكلام"[1]. وفي "نظم الأجرومية"[2] أبيات من الشعر في "باب الكلام" توضح ماذكره سيبويه :

كلامهم لفظ مفيد مسند والكلمة اللفظ المفيد المفرد

لاسم وفعل ثم حرف تنقسم وهذه ثلاثة هي الكلم

والقول لفظ قد أفاد مطلقا كقم وقد وإن زيدا ارتقى

في هذه الأبيات ورد الكلام و الكلمة و الكلم والقول واللفظ ، وبين الشاعر معنى كل منهما ومم يتركب وبيّن أن القول والكلام كلاهما لفظ مفيد.

أما في **الاستعمال الاصطلاحي** فقد أفضى مصطلح الخطاب إلى معان كثيرة سواء في الفكر العربي أو الغربي نتيجة لتعدد اختصاصاته ، فقد ربطه العلماء بعلم الأصول،منها ما ذكره السبكي في قوله" فحصل في الخطاب قولان احدهما أنه الكلام، وهو ما تضمّن نسبة إسنادية، والثاني أنه أخص منه وما وجه من الكلام نحو الغير لإفادته".[3]

وبما أنّ "كل خطاب هو حدث لغوي"،[4]فقد توصل الفقهاء واللغويون في دراسة الخطاب من الجانب الشرعي إلى أنّ "الخطاب والكلام يدلان على معنى واحد"[5]كما اتفقوا على أن الخطاب أساسه التواصل ووسيلته اللغة و عرّف الآمدي (ت631) الخطاب أنه "اللفظ المتواضع عليه المقصود

[1] – سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر أبو بشر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط3، القاهرة، 1988، ج1،ص12.

[2] – يحي شرف الدين بن نور الدين أبي الخير بن موسى العِمْرِيطي الشافعي الأنصاري الأزهري، مقدمه الأجرومية–الدره البهيه في نظم الأجرومية، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2002، ص7.

[3] – السبكي علي بن عبد الله الكافي، الإبهاج في شرح المنهاج، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1، 1995، ج1، ص43.

[4] – أنظر :لطفي فكري محمد الجودي، جمالية الخطاب في النص القرآني ، قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص75.

[5] – المرجع نفسه، ص ن.

به إفهام من هو متهئ لفهمه"،[1] و خص الزركشي (ت794) الخطاب بالكلام "إفهام من هو متهئ لفهمه، وعرّفه قوم بأنه ما يقصد به الإفهام أعم من أن يكون من قصد متهيئا أم لا".[2]

إن البحث في مفهوم الخطاب عند علماء التفسير واللغة –كمفهوم ديني– شكّل إرهاصات ساهمت في تعميق وتوسيع مفهوم الخطاب في التراث العربي ويتجلى ذلك فيما توصلوا إليه من ضبط لقوانين تفسير الخطاب وشروط إنتاجه ، وكيف اهتمت الدراسات بالتلقي والتأويل وهو أهم عنصر في إنتاج المعنى.

2– الخطاب في الدراسات الغربية:

أما في المرجعية الغربية فيرجع مفهوم الخطاب جذوره إلى اللوغوس الإغريقي حيث حدد **هيرقليطس** (540 ق.م) معناه سواء باعتباره اسما مشتركا، أو باعتباره مفهوما فلسفيا، وحسب تصور أرسطو هو ترتيب وتمفصل لوحدة جدلية مستمرة وقابلة للعزل في الآن نفسه[3].

فالخطاب (discursus) من اللغة اللاتينية ومنه اشتق الفعل في الفرنسية (discuter) وأصبحت تعني "الحديث".و أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم المشتق بدوره من الفعل(DISCURRERE) [4]الذي يعني "الجري هنا أو هناك" أو "الجري ذهاباً وإياباً"، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام،

---

[1]– الآمدي سيف الدين أبو الحسن علي بن محمَّد، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: إبراهيم العجوز، دار الكتب العلمية، دط، بيروت– لبنان، ج 1 ، ص85.

[2]–بدر الدين بن محمد بن بهادربن عبد الله الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه،ضبطه وعلق عليه: محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2، 2007، المجلد 4، ج1، ص90.

[3]– انظر: ربيعة العربي، الحد بين الخطاب والنص، مجلة علامات، العدد: 33، قضايا في النقد الأدبي، كلية الآداب، أغادير، 2010، ص33. موقع سعيد بنكراد http://saidbengrad.free.fr/al/n33/index.htm، تحميل يوم: 2016/12/15.

[4]http ://lettres.tice.ac.àrleans.tours.fr/ph5,Etymologie du mot Discours,2009,tlch le07/01/2017

والمحادثة الحرة، والارتجال،[1] ومن هنا فالخطاب ذهاب وإياب من متكلم إلى سامع أي بين مرسل ومتلقي.

ولقد أعتبر **أفلاطون** (ت347 ق.م) أن **المحاكاة** هي أسلوب من أساليب القول حيث تمثل الخطاب فهي تخطاب الظواهر، وقد ميّز بين أسلوبين للقول: السرد أو القول غير المباشر اللذان يشملان الحوار الموجود في الملحمة وكذلك الحوار في المسرح، وأما السرد؛ فليس فيه لأنه عبارة عن ذكر لحدث وقع في الماضي. وقد رفض أفلاطون المحاكاة من وجهة نظر فلسفية، وعلى أساس هذا الرفض استبعد الشعراء من مدينته الفاضلة. كما رفضها من وجهة نظر تربوية على اعتبار أن محاكاة الشعراء للواقع هي تقليد لتقليد ونسخة عن نسخة ، بمعنى أن العمل المحاكي هو محاكاة للمظهر وليس محاكاة للحقيقة،[2] فتبقى محاكاة للشكل الظاهر فقط وليس للفكرة أو "الماهية" التي لا يمكن للشعراء الوصول إليها.

ثانيا: الخطاب في الدرس اللساني:

دخل الخطاب كمصطلح في حقل الدراسات النقدية مع فردينان دي سوسير(1857-1913) في "محاضرات في اللسانيات العامة" والذي يعد اللبنة الأساسية لظهور اللسانيات الحديثة، و أسهمت مبادئه في توضيح مفهوم الخطاب، و على اختلاف تعاريف العلماء الغربيين الذين درسوا هذا المصطلح وتوسعوا لوضع مفهوم محدد خاص بمصطلح الخطاب إلا أنّ إسهاماتهم في إعطاء مفهوم متكامل ساعدت بشكل كبير في دراسة الخطاب كمصطلح نقدي.

1- مصطلح الخطاب في اللسانيات الحديثة:

نستهلها بتعريف دي سوسير أنّ "اللغة نظام من العلامات"[3] وفي ترجمة أخرى اللغة "نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار "[1] فجعل اللسانيات فرعا من فروع علم السيمياء الذي يدرس

[1] - جابر عصفور: آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص64.

[2] - مديونة صليحة، نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر، رسالة ماجستير، إشراف محمد زمري، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2006، ص23.

[3] - فرديناند دسوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح الفرماوي وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس،1985 ،ص

جميع أنواع أنظمة التبليغ، فالخطاب يعتمد على اللغة التي تتكون من نسق من المنطوقات الممكنة فتكون أداة الحوار بين الكاتب والقارئ.

لتحديد مصطلح الخطاب في الدراسات اللسانية علينا تتبعه عند الدارسين الغربيين بدءًا باللغوي البريطاني **زليغ هاريس** 1952 وهو أول لساني حاول توسيع حدود البحث اللساني "بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب[2] إلا أنه لم يخرج عن البحث اللساني من خلال بحثه "تحليل الخطاب" وعرف الخطاب بأنه "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون منغلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[3] كما يذكر أن "مستوى الكلام يأتي بعد مستوى الكلمة وتاليا لمستوى الفقرات والجمل "فنظرته تمثل رؤية شكلية (بنيوية) للجملة والنص".[4] وفي محاضرة القاها **جون أوستن** في جامعة هارفارد عام 1955م أكد فيها أن العلاقة التي لاتنفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لاتنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذي يؤكد نوعاً من المعرفة، وكان ذلك يعني تمهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالاً على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها

---

[1] –فرديناند دسوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي،آفاق عربية، بغداد، الطبعة1985،3، ص34.

[2] – محمد ناصر الخوالدة، مفهوم الخطاب كوسيلة اتصالية، http//www.almaktabah.net/vb/showthread/php، نشر بتاريخ: 2012/02/13، تصفح يوم: 2016/12/15.

[3] Anne Daladier, *aspects constructifs des grammaires de ZELLIG HARRIS*, Langages, No. 99, Les grammaires de Harris et leurs questions (SEPTEMBRE 90), p 83.Published by: Armand Colin Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41682207 Accessed: 21-01-2016 tlch le 11/01/2017

« un discours est une combinaison de mots dont toutes les restrictions de sélection syntaxiques (pas nécessairement les restrictions de sélection lexicales qui sont relatives aux sous-langage) sont satisfaites. Ce qu'on peut reformuler comme : un discours est une combinaison d'opérateurs lexicaux dont les types se réduisent à un type de discours après les reconstructionslinguistiques et avant l'application des règles de linéarisation et ajustements morphologiques »

[4] – أنظر: معصومة نعمتي قزويني، الخطاب الأدبي في الصحيفة السجادية (دراسة الخصائص الأدبية للدعاء الأول نموذجا)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، 2013، السنة 20، العدد 1، ص11 .

https/scholar.google.com/ajih.modares.av.ir، نشر 2014، تحميل يوم 2017/01/07.

الجملة) أو شبه اللغوية (كما يحدث في خطاب الإعلان ،حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) في تتابعه المنطوق أو المكتوب، وفي علاقته بالعلامات الموازية عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة".[1]

ورد في "دليل الناقد الأدبي **أن مفهوم الخطاب يتحدد في حقليين: الحقل اللغوي وحقل النقد ما بعد البنيوي وهو**"كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا" غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديدا يتصل بما لاحظه"**هـ.بغرايس(1975)** أن "للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة، أو واضحة").[2] واعتمد مؤلفا الكتاب على مجموعة من التقابلات ممثلة في:

خطاب/ جملة: يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل".

خطاب/ ملفوظ:يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة، ومن هنا يحيل "الملفوظ" على وجهتين مختلفتين:

— الملفوظ ←بناء لغوي

— خطاب ← الدراسة اللغوية لظروف إنتاج نص[3]

من خلال هذه التقابلات يحيل مصطلح "خطاب" على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، و هذا معناه أنّ الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف.

---

[1] – جابر عصفور : آفاق العصر ص 67.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب،ط3،2002، ص155.

و أنظر:محمود يوسف السماسيري، نظرية الخطاب (الفكر) الإسلامي، قراءة علمية تأسيسية،دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص96

[3] – أنظر: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص38.

يتجاوز اللساني الفرنسي إميل بن فنيست (1902 – 1976) ثنائية دي سوسير "لسان/كلام" التي اهتمت باللسان دون الكلام، و يطرح مسألة الخطاب من خلال اهتمامه بالجملة وجاء بتصور مناقض لتحديد دي سوسير للخطاب من حيث أن "الجملة هي وحدة صغرى للخطاب" أي وحدة الملفوظ القاعدية، فيكون الخطاب نتيجة لتسلسل منطقي من الجمل ومن هنا تنتقل اللغة من كونها نظام من الإشارات أو العلامات إلى أداة للتخاطب التي تتجلى في الخطاب.[1]

ويحدد إ.بنفنيست الخطاب أنّه "كل **تلفّظ** يفترض متحدثاً وسامعاً تكون للطرف الأول نيّة التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"[2] والتلفظ هو إحداث الكلام ويصفه بأنه "فعل حيوي في إنتاج نص ما، أي: عملية نشطة متعلقة بممارسة المتكلم للكلام بالإضافة إلى أنه يدخل في إطار نظرية التواصل"[3] هذا النص يقابل الملفوظ الذي يتميز بكونه منجزا منغلقا ومستقلا عن الذات التي أنجزته .إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص ومن ثمة فهو يميز بين نظامين من التلفظ هما الخطاب والحكاية التاريخية (LE Récit Historique). فالخطاب وقوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية "يختلف عن الحكاية التّاريخيّة في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر". فالخطاب يوظف كل الأزمنة في حين لا يكون زمن الحكاية التّاريخيّة إلا زمنا آورستيا "AORISTE " أي ماضياً لا يمكن تحديده. كذلك يتعامل الخطاب مع صيغ الضمائر المختلفة في حين يقتصر توظيف الضمائر في الحكاية التّاريخيّة على صيغة الغائب وإذا كان مفهوم الخطاب يمكن أن يتّسع لدى بنفينيست ليشمل كلّ الأجناس الأدبية التي يخاطب فيها

---

[1] – أنظر:عبد الكريم جمعاوي، الخطاب الأدبي وعلاقته بالحقول المعرفية، نشر يوم 2009/11/26، https://www.aljabriabed.net/n89_04jamaoui.html، آخر تصفح 2019/09/24.

[2] – EMILE BENVENISTE, PROBLEMES DE LIGUISTQUE GENERALE, ED. GALLIMARD 1966 P.241- 242.

عن:محمد الباردي، إنشائية الخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2000،ص6.

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء،ط3،1997 ، ص:19

شخص شخصاً آخر ويعلن عن ذاته باعتباره متكلّما وينظّم كلامه وفق مقولة الضمائر[1] فإن الرواية هي خطاب أدبيّ ذو شرعية كاملة، فهو بدوره يجمع بين المقولتين: مقولة الزّمن ومقولة الضمّير.

وفي معجم تحليل الخطاب يعرف شارودو الخطاب "هو اللسان باعتبار أن الإنسان المتكلم يضطلع به وفي ظروف ذاتية متبادلة هي التي تجعل التواصل الساني ممكنا"[2] وهنا يظيف إلى الملفوظ الذي حدده بنفنيست الموقف التواصلي، ويدرج الخطاب ضمن سلسلة من المقابلات:

- خطاب مقابل جملة: يمثل الخطاب وحدة لسانية متكونة من جمل متعاقبة وهذا هو المعنى الذي يقصده هاريس(1952) عندما يتحدث عن تحليل الخطاب.
- خطاب مقابل لسان: ويعرف غاردينار(1932- 1989) الخطاب أنه "الاستعمال بين الناس لعلامة صوتية مركبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء."[3]

وقد عرف إديث كروزل الخطاب أنه"مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة".[4]

أما عند ساره ميلز (Sara Mills) فالخطاب "تواصل فعلي حديث أو محادثة وتعبير رسمي للأفكار في الكلام أو الكتابة.... وهو جزء أو وحدة كلام أو كتابة مترابطان"[5] .وقد يكون "معالجة شكلية لموضوع في الكلام أو الكتابة"وحدة نصية يستعملها اللساني لتحليل ظاهرة لسانية تتسلسل في

---

[1] – محمد الباردي ،إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص6.

[2] – باتريك شارودو – دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر مهيري و حمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين شريف، المركز الوطني للترجمة، دار النشر: سيناترا، تونس، 2008،ص 181.

[3] – باتريك شارودو – دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، ص180.

يذكر قول غاردينار " إن التمييز بين كلام أو خطاب أو لسان اقترحه لأول مرة ف دي سوسير ودققته أنا لكن يمكن أن نوجه الخطاب نحو بعد اجتماعي أو بالأحرى نحو بعد ذهني "

[4] – إديث كيرزويل،عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت ط 1، 1993، ص379.

[5] – (الوسيط الانكليزي، الخطاب في اللاتينية فعل التدفقACT OF RUNNING ABOUT) (قاموس لونغمان للغة الانكليزية 1984). عن: غريب إسكندر، مدخل إلى الخطاب http://elaph.com/Web/ElaphLiterature نشر يوم: 2006/08/23 تحميل يوم: 2017/01/15 .

إسراء يونس، عرض كتاب " الخطاب" لسارة ميلز، ترجمة وتقديم غريب إسكندر، دار الشؤون الثقافية، العامة، سلسلة ترجمان رقم 16، من موقع:www. Alnaked-aliraqi.net ، نشر يوم: 2015/11/13، تحميل يوم:2017/01/14

أكثر من جملة" ويحيل "الخطاب"إلى تعدد الخطابات بتعدد النصوص المكونة لها، خصوصا إذا ما أدركنا أن الخطاب هو التصور المجرد العام بينما النص هو المتحقق الفعلي له، وتعترف بصعوبة العثور على معنى بسيط وواضح للخطاب ملخّصة إياه في أنّ الخطاب تواصل كلامي أو تبادل الكلام بين المتكلم و المستمع أو انعكاس صوت في النص أو تلاحم الكلام مع الوظائف الاجتماعية ومعانيه".[1]

وعند مكدونيل[2]: كل شيء يدل أو يحتوي على معنى يمكن أن يُعدّ جزءا من الخطاب.

وعرّفت إديثكريزويل الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينه"[3]

الخطاب بهذا المعنى ملفوظ لغوي يرتبط بتحديد اجتماعي ما، والخطاب عند ميخائيل باختين "سيناريو حدث محدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن يلعب الدور ثانية، ومن يقم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع"[4].

2- الخطاب عند المفكرين المعاصرين:

أ- مفهوم الخطاب في الفكر الغربي المعاصر

بدأت دراسة اللغة مع جاكوبسون (1896- 1982) من خلال الوظيفة التواصلية؛ والتي تعد العنصر الأساسي في الخطاب، فقد حدّد عناصر الاتصال المرسل والمرسل إليه، وقناة الاتصال،

---

[1]-Sara Mills, "Discourse", pp: 22 -26.

عن:إسراء يونس، عرض كتاب " الخطاب" لسارة ميلز، ترجمة وتقديم: غريب إسكندر، دار الشؤون الثقافية، العامة، سلسلة ترجمان رقم : 16، عن موقع: www. Alnaked-aliraqi.net، نشر يوم: 2015/11/13، تحميل يوم:2017/01/14.

[2]- يُنظر: ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص 133.

[3]- أنظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993، ص379.

[4]- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، آفاق الترجمة، عدد 14، ص 116-117 .

وشفرة الاتصال، والمرجع. فاللغة إذن تتشكل من موسيقى أصوات، تقدم معنى، أو مجموعة أصوات لها معنى، إنها رموز يتعرف عليها المتلقي أو السامع، فتكون خطابا.[1]

ولقد تطرق رولان بارث أيضا إلى النص من خلال تقديم نظرة شاملة له، وذلك من خلال توزيع جديد للغة أو انقطاع وإعادة تركيب، أو هي عملية هدم السابق، والكائن وهدم القالب الجاهز، وإعادة بناء نص جديد خاص وشخصي في طابع الإبداعية فنراه يقول في هذا السياق: "لقد تمت إعادة توزيع اللغة، وإن إعادة التوزيع هذه إنما تتم بالقطيعة دائما".[2]

وفرق رولان بارث بين النص أو الخطاب الأثر الأدبي للنص، فلا يسوي بينهما، لأن النص حسبه يستطيع تشكيله جميع البشر، ولكن الأثر الأدبي لا يقدر على تشكيله، إلا من كانت له كفاءة وقدرة وأداء لأنه نص متميز، نص مختلف، نص يرغب بك، ويجعلك ترغب به أو كما يجب على النص الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني"[3]، فالكاتب للأثر الأدبي –حسب رولان بارث– يجب أن يكون مجنونا وعصبيا، وكتاباته أو أثره الأدبي ما هو إلا ضرب من السحر، والجنون والخيال، "إن كاتب سيقول إذا: مجنونا أستطيع أن أكون، ومعاني لا يليق بي أن أكون، وأما أن أكون عصابيا، فأنا كذلك"[4]. لقد جعل رولان بارث الممارسة النصية وفعل الكتابة والقراءة أحداثا يجعلك تحس بنشوة ومتعة ولذة في الكتابة أو القراءة أو فيهما معا، أو في مباشرة هذا النص الزئبقي "إننا باللغة لمغمورون، مثلنا في ذلك مثل صغار الأطفال، إنهم لا يرفض لهم طلب أبدا، أو لا يلومون على شيء فعلوه أبدا، أو في أسوأ الأحوال لا يسمح لهم أبدا، وإن هذا رهان لابتهاج متواصل، ورهان للخطة يخنق فيها الإفراط في الكلام لذة لكلام، فيقع في المتعة"[5] فالنص إذن عند رولان بارث مرتبط باللذة.

---

[1] – أنظر: جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، ط1، 2015، ص10، كتاب إلكتروني منشور في مكتبة عين الجامعة، https://ebook.univeyes.com/111024/pdf ، تحميل بتاريخ: 2019/06/28

[2] –رولان بارث، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط. 2، بيروت 2002، صص: 19– 28.

[3] – المرجع نفسه، ص 27.

[4] – المرجع نفسه، ص 31.

[5] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتعني دراسة الخطاب – بمفهوم باختين– دراسةَ عمليات التلفظ اللغوي ضمن سياقها الاجتماعي الذي يشكِّل جزءاً لا ينفصل عن أي فعل لغوي، فيقوم الخطاب بإنتاج المعرفة، وأي كلام ملفوظ هو كلام صادر عن ذات ناطقة اجتماعية تؤثر في غيرها، وتتأثر. ويمثل الخطاب شبكة من العلاقات المعهودة بين الأفراد، ويحمل كل خطاب معرفة ما تَمِيْزُه من الخطاب الآخر.

وتأتي جهود **جوليا كريستيفا** في تحديد مفهوم الخطاب وعلاقته بالنص والتناص امتدادا لمفاهيم باختين، وتخلص الى أن الخطاب "يدل على كل لفظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي مع رغبة الأول في التأثير على الأخر"[1]. وتقدم في مؤلفها (النص المغلق) أيضا تعريف اللنص على أنه جهاز فوق لساني يعيد توزيع نظام اللغة، كما أنه يتحدد عن طريق تبادل النصوص أي:التناص داخل فضاء النص هناك عدة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تكون متقاطعة ومحايدة .

ويتداخل مفهوم الخطاب عند **بول ريكور** مع الحدث، فالكلام عندهما وقع، أو –بالأحرى– الحديث عما وقع، فـ"التبادل فيما بين الذوات؛ هو نفسه حدث الحوار. ولحظة الخطاب هي لحظة الحوار فالحوار واقعة تربط بين واقعتين هما: التكلم والسماع. ومن خلال هذه الواقعة الحوارية يصير الفهم بوصفه معنى أمرا متجانسا".[2]

ونخلص إلى القول: إننا إذا أحصينا المصطلحات الواردة في نظريات سوسير ومن تبعه نجد أن جهودهم ركزت على اللغة والكلام والجملة والتبليغ وكلها تساعد في بناء مفهوم للخطاب، فالخطاب إذن، لغة ومنطوق في الآن نفسه، ثنائية تكاملية، بين طرفين متكلم ومستمع أو مرسل ومستقبل. إنه طريقة تشكّل بها الجمل نظاماً متناسقا، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجُمل في نظام بعينه لتشكل نصاً مفرداً ، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يُوصف الخطاب بأنه: النصُّ الكلاميّ الذي يحمل معلومات ورسائل يريد المتكلم

[1] – عبد الله خضر حمد، لسانيات النص القرآني: دراسة تطبيقية في الترابط النصي، دار القلم، بيروت،2017، ص44.

[2] – حسين العمري ، الخطاب في نهج البلاغة – بنيته وأنماطه ومستوياته دراسة تحليلية، دار الكتب العلمية بيروت، ط1،2010، ص15.

(المرسِل) أن يوصِلها إلى المستمع (المتلقي). وهدفه الأساسي هو التأثير في الآخر[1].فموضوع الخطاب دراسة العلاقة بين الذات المتكلمة والكلام وعملية إنتاج الجمل، وهو متصل باللغة. ثم تجاوز المفكرون المعاصرون المفهوم اللساني للخطاب وذلك يظهر في آراء ميشيل فوكو (1970) [2]الذي حدد سياق "الخطاب" كمصطلح وكمفهوم مؤسس عبر التنظير في كتاباته"فأي نسق من الجمل لا بد أن يترابط لكي يصنع خطابا[3]، حيث يأخذ مفهوم الخطاب عند ميشيل فوكو (1926- 1948)، منحى آخر؛ حيث يربط فوكو الخطاب بالسلطة، ويعتقد بأنّه وسيلة من أجل الحصول على السلطة، وهذا الارتباط الشديد بين السلطة والخطاب -كما يرى فوكو- إنّما هو علاقة وثيقة بين اللغة وأشكال السيطرة والهيمنة الاجتماعية.ويعرف الخطاب أنه "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي يبرز فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة"[4]«الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من المنطوقات ، أو هو ممارسة لها قواعدها تدلُ دلالة وصفٍ على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها»[5] والغرض من تحليل الخطاب لدى فوكو إبراز خصوصية المنطوقات، وتحليلها بوصفها أحداثاً، وتحليل قوانين وجودها، وإظهار أثرها ووظيفتها.

ب- مفهوم الخطاب في الفكر العربي المعاصر:

[1]-عبد الحفيظ زهير جعوان،تأثير خطابات حسن نصر الله على نتائج معركة تموز2006، رسالة ماجستير دراسات دولية، إشراف: سميح شبيب، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2009، ص14، تحميل يوم 2016/12/26. من موقع جامعة بيرزيت: https://fada.birzeit.edu/bitstream/20.500.11889/1524/1/thesis_18032015_11758.pdf

[2]- ميشال فوكو ألقى الدرس الافتتاحي حول " نظام الخطاب" في كوليج دو فرانس في الثاني ديسمبر1970 ،و تم تدوينه ونشره سنة1971 أنظر إلى المرجع ص2.

[3]- ميشيل فوكو، نظام الخطاب،ص 30.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي،ص156.

[5]- سمر الديوب، مضمرات الخطاب في النص الإشهاري، http://www.aladabia.net/article- : نشر في:2012/09/24 تحميل يوم:2017/01/04.

عن: ميشيل فوكو ، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية ،الدار البيضاء 1985، صص51-52.

وضع عدد من الدّارسين العرب تعريفاً للخطاب، فتمّ تعريفه على أنه: "كيان أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، وقد تولّد عن ذلك تيار يعرّف الملفوظ الأدبي بكونه جهازاً خاصاً من القيم طالما أنّه محيط ألسني مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأنّ الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً"[1].

يعني مصطلح الخطاب في اللغة العربية "العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبياً غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيراً اللغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين، أوممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة"[2]. "فاللغة هي ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام الحر من طرف فرد للغته، ويبدو الخطاب واقعاً وسيطاً بين اللغة والكلام"[3]، فهناك شبه تعارض بين الكلام والخطاب، كحرية نسبية واللغة كشفرة منسجمة ونسق من القواعد العامة والكونية : إن الجملة ماهي إلا كلام كموضع للنشاط وبرمجة للذكاء الإنساني

"مجموعة من الجمل منطوقة كانت أو مكتوبة، في حالة اشتغال أفقي –أي نمط أو تركيب– على موضوع محدد. ويسعى التلفظ به إلى التأثير في المتلقي بواسطة فرضيات ورؤى وأحاسيس، مما يتطلب مبدئيا ديمومة في إنتاجه وتلقيه وتماسكا داخليا وتدليلا مقنعا وصورا تعبيرية ولغة واضحة"[4].

- **الربط بين اللغة والواقع**

ليس الخطاب وعيا يتخذ من اللغة مظهره الخارجي إنّه ليس لسانا وذاتا تتكلمه وإنما هو ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام[5]وبذلك فإن المفهوم الإصطلاحي للخطاب هو "مجموعة من

---

[1] – عبد الحفيظ زهير جعوان،تأثير خطابات حسن نصر الله على نتائج معركة تموز2006، ص10.

[2] – جابر عصفور ، آفاق العصر ص 64.

[3] – عمار بلحسن، الخطاب المرجعيات السيميائيةوالسوسيولجية : الدراسات العربية والخطاب مجلة كتابات معاصرة الشركة العربية للتوزيع بيروت مج 3 ، ع 11 ، آب ايلول 1991،ص 7.

[4] – رشيد بنحدو، النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي، أطروحة ، كلية الآداب ظهر المهراز فاس، إشراف حسن المنيعي، 1991، ص249.

[5] – نقلا عن عبد السلام بن عبد العالي، بين بين،دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، ص79.

المنطوقات أو الملفوظات التي تكون بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل".[1]

من هذا المنطلق يُفضي الاستعمال الاصطلاحي إلى معانٍ ودلالات أكثر تحديداً:إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر ، كما يعني «العرض ، والسرد، والخطبة الطويلة نسبياً غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيراً اللغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة»[2] ويصبح المنطوق اللغوي أو القول الشعري جزءً أساسياً من مفهوم الخطاب، "فهو الوحدة الأولى للخطاب، وعلاقته به كعلاقة الجزء بالكل، إلا أنه يتميز عن الخطاب في كونه يستطيع أن يستقل بذاته، أي أنه ليس مشروطاً بالخطاب ، كما أنه يمكن أن يُقيم علاقاتٍ متشابكة مع التحليل الخطابي"[3].

وفي الحقل النقدي الخطاب هو "كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول"[4]، فالخطاب هو تلك "الصياغة لفكرة مقصودة، في تتابع لغوي وفق ما تقتضيه القواعد اللغوية للغة معينة،ومن الضروري هنا ضبط الصحة، والسلامة في التأليف اللغوي، لأن سوء التأليف قد يؤدي إلى الاضطراب في العملية الإبلاغية، ليتم بعد ذلك إرسال (الخطاب) في الهواء إلى المتلقي،إذا كانت الرسالة منطوقة،(أو) تدون في المدونة الكتابية".[5]

---

[1] – الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000، ص94.

[2] – جابر عصفور : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص64.

[3] – عبد الرحمن حجازي، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية،مجلة علامات في النقد، ص125، المجلد 15، الجزء 57، سبتمبر2005.

[4] –يمنى العيد، في القول الشعري،دارتوبقال، الدارالبيضاء، 1987،ص 12.

[5] – عبدالحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد1،أكتوبر 2005،ص23.

وعند سعيد يقطين "يتعارض الخطاب في آن مع اللسان والكلام ، وإذا كان اللسان خزان علامات والقواعد ، فإنّ الخطاب يتعلق بالترابطات التي تتم على هذه العلامات بحسب القواعد التي تمليها الشفرة"[1]. ثم يواصل في تفصيل عناصر الخطاب:" الحكي كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي، يقع في مكان وزمان محددين يعكس فكر شخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيهم الراوي".[2]

فيتداخل في هذا التحديد لمفهوم الخطاب السرد مع المحكي، فالسرد عنده هو الخطاب اللفظي، وهو الذي يسمى " التلفظ" ، أما المحكي هو ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث.

فيما يفرق دانيال رايق بين الخطاب والمقول، بأنّ المقول "ينعت كل نتاج ملفوظ سواء كان كلمة واحدة، أو جملا طويلة متتابعة" بينما الخطاب "تصبح فيه الجملة وحدة مكونة بينما كانت في المقول الحد اللغوي الأخير"[3]. والنص مثل الخطاب لم يعد أحد منهما يقتصر على دلالته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، وهكذا راح المفهومان يتداخلان. إلا أن بعض النقاد يذهب إلى قصر مفهوم النص "على المظهر الكتابي، فيما يقتصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي"[4]. هذا مع العلم بتداخل مفهوم النص مع مفهوم الأثر الأدبي[5]، وكذا وضع مفهوم المتن كمقابل للخطاب في مفهوم المتن الحكائي أو القصة كمقابل للمبنى الحكائي أو الخطاب.

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص14. (انظر أيضا الرأي نفسه لدى Gérard Genetteفي : .Figures III, Seuil, Paris, 1972, p10-11وأيضا : ت.تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص23.

[2]- المرجع نفسه ، ص15.

[3]- دانيال رايق، (الخطاب الأدبي العربي المعاصر)، ترجمة: إبراهيم صحراوي، مجلة الحياة الثقافية، ع35، مارس1985، ص133.

[4] -Dictionary of Stylistics, p460.

عن: فاضل ثامر في اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص75، نقلا عن:.

[5]- انظر: رولان بارط، درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط2، 1986، ص59 وما بعدها.

يعيد باختين مسألة خطاب الآخر مركزا على "ثنائية المتلفظ والمستقبل"التي تتجسد في الخطابات اللسانية (خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر)، لهذا يراهن على المنهج الاجتماعي في اللسانيات، وضرورة تفسير واقعة خطاب الغير تفسيرا سوسيولسانيا ويعرف الخطاب المروي بأنه "خطاب في الخطاب ، ولفظ في التلفظ ، .. لكنه في الوقت ذاته خطاب عن الخطاب وتلفظ عن التلفظ[1]". كما أنه يتمتع باستقلاله البنيوي والدلالي .[2] وهو "المنتوج اللغوي الذي ينتجه الإنسان فردا كان أوجماعة ليحوي جانبا من اللغة فهو من هنا يعد نصا"[3] ذلك **لأن** الخطاب ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيه اللغة عن الموقف أو المنطوق عن الفعل، إنه عملية من عمليات الاتصال وإنتاج المعنى".ومعروف أن وظيفة الاتصال هي أهم ظاهرة تكاملية تتضمن أسلوب أي نص أدبي بشكل واضح أو مستتر".ومن هنا تبرز اللغة في النص الأدبي في نظام الأسلوب الذي لا يجعل اللغة وسيلة اتصال فحسب، وإنما وسيلة جمالية للتأثير في المتلقي"[4]: "الخطاب وسيلة تعبيرية منتجة عن طريق العلامة اللغوية" وهو ما يتأكد بشكل واضح في مجال التعبير الأدبي.

ويلخّص الباحث أحمد يوسف تعاريف من سبقوه فيكون "الخطاب هو الكلام و القول والحديث والعبارة والتعبير والملفوظ والتلفظ والخطاب والنص ، ويضاف إلى هذه المصطلحات ذلك التمييز بين الخطاب والقصة/ المحكي الذي تم استثماره في مجال الدراسات السردية ".[5]

ثالثا: مفهوم الخطاب الروائي

---

[1] – ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة– ترجمة: محمد البكري ريمي العيد– ص 155.

[2] – أحمديوسف،تحليل الخطاب"من اللسانيات إلى السيميائيات www.maamriilm2010yoo7.com ،نشريوم 2010/11/1

[3] – بلقاسم مالكية، المعجم ومبدأ الإحالة باللغة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد:2–3، جانفي– جوان 2008،ص

[4] – المرجع نفسه.

[5] – أحمد يوسف، مفهوم الخطاب بين رهاناته المعرفية ومعوقاته الإبيستيمية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، منشورات الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، العدد2005،1،ص231.

عندما يعمد العالم إلى محاولة التعرف على **الخطاب الروائي** الحديث من وجهة نظر واقعية تاريخية؛ يؤكد على أنه (أي الخطاب الروائي) "يعد آخر تجليات الخطاب الحكائي في مختلف مظاهره التعبيرية طوال التاريخ الإنساني كله، من ملاحم وأساطير وحكايات شعبية ومقامات.. إن هذا الخطاب الروائي الحديث هو وريث كل هذه الظواهر الحكائية السابقة، بل هو استمرار خلاق لكثير من سماتها وقيمها التعبيرية. ولكنه مع هذا بداية إبداعية نوعية جديدة تختلف عن كل ما سبقها من ظواهر حكائية، وتشكل جنسا أدبيا خاصا يشمل ويتضمن كإمكانية مفتوحة مختلف الأجناس الأدبية الأخرى دون أن يكونها ودون أن تكونه"[1]. أو بمعنى الكتابة عبر النوعية كما هي عندجيرار جنيت.[2] .

ثمة نقطة أخرى جديرة بالإثارة وهي دخول مفهوم الخطاب في تشكيل ثنائيات مثل : الخطاب/السرد، الخطاب/القصة، الحبكة/القصة، المبنى الحكائي/المتن الحكائي، الحكي/الخطاب.

فقد ركزت الدراسة الأدبية قديما كل اهتمامها على المادة الحكائية، وهي التي كانت تسميها المضمون رادة كل ما تبقى للشكل الخارجي، لكن توماشفسكي، وانطلاقا من تصور الشكلانيين الروس، يميز ضمن العمل الحكائي بين ما يمكن تسميته بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي، وإن كنا نجد اهتمام الشكلانيين الروس على المبنى الحكائي (sujet) على حساب الأنساق، الوظائف والحوافز. وليس المبنى الحكائي إلا الخطاب عند T.Todorov الذي ينطلق من أعمالهم إلى جانب باحثين آخرين.

وبذلك يؤكد T.Todorov أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين، إنه في آن واحد : قصة وخطاب. ومثل الشكلانيين الروس ينظر إلى القصة (Histoire) باعتبارها تلك الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، بهذا الشكل أو ذاك. والخطاب

[1] – محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، مرجع مذكور، ص11-12.

[2] – أنظر: عبد الكريم الجمعاوي، الخطاب الأدبي وعلاقته بالحقول المعرفية، مجلة فكر، موقع عابد الجابري، https://www.aljabriabed.net/n89_04jamaoui.htm ، آخر تصفح: 2020/06/08.

(Discours)[1] الذي يظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة يتطلب وجود القارئ الذي يتلقى الحكي. معتمدا على كتابات الشكلانيين الروس، إضافة إلى اطّلاعه على التاريخ الأدبي، حيث يؤكد أن لهذا التمييز أصوله في البلاغة القديمة وذلك حين تقيم هذه الأخيرة اختلافا بين مظهرين للعمل: فالقصة تتصل بما يسمى في البلاغة القديمة بـ(Inventio) والخطاب يرتبط بما كانت تسميته بـ(Dispositio). وبذلك استطاع T.Todorovأن يأتي بدراسة متكاملة للحكي. فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية. أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي، وجهاته وصيغه.

إن هناك العديد من الآراء التي تسعى إلى تحديد الخطاب الحكائي عن طريق التمييز بوجه عام بين "القصة والخطاب" وهي تستفيد في ذلك من الشكلانيين الروس أو من اللسانيات. ومن هذه الآراء نذكر تصورG.Genette، Groupe Liège، Jean Lefeve، Todorov أو عن طريق علاقة القصة (السرد) بالخطاب. يؤكد G.Genette أن نسبة من السرد متضمنة في الخطاب ومقدار من الخطاب في السرد، ليأتي توقف التناظر لأن كل شيء يجري كما لو أن نمطي التعبير يتأثران بشكل مختلف بدعوى التدخل[2]. إلا أن Genette يؤكد بأن السرد المدمج في الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير، في حين أن الخطاب المدمج في السرد إنما يبقى خطابا ويشكل صفاء من الأورام[3].

و يكون الخطاب ذاتيا كلما اندمغ بمثول ضمير المتكلم "أنا" أو أحال عليه، وموضوعية السرد (القصة) تتحدد بالعكس من هذا، من خلال غياب أية إحالة على السارد.كما أن هناك عددا من

[1] -T.Todorov, *Les catégories du récit*, Communication, n°8, 1966, p133.

[2] – ج.جنيت، (حدود النص)، ترجمة بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، عدد 8-9، 1988، ص63.

[3] – جيرار جنيت، حدودالنص، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، اتحادكتاب المغرب، الرباط، عدد 8، 1988، ص62.

الباحثين قدموا تميزات ثنائية ضمن الحكي دون أن يسموا مباشرة أحد طرفي الثنائية بالخطاب وإن كان يحمل دلالته[1].

وثمة تقسيمات ثلاثية (قصة، خطاب، نص) وهذا التقسيم الثلاثي يختلف عن نظيره الثنائي في تحديده للخطاب الحكائي ومكوناته، "ومرد ذلك إلى كون هذه التقسيمات تقوم على أسس محددة تتصل من جهة، بالخلفية النظرية المنطلق منها، والأسئلة التي يرمي الباحثون إلى الإجابة عليها"[2]. لكن تبقى ثنائية قصة/خطاب أكثر اتساعا مقارنة مع الثنائيات الأخرى، ويبقى الخطاب الأكثر مرونة وقابلية للتطبيق على ألوان وكتابات إبداعية وغير إبداعية (خطاب سياسي، اجتماعي، نقدي، شعري، سردي..).

على عكس ما تقدم، هناك تصور مخالف لا يميز بين الشكل والمضمون، ويعتبرهما شيئا واحدا. يقول M.Bakhtine: "داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: الخطاب اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا".[3]

ولذلك يدخل الخطاب الروائي في تماس مع خطابات الأجناس الأخرى بوصفه حقلا من حقول التواصل، مدمجا لأكثر من جنس أدبي داخل بنيته يستوعب خطابات متعددة.هكذا يشخص الخطاب، مع إظهار أوجه التباين بين الخطاب والتاريخ، الذي تطور بشكل ملحوظ عند الدارسين الغربيين وأصبح الخطاب بمعناه الواسع: كل تفوه يفترض جدلا، وأنّ هناك متكلما وسامعا وفي داخل المتكلم هناك القصد الذي يعني التأثير في الاخرين بطريقة ما. والتنوع في الخطابات الشفوية في أيّ موضوع يبدأ من المحادثات الاعتيادية وصولا الى الخطب الأكثر إتقانا. كما يكون الخطاب أيضا نصا كتابيا مثل: المراسلات والمذكرات والمسرحيات والأعمال التعليمية الوعظية(DIDACTIC)الذي يميّز

---

[1] – عبد الكريم جمعاوي، الخطاب الأدبي وعلاقته بالحقول المعرفية مجلة فكر، موقع عابد الجابري، https://www.aljabriabed.net/n89_04jamaoui.htm ، آخر تصفح: 2016/06/08. انظر في هذا الصدد: صاحبي كتاب عالم الرواية، وسوزان سليمان في Le roman à thèse، والمدرسة الأنكلوسكسونية (فورستر، تولتز، كيلغ).

[2] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط3،1997، ص45.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، ط1، 1987، ص35.

اللغة المكتوبة والمحكية، فالتأريخ هو اليوم مدخر لصالح اللغة المكتوبة، لكن الخطاب مكتوب فضلا عن كونه محكيا .في التطبيق يتحول المرء من الذات الى الآخرين بشكل فوري، وفي كل وقت يظهر فيه الخطاب في وسط السرد التاريخي فإننا نعبّر عندما يقتبس المؤرخ كلمات شخص ما أو عندما يتدخل بنفسه لكي يعلّق على الوقائع المروية، نعبر الى نظام متوتر آخر ذلك هو الخطاب.[1]

ويعرّف عبد الله أبو هيف الخطاب الروائي أنه"قول فني لا يظهر مباشرة، بل من خلال آليات السرد النثري الخيالي الطويل، والسرد،كما هو معروف، مصطلح حديث للقص، لأنه يشتمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال، والسرد بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وتؤدي إلى النص القصصي، والسرد موجود في كل نصّ قصصي حقيقي أو متخيل. أما السرد في الرواية فيقوم على كامل التوهم في عملية التخييل الروائي، فيكون الخطاب الروائي قولاً سردياً تحدده طبيعة فن الرواية وإمكاناته الحكائية.[2]

من جملة ما وصلنا إليه؛ أنّ الخطاب الروائي يحمل بنيات خطابية متنوعة: منها التاريخ والدين والشعر والأمثال وغيرها يعيد الروائي إنتاجها بوعي فني وفكري، لأن الرواية " تحاكي بسخرية كل الأنواع الأخرى ،و بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية، فتقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر معيدة تأويلها"[3]

وينتهي بنا البحث في الخطاب وقوفا عند أراء اللسانيين والشكلانيين إلى مقاربة مفهوم الخطاب من منظور سردي بما يشمله من عناصر شكلية ومضمونية، وبناء على هذه الأرضية التي اخترناها مدخلا للبحث؛ سنتطرق إلى دراسة عناصر الخطاب التاريخي واشتغالها في النص الروائي.

---

[1] – ينظر: إسراء يونس، عرض كتاب " الخطاب" لسارة ميلز، ترجمة وتقديم غريب إسكندر، دار الشؤون الثقافية، العامة، سلسلة ترجمان رقم 16، عن موقع:www. Alnaked-aliraqi.net ، نشر يوم: 2015/11/13، تحميل يوم:2017/01/14

[2] – عبد الله أبو هيف، تحليل الخطاب الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحادالكتاب العرب، العدد 304 ،آب1996، دمشق، سوريا، ص33.

[3] – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص117. عن:فيصل الأحمر، دائرة معارف الآداب الأجنبية، دراسة نقدية، دار الأوطان للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص258.

الفصل الأول

مفاهيم أساسية حول فن الرواية

1- مفهوم الرواية

2- مفهوم التاريخ

3- مفهوم الزمن

4- مفهوم الفضاء

أولا: ماهية التاريخ: المفهوم والنشأة

1- التاريخ لغة واصطلاحا:

كلمة وردت كتابتها بشكلين: التأريخ والتاريخ، في الدراسات اللغوية يعتمد أصل (أرخ- تأريخا)، و"التأريخ" في **اللغة** كلمة مشتقة من: أرَخَ، يأرُخُ أرخاً، وتعني: الإعلام بالوقت، حيث ذكر **ابن منظور** أنَّ التأريخ: تعريف الوقت، و"أرَّخ الكتاب ليوم كذا: وقَّته"، وقد وردت أيضا بصيغة (ورخ- توريخا) ، والواو فيه لغة ، وزعم يعقوب أن الواو بدل الهمزة، وقيل : إن التأريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض وإن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب"،[1] وبذلك يدل التاريخ على تحديد الزمن. أما في **الاصطلاح**، فقد تعددت تعاريفه وتنوعت بتعدد الثقافات عبر مَر الزمن، واختلف الدارسون في تحديد أصلها وغايتها.

وقد وقف **زياد الأحمد** عند إشكال التسمية موضحا الفرق بين التاريخ والتأريخ؛ "**فالتأريخ** بالهمز: هو الكتابة عمّا حدث ؛أمّا **التّاريخ** فهو إعادة قراءة ما حدث وإعادة كتابته بصورة أخرى أقرب إلى الحقيقة التاريخيّة، ومن هنا كان الإشكال بين الرواية والتاريخ، وليس التّأريخ(بالهمز) لأنّ الأديب يقرأ الأحداث بعينين: الأولى واقعية، والثانية تخييلية، ويعيد كتابتها في بنية فنية"[2].

أما عن أصل التسمية؛ **فيذكر فيصل دراج** أن كلمة "تاريخ" يونانية الأصل «Historia »، وهي تدل على استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية سعيا إلى التعرف على أسبابها وآثارها. مستدلا على أن "هيرودوت" قصد هذا المعنى في القرن الخامس قبل الميلاد، حين استقصى أعمال البشر، وأعرض عن أساطير الآلهة، آخذا بمبدأ العلة والمعلول، ليكشف عن الفرق بين الأسطوري الذي تكمن حقيقته فيه، والتاريخي حقيقته مجزوءة تتطلب المساءلة والبرهان، وعلى هذا الأساس

---

[1] - جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2009، الجزء 3، باب الخاء، فصل الهمزة، مادة (أرخ)، ص4.

[2] - زياد الأحمد، العلاقة بين الرواية والتاريخ، مجلة الجديد ، لندن، ع 60، يناير2020، ص10. من موقع: www.aljadeedmagazine.com ، تحميل يوم: 2020/02/15.

يتعين التاريخ علما بالمتحول الإنساني خلافا للأسطوري، فكلما اختص بالإنسان ازداد انفتاحا لأنه يطرح الأسئلة على عكس الأسطورة تجيب عن الأسئلة ولا تطرحها".[1] وقد ذكر **فرانز روزنثال** في كتابه "علم التاريخ عند المسلمين"(1983) أنه مع نشاط "الحركة الفكرية في الدويلات الأيونية في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد كان تعبير «Historia» يعني البحث عن الأشياء الجذيرة بالمعرفة، أي: لنوع المعرفة الذي كان يهم كل مواطن دولة المدينة الواحدة، ألا وهي معرفة البلاد والعادات والمؤسسات السياسية المعاصرة أو الماضية، وسرعان ما أصبحت كلمة «Historia» مقتصرة على معرفة الأحداث التي رافقت نمو هذه الظواهر، وبذلك ولد التاريخ بمعناه الشائع".[2]

على أنّ **أسد رستم** حدد أول كتابة للتاريخ حسب الحكاية التي اعتقد صحتها في القرن السادس قبل الميلاد، حين كتب **هكتايوس الملطي** في أصل الشعب اليوناني وفي تجوالاته الأولى قائلا: "فإن أساطير اليونان كثيرة، وهي عندي حديث خرافة". وجاء بعده عدد من أبناء جنسه يؤرِّخون، فينظرون إلى الأشياء على حقيقتها ويبتعدون عن الخرافات والأساطير شأنهم في كل عمل فكري قاموا به، ولكن أحدًا منهم فيما نعلم لم يحاول أن يجعل من هذا النظر إلى الروايات التاريخية على حقيقتها "علما بأصول"[3].

وقد أخذ الرومان تلك الكلمة بمبناها ومعناها، وظلت كلمة «Historia» تعبيرا فنيا لم تتبدل حروفه بانتقاله إلى اللغات الرومانية كما كان يحدث لو كانت هذه الكلمة دارجة الاستعمال عند العامة. غير أن معناها في الاستعمال الشعبي أخذ يتدهور في اللاتينية، واتخذ أشكالا مختلفة أخذتها

[1] – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1،2004، ص81.

[2] – أنظر: فرانز روزنثال، علم التاريخ عند المسلمين ،ترجمة: صالح أحمد العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1983، ص 16.

[3] – أسد رستم، مصطلح التاريخ، مركز تراث للأبحاث والدراسات، الجيزة، ط1، 2015، ص39.

اللغة الإنكليزية « History» من الفرنسية « Histoire»، ثم ترجمت إلى بعض اللغات المحلية مثل « Geschichte»الألمانية.[1]

وقد اختلف في أصل هذه الكلمة؛ فقيل: أصلها من السامية من لفظة "أرخو" التي تعني بالأكادية القمر، وبتغير منازل القمر تتغير الأيام، وبالتالي يعني: "التأريخ".[2]

أما عند العرب فكلمة "التاريخ" كانت تعني الإعلام بالوقت، وبهذا المعنى وحده استخدم العرب هذه المفردة، وهم يعينون أوقات الإحداث لديهم، وقد كانوا يعتمدون حدثا مهما وكبيرا مبدأً لتواريخ الأحداث الأخرى اللاحقة، وحتى السابقة القريبة العهد، فيعرف وقتها قياسا إلى ذلك الحدث الكبير، كحرب البسوس، وعام الفيل، ونحو ذلك، فيقال: حدث كذا قبل حرب البسوس بعامين، وحدث كذا بعد عام الفيل بعشرة أعوام ، وقد ثبت دائما أن مولد النبي (صلى الله عليه واله وسلم) يؤرخ بعام الفيل. وبعد الإسلام فقد تعارف المسلمون على التاريخ قياسا إلى أحداث دينية جديدة، كالمبعث النبوي، وعام الحصار في شعب أبي طالب، وعام الهجرة إلى المدينة المنورة، واستمر الأمر هكذا حتى أحسوا بالحاجة الماسة إلى تأريخ ثابت ومحدد موضع اعتماد الجميع. فاعتمدوا التقويم الهجري القمري بالفعل منذ سنة 17 للهجرة، في خلافة عمر بن الخطاب، وجعلوا أول محرم هو مطلع التاريخ الهجري.[3]

وأول من كتب كتابا في التاريخ هو **عوانة بن الحكم** (ت147) وسماه " **كتاب التاريخ**"، ثم شاع هذا المفهوم، فكتب **هشام بن محمد بن السائب الكلبي** (ت204 هـ)، ، كتاب: "**تاريخ أخبار الخلفاء**" ، وكتب **الهيثم بن عدي** ، (ت206هـ) كتاب: "**التاريخ على السنين**"، وكتاب: "**تاريخ الأشراف الكبير**" ، وكتاب "**التاريخ الكبير**" للبخاري (ت256هـ) والطبري (ت310هـ) "تاريخ الرسل والملوك". وهي كتب في التراجم والسير، وكانت تسمى "الأخبار"، من حيث إنها قصة

[1] – فرانز روزنثال، علم التاريخ عند المسلمين، ص 17.

[2] – نجاة سليم محمود محاسيس، مفاتيح علم التاريخ، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان 2013، ص22.

[3] – المرجع نفسه، ص23.

أوحكاية،[1] وكانت الأكثر شيوعا. ولكن رغم اقتصارها على الخبر؛ إلا أنه يمكن القول أن هذه الكتابات قد أسست لنشأة الكتابة التاريخية عند العرب. ثم تطورت عبر العصور لتصل إلى مرحلة النضج في القرن التاسع الهجري مع **شمس الدين السخاوي**(ت831هـ) في كتابه "الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التاريخ" الذي أقام به مؤلفه نصبا قيما لعلم التأريخ العربي، من حيث هو موضوع ثقافي مساعد في مناهج الدراسة الدينية[2]،كما جمع طائفة من أحسن ما قال العرب في التاريخ.[3] وقد ساعد تطور أساليب الكتابة في تطور الكتابة التاريخية، واهتمام اللغويين بتاريخ الأمم ولهجاتهم، ليصبح موضوع الكتابة التاريخية هو الزمان والإنسان. وأدى تطور الكتابة التاريخية إلى اختلاف المؤرخين في تحديد طبيعة التاريخ ووظيفته:

2- التاريخ فن أم علم:

لقد اختلف المؤرخون والعلماء في تحديد مجال اختصاص التاريخ، وتضاربت آراؤهم في نسبته إلى الفنون أو العلوم. ومن بين هذه الآراء نورد مقولة **عبد الرحمن ابن خلدون** (ت 808هـ) التي حدد فيها ماهية التاريخ: "**فن التاريخ من الفنون التي تتداولها الأمم والأجيال، وتشد إليه الركائب والرحال، وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال، ويتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأُول، تنمو فيها الأول، وتضرب فيها الأمثال، وتطرف بها الأندية إذا غصها الاحتفال، وتؤدى إلينا شأن الخليقة كيف تقلبت بها الأحوال، واتسع للدول فيها النطاق والمجال، وعمروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال، وحان لهم الزوال، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع، وأسبابها عميق، فهو لهذا أصيل في الحكمة عريق**".[4] فالتاريخ عند ابن خلدون فن من حيث تتبعه لأخبار الأمم والعمران ، والفن أطلقه على كل ما يدل على الصنعة، والعلم أطلقه على كل ما يدل على

[1]- فرانز روزنثال، علم التاريخ عند المسلمين، ص20.

[2]- فرانز روزنثال، علم التاريخ عند المسلمين، ص371.

[3]-حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، دراسة في علم التاريخ، ص31.

[4]- عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون أبو زيد ولي الدين الحضرمي الإشبيلي، المقدمة، علق نصوصه، وخرج أحاديثه وعلّق عليه: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط2004،1، صص81-82.

المعرفة مثل التفسير والفقه وغيرها من العلوم. والتاريخ في نظره يجمع بين الاثنين: الصنعة والعلم بكيفيات الوقائع، والبحث في أسبابها، وذلك يتطلب اتباع منهج العلوم لما يتطلبه من اتباع لقوانين محددة منها: السبب والمسبب، التشابه والتباين، وقانون الاستحالة والإمكان. وبذلك يكون ابن خلدون قد قدم تعريفا جامعا شاملا للتاريخ، صالحا لكل زمان ومكان كون غاياته تتطابق مع غايات كل الحضارات اللاحقة.[1]

وحسب الدارسين؛ فإن مفهوم ابن خلدون للتاريخ هو بداية قراءة علمية ودقيقة لتاريخ المجتمعات، فجعله مجالا للاستقراء والتحليل والاستنتاج، وكان يريد أن يستنتج القوانين التي تحكم الحراك التاريخي، حتى يمكن استخدامها في مجالات أخرى، فاعتبر الوقائع التاريخية، والإسناد في التاريخ وتحقيق الحادثة التاريخية هو مجال صناعة المادة الخام، ووظيفة ابن خلدون كانت استخدام المادة الخام واستخراج القوانين منها.[2]

ويأتي بعد ابن خلدون محي الدين **محمد بن سليمان الكافييجي** (ت879هـ)، ويعرف التاريخ بقوله: "وقيل: التاريخ تعريف للوقت بإسناده إلى أول حدوث أمر شائع كظهور ملة أو وقوع حادثة هائلة من طوفان أو زلزلة عظيمة".[3] فقد استقر البعد الاجتماعي في كتابة تاريخ البشرية. ثم يقول في موضع آخر: "وفي الاصطلاح التعريف بالوقت الذي تضبط به الأحوال من مولد الرواة والأئمة، ووفاة وصحة وعقل وبدن، ورحلة وحج، وحفظ وضبط،وتوثيق وتجريح، وما أشبه هذا مما مرجعه الفحص عن أحوالهم في ابتدائهم وحالهم واستقبالهم"[4]وقد اختص شمس الدين السخاوي في هذا التعريف بدراسة الحياة التاريخ الثقافي للمجتمع. وعلى العموم، فإن مفهوم التاريخ في الكتابات التاريخية عند المؤرخين العرب كان يعني الإخبار عما حدث في الماضي.

[1] – أنظر: نجاة سليم محمود محاسيس، مفاتيح علم التاريخ ، ص58.(بتصرف).
[2] – جاسم موسوي، فلسفة التاريخ، الفكر الاستيراتيجي في فهم التاريخ، ص32
[3] – فرانز روزنثال، علم التاريخ عند المسلمين، صص318-319.
[4] – المرجع نفسه، ص325

إلا أنّ هذه الكتابات كانت مصدرا ثريا للدراسات المعاصرة الغربية والعربية، فبعد قيام النهضة الأوروبية بدأت حركة ترجمة هذه المؤلفات العربية إلى اللغات الانجليزية والفرنسية والألمانية، وشكلت لهم رافدا معرفيا هاما في قيام نهضتهم الفكرية، فقد قرأوا كتب العرب وطوروها حسب ثقافتهم.

ومع حلول القرن **التاسع عشر** كثر الجدل حول تحديد **ماهية التاريخ**، فمنهم من نفى عن التاريخ صفة العلم لأنه لا يخضع للتجربة التي تخضع لها سائر العلوم، ولا يمكن أن نستخلص منه وقائع علمية ثابتة مثل العلوم الدقيقة.وهنا حاول **هرنشو** في كتابه "علم التاريخ" أن يبدي موقفه من التاريخ؛ إذ رأى أن تأسيس البحث عن الحقيقة المجردة بناء على حكم ناقد بعيدا عن الذاتية يكفي لإسناد صفة العلم للتاريخ لأنه علم نقد وتحليل وتحقيق وهو علم قريب من علم الأثار والجيولوجيا.[1]

وقد نفى **ستانلي جيفونز** (**1835– 1882**) صفة العلم عن التاريخ، فهو –في نظره– فن ولا يمكن أن يكون من العلوم لأنه يعجز أن يخضع الوقائع التاريخية للفحص والمعاينة، وبالتالي؛ فلا يمكن استخلاص القوانين العلمية منه.[2] وبذلك كان مفهوم العلم عنده محصورا في التجربة والاختبار، ولا يشمل المفهوم الذي حدده **ابن خلدون** لصفة العلم التي تعتمد على الاجتهاد والرأي في بناء المعارف. وقد أيد هذا الرأي **كارل ريمون بوبر** (1902–1994) في قوله: "إن الاعتقاد بالمصير التاريخي مجرد خرافة، وهذا المذهب منهج عقيم، وإنه لا يمكن التنبؤ بمجرى التاريخ الإنساني بطريقة من الطرق العلمية أو العقلية، ويستحيل علينا التنبؤ بمستقبل سير التاريخ، وذلك لأسباب منطقية بحت.وقد علل رأيه بأن التاريخ يتأثر في سير نموه تأثرا عقليا بالمعرفة الإنسانية، ولا يمكن لنا بالطرق العقلية أوالعلمية أن نتنبأ بكيفية نمو معارفنا العلمية، وإذن لا يمكننا التنبؤ بمستقبل سير التاريخ الإنساني، وهذا معناه أننا يجب أن نرفض إمكان قيام تاريخ نظري، أي: إمكان قيام علم تاريخي اجتماعي يقابل علم الطبيعة النظري، ولا يمكن أن تقوم نظرية علمية في التطور التاريخي تصلح أن

[1] – هرنشو، علم التاريخ، ترجمة عبد الحميد العبادي، دار الحداثة ، بيروت، ط1، 1988، ص7.

[2] – مَحْمُود مُحَمَّد خَلَفِ، بحوث تاريخية فى التاريخ والحضارة الإسلامية، ص11.

تكون أساسا للتنبؤ التاريخي، وإذن؛ فقد أخطأ المذهب التاريخي في تصوره للغاية الأساسية التي يتوسل إليها بمناهجه، وببيان ذلك يتداعى المذهب التاريخي".[1]

كما ذهب أصحاب الأدب إلى أن **التاريخ فن** من الفنون و"العلم لا يمكنه أن يعطينا عن الماضي سوى العظام المحروقة اليابسة، وأنه لا بد من **الاستعانة بالخيال** لكي تنشر تلك العظام، وتبعث فيها الحياة، ثم هي بحاجة كذلك إلى **براعة الكاتب** حتى تبرز بالثوب اللائق بها".[2]

بينما يخالف هذا الرأي الكثير من المفكرين القدماء والمحدثين من أمثال أفلاطون وهيغل وكارل ماركس وأوجست كونت؛ أن التاريخ علم يبحث في الماضي، ويتتبع تطور المجتمعات في العصور السابقة، وقد لخص المؤرخ الإنجليزي **بيوري**(1861-1927) في محاضرته الافتتاحية التي ألقاها عام 1903 هذا الموضوع بقوله: "**إن التاريخ علم لا أقل ولا أكثر**".[3]

3- تفسير التاريخ:

أ- هيغل والتفسير المثالي للتاريخ:

يعتبر جورج فيلهلم فريدريش هيغل (1770-1831) من أشهر الفلاسفة الألمان في القرن التاسع عشر، وقد اهتم بدراسة التاريخ، وكتب كتابا سماه"**محاضرات في فلسفة التاريخ**"، وقد تطرق فيه إلى التاريخ المدون للأحداث في زمنها، وهو ما يسمى المصدر التاريخي، والتاريخ النظري هو الذي يكتب بعد مدة زمنية وهو ما يسمى التاريخ التأملي لأنه يحاول تفسير الأحداث، وتتفرع عنه أقسام أخرى وهي التاريخ النقدي، والتاريخ البراغماتي، وهما معا يشكلان التاريخ الفلسفي كونه ينطلق من بعض القواعد الفلسفية لتفسير حركة التاريخ كحركة عقلانية تتجه إلى نهاية واحدة.[4]

---

[1]- كارل ريمون بوبر، عقم المذهب التاريخي دراسة في مناهج العلوم الإجتماعية، ترجمة عبد الحميد صبرة، دار المعارف ، الإسكندرية، 1959، ص5-6، (بتصرف).

[2]- مَحْمُود مُحَمَّد خَلْفِ، بحوث تاريخية فى التاريخ والحضارة الإسلامية، ص11.

[3]- هرنشو، علم التاريخ، ص7.

[4]ينظر : حسين مؤنس التاريخ والمؤرخون دراسة في علم التاريخ، ومدخل إلى فقه التاريخ، دار الرشاد، ط2،2001، ص95.

ومن ثم؛ فإن "تفسير التاريخ عند هيغل يقوم على النظر لكل فترة نظرة مستقلة باعتبارها وحدة قائمة بذاتها، وعلى اعتبار أن المجموع الحي حصيلة ملامح اجتماعية وسياسية واقتصادية وأخلاقية وعقلية ودينية، تؤدي في النهاية إلى كيان متجانس. وفي كل فترة – عند هيغل- تولد فكرة رئيسة حتى يصل إلى المطلق".[1] ويعتبر هيغل من الفلاسفة المثاليين الذين يقولون إن "الفكر أساس كل ما هو موجود، وأن الأفكار والآراء هي التي تسير التاريخ، ويرى أن أفكار النابهين من أهل الغرب الأوروبي من نهايات القرن الثالث عشر فصاعدا، وأنّ الثورة الفرنسية قامت بسبب آراء المفكرين الفرنسيين في عصر الأنوار". والفكر عنده اجتماع الروحي والمادي«Der Geist».[2]

ومن أهم المواضيع التي عرضها هيغل موضوع **الاستبداد والوعي بالحرية** ويقول فيه: "إن الشرقيين لم يتوصلوا إلى معرفة أن الروح أو الإنسان بما هو إنسان حر، ونظرا إلى أنهم لم يعرفوا ذلك؛ فإنهم لم يكونوا أحرارا، وكل ما عرفوه هو أن شخصا معينا حر. ولكن على هذا الاعتبار نفسه؛ فإن حرية ذلك الشخص الواحد لم تكن سوى نزوة شخصية وشراسة وانفعالا متهورا ووحشيا، أو ترويضا واعتدالا للرغبات، لا يكون هو في ذاته سوى عرض من أعراض الطبيعة، أي مجرد نزوة كالنزوة السابقة، ومن ثم ؛ فإن هذا الشخص الواحد ليس سوى طاغية، لا إنسانا حرا. ويرى أن موضوع الرق والعبودية قديم منذ اليونان والرومان، وهو ما استدعى ظهور الوعي بالحرية عندهم. وأما الأمم الجرمانية؛ فبتأثير المسيحية كانت أول الأمم التي تصل إلى الوعي أن الإنسان بما هو إنسان حر، وأن حرية الروح هي التي تؤلف ماهيتها.[3] إن هيغل في معالجته لموضوع الحرية وتطورها في العالم إنما هي موضوع في التاريخ، بما أنها إحدى المسائل التي عاش الإنسان يكافح لنيلها. والتاريخ موضوعه دراسة حوادث البشر.وحديث هيغل عن موضع الحرية يأخذ بعدا فلسفيا شأن باقي المواضيع المتعلقة بالتاريخ، ولكنه حسب الفلاسفة الماديين يحمل مثالية أفلاطون، وذلك لا يفيد في دراسة التاريخ، لأن

[1] – جاسم موسوي، فلسفة التاريخ، ص 90.

[2] – حسين مؤنس التاريخ والمؤرخون دراسة في علم التاريخ، ص91.

[3] – حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، ص101.

تفسير هيغل للتاريخ قائم على الفكر المجرد وحدد معناه في قوله: "هو تفتح ذلك العقل وانبساطه في الزمن"،[1] والتاريخ يدرس الواقع كما حدث وكما يحدث، ولا يقوم على التأمل.

ويمكن أن نأخذ **كارل ماركس** مثالا عن الاتجاه المعاكس لفلسفة التاريخ عند هيغل القائمة على المثالية والفكر المجرد.إنه الاتجاه المادي القائم على الواقعية، وأساسه البحث في العوامل الداخلية التي تدفع الجماعات البشرية إلى الحركة، وهي في نظرهم عوامل مادية، فانتقل التاريخ من الفكر إلى مجال الطبيعة .

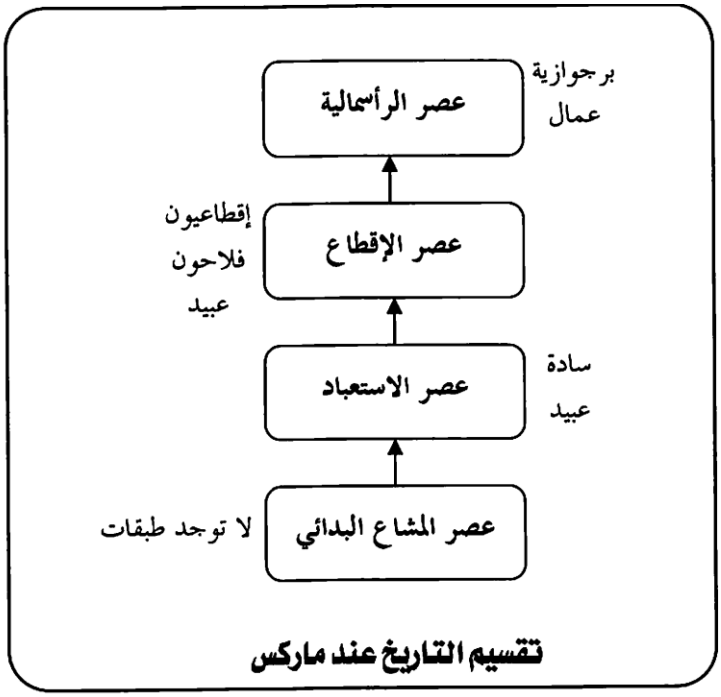
ب- ماركس والمادية التاريخية:

رغم أن **كارل ماركس** (1818-1883) كان شديد التأثر بآراء هيغل الفلسفية في اعترافه بفاعلية الفكر في توجيه التاريخ مثل الوطنية والإخلاص والحماس؛ إلا أنه يرى أن التاريخ تحكمه قوانين يدركها العقل الإنساني، وهي قوانين حتمية، تفرض نفسها، لأنها ناتجة عن حركة التاريخ نفسه. وإذا أدرك الإنسان هذه القوانين استطاع أن يقرر صورة مستقبل الجماعة الإنسانية، و يذهب ماركس في تفسيره للتاريخ في ارتباطه بالظروف المادية للمجتمعات، والصراع الطبقي، لأنها هي التي تحرك التاريخ، وكل الثورات والانقلابات السياسية ترجع في نهاية الأمر إلى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، لأنها من أهم أسباب قيام الحروب، ومعنى ذلك الأوضاع المادية، وأحوال الملكية، وصراع الطبقات، بعضها مع بعض هي العوامل التي تدفع حركة التاريخ كله. وهذا هو ما يسمى التفسير المادي للتاريخ.[2] وقد قسم ماركس التاريخ إلى أربعة عصور وهي تبدأمن العصر البدائي مرورا بعصر الاستعباد ثم الإقطاع، وآخرها عصر الرأسمالية.[3]

[1] - أنظر حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، ص111.

[2] - حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، ص122

[3] - جاسم موسوي، فلسفة التاريخ، الفكر الاستيراتيجي في فهم التاريخ، ص105.



وقد استطاعت كتابات ماركس أن تحدث تأثيرا كبيرا في المجتمعات خاصة في روسيا، فقد اعتنق الثوار الروس الماركسية، خاصة عند **فلاديمير أوليانوفيتش** (1870-1924) المعروف باسم **لينين**، فهذا الرجل هو الذي تمكن من أن يحول أفكار ماركس إلى ثورة دموية، لأنه أدخل عنصر العنف في صراع الطبقات، وذلك بإزالة النظام القائم بالعنف أو إحراقه لبناء نظام جديد وهو ما سمي وقتها بـ: "النيهيليزموس"أي: اللاشيئية أو العدمية.[1] ويرى نقاد التاريخ، والأدباء، والفلاسفة أن تفسير ماركس لمفهوم التاريخ وربطه بالواقع المادي للمجتمع ينطبق بصورة واضحة على عصرنا،(وهو ما سنذكره في دراستنا لمسار الرواية الجزائرية).

ت- الحتمية التاريخية عند جوجي بليخانوف (1856-1918)

كان بليخانوف من أكابر المفكرين الروس اللذين تأثروا بآراء كارل ماركس، ولكنه اختلف مع ماركس في موضوع استخدام الإرهاب كوسيلة تستطيع بها أقلية إشتراكية أو شيوعية الوصول إلى الحكم، وتطبيق النظرية الماركسية في إقامة نظام جديد للحكم، الذي على أساسه يمكن توجيه التاريخ كله وجهة إشتراكية، يكون فيها العمال هم القوة الأساسية التي تحكم سير الأحداث.بل رأى أن

[1] - حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، صص131-132.

الثورة يقوم بها العمال بأنفسهم وليس بتدبير المفكرين، مقترحا أن يتكون حزب يمثل الطبقة العاملة، ويخوض بها المعركة ويقيم ما يسمى دولة " البروليتاريا" أو العاملين[1]. وعليه أسس جماعة عام 1883 " تحرير العمل" وقد بين مبدأه المعارض للجماعات الإرهابية التي تستولي على الحكم بالقوة عن طريق قيادة الجماهير والتأثير عليها ودفعها إلى الثورة.وقد ألف بليخانوف كتبا حول المادية التاريخية وهو في تحديده لوظيفة التاريخ يقول: "إن التاريخ لا توجهه الأفكار والآراء والنظريات، وإنما العوامل المادية، وأهمها الفقر والسعي في التخلص منه لأن الاديات هي المحرك الحقيقي لنشاط البشر، وهي الأساس الذس تقوم عليه فلسفة الحياة"[2] فأصبح العمل وطبقة العمال والاشتراكية والصراع الطبقي هي المحاور الجديدة المسيطرة على كتب التاريخ منذ ذلك الحين إلى أيامنا، وقد طال تأثير كتابات ماركس حتى الكتابات الأدبية والروائية بشكل خاص.

أما التفاسير المعاصرة للتاريخ، فترى أن التاريخ علم يهتم بدراسة الحوادث، ويقول جاسم سلطان في كتابه " **فلسفة التاريخ الفكر الاستيراتيجي في فهم التاريخ**": "علم التاريخ يقوم بجمع وتحقيق وتدوين وتفسير الأحداث التاريخية، وهو عندما يفعل ذلك يبدو علما سكونيا كالجغرافيا الوصفية. ولكن عندما ننتقل لاستكشاف القوانين والاستفادة منها يتحول إلى علم حركي ديناميكي".[3]

ويرى **حسين مؤنس** أن "التاريخ هو دراسة الحوادث أو هو الحوادث نفسها، وهي كل ما يطرأ من تغير على الأرض أو الكون متصلا بحياة البشر، مثل الكوارث والحروب، فالعالم قبل نابليون ليس كما بعده، وبعد الحرب العالمية ليس كما قبلها...فالعبرة في الحوادث – التي هي مادة التاريخ — هي أن تعني تغيرا في الأحوال...فإذا كان التاريخ هو الحوادث، والحوادث هي التغيرات، والتغيرات وليدة

[1] – المرجع نفسه 137.

[2] – المرجع نفسه، ص138-139.

[3] – جاسم سلطان، فلسفة التاريخ الفكر الاستيراتيجي في فهم التاريخ، أم القرى للترجمة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط 4، 2010، ص21

الزمن انتهينا إلى أن التاريخ هو الزمان، ويكون ميدان اهتمام المؤرخ –على هذا– هو دراسة كل تغير طرأ على البشرية".[1]

4– التاريخ والذاكرة : جدل الماضي والحاضر

بين الذاكرة والتاريخ مسافة زمنية ونفسية: حالة التذكر عبر استحضار الذاكرة صورا وأفكارا ونصوصا من الماضي، وحالة النسيان، حيث يطوي الزمن صفحته على الذاكرة فيقفل عليها ذاك ما يمكن أن نسميه الفراغ في الذاكرة، أو الانقطاع في التاريخ، وهذا غير ما يسميه الإبستيمولوجيون القطيعة التاريخية أو المعرفية، فهذه الأخيرة هي تواصل وتجاوز في الوقت نفسه.[2]

تحلينا هذه الإشكالية التي تقوم على ثنائية "التاريخ والذاكرة" إلى المؤلف الفرنسي جاك لوغوف صاحب كتاب "**التاريخ والذاكرة**" الذي وضع فيه لوغوف رؤيته إلى التاريخ، أو رؤية مدرسة "الحوليات" الفرنسية إلى دراسة التاريخ. ويتعرض فيه إلى جدل الماضي/ الحاضر وفي بحثه في ضوء الألسنية، يكتب: "بما أن الزمن التاريخي يعبِّر عن نفسه في الأغلب بشكل سردي، على مستويي المؤرخ والذاكرة الجمعية معًا، فإنه يتضمّن إحالة ملحّة إلى الحاضر، وتركيزًا ضمنيًا عليه. ويصحّ هذا خصوصًا بالنسبة إلى التاريخ التقليدي الذي استُنسب مدة طويلة باعتباره تاريخًا مسرودًا، أو قصةً محكية. وهنا يكمن الالتباس في الخطابات التاريخية التي تحبّذ الماضي، على ما يبدو، كما يعتمده ميشليه؛ أي اعتبار التاريخ بعثًا تكامليًا للماضي".[3]

أ– الذاكرة الجماعية وخطاب التاريخ:

إن التاريخ يضيئ الذاكرة ويساعدها في تصحيح أخطائها ويتميز خطاب الذاكرة التاريخية – برواياتها المحكية، أو نصوصها المتناقلة بالإسناد– باستحكام المخيال فيه واستدخاله انفعالات

[1] – حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، دراسة في علم التاريخ، صص23–25

[2] – محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، سلسلة طي الذاكرة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر.

[3] – عرض لكتاب التاريخ والذاكرة، تأليف: جاك لوغوف، ترجمة جمال شحيد، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/Storia-e-Memoria-History-and-Memory.aspx ، نشر بتاريخ: 2018/04/16، آخر تصفح: 2020/06/14.

وعواطف هي من إنتاج حاضر اشتغال الذاكرة وإحيائها في لحظة الاستحضار في الزمن المعني، ولأن الذاكرة الجماعية لا ترتب الأزمنة فتبدو أسطورية، لكنها على كل حال، هي حالة المعيش للعلاقة التي لا تنتهي بين الماضي والحاضر. ومهما يكن؛ فإنه من المرغوب فيه أن يقوم الخبر التاريخي الذي ينتجه المؤرخون المحترفون، بتصحيح التاريخ التقليدي المغلوط. أما التاريخ فهو البحث الهادف إلى معرفة وضعية للظروف والعوامل والسياقات المساعدة في فهم الذاكرة وصورها وطريقة اشتغالها لموضعتها في مكانها وزمانتها، فتكون الذاكرة موضوع درس للمؤرخ، لا مرجعية معرفية معتمدة.[1]

أما جون جاك روسو فيعتبر المجتمع نتاجا بائسا للتاريخ وليس كما أنه يفترض تاريخا لبدئ الإنسانية، وهو تاريخ ما قبل اجتماعي، ويفترض إمكانية تاريخ أنثروبولوجي. ولكن كما هو الشأن بالنسبة لبوفون(Buffon) لا يمكن تلمس هذا التاريخ الأنثروبولوجي إلا عند الشعوب التي ليس لها تاريخ،ولا تملك أي شاهد عن الماضي(أي: الشعوب المتوحشة). وإذا كان يمكن لهذا التاريخ أن يعطي معا لم لحضارتهم، فإن ذلك يكون من خلال كيفية لباسهم وكيفية أكلهم، ومن خلال تنظيم الحياة العائلية، والمعتقدات والطقوس التي يجب اكتشافها.[2]

ب- الخطاب والسرد التاريخي

"إن الأحداث التاريخية تمتلك البنية نفسها التي يمتلكها الخطاب السردي. وطبيعتها السردية هي التي تميز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية(التي تفتقر إلى تلك البنية). ولأن الأحداث التاريخية تمتلك بنية سردية، فللمؤرخين الحق في اعتبار القصص تمثيلات صادقة على هذه الأحداث،

---

[1] - وجيه كوثراني، العرب وإيران بين الذاكرة والتاريخ، ضمن: العرب وإيران: مراجعة في التاريخ والسياسة، مجموعة مؤلفين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1، بيروت، 2012، https://books.google.dz ، وأيضا سلسلة ملفات عبر الرابط:
https://www.dohainstitute.org/ar/lists/ACRPS-PDFDocumentLibrary/document_9C2B1F9B.pdf

[2] - مجموعة من الباحثين، التاريخ الجديد، إشراف: جاك لوغوف، ترجمة وتقديم: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، صص267-238.

ومعاملة هذه التمثيلات بوصفها تفسيرا لها".[1] ذلك أن التداخلات بين الخطاب التاريخي وخطاب الذاكرة تطرح مشكلات عديدة. تعد الذاكرة أساس وقاعدة التاريخ، لكن حضورها الدائم يمكن أن يجعل من التحليل التاريخي أمرا صعبا، كما أن غيابها في بعض الأحيان يكون قاسيا ومن ثم يسود النسيان بشكل يبدو غير عادل. وإن غالبا ما يعمل خطاب الذاكرة في توجيه العمل التاريخي[2].

وحسب ريكور؛ فإن الذاكرة تقودنا مباشرة إلى التاريخ لأنها هي الحاملة الأولى للتاريخ ولولاها لما كان هناك من علم لكتابة التاريخ إذ إن المصدر الأول لمعلومات المؤرخ هو الشهادة، شهادة أولئك الذين حضروا الحدث. ذلك أن الشهادة هي شهادة حين تكون أمام الجمهور، فالشاهد يروي من ذاكرته...ومنها يكتب التاريخ وتصبح هذه الشهادات جزءا من الأرشيف بعد تسجيلها.[3]

فمن هذا المنظور تفسر الذاكرة على تمثّلات انفعالية وانطباعية وأسطورية وانتقائية للماضي، وهي محكومة برهانات وسياقات سياسية وأيديولوجية، في حين أنّ التاريخ إعادة بناء عقلانية وعلمية ونقدية للماضي، يمكنه أن يستعين بالذاكرة مادةً أولية. ويلاحظ عودةً إلى الذاكرة وتضخمها، ما يطرح على المؤرخين المغربيين والعرب مسؤولية تحويل الذاكرة إلى موضوع قائم بذاته في البحث التاريخي.[4]

---

[1] – بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ص189.

[2] – إمانويل ماكرون، الماضي ونوره الأبيض حول كتاب (الذاكرة التاريخ النسيان) لبول ريكور، ترجمة: زواوي بغورة، مجلة ألباب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود.ع 12، ص183، من موقع مؤمنون، تحميل يوم:2019/05/16 عبر الرابط: https://www.mominoun.com/flash/albab12/files/assets/common/downloads/page0184.pdf

[3] – بول ريكور ، الذاكرة، التاريخ ، النسيان، ص 16.

[4] – مجموعة من الباحثين، عرض كتاب، التأريخ العربي وتاريخ العرب: كيف كُتب وكيف يُكتب؟ الإجابات الممكنة، ، أعمال المؤتمر الثالث للدراسات التاريخية، تنظيم: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، أيام: 22- 2016/04/24، بيروت، نشر في الموقع https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/arteefb18ba.aspx في 2017/06/08.تصفح يوم: 2019/05/20.

ثانيا: مفهوم الرواية:

"الرواية" لفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، فقد ورد في **لسان العرب** عن ابن سيدة في معتل الياء : "روِي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا ...ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل . فأراد أن درتها تعجل قبل نومه...والرواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه ، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا راوية...ويقال: روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه ، قال الجوهري: رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، ورويته الشعر ترويه أي: حملته على روايته، وأرويته أيضا، وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها، أي: باستظهارها"[1]

فتشترك معاني الرواية في الارتواء، والانتقال والجريان وهي تدل على نقل الماء، كما تدل على نقل الخبر . وقد اشتهر العرب منذ العصر الجاهلي برواية الأخبار والسير والأشعار حتى تنمو لديهم ملكة الشعر. ومع ظهور الإسلام أصبح مفهوم الرواية خاصا أكثر بالأحاديث التي كانت تروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم.وعلى حسب الرواة يصنف الحديث إلى صحيح حسن، أوحديث ضعيف.

ومصطلح الرواية بما يعنيه في الدراسات النقدية ليس سليل الدراسات اللغوية، وقد لا يأخذ عن المعنى اللغوي سوى نقل الخبر ، فهو مصطلح غربي من أصل كلمة "رومان" (Roman) التي تحيل على ظروف نشأة الرواية، ف: (Roman) تعني " الرواية في اللغة الفرنسية، وتدل في الأصل على الأدب الشعبي المكتوب باللغة الرومانية – لغة العامة، إذا كانت اللاتينية لغة الثقافة العليا. ومن هنا تولدت كلمة (Roman)، وفي هذا شاهد على أن صعود الطبقة العامة فرض اللغة العامية في

[1] – جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، الجزء 14، باب الياء، فصل الراء، مادة (رَوِيَ)، صص428-429.

المجتمع وجعل الروائيين الغربيين يهتمون بأبناء تلك الطبقات في قضاياهم ولغتهم. أما في اللغة الإنجليزية استعملت Romance Novel ، والإسبانية : Nova، والإيطالية Novela .[1]

فهي ذلك الجنس الأدبي، وفن من فنون النثر، وغيرها من التعريفات التي سايرت تطورها والتي سنوردها من خلال اجتهادات الدارسين في تحديدها:

لقد كانت الجمالية الكلاسيكية الألمانية أول من طرح مسألة نظرية الرواية على مستوى المبادئ مع **هيغل** في كتابه "**فينومينولوجيا الروح**"، وقد انتهج في ذلك طريقة منطقية، ووضعت في الحسبان كلا من الجانب المنهجي والجانب التاريخي. وقد عرف الرواية بأنها "ملحمة بورجوازية"، فهو يعتبر الرواية شكلا فنيا بديلا للملحمة في إطار التطور البورجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة، هذا من جهة، وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البورجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة من جهة أخرى. [2]

وقد أكد **لوكاتش** على أن الرواية ترتبط بظهور البرجوازية لتعلن لتكون بديلا جديدا عن الملحمة، وبذلك أخذت دلالتها في المجتمع البرجوازي، وقد عرّفها بأنها "الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي، وهناك ولا شك الآثار الأدبية التي يعودتاريخها إلى العصور القديمة، وإلى العصر الوسيط، غير أن الخصائص التي تعنى بالرواية وحدها وترتبط بها لم تبدأ بالظهور إلا بعد أن صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البورجوازي وفضلا عن ذلك ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البورجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملاءمة وإفصاحا. والتغيرات التي أحدثتها الرواية في أشكال السور العامة هي من العمق بحيث صار في مقدورنا الآن أن نتحدث عنها كشكل أدبي نموذجي بالنسبة للبورجوازية الحديثة على العكس من الأشكال الأدبية الأخرى التي كيفها التطور

[1] – بلحيا الطاهر الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع ودار الروافد الثقافية – ناشرون، ط 1، صص 104-105.

[2] – جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، دمشق، 1987، ص19، (بتصرف).

البورجوازي وأعاد بناءها وفقا لغاياته كالدراما على سبيل المثال. غير أن عدم التكافؤ في التطور مارس تأثيراته على نظرية هذا الشكل الفني الذي هو وقف على البرجوازية الحديثة.[1]

لوسيان غولدمان: تعتبر الرواية عند لوسيان غولدمان عبارة عن " قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط يقوم به فرد منحط"[2]. والقيم الأصيلة هنا لم تعد تلك الكلمة الخلقية العامة، وإنما أصبحت عند غولدمان قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته، في مقابل القيم المنحطة، أي قيم التبادل التي لا تقدر الشيء إلا بما يساويه من مال. وهذه القيم هي التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي حيث قانون السوق والعرض والطلب. ففي هذه القيم الأخيرة يقوم المال بالدور الرئيسي الوسيط بين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه مما يؤدي إلى الاغتراب والتشيؤ والاستلاب.

وإذا كان هيجل ولوكاتش وغولدمان اتفقوا على أن الرواية ملحمة بورجوازية والنوع الأدبي النموذجي الذي يعبر عن نثرية المجتمع البورجوازي الفردي؛ فإن الرواية عند **ميخائيل باختين** أدب شعبي و جنس سفلي ومتخلل (genre intercalaire)نابع من الأجناس الأدبية الدنيا. كما أنها تعبير عن الأوساط الشعبية والفئات البروليتارية الكادحة، ويرى في الوقت نفسه أن الرواية هي **"التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا، أي إن الرواية تستند إلى تعدد الملفوظات الحوارية والتناصية** ."يعني هذا أن باختين يفضل الرواية على الملحمة لطابعها التعددي اللفظي والاجتماعي(البوليفوني) الذي يتمظهر في تعدد أساليبها ولغاتها ولهجاتها وخطاباتها ومنظوراتها، بينما الملحمة تستند إلى مونولوغ تفرضه أحادية الإيقاع والأسلوب والتخاطب.

ويرى "**كونديرا**" أن "الرواية لا تفحص الواقع، بل الوجود، والوجود ليس ما حصل، الوجود هو عالم الإمكانات الإنسانية، كل ما يمكن أن يصيره، كل ما هو قادر عليه، يرسم الروائيون خريطة الوجود باكتشاف هذه الإمكانية أو تلك لكن لحظة أن توجد يعني (أن تكون في العالم)"[3].

---

[1] – جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ص15.

[2] – لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عكرودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص21.

[3] – جوزيف كونديرا: فن الرواية، ترجمة أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص48.

أما في تعريف **ناتالي ساروت** "الرواية تمثل ذلك الجنس الأدبي المنفتح على سائر تشكّلات الفعل الإبداعي في شتّى صورة التراثية منها والمعاصرة، المحليّة منها والعالمية، والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعددة من التعاليق النصّي، تعكس اختلافا في المرجع وتنوعا في الرؤية من كاتب لآخر"[1]

و يرى شعيب حليفي أنّ أصل الرواية من القصة "الرواية نص قصصي، وهي نص لغوي تخييلي يحمل تصور الكاتب عن مرحلة تاريخية معينة، تعبّر عن المجتمع أو الإنسان، وهي مركبة بمرجعيات واتجاهات وتيارات فكرية، لذلك فإن النص الروائي يرتبط على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيله والتنويع عليه، فالآخر والذات والمجتمع والتاريخ عناصر يتحكم فيها الاصطدام وبناء الصورة والمثاقفة ومساءلة الذات، والأنساق التاريخية، والمعطيات والتبدلات الحاصلة في القيم والسلوكيات، والعلاقات، والرؤى داخل المجتمع وما رافق ذلك من تطويع للّغة ودلالاتها."[2]

ويحدد **ياسين النصير** مفهوم الرواية بالزمان والمكان في قوله: "الرواية هي فن مكاني وفن زماني وكلا الفنين معبأين بالكلمة. ولذا من الضروري أن تحوي كل كلمة في الرواية هذه الجدلية الفاعلة، وعندما يتم ذلك يكون ثمة إنشاء في فن النثر الروائي... الرواية فن الجغرافية الخلاقة، وفن الكلمة الصورة، وفن الزمن المتخثر في تلك البقاع المختارة بقصدية".[3]

في حين يربط **جابر عصفور** مفهوم الرواية بظروف العصر، فهي النوع الأدبي السائد في عصر المفارقات، حيث المدن التي تكتظ بالسكان ولكن دون علاقات حميمة، تربط أحدا بأحد، فتبدو المفارقة فاقعة بين الكتل البشرية المتراصة في زحام الميادين والمصانع ووسائل النقل وأماكن السكن، ولكن لا أحد يعرف أحدا في هذا الزحام والاكتظاظ. وعالم الرواية هو عالم تحولات هذه الكتل في الزمان والمكان، حيث التجاور في الزمان والمكان الماديين والتباعد في مكان الشعور وأزمانه الداخلية،

[1] – ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب "الرواية والواقع" منشورات عيون، الدار البيضاء، 1988، ص12.

[2] –: شعيب حليفي، المتخيل والمرجع سيرورة الخطابات،.ضمن: كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1. ص451

[3] – ياسين النصير، الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986،ص19.

وحيث البشر الذين لا يشتركون في جمعية الأداء والتلقي للإبداع بل الذين يمارسون فردية التعبير والتلقي، البشر الذين لا يتنسمون حرية التواصل والحوار، فلا يعرفون فنهما المتميز- المسرح- بل يعرفون فن الكتل المنفصلة العناصر، المتجاورة الأفراد، أي الرواية، الفن الذي يصور جماعية الحركة ولكن يقوم على فردية التلقي، الفن الذي يصور ملحمة بحث الجماعة عن هوية، في "حركة لا شرقية ولا غربية"، ولكن من منظور الفرد الذي يسعى إلى فهم عصره بتحولاته المركبة" [1]

وذكر **إدريس الخضراوي** في كتابه "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" تعاريف متفرقة للرواية وإجمالا هي "الفعل الروائي تعبير عن الرغبة في معرفة العالم، وهو شكل تعبيري يستند إلى الخيال في سرد الوقائع ونسجها على صورة قصة، يمتزج فيه الخيالي بالواقعي، المجرد بالحسي، والخصوصي بالكوني، والرمزي بالمادي، وهي جنس أدبي تتميز بأثرها الكبير على مختلف الأجناس الأدبية التي تتحقق من حولها، وفي المجتمعات التي تستوحي منها موادها التخيلية. وهي نص لغوي تخييلي ممتد في الزمان والتاريخ، وتكون الحاجة إليها للتعبير عن للوجود.[2]

ويرى **صالح بن الهادي رمضان** أنّ الرواية بصفتها "جنسا أدبيا حديثا قائما على متخيل حكائي حديث وعلى تلفظ سردي موسوم بسمة العلامة لا الرمز؛ تحتاج إلى مرجع ثقافي يتسع ليشمل جميع المنجزات المعرفية الحديثة في مختلف المجالات ، ونعني بهذا أن الجنس الروائي يتطلب من الكاتب الإلمام بالمراجع الثقافية التي تعبر عن معارف هذا العصر في ميادين الطبيعة والاجتماع، أي: في المعارف المادية الجديدة والمعارف الإنسانية والجمالية والجغرافية والتاريخية والنفسية في معركة الأبعاد المحيطة بالإنسان في طرائق إدراكه للأشياء"[3]

---

[1] – جابر عصفور، عصر الرواية، العربي، http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=657 ، أغسطس 1992. آخر تصفح:2020/05/20.

[2] – إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، ط1،2012، ص30-32-114.

[3] – صالح بن الهادي رمضان،النقد الروائي العربي وقضايا المرجع، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط1، 2013، صص64-65.

وفي تحديد **وافية بن مسعود** "الرواية شكل من أشكال الكتابة، وهي بذلك تقدم لنا عالما متخيلا متناسقا شبيها بالعالم الواقعي من خلال استثمار عناصر منه مثل الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة ، تشكل عالمها الخاص، وعليه ينبغي معرفة حدود هذا التداخل بين العلمين المتخيل والحقيقي وإن كان ما تنتجه المخيلة أشياء حقيقية ، نتخيلها فعلا ، قد تكون أفكارا أو أحلاما في مخيلة الشخص".[1]

ثالثا : إشكالية الفضاء المصطلح والمفهوم

بدءا؛ يستدعي البحث في موضوع الفضاء واشتغاله في الرواية الجزائرية تحديد مفهومي الزمن والمكان لأنهما أهم عناصر الفضاء الروائي. فإنه دراسة الرواية لاتستقيم دون الحديث عن زمنها وزمنيتها، فهي في تحديد محمود أمين العالم فن زمني يلتقي في هذا مع سائر فنون الموسيقى.وهي بنية زمنية متخيلة خاصة داخل البنية الحدثية الواقعية.[2]

1- مفهوم الزمن:

إن أولى المصادر التي حددت مفهوم الزمن هي المصادر التراثية اللغوية العربية التي أولت كل اهتمامها في شرح أشعار الجاهلية وجمع اللغة وتدوينها من الأمصار، وفي تفسير القرآن الكريم ، و"لسان العرب" أحد هذه المصادر التي كان لها السبق في تحديد هذا المصطلح مايلي:

مادة (زَمَنَ): "الزّمن اسم لقليل الوقت أو كثيره"[3] والزمن يقع على فصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه وأزمن بالشيء طال عليه الزمن وأزمن بالمكان أقام به زمانا، وفي القاموس المحيط: "الزمن والجمع أزمان وأزمنة، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا، والشيء أطال عليه

[1] – وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي: ضمن أعمال الملتقى الوطني حول "الرواية الجزائرية المعاصرة1990– 2011 وقائع سردية وشهادات تخييلية"21–2011/11/22، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،2014،ص 71.

[2] – محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، مجلة فصول، المجلد 12، العدد1، ربيع1993 .

[3] – جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، باب النون، فصل الزاي، مادة (زمن)، الجزء 13، ص 241.

الزمن".[1] إلاّ أنّ هذا التحديد يجده الباحث بعيدا نوعا ما عن مفهوم الزمن الذي تبنته الدراسات المعاصرة، وهو مفهوم مبني على تنظيرات الفلاسفة الإغريق وما وصل إلى الفلاسفة المسلمين.

وقد اتخذ الزمن مفاهيم ودلالات مختلفة ومتعددة من حقول معرفية كثيرة: كالنحو، والفلسفة، وعلم النفس، والنقد الأدبي،[2] لأنّ البحث في مفهوم الزمن الأدبي-ولاسيما الزمن الروائي- قد يتقاطع مع المفهوم الفلسفي أو النفسي، لما لهذين المفهومين من ارتباط وثيق بالمفهوم الأدبي، باعتبار أنّ الإنسان في حقيقته كائن زماني، وأن الزمان جزء من وجوده وأفعاله.[3]

لذلك، فإنّ التمعن في دلالات الزمن التي قدمها الدارسون تجعلنا نحصر بعض التعاريف المذكورة في المؤلفات الفلسفية لعل أهمها ما ذكره أرسطو في الدراما وأفلاطون في المحاكاة ما بين القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد "**بأنها إحدى الوحدات التقليدية الثلاث المكونة للعمل الدرامي وهي وحدة الموضوع" أو "وحدة الفعل"، وحدة الزمان، ووحدة المكان "المكان الثابت"، واقتصرت وحدة الزمان عند أرسطو بأن المسرحية تحصر نفسها في زمن مقداره دورة شمسية واحدة ولا ينبغي أن تتعدى هذا الوقت"**[4]. **وقد ذكر ذلك** أفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد حين ربط بين عالم المثل ونظرية الفن من خلال نظرية المحاكاة "بأنّ كل ما هو موجود في العالم محاكاة أو إعادة تمثيل لما هو موجود في عالم المثل المتعالي".[5] ويذهب الباحثون إلى أن الزمن كان يُعبد في العصر اليوناني، "فنحتت له صور وأشكال مختلفة ترمز كلها إلى الخير والإخصاب حينا، وإلى القوة والبطش

---

[1] – مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار المعارف، مصر، ج 3، ط2، 1952،صص233-234.

[2] -A. Lalande, op.cit., Temps.

عن: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،العدد:240، 1998، ص178.

[3] – صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 375 ، السنة 32، تموز2002، دمشق، سوريا، ص13. وقد استفدت من هذه الدراسة كونها مرجعا أساسيا وشاملا في دراسة عنصر الزمن.

[4] – د. سعيد بن محمد السيابي، دلالات مفردة الزمن في عنوان الرواية العربية، https//darfikr.com/artice/11978 نشر بتاريخ: 11/02/ 2016، تحميل يوم: 2017/07/07.

[5] – أ.م.د منتهى عبد جاسم، نظرية المحاكاة في الفلسفة اليونانية رؤية نقدية ، مجلة الفلسفة، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، ع16،كانون الأول2017، ص86.

في أحيان كثيرة. ولقد تجلت مظاهر ألوهية الزمن في إلياذة هوميروس التي تقول بأن كرونوس(الزمن) ورياً (الفيض) أنجبا ثلاثة آلهة هم: (بوسيدون) إله البحر، و(هِيدَس) إله الظلام، و(زيوس) إله السلام والأثير والغيوم".[1]

أما في تحديد القديس أوغسطين (ت430م) فهناك أزمنة ثلاث: حاضر الماضي، وحاضر الحاضر، وحاضر المستقبل، **ف**عند أوغسطين الزمان الماضي له وجود في ذاكرتنا، والمستقبل هو نوع من التنبؤ، لذلك فإن الزمان الوحيد الذي له وجود هو الزمان الحاضر. وقد عبّر عن إشكالية فهم الزمن على النحو التالي: "إن إدراك الزمن هو نوع من "نفخ" للعقل أو الروح ندرك بواسطته الأزمنة الثلاثةفي وقت واحد، **الماضي بالذاكرة، الحاضر بالانتباه، والمستقبل بالتوقع. وشبّه الحاضر بشفرة السكين التي تفصل الماضي عن المستقبل من دون أن يكون لهذا الفصل مدى زمني محدد".**[2] **ويرى أوغسطين أنه** "لا يمكن قياس الزمان ومروره إلا بوعينا له فيقول: هذه الطرق الثلاث موجودة في عقلنا ولا أرى لها وجودا إلا فيه، فحاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الرؤية المباشرة، وحاضر الأشياء المستقبلية هو الترقب والانتظار.**ومن ثم يكون تصوره للزمن مرتبط بالذاكرة، وهي مرتبطة بعمل الذهن،**[3] **وهو ما سماه بول ريكور" زمان**

---

[1] – بطرس البستاني، دائرة المعارف الإسلامية، صص245–255. عن: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 – 1986)، ج1، منشورات دار الأديب، 2008، ص6.

[2] – قيس ماضي فرّو، المعرفة التاريخية في الغرب: مقاربات فلسفية وعلمية وأدبية، إصدارات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، الدوحة، قطر، 2013، تحميل الكتاب عبر الموقع:
https://books.google.dz/books?id=w71mDwAAQBAJ&pg=PA1947&lpg=PA1947
، بتاريخ: 2019/12/15.

[3] -St Augusin, *les confessions*,trad du latin par Louis de Mandadon et Pierre Horay, Ed du Seuil, Paris 1982, p317.

عن: منذر شباني – لينا مطيع حميدوش، الزمَانْ والتصّوف في فكْر أوغسطين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد73، ع 1،2015، صص182–183.

النفس"[1] **وهو ما ينطبق** على رواية تيار الوعي التي تعتمد أساسا على التذكر، ولهذا أخذ الكتاب المعاصرون يجرّبون الكتابة على نهجه، وتوجهوا إلى تحطيم الجريان المنتظم للزمان وتكسيره، وانتقاله بين الماضي والحاضر والمستقبل بطريقة غير منتظمة.[2] وبذلك يعد الزمان أحد أهم عناصر السرد، وهو وحدة رئيسة من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، **كما له ارتباطه وثيق بالنقد الأدبي**.

وقد تبلور مفهوم الزمن عند الفلاسفة المسلمين في دراستهم لهذه المفاهيم التي سطرها الفلاسفة الإغريق من حيث ارتباطه بالحركة والسكون، فقد وضع **يعقوب بن إسحاق الكندي** (ت256هـ) في رسائله الفلسفية تعريفا للزمن في أنه "مدة تعدها الحركة، فإن كانت حركة كان زمان، وإن لم تكن حركة لم يكن زمان، وبهذا الذي رسمه للزمن يلتقي مع الزمن الميتافيزيقي الذي وضعه أرسطو وأفلاطون، مهملا بذلك الزمن النفسي".[3] ولأنّ **الشعور بالزمان** عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية أوحدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها؛[4] فإنّ الدارسين من بعد الكندي قد أولوا عناية بدراسة **الزمن النفسي**، وهو ما أقره **أبو البركات البغدادي** (ت 560هـ) في قوله: الزمان مدة الوجود، وهذا الزمان ليس قارا في الوجود، بل هو اعتبار ذهني. وله تأثير في حياة الإنسان من الماضي إلى المستقبل.[5] أما تحديد **ابن سينا** (ت427هـ) لمفهوم الزمن فهو قائم على ربط الحركة بالشعور بالزمان، وليس بالمكان، "فلأن الحركة موجودة بالضرورة فوجودها إما في الزمان الماضي أو المستقبل أو الحال لكن الحركة الماضي أو المستقبلة ليستا موجودتين فلو لم توجد في الحال لم تكن موجودة مطلقا، والزمان لا ينقسم إلى الحال بل هو فصل

---

[1] – بول ريكور، الزمان والسرد الزمان المروي، الجزء3، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص91.

[2] – صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، ص13(بتصرف).

[3] – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، ص14، (بتصرف).

[4] – انظر إبراهيم العاتي، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، ط1، 1993، ص 181.

[5] – خياري شمس الدين ومحمد خضراوي، مفهوم الزمن بين الفلسفة والفيزياء، مجلة البدر، المجلد 10، العدد1، ص110. www.asjp.cerist.dz، تحميل يوم 06 / 08/ 2019.

مشترك بين الزمانين الماضي والمستقبل والحركة لا يوجد فيما ليس بزمان فهي غير موجودة في الحال ولا يلزم أن لا تكون موجودة قطعا"[1]

ويقترب هذا المفهوم **عند المحدثين** من خلال فكرة ارتباط مفهوم الزمن بالإنسان ارتباطاً وثيقاً، وهو ما حدده **كانط** في كتابه **"نقد العقل"** (1787): "الزمان ليس شيئاً موجوداً في ذاته، أو يلازم الأشياء بوصفه تعينا موضوعيا يبقى، من ثم،إذا جردنا حدسها من جميع الشروط الذاتية: ذلك أنه في الحالة الأولى سيكون شيئا متحقق الوجود دون موضوع متحقق. أما في الحالة الثانية، وبصفته تعيُّنا للأشياء نفسها نسقا لها فلن يكون بإمكانه أن قبل الموضوعات بوصفه شرطها، ولا أن يُعرف أو يُحدس قبليا بقضايا تأليفية...والزمان ليس شيئاً آخر غير شكل الحس الباطني، أعني شكل عياننا لأنفسنا ولحالتنا الباطنية".[2] فالزمن عند كانط كائن في الذات وليس خارجها. وهو ما لخصه **مارتن هيدجر** (MARTIN HEDGER) في مصطلح الوجودية؛ فمفهومه للزمان مرتبط بالوجود، "وقد تبين له أن الزمانية هي معنى وجود الآنية، أي أن الزمان هو أفق الوجود" وعلم الوجود "الأنطولوجيا" انشغل بالوجود في الزمان... والآنية هي تاريخية في المقام الأول، وتاريخية الآنية هي تاريخية العالم جوهريا. والوجود في العالم تاريخي، ولكن في المقام الثاني.[3]

وقد أعاد **بول ريكور** دراسة التحليلية الوجودية عند هيدجر التي حدد "مرجعها في الآنية (أو **الدزاين**)، وليس النفس، أي إلى الوجود هناك، وذلك الموجود هو نحن، لكن الآنية في الوقت نفسه ليست مجرد كيان يحدث بين كيانات أخرى، بل هي يميزها وجوديا كونها في وجودها نفسه يشكل

[1] – أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا، الإشارات والتنبيهات، الجزء الثاني: في علم الطبيعة، شرحه: نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985،صص23–24، (بتصرف). ورد النص دون علامات توقيف، وهو ما تكرر في كثير من المصادر القديمة.

[2] – عمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة وتقديم: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1987، صص 65–66.

[3] – عبد الرحمن بدوي محمود، الزمن في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر، عالم الفكر، المجلد 8، العدد 2،1977، صص194–195–197،(بتصرف).

الوجود القضية الأولى لها"[1] ورأى أن هيدجر أحدث منعطفه التأويلي من خلال التأمل في الزمان الظاهراتي في مقابل الزمان العادي، وأن هيدجر نظّر للزمان بوصفه أفقا للوجود في العالم الممتد بين الحياة والموت.[2]

ومن خلال التحليلات توصل ريكور إلى أن الزمن محكوم بتقاطبات يتقابل فيها الزمان الظاهراتي مع العادي، والنفسي مع الكوني، والموضوعي مع الخفي. وأن هذه الهوة بين المتقابلين لا يردمها سوى السرد الذي يقدم نوعا ثالثا من الزمان يمتد كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمان المروي. وفاعل هذا الزمن المروي هو "الهوية السردية". كما أن الزمان يحمل مفهوما قابلا للتقطيع، وهي ما تسمى "التخارجات الزمانية"، كالحاضر والماضي والمستقبل...لكن زمان الشعور ينكشف دائما بوصفه زمانا واحدا، فهو زمان مفرد جمعي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال وساطة السرد، و الخيال السردي هو الذي يصور الزمان.[3]

ومع **برغسون** نجد فكرة الزمن في كتابه "**التطور الخالق**"(1907) تتحدد في بعدها النفسي أو السيكولوجي معتبرا الذات الإنسانية هي جوهر الوجود، مؤكدا على أن هذا الزمن لا يمكن قياسه مقارنة بالزمن الرياضي، كما أن لحظاته تتجدد باستمرار، فالزمن عنده ليس واسطة، ولا مدى متجانسا تنتقل بواسطته الأحداث والأشياء، وليس بناء عقليا، بل إنه مجرد دوام للذاكرة والإبداع.[4]وقد بين ذلك في قوله: "ليس هناك نسيج أكثر مقاومة أو جوهرية من الزمن، لأن ديمومتنا ليست لحظة تحل مكان لحظة أخرى.وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي في الحاضر، ولا تطور ولا ديمومة محددة بالذات- إن الديمومة هي التقدم المستمر للماضي الذي ينخر في المستقبل ويتضخم كلما تقدم. ولما كان الماضي ينمو دون انقطاع، وعلى نحو غير محدود، فإنه

---

[1] - بول ريكور، الزمان والسرد الزمان المروي، الجزء3، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص91.

[2] - المرجع نفسه، ص 4.(مقدمة المترجم).

[3] - المرجع نفسه ، صص5-6 (المقدمة).

[4] - قيس ماضي فرو، المعرفة التاريخية في الغرب: مقاربات فلسفية وعلمية وأدبية، مرجع إلكتروني مذكور، https://books.google.dz/books?id=w71mDwAAQBAJ&pg=PA1947&lpg=PA1947

يحتفظ ببقائه، وليست الذاكرة قوة لتصنيف الذكريات في درج أو لقيدها في سجل. فليس هناك سجل ولادرج، بل لا وجود هنا لقوة ، ذلك لأن القوة تؤدي عملها بصورة متقطعة عندما تستطيع، في حين أن تراكم الماضي على الماضي يستمر دون توقف. وفي الحق أن الماضي يحتفظ بالبقاء من تلقاء ذاته، وبطريقة آلية. ولا ريب في أن الماضي بأسره يتبعنا في كل لحظة".[1] وعلى هذا الأساس؛ فإن الديمومة هي زمان متصل غير قابل للانقسام وأبعاده ليست لحظات أو أجزاء منفصلة بل هي كل متكامل فالزمن عند برغسون هو كل ما شعرنا به وفكرنا فيه منذ طفولتنا الأولى ليمتد إلى الحاضر، ووفق ذلك "تصبح نظريته حول الزمن نابعة من الحدس بالديمومة لاعتقاده أن الانفعالات والتوترات كونها أبرز الجوانب النفسية"[2]

فإذا كان **كانط** يمثل مرحلة التفكير بالوجود في الفلسفة الغربية و**هيدجر** يمثل مرحلة التفكير بالوجود والزمان معاً، وبرغسون يمثل الاتجاه النفسي الذي يربط الزمن بالذاكرة والحدس؛ فإن **ريكور** يمثل مرحلة التفكير بالوجود، والزمان، والسرد معاً.من خلال طرحه لإشكال الهوية، إذ يرى أن الهوية هي أصلاً ما يتحقق بالزمان بواسطة السرد، "لاريب أن إشكال الهوية، توجد هناك في السرد. وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح... إذ يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية"[3]. وحين يضيف ريكور عامل السرد في تحديد ماهية الزمن؛ فإنه يفتح علاقات جديدة يفرضها السرد وهي الخيال الإبداعي، والزمانية، والأحداث، والشخصيات التي تعطي البعد الاجتماعي، "فتتقاطع الذات مع الآخرين وبذلك يتحول الوجود من وجود للذات إلى وجود

[1] – هنري برجسون، التطور الخالق، ترجمة من الفرنسية: محمد محمود قاسم، مراجعة نجيب بلدي، تقديم: رمضان بسطاويسي، المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة، 2015، صص 15-14.

[2] – أنظر: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986)، ج1، صص19-20، (بتصرف).

[3] – بول ريكور، الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999،ص260، (بتصرف).

للآخرين في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية، التي ينقلها تراث سردي حاضر"[1].

وعلى ما تقدم؛ فإن المنظور الفلسفي ينطلق في تصوره للزمن من مبدأ مقارب جدا للمفهوم الأدبي، فيذكر **صالح ولعة** في دراسة مفصلة له عن مفهوم الزمن وعلاقته بالرواية؛ أنّ الروائيين قد استفادوا كثيرا من دراسة الفلاسفة للزمن حيث "يغدو الزمن نقطة محورية لتحليل وجودي للإنسان، والمقولة الأساسية للوجود . الزمن كما يختبره الفرد ذاته، لا كما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ، والأدب من وجهة النظر هذه كان دائماً وجودياً، لأنه لم يعالج سوى نواحي الزمن التي اعتبرت ذات مغزى في حياة الإنسانية، وهذا ما يفسر غلبة الجانب الأدبي على الجانب العلمي عند الكثير من الفلاسفة خاصة الوجوديين منهم".[2]

2- مفهوم الزمن الروائي:

الرواية فن أدبي يعبّر فيه المبدع عن أحداث وقعت لأشخاص في أزمنة معينة، والزمان أهم عنصر في بناءها، كونه يحدد عوامل فنية مرتبطة بالخطاب الروائي كانتقاء الأحداث وترتيبها، والإيقاع وطريقة السرد. والزمان الروائي نوعان: زمن خارج النص، وهو زمن موضوعي، وزمن داخل النص وهو زمن تخييلي خاص منفصم عن الزمان الموضوعي، متداخل مع النسيج الروائي تداخلاً شاملاً، ومن دونه لا تتحقق جمالية النص الأدبي "فلابد للعمل الفني من بنية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لابد من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حياً"[3]. فينساق الأديب وراء الزمن ويلتزم به، فهو – حسب ما حدده **عبد المالك مرتاض**- "نسْج ينشأ عنه سِحْر، ينشأ عنه عالَم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية ...فهو لُحْمة الحدث، ومِلْح السرْد، وصِنْو الحيز، وقِوام الشخصية"[4]. وهو محور

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، ص15.

[3] – زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت)، ص 27.

[4] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،العدد:240، 1998، ص178.

الرواية وعمودها الفقري[1] وجوهر تشكيلها، وقد أكد ذلك **محمد برادة** في أنها "فن /شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية، والتاريخية، والبيوغرافية والنفسية".[2]

ويتعلق الزمن في الأدب بالحكاية أي:(القص والخطاب)، فإذا كان الزمن في الرواية الكلاسيكية خاضعا لمبدأ التتالي – تتوالى فيه الأحداث الروائية بطريقة خطية–تصاعدية من بداية الرواية إلى نهايتها. ترتب فيها الأحداث ترتيباً تاريخياً لا تقديم ولا تأخير فيه كما هو الحال في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل(1914)؛ فإنّه في الرواية الحديثة يتكسر (مسار زمن القص)حيث تتداخل مستويات الزمن من ماض وحاضر ومستقبل، ينتقل الروائي في سرد الأزمنة حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية، وهذا ما جعل الزمن يتداخل مع الشخصيات والأحداث بحيث لا يمكن للناقد دراسة الزمن كعنصر مستقل بنفسه، لأن الزمان –كما ذكرت **سيزا قاسم**– لا يتمتع "بوجود مستقل يمكن استخراجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو المظاهر الطبيعية، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"[3].

كما أفادت جهود الشكلانيين الروس– الذين حاولوا وضع تصور للزمن–النقد البنيوي في التمييز بين المتن الحكائي الذي تسير أحداثه وفق تتابع زمني، وبين المبنى الحكائي الذي يسير وفق التتابع الذي تفرضه الأحداث، مركزة على ثنائية (القص/الخطاب)؛ لتصبح قاعدة يرتكز عليها كل من جاء بعدهم من الدارسين كون الرواية الحديثة غيّرت الصورة الخطية للزمن لتتلاعب بإحداثياته، ويتجلى ذلك في تقنية الاسترجاع على سبيل المثال.

---

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية {1960– 2000}، رسالة دكتوراه، إشراف: محمود السمرة، الجامعة الأردنية، 2002 ، تم إصدارها في كتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 36.

[2]– محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد 11، العدد4، أكتوبر 1992، ص22.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،1984، ص 27،(بتصرف).

ويتم عرض الأحداث عند الشكلانيين بطريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ولذا ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي،"فالمتن الحكائي هو الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيدأنه يراعي نظام ظهورها في العمل،كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا"[1].

فإذا كان للمتن الحكائي زمن ومنطق ينظم الأحداث، فإن المبنى الحكائي يولي أهمية للمنطق والنظام داخل السرد، بقدر ما يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ.[2] وتعتبر هذه الثنائية التي ركزت عليها دراسات الشكلانيين في دراسة زمن الحكاية مرحلة مهمة في تاريخ الدراسات النقدية والتي سار عليها النقاد الغرب وحتى العرب في دراسة الأدب قديمه وحديثه.

أما **جيرار جينت**؛ فقد حدد في كتابه "خطاب الحكاية" أهمية الزمن في العمل الأدبي ووضحها بقوله: "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)"[3]معتبرا الحكاية سلسلة من الأحداث الحقيقية أوالتخييلية موجودة في فضاء وبصفتها فضاءً يكون الزمن اللازم لا ستهلاكها هو الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها، فالنص السردي ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كنائيا من قراءته الخاصة، فيقوم زمن الحكاية –هذا الزمن الزائف– مقام زمن حقيقي بصفته زمناً كاذباً، فمن هذا الباب يدرس جنيت العلاقة بين زمن القصة، وزمن الحكاية (الكاذب)".[4]

---

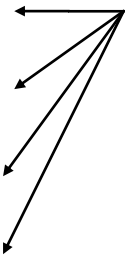
[1] – إبراهيم الخطيب . نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس، ص180 .

[2] – ألان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر،(د.ت) القاهرة، ص 137.

[3] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج" ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997، ص 45.

[4] – زياد أبولبن، بحث في المنهج: خطاب الحكاية عند جيرار جينيت (بتصرف)، من موقع: http://www.addustour.com/articles/456189-، نشر بتاريخ: 2008/10/17، تحميل يوم 2017/05/11.

ومن هنا يمكن رسم الخطوط العامة لدراسة الزمن عند جيرار جينت من خلال ثنائية (القصة، الخطاب) وما يقابلها من ثنائيات:



التي تشكل عنصرا أساسيا في دراسة الزمن في الروايات قيد الدراسة ضمن البنيتين الداخلية والخارجية:

ومن ثم فإنّ ترتيب هذه الأزمنة يكون وفق ما لخصه سعيد يقطين:

1- **زمن القصة:** هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي وهو زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل وهو ما يطلق عليه الزمن الصرفي.

2- زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له، وهو ما يسمى الزمن النحوي

3- زمن النص: ويشمل زمنين:

أ- زمن الكتابة ويختلف عن زمن القص وزمن الخطاب، ويتجسد من خلال الكتابة.

ب- زمن تلقي النص عند القارئ

ومن خلال تعالق الزمنين تُخلق على المستوى الدلالي علاقة بين الكاتب والقارئ، وهي علاقة بناء، والتي من خلالها يتم انتاج الدلالة[1].

وزمن الخطاب هو الذي يجسد التشكيل الزمني للنص، ومن خلاله تبرز فنية العمل الأدبي من خلال زمن الراوي، وقد جسدت الكاتبة مها قصراوي زمن الخطاب[1] في مستويين رئيسيين:

[1] - سعيد يقطين، انفتاح النص، ص49.

- زمن السرد: يتحكم فيه الراوي في حركية الأحداث، وتطورها، ومدتها الزمنية التي تستغرقها عملية السرد في بناء النص، وهو الذي يشكل هيكل الخطاب الزمني. وبما أنّ الرواية عمل فني تخييلي؛ يلجأ الروائيون إلى خلخلة الزمن فيأتي السرد معاكسا لتسلسل أحداث الحكاية، وبذلك يتجاوز خطية زمن الخطاب عن طريق المفارقات الزمنية.

- زمن الشخصية النفسي: وهو الزمن الذي تتحرك فيه الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو الذي يبين دلالات الخطاب الزمني، "فلكل شخص زمنه الخاص ووجهة نظره الخاصة التي يتطلع من خلالها إلى العالم."[2]

فالعلاقة بين الزمنين علاقة جدلية بين زمن منفتح وزمن منغلق، وكلاهما يجسدان طريقة بناء الخطاب الروائي عن طريق تقنيات تحقق أبعاده الدلالية. فلكل رواية زمنها الخاص "باعتباره محور البنية الروائية وجوهر تشكيلها...فكل عمل روائي يجب أن يكون متفردا في تكوينه وتشكله"[3]

إنّ دراسة الترتيب الزمني في الروايات التي اخترناها للدراسة تتطلب تتبع مسار الزمن في السياق من حيث الاستحضار أو ما يسمى الاسترجاع (Analépse)، والاستباق أو ما يسمى الاستشراف (proplépse)، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث بين زمن القص، أي: زمن المادة الحكائية "وهو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنيا ... وهو زمن صرفي قابل لأن يتجسد في أنحاء عديدة يمده بها تعدد الخطابات، ومن خلال نمو الخطاب على الزمن الصرفي يتحقق زمن الخطاب، وبواسطة زمن الخطاب يتم "سلب" زمن القصة خطيته، وكونه مادة خاما...وبذلك تتحقق التجربة الذاتية بوعي الزمن في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له"[4]، وزمن السرد، ولهذا أطلق عليها مصطلح "المفارقات الزمنية" Anachronies de temp، وفيها يحدد الروائي زمن انطلاق الرواية، يمكن أن يكون من الماضي أومن المستقبل.و لا نجده يسير على وتيرة واحدة في كل الرواية؛ بل يختلف من موضع إلى آخر تبعا لمسار

---

[1] - مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية صص50-51.

[2] - المرجع نفسه، ص60.

[3] - المرجع نفسه، ص28.

[4] - سعيد يقطين، انفتاح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، صص47-49.

السرد الذي اختاره الروائي، لأنّ الأحداث في الرواية لا تُرتّب كما حدثت على أرض الواقع، وإنما يكسر الخط الزمني من خلال استخدام تقنيتي الاسترجاع: أي العودة إلى الماضي، والاستباق، أي القفز إلى المستقبل.ولقد شرحت الباحثة سيزا قاسم هذه المفاهيم كالآتي:

"يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

1- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2- استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

3 -استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين"[1]

3- مفهوم الفضاء الروائي:

إذا كان الزمن هو التاريخ فالمكان معلم تاريخي وثيق الصلة بالزمن التاريخي والذاكرة الجماعية، "وإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان؛ فإنّ الوصف يصور الأشياء في المكان"[2]. والرواية قبل كل شيء فضاء لغوي، وبذلك فإنّ أي عنصر فيها بما في ذلك المكان ليس إلا تجليا للغة الرواية من خلال خطاب السارد أو الشخصية"[3] ومن ثمّ؛ فإنّ استدعاء الرواية العربية للخطاب التاريخي وتسريده بناء على مؤشرات لغوية -تجعل المكان ناطقا بأحداث تاريخية- تلك هي مغامرة الروائي العربي الذي يسعى إلى إيجاد خصائص محلية تساعد الرواية على "إيجاد خصوصية معينة يمكنها أن تسهم في

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص40.

[2]- نادية بوشفرة، جمالية الفضاء في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، أعمال الملتقى الدولي الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، بالمركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية بوهران الجزائر، أيام 18و19 نوفمبر2006، ص 239.

[3]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية نموذجا، منشورات الاختلاف، 2015، صص 25- 26،(بتصرف).

تشكيل رؤية واضحة لهم، لا تقف عند الحاضر كليا، بل تمتد إلى الماضي من أجل رسم خطوط عريضة للمستقبل"[1].

فكما جرّب الروائي كسر خطية الزمن في بنية الأحداث؛ فقد جرّب أيضا الخروج عن وصف "الفضاء بوصفه كيانا هندسيا مرئيا وملموسا بشكل واقعي، ومصنوعا من قوالب صلبة "[2] –الذي صاحب كتاب الرواية الكلاسيكية– إلى وصف المكان باعتباره "الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[3]،أي: بوصفه مكانا متخيلا أو متذكرا، وليس واقعيا، "إذ هو بناء روحي يكشف عن العالم الذي نحيا فيه بكل ما يجسده من قيم الألفة"[4]. يتشكل الفضاء الروائي من عدد من الأنساق والعناصر التي يؤدي كل واحد منها دوره فيه، ولعل الشخوص من أبرز العناصر الروائية التي تؤدي دوراً فاعلاً في بيان ملامح الفضاء الروائي، بل ذهب جورج ماتور إلى أن(الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته،[5]فالفضاء الروائي يحقق وجود الإنسان فيه إذ منه يبدأ وفيه ينتهي، كما أن الكاتب لا يستطيع أن يبني نصاً روائياً دون شخصيات تتفاعل مع بقية العناصر المكونة له، وهنا نستحضر مقولة غابرييل مارسيل "إنّ الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنّه الفضاء نفسه".[6]

[1] – يسين النصير :الرواية و المكان دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع دمشق،سوريا،2010 ، ط2، ص24.(بتصرف)

[2] – غادة الإمام، غاستون باشلار، جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، صص 290–291.

[3] – غاستون باشلار، جماليات الصورة، ص 288.

[4] – المرجع نفسه، ص 295.

[5] – توام عبد الله، دلالات الفضاء الروائي في ظل السيميائية، رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجاً، رسالة دكتوراه، جامعة وهران(1)، أحمد بن بلة، 2016، ص 121.

[6] – حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص40

1.3 البحث النظري في مفهوم الفضاء الحكائي:

1. مفهوم الفضاء في النقدي الغربي:

لقد أولى النقاد عناية كبيرة لدراسة المكان الروائي باعتباره "مكونا لغويا تخييليا تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور"،[1] فهو مكان متخيل يرسمه المبدع في مخيلته ليتجسد نصا مكتمل المعالم والدلالات. فتعددّت الآراء حول مفهوم المكان الروائي، ولذلك يُطرح إشكال تداخل مفهوم المكان مع مفهوم الفضاء، فيجد الباحث نفسه في حيرة من أمره؛ فهل المكان الروائي جزء من الفضاء؟ أم هو أشمل وأوسع من الفضاء؟ أم هما مسميان لمعنى واحد في النقد الأدبي؟

إنّ الاهتمام بالفضاء الروائي قد بدأ في مرحلة تم فيها التجاوب مع النقد رغم اللبس الذي طال هذا المصطلح، فأغلب النقاد- الذين بحثوا في مسألة الفضاء والمكان- وجدوا أنفسهم في مأزق تحديد المصطلح، ولذلك اختلفت رؤاهم، وتعددت المصطلحات الدالة على الفضاء في الرواية بتعدد المرجعيات والخلفيات الفكرية التي أطرت دراساتهم، مما أعطاه أبعاد ودلالات تنوعت حسب مقارباتهم النقدية. وبعد تصفحنا لعدد من المراجع وجدنا أكثر المصطلحات تكرارا: المكان، والحيّز، والفضاء، وفي ذلك سنعرض لما جاء به المنظّرون في تحديدهم لأنواع الفضاء من أجل الوصول إلى تحديد تصور يساعدنا في تحليل الروايات قيد الدراسة:

أ- الفضاء الدلالي:

يعتبر **جيرار جينت** الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة Figure)، وهو يتأسس من بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي قائلا:" فليس للتعبير الأدبي معنى واحدا بل، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن للكلمة واحدة أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي"[2] لقد بحث جينيت في دراسته للفضاء عن المعاني التي تحيل إليها

[1]- سليمان كاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003 ، ص127.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ، ط1، 1991، ص60.

الألفاظ، ومن ثم ينشأ الفضاء الذي يتشكل بالمدلولين المجازي والحقيقي، اللذان يخلقان صورة ذهنية لدى المتلقي تمكنه من تحديد معالم النص لأنّ "الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له"[1] وهو بذلك يخرج عن مفهوم المكان لأنه ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس؛ لأن أغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا هو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يُتخيل؛ كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية"[2]، وبالتالي؛ المكان الذي تشغله الكتابة الروائية هو الفضاء حسب جيرار جنيت، وهو ما يسمى: (فضاء النص) وليس الفضاء الجغرافي الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية. ويعبر عن ذلك بقوله: "فنحن نتبين في الأدب فضائية ربما جاز لنا أن نعتبرها أولية أو بسيطة، وأعني بها فضائية اللغة نفسها، فالملاحظ أنّ اللغة غالبا ما تبدو بطبيعتها أكثر اقتدارا على " ترجمة " العلاقات الفضائية من أي نوع آخر من العلاقات".[3]

فالأدب يصف الأمكنة التي تنتقل فيها الشخصيات و المنازل التي نقر فيها، والمناظر الطبيعية وكما يقول **بروست** :"فإن الأدب ينقلنا إلى عالم الخيال والأماكن المجهولة التي نشعر ونحن نتجول في أنحائها بأمن وسكينة كتلك التي يشعر بها الطفل الصغير عند استماعه إلى حكاية".[4]

---

[1] -G.Genette : Fugures2. Seuil.1976.p.46-47.

عن: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ، ط1، 1991، ص 61.

[2] - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ، ط1، 1991،ص 61.

[3] - جيرار جنيت، الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي، لجماعة من المؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق،ط2002،1، صص12-13.

[4] - Gérard Genette: Figures 2 Ed seuil, Paris, 1969, P 44.

عن: المرجع نفسه، ص20 ، و حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 64.

ب- الفضاء النصي: Espace Textuel

لقد حدد **هنري ميتيران** حدود الفضاء النصي التي تتمثل في "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرف طباعية- على ساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمات، وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين".[1]

ورغم كون هذا الفضاء لا يتعلق بفضاء الأحداث أي: مضمون الحكاية؛ إلا أن ذلك لا يعني أنه ليس ذي أهمية، "إذ يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل."[2] ولقد أولى ميشال بوتور لدراسة الفضاء النصي عناية كبيرة، إذ يرى أن كل مؤلف هو"مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر وعلو الصفحة"[3].وقد أكد جان إيف تاديي آراء جينيت في تحديد مفهوم الفضاء الأدبي فهو يعني "تنظيما للبياض والسواد، أما بالمعنى الأكثر تجريدا، فإنه المكان الذي تتوزع فيه العلامات في آن واحد، وتتم العلائق العابرة هناك حيث يكون الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية".[4] ليخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الفضاء لا يمكن أن يوجد "إلا كلغة وجوهره ككلمات"[5]

ت- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

حين تتحدث **جوليا كريستيفا** عن الفضاء النصي في الرواية؛ فإنها لا تتبنى الاتجاه نفسه الذي سار فيه جيرار جنيت، وإنما تحليلها للفضاء النصي باعتباره منظورا أو رؤية تسيّر الرواية "مراقب بوجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله مجتمعا في

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1991، ص 55.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص55.

[3] – المرجع نفسه، ص 55.

[4] – حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص45.

[5] – أنظر: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011، ص33.

نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (les actans) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي"[1]إن مفهوم الفضاء عند جوليا كريستيفا يتأسس بناء على الخطة التي يرسمها الراوي في توجيه النص لإقامة الحدث الروائي من خلال الشخصيات.

ث- الفضاء باعتباره جغرافيا:

أما الفضاء كمصطلح معادل للمكان أو ما يسمى الفضاء الجغرافي، وهو ما حدده **رولان بورنوف** في كتاب "الكون الروائي"(1972) بقوله: "يقدم الروائي حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن".[2]وقد ركز الباحث على دراسة العلاقات التي يؤسسها الفضاء مع مكونات الرواية (الزمن، والحدث، والشخصيات)، وإسهامه في خلق دينامية في الرواية؛ وذلك بالبحث في الرابط الذي يربط عنصر الفضاء بباقي العناصر مقسما إياه على مراحل خمس وهي: وصف تنظيم الفضاء- طرائق تشخيص الفضاء (إدخال شخصيات أو تغيير وجهة نظر السارد)- وظائفه- طبيعته- وعلاقته بالتحولات التاريخية.[3] لقد حاول بورنوف الوقوف عند مسألة الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية، وقد اقترح لذلك وصف الحدث بطريقة طوبوغرافية دقيقة، والاهتمام بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات، والمواقف والزمن، والبحث عن القيم الرمزية

[1] - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص61.

[2] -R. Bourneuf et R.Ouellet : L'univers du Romans.p.u.f.1981 . P.99.

عن: حسن بحمي، المرجع نفسه، ص53.

(رولان بورنوف وريال أوليت، الكون الروائي، الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1972بيف/المنشورات الجامعية الفرنسية، وصدرت الطبعة الرابعة سنة1984).

[3] - Roland bourneuf : organisation de l'espace dans le roman, P.U.F.pp 81-92

عن: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011، صص38-40.

والإيديولوجية المرتبطة بتقديمه في الرواية.[1] "فالمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، على مستوى السرد فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي"[2] ليكون الوضع المكاني في الرواية محددا أساسيا للمادة الحكائية والرمزية للسرد ولتلاحق الأحداث من خلال العلائق المترتبة عنها، وتغيير الأمكنة سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي؛ وبالتالي في مسار السرد وتركيبه، ومن ثمّ يصبح المكان هو الهدف من الرواية حين يغدو مكونا جوهريا في الرواية ويحدث قطيعة مع الديكور.[3]

لقد حاول **بورنوف** تأسيس مفهوم للمكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تشكل الفضاء الروائي، لأن كل ذلك يعبر عن مقاصد المؤلف.

أما **هنري ميتيران** فقد اعترض على هذا المنهج في دراسة الفضاء، ودعا إلى دراسة الفضاء من حيث هو "تخيل ومن حيث هو مضمون ومعطيات طوبوغرافية حول الحدث المتخيل والمروي، مؤكدا على إضفاء صبغة سردية على الفضاء بجعله مكونا رئيسيا في الآلة السردية... مؤكدا على ضرورة الاتجاه إلى الوعي بتجربة المكان والتعرف على العلاقات البنيوية التي توجه النص وترسم مساره".[4]

وقد ذهب **شارل كريفل** إلى استعمال مصطلح المكان من خلال المقارنة بين المكان المرجعي والمكان المتخيل ومدى تأثير هذا الأخير في المتلقي، وذلك مرتبط بالطريقة التي يستحضره بها الروائي، لأن المكان هو الذي يؤسس المحكي، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص26.

[2] – المرجع نفسه، ص 32.

[3] – R. Bourneuf et R.Ouellet : L'univers du Romans.p.u.f.1972. P.105.

عن: المرجع نفسه، ص 31-32.

[4] – حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا صص42-43،(بتصرف).

ما، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا.[1]

في حين تحدد **جوليا كريستيفا(1970)** مفهوم الفضاء الجغرافي بناءا على الدلالة الحضارية، فالفضاء – حسب مفهومها– يتشكل من خلال العالم القصصي، و يحمل معه جميع الدلالات التي تكون – عادة – مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة وهو ما أطلقت عليه اسم: (إيديولوجيم العصر)[2].

وقد حاول **يوري لوتمان** (1973) إقامة نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في "كتابه بنية النص الفني" محددا مفهوم الفضاء في أنه "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والصور والدلالات المتغيرة) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة، ليخلص إلى أنّ لغة العلاقات المكانية تصبح وسيلة للتعرف عليها في الواقع، وكل المفاهيم المتعلقة بها تتضمن صفات مكانية، أوصفات طبقية وهي أدوات لبناء النماذج الثقافية تطبعها صفات فضائية مكانية وتقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي محدد".[3]

وقد ذهب **فيسجربر** (1978) إلى أنّ الفضاء ينشأ من خلال اللغة لأنه فضاء لفظي بامتياز فلكل لغة صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة–حي–منزل)، فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه"[4] ،وباعتبار الراوي وشخصيات الرواية عناصر متخيلة فقد ربط الناقد نشأة الفضاء في الرواية بوجهات نظر متعددة مع ربطها . فيمسي الفضاء عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية.

---

[1] – Charles Grivel ; Production de l'intérêt romanesque. Ed Mouton. 1973, p.107
عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

[2] – أنظر جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1997، ص 22.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص27.

وقد توصل الناقد إلى إحداث تحول في التأليف بعد يوري لوتمان حول الفضاء الروائي في كتابه "الفضاء الروائي" من خلال إقامة بناء نظري تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، وذلك بالتمييز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية: (اليسار/ اليمين – الأعلى/ الأسفل– الأمام/ الخلف)، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة:(قريب/ بعيد، صغير/كبير...) وثنائيات أخرى كالداخل والخارج، والمكان المنفتح والمنغلق، أو الإضاءة والنور، الاتساع والضيق...وغيرها من التقاطبات"[1]. وبذلك يكون قدأسهم بشكل كبير في تأسيس نظرية نقدية متكاملة عن مفهوم الفضاء واشتغالاته داخل الخطاب الحكائي.[2]

إنّ هذه التقاطبات التي اعتمدها النقاد الغرب المعاصرون في دراسة الفضاء في الرواية تعود جذورها الأولى إلى **أرسطو** في كتابه "الفيزياء"، الذي اعتبر تمييز المكان والفضاء أمرا جوهريا حاسما من حيث النظرية؛ حين تحدث عن الطول والعرض والارتفاع، والتقاطبات التي يبرزها جسم الإنسان مثل: (يمين/يسار– أمام/خلف– أعلى/ أسفل)[3]. فالمكان هو الحدود الحافة بالمحتوى، والفضاء هو الحدود الداخلية لذلك المحتوى، وبمعنى آخر المكان يحتوي الفضاء... كما يؤمن بأنّ المكان متغيّر بينما الفضاء ثابت؛ فقد تحتل الشخصية دائما فضاء غير أنّها لا تحتل نفس المكان دائما. ثم مع **ديكارت** برزت جدليّة الفضاء المطلق أم الفضاء النسبي في القرن السابع عشر– ما يسمى بالنظرية العقلانية – حيث ليس ثمة فرق بين الجسم والفضاء، وأن الفراغ منعدم، ولخّص التمييز الأرسطي بين المكان والفضاء بأنه تمييز للفكر وحده.[4] ثم عند **غاستون باشلار(1957)** في دراسته لجدلية الداخل

---

[1] – أنظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010، ص 69.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 35.

[3] – المرجع نفسه، ص33.

[4] – أنظر: محمد علي العوض، الفضاء الروائيّ.. مفاهيم وإشكاليات، مجلة تكاملات ،مومنت للكتب والنشر، لندن، العدد 01، السنة الأولى،خريف 2016، صص195-196 موقع: https://p4bsite.wordpress.com/category تحميل من: https://books.google.dz/books ،تصفح يوم 15/ 2020/01.

والخارج، القبو والعلية، والبيت واللابيت، إلى لوتمان الذي تفرد في كتابه (بنية النص الفني) بنظرية شاملة للتقاطبات المكانية.[1]

إلا أنّ هذه النظريات ظلت تواجه التباسا حين توضع قيد التطبيق لدراسة المكان في الروايات، لأن لكل واحد منهم منهجه ودائرة عمله الخاصة.

ج- الفضاء باعتباره كرونوتوب:

يمثل هذا التصور مخائيل باختين، وهو تصور أطلقه على العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان" المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم (chronotope)، مستوعبا لمجموع خصائص الزمن، والفضاء داخل كل جنس أدبي عبر انصهار علاقات المكان والزمان"[2] فالزمن عند باختين غير منفصل عن المكان؛ بل "يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف يندمج في حركة الزمن...علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني...، فالفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام، وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزأة من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم".[3] وذلك ما نجده في تعبير للوتمان: "المكان فيزيقيا أكثر التصاقاً بالبشر من الزمان، لأن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه يكونان مباشرين، تبدأ بالجسد وتذهب بعيداً فأبعد. أما الخبرة بالزمان فتكون غير مباشرة، من خلال فعله في الأشياء".[4]

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.

[2]- ينظر :ميخائيل باختين :أشكال الزمان و المكان في الرواية، تر :يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 1990،صص 5- 6.

[3]- المرجع نفسه، ص197.

[4]- العتيبي منير بهار ،الزمكانية في روايات وليد الرجيب جامعة الشرق الأوسط، رسالة ماجستير ، إشراف: السالم، جمانة مفيد عبد الله ،كلية الآداب والعلوم، 2015.عن :سيزا قاسم مشكلة المكان الفني. مجموعة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2 1988.

وقد تنبه النقاد للعلاقة التي تربط الزمن بالمكان في النص الأدبي في كثير من المواضع، ومنها ما نجده في قول باشلار:"المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفاً ... والكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت،[1] ويرى أنّ المكان يرسم لنا صورا من الزمان حيث إنّ "التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، وبين فعل الكلام في الزمن، ورد فعل المكان في الزمن، ورد فعل الزمان في المكان، وأنّ السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمان شديد الوضوح"[2]

إلا أنّ دراسة **مخائيل باختين** (1978) للفضاء – التي ركز فيها على التعالق العضوي بين الزمن والفضاء ما أطلق عليه اسم "الكرونوتوب"– هي التي أعطته السبق في هذا الطرح وكان له بالغ الأثر في تطور مفهوم الفضاء الروائي. ويعني **كرونوتوب** في الاستعمال العام، كل عالم إنساني محدد جوهريا بعصر وبمكان، ويعني أيضا كل رؤية وكل تشخيص متجانس لعالم ما، أي أنه يعني كل لوحة للعالم تحوي فهما لعصر ما وفهما لكون ما.

وفي نظر باختين يعد الكرونوتوب بمثابة العنصر الجوهري والأساس المحرك للذات والموضوع، على حد سواء، فهو الذي يعبر عن الزمان والمكان اللذين عاش فيهما المبدع، وبالتالي؛ فهو الذي ينقل عالمه الحقيقي ليحوله إلى عوالم تخييلية وفنية وجمالية[3]

ودراسة هنري ميتران(1980) للكرونوتوب لا تجعل من باختين بداية مطلقة في التأريخ للدراسة الكرونوتوبية، مشيرا إلى أن الكرونوتوبيانية chronotopicité كانت دائما موجودة في قلب التفكير الجمالي الروائي، رغم عدم وجود هذه الكلمة بالضبط. وقد كانت موجودة خصوصا خلال القرن التاسع عشر، معللا ذلك بأنّ الروائيين الكبار أدركوا —حدسا– تماسك الفضاء والزمان وشخصوه رمزيا، كما حاولوا شرحه عن طريق طرح أسئلة وملاحظات حول هذا الخليط المعقد من

[1] – غاستون باشلار، جمالية المكان، ص39.

[2] – غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر .خليل أحمد خليل، دط، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1982،ص8.

[3] – أنظر: جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق رواية (جبل العلم) لأحمد المخلوقي أنموذجا، ط1، 2017، كتاب إلكتروني، ص36، https://www.google.com/urlhamdaoui.ma، تحميل بتاريخ: 2020/02/26.

اللحظات والأمكنة، من المدد والامتدادات.[1] ويقول في ذلك:"إننا إذا أخذنا الأعمال الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين سنلاحظ أن عناوينها نفسها تشكل خطابا واصفا متواصلا حول الزمان–الفضاء في الرواية (أوهام مفقودة، التربية العاطفية، جرمنال، البحث عن الزمان الضائع، سفر في آخر الليل، الوضع الإنساني، الأسبوع المقدس، وأخريات...)، إنها عناوين كرونوتوبية في حد ذاتها.[2]

وفي عرض **هنري ميتران** لنظرية **باختين** رأى أن ليست كل طريق روائية كرونوتوبا بالضرورة؛ لكن هذه الطريق التي بواسطتها سيصل Lantier إلى مسرح صراعاته المستقبلية، تبدو له أنها تحوي العديد من علامات الكرونوتوبية: أولا لأنها طريق لبلوغ الفضاء العام للحدث، وثانيا وبشكل مواز، عندما سيغادر Lantier مسرح العمل الصناعي والنضالات العمالية بعد أن استنفد دوره، سيركب الطريق هذه المرة في اتجاه باريز. وفي هذا الإطار يمكن اعتبار رواية **جرمنال** رواية رحلة أو عبور، أو إذا أردنا رواية مرحلة أو محطة: محطة في حياة إنسان، مرحلة في مصير طبقة اجتماعية، محطة في تاريخ أمة. إن هذه الطريق التي بواسطتها برز Lantier فجأة والتي توقف على طولها لبعض الفصول هي طريق استثمرها الزمان بشكل متعدد وكبير، أي أنها تحمل العديد من أدلة الزمان وقيمه: الزمان البيوغرافي والزمان التاريخي والزمان الدائري.[3]

وينهي **ميتران** دراسته معترفا بأن نظرية باختين حول الكرونوتوب مساهمة جوهرية في دراسة مكونات الرواية بل وفي دراسة الأجناس. فهي نظرية تبين زمان المؤلف في الفضاء وفضاء المؤلف في الزمان، بشكل متماسك ومتضامن... وهي تجدد تفكيرنا بشكل عميق حول علاقة الرواية والتاريخ،

---

[1] – أنظر : حسن المودن، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران، **مجلة فكر ونقد**، المغرب، العدد34 (19)، ديسمبر2000، صص31 – 33. نشر بموقع: عابد الجابري: https://www.aljabriabed.net/n34_11muddan.htm تحميل يوم : 20/ 02/2020.

[2] – حسن المودن، "الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا– هنري ميتران" ، **مجلة فكر ونقد**، المغرب، صص31–33.

[3] – المرجع نفسه، صص 37–38.

وعلاقة الأدب وتطور المجتمعات. وهي تساعد على أن نفهم لماذا يكون بإمكان رواية كبيرة أن تكون غنية في معرفتها بـ"كل شيء في الحياة". وهي تساعد التحليل الأدبي على وضع أسئلة كبرى وحقيقية حول النصوص.[1]

وعرّف **جيرالد برنس** في كتابه (المصطلح السردي) الكرونوتوب أنه" السمة الطبيعية والعلاقة بين مجموعتين الزمنية والمكانية، والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل الزمان والمكان، ويؤكده في العرض الفني: وهو يعني حرفيا: (الزمان- المكان)[2]

أما غريماس(1978)؛ فلا يوافق **جيرالد** في رأيه، بل يرى "أنه هيكل يحتوي على عناصر متقطعة، غيرمستمرة وإن كانت منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصويرالتحولات والعلاقات المدركة (المحسوسة) بين الذوات الفاعلة في الخطاب الروائي".[3]

2.3 حضور الفضاء في الخطاب النقدي العربي:

نتيجة للتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي طرأت على العالم العربي، والتفاعل بين الثقافات، وتعدد المرجعيات لدى الروائيين العرب المعاصرين؛ الذي أحدث تغييرا ملحوظا في آليات اشتغال الرواية العربية؛ فقد أضحى اهتمام النقد بالشكل أكثر من المضمون من خلال ما يؤسسه النص من خصائص فنية، وكانت نتيجة ذلك أن أصبح الاهتمام بالفضاء الروائي في النقد العربي المعاصر ضرورة حتمية.

---

[1] – أنظر : حسن المودن، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران، مجلة فكر ونقد، العدد 34 (19) ديسمبر 2000، نشر بموقع عابد الجابري: https://www.aljabriabed.net/n34_11muddan.htm ، نشر بالموقع بتاريخ:2010/04/17، تحميل يوم : 20/ 2017/02.

[2] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع368، ط1، 2003، ص45.

[3] -Greimas et courtés: Dictionnaire raisonné du langage ed, Hachette , Paris, 1979 (espace: P 133).

عن: حسن المودن، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران، مرجع مذكور.

إلا أنه لوحظ تفاوت كبير بين الرواية والنقد؛ ففي حين "شكّل اهتمام الرواية بالفضاء طفرة نوعية، ظل النقد يقارب هذا المكون باستحياء قد يؤدي بالنقاد إلى الخلط في المفاهيم والتعتيم في الرؤى"[1]

وبما أن النقد العربي معروف بمواكبته المستمرة للنقد الغربي؛ فقد تفشى هذا اللبس في أعمال النقاد المشارقة والمغاربة، رغم محاولاتهم في ضبط مفهوم منهجي في تحديد المصطلح، وقد تجلى ذلك من خلال الممارسة النقدية للإنتاج الروائي العربي ومتابعة مساره وخصوصيته وجماليته.

ومن خلال هذا العرض لأهم النظريات يخلص البحث إلى أنّ المقولات النقدية الحديثة التي حاولت مقاربة مصطلح "الفضاء"- لم تكن واضحة في تحديد المفهوم والتصور، لاسيما في الأعمال النقدية الغربية سواء منها المترجمة إلى العربية؛ أوحتى الأعمال العربية لم تسلم هي الأخرى من هذا اللبس – "في غياب خطاب نقدي موحد المفاهيم جراء تعثر حركة الترجمة وانفرادية المحاولات التي لم تستقر على إجماع نقدي عربي منسجم إن على مستوى التنظير أو على مستوى الممارسة"[2]- لاستنادها على مرجعية علمية غربية مترجمة أو في أصولها الأجنبية "لتبنيَ مقولاتها التي قد لا يمكن تطبيقها على النص الأدبي بطريقة حرفية"[3] في استحضارها لمفهوم الفضاء الروائي، فإن كان هذا المصطلح شائعا عند النقاد الغرب؛ فقد ظهر مصطلح "المكان" عندهم على استحياء؛ عكس ما هو عليه الحال عند النقاد العرب الذين لا يصطنعون مصطلح الفضاء في كتاباتهم النقدية، بينما يحتل مصطلح المكان عندهم مقاما طباعيا أكبر"[4]

ولعل أولى بوادر دخول هذا المصطلح إلى النقد الأدبي العربي كانت عبر ترجمة غالب هلسا لكتاب "جمالية المكان" **لغاستون باشلار** (1957) والذي لقي انتقادات كبيرة وبشكل خاص في

[1] – حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، ص49.

[2] – د.عبد الرحمن بن زورة، شعريّة الفضاء في النّقد الرّوائي المغاربي المعاصر(المفهوم والتحولات)، ص

[3] – أنظر: عبد الرحمن بن زورة، شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي، ص 61.

[4] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص ص141-142.

مداخلة محمد برادة في ملتقى جمعية الإمام الأصيلي حول المكان والإبداع في قوله: "قد يكون من بين استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذي اقترن بترجمة كتاب غاستون باشلار إلى العربية تحت عنوان محرّف هو "جماليات المكان"، ولم يفهم المحتوى الأساسي، وقد انعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية وعلى فهم الأطروحة الباشلارية، حيث اختزلها إلى المكان هو المكان الأليف، والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[1] وهو ما جعل النقاد يحكمون على هذه الترجمة "بالجناية" على الكتاب من حيث "هشاشة الإمساك بالمفاهيم والمصطلحات وذهاب مع عكس المقصود وقفز على عبارات وجمل وكلمات ليس بالإمكان تجاوزها...إلى جانب ذلك يبدو أنه لم يهتم بـ"فرق الهواء "القائم بين الفضاء والمكان"[2]، إذ اهتم باشلار بدراسة "شعرية الفضاء" مركزا فيها على المجال الشعري والطفولة؛ وجدلية الداخل والخارج انطلاقا من منظور فلسفي ظاهراتي[3]، وليس بجمالية المكان.

وتعتبر تجربة **ياسين النصير** في دراسة المكان الروائي، أولى التجارب في الساحة النقدية العربية، ورغم أنّ مقاربته لا تعتمد على منهج معين على حد تعبير **حورية الظل** (ص50)؛ إلا أنه حاول إبراز ما للمكان من قيم فكرية وجمالية من خلال التركيز على علاقة التاريخ بالمكان، وهو ما جعله يدرس المكان في تأثيره الإنسان، فيربطه بالوطن، وفي ذلك يقول:

"إن المكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمحلية حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه. فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم، فكان وكان، واقعا ورمزا، تاريخا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى حقيقية، وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديمات لا نهاية لها". [4]

---

[1] – أنظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 43.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، صص44-45.

[3] – أنظر: غالب هلسا، مقدمة كتاب جمالية المكان، صص 20-26.

[4] – ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الروائي، صص 5-6.(بتصرف).

يدل مصطلح "الفضاء" عند ياسين النصير على المكان، وذلك في دراسته لعلاقة المكان المفترض بالمكان المتخيل، ليصل إلى أنه لا يوجد حدود فاصلة بينهما في العمل الروائي بدليل أنهما يتواجدان من خلال اللغة. وقد حدده بأنه "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا –شأنه شأن أي نتاج آخر– يحتل جزءا من أخلاقية ووعي وأفكار ووعي ساكنيه...فمن خلال المكان نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم، أي المكان من خلال منظور التاريخ...والمكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات فهو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بفعل الفني، والروايات التي تحسن استخدامه إنما تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر، وبعكسه سيكون المكان عند كاتب عاد مجردا من معناه الفلسفي والفكري"[1]. وفي حوار أجراه مع **صحيفة المثقف** ذكر ما يلي:

"إنَّ الفضاء في العمل الفني أوسع من المكان، كلما أردنا لأمكنتنا أن تكون شاهدة وعناصر بناء، استنهضنا فيها طاقة الفضاء. فسيرورة الحكي تتطلب مكاناً فضائياً كي يستوعب النص تحولات الاحداث في الأمكنة، هكذا فعلت شهرزاد عندما استدعى الحكي امكنة مختلفة من ازمنة مختلفة، فالمتخيل الحكائي يجد وعاءه في الفضاء وليس في الأمكنة، لقد أطلق جوزيف كيسنر مصطلح (التوصيف اللفظي (للأثر الفني، وضرب (بدرع أخيل) في الالياذة، وقصيدة جون كيتس (أنشودة الآنية الإغريقية) مثالا حيث يعني توصيف الأثر لفظياً، ويعني التوصيف اللفظي للأثر هو ربط العناصر الزمنية (اللفظية) بالعناصر الفضائية (النحتية والتصويرية)، هكذا تفضي العلاقة بين الأمكنة والأزمنة إلى تشكيل ما يسمى بـ (الإطار التصويري) بوصفه إحدى حيل السرد، أي أن السرد يصبح عنصراً فضائياً في الشكل الزمني للنص. ما معنى ذلك،؟ ليس من مكان محدد بما يقال دون أن يدخل

[1] – ياسين النصير، الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، صص 16-17.

المكان عنصراً فاعلاً بما يقال فيه، ولذلك فكلمة وعاء غير مناسبة للعلاقة بين الزمنية وفضائها المكاني. الوعاء مفهوم حيادي، وقبلي، وجامد، وفكرة أكثر منه تحققًا"[1].

أما مقاربة **سيزا قاسم** للمكان في كتابها " بناء الرواية" قد التزمت باستخدام مصطلح "مكان" لأنه – في نظرها- الأنسب والأكثر اتساقا مع لغة النقد العربي،[2]وفي تعريفها للمكان تذهب إلى أنّ مكان الرواية هو الإطار الذي تجري فيه الأحداث، وهو ليس المكان الطبيعي لأنّ النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة،[3]كما أنه ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف"[4] فطريقة تجسيد المكان تختلف عن تجسيد الزمن حسب سيزا قاسم؛ حيث إنّ المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في تطور الأحداث.

وقد خصت دراسة **محمد عزام** للفضاء الروائي على المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها "من خلال التقاط فضاء الألفاظ بالرموز الطبيعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"،[5] ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، ودون مكان، ومن هنا فإن اهتمام الروائي في وصف الأمكنة الحقيقية يجعل القارئ يثق أكثر بالقصة...وهكذا يؤدي تحديد المكان دور الإيهام بالواقع حين يصور أماكن واقعية كما يخلق أماكن متخيلة تؤدي الدور نفسه في تأثيرها في القارئ ، وبذلك يكون المكان عنصرا متحكما في الوظيفة

---

[1] – حامد فاضل، حوار مع الناقد ياسين النصير، صحيفة المثقف، **العدد:** 3959 ، نشر يوم:2017/08/07 ، تحميل من موقع: www.almothaqaf.com/c/d2/918464 2019/02/27.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 106.

[3] – المرجع نفسه، ص104.

[4] – المرجع نفسه، ص106.

[5] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص72.

الرمزية والحكائية، ويدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى"[1] وقد مثّلت ذلك روايات نجيب محفوظ، وجرجي زيدان، والغيطاني، وواسيني الأعرج وغيرهم.

وعند **إبراهيم خليل** المكان الروائي "هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه لا عليه الحوادث...ولا يقتصر وصف الأمكنة على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث؛ وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية "[2]

وقد فصّل **سمر روحي الفيصل** في تحديد مفهوم الفضاء والمكان، وقد رأى أن هناك روائيين عربا جسّدوا ما انتهى إليه النقد الروائي من تمييز بين المكان الحقيقي والمكان الروائي أولا، وبين المكان الروائي والفضاء الروائي ثانيا، فقد لجأ هؤلاء الروائيون إلى الوصف الذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا، ولكنهم أدركوا أن وصف المكان غير المكان الروائي، لآنه يبقى مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات بما تحمله من وجهات نظر متباينة في الحوادث الروائية، ثم ميزوا بين صورة المكان والمكان الروائي، وجعلوا الوصف خطوة إجرائية أولى تليها خطوة ثانية هي اختراق الشخصيات المكان، وتشكيلها الفضاء الروائي من العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث ، وكان نجاحهم في ذلك دليلا على أن الفضاء الروائي لا يتشكل دون اختراق الشخصية المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة في علاقاته، وإذا لم تكشف عن حالها الشعورية وتسهم في رصد تحولاتها الداخلية"[3]، وهو في هذا الكتاب " الرواية العربية" يوضح ما أجمله مستدركا بعض ما فاته في مقاله السابق "بناء المكان الرّوائي الرّواية السّورية نموذجاً" حين حدد مفهوم الفضاء الروائي في أنه يتشكل من مجموع الأمكنة الروائية، بحيث يُعدّ المكان مكوّناً من مكونات الفضاء".[4]

---

[1] – محمد عزام، الفضاء الروائي، مقاربة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996، ص111، 115، 117(بتصرف)

[2] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص131.

[3] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، صص79-80.

[4] – أنظر: سمر روحي الفيصل، بناء المكان الرّوائي الرّواية السّورية نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد306، تشرين الأول1996، www.awu-dam.org\mokifadaby\ind-mokf306.htm، تحميل يوم2015/10/15.

أما عن **التجربة النقدية في المغرب**؛ فقد تميزت بنشاط كبير خاصة عند ثلة من الباحثين مثل: حسن بحراوي، وحميد لحمداني، وسعيد يقطين، وغيرهم ممن اجتهدوا في تحديد مفهوم الفضاء الروائي.

وفي محاولة **حسن بحراوي** دراسة الفضاء الروائي؛ نجده يتحدث عن الفضاء ولكنه يذكر مصطلح "شعرية المكان" وليس "شعرية الفضاء" وذلك في تحليله "للقيم الرمزية المرتبطة للمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات، سواء في أماكن إقامتهم كالبيت أو الغرف المغلقة، أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة"[1]، وقد اعترف الباحث بأن هناك ارتباكا في استخدام هذين المصطلحين وذلك راجع إلى المعرفة المحدودة بتشكل الفضاء الروائي.[2] وبدل الفصل بينهما؛ فقد ذهب إلى توليد مصطلح جديد وهو "الفضاء المكاني" في استخدام واحد جاعلا منهما مفهوما واحدا. وقد ذكر ذلك في أكثر من موضع وفي ذلك يستشهد بقول ل(**روسوم** Rossum): "الفضاء الذي درسه الشعريون ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة فيه"[3].

وعن علاقة وصف المكان بالمكونات الأخرى؛ يرى **بحراوي** أنّ تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطا بالشخصيات ، "لأن الأماكن هي التي تساعد على فهم الشخصية لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام". كما ينشأ المكان من خلال وجهات النظر المتعددة لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوي، ومن خلال اللغة التي يستعملها، أومن خلال الشخصيات، وكل هذه العناصر تأتي مجتمعة لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث.[4]

بينما جعل **حميد لحميداني** –في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" – الفضاء معادلا للمكان معرفا إياه بأنه "الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة وهو ما يطلق عليه

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص49.
[2] –المرجع نفسه، ص25.
[3] – المرجع نفسه، ص28.
[4] – المرجع نفسه، صص 30– 32 (بتصرف).

الفضاء الجغرافي، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبتها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة".[1]

ليخلص إلى أنّ "مجموع الأمكنة في الرواية هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى مكون للفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا في العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية...فالفضاء شمولي والمكان يمكن أن يكون متعلقا فقط بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي...ثم إنّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة".[2]

ويتفق **سعيد يقطين** مع "لحمداني" حين يقول: "وأتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد لحمداني في تمييزه بين المكان والفضاء، وخاصة فيما يتصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته، وخصوصية مفهوم المكان، وكونه متضمنا في إطار الفضاء. إن الفضاء أعم من المكان لأنه يشير إلى ماهو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، أنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي، والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[3]. وهو الأمر الذي لخصته فتحية كحلوش في قولها: "هو ذلك الموضع الذي يسكن ذاكرة الإنسان ويأسر خياله".[4]

ويستند محمد بنيس إلى منظور هيدغر للفضاء: "المكان منفصل عن الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء، لكن الفضاء في حاجة على الدوام للمكان"[5].

ولأن مفهوم الفضاء أكثر شساعة و"نوع من الوسط غير المحدد حيث تتسع الأمكنة"[1] حسب تحديد **حسن نجمي** فهو يتفق مع رأي ميشال بوتور في أنّ "كل مكان هو مصدر أفق لأمكنة

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 54.

[2] – المرجع نفسه، صص63 – 64.

[3] – سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1997، ص 240.

[4] – فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص17.

[5] – حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص42.

أخرى في النص الروائي"[2] وهو –بذلك– لا يتفق مع جون ويزجيربر صاحب كتاب "الفضاء الروائي" في أن "الفضاء الروائي ليس في العمق إلا مجموعة من العلائق القائمة بين الأمكنة، الوسط، ديكور الفعل والشخصيات"[3].إذن حتى وإن اشتمل الفضاء على الأمكنة ؛ فهو – حسب حسن نجمي– ليس معادلا للمكان. ولقد أكد ذلك **أمين مصرني** في تحديده للفروقات التي تميز المكان عن الفضاء في قوله: " المكان الروائي يدل على المكان داخل الرواية سواء أكان مكانا واحدا أو أمكنة عدة. ولكننا حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما؛ فإننا نقصد بالمكان؛ المكان الروائي المفرد ليس غير، بيد أنّ دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها."[4]

كما يؤكد **حسن نجمي** ما قاله ميشال بوتور عن دور النص في تحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الأدبي من خلال ما يوحي به النص، ومن خلال التأويلات التي يقدمها القارئ فيقول: "فالفضاء الروائي في النهاية ليس إلا فضاء وهميا وفضاء إيحائيا".[5]

وعلى عكس بحراوي يرى حسن نجمي أنه من الصعب" أن يتيح مجرى "التقاطبات" الإمساك بجوهر الثقافة الأدبية في النص المحكي، لأن هذا المجرى يأتي من كونه خيارا أنثروبولوجيا وليس أداة للتحليل الأدبي بالأساس، وإن كان يشكل أفقا إجرائيا يقتضي بعض النصوص أو المتون ضرورة وأهمية اللجوء إليه"[6]

---

[1]– المرجع نفسه، ص45.

[2]– المرجع نفسه، ص ن

[3]– أنظر : حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص45.

[4]– أمين مصرني، المكان في الرواية العربية. الجمالية والتأويل، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، لبنان، ع: 52، مايو 2019،ص 62.

[5]– أنظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص45.

[6]– المرجع نفسه، ص57.

وقد اختار الناقد الجزائري **عبد المالك مرتاض** في كتابه" في نظرية الرواية" ترجمة مصطلح (**Espace**) إلى "الحيز" المكاني حين يقول: إنّ الحيز لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه، وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية (وهذا مكان في الحقيقة وليس ينبغي أن يطلق عليه لا حيز ولا فضاء"[1]. معارضا بذلك الدارسين الذين اتجهوا إلى ربط "الحيز" بالرؤية، لأنه في نظره محصور في المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات فقط، فيقول: "وقد يتحول الحيز لدى بعض الكتاب الفرنسيين إلى رؤية؛ حيث قد يقال: "رؤية الحيز" (Vision de l'espace)على غرار قول بعض الإيديولوجيين:

(**vision du monde**)؛ وكأنّ الحيز بهذا المفهوم ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية...". وكأن الحيز بهذا ا لمفهوم ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية .وعلى أني لا أوافق على هذا التصور الذي ذهبت إليه جوليا كريستيفا، ذلك لأن الروائي قد لا يكون مفتقرا إلى كل هذا العَناء حين يريد أن ينظر إلى العالم نظرة فلسفية مجردة ;فمن الأَوْلى أن يسخر حيز اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل، عوض تسخير رسم أحياز ممتدة لاهثة تضطرب فيها الشخصيات."[2]

لقد أولى عبد الملك مرتاض اهتماما كبيرا فيما يخص "الفضاء الروائي" وتعددت قراءاته ومشاربه في النقد الأدبي، وفي وقوفه عند ترجمة مصطلح الفضاء؛ فإنه قد آثر مصلح "الحيز" بديلا لما هو متداول عند النقاد الغرب، (وقد أشرت في معرض الحديث عن ميشال بوتور إلى أنه استعمل مصطلح "الحيز" فيقول: "لقد خضنا في هذا المفهوم و أطلقنا عليه مصطلح "الحيز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace-Space) في كل كتاباتنا الأخيرة، وقد حاولنا في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا مصطلح "الحيز" وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا – حتى لا نكرر كل ما قررناه من ذي

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر1998،ص127.

[2] – المرجع نفسه، ص127.

قبل- أما المصطلح الشائع فهو الحيز بالمقابل الأجنبي الذي ذكرناه بالفضاء في حال، والمكان في حال أخرى."[1]

إلا أنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ هذا الأخير قد حدده في الحيز النصي ولا يشمل المكان الجغرافي، في حين حدّد مرتاض حدود استعمال كل مصطلح، وعلل ذلك بقوله: إنّ مصطلح "الفضاء" من منظورنا – على الأقل- قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل...على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، ولا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح المكان إلا عرضا ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم"[2] وهناك من النقاد من وافق عبد الملك مرتاض في استعمال مصطلح الحيز، فنجد **عبد الحميد بورايو**، في كتابه "المكان والزمان في الرواية الجزائرية" يجمع بين الحيز والمكان[3].

أمَّا **فيصل الأحمر** فينظر للفضاء الرِّوائي أنه الطَّريقة الخاصَّة التي تتمفصل في هيكلها بنى السرد "إنَّ استيراتيجية الفضاء في السَّرد تتنوع في كونه إطارا يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدم مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة، أو الطقس بكل أحواله، والأصوات والروائح...ونظرا للإلتباس الذي قد يقع بين مصطلحي الفضاء والمكان نقول أن* "الفضاء" لا يعد عنصرا مجزءا فعليا، فهو موزع في شكل أمكنة، وطريقة تحديد، ووصف الأمكنة في الروايات تكون عادة متقطعة، وضوابط المكان متصلة غالبا بلحظات الوصف...تتناوب بالظهور مع السرد ومقاطع الحوار، ومجموع الأمكنة هو ما

[1]- مرتاض، المرجع نفسه، ص 121

[2]- مرتاض،. المرجع نفسه.ص121-122.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010،ص 124.

*كذا ، وفي الأصل نقول إنّ.

نطلق عليه اسم الفضاء".[1] لقد أسهب فيصل الأحمر في تحديد مفهوم شامل للفضاء، إلا أنه في تحديده للمعنى بدقة فإننا نجده يوافق حميد لحمداني في أن "فضاء الرواية هو مجموع هذه الأمكنة"

وأطلق **لونيس بن علي** مصطلح "الحيز الفضائي" على المكان، وقد عرّفه بقوله: "ذلك الحيز الفضائي الذي تقع فيه أحداث الرواية... وهو نظام دلالي في النص السردي لما يغدو مصدرا لإنتاج الدلالة في النص...وبذلك يكون خاضعا إلى إعادة بناء تجعله يتشكل في صورة مختلفة عن صورته المرجعية".[2]

ومن خلال هذا العرض النظري خلصنا إلى أنه بالرغم من اجتهادات النقاد الغرب والعرب من أجل تحديد مفهوم دقيق للفضاء وتطبيقه في تحليل النصوص، إلا أنه ما زالت الدراسات الغربية التي تناولت مكوّن الفضاء في الرواية في بداياتها، ولم تصل لدرجة طرح نموذج نظري متكامل يمكن الاستناد عليه في تحليل الأعمال السردية بطريقة شموليّة متفق عليها. لذا يظل ما قدّم حول الفضاء الحكائي مجرد اجتهادات متفرقة تتضارب حول تصورات النقاد والدارسين لهذا المفهوم. ويبقى القول "إن الفضاء داخل الرواية أعمق من أن يكون منمنمات وكلمات مهمتها إكساب النص ديكورا تخييليا تصويريا، بل يرتبط ارتباطا وثيقا باشتغال الأثر الروائي؛ فالفضاء داخل الرواية هو أكثر من مجموع أمكنة موصوفة ومرصوفة سرديًا بعناية".[3]

وإذا أردنا الدقة فإن المفهوم الذي اخترناه لنبني عليه مقاربة الفضاء الروائي في الرواية الجزائرية هو مفهوم التقاطب كمقترح منهجي للدراسة في روايتي "الشمعة والدهاليز" ، ورواية "كتاب الأمير"، لأنه الأنسب – في نظرنا– لدراسة تشكلات المكان، ومعرفة الصفات الطوبوغرافية فيها المسندة لكل مكان، والكشف عن العلاقات التي تؤلف بين عناصره وتندمج مع بعضها وصولا إلى الكشف عن القيم الرمزية التي يحملها المكان.

---

[1] – المرجع نفسه، ص125.

[2] – لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية نموذجا، منشورات الاختلاف، 2015، ص 19،(بتصرف).

[3] – أنظر: محمد علي العوض، الفضاء الروائيّ.. مفاهيم وإشكاليات، تحميل من: https://alriwaya.net/ ، منشور بتاريخ: 2016/10/30، تصفح يوم 15/ 2020/01.

أما رواية "معركة الزقاق" فإن الفضاء المتحكم في رسم خيوط النص هو الصورة والذاكرة ، نظرا لاعتماد الراوي على الصورة البصرية التي تربط حاضر الروائي بماضيه، فـ"أساليب وصف المكان تنطوي على معنى يرتبط ارتباطا لا انفصام فيه بتفسير قصة أو قصيدة معينة، كما يمكن أن يرتبط أيضا بالإطار الأعم والمحدد ثقافيا لتصوراتنا المعاكسة وبالتالي؛ فإن أشكال تمثيل المكان في الأدب هي جزء من بنيته الثقافية تقوم التجارب الفردية بالإحالة عليها".[1]

وبما أن الفضاء الحكائي مرتبط بالشخصية والحدث والمكان ارتباطا وثيقا؛ فإنه يمكّن "الرواية الحديثة من تصور الفضاء المحيط في معظم الأحيان على نحو ما تراه شخصية من الشخوص، أو يراه الراوي، كما يتجلى في آثار أدبية مختلفة أشد ما يكون الاختلاف"،[2]لأن الفضاء يخضع لزوايا نظر الشخصية أو السارد، وأحوالهما النفسية، الشيء الذي يؤكد دوره في تقديمهما وتعريفهما، وبذلك أصبحت علاقة الفضاء بهما تمنح النص الروائي قيمة قصوى إن على مستوى البناء أو على مستوى الدلالة. ومن أجل تفصيل القول في هذه العلاقة سنحاول دراسة الفضاء الحكائي بين التاريخ والمتخيل- في علاقته بالشخصية الروائية فيصبح كل منهما متأثر بالآخر، والرواية الجزائرية – عموما- تحمل تجديدا في الخطاب بجعل هذين المكوّنين أهم عناصر الخطاب الروائي من خلال إسهامهما في دينامية النص الروائي.

وبما أنّ الفضاء يتبأر من قبل السارد الذي يعتبر ساردا (شخصية)، متخذا وجهات نظر متعددة تتمظهر من خلال طريقة الكتابة في استحضار الذات لنفس الفضاء؛ فلا يمكن تصور وجود الشخصية بدونه لأنه هو من يحدد كينونتها وهويتها، ومن ثم يبني مفهوم الألفة في الفضاء من منطلق وجهة نظر السارد، من خلال تحديده للقيم التي تجعل منه مكانا مألوفا أو غريبا. إذ يرتبط وصف الفضاء بالحالة النفسية للشخصية التي تحتله، كما أنّ علاقة الشخصية بالمكان علاقة جوهرية قائمة

[1] – لينة عوض :تجربة الطاهر وطار الروائية: بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004، ص 211.

[2] – رولان بورنوف، ورلا أويلي، معضلات الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص108، (بتصرف).

في صلب الرواية بين الإنسان مؤلفا كان أو شخصية- والعالم المحيط، فهو يفر منه، أو يعوضه بآخر، أو يغوص فيه ليفهمه، أو يتعرف من خلاله على نفسه.[1]

وبعد النظر في طبيعة بناء المكان وتشكل الفضاء في هذه الروايات؛ فقد تم التمييز بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، الثابتة والمتحركة، لتتفرع عنها تقاطبات أخرى تابعة لها مثل: أماكن الإقامة الاختيارية (المدينة- الجبل- البيت) وأماكن الإقامة الجبرية(المنفى)، وثنائية الأماكن الضيقة والمتسعة المظلمة والمضيئة، إلى غيرها من التقاطبات التي قد تقتضي الدراسة اللجوء إليها للبحث في طبيعية العلاقة بين المكان والشخصيات في بنية الحدث، بما تحدثه من اتصال أو انفصال، وطرائق إعادة تشكل الفضاء المرجعي دلاليا وسرديا من خلال الفضاء النصي.

[1]- رولان بورنوف وريال اويلي، معضلات الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص118.

الفصل الثاني
السياق الثقافي لنشأة الرواية العربية

أولا: الرواية وعلاقتها بالتاريخ:

1- الطروحات النقدية حول المفهوم:

2- الأبعاد الدلالية للتاريخ في النص الروائي وإشكالية القراءة:

ثانيا: بدايات الرواية التاريخية:

1- الرواية التاريخية عند الغرب:

2- الرواية الجديدة

ثالثا: الرواية التاريخية عند العرب:

1- بوادر الكتابة الروائية عند العرب:

2- الرواية العربية من النشأة إلى النضج:

رابعا : التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1- مسار الكتابة الروائية في الأدب الجزائري المعاصر.

2- الكتابة الروائية والتاريخ ما بعد الستينيات: تأسيس وتجريب

3- الرواية الجزائرية بعد انتفاضة أكتوبر 1988.

– السياق الثقافي لنشأة الرواية العربية

أولا: الرواية وعلاقتها بالتاريخ:

1– الطروحات النقدية حول المفهوم:

إنّ الباحث في نشأة الرواية وتطورها يتوقف حتما عند سؤال مركزي وهو علاقة هذا الفن بالإنسان والتاريخ والأنثروبولوجية وعلم الاجتماع وذلك في محاولة لتفسير العلاقة المركبة بين الإنسان من جهة، والمنظومة التاريخية والثقافية من جهة أخرى.[1] وإذا كانت الرواية في تعريف النقاد "قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق"؛[2] فهي تقدم أحداث التاريخ في قالب قصصي تخييلي مشوق يحمل تصور الكاتب عن مرحلة تاريخية معينة، تعبّر عن المجتمع أو الإنسان، وتتخذ من التاريخ مادة للسرد، ليشكل "الحدث لاختيار ضروري فيُلزمُ الأديبَ إعطاء الأدب دلالات قد لا يتحكم فيها".[3] فتكون الرواية مركبة بمرجعيات واتجاهات وتيارات فكرية، مرتبطة بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيله والتنويع عليه، "فالآخر والذات والمجتمع والتاريخ عناصر يتحكم فيها الاصطدام وبناء الصورة، والمثاقفة، ومساءلة الذات، والأنساق التاريخية، والمعطيات، والتبدلات الحاصلة في القيم والسلوكيات، و العلاقات، والرؤى داخل المجتمع وما رافق ذلك من تطويع للّغة ودلالاتها".[4]

---

[1] – أنظر عبد الله الخطيب، روايات علي أحمد باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، باكثير، موقع الأديب علي أحمد www.bakatheer.com/upload/Rewayat-Bakatheer_al-Khateeb.pdf، تحميل يوم: 2017/01/16

[2] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2002،ص101، عن الأدب والأنواع الأدبية، مجموعة من الباحثين ، ترجمة طاهر نجار،دار طلاس، ط1، دمشق،1985، ص128.

[3] – **يوسف يوسفي،استدعاء الذاكرة التاريخية في السّرد الجزائري المعاصر**، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، العدد 56 **الصفحة 105**. راجع أيضا مقال: محمد طيبي عن رولان بارت الكتابة في درجة الصفر، مجلة اللغة والادب ، جامعة الجزائر ابريل 2001 ، العدد 15 ص 130.

[4] – شعيب حليفي، المتخيل والمرجع سيرورة الخطابات،ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1، ص451.

إلا أنّ ما يميزها عن التاريخ أنّ التاريخ حقائقه معلومة، و"الرواية تحفل بالكثير من الخيال الذي يحاول الروائي به أن يتحرر من شروط الزمان والمكان[1].لأنّ طبيعة الرواية تمكنها من الاعتماد على مادة تاريخية لتؤسس "كيانا سرديا دالا فنيا ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد مما يحتاجه من مواد روائية ليشيّد كيانا سرديا دالا تاريخيا"[2] وبالتالي يقدم النص التاريخي "ساردا عارفا بكلية عالمه الحكائي فهو يقدّم ويؤخر أوضاع الحكاية حسب ما تقتضيه الإحاطة التاريخية بعناصر الواقعة لتحقيق إشباع سردي مقنع بالنسبة للقارئ"[3] "فكلما ارتفعت نسبة المادة التاريخية؛ اضطر الروائي إلى التقيّد بالأحداث الحقيقية والشخصيات والأمكنة والأزمنة وضعفت في الوقت نفسه قدرته التخيلية الروائية".[4]

2- الأبعاد الدلالية للتاريخ في النص الروائي وإشكالية القراءة:

منذ ستينيات القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين مع جهود الشكلانيين الروس بدأ فهم النص وتأويله يتخذ منحى جديدا مختلفا عن أي ممارسة نقدية في تاريخها الطويل، إذ ظهر ما يسمى "العلم الأدبي" وكانت الانطلاقة بدراسة النص في حد ذاته، ليكون الانشغال بعدها بقضايا تتجاوز حدود النص إلى أمور تتعلق بما هو خارج نصي.[5]

وإذا كان الباحث في الرواية العربية أو حتى الغربية يقع على كثير من الدراسات والأبحاث الهامة التي تناولت هذا الفن بالتحليل والمساءلة؛ فإن ذلك يستدعي منا استحضار المقولات التي بحثت في جدلية العلاقة بين الرواية والتاريخ "باعتبارها ممارسة خطابية تمكن من سرد الهوية والتاريخ والأنا والآخر"[6]

---

[1]- قاسم عبده قاسم، التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل، http://www.dar-ein.com/، نشر يوم: 2014/07/23، تصفح يوم: 2014/09/20.

[2]- عبد السلام أقلمون :الرواية والتاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1 ، ليبيا، 2010 ، ص102 .

[3]- المرجع نفسه، ص84 .

[4]- سمر روحي الفيصل :الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003 ، ص70 .

[5]- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، ط 1 ،2012 ، ص10

[6]- المرجع نفسه، ص 36.

ولعل مقولة كروتشة: "لاتاريخ بلا قص"[1]؛ لخصت بإيجازها موضوع جدلية الأدب والتاريخ فتسجيل أحداث التاريخ يحمل طابع القصصية، والرواية بشكل عام "هي تاريخ متخيّل داخل التاريخ الموضوعي".[2] فهما (الرواية والتاريخ) يشتركان في العناصر الرئيسية: الإنسان والزمان والمكان، وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصّة أو الطابع القصصي. وتقوم على بنية زمنية تاريخية معلومة، "يمتد من الماضي وحتى اللحظة الراهنة أو القادمة، تضيئه أحداث تحييها شخصيّات إنسانية فنيّة، حيّة وكاملة"[3].ويتجلى التاريخ في الرواية في أنها تعيد كتابة أحداث وقعت في الماضي، وتحكي عن حقبة بكل تفاصيلها ترسمها شخصيات معلومة في مكان وزمان معلومين.إلا أنّ ما يميزها عن التاريخ أنّ التاريخ حقائقه معلومة، إلا انّ "الرواية تحفل بالكثير من الخيال الذي يحاول الروائي به أن يتحرر من شروط الزمان والمكان[4].لأنّ طبيعة الرواية تمكنها من الاعتماد على مادة تاريخية لتؤسس"كيانا سرديا دالا فنيا ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد مما يحتاجه من مواد روائية ليشيّد كيانا سرديا دالا تاريخيا".[5]

وبالتالي؛ يقدم النص التاريخي"ساردا عارفا بكلية عالمه الحكائي، فهو يقدّم ويؤخر أوضاع الحكاية حسبما تقتضيه الإحاطة التاريخية بعناصر الواقعة لتحقيق إشباع سردي مقنع بالنسبة للقارئ"[6] **"فكلما ارتفعت نسبة المادة التاريخية؛ اضطر الروائي إلى التقيّد بالأحداث الحقيقية والشخصيات والأمكنة والأزمنة وضعفت في الوقت نفسه قدرته التخيلية الروائية"**[7]فالتاريخ في

---

[1] – انظر فريال جيوري، الرواية والتاريخ، مجلة فصول، المجلد 2، ع2، القاهرة، 1982، صص293 – 294.

[2] – محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، مجلد:12، ع1، 1993م،ص13.

[3] – أنظر: عبد الله الخطيب، روايات علي أحمد باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، ، موقع الأديب علي أحمد باكثير www.bakatheer.com/upload/Rewayat-Bakatheer_al-Khateeb.pdf، تحميل يوم: 2017/01/16.

[4] – قاسم عبده قاسم، التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل، http://www.dar-ein.com/، نشر يوم2014/07/23، تصفح يوم: 2014/09/20.

[5] – عبد السلام أقلمون، **الرواية والتاريخ**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ليبيا، 2010، ص102.

[6] – المرجع نفسه، ص84 .

[7] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003، ص70.

صورته المعروفة ما هو إلاّ حقائق مجرّدة لها وجود محدد، وقد أُعدت سلفاً وبمجرد دخول هذه الحقائق التاريخية في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي.

ويذكر لوكاتش عن التزام الروائي بحقائق التاريخ: "يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة "[1]أي: أنّ الرواية التاريخية مثل كل الروايات تنطلق من منظور الروائي لكتابة نصه تعتمد على التخييل للأحداث والشخصييات "يقدّر المسافات، ويشكّل الألوان، ويصوّر الأماكن والحالات، ويركب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردودالفعل، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين"[2] إلا أنها – حسب لوكاتش– تبقى ملزمة بحقائق التاريخ الكبرى دون التصرف فيها.لذا فإنّ "كتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق، لأنّ الشخصيّات في التاريخ لها وجود محدد، أو بعبارة أخرى هي معدّة سلفاً وكذلك الأحداث التاريخية والمكان والزمان وغيرها، وعلى الفنّان أن يصوغها صياغة جديدة لا أن ينقلها كما هي في التاريخ، وهذا العمل هو الذي يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملاً مشروعاً".[3]

وفي هذا الصدد يذكر بول ريكور أنّ "التاريخ يلتقي مع الرواية في جوانب متعددة أهمها العمق الزمني للتجربة البشرية، وإعادة تمثيل هذه التجربة في صيغة سردية تنتقل بمقتضاها الأحداث والوقائع من وجودها المتنافر والمشتت إلى وجود جديد يطبعه الانسجام والترابط ضمن مسار زمني"[4].كما تطرح مسألة مصداقية التاريخ الذي ترويه الرواية كون هذا الماضي لم يعد موجودا، وهنا تلتقي الرواية مع التاريخ في تعاملها مع الماضي اعتمادا على التخييل لإعادة تركيب ذلك الماضي وإعطائها شكلا سرديا دالا ومعبرا عن تجربة إنسانية وهذا النسج الذي يحدث على مستوى الرواية يحدث أيضا على مستوى التاريخ، وهنا يؤكد بول ريكور أنّ "السرد التاريخي هو الشكل السردي الذي يحاول أن يكون

[1] – جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صلاح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986،ص215.

[2] – سيار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، البيان، مج2، ع2، 1999، ص39

[3] – عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص33.

[4] – إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص114.

أكثر حيادا لا يمكن أن يبلغ درجة الصفر للتقويم كون المؤرخ يبحث عن الوسائل التي استعملها البشر لتحقيق غاياتهم"[1].

ورغم اعتماد الرواية التاريخيّة على التاريخ، إلاّ أنّ أسلوبها في الحكي يكون مغايرا له، فهي "عمل فني يتّخذ من التاريخ مادة للسرد".[2] تستثمره وتعيد صياغته وفق رؤية المؤلف. وهي على حد تعبير محمود أمين العالم "تاريخ متخيّل داخل التاريخ الموضوعي"[3] وتشترك مع التاريخ في الإنسان، والزمان والمكان، وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصّة أو الطابع القصصي.

ولأنّ الرواية والتاريخ مصطلحان تاريخيان لغويان، "رضعا من ثدي واحد ونهلا في الأصل من منبع واحد وهو الخبر"[4]؛ فهما مرهونان ببعد تاريخي متغير. وقد تأثرت كل من الكتابة التاريخية والرواية التاريخية ببعضهما البعض في القرن التاسع عشر، ثم تطورت الرواية التاريخية في اتجاه أشكال روائية أخرى، واتّخذ التاريخ أشكاله المتنوعة بدوره. ولكن هذه العلاقة الزمنية واللغوية والسردية مازالت تسكنهما بدرجة أو بأخرى.

إن الجدير بالدراسة أنّ هناك جسرا ممتدا بين التخييلين؛ التاريخ تخييل للواقع؛ والرواية تخييل للتاريخ، ولأنه ينبثق من خلال "نصوص لغوية تحمل حقائقها بذاتها ولا تقاس على واقع خارجها: لأن الواقع خارجها يقول دائما شيئا آخر.[5] يجعل الذات القارئة تتفاعل مع مضمون الأحداث والعلائقية ما بين الشخصيات وتحاول فسخ شفراتها[6].

---

[1] – المرجع نفسه، ن ص.(بتصرف)

[2] – مفيد نجم، حوار الرواية والتاريخ مشكلة المصطلح، صحيفة العرب، السنة42،ع 11612، ص14، بتاريخ: 2020/02/09، تصفح: 2020/04/03. https://i.alarab.co.uk/2020-02/11612_Page_14.pdf

[3] – محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، فصول، ع:12،مجلد1993م،ص13.

[4] – أحمد بوحسن، الرواية والتاريخ،أعمال ندوة في موضوع الرواية والتاريخ، إشراف جامعة محمد الخامس– الرباط، تنظيم: معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، العرفان، بتاريخ: 2015/12/16 ، نشر بمجلة رباط الكتب، بتاريخ: 2016/04/21، https://ribatalkoutoub.com/?p=2408 آخر تصفح:2020/06/06.

[5] –أنظر: عبد الحميد المحادين، التاريخ فضاء للرواية الخليجية(بتصرف)، ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1، ص23.

[6] –محمد الكرافس، مغامرات الشكل القصصي من التقليدية إلى التجريب . الرواية نموذجا، 12 يوليو 2015 .

وانطلاقا من تعريف جورج لوكاتش للرواية التاريخية بأنها "رواية تاريخية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات"[1]؛ فهي بالتالي عمل فنّي يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنّها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه، أوموقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له[2] ولا نقصد من قول التعامل مع التاريخ أن يكون التاريخ بديلاً للتخيل "فالنص الروائي تحدده طبيعة الأحداث والطريقة التي تعرض بها".[3] ومن هنا يتضح لنا وجود ارتباط فطري بين التاريخ والفن الروائي،ف"الرواية نص سردي يقوم على بنية هرمية في مستوى الأحداث ويركز على شخصية أو أكثر ويتوفر بين مكوناته حد من الانسجام والتناغم"[4].والتاريخ أيضا يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي. ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ "اتجه الكتّاب إلى قراءة هذا المصدر الثري، وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغة حيّة نابضة لتغدو وسيلة للتعبير من خلالها عن أنفسهم ذواتاً تحس وقلوباً تنبض"[5] تعبّر عن المجتمع في العصر الذي يعيشه الروائي، وتتخّذ من التاريخ ذريعة وشكلاً مغايراً للحكي، ونظرا لما تحمله من زخم معرفي ذو قيمة تاريخية وخيال وقدرة على إثارة ذهن ومشاعر القارئ- خاصّة إن كان التاريخ متقاطعاً مع اهتمامات القارئ أو هوّيته الثقافيّة- فكانت المقصد الأول للروائيين يعبرون من خلالها عن مواقفهم واتجاهاتهم تجاه الأحداث التاريخية. فتكون بذلك رسالة موجهة من أجل اقتراح حلول لأزمات العصر وأحداثه.

في ضوء هذا المعطى؛ يمكن أن نقول أن الرواية تسجيل (تاريخي) لحال المجتمع الذي يعيش الأفراد في رحابه بشكل أو بآخر، ذلك أنه يتم في فترة (تاريخية) ويسجل صورة فنية تعكس رؤية

---

html-index.php/2013-10-30-09-53-50/itemlist/user/680/ موقع-الكتابة.

[1] - جورج لوكاتش، **الرواية التاريخية**، مرجع مذكور،ص89.

[2] - عبد الحميد القط، **بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**،(القاهرة، د.ت)ص33.

[3] - أنظر عبد الفتاح الحجمري، **هل لدينا رواية تاريخية**، بتصرف، مجلة فصول،عدد3،القاهرة: 1997، ص62.

[4] - محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص79.

[5] - فريال جيوري، الرواية والتاريخ، (مجلة فصول، العدد الثاني المجلد الثاني، القاهرة : 1982).ص293 .294.

الروائي للموضوع أو للظاهرة"،[1]فالمنظور التاريخي يبقى هو المعيار الذي يجعل من كل نص روائي إبداعي رواية تاريخية كما يجعل من التاريخ رواية[2]. **الرواية تاريخ والتاريخ رواية** وبالتالي نذهب إلى ماقاله محسن جاسم: "إنّ الرواية تعاملت مع الواقع بعمق أكثر وهذا ما جعلها تحقق بعض خصوصياته".[3] لأنّ المادة التاريخية لم تعد خاضعة للوثيقة بقدر ما أصبحت خاضعة للسؤال الذي يطرحه المؤرِّخ، والذي تعود له الأولوية المنطقية في التحقيق التاريخي على حد تعبير بول ريكور[4](Paul Ricoeur)، وقد أسهم "هذا التحول في فهم التاريخ في تشكيل رافد أساسي من بين الروافد التي تصبّ في الرؤية الإبداعية للرواية الحديثة"[5]، بل إنّ "علاقة القربى والتقاطع بين الرواية الحديثة والتاريخ العلمي جعلت من الرواية تاريخا عبرت عنه مستويات ثلاث: أولها زمنية الرواية، وثانيها فاعلية النص الروائي، وثالثها مستويات التأويل"،[6]على اعتبار أنّ كل هذه المستويات خاضعة للزمنية التي يخلق تفاعلها دينامية تاريخية تجعل من الرواية "فنا تاريخيا بامتياز يركن إلى الوقائع المحفورة في أطرها الزمانية – المكانية ليجسدها كوقائع ملموسة تصادي الوقائع غير المتخيلة وتنأى عنها لكونها بنية متخيلة أولا وآخرا قائمة على اللغة والرموز والدلالات"[7]. ومن أجل ذلك لابد أن نصرف النظر عن مدى دقة التأريخ في الرواية التاريخية ؛لأنّ الثابت أنّ التأريخ ليس مقصودا لذاته فيها. وتأكيدا لهذا المبدأ يقول **فرح انطون** –في كتابه "**فتح العرب لبيت المقدس**" (1919)– محددا ملامح السرد التاريخي :"إنّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع وأرقام ، فإنّ طالب هذه الوقائع

---

[1] – قاسم عبده قاسم، التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل، قاسم عبده قاسم، **التاريخ والرواية: تفاضل أم تكامل**،(مجلة العربي،عدد557) 2005. http://www.dar-ein.com/،نشر يوم2014/07/23، تصفح يوم: 2014/09/20.

[2] – رفيف رضا صيداوي، بين رواية التاريخ والرواية كتاريخ،ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1. ص333.

[3] – محسن جاسم الموسوي، هل من خصوصية للرواية العربية، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 1، ربيع 1993، ص24.

[4] – رفيف رضا صيداوي : الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، دار الفارابي ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص93.

[5] – المرجع نفسه ص93.

[6] –المرجع نفسه، ص95

[7] – المرجع نفسه، ص96 .

والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عما ليس منها، لا في الروايات المطولة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ويصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية ...تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة "[1]،و"تجاوز معطياته إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي"،بأنّ الرواية كواحدة من التمثلات التي ينتجها الإنسان تعطي معنى لتجربة تاريخية معينة ،فضلا عن دمجها الجماعة التاريخية في الهوية الجماعية الواحدة التي يجري باستمرار سردها وتأويلها".[2] و"إذا رجعنا إلى محاولات أولية تجرب كتابة نص روائي عربي، سنكتشف أنها فعلت ذلك بين يدي التاريخ. فمنه أخذت موضوعها وفي مضماره ترعرعت قبل أن تشق منوالها الخاص، لتقدم نصوصاً روائية تستطيع استيعاب التاريخ بندية فائقة".[3]

ثانيا: بدايات الرواية التاريخية:

1- الرواية التاريخية عند الغرب:

نشأت الرواية الأوربية عندما تحطم التكامل بين الإنسان وعالمه، وظهرت الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب عن عالم أكثر تكاملا، عالم تتحقق فيه رغباته. هذه النشأة جعلت الرواية الأوربية شكلا من أشكال المفارقة التي تتجسد في توتر المسافة الفاصلة بين الواقع الملموس والمثال الغائب، فما بين توتر هذه المسافة تولدت الرواية، وفي المفارقة التي تنتج عن التقابل بين النقائض تجسد الشكل الروائي صراعا بين أضداد وتعارضا بين رغبات، ومواجهة مستمرة لكل ما يفصم التكامل بين الإنسان وعالمه[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص93

[2] - رفيف رضا صيداوي : الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، دار الفارابي ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص102 .

[3] - **عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ: سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2010، ص. 105.**

[4] - جابر عصفور، عصر الرواية، مجلة العربي، ع 905، أغسطس1992، http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=657

إن أول ظهور للرواية التاريخية كان في القرن التاسع عشر في بريطانيا، على يد الكاتب الأسكتلندي والتر سكوت في عدد من الأعمال، أولها رواية "ويفرلي"(1814)[1]، وقد لقيت رواياته نجاحاً كبيرا، وكذلك العديد من الأعمال الأدبيّة التاريخيّة. ويذكر النقاد أنّ "والتر سكوت كان أوّل من نجح في استعمال الرواية لإحياء الماضي بدقة وإقناع، وذلك في روايته عن تاريخ القرنين السابع عشر والثامن عشر في روايتيه: "ويفرلي" 1814 و"قلب ميدلوثيام"1816 ثم مع "روب روي" ، و"غاي مانرينغ"، و بعدها "إيفانهو" (1820)، وكانت هذه روايات تاريخية لأنها عالجت شخصيات وأحداث تاريخية، وفي الوقت نفسه أحيت روح العصور الماضية من ناحية الثقافة والأخلاق بوصفها لحياة الناس العاديين[2]. وقد تزامنت روايات والتر سكوت مع الكتابات التاريخية لمؤرخي القرن الثامن عشر، منهم فولتير وجيبون اللّذان رغم إجادتهما وتجديدهما لكتابة التاريخ كان ينقصهما فهم نفسية العصور التي يصفونها وافتقارهما للحاسة التاريخية التي تجعلهما يعتقدان أنّ الإنسان هو نفسه في جميع العصور، بغض النظر عن التطورات التي تطرأ على العصر والتي تنعكس عليه،[3]فتكامل هذه العناصر الفنية نوعا ما كان عند والتر سكوت الاسكتلندي، الذي يعد رائد الرواية التاريخية برواية **ويفرلي** سنة1814. بعدها ألف قرابة خمس وخمسين رواية تاريخية، وقد سن لمن بعده أصولا فنية ظلت كتقاليد متبعة للرواية المتكئة على التاريخ في مختلف الآداب الأوروبية والعربية أيضا، أساسها الصدق والحبكات الفجائية التي أرست دعائمها قبل سكوت قصص الرومانسية والفروسية. وكان "سكوت"

[1] – ولد والتر سكوت في أدنبره عام 1771، وفيها تلقى دروسه الأولى والجامعية. وبدأ باكراً بدراسة الأشعار والحكايات الفروسية الفرنسية والإيطالية. وهو بدأ حياته الأدبية بترجمة الكثير من الروايات والقصص الرومانسية، بما في ذلك رواية «غوش فون برليشنغن» لغوته، وبعد ذلك راح ينشر رواياته التي يصعب إحصاؤها، وإن كان من السهل التشديد على أن «إيفانهو» تظل أشهرها كما أشرنا، إلى جانب «سيدة البحيرة» و «روكبي» و «سيد الجزر» و «ويفرلي». وحين مات سكوت في عام 1832 كان بلغ من الشهرة ما جعله يعتبر المؤسس الأكبر لفن الرواية التاريخية وليس في الأدب الإنكليزي وحده.

[2] – أنظر: روجر آلن، الرواية التاريخية والتاريخ في الرواية، ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1. ص362– عن داوود لوج، فن الرواية، 1992،ص131.

[3] – قاسم عبده قاسم، الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث: نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1979، ص188.

يستحضر أسماء لشخصيات تاريخية من العصور الوسطى مجسدا كل مقومات ذلك العصر ليسقطها على واقع عصره، فكانت شخصياته رغم بساطتها، إلا أنها لتؤدي دورا يستمد أهميته من السياق الروائي الذي أختاره.[1]

ليمتد تأثير الروايّة التاريخيّة إلى فرنسا مع الأب ألكسندر دوماس برواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر لويس الثالث عشر إلى عودة الملكية خلال الحوادث الرئيسية في التاريخ الفرنسي.

وتأثر فيكتور هوغو بكتابات دوماس فكتب أشهر روايتين تاريخيتين وهما " notre dame Paris"de " **أحدب نوتردام**"(1831) و"كارتر فون تيريز" (1873) فكانت رواياتهما ذات طابع تاريخي، تناولت أوضاع تلك الفترة المضطربة من تاريخ أوروبا، ولهذا سعى (هوجو) في طرح فلسفته عبر منظومة من القيم بغية الوصول إلى الحقيقة وعبر خطوات تتواكب مع الأحداث لتصل الرواية إلى قلوب الفقراء والبسطاء ليقرءوا العالم على ما هو عليه.[2]لينتقل هذا اللون التاريخي إلى سائر الآداب العالمية.

كما استوحى الكاتب الإيرلندي"جيمس جويس" في روايته "عوليس" (Ulysses)[3].من الأسطورة اليونانية موضوع روايته وبنى هيكلها العام على شاكلة الهيكل العام لملحمة هوميروس "الأوديسة" في روايته التي تحمل عنوان شخصيتها الأساسية غير أن هذا الكاتب الإيرلندي، لم يقف عند الهيكل العام للملحمة اليونانية، وعدد فصولها المطابقة لفصول الملحمة، بل راح يمازج بين خطوات "ليوبولد بلوم "Leopold Bloom-بطل الرواية، وعوليس بطل الأوديسةوهذا الرجوع إلى التراث اليوناني، سواء عند "جويس" أو غيره من الأدباء الغربيين هو في حقيقة الأمر امتطاء للأسطورة والرّمز و الملحمة، باعتبارها أدوات فنية للولوج إلى الواقع الأوروبي المتسم في عمومه بالإنكسار في

---

[1] - المرجع نفسه، ص189.

[2] - أنظر: زيد خلدون جميل، أحدب نوتردام... من الإنسان المسخ إلى المسوخ الإنسانية ،جريدة القدس العربي، السنة30، العدد 9195 الجمعة 25 /2018/05. https://www.alquds.co.uk، آخر تصفح:2020/06/05.

[3] - محمد عبد الرحمن، 100رواية عالمية.. "يوليسيس" ملحمة القرن العشرين المستوحاة من الأوديسة، بدأ إصدار هذه الرواية في مجلة "The Little Review" الأمريكية ما بين 1918و1920،ثم نشرته سيلفيا بيتش في باريس في كتاب صدر في 1922. https://www.youm7.com/story/2020/2/21/100- /463914

القيم و المثل.[1] فمن خلال التزاوج بين الواقعين، الحقيقي و التراثي، استطاع الفنّان عموما والرّوائي خصوصا أن يكشف على الوجه القبيح للإنسان، و بعض مواقفه كالحرب والكراهية و العنصرية و الاستعمار.

وقد وصل أثر الرواية التاريخية إلى روسيا ليؤلف الكاتب **ليو تولستوي** عن فترات من التاريخ الحديث في رواية "**الحرب والسلام**" بدأ إصدارها على شكل حلقات متتالية في مجلة "المراسل الروسي" على شكل حلقات متتالية من (1865 إلى 1869)، وهي أول رواية مثّلت ملحمة كبرى تتحدّث عن الحرب الفرنسيّة الروسية ومحاولة احتلال نابليون لروسيا، حاول فيها الوقوف عند أهم أحداث تاريخ أوروبا في بداية القرن التاسع عشر. ولم يتبع تولستوي في سرد هذه الأحداث والتعامل معها منهج المؤرخين السابقين له، بل تعمق وأطال في تحليلها وانتقد بعض الآراء السائدة في ما يخص مجريات بعض الأحداث وأسبابها (حريق موسكو)، والصورة المرسومة بألوان براقة بمبالغة ساذجة لأشخاص مثل نابوليون، في حين لطخت بالسواد صور أبطال أشاوس مثل القائد العسكري الروسي كوتوزوف الذي يصفه بالحكمة وبعد النظر وغيرهم[2].ومن بين الأعمال الروائية التاريخية التي أصدرها تولستوي رواية "**آنا كارنينا**" (1873) وفيها كتب عن الصراع الذي عاشته روسيا[3] متصورا مستقبلها من خلال شخصيات الرواية؛ حيث يمثل كل واحد من تلك الشخصيات الرئيسة منظومة قيمية في الفكر والسلوك مختلفة عن الآخر، ويجري فيما بينهم العديد من النقاشات والجدالات التي تعد امتدادا للجدال الثقافي آنذاك. وفي الوقت الذي كتب فيه تولستوي روايته هذه، كانت روسيا تعبر واحدة من

---

[1] – محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث عند روائيي الحداثة العرب الغيطاني نموذجا، ضمن الرواية المعاصرة كتابة الآخر والهناك تنسيق: محمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، 2006، ص7 .

[2] – أميرة قاسيمي، **رحلة بين الحرب والسلام في رحاب الأديب العبقري ليو تولستوي، موقع أراجيك** ، https://www.arageek.com/2016/07/19/war-peace.html ، آخر تحديث2020/02/24، تحميل يوم:2020/06/05.

[3] – أنظر: عبد الله الخطيب، روايات علي أحمد باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، باكثير، موقع الأديب علي أحمد باكثير، www.bakatheer.com/upload/Rewayat-Bakatheer_al-Khateeb.pdf، تحميل يوم: 2017/01/16.

أكثر مراحلها حساسية وخطورة؛ حيث كانت البلاد في طور التحول من دولة زراعية متأخرة اقتصادياً، إلى قوة صناعية عالمية كبرى. وخلال هذه الفترة؛ شهدت الساحة الثقافية الروسية جدلاً حاداً حول أي القيم ينبغي على روسيا أن تتبناها، فانقسم الرأي العام الثقافي الروسي إلى فريقين: الفريق الأول هم السولافيون /القوميون الذين يدعون إلى التمسك بالهوية القومية الروسية ورفض القيم الدخيلة عليهم؛ بينما يتبنى الفريق الآخر اعتناق القيم الغربية الليبرالية في الفكر والسلوك والنظام السياسي.[1] وتعد هاتين الروايتين أعظم الروايات التاريخيّة قاطبة ومن أجود ما قدمه تولستوي للعالم حسب أغلب نقاد العصر الحديث، رفع بهما تولستوي مجد الأدب الروسي إلى ذروة الأدب العالمي، بمعالجاته الإنسانية والفلسفية والجمالية الناضجة، وتصنفان ضمن الأدب الواقعي الذي يسعى إلى الوفاء للواقع ووصفه كما هو.[2]

و في أمريكا يمكن تحديد البداية الفعلية للرواية التاريخية مع الكاتب الأميركي **ستيفن كرين** في رواية "**شارة الشجاعة الحمراء**"، 1893 التي استوحاها من مقابلات أجراها مع جنود قدامى ومن تجاربه الشخصية وردّات فعله تجاه الأزمات التي كان يمر بها. وقد اعتبرت هذه الرواية دراسة ناجحة وموضوعية لرجل عادي في مواجهة دوامة الحرب. وقد نشرت هذه الرواية كحلقات متسلسلة في صحيفة **فيلادلفيا برس**، ثم في كتاب كامل في أكتوبر1895 [3]

[1] – هيئة التحرير، كيف جسدت رواية "آنا كارنينا" رحلة تولستوي من الشك للإيمان؟، نشر بموقع الجزيرة، https://www.aljazeera.net/midan/intellect/literature ، بتاريخ:2017/04/12، آخر تصفح:2020/06/05.

[2] – أنظر: بشير بن شيخة ، رواية أنا كارنينا، رواية الجمال والعشق المجنون، الحوار المتمدن، العدد:5749، يوم2018/01/06، محور: أدب وفن، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=585081&r=0 ، آخر تصفح: 2020/06/05.

[3] – السيد غيث، أشهر روايات الأدب العالمي الخالدة، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2017، ص84.

2- الرواية الجديدة في أوروبا: الحداثة والتجديد

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في ظل "المراحل الكبرى التي أعقبت هذا التاريخ تمت إعادة نظر شاملة في أسس وهوية هذا الجنس الأدبي، كما عرف هذا الإنتاج الروائي تحولات ذات أهمية كبرى".[1] ولعل أحداث الحربين العالميتين الأولى والثانية تعدان العامل الأساسي في نمو وعي جديد في الكتابة الروائية خاصة في فرنسا، فقد شهد هذا الحقل انبثاق مفهوم جديد تتأسس الرواية في ضوئه باعتبارها جنسا أدبيا هاما وجذابا، معتمدا على تصوير وقائع المعيش اليومي وقد ظهرت بوادر هذا التغيير في كتابات عدد من الروائيين نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر بالزاك، وستندال، وقوستاف فلوبير، وإميل زولاوأندري جيد وبروست.[2]

وإذا كانت رواية "الأحمر والأسود"(1830) لكاتبها هنري بيل الملقب بـ"ستندال" (Stendhal)؛ قد دشنت نزعة متميزة في كتابة الواقع- على حد تعبير ريمون ميشال- ؛ فإن روايات بالزاك(Balzak) قد استطاعت أن تخلق عالما يتطور مع تاريخ المجتمع،[3] وربما الفضل يعود إليه في تأصيل نظرته الواقعية والاجتماعية في كتابات القرن التاسع عشر، وتحول الرواية إلى جنس قائم بذاته.

وتطالعنا في منتصف القرن التاسع عشر(1857) الرواية الشهيرة "مادام بوفاري" لكاتبها قوستاف فلوبير بـ "اتخاذ موضوع الواقع في صفته المحصورة بحيث تتم ملاحظته بشكل يقظ، وحيث يكون الوعي الحاد هو المفضل وبامتياز"[4] إلا أن رواياته تكشف عن رؤية ذاتية أكثر من تعبيرها عن رؤية ذات بعد موضوعي، وهو ما أعابه الروائيون الذين جاؤوا من بعده. خاصة بعد ما وصلت إليه النظريات الفلسفية من تطور داروين وأوغست كونت وكلود برنار التي استطاعت أن توجه الرواية نحو مسار جديد . في ظل هذه التطورات حاول(الإخوة قونكور) تأسيس رواية جديدة تبحث في التاريخ

---

[1] - داود محمد، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ابن النديم للنشر والتوزيع، (الجزائر) ودار الروافد الثقافية ناشرون، (لبنان)، ط1، 2013،ص9.

[2] - ينظر في هذا الموضوع: داود محمد، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها.

[3] - Michel **Raimond**, Le Roman, armand colin, Paris,1988,p18.

عن: المرجع نفسه، ص12، (بتصرف).

[4] - المرجع نفسه، ص16.

والراهن في تصوير الناس والطبائع، كما مهد (إيميل زولا) لتصور جديد للرواية الفرنسية يقوم على التصوير الدقيق والعلمي للفئات الاجتماعية المختلفة، وكانت "الروقون ماكار" لإيميل زولا تأسيسا جديدا للرواية الفرنسية.[1]

وفي مطلع القرن العشرين، مع ظهور تيار الوعي في الكتابة الروائية، انتقلت الرواية الفرنسية من الواقعية التقليدية إلى واقعية جديدة "تبحث عن طرائق جديدة في التعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم"[2]، وقد حدد **روبرت همفري** مفهوم لمصطلح روايات "تيار الوعي "، في الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر، وتعتمد في رسم شخصياتها على علم النفس التحليلي لتعبر من خلال الرواية عن أعماق النفس البشرية في علاقتها مع الزمن ، أي: أن الوعي المصور يخدمنا باعتباره شاشة تعرض عليها المادة في هذه الروايات...وتقدَّم الرواية كلها من خلال ذهن الشخصية، وهي تركز على مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات.[3]"حيث مثّل هذا الاتجاه ثورة فنية على تقاليد القص الكلاسيكي، لتبنى على أنقاضها فنيات كتابية حديثة من شأنها التغلغل إلى ذات الشخوص وسبر أغوارها خاصة بعد انفتاح النص الروائي على عوالم الوعي واللاوعي"[4]لتتجسد في النص الروائي عن طريق التداعي والحدس والرؤية. ويمكن الإشارة –على سبيل المثال إلى كتابات– مارسيل بروست و وليم فولكنر وأندري جيد كنموذج للأعمال الروائية التي تبنت تيار الوعي، وهي الإرهاصات الأولى لظهور الرواية الجديدة.

رواية "البحث عن الزمن الضائع"(1927) "يصف فيها باريس وهي تحت ويلات الحرب العالمية الأولى، ويختم الرواية برمز الزمن الذي يسيطر على ذهنه لتحقيق ضرب من وعي لا زمني. [5]بدأ

---

[1] – داود محمد، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها،صص16-17، (بتصرف).

[2] – م ن، ص349.

[3] – ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم محمود الربيعي، سلسلة ميراث الترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 22 وص27.

[4] – سليمة خليل، تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع7، 2011، ص 180.

[5] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص26.

مارسيل بروست بكتابته في نفس الوقت الذى بدأ فيه بكتابة الجزء الأول من الرواية "جانب منزل سوان"، لكنه أعاد النظر فيه عدة مرات وأضاف عليه،[1] وقد كان بروست يمسك بالماضي عن وعي بغية إقامة صلة مع الحاضر.[2]

وقد وصل صدى الرواية الجديدة إلى أمريكا في كتابات فولكنر التي رصدت لنا أهم المراحل التي مر بها التاريخ الأمريكي من خلال رصده الصراع الدائم بين شمال أمريكا وجنوبها. ويطلعنا في رواية " الحرم" عن كل أشكال التجاوزات والانتهاكات التي يرتكبها سكان الشمال في حق سكان جنوب أمريكا، الذي يعيش ويلاتٍ وشرورٍ وأحقاد وفوضى خُلقية، وتفسّخ إجتماعي وخُلقي. وجاءت وأعماله شاهدة على التغييرات السياسية، والتحوّلات الاقتصادية والاجتماعية العميقة التي طرأت على الجنوب الأمريكي من جرائم، وصراع، مسقطا حال ولايته على حال العالم. وهو في ذلك يعود إلى الماضي ليكتب عن أزمة الواقع الذي يعيشه مجتمعه في الحاضر، بشيء من التعقيد في الكتابة التي تستوحي من الأدب الإنجليزي والفرنسي، والروسي .[3]

وفي أمريكا اللاتينية اشتهر غابرييل غارسيا ماركيز بأعماله الروائية وظهرت الكتابة التاريخية بشكل مباشر في رواية "سيمون بوليفار أو الجنرال في متاهته"(1989)، وهي عبارة عن نص يركز فيه المؤلف على حالة من التأمل حول وضع انعدام الاستقرار في الجمهوريات الأمير كية الجديدة. وقد

---

[1] – المرجع نفسه، ص26. أنظر أيضا: مقالات حول الأعمال التي يترجمها المركز القومي للترجمة عن هذا الموضوع:
– أحمد إبراهيم الشريف، 100 رواية عالمية، "البحث عن الزمن الضائع" بروست يكتب أعظم عمل خيالي، اليوم السابع، https://www.youm7.com/story/2020/2/17/100-/4633262، 2020/02/21. تم نشر هذه الروايات بعد وفاة كاتبها من قبل أخيه الذي جمع المسودات ثم نشرها دون أن يتمكن المؤلف من وضع لمساته الأخيرة عليها ولهذا جاءت مقاطع هذا الجزء غير متساوية في جودتها .والتي ترجمت إلى العربية في سبعة أجزاء عن دار شرقيات للنشر والتوزيع عام 1995م، بترجمة إلياس بديوي (من الجزء الأول إلى الخامس) والدكتور جمال شحيد (الجزآن السادس والسابع).
– ينظر أيضا: نزار سالم، مارسيل بروست "البحث عن الزمن المفقود"، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com ، 2020/01/25.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص27.

[3] – محمد خطابي، وِلْيَمْ فُولْكْنَر.. شيخُ الرّوائيّين الأمريكيين في القرن 20 ما زال أكثرَ حضوراً بيننا، صحيفة القدس العربي، https://www.alquds.co.uk، منشور بتاريخ: 2016/09/20، تحميل يوم: 2020/06/06.

أسس نصه انطلاقا من خلفية تاريخية تعود إلى 1830، وتدور أحداثها حول أحد أهم محرري أميركا الجنرال"سيمون بوليفار" الذي شارك في عملية تحرير فنزويلا ورفع الوصاية عنها، وقيادته جيوشا من الرجال الوطنيين والانتصارات التي دمغت استقلال كل من كولومبيا والإكوادور وبيرو. ويصف الكاتب الجنرال "بوليفار" كزعيم ومحرر، لكن قبل هذا كإنسان، ومن خلال وقائع الرواية يتداخل الأسطوري والتاريخي والشخصي الذي وصل إليه غارسيا ماركيز في رسم صورة "سيمون" من خلال لغة الرواية وبهذا تكون الرواية عن (بوليفار) أهم من تاريخ بوليفار من خلال المتعة التي تحققها في القارئ.[1]

وبدوره الكاتب الأمريكي إرنست همنغواي حاول أن يؤرخ لمعركة كابوريتو في روايته "**وداعًا للسلاح**" (**A Farewell to Arms**) (**1929**) التي كتبها خلال الحملة الإيطالية في الحرب العالمية الأولى وعنوانها مأخوذ من قصيدة للكاتب المسرحي الإنجليزي "جورج بيليه" الذي عاش في القرن السادس عشر. تروى الرواية على لسان الأمريكي فريدريك هنري، الذي يحمل رتبة "ملازم" في المستشفى الميداني للجيش الإيطالي، وتدور أحداثها حول علاقة حب تنشأ بين المغترب الأمريكي هنري وكاترين باركلي على خلفية الحرب العالمية الأولى، ر وتكشف الرواية جانبا آخر من هذه المعركة في تصويرها لهزل الجنود والقتال ونزوح السكان. وقد تبنت نزعة معينة مضادة للعسكرية، لذلك لم يُسمح بنشر الرواية في إيطاليا بسبب النظام الفاشي الذي كان يرى أنها تمس شرف القوات المسلحة من حيث تصويرها للمعركة، وإنما كُتبت الترجمة الإيطالية للرواية بشكل غير شرعي عام 1943 على يد فرناندا بيفانو، الأمر الذي أدى إلى حبسها في تورينو.[2]

---

[1] –حمدي باسل، روايات خالدة: الجنرال في متاهته، صحيفة البيان الإماراتية، https://www.albayan.ae/paths/books/2007-12-10-1.815524

أنظر أيضا مقال: عبد الله إبراهيم، أن تقرأ الرواية في سياق نقدي حرّ، مجلة الكلمة مجلة أدبية فكرية، العدد 55، نوفمبر، 2011، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/944 ، آخر تصفح 2020/06/05.

[2] – تأثير الحروب على الرواية العالمية، مجلة فكر الثقافية، https://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id=15

ثالثا: الرواية التاريخية عند العرب:

1- بوادر الكتابة الروائية عند العرب:

يفرض المقام هنا البحث في طبيعة الصلات الأولى بين الثقافتين العربية والغربية وفي مقدمة ذلك حملة نابليون الاستعمارية على مصر وبلاد الشام (1798-1801)، وقد شجعتها الأدبيات الاستشراقية واحتلت مكانا كبيرا من وعيه بالشرق، فكانت حملته تعبيرا عن ولع فرنسي بمصر استمده من التراث التوراتي، ومن أصداء الحملة الصليبية السابعة على مصر في منتصف القرن الثاث عشر، ومن الصورة الخلابة لمصر في المتخيل الغربي،[1] وربما كانت رسالة الفيلسوف الألماني **ليبتنز** التي كتبها إلى لويس الرابع عشر قبل زمن من الحملة التي اقترح فيها تجريد غزوة فرنسية إلى مصر؛ الدافع الأكبر في إيقاد هذه الرغبة بعد انحلال الدولة العثمانية، لتصبح بعد قيام الثورة الفرنسية 1789 شاغلا لا يخفى من شواغل المخيلة الفرنسية لتسابق الإمبراطوريات الأخرى نحو الشرق. وقد كان لأدب الرحلات دور لا ينقص أهمية في إثارة حماس الكثير من الفرنسيين خاصة منها كتاب "خطابات عن مصر" لسفاري (1786)، الذي عاش بمصر عشرين سنة وكتب عنها وترجم القرآن والسيرة النبوية.

ومن ثم كان تفكير نابليون يتجه في استيعاب مصر ثقافيا باصطحاب العلماء الذين يخدمون الغرض، ثم بإرسال صفوة من خيرة المصريين للتشبع بقيم الحضارة الفرنسية، ثم إعادتهم إلى مصر ليكونوا له المعين في حكم مصر، وبذلك حط نابليون رحاله بمصر سنة 1798.[2] إلا أن التاريخ الثقافي صور دائما هذه الحملة بوصفها "اللحظة التاريخية المؤسسة التي أيقظت الشرق من خموله"[3] ونقلت العرب إلى عصر النهضة، فعُدّ هذا الحدث حدا فاصلا بين حقبتين تاريخيتين: قديمه وحديثه. ولعل أولى مظاهرها كانت ظهور الطباعة، والمدارس والجامعات، والبعثات العلمية؛ التي أسهمت في

---

[1] - عبد الله إبراهيم ، السردية العربية تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013 . ص 17.

[2] - المرجع نفسه،من ص17 إلى 19(بتصرف) ، أنظر أيضا : روبير سوليه، مصر: ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج،مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص15.

[3] - عبد الله إبراهيم ، السردية العربية، ص15.

نهضة الفكر والثقافة العربية؛ وتشجيع حركة التأليف. وكانت حركة الترجمة أولى مظاهر الاحتكاك الثقافي العربي بالغرب[1]، لذلك يحسب للمشارقة قصب السبق في إدخال الرواية الغربية إلى العالم العربي، في مصر ولبنان وسوريا؛ كونها البيئة الأكثر قربًا من الحضارات الفارسية والأوروبية.

ما يهمنا من هذه التوطئة التاريخية هو ما صاحب هذه الحملة من ظواهر فكرية وأدبية أدت إلى تشكل مناخ أدبي جديد تشكل في الثقافة العربية وظهور نشاط سردي جديد ومنه تمخضت السردية العربية الحديثة، [2]و تأتي في مقدمتها الرواية التي جاءت استجابة لتحولات المجتمع العربي (مصر-سوريا ولبنان) في هذه الفترة، في سياق ظهور فئة متوسطة وصغيرة صدرت عن ذائقة جديدة تتحكم في المقروء الذي أصبح يجمع بين المتعة والمعرفة، فكان مجال اشتغالها في الصحف والمجلات والمنابر المختلفة التي أصبحت آنذاك (إحدى دعائم المؤسسة الأدبية الجديدة، وهكذا برزت صحيفة "حديقة الأخبار" اللبنانية لخليل خوري وكان لها دور بارز منذ صدورها في سنتها الأولى 1858، وقد لعبت دورا رائدا في العناية بنشر الرواية المعربة إلى جانب الكتابة الصحفية على يد بعض من رفاق الخوري، ومنهم سليم دي نوفل الذي دشن للتعريب الروائي منذ صدور هذه المجلة بتعريبه رواية "المركيز دي فونتاج، ورواية "الجرجسين"(1858-1859)، وطبعت سنة 1860 دون إشارة إلى مؤلفي الروايتين. [3]. ولقد نحا التعريب عندهم منحى "تكييف أحداث النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عصرية أو تاريخية، مع تغيير أسماء الشخصيات، وتعديل طبائعهم، ومثلهم، ورغباتهم، وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها، فهو نقل للحبكة بأكملها لتتناسب مع البيئة العربية، مما اقتضى تحوير سلوك الشخصيات ليتوافق مع التقاليد المقبولة، وشمل ذلك تعريب النصوص الروائية والمسرحية على حد سواء، واختار كثير من المعربين اللغة الميسرة وسيلة لذلك، وجارَوا أساليب المرويات إلى

[1]- بيار ف .زيما، النص والمجتمع :آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد؛ مراجعة موريس أبو ناضر(بيروت :المنظمة العربية للترجمة، 2013، صص14-15.

[2]- عبد الله إبراهيم ، السردية العربية، ص14-15.

[3]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص114.

درجة ظهرت المعربات أقرب إليها من أصولها الأجنبية".[1] وقد تزامن نشاط الخوري مع نشاطات مجلة "الجنان" 1870 لبطرس البستاني، ثم ابنه سليم البستاني، و"المقتطف" 1876 ليعقوب صروف و "الهلال" 1892 لجرجي زيدان و"الجامعة" لفرح أنطون، و"الروايات الجديدة" 1910، و"السفور" 1917 . و قد تبنت هذه المجلات على غرار " أخبار الحدائق" نشر الروايات المؤلفة والمعرّبة، ولعل أول رواية مؤلفة نُشرت فيها هي رواية "البرّاق بن روحان" التي لم يرد ذكر لمؤلفها. وقد بدأت في الظهور اعتباراً من العدد (40) في السنة الأولى لصدور الجريدة. وقد شجعت هذه الصحف إلى اعتناق المذاهب الأوروبية في كتابة الأدب والتاريخ، والتحرر من التقليد، ثم سعت بعد ذلك إلى البحث عن أدب يخرج من صميم البيئة العربية، وقد استطاع هؤلاء الكتاب النهضة بالثقافة العربية لتترجم وعي الفئة المثقفة بكتابة متفردة في حقل الإبداع الروائي.

وعليه؛ يمكن أن نؤرخ لبداية ظهور الرواية في الوطن العربي خلال القرن التاسع عشر، حيث التأثر بالرواية الغربية والحياة ككل، فمهدت حركة الترجمة لدخول الرواية إلى الوطن العربي، فجُلُّ الأعمال الأدبية الغربية، من روايات، وشعر، ومسرح قد ترجمت إلى العربية، وقد شهدت إقبالا كبيرا، رغم ظروف الاستعمار والحروب. وقد حاول هؤلاء الروائيون أن يؤرخوا للقاء الأول بالحضارة الأوروبية، فوجدوا طريقهم إلى الأدب الروائي. ليكون خليل الخوري صاحب الريادة برواية "وَيْ. إذن لستُ بإفرنجي"(1859)، وكانت نوعا من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلف، مقدماً إياها إلى القارئ على الصورة التالية: "إذا كنت أيها القارئ مللت مطالعة القصص المترجمة، وكنت من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمى: "وي اذن لست بإفرنجي" وقد وضع للرواية مقدمتين: الأولى سماها مقدمة المقدمة، والثانية المقدمة. وبعد انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة في كتاب وكان ذلك عام 1860.[2]

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص113، (بتصرف).

[2] – عبدالمحسن طه البدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف،القاهرة،ط 3، ، ص1977، ص128.

وتزامنت **كتابات الخوري** مع كتابات **سليم البستاني** صاحب المقالات الرائعة في شتى المواضيع في مجلات (الجنان) و(الجنة (و(الجنينة) التي أنشاها، فترجم كتاب "تاريخ فرنسا الحديث" بمعاونة الشيخ خطار الدحداح، و"تاريخ نابليون بونابرت في مصر وسوريا"، وقد كان ذلك عاملا مهما في كتابة الرواية، فألف عدة روايات تمثيلية وقصصية، وهي "الإسكندر" و"قيس وليلى" و"يوسف واصطاك" و"الهيام في جنان الشام" و"زنوبيا" و"بدور" ... وغيرها.[1] وكانت تلك القصص تشمل حوادث من التاريخ الإسلامي وإلى جانب الأسفار وقصص الحب والمغامرات، وقد ازداد جمهور القراء لهذا الفن خاصة الروايات التاريخية، وقد جمع فيها ضروب الأدب والسياسة والتاريخ والنصائح وإصلاح العادات.[2] ولعلّ رواية "الهيام في جنان الشام" (1870) في تقدير النقاد أول رواية عربية قلبًا وقالبًا[3].

وفي سوريا بدأ **فرنسيس مرّاش** عام 1861 بإصدار كتابين سرديين "درّ الصدف في غرائب الصدف"، و"رحلة باريس". وفي 1865 أصدر رواية **"غابة الحق"** [4]وطبعت في بيروت سنة 1881، ويتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بمراش على أنه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي[5]. ويقول **الفيكونت دي طرازي** (مؤسس دار الكتب الوطنية في لبنان)[6] عن روايته هذه: "إنها كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمنه

---

[1]– مارون عبود، أدب العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2014 ، ص 324.

[2]– أنظر: روجر آلن، الرواية العربية، ص37

[3]– عبدالمحسن طه البدر ، تطور الرواية العربية الحديثة، ص120.

[4]– فرنسيس مرّاش، غابة الحق، المطبعة المارونية، طبع على نفقة إليان نقولا إليان حداد الحلبي، 1865.

[5]– أنظر: روجر آلن، الرواية العربية، صص36-37.

أنظر أيضا: جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر – فرانسيس مراش صورة مثقف ستينيات القرن التاسع عشر، قضايا وحورات النهضة العربية، ع17، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا، 1994، ص71.

[6]– الفيكونت فيليب نصر الله أنطون دي طرَّازي من مواليد 1865 ببيروت من أسرةٍ مسيحيَّة سريانيَّة، درس بالمدرسة البطريركيَّة ، ثم الْتَحَق بكلية «الآباء اليسوعيين»، وتعلَّمَ إلى جانب العربيَّة اللغاتِ اللاتينيَّةَ واليونانيَّةَ والإيطاليَّة. وعمل بعد تخرُّجه بأعمال التجارة مع عائلته، لكنَّ نفْسَه كانت تنزع دائمًا إلى طلب العلم عامَّةً، والتاريخ خاصَّة، فدأب على التأليف والكتابة، وكان باكورةَ مؤلَّفاته كتابُ «تاريخ الدولة المصريَّة في عهد السلالة المحمديَّة العلويَّة»، الذي قدَّمه مخطوطًا إلى الخديو عباس الثاني

انتقاداً دقيقاً للأخلاق والعادات مع ملاحظات لطيفة على المتنبي، و (الفنسن دي لامارتين)" خرابات سوريا"[1]، ولم يجانب مارون عبود الصواب عندما أكد عام 1949، أنه كان على قصر عمره "زعيماً أدبياً ترك دوياً"، وأن روايته "**غابة الحق**" إنما هي طراز خاص قد كتبت على غرار "**رؤيا يوحنا**" كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، "فالخيال فيها يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقص يمشي على رسله. أما الأبطال فلا سماوات لهم، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم وآراؤهم وأفكارهم، بل ناب هو عنهم جميعاً، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول.. وقد يعذر على ذلك لأنهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنه خلقهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة. إنها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط. والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم".[2]

بمصر عامَ 1899م. كما كان له شِعرٌ جمَعَ أكثرَه في ديوانَيْه: "نفحة الطيب" و"قُرَّة العين". وله كتبٌ مطبوعة عديدة، منها: "خزائن الكتب العربيَّة في الخافقين"، و"اللغة العربيَّة في أوروبا"، و"عصر العرب الذهبي"، و"أصدق ما كان في تاريخ لبنان". بالإضافة لعددٍ من المخطوطات، منها: "ترويح الأنفس في ربوع الأندلس"، و"كشف المخبَّآت عن سارقي الكتب وأعداء المكتبات"، و"تاريخ نابوليون الأول". وكان لديه ولعٌ باقتناءِ الصُّحف، فاجتمَعَ عنده آلافُ الجرائد والمجلَّات بلُغاتٍ مختلفة ومن عصورٍ مختلفة، وهي ما شكَّلت مصادرَ هامَّة اعتمَدَ عليها في وضْعِ كتابه الفريد من نوعه: "تاريخ الصحافة العربيَّة". أسَّسَ طرَّازي دارَ الكتب الوطنية في بيروت عامَ 1922م؛ ، ونقل إليها مكتبتَه الخاصَّة التي ضمَّتْ نفائسَ الكتب المخطوطة والمطبوعة، ومجموعةً كبيرة من المجلَّات والجرائد التي جمَعَها من جميع أنحاء العالَم. ونال الفيكونت عضويَّةَ المجْمَع العلمي العربي بدمشق ، وعضويَّةَ اللجنة العليا لدار كتب المسجد الأقصى بالقدس، وعضويَّاتِ عددٍ من الجمعيَّات العلميَّة والتاريخيَّة بباريس وبرلين وموسكو. توفي عام 1956.

أنظر: فيليب دي طرَّازي، مؤسسة هنداوي، https://www.hindawi.org/contributors/47597385 آخر تصفح: 2020/06/02.

[1]- فليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، وكالة الصحافة العربية، 2020، ج1، ص161و ص222. https://books.google.dz/books?id=TprcDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq ، تحميل يوم 2020/06/04. النسخة الأولى (1913) مخطوطة محفوظة بالمطبعة الأدبية.

[2]- جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر، - فرانسيس مراش صورة مثقف ستينيات القرن التاسع عشر، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1994، صص71- 72.

وفي الوقت الذي شهدت فيه مدينة بيروت هذه الحيوية في إنتاج الرواية، موضوعة أومترجمة، كانت **مصر** هي الأخرى تسير في الركب، إذ كان الاحتكاك بالغرب "سريعا ومفاجئا إلى حده الأقصى، فحين غزا نابليون مصر عام 1798؛ وجد المصريون أنفسهم وجها لوجه أمام التقدم الأوروبي فاكتشفوا شتى العلوم وغرائب الثقافة الأوروبية"،[1] وما أن دخل القرن التاسع عشر أيام حكم محمد علي باشا حتى بدأ هذا التلاقح بين الثقافتين يؤتي ثماره، فأرسل بعثات إلى إيطاليا ثم فرنسا واختير الطهطاوي ممثلا لبعثة باريس لمدة خمس سنوات(1826-1831)، وأثناء إقامته في فرنسا ترجم اثني عشر عملا بإشراف العالم الفرنسي جومار – الذي عهد إليه محمد علي بالإشراف العلمي على البعثة– والمستشرق الفرنسي الكبير دي ساسي، وكتب كتابه الشهير "**تلخيص الإبريز في تلخيص باريز**" [2] وهو كتاب يؤرخ للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في فرنسا، ويعد هذا الكتاب أول نموذج من سلسلة الكتب السردية في مصر. وكان من نتائج هذا التألق الذي بلغه الطهطاوي أن افتتحت سنة 1835 مدرسة الترجمة على يد رفاعة رافع الطهطاوي، بدأ بترجمة متون الفلسفة والتاريخ الغربي، ونصوص العلم الأوروبي، كما اهتم بجمع الآثار المصرية القديمة لصيانتها ومنعها من التهريب والضياع. وبعد تولي الخديوى عباس الأول حكم مصر؛ تم نفي الطهطاوي إلى السودان لمدة أربعة أعوام، إلا أن إبعاد الطهطاوي عن مصر لم تكن معيقا له في إتمام مشروعه، أو معيقا للنشاط الأدبي والترجمي بمصر، فاستغل منفاه بالسودان في ترجمة رواية "**مغامرات تليماك**" لفرانسوا فنلون وهي أول محاولة منه في نقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية، وقد نشرها خليل الخوري في جريدة "حديقة الأخبار" ببيروت عام 1867 بعنوان "**مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك**".[3] وبعد وفاة الخديوي عاد الطهطاوي إلى مصر ليستأنف نشاطه في الترجمة والصحافة، ليترجم مع تلامذته أشهر أعمال الفكر الأوروبي لكل من فولتير ومونتيسكيو وفينيلون وغيرهم، تتالت بعدها ترجمة أعمال أدبية هامة مثل أعمال فولتير وموليير، وألكسندر دوماس وغيرها من الأعمال، لتكون

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ص 42.

[2] – عبد المحسن طه بدر ، ص51.

[3] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص115.

هذه التجربة الممهد الأول نحو تطوير الفنون القصصية التقليدية عن طريق المحاكاة إلى أن أصبحت تحمل طابع الرواية، وقد كانت جريدة "الأهرام" منبرا لنشر الآداب السردية على شكل حلقات مسلسلة وكان نص "ذات الخذر"(1884) لكاتبه سعيد البستاني أولى بوادر الكتابة القصصية في مصر، وقد لعبت الصحافة إضافة إلى حركة الترجمة دورا قيما في إقامة نوع من الحوار الأدبي الجديد، وإعادة النظر في طبيعة اللغة المستخدمة في هذه الأنواع من الكتابات التي بفضلها تطور فن الرواية كتابة ونقدا فكان لهذه الدوريات أدوارا شديدة التنوع في القرن التاسع عشر في خلق الرأي العام وإبقائه حيا ونشطا ومستعدا لتقبل الأعمال الأدبية ونقدها.[1] وهذا ما جعل الرواية العربية بمصر تخطو خطوة هامة في طريق التطور منذ الطهطاوي والشدياق، فكان "الطهطاوي –في تقدير لويس عوض– نموذجا للفكر العميق المشتغل بكليات الفكر، وكان الشدياق نموذجا للأديب الفنان، فكانا أكبر مؤثرين في توجيه الفكر العربي بين عهد محمد علي وعهد إسماعيل الخديوي كل بطريقته الخاصة".[2]

وبدأت في هذه الفترة محاولات تعريب النصوص الأدبية ومنها رواية "روبنصن كروزى" لدانيال ديفو (من مالطة) التى تعود إلى عام 1835 لمترجم مجهول، "وإن وردت إشارة غير موثقة في كتاب تاريخ كمبردج للأدب العربي" بأنّ ترجمة عربية مجهولة المترجم ، ظهرت بمالطة سنة 1835، ولكن لم نعثر على تأكيد لذلك فقد جاء الخبر مجردا عن أي سند له صلة بتاريخ الأدب أو فهارسه خلال تلك الفترة وما تلاها"[3]. ليعود محمد سيد عبد التواب بعد زمن للنظر في إمكانية تحديد مترجم الرواية، مفترضا أن يكون المترجم هو فارس بن يوسف الشدياق استنادا لإشارة "جرجى زيدان" حول سفر الشدياق لمالطة قبل ترجمة العمل بعام، وعمل في مطبعة مالطة فلا يكاد يكون هناك كتاب مطبوع فيها إلا كان هو مؤلفه أو مترجمه أو مصححه. وهى –في اعتقادنا– أول رواية معربة في تاريخ الأدب العربي الحديث، والتى تؤرخ بدورها لدور الترجمة في نشوء الرواية العربية وتطورها. وتنطلق

[1] – أنظر: روجر آلن، الرواية العربية، صص 46–47، (بتصرف).

[2] – لويس عوض، المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، ج1، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1963، ص195. عن: سامي قدوح، منابت القصص في الأدب العربي الحديث، مرجع مذكور ،ص67، (بتصرف).

[3] – عبد الله إبراهيم ، السردية العربية، ص 141.

الرواية من مرجعية أن العالم البروتستانتي هو النموذج الأكفأ للعالم المتمدن، كما تبشر الرواية بقوة الفرد المتحضر في عالم خامل ومهجور، يظل منسيا إن لم يدرج في التاريخ الذى يمثله الرجل الأبيض وإلا يظل منسيا، وهى الفكرة التي أعطت شرعية للاستعمار في بداية الأمر.[1] وفي 1861 أعاد **بطرس البستانى** تعريبها بعنوان "**التحفة البستانية في الأسفار الكروازية**". وتلتها ترجمة كامل الكيلاني[2]. ورغم ما لاقته هذه المحاولات من انتقادات تعدها ترجمة لا وزن لها في تاريخ ترجمة الرواية إلى العربية، كونها لم تشكل جزءا من حركة مكثفة لها أثرها الواضح في تطور النوع الروائى العربى؛ إلا أنها مع ذلك استطاعت أن تكشف أمورا هامة بوضعها أمامنا المخاض الأول لمولد ترجمة النوع الروائي قبل نشوئه مؤلفا في الأدب العربى الحديث. راسمة مسار المترجمين الأوائل لتكييف النوع الروائى مع تقاليد القص العربي.[3]

---

[1] – أعادت سلسلة "ميراث الترجمة" **بالمركز القومى للترجمة** إصدارها في 2007 بتصدير لخيرى دومة ومحمد سيد عبد التواب عن قصة أول رواية معربة في التاريخ الأدبى الحديث ودلالتها، حيث توقف عندها كل من كتبوا عن نشأة فن الرواية وتطوره في العالم الحديث، بالإضافة إلى من كتبوا عن فكرة الاستعمار وتاريخه وفكرة المدينة الفاضلة والعلاقات بين الآداب.

أنظر: ممدوح فراح النابي، النصوص الأولى في الرواية والترجمة ريادات مجهولة، صحيفة العرب، العدد 10268، السنة 38، بتاريخ: 2016/05/07، ص15. تحميل من الموقع: https://i.alarab.co.uk/pdf/2016/05/07-05/p1000.pdf يوم: 2020/06/03.

[2] – ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2015، ص28.

تشير الباحثة إلى أن هذه الرواية تم ترجمتها أيضا من قبل كامل الكيلاني ، ونشرت بدار المعارف ، وهي غير مؤرخة.

[3] – يلفت الانتباه في هذا الكتاب للغة التي يستخدمها المترجم، سواء من حيث اختيار المفردات أو بناء التراكيب أو طبيعة الأخطاء النحوية والإملائية أو حتى الأسلوب بالمعني الأوسع، واللغة التي ترجم بها الكتاب في مجمله أقرب ما تكون إلى اللهجة العامية المصرية، والصياغة هنا تشير إلى أحد احتمالين: الأول؛ أن يكون الذي نهض بالترجمة ممن لا تربطه صلة وثيقة بتقاليد الكتابة الأدبية العربية، فتعمد أن يتجاهل تماما هذه التقاليد، وأن يصوغ ترجمته على نحو أقرب إلى تقاليد القصص الشعبي، خصوصا ألف ليلة وليلة، والاحتمال الثاني؛ أن يكون الذي نهض بهذه الترجمة أجنبيا، لا يعرف من العربية إلا مستواها العامي المستخدم في الشارع، أي واحد من المستشرقين الذين تعلموا العربية وزاروا المنطقة ومشوا في الشوارع، ثم استقر بمالطة وأشرف على مطبعتها".أنظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية،ص 141.

أنظر: "روبنصن كروزي" أول رواية تترجم للعربية عام 1835 ، مركز الخليج للدراسات، تاريخ النشر: 2018/06/22 تحميل يوم: 2020/06/2.

http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/2eaeca8d-cb85-4633-bbf9-28fc17a4beb9#sthash.3u5ysIZz.dpuf.

كما سجلت هذه الفترة تجربة محمد مصطفى البياع في تعريب رواية "**مطالع الشموس في وقائع كارلوس الثانى عشر**" لفولتير عام 1841 بمطبعة بولاق، وهي من أوائل الكتب التى تم تعريبها فى عهد محمد علي وهي فترة تم فيها الانفتاح على تاريخ وتجارب الدول والشعوب الأخرى، وخاصةً الأوروبية[1].

وقد أسهم أحمد فارس الشدياق صاحب جريدة "الجوائب" هو الآخر في نهضة الأدب العربي، وقد ظهرت محاولة التمرد الجذرية الأولى على كتابة المقامات فيما كتبه الشدياق الذي يظهر نفوره من الكتابة المقاماتية مقترنا بالأثر الذي لعبته الكتابة الصحافية في تغيير أسلوبه السردي[2]. حيث تنوعت وتفرعت كتاباته الأدبية، إلا أن ما يتعلق بالرواية؛ فيمكن أن نقول أنها أخذت طابع السيرة، في كتاب "**الساق على الساق في ما هو الفرياق**"(1855)[3] الذي حرره أثناء رحلته إلى أوروبا، وفيه تهجم على سياسة الترك، ومهانة العرب وذلهم، وتهجم على نفر من رجال الدين المسيحي، ويجد القارئ كثيرا من المسائل المتعلقة بالحرية والعدالة الاجتماعية والفوارق بين الناس، والفرد والأسرة والمجتمع، والمساوات

---

[1] – "هذا الكتاب هو العدد الثالث من سلسلة "أوائل المطبوعات المصرية" التى تقدمها دار الكتب المصرية لعشاق المعرفة وذلك فى إطار إعادة إنتاج وتوزيع تراثنا الفكرى وأوائل ما نشرته المطبعة المصرية فى عهودها الأولى. جاء تعريب هذا الكتاب بأوامر حضرة رفاعة أفندى الطهطاوى ناظر مدرسة الألسن آنذاك الذى وضع خطة لترجمة مجموعة من الكتب التى تغطى تاريخ العالم فى مختلف عصوره، وعمل على تنفيذها من خلال بعض خريجى مدرسة الألسن. أنظر: آلاء عثمان ، دار الكتب تصدر "مطالع شموس السير فى وقائع كرلوس الثانى عشر" لفولتير ، رئيس التحرير: خالد صلاح، اليوم السابع، **https://www.youm7.com/story/2015/1/16/2028805**، 2015/01/16، تحميل يوم: 2020/06/02.

[2] – جابر عصفور، إنطاق المسكوت عنه، مجلة العربي، الكويت، ع 499، يونيو 2000، الموقع: http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=2275 ، تحميل يوم: 2020/06/03.

محمد سيف الإسلام بوفلاقة، قراءة في كتاب "الرواية والاستنارة" للدكتور جابر عصفور، مجلة فكر الثقافية، الرياض، ع13، نوفمبر2015- يناير 2016، https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=183 ، تحميل يوم: 2020/06/03.

[3] – أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق في ما هو الفرياق، تحقيق: همفري ديفيز، المكتبة العربية، المطبعة الجامعية بنيويورك،2013 (أنظر آخر صفحة في الكتاب)، "يشير المحقق أن هذا الكتاب طبع في باريس سنة 1855، على نفقة رافائيل كحلا الدمشقي، وهذه الطبعة هي إعادة للطبعة الأولى (باريس : بن يامين دوبراه التي أشرف المؤلف على تمهيدها، ولا يوجد مخطوطة للكتاب)، أنظر ص5.

التي جاءت بها الثورة الفرنسية، ويعقد مقارنة بين البيئتين العربية والأوروبية. ورغم أن كتابه "الساق على الساق"في نظر النقاد وإن كان قد أرخ لزمن الأتراك والحملة الفرنسية؛ إلا أن طريقة سرده بقيت في حدود العفوية، تتخللها بعض الحوارات، وتتداخل فيها موضوعات شتى.[1]

وكان من الطبيعي –والحالة هذه– أن يجد الأدباء فضاء مناسبا في سرد حوادث التاريخ فظهر ما يسمى الرواية التعليمية التاريخية، وكان صاحب هذا الاتجاه **جورجي زيدان** وقد ساعده على ذلك كتاباته في التاريخ العربي والحضارة العربية الإسلامية بغية تسجيل الحقائق التاريخية من ناحية، واشتغاله في الصحافة منذ إصداره صحيفة الهلال سنة 1889 التي كانت قناة رئيسية لنقل المعلومات عن التاريخ والعلوم في الغربمن ناحية ثانية،[2]"وهذه الخلفية الثقافية الحداثية شكلت منطلقا في طروحات جرجي زيدان سواء في تمثله قضايا التاريخ والتراث واللغة من منظور مقارن، أو في تعرفه إلى الحداثة الغربية ومنجزاتها العلمية والثقافية، فتحقق له ما لم يتحقق لغيره، وقد سمحت معرفته للغات الاطلاع على ما لم يتمكن غيره من الاطلاع عليه، بل صار همزة وصل بين الحركة العلمية العربية الناهضة وحركة الاستشراق المتدفقة النشاط في أوروبا وأمريكا"[3]فأصبحت كتاباته في عن التاريخ والأدب[4] سردا ممتلئا بالأخبار والمعارف والمرويات المختلفة من أجل تقديم المعرفة، وتشجيع وتبني وعي ثقافي جديد.

ورغم أن اهتمام جرجي زيدان كان منصبا في كتابة التاريخ ونقل العلوم؛ إلا أنه بدأ بوضع رواياته التاريخية المبنية على أحداث تاريخ الإسلام، لما تحدثه من متعة للقراء "شأن الروايات التاريخية الأكثر ميلودرامية في أوروبا. وعلى هذا الأساس نشر سلسلة من الروايات المشابهة لروايات (وولتر

[1] – سامي قدوح، منابت القصص في الأدب العربي الحديث، دار الرؤية العلمية، ط1، 2015، ص 66.

[2] – عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، ص 91.

[3] – إدريس الخضراوي، جرجي زيدان وفن الرواية العربية: مؤسسة أدبية تتشكل وأدب يتجدد، مجلة تبين، المجلد4، ع16، ربيع 2016، ص22

[4] – يمكن تحديد أهم آثاره العلمية في المقالات المنشورة في مجلة الهلال ، ثم الكتب المنشورة أهمها: تاريخ مصرالحديث، تاريخ التمدن الإسلامي، تاريخ الأدب العربي، العرب قبل الإسلام، مشاهير الشرق، تاريخ آداب اللغة العربية، واثنان وعشرون رواية.

سكوت) الإنجليزية التي رفعت هذا النوع الأدبي إلى مستوى أعلى من حيث صقل الأسلوب وزيادة شعبيته".[1]

وتحول التاريخ في تجربته الروائية – التي بلغت اثنين وعشرين رواية-إلى إعادة إنتاج المحكي الشعبي بأدوات تأرجحت بين العراقة والحداثة "من خلال الابتعاد عن التأويل الإيديولوجي للتاريخ سواء بالتركيز على لحظات الانتصار وإغفال لحظات الهزيمة؛ أو بالإسقاط ا على المتن التاريخي بأبعاد مختلفة ومن مواقع متباينة. ومحاولة خلق بناء قصصي يتداخل فيه التاريخ بالخيال، مما يعد طفرة هامة في تلك المرحلة، فرسم ذلك العصر في صورة مكبرة جمع فيها أبهى مناظره وأهم مظاهره، فإذا لم تكن هي الحقيقة بعينها فإنها كثيرة الشبه بها، وإذا كان بعض حوادثها لم تقع، فوقوعه ممكن، لأن الروائي المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة مجردة، وإنما هو ينمقها بما يوضحها"،[2] وبذلك أصبح علامة فارقة في الكتابة العربية في عصره.

كل ذلك يؤكد لنا أن "رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل (1913) لم تكن الرواية العربية الأولى أو الرائدة لفن الرواية، وإنما سبقتها بزمن روايات أخرى أشرنا إليها،كما يؤكد هذا لنا أن هناك مناخاً من السرد قد بدأ يغزو الدوريات العربية والعالم العربي. ومن ضمن نتاج تلك المرحلة روايات عربية أو معرّبة عن الأجنبية. وقد أشار إلى ذلك الباحثون الذين أعادوا النظر في كتابة تاريخ الأدب العربي، وقاموا بتحيين المعلومات الخاصة بكرونولوجية الإبداع العربي عامة والرواية خاصة، ومنهم **إدريس الخضراوي** الذي كتب عن التجربة الروائية التي راكمها **جرجي زيدان** على مستويي الكمّ والنوع فاعتبرها من "أقوى التجارب وأكثرها اختبارًا لقسوة وظلم تاريخ الرواية العربية الذي جعل من نص **زينب** البداية الفعلية. لتكون الرواية في الحقل الثقافي العربي. وليس هذا فقط لأن جرجي زيدان كتب ما يزيد على عشرين رواية منذ أواخر القرن التاسع عشر؛ وإنما كذلك لأن تجربته الكتابية

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ص 50 – و عبد المحسن طه بدر، ص95.

[2] – **عبد الرحيم مؤدن** ، علامة فارقة في الكتابة الادبية العربية : جرجي زيدان بين الراوية والروائي، صحيفة القدس العربي ، السنة الخامسة والعشرون . العدد 7537 الخميس 11 سبتمبر 2013 https://www.alquds.co.uk/ تحميل يوم 2020/06/03.

نهضت بدور مزدوج؛ فهي **أولاً** استئناسية من حيث كونها تسلط الضوء على بداية التمرّس بالكتابة الروائية الحديثة على الحقل الأدبي العربي، والتدرب على كيفيات كتابتها واستثمار طرائقها السردية من خلال تمثّل النص الروائي الغربي باعتباره نموذجًا، وهي **ثانيًا** لأنها تمثّل عتبة أساسية نحو أفق روائي أكثر احتفاء بالتخييل والتميز والاستقلالية سيتجلى بقوة في كتابات الجيل اللاحق. من هنا لم يكن غريبًا أن تتعين تجربته بوصفها نموذجًا يستلهمه كتّاب عصره، وهو الذي تمكّن من أن ينشئ ذوقًا عامًا، وأن يروج لدور الرواية في هذا المجال. وقد أشار كراتشكوفسكي إلى أن العمل الذي قام به زيدان بعرضه تاريخ الإسلام في شكل سلسلة روايات أغرى أحد محرري الجرائد وألهمه فكرة كتابة روايات مماثلة عن تاريخ المسيحية".[1] وبالرغم من كون جرجي زيدان من أبرز من كتبوا عن التاريخ روائيا. إلا أنه بالنظر إلى البنية السردية لنصوصه؛ فإن كتاباته في نظر بعض النقاد لم تتجه نحو إدراك عناصر المتغير إلى مصائر إنسانية – حسب ما حدده جورج لوكاتش في كتابه " التاريخ والوعي الطبقي"–[2] وبذلك يكون قد أعاد إنتاج الوثيقة التاريخية من موقع الراوية عوض أن تصدر عن منظور الروائي رغم تطعيمها ببعض المتخيل، فيكون قد وظف نصا تاريخيا دون أن يكون روائيا.

وضمن هذا الإطار ؛ وجد بعض كتاب الرواية إلهاما لهم في تجربة الكتابة الروائية، لتصبح أداة تعبيرية ذات مكانة مرموقة في الحياة الأدبية والثقافية.

وفي الأعوام العشرة الأخيرة من القرن التاسع عشر دخل الشاعر المصري أحمد شوقي الملقب بأمير الشعراء [3]في خط الرواية، فأثبت حضوره روائيا إلى جانب الشعر فنشر ثلاث روايات ظهر بعضها كحلقات مسلسلة في جريدة «الأهرام» بعنوان:"**عذراء الهند**"(1897). و"لادياس" (1898) و "دل وتيمان"(1899) – وهي تتمة لسابقتها– التي كانت تصدر في ذلك الوقت من

[1] – إدريس الخضراوي، جرجي زيدان وفن الرواية العربية، مجلة تبين، صص27-28.

[2] – بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2002، ص367.

[3] – أصيل عبد الوهاب يوسف عطعوط، أحمد شوقي دراسة في أعماله الروائية، مطبعة جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2010، المقدمة، ص(ي)-1.

الاسكندرية. وأعادت مؤخراً دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية في القاهرة نشرها، ثم تلتها رواية "شيطان بن تاءور"(1901) و "ورقة الآس" (1905).

كان التاريخ عماد فكر شوقي فحاول تسخير التاريخ (الماضي) لخدمة الحاضر ليعبر عن الواقع المصري، فاستحضر تراث الحضارة الفرعونية القديمة، ورسمها بأزهى صورها بعرض طقوس الفراعنة ومعتقداتهم، وكتب عن الصراعات المحتدمة بين المصريين والمستعمرين الأجانب من خلال إثارة قضية الأطماع الأجنبية المحدقة بمصر، فجاءت رواياته نابضة بهموم الشارع المصري الذي عاش محن وويلات الاحتلال ومفعمة بالحس الوطني. وقد اختار فترات زمنية حاسمة من تاريخ مصر تغطي أحداثا مليئة بالصراعات الداخلية والخارجية التي عصفت بحضارة الأجداد كما صورها في روايته "شيطان بنتاءور"، ولم يسقط المرأة من رواياته، فكانت محل صراع هي الأخرى متأثرة بالأحداث السياسية والاجتماعية، فتأخذ مرة صورة البطلة المتحررة من أسرها وتناضل دفاعا عن الوطن كما في "**عذراء الهند**"(1897)، و"لادياس" (1898)، و"دل وتيمان"(1899)؛ وأخرى صورة المرأة الخائنة في "ورقة الآس" فكانت المرأة الخائنة التي مكنت المحتل من دخول الوطن.[1]

ورغم تشعب مواضيع هذه الروايات إلا أنها تلتقي في استحضار التاريخ بكل مراحله، فرواية "بنتاءور تعود إلى هدهد النبي سليمان –عليه السلام– ليعبر عن تردي أحوال مصر السياسية والاجتماعية والأدبية، وفي رواية "عذراء الهند" وإن كانت رواية غرامية؛ يعود الكاتب إلى سنة(1237) قبل الميلاد وتؤرخ لحكم رمسيس الثاني سيزوستريس أحد فراعنة مصر الأقدمين.[2] واستحضرت "لادياس" زمن الملك آدرياس، وبعدها "دل وتيمان" لتستحضر تاريخ آخر فراعنة مصر الملك أمازيس.[3]

[1] – المرجع نفسه، ص166.

[2] – محمد صبري، الشوقيات المجهولة : آثار شوقي التي لم يسبك كشفها أو نشرها : دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه، بيروت، دار المسيرة، 1979، ط 2، ج1، ص113.

[3] – أصيل عبد الوهاب يوسف عطعوط، أحمد شوقي دراسة في أعماله الروائية، ص154.

وفي ظل التيار الفرعوني الذي انتشر في مصر بعد ثورة 1919 ضد الإنجليز كتب نجيب محفوظ رواياته التاريخية الأولى، فقد كانت لديه "رغبة قوية في استطلاع حياة الأجداد وأمجادهم، ولم يكن من قبيل المصادفة أن أول كتاب نشره نجيب محفوظ (سنة 1932)، هو كتاب مترجم بعنوان "مصر القديمة" للكاتب جيمس بيكي الذي حاول صياغة التاريخ الفرعوني صياغة قصصية تأثر بها نجيب محفوظ، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية؛ تأثر نجيب محفوظ بالروايات التاريخية المترجمة التي كانت منتشرة في ذلك الوقت- وهي روايات وجدت صدى واسعاً، وكانت سبباً من الأسباب- قرنت الدعوة إلى كتابة "أدب قومي" بالكتابة عن التاريخ القومي القديم، فكان مهيئا بأن يعد مشروعا "لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع والتر سكوت في تاريخ بلاده، وأربعين موضوعا لروايات تاريخية"[1] منها ثلاث روايات كتبها وهي: "عبث الأقدار"، و"كفاح طيبة"، و"رادوبيس".

وتدور رواية "عبث الأقدار" (1939) حول نبوءة ساحر عجوز، تنبأ لخوفو بأنه لن يجلس على عرش مصر أحد من ذريته بمن في ذلك ولي عهده، وإذا كانت "عبث الأقدار" تقدم لنا الحاكم المثالي، فإن رواية "رادوبيس) "(1934)، تقدم لنا نموذج الحاكم العابث الذي يلقى جزاء عبثه واستبداده بسهام شعبه، والجانب الرمزي في الصورة أوضح من أن يعلق عليه. أما "كفاح طيبة" (1944)، الرواية الأخيرة في هذه المرحلة ، فمن الصفحة الأولى فيها تقابلنا الروح المصرية القوية التي تمجد الشعب المصري واستبساله وعدم قبوله للذل والخنوع، وحتى لو بدا هذا الشعب خاملاً مستسلماً لمستعبديه، فأنه يظل يحمل في أعماقه بذرة الثورة التي سرعان ما تتفجر عندما تجد زعيماً أو قائداً يحركها.[2]

وقد صرح نجيب محفوظ عن حول المرجعية الثقافية لكتابة رواياته التاريخية خاصة منها " عبث الأقدار" فقال :إنه عندما كتب رواياته التاريخية لم يكن متأثرًا بالكاتب الإنجليزي وولتر سكو ت (ولم

[1] - فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999،ص 65

[2] - فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي، ص35.

محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقعية والإيديولوجية، ص20.

يكن قد قرأ له إلا قصة واحدة، وأن الذي حبب إليه الكتابة التاريخية هو مطالعته لمؤلفات جورجي زيدان .ويعترف محفوظ مرة أخرى بقوله: "هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر كله في شكل روائي على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده، وأعددت بالفعل أربعين موضوعًا لروايات تاريخية رجوت أن يمتد بي العمر حتى أتمها، وكتبت ثلاثة منها بالفعل، ويتذكر محفوظ في لقائه مع جمال الغيطاني أنه استوحى روايته "**عبث الأقدار**" من أسطورة فرعونية قديمة كان يرددها المصريون وفي لقاء آخر يقول : إنه حين ترجم كتاب مصر الفرعونية وجد حكاية عن قارئ الغيب الذي تنبأ" لخوفو" بشيء، ثم لم تكتمل الحكاية نظرًا لفقدان ورقة البردي التي كتبت عليها، فتخيل تكملة لها في روايته هذه، ورغم ذلك؛ فإن بعض النقاد يرون أن قصة النبي موسى-عليه السلام- مع فرعون، وكذلك تأثير الاكتشافات الأثرية الفرعونية في تلك الفترة، كان لكل ذلك تأثير واضح في إنتاج هذه الرواية.[1]

تصور هذه الروايات مرحلة من مراحل كفاح طيبة ؛ في الرواية الأولى يصور هزيمة سيكنزع أمام الهكسوس لعدم تسلحه الكافي، وفي الثانية يصور كفاح أسرته التي هربت إلى النوبة لتعد العدة للثأر وتحرير أرض مصر، أما في الرواية الثالثة؛ فهو يصور النضال المسلح لشعب مصر ضد المستعمر، وينتهي بجلاء الهكسوس عن أرض النيل العزيزة، وهو القسم الذي يبرز شخصية "المخلص" أحمس الذي تجسدت بحضوره وحدة الأمة، واستطاع بحفاظه على هذه الوحدة أن يحقق الحرية والاستقلال[2].

قدّم نجيب محفوظ صورة مصر الفرعونية من وجهة نظره الوطنية، حتى ليشعر القارئ أمام كل سطر من سطورها بأنها صورة مصر المعاصرة في هذه الفترة بما فيها من حكام أجانب يحتقرون أبناءها وينهبون خيراتها، فمصر الفرعونية كمصر الحديثة في فترة كتابة الرواية، بلد حكامها الأجانب يعاونون المستعمر الجاثم على استعباد أبنائها. لكن الكاتب أدرك أن التاريخ القريب أو المعطيات الحاضرة

[1] – محمد بكر البوجي ، روايات نجيب محفوظ التاريخية، تحليل للمرجعية والجمالية، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2007 ، المجلد 11 ، العدد2 ص 216.

ينظر: حسن عليان، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، صص15-16.

و إبراهيم عبد العزيز، ليالي نجيب محفوظ في شبرد . الجزء الأول، منشورات بتانة، ط1،2017، ص147.

[2] – جابر عصفور، روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة العربي، العدد 488، يوليو1999،(بتصرف).آخر تصفح: 2020/06/03. من الموقع:http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=8317

حيث اللحظة التاريخية في سياقها الاجتماعي هي الأجدر بالتناول. وذلك ما فعله في ثلاثيته الخالدة "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية". [1] وكان لديه مشروع لكتابة التاريخ المصري روائيا مشددا على أن العلاقة بين الرواية والتاريخ وطيدة وأن هناك جزءا من التاريخ لم يكتبه المؤرخون. وحضور التاريخ جلي في كتاباته حتى عندما اتجه إلى الكتابة للسينما التي كتب لها سيناريو فيلمين تاريخيين هما "الناصر صلاح الدين" و"مغامرات عنتر وعبلة ".[2]وهو ما دفع نجيب محفوظ وأبناء جيله إلى مواصلة المسعى الذي بدأه الجيل السابق، والمضي قدماً في كتابة روايات تبعث التاريخ الوطني وتدفع به إلى مناطق الحضور من الذاكرة الثقافية للأمة" [3]. فكان التاريخ فيها وعاءا فكريا لطرح أفكاره من منظور فلسفة التاريخ، معيدا الحفر في الماضي للبحث عن العلامات التي ترسم طريق المستقبل، وكان اختياره للأحداث التي تكون موضوعا لرواياته وفق رؤية محددة. يختار منها تلك اللحظات التاريخية المشعة التي تنبض بالبطولة والقوة، ليجسد البطولة وقوة الإنسان في مواجهة الظلم كإسقاط مباشر على واقع الاحتلال الإنجليزي لمصر قبل ثورة يوليو، والتي تفجر لمجرد استرجاعها قيما ثبت الحماسة في نفوس قارئيها. [4]

لقد كان لروايات نجيب محفوظ صدى كبيرا في أوساط مصر والعالم، فاستطاع أن ينقل الثقافة العربية إلى العالمية حيث وظف التاريخ والأماكن لنقل التراث بتصويره الأدبي بفنون العمارة وجماليتها العربية، بل جعلها من عوامل التكامل للفنية المحفوظية في بناء القصة والرواية العربية.[5]كما عاصرت روايات نجيب محفوظ كتابات روائية أرخت لفترات من التاريخ العربي الاسلامي مثل رواية " أميرة

[1] – رفعت السعيد ، إعادة انتاج التاريخ روائيا ... مغامرة إبداعية شائكة ، موقع: Middle East Online https://meo.news/en/node/499046 ، نشر بتاريخ: 2013/12/11. تحميل يوم : 2020/05/26.

[2] – نجيب محفوظ، العلاقة بين الرواية والتاريخ في ملتقاها الإبداعي الرابع بالقاهرة،www.aljazeera.net ،آخر تحديث 27/2/2005، تحميل يوم:2015/12/15.

[3] – جابر عصفور، روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة العربي، العدد 488، يوليو1999،(بتصرف).آخر تصفح: 2020/06/03. من الموقع:http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=8317

[4] – محمد بكر البوجي، روايات نجيب محفوظ التاريخية، تحليل للمرجعية والجمالية، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2007 ، المجلد 11 ، العدد2 ص 207.

[5] – أنظر: فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص79.

قرطبة" (1949)لعبد الحميد جودت السحار –التي نشرها في حلقات في مجلة " الثقافة" لأحمد أمين ثم نشرتها مكتبة مصر سنة 1979.

2– الرواية العربية من النشأة إلى النضج:

بعد الحربين العالميتين شهد المجتمعات العربية تغييرات سياسية واقتصادية واسعة النطاق، مما أدى بطبيعة الحال إلى توسع نطاق الكتابة الروائية العربية. فظهرت تجارب روائية تتعايش مع الأحداث السياسية التي كان يعيشها المثقف العربي واستطاعت أن تنقل للقارئ العربي إطارا تاريخيا عن التحولات التي شهدتها المنطقة في إطار العلاقات المعقدة بين الشرق والغرب، فتعددت مواضيعها واتجاهاتها،[1] لكنها اشتركت جميعا في كتابة أزمة الذات في ظل الواقع العربي المأزوم والمهزوم، وما آل إليه النظام، فكانت رواية "الكرنك"(1974) تعبيرا صادقا ينم عن وعي الروائي العربي بالواقع السياسي وبوعي الكتابة ، ولم يحتج نجيب محفوظ في هذه الرواية العودة إلى وثائق تؤكد أو تثبت حدوث هذه الوقائع، بل على العكس صدقها الفني وبعدها التاريخي والاجتماعي كانت أهم ميزات هذه الرواية، لأنها قدّمت التاريخ من خلال الإنسان. وهذا ما نجده في رواية "بين القصرين" التي أرّخت لثورة 1919 بشكل مفصل فلا نجد لها نظيرا في أي رواية أخرى من رواياته، وبالنظر إلى عدد الكتابات النقدية – العربية منها والغربية– حول روايات نجيب محفوظ التي تشهد له بعطاءه؛ فإن هذا الكاتب في زمنه قد أعطى للرواية العربية ولادة واضحة ويؤكدها مشروعا متوالدا، وما كان سابقا لها؛ كان –في نظرهم – رواية مضطربة متعثرة الخطى، وهو يبرهن عن مبدع جلود يضع روايته المتجددة في أشكال متعددة، يلتقي بالتاريخ ويلتقي الأخير به غير مرة، يلتقي الأول بالثاني.[2]ولم ينجح نجيب محفوظ – فقط – في تأريخ الثورة بصورة رائعة؛ بل استطاع أن يصف لنا المرأة في تلك في الحقبة من الزمن وعلاقتها بالرجل والكثير من سمات تلك المرحلة.[3]

---

[1] – أنظر: روجر آلن ، الرواية العربية، ص ص90–92 ، (بتصرف)

[2] – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص131.

[3] – إيمان مصطفى أحمد، الرواية بين تجسيد وتأريخ الواقع: الرواية والتاريخ،موقع:http://fekr-online.com/index.php، نشر بتاريخ:2016/02/07، تحميل يوم: 2016/12/15.

وبعد نجيب محفوظ؛ يعدُّ جمال الغيطاني من أغزر الروائيين العرب إنتاجا، وأكثرهم اطلاعا على التراث وأحرصهم على البحث عن تقنيات وقوالب فنية جديدة، لا تكفُل له حرية التجريب فحسب، بل حرية التعبير عن آرائه السياسية والعقائدية أيضا[1]. فكان الغيطاني "مهووسا بهاجس القمع وغياب الديمقراطية في مصر، فاختار من التاريخ معادله الموضوعي الذي يعبر عن هاجسه"[2] وقد وجد الغيطاني ضالته في تثوير الأدوات الفنية التي يتيحها التراث العربي بكل أبعاده و تجلياته .

ومنذ سنة 1959 مع صدور أعماله الروائية و الأدبية بدا اهتمام الغيطاني بالتراث العربي واضحا، فيعود إلى مختلف العصور، ويستحضر أحداث ويعيد كتابتها وفق رؤيته الخاصة ليسقطها على الحاضر. ورواية الزيني بركات (1974) هي الأخرى تضمنت أقوال من نصوص بن إياس في كتابه: " بدائع الزهوري وقائع الدهور"، ونصوص من أدب الرحلة للرحالة الإيطالي"فسكونتي جانتي"، واستحضر الغيطاني تاريخ عصر المماليك مسائلا أحداث وقعت في عهد السلطان الغوري (1517) حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق، واحتلال العثمانيين لها في عام 922هـ[3]. وقد ذكر في مقدمة رواية "الزعفراني" أنه قد استفاد في كتابتها "من تجربة ابن إياس اللغوية على الرغم أن الموضوع ليس تاريخيًا، كان ابن إياس يكتب أفظع الحوادث بالهدوء نفسه الذي يكتب به أبسط الحوادث، كان يوجد مسافة موضوعية بينه وبين الحدث، في الزعفراني كنت أعبر عن الأحداث بروح محايدة لأنني أحاول أن أستكشف الشخصي في العام، والماضي في الحاضر "[4].

---

[1] – محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث عند روائيي الحداثة العرب الغيطاني نموذجا، ضمن الرواية المعاصرة كتابة الآخر والهناك تنسيق: محمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ص7 ، وص12.

[2] – شاهر محمد عبد الرحيم جبر،الرواية التاريخية العربية في الأدب العربي الحديث، 1967-2000، دراسة في الرؤية والتشكيل، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: سمير قطامي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2008، ص .36، موقع محمد سعيد ربيع الغامدي، http://mohamedrabeea.net/library/pdf/a755e49d-8cb4-4f25-beb2-757238273525.pdf، آخر تصفح: 2020/01/15.

[3] – المرجع نفسه ، ص41.

[4] – جمال القصاص، جمال الغيطاني.. ما بين مرآتي التاريخ والواقع رحل صاحب "الزيني بركات" و"التجليات"، صحيفة الشرق الأوسط، https://aawsat.com/home/article/477196/ ، نشر بتاريخ 2015/10/19، آخر تصفح: 2020/06/07.

كان حدث الهزيمة لمصر قديما وحديثا نقطة انطلاق الغيطاني في "الزيني بركات" من هزيمة مصر المملوكية على يد العثمانيين إلى هزيمة مصر عام 1967 على يد الصهاينة، "فهو يكتب عن هزيمة قديمة ويرمز بها إلى هزيمة الحاضر الذي تعيشه مصر، فاستحضر العهد المملوكي للهزيمة، لتجسيد مرحلة السقوط في العصر الراهن. ويماثل بين الهزيمتين من حيث الأسباب المتشابهة"[1]، ليكشف عن الأسباب الموضوعية التي أوصلت مصر إلى نكسة1967. وتكون رواية الزيني بركات هي التي أرخت لرواية جديدة في سبعينيات القرن الماضي لأنها جمعت بين طياتها الأجناس الأدبية العتيقة وخصائصها، مرورا بأدب الرّحلات، بما يخدم حاضر الروائي.[2]

ولم يكن تاريخ العثمانيين حكرا على روايات الغيطاني؛ بل أسال حبر الكثير من المؤلفين، فيستعيد نجيب الكيلاني وقائع من التاريخ العربي الإسلامي ليسقطها هو الآخر راهن الواقع المصري، فرسمت رواية "موكب الأحرار "صورة دقيقة مؤثرة لسيرة الثورات الشعبية في عدد من أحياء القاهرة ضد معاقل الفرنسيين حيث يتعرف القارئ بشيء من التفصيل على هذه الثورات ورموزها وأسلحتها الحديثة، مستنكرا ظلمهم وممارساتهم، بل حتى كل من وطأت أرجلهم مصر فلم يتركوا لذاكرتها سوى الخراب"[3].وقد أصبحت هموم الحياة اليومية مرتكزا تقوم عليه الرواية العربية في مصر خصوصا بعد ثورة 1952، وبعدها نكسة 1967، فعبرت الرواية عن هموم المستضعفين، متخذة من تفاصيل الحياة اليومية والاجتماعية عناصر أساسية ترتكز عليها في بنيتها النصية، كما تطرح عبر سطورها رؤية الجيل الجديد للأحداث وموقفه من قضايا الحرية والعدل. [4]

وإذا كان الغيطاني والكيلاني قد استعادا نصوص التاريخ ، وبناء على الحقائق المثبتة في كتب التاريخ عن عصر المماليك في مصر، فإن علي أحمد باكثير قد حرص هو الآخر على الالتزام بسرد

[1] – شاهر محمد عبد الرحيم جبر،الرواية التاريخية العربية في الأدب العربي الحديث، 1967–2000، ص42.

[2] – محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث عند روائيي الحداثة العرب الغيطاني نموذجا، ضمن الرواية المعاصرة كتابة الآخر والهناك تنسيق: محمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ص7 .

[3] – شاهر محمد عبد الرحيم جبر،الرواية التاريخية العربية في الأدب العربي الحديث، 1967–2000، ص39.

[4] – خالد فهمي، أبو الحسن الجمال، مآذن من بشر، ص 156.

أهم الأحداث التاريخية دون تغييرها، لكنه حاول من خلال الشخصيات أن يسرد كثيرا من الوقائع غير التاريخية دون أن يحدث ذلك تشويها في بنية النصأو في صورة الشخصيات التاريخية أو في سرد الأحداث. ويمكن أن نمثل برواية **"وا إسلاماه"** (1945) التي يعود فيها إلى تاريخ الدولة الأيوبية، وهي الفترة التي انتقل فيها الحكم من الأيوبيين إلى المماليك، وغزو التتار لمدينة بغداد، إضافة إلى تولي شجرة الدر حكم مصر، ومحاربة قطز للتتار وانتصاره عليهم في معركة عين جالوت،[1] وفي رواية **"الثائر الأحمر"**(1948) يعود إلى تاريخ القرامطة الذين حكموا أجزاء من العراق وجنوب الجزيرة العربية ردحا من الزمن أيام الخلافة العباسية، وتبين الرواية معتقدات القرامطة التي تسببت في إحداث خلل أصاب قاعدتها السياسية والدينية مما أدى إلى اضطراب أمورها، ثم توازن الرواية بين الخلافة العباسية والدولة القرمطية، وكأنها توازن بين الإسلام والديانة المنحرفة الجديدة – كما تصورها الرواية.[2]ويأتي في الرواية ذكر العديد من الوقائع ذات العلاقة مثل ثورة الزنج .ويحاول الكاتب في هذه الرواية فض الغموض عن كثير من أحداث تلك الحقبة حيث أن تاريخ القرامطة مليء بالغموض، بالإضافة إلى أن جل من وثقوا تلك الفترة من المؤرخين كانوا من كتاب بلاط الخلافة العباسية . ويطالعنا في رواية **"سيرة شجاع"** (1956) أحداث من تاريخ انتقال الحكم من الفاطميين إلى الأيوبيين، وما سبق ذلك من نزاعات بين الوزراء في بلاط العاضد آخر خلفاء الدولة الفاطمية واقتتالهم على الحكم، مما أضعف الدولة وفتح المجال أمام أسد الدين وابن أخيه صلاح الدين للتدخل العسكري حماية لمصر من الإفرنج.[3]

وتطرح روايات صنع الله إبراهيم قضية إشكالية تتعلق بالحدود بين وظيفة الروائي والمؤرخ، إذ نجد الروائي يحاول أن يلعب دور المؤرخ، ، فتعرض الوقائع التاريخية، بشكل علمي دقيق دون محاولة تعديلها أو تغييرها كبنية توثيقية روائية يقوم الروائي بتوثيق عدد كبير منها في هوامش الرواية أو في متنها، من خلال الوصف الدقيق للواقع الروائي، واعتماده على التسجيل الوثائقي المستمد من الواقع

[1] – عبد الله الخطيب، روايات أحمد باكثير، ص27، مرجع مذكور.

[2] – المرجع نفسه، ص33.

[3] – المرجع نفسه، ص35.

الفعلي لزمن كتابة الرواية [1] . وتظهر هذه التقنية في روايته "بيروت. بيروت" التي دارت وقائعها حول الحرب الأهلية في لبنان، فأصبح التاريخ العربي الحديث ، مادة أساسية في بناء كثير من الروايات العربية، مما يضفي عليها طابع الحيوية والتفاعل مع الأبعاد الثقافية والمعرفية.[2]وقد سلك هذا النهج في أكثر من عمل روائي، كما في "**تلك الرائحة**"(1966) و"**نجمة أغسطس**"(1974) و"اللجنة"(1981) و"**ذات**" (1992)، و"**بيروت. بيروت**" و"**التلصص**" (2007).. وغيرها.إذ يتخذ من الخطاب التسجيلي التوثيقي للحقائق بديلا يدمر التخييل الروائي، كي لا تبقى الرواية مجرد متخيل .فهو في كتاباته "يريد أن تكون الرواية كشفا لحقائق تحظى بالإنكار الكاذب، والتبرير الزائف، هي حقائق المعاناة اليومية للإنسان البسيط في مصر في ظل منظومة سياسية لا تحقق له شيئا من أحلامه".[3]وفي رواية "**أمريكانلي**"(2003) امتلأت الرواية بمنتقيات تأخذ دور الوثائق، وهي تؤرخ للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية للمجتمع الأمريكي، يكثر فيها بالتفصيل في الأحداث اليومية، وتعددت شخصياتها، وتعددت فيها المفارقات والمتعارضات بتعدد الشخصيات والمذاهب والأعراق[4].

"فلم تعد الكتابة قيمة شكلية فقط وإنما أصبحت قيمة دلالية، يلتقي فيها الهم الذاتي بالهم الإنساني العام محاولة اختراق العتمة المنسدلة من حولهم الحاجبة للحقيقة والواقع المأزوم، وهكذا تسللت في كتاباته أشكال التوثيق من منشورات ووثائق تاريخية وتم المزج بينها في بناء متكامل. يجمع بين المتعة العقلية والمتعة الجمالية في مواءمة بين التاريخ والرواية .فالسرد يعتمد على التسجيل التاريخي المكثف الذي يحاول من خلاله استيعاب الحاضر. ويتجسد هذا في رواية "**العمامة والقبعة**" (2008) التي استخدم فيها الروائي أسلوب المذكرات، وذلك حين يستحضر الروائي تاريخ حملة "نابليون بونابرت"

[1] – عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص441.

[2] – محمد برادة :الأدب العربي :تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، ص 78.

[3] – أحلام مسعد وسحر جاد الله، التسجيل والتخييل في رواية (أمريكانلي)لصنع الله إبراهيم، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، المجلد 2 ، ع 43، شباط2018 ، ص224.
https://journals.qou.edu/index.php/jrresstudy/article/view/1791

[4] –المرجع نفسه، ص223.

على مصر وما جرى خلالها من أحداث ووقائع إيحاءًا بواقعية الأحداث التاريخية للمتلقي من ناحية، ومن ناحية أخرى ليكون العمل الروائي في شكله العام أقرب إلى التوثيق والتدوين الجديد لأحداث سبق للمؤرخ المصري الجبرتي- الذي هو معلم الراوي في هذه الرواية- أن قام بتدوينها ولكن لغاية أخرى سنرى الجبرتي يفصح عنه في أحد الحوارات مع بطل الرواية عندما يصرح بأن الأتراك طلبوا منه تسجيل وقائع تاريخ وجود الفرنسيين في مصر، وأنه دوّن تلك الأحداث بشكل يخالف ما كتبه سابقا في مدح الفرنسيين، لأن الأتراك لن يسامحوه بعد أن يرحل الفرنسيون عن مصر، في حين أن تلميذه - بطل الرواية- يؤكد له بالمقابل أنه قد كتب الحقيقة، ويسأله إن كان الأتراك سوف يقبلون بهذا.[1]

وكما أن بوريس باسترناك في روايته "الدكتور جيفاغو"ونجيب في "الكرنك" يأخذان القارئ لا لكي يفكر ويحلّل ويقارن؛ فإن صنع الله إبراهيم يفعل العكس في أنه يفكر بدلا من قارئه ويقدم له النتائج جاهزة.

وانصرفت كتابة **بهاء طاهر** إلى التعبير عن مأزق الوجود الإنساني في العصر الحديث؛ صدرت عن تأثر واضح بمجموعة من التحولات الجذرية التي ضربت مصر والعالم العربي خلال عقدي الخمسينيات والستينيات وما تلاها، وكان لها مردودها الكبير على كتابة بهاء طاهر واختياراته التقنية والأسلوبية،"**شرق النخيل**" 1983، و"**قالت ضحى**" 1985 ظهرت خصائصه الكتابية بوضوح لا تخطئه العين المدربة من حيث الميل إلى الاقتصاد اللغوي والتكثيف وصرامة البناء، لكن لغته، مع ذلك ظلت تميل إلى التوازن بين الشفافية والمجاز وأصبحت ذات مستويات متعددة، وأصبح السرد أكثر يسراً وتدفقاً ذلك لأن الرؤية أصبحت أكثر اتساعاً ورحابة.[2]

---

[1]- أنظر: مفيد نجم، صنع الله إبراهيم بين الروائي والمؤرخ في رواية "العمامة والقبعة"، نشر بموقع: http://www.alittihad.ae/rss.php، بتاريخ: 2009/02/19، تحميل يوم: 2017/05/30.

[2]- بهاء طاهر.. تاريخ من المحبة والفن والإبداع إيهاب سيد أحمد، العين الإخبارية، https://al-ain.com/article/bahaa-taher-history-of-love-and-art-and-creativity ، نشر بتاريخ: 2017/1/13، تحميل يوم: 2019/05/12.

أما أمين معلوف في رواية "**سمرقند**" لايتقمص فيها دور المؤرخ، بل يحيل القارئ إلى إيجاد صلة بين شخصيات وأحداث الرواية وبين الواقع، فيحيل بشخصية الحسن الصباح زعيم "فرقة الحشاشين "إلى شخصية (ابن لادن)، ليكتشف مواطن الصراع، فهو "يكتب التاريخ مجيبا عن أسئلة وجودية وإنسانية تتعلق بالهوية والدين والمكان"[1] لأنها تتعامل مع التاريخ كأرض يمكن للكاتب أن يزرعها بالحكايات وبالخيال. فهو يكتب الحاضر من خلال الماضي .

ويستدعي يوسف زيدان في رواية "عزازيل" نصوصا من أمهات الكتب، كما تتخذ من أحد المخطوطات السريانية سنداً لروايته مع مزجها بخياله الروائي، ويذكر المطران يوحنا إبراهيم أنّ "يوسف زيدان أول إنسان مسلم يكتب عن التاريخ المسيحي بأسلوب روائي ويعطي حلولاً لتلك المشاكل التي حصلت، وهو إنسان مسلم يكتب عن اللاهوت المسيحي كأي مسيحي وكأنه خريج معهد لاهوت، فهو يعرف المصطلحات الكنسية بحسب خبراته."وبذلك تكون نصا عالميا بامتياز على حد تعبير الروائي **نبيل سليمان**[2] صاحب رواية " **السجن**" (1972)، و"**جرماتي: أو ملف البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب**"(1977)، ورباعية "**مدارات الشرق**"[3] والتي تتميز بانسياب التاريخ في المجرى الزمني وهي مدار لتاريخ بلاد الشام برمتها. وتستحضر مع هذا العقد مصائر مجموعات بشرية بوصفها مصائر وطن يتحول في خضم صراعات إثنية ودينية وطبقية، فتظهر جلية أفكار العصر وأخلاقياته وتركيباته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وبذلك تكون "**مدارات الشرق**" بحثا تأريخيا في صيغة رواية، عن جذور الفجيعة القومية، وتكونها في نصف القرن العشرين الأول وبذلك استطاع **نبيل سليمان** أن يدخل الخطاب الأيديولوجي في بناء الخطاب الروائي.[4]

---

[1] – صلاح القرشي، بين الرواية والتاريخ، نشر بموقع:http:// aljasad.org.showthread.php? t =77546

[2] – ريمون جرجي، رواية عزازيل للدكتور يوسف زيدان، موقع ديوان العرب، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article16022، نشر بتاريخ:2008/1/19. تحميل : 2015/03/22.

[3] – نبيل سليمان، مدارات الشرق، دار الحوار للنشر،ط2 ،1994.

[4] – أنظر: عبد الله أبو هيف، تحليل الخطاب الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحادالكتاب العرب، العدد 304 ،آب1996، دمشق، سوريا،تحميل من http://www.awu-dam.org/periodique.htm بتاريخ:2016/01/12.

ولا تبتعد كثيرا ثلاثية "**أرض السواد**" (2008) لعبد الرحمن منيف عن هذه الروايات في اعتمادها على الوثيقة التاريخية لمساءلة التاريخ العراقي في العهد العثماني، انطلاقا من سجلات الوثائق، وهي رواية تاريخية بامتياز، يقوم موضوعها على رصد وتقص تاريخي يرتدي لبوس الروائي. من هنا تطرح مسألة علاقة التاريخ بالروائي أو الرواية بالتاريخ. لن تروم ورقتنا الخوض عميقا في مقاربات وتصورات كلية وجزئية لهذه المسألة، بقدر ما ستتداول ما يخدم فكرة الموضوع وسوغه العام.[1] ليسرد في ضوءها رواية يتماس واقعها المتخيل بواقع تاريخي لتعلن أن التاريخ تواريخ ولا يوجد تاريخ واحد، فكل يرويه على شاكلته، وفي ذلك حاول الكاتب أن يقترب إلى حد كبير من وقائع السجلات التاريخية المدونة في فترة حكم داوود باشا في العراق في أرض السواد ليحاور واقع التاريخ واقع النص، وهي تحمل كثيرا من الملامح الكلاسيكية التي ورثتها من الملحمة، لتكون رواية تمثل ملحمة العصر البرجوازي –على حد تعبير جورج لوكاتش– منطلقا من فلسفة التاريخ في عصر الأنوار الذي ألف بين الجنس الروائي والكتابة التاريخية.[2]

وتقترب خماسية "**مدن الملح**" (1985) **لعبد الرحمن منيف** من رباعية نبيل سليمان كونها أيضا تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي العربي في دول الخليج العربي، وخاصة السعودية. وتصور الرواية الحياة في دولة مُتخيلة يطلق عليها "موران" مع بداية اكتشاف النفط والتحولات المتسارعة التي حلت بمدن تلك الدولة وقراها. وتتناول الرواية في جزئها الأول بعنوان "التيه" الفترة التي تلت اكتشاف البترول في الجزيرة العربية، وكيفية نشوء الدولة، وفي الجزء الثاني "الأخدود" يسرد منيف تاريخ المنطقة فيتحدث عن رجال الأعمال الذين دخلوا في تحالفات مع ساسة "موران" وحكامها، وفي الجزء

أنظر أيضا مقاله: تحليل الخطاب الروائي في مدارات الشرق، علامات في النقد الأدبي، مج6، ع22،ديسمبر1996، ص124-125.

[1] – شكير فيلالة،أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي، مجلة فكر،ع 47، مارس 2002، موقع عابد الجابري - https://www.aljabriabed.net/n47_12chakir.htm ، آخر تصفح :2020/06/03.

[2] – فاضل ثامر عبد الرحمن منيف ومساءلة وهم التاريخ، موقع: تلسقف: https://www.tellskuf.com/index.php/tha/5-cul/57077-2016-05-08-10-14-13.html بتاريخ 2016/01/08، آخر تصفح:2020/06/02.

الثالث "تقاسيم الليل والنهار" يعود منيف إلى جذور العائلة الحاكمة وإلى سنوات الصراع القبلي، ثم يواصل رصد التحولات السياسية في دولته المتُخيلة في الجزأين الرابع "المنبت" والخامس "بادية الظلمات." وبذلك بلغت الرواية كفن أدبي درجة من الحيوية والقوة والتأثير في الأقطار العربية لم تبلغها من قبل قط. ولقد شهدت العقود الأخيرة زيادة ملحوظة في عدد الروايات العربية، وعدد أساليب النشر ودور النشر وهذه الزيادة في فرص النشر هي المسؤولة إلى حد كبير عن ذلك التزايد في عدد الأدباء الذين يكتبون الرواية بشكل خاص... وهكذا بلغ التنوع في الرواية العربية أقصى مدى يبلغه حتى الآن.[1]

ويشير **صبري حافظ** إلى أن اللجوء إلى التاريخ لم يكن بدافع الحب القديم فحسب، بل محاولة لإيقاظ إحساس القراء بالكبرياء الوطني وتوفير عناصر الإلهام و القدوة لهم ويسهم في سعيهم للوصول إلى تحديد لهويتهم القومية بتذكيرهم بأمجادهم الماضية، وقد تجنب زيدان ذلك السيل من المصادفات والأعمال البطولية المبالغ فيها ، واختار عددا من الأحداث من التاريخ الإسلامي كحبكات لرواياته مثل قصة أرمانوسة المصرية (1896) التي عالجت موضوع الفتح العربي لمصر عام 640م، ورواية الحجاج بن يوسف(1902) التي عالجت حياة حاكم بغداد خلال الفترة الأموية ورواية "شجرة الدر" التي حكت عن حياة ملكة مصر.[2]وبذلك يمكن القول : إن الرواية التاريخية عند الروائيين العرب حاولت مواكبة الأحداث التاريخية "باعتبار أن التاريخ تصنعه المجتمعات، وبالتالي التفاعل الثقافي والتواصل بين الحضارات والانفتاح على الآخر، وقد ارتبطت بعدة عوامل أثّرت في تطوّرها، أبرزها تيار مقاومة الاحتلال ومحاولة تذكير الروائيين للقراء بأمجاد الأمة"،[3] وهنا نشير إلى أن تحول الفهم للتاريخ هو الذي أسهم في تشكيل رافد من بين الروافد التي تصب في الرؤية الإبداعية للرواية الحديثة.على غرار كتابات سير والتر سكوت في رواياته في القرن التاسع عشر عن تاريخ أسكتلندا. وقد لاقت هذه

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1998، ص29.

[2] – روجرآلن، الرواية العربية، ص50.

[3] – ليلى العاجيب، مفهوم الرواية التاريخية، www. mawdoo3.com.آخر تحديث: 2016/08/23، تصفح: 2016/01/25.

الروايات تلقيا كبيرا وحركة نقدية نشيطة عند النقاد العرب وحتى المستشرقين، كونها كانت اللبنة الأولى التي أسست لظهور الرواية في الوطن العربي، ويمكن أن نشير إلى أقلام نقدية كان لها باعا طويلا في دراسة الرواية، مثل فيصل دراج، وقاسم عبد قاسم، وعبد الحميد القط وسعيد يقطين، وبشير بويجرة محمد، وغيرهم.

أما سعيد يقطين فدراسته لعلاقة الرواية بالتاريخ ركزت على طبيعة الرواية التاريخية، وقدّم تحديدا لمواصفات الرواية التي يمكن نعتها بالتاريخية، قصد تمييزها عن غيرها من أنواع الروايات الأخرى والوقوف على أهم ملامح سرديتها . وبانطلاقة من الخبر الذي يشكل مرتكزا للرواية، وقد ميّز الناقد بين رواية تتعامل مع التاريخ باعتباره خطابا، أي: نوعا سرديا له مقوماته وخصائصه الطبيعية والوظيفية، ورواية تكتب التاريخ بغض النظر عن نوعها التاريخي . وهذا الخرق يؤدي إلى اندراج الرواية ضمن نوع آخر مغاير للرواية التاريخية، وقد لاحظ ملامح هذا المسلك واضحة في الكثير من النصوص الروائية العربية الجديدة.

ولما كانت أحداث التاريخ المسرودة في حاضر الكتابة تشكل قاسما مشتركا بين كل النصوص التي تستوحي التاريخ سواء بالمعنى الأول، أو بالمعنى الثاني؛ فقد ذهب إلى اقتراح مفهوم آخر غير الرواية التاريخية المعاصرة المقترح من قبل، وذلك كله من أجل تمييز الرواية التاريخية عن نوع آخر قريب منها هو الرواية الواقعية، وهذا المفهوم يسمح بالانفتاح على زمن القراءة " خاصة وأن المسافة الزمنية في متخيل القراءة تظل قائمة بين الواقع في الحاضر(الأن)، والواقع في الماضي(التاريخ).

ويتضح –في ضوء هذا المعطى– أن سعيد يقطين لا يدرج الرواية العربية التي اتخذت من التاريخ الحديث مادة للسرد – مثل تاريخ الاستعمار والمقاومة– ضمن الرواية التاريخية، لآن الأحداث التي تعيدها مستندة إلى التخييل لا تحقق شرط الحقبة الزمانية لأنها لا تقدم أحداث عصر يختلف عن الحاضر في مواصفاته، وإنما هي امتداد لما نعيشه حاضرا.[1]

[1] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، سلسلة السرد العربي، دار رؤية ، القاهرة، 2010، ص213 . عن: إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص 112–113.

و كانت دراسات بشير بويجرة محمد تبحث في خصوصية السرد العربي في إطار السياق الثقافي العام ويرى أن هناك تلازما وتداخلا بين التاريخ والأدب، وبين بقية النماذج الإنسانية، وقد يعود ذلك إلى خصوصية موجودة في السرد باعتباره آلية يتم عبرها بلوغ الجمالية المطلوبة، وعليه يمكن أن نثمن تلك العلاقة التبادلية بين الأدب والتاريخ[1]، "فالتاريخ يتحدث، والأدب يوظف من خلال مجموعة الموضوعات والنماذج الشخصية التي يتآزر حولها التاريخي والأدبي."[2]

لقد شهد الكلام تحولات وتبدلات ساهمت كثيرا في توالد النماذج الخطابية التي تداولها الإنسان عبر تلك الحقب، وتجزأ عنهما جنسان خطابيان يصنفان ضمن الفنون ذات التناول الأوسع من الإنسان، إما تاريخا، وإما أدبا[3]. وكان هذا التوجه نحو الماضي يخص الشعوب المقهورة ، لا سيما العربية منها، وقد كانت أهداف الكتاب نضالية تغييرية بالدرجة الأولى، وهناك من جعل إسهام المثقفين قد أدى إلى حد ما في مواجهة الغزو الأجنبي، وذلك بالعودة إلى الماضي.

رابعا: التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1- مسار الكتابة الروائية في الأدب الجزائري المعاصر.

بما أن الفضاء الجزائري ومساراته الفنية والأدبية لم تخرج عن البيئة المحيطة به عربيا وإسلاميا وبحر المتوسط وأوروبيا، كان لا بد عليه أن ينتج أدبا يأخذ من منبع بطرف، وحسب تحديد الدارسين؛ فإن معظم الأحداث السياسية التي برزت في التاريخ الحديث وسادت هذه البيئة قبل الاستقلال أعطت دفعا قويا للحركة الأدبية في الجزائر. ويمكن إجمال هذه الأحداث التي أدت إلى تبلور الوعي الجماهيري وأدت إلى مسار الكتابة العربية الجزائرية في ما يلي:

[1]- بشير بويجرة محمد، التاريخ، الرواية، فضاء الرشح وغواية الإنشاء- معاينة لمكامن التأثير السردي في الرواية الجزائرية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2018، ص9.

[2]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2007، صص 68-69.

[3]- بشير بويجرة محمد، التاريخ، الرواية، فضاء الرشح وغواية الإنشاء، ص8.

1- ثورة الفلاحين(1871) بقيادة الحاج محمد المقراني والتي كانت لها مساهمات عظمى في رفض البرجوازية الفرنسية وتشكل الفكر الاشتراكي، وهو ما أعطى نفسا جديدا للمقاومة الوطنية خاصة بعد هزيمة فرنسا أمام الألمان.

2- أحداث الحرب العالمية الثانية (1945) وخروج الجزائريين للمطالبة بالاستقلال، "التي قابلها تخلي فرنسا عن وعودها ،وما تلاها من مجازر دموية أسقطت أكثر من خمسة وأربعين ألف شهيد بما فيهم من مفكرين وسياسيين ويمكن عد هذه الجريمة أكبر المذابح في تاريخ الشعوب"[1].

3- فترة حرب التحرير الوطنية بقيادة جبهة التحرير الوطني ، وأهم حدث هو انتفاضة 19 ماي 1956، وهي الانتفاضة التي اتخذ فيها الطلبة الجزائريون موقفهم الخالد من الثورة الوطنية المسلحة"[2] وعلى إثرها عقدت مؤتمرها الوطني الأول في 20 أوت من نفس السنة.

كل هذه الأحداث كانت كفيلة بولادة الاتجاه الواقعي الاشتراكي وكان لها دور رئيسي في ظهور الرواية الجزائرية واكتمال معالمها.

ورغم أن بداية ظهور الإنتاج السردي كانت بظهور رواية "الحمار الذهبي"[3]؛ إلا أن بداية الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية كانت على يد محمد بن ابراهيم الملقب بالأمير مصطفى رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"(1845) كون هذا النص قد توفر على كثير من الميزات والخصائص الفنية التي تواضع عليها النقاد حتى يحكوا على جنس أدبي ما أنه ينتمي إلى جنس الرواية، ليكون – في رأي محمد بشير بويجرة– نص "حكاية العشاق" هو النص الأدبي النثري الذي يؤسس للرواية العربية، ويؤصل للرواية الجزائرية. وقد اعتبره عبد القادر شرشار الإرهاصات الأولى المؤسسة للرواية

[1] – عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر 1925– 1954 النهضة الفكرية، النهضة الصحفية والأدبية، النهضة التأريخية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983، ص40.

[2] – محمد مصايف في الثورة والتعريب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973، ص33.

[3] – أشرنا إلى هذه الرواية لأنها اعتبرت أول نص روائي جزائري كَتَبَ تاريخ الانسانية لصاحبه ‘‘لوكيوس أبوليوس، وقد ترجمها أبو العيد دودو(1934م–2004م)، و"تحولات الجحش الذهبي " بترجمة محمد فهمي خشيم الليبي (1936م–2011 م).

العربية والجزائرية قبل رواية زينب بحوالي 66سنة"[1]. وهذا دليل على قصب السبق للجزائر في النهضة الأدبية الحديثة. لتكون الكتابة لشرف الصحافة والكتابة ضربا من ضروب المغامرة في ظل النظام الاستعماري واضطراب حركة الكتابة الصحفية في العقدين الثاني والثالث وحتى زمن الثورة التحريرية،* وذلك نتيجة ذيوع الأفكار الوطنية واستحالة كبت الآمال التي ولّدتها الحرب في حياة الجزائريين. [2]

إلا أن هناك رأيا مخالفا حول تحديد أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، وهو رأي واسيني الأعرج في أن "رواية غادة أم القرى" (1947) للكاتب أحمد رضا حوحو هي أول كتابة روائية بالنظر إلى كونها استطاعت أن تعبر عن الوعي الجماهيري، بالرغم من آفاقها المحدودة[3]. فإن كان رأي بشير بويجرة وعبد القادر شرشار يرتكز على الخصائص الفنية التي يمكن على أساسها إدراج نص ضمن فن الرواية، فإنّ واسيني الأعرج يرتكز على خاصية الوعي الجماهيري. رغم انتقاده لها في موضوع آخر في كون روايات "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو(1947) و"الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي عام 1951، كتابات إبداعية ذات طابع قصصي تعالج موضوع المرأة زمن الثورة، وقد ظلت حبيسة التقاليد البالية والطقوس الاجتماعية، إلا أنها بدأت تسلك طريقا نحو الفن الروائي[4].

ومع ظهور رواية "الحريق"[5] لنور الدين بوجدرة عام (1957) – حاولت هذه الرواية التعبير عن هموم الشعب الجزائري من ناحية، والتعبير عن تطور الوعي الاجتماعي عند الأفراد في سعيهم لتحقيق

---

[1] – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، ص14.

* – نود الإشارة هنا إلى أن الأدب الجزائري قد سجل محاولات شعرية لابن علي، وبن عمار، وبن حمادوش...وغيرهم، منسوجة وفق النسق السردي وهي قصائد تسرد رحلة الشاعر إلى الحج، أو غيرها. من الرحلات. أنظر: بشير بويجرة محمد، التاريخ، الرواية، فضاء الرشح وغواية الإنشاء، دار القدس العربي، وهران، الجزائر،2018، ص21.

[2] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والعربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986،ص 57.

[3] – المرجع نفسه، ص 18.

[4] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والعربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص64.

[5] –يشير واسيني الأعرج إلى أن هذه الروايات تمثل المحاولات الأولى في الرواية العربية الجزائرية، في نصوص:

أحلام واقعية بعيدا عن الأحلام الرومانتيكية[1]، منطلقا من "حادثة الأرض المحروقة"[2] التي أتت على الأخضر واليابس، واتخذها الكولون سياسة لتجويع الجزائريين، وردعهم، وبالتالي؛ الحد من النزوع الثوري في الجزائر، إلا أن إصرار الشعب في مواجهة البرجوازية الاحتكارية كان يتزايد مع الظلم الذي يلقاه ، فتكاثفت جهود المناضلين وسارت المرأة جنبا إلى جنب مع الرجل في صفوف جيش التحرير، التي حررتها "من قداسة الأسرة الإقطاعية "[3]وقد مثل ذلك كل من شخصية "زهور" وشخصية "علاوة" اللذان أحسا بضرورة الثورة والكفاح ضد الاستعمار الفرنسي، والتضحية لتحقيق الاستقلال وبناء حياة سعيدة وذلك همّ كل الجزائريين، وهذه الواقعية مكّنت الرواية الجزائرية من الخروج من البوتقة التي كانت تحاصر كل مبادراتها الإيجابية.[4]

ووفق هذا المنظور؛ يمكن القول:إن ميلاد الرواية الجزائرية تزامن مع ظروف سياسية استعمارية، حيث كانت في بداياتها الأولى تتقفى آثار الحركة الوطنية، وبحكم الواقع السياسي الذي كانت تعيشه الجزائر؛ بقيت مضامين هذه الروايات منذ ذلك الحين تحوم حول موضوع الثورة بكل تناقضاتها، وهو الأمر الذي شعّب اتجاهاتها الفكرية والإيديولوجية، وأدواتها التعبيرية في مكافحة المستعمر، لأنهم أدركوا أن التاريخ والأدب شيء واحد، وهو ما جعل الكتابة الأدبية الجزائرية عموما والرواية خصوصا تنفرد عن غيرها من الأقطار العربية.[5]

1- رضا حوحو،غادة أم القرى، مطبعة التليسي، تونس، 1947.

2- عبد المجيد الشافعي،الطالب المنكوب، دار الكتب العربية، تونس، 1951.

3- نور الدين بوجدرة، الحريق، الشركة التونسية للفنون والرسم، تونس1957.

4- محمد المنيع، صوت الغرام، مطبعة البعث، قسنطينة،1969.

[1]- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة : نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3،1985 ،ص172.

[2]- نور الدين بوجدرة، الحريق، ص14.-02-39-19.

[3]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 380.

[4]- أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،مجلة الأثر، العدد 20، جوان2014، ص58.

[5]- أنظر: واسيني الأعرج، ص68.

2- الكتابة الروائية والتاريخ ما بعد الستينيات: تأسيس وتجريب

يمكن أن نؤرخ زمنيا لتأسيس الرواية العربية في الأدب الجزائري مع مطلع السبعينيات تزامنا مع تغيرات ديمقراطية كبيرة ،كانت الولادة الثانية والأكثر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

وقد ظهرت هذه الأسماء "كتجارب رائدة بدأت تسير نحو كتابة الرواية، وقد هيئت لها أعمالها القصصية التربة الأولى التي ستبني عليها أعمال أدبية جادة،[1] خصوصا مع التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أثّرت –حتما – على الحياة الفكرية والثقافية في الجزائر بداية السبعينات، رغم اختلاف الرؤية وأداة المعالجة لتكون الرواية المكتوبة باللغة العربية الوجه الفني لهذه الأحداث.[2]

وقد تناولت هذه الكتابات الأحداث السياسية في الجزائر، من خلال اطلاعها على مخلفات الماضي لإصلاح مجتمع ما بعد الاستقلال. "فتقرب الماضي/ التاريخ من الواقع الجديد ربما وفاء للتاريخ، أو حفاظا على الهوية الوطنية والقومية".[3] وقد وجد الكتاب ضالتهم في هذه الكتابات التي بدأت مؤرخة لأحداث الثورة ضد المستعمر الفرنسي، لتكتب بعدها عن الثورة الزراعية والنظام الاشتراكي وهذا مثلته كل من رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، ورواية "نهاية الأمس" التي أعاد من خلالها "بن هدوقة" تشريح الوضع المعيش من خلال رصد وقائع الحياة اليومية وصراع القوى الاجتماعية، فطرح قضية الإقطاعية ووقوفها في وجه المشروع الإصلاحي، من خلال الصراع القائم بين شخصيتين تمثلان اتجاهين متعارضين: شخصية "البشير" النموذج الإصلاحي وشخصية "ابن صخري النموذج الإقطاعي، فهي كما يقول محمد مصايف: "صراع بين نزعتين تمثل إحداهما الإقطاع

---

[1] –يشير واسيني الأعرج إلى أن وطار ختم مجموعته القصصية " الطعنات"(1976) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، بقصة استوفت معظم الركائز الأساسية للعمل الروائي "رمانة"(1982) إلا أنها لم تصل لأن تكون رواية كاملة البناء الشكلي والفني لأن السياق التاريخي وثقافة الأديب وظروفه لم تكن لتساعد في ظهور الرواية، بل استطاعت أن تخلق التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية جادة. أنظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،ص85.

[2] – بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، طبعة 1، 2005، ص7.

[3] – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، ص73.

وحب الاستغلال والرغبة في إبقاء ما كان على ما كان، وتمثل الآخرين وهي نزعة البشير والمتقدمين أمثاله العمل من أجل الصالح العام، ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري.[1] والتي رأى النقاد أنها يمكن أن تؤرخ لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري في كونها استطاعت تترجم الواقع الإنساني والاجتماعي في الجزائر، وتساءل الماضي من خلال الحاضر، وفي ذلك **جرّب الكاتب استثمار الحوار خاصة، وجعله حاملها الأكبر في تعبيرها العام عن المسافة بين جيل الشباب وجيل الشيوخ من رجال الدين، وكذلك في التعبير عن الطارئ في أمر المرأة.** [2] وبهذا الصدد يقول عبد الحميد بن هدوقة: "**ربطت في هذه الرواية قضية المرأة بقضية الأرض، إيمانا مني بأن المجتمع الجزائري لابد أن تتغير نظرته للمرأة. فبدون أن يقع حل لمشكلة المرأة في الجزائر، وفي المجتمع العربي الإسلامي عامة، لا يمكن أن يحصل تغيير حقيقي... إن تحرر المرأة رهين تحرر المجتمع اقتصاديا والبنى الاقتصادية هي أساس التغير .فالجزائر مجتمع زراعي يتعامل مع الأرض بوسائل بدائية، لا يمكنه أن يتعامل مع المرأة بطريقة حضارية، وبدون تتغير علائق الاقتصاد لا تغير العلائق الاجتماعية**".وقد عمد الكاتب في بناء نصه إلى استثمار تقنية التذكر في استعادة جوانب من ماضي الشخصيات، وصور من تاريخ الثورة الجزائرية وزمن التحرير، إلى جانب إفادته من تقنية الترسّل.[3] وتبقى نزعة الكاتب النقدية مهيمنة، المدينة لسلطة الاستقلال التي تشكّل في نظره الامتداد لسلطة الاستعمار، وهو ما يعبّر عنه عابد بن القاضي في قوله: "حياتنا كلّها مرت في التخوّف والحذر. قبل الاستقلال كنا نعيش تحت الظلم، فتعوّدنا حياة الظلم، وجاء الاستقلال فإذا بظلم الأمس يستمرّ وتزداد عليه الضرائب الجديدة".[4]

[1] – محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983، ص91.

[2] – بن جمعة بو شوشة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، طبعة 1، 2005، ص7 .

[3] – بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998، صص41 –43.

[4] – الرواية، ص 16.

وقد تزامنت هذه الروايات مع أعمال وطار الروائية، فجاءت "اللاز" كإنجاز فني جريء يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية محاولة إماطة اللثام عن التناقضات الداخلية التي كانت تحدث بين أفراد الحزب الواحد محاولة منها إجهاض الثورة قبل أن تظهر إلى النور، ومرد ذلك كله – حسب وطار– يكمن في هزالة مستوى الوعي الإيديولوجي والفكري.[1] ومن خلال الشخصية البطلة "اللاز" –اللقيط– التي ترمز إلى الشعب الجزائري، فعثور (اللاز) على أبيه زيدان الممثل الأساسي للإيديولوجية الشيوعية التي يزعم إعجاب الشعب الجزائري وتعلقه بها؛ هو دلالة على عثور الشعب الجزائري على ضالته في الفاتح من نوفمبر 1954م بعد أن عاش أكثر من قرن ينسب إلى أصل غير أصله،[2] فهي رواية تعتمد على التاريخ بشكل مباشر، وتستنطقه وتحاول مساءلته رغم أنه صرّح في بداية الرواية قائلا:"**لست مؤرخا ولا يعنى أبدا أني أقدمت على عمل يمد بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها "إنني قصاص وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا** "[3].وقد تجلت هذه الرؤية بوضوح في روايته "الزلزال" (1981) التي راحت تؤرخ لمرحلة الثورة الزراعية وهي من أهم الإجراءات التي اتخذتها الدولة الجزائرية بعد الاستقلال، وحاول أن يحلل أبعادها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، والتي كانت ثورة انفعالية ضد لإقطاعيين وحلفائهم، وقد اقترب الروائي بوجادي علاوة في روايته " قبل الزلزال" من وطار في التقاط العناصر الفعالة التي تجعل من الثورة الزراعية حقيقة فرضها الفلاح بنضالاته وصراعه ضد الإقطاعية والطبقية،[4] إلا أن وطار لم ينفصل في كتابته عن الإشتراكية والثورة الزراعية برؤية فنية وفكرية واضحة بكل واقعية تجسدها مواقف أبطال رواياته التي تسعى إلى تهديم الموروث الاستعماري والإقطاعي –الذي مثلته شخصية (بولرواح) – وتعرية كل قيمه المزيفة، لتعكس جزائر النضال والحرية. وجعل كتابات هذا

[1] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،ص 90.

[2] – عمار زعموش، دراسات في النقد و الادب، دار الأمل، دط،1998، ص 86-87.

[3] –طاهر و طار، اللاز، ص 19.

[4] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 101.

الجيل من الروائيين "قادرة على إدراك تلك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره وأفعاله والحياة بكل صراعاتها"[1] وذلك أساس نجاح رواياته.

وقد حاول مرزاق بقطاش في رواية "طيور في الظهيرة"(1976) أن يعبر عن معاناة الكثير من الجزائريين إبان الثورة، من خلال شخصية "مراد" الذي أصبح قوة نضالية استطاعت أن تغيّر الأوضاع إلى الأحسن، مصورا التناقضات بين الحب والعلاقات الاجتماعية السائدة، ليجعل منه رمزا مؤشرا إلى المستقبل لتجاوز العلاقات غير الجديرة بالإنسان.[2]

أما رواية "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار وإن حاولت أن تعظّم من شأن المجاهد الجزائري؛ إلا أنها في نظر النقاد قد أبعدته عن واقعه الذي كان الأساس الأول في خلقه وتشكيله،[3] وهي تستعيد أسطورة الجندي الذي لا يقهر.

وتعرض إسماعيل غموقات في "الشمس تشرق على الجميع" و"الأجساد المحمومة" إلى تناقضات الحركة التاريخية وتداعياتها على مجتمع ما بعد الاستقلال، من خلال طرح مسألة التعليم وتطبيق التسيير الاشتراكي، إلا وإن طرحت موضوعا جديدا لم يُتطرق إليه؛ إلا أنها لم ترق –في نظر النقاد– إلى مستوى الرواية الواقعية لأنها لم تنج من السقوط في النهايات الرومانسية المستهلكة.[4] لأن المطلوب في تلك الفترة كان الوقوف وجها لوجه أمام الواقع بكل إنسانية .وذلك ما نلمسه في رواية "الخنازير" لعبد المالك مرتاض التي لم تبتعد عن التاريخ وإشكالاته من خلال طرح المشاكل التي تواجه الشعب مع التطور التاريخي.[5]

وقد كانت أعمال هذا الجيل لصيقة بالواقع الجزائري آنذاك بما شهده من تغيرات سياسية واقتصادية وثقافية، وانتقلت نحو الوعي بهذا الواقع، إذ اتجهت بعض الأعمال إلى ربط الماضي

---

[1] – إدريس بوذيبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة قسنطينة، ط1 ،2000 ،صص 44 – 45.

[2] – أنظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، صص90–91.

[3] –المرجع نفسه، ص91.

[4] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص107.

[5] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص109.

بالحاضر والإبانة عن وعي الذات كما هو الحال في روايتي "المرفوضون" لإبراهيم سعدي، و"وقع الأحذية الخشنة" لواسيني الأعرج عام 1981.[1]

ويبتعد واسيني الأعرج عن الماضي والثورة، ليجعل موضوع الغربة موضوعة لروايتيه "جغرافية الأجساد المحروقة1979"و "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"(1981) لتطرح قضية المغتربين من خلال نماذج بشرية بسيطة، وتصف الأوضاع الرديئة التي يعيشونها في فرنسا من خلال نماذج بسيطة تمثل أوجه التناقض بين النظام الرأسمالي في فرنسا القائم على الربحية، والنظام الاشتراكي في الجزائر الذي يدعو إلى بناء مجتمع إشتراكي، محاولا توجيه السلطة إلى المسار الصحيح الذي يقوم على إدماج الشباب والاستفادة من تجارب العمال للخروج من التخلف، وتحقيق حلم الطبقة الكادحة.

وتذكر الدراسات أن أدباءنا حتى فترة السبعينيات كانوا عصاميين بدرجات متفاوتة: إذ نشأوا في وسط كان حظ العربية فيه ضعيفا، تزاحمها الفرنسية من جانب، والعامية من جانب آخر. وحتى التعليمية لم توفر لهم فرصة الاطلاع على النصوص الأدبية الراقية ولا على المعارك النقدية الحديثة، أضف إلى ذلك أنهم ظلوا يتحركون تحت مظلة الخطاب الرسمي باسم الثورة والشرعية التاريخية أحياناً، وباسم الثورة الاشتراكية أحياناً أخرى.[2]وهؤلاء الكتّاب المبتدئين في فترة السبعينيات، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي/ الأيديولوجي السائد، ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية المفقرة .إلاّ أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم، لم ينجهم من الفجاجة والتسطح إلى حد

[1] – وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي: ضمن أعمال الملتقى الوطني حول "الرواية الجزائرية المعاصرة1990- 2011 وقائع سردية وشهادات تخييلية"21-2011/11/22، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،2014،ص67.

[2] – عامر مخلوف، الرواية والتحولات، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية،إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2000، ص7.

تغييب أدبية الأدب، حتى ليبدو العمل حاملاً لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها.[1]

ثم مع **الثمانينيات** بدأت الرواية الجزائرية في البحث عن أشكال روائية جديدة "تحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية"[2] فبرز توجه فني جديد للرواية العربية باعتماد تقنيات حداثية تجريبية في بنيتها السردية، نابعة من منهج فكري، وميل متأصل في شخصية الكاتب،[3] يعكس تنامي وعي كُتابها النقدي بشروط ممارستها نوعا أدبيا يتعالى على الثوابت والحدود، من خلال مساءلة السابق من الكتابات ومحاورتها؛ بل والاستفادة منها. لتتولد عنه أسئلة جديدة يسعى الكاتب إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياق ثقافي ورؤية جديدة للعالم، تتجاوز المألوف والسائد، وذلك هو ما يسمى بـ:"التجريب" في الرواية. و الذي يمكن أن يُفسَّر بـ: "الكتابة المضادة والتي لا تتردّد في مواجهة الآخر المتعدد الوجود، بعد أن تحررت في التفكير والتخيل واللغة مجسّدة بذلك:" جواب التجاوز على سؤال الإبداع اختيار المغامرة بديلا".[4] وفي ضوء هذا المعطى؛ يجد الباحث نفسه أمام إشكال تحديد استيراتيجيات كتابة التاريخ في الرواية في ضوء التجريب، مما يقود إلى تتبع تجارب الروائيين الجزائريين التي حاولت "خلخلة السائد لتتجاوزه إلى البحث عن صيغ جديدة من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بنياته".[5]

إن استحضار الروائي الجزائري للتاريخ يدل على أنه –أثناء تحليله للنتاج الفكري والمعرفي– يتجاوز الفصل بين ما هو روائي، وما هو دون ذلك، بل يسعى إلى تحرير مادته التي يريد الاشتغال

[1] – المرجع نفسه، ص9.

[2] – عز الدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972، ص27(بتصرف).

[3] – أنظر: ليلى كواكي، التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" أنموذجا، ضمن مؤلف جماعي: التجريب في الرواية الجزائرية: الأسس والخلفيات، أعمال الملتقى الوطني الرابع، إشراف: أ.د مفلاح بن عبد الله، مختبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، ط1، 2018، ص138.

[4] – سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، 1985، ص295.

[5] – مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة– قرطاج– تونس، 1990،ص199 .

عليها ليخوض مغامرة تحليل وتفكيك مقولاتها، وهذا يعطي للبناء السردي طابع المغامرة -إن على مستوى الشكل؛ أو على مستوى المضمون- "فتنفتح الرواية على أبنية خطابية متعددة المسرحي والشعري والديني، والحكائي، والشفوي، والصحافي، والسياسي، والتاريخي، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب ويتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه. وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلاّ حسب خصوصياته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوّناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب"[1] ممّا يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع، وهو ما يكسب القراءة طابعا خاصا ينهض على السعي إلى تفجير الأبعاد الخفية في النص، خاصة إذا كان هذا الأخير يتميز بسرده المتشعب ولغته الرمزية وبعده العجائبي. [2]

وقد سار في تيار التجريب عدد من الروائيين الجزائريين، تبلورت لديهم إشكالية الوعي الجمعي من خلال الوعي بالذات. ومن أهم الروايات التي يمكن أن نمثل بها رواية "**الحوات والقصر**" (1980) للطاهر وطار وهي تعود إلى الأسطورة لتطرح إشكالية وعي الذات بالتاريخ والثورة والسلطة الوطنية

أسطوريا، فارتبطت الرواية شكلا بالأساطير، وحاورت أساطير "ألف ليلة وليلة" في حكاية "الصياد والعفريت"، كما حاورت "جزاء سنمار"، و"أسطورة بروميثيوس"، في استعمال بنيتها الحكائية،[3] وهي تحكي رحلة الصياد (علي الحوات) -الذي يمثل نموذج الرعية- إلى القصر ليقدم السمكة هدية لجلالة الملك، فيصف مظاهر أسطورية عجيبة في القرى التي يمر بها، ليعبّر بالرحلة إلى القصر، والوعي بالطريق الذي يقود إلى السلطان **عن رحلة الوعي بالثورة**[4] التي بها يضع نهاية للتسلط. فتتخذ الشخصية البطلة من خلال هذه الرحلة كافة الأبعاد التاريخية حاملة إياها إلى القصر بأحلامها وهمومها لتصبح شخصية "علي" هي الأداة لاكتشاف غموض الواقع ورؤيته عن قرب،

[1] - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس،1999، ص365.

[2] - المرجع نفسه، ص ن.

[3] - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص70.

[4] - جعفر يايوش، ص78.(بتصرف).

فالفكر الأسطوري الشعبي قائم على أساس غيبي لا عقلاني في الكثير من مرتكزاته، فينتقل من المألوف إلى الخارق لتجعل القارئ بدوره يعيش عالما أسطوريا جديدا. لكن وطار لم يلجأ إلى الأسطورة من أجل بناء واقع أسطوري، بل لجأ إليها كشكل من أشكال عكس الواقع ضمن حدود المنظورات الشعبية المحدودة، ومن هنا يتخذ البطل بعده التاريخي الحقيقي ليصبح هو التاريخ ذاته بكل التناقضات والتشكلات التي يظهر بها على الصعيد الاجتماعي[1]. وبذلك يكون قد فتح مرحلة جديدة لتطور الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية مستفيدا من ثقافته التراثية، ومن واقعه المعيش ماضيا وحاضرا، وهو ما جعله كتاباته تتجاوز التعبير عن الواقع لتصبح أداة فعالة لتغييره.

كما جرّب ابن هدوقة في رواية "الجازية والدراويش"(1983) من خلال استثمار الأسطورة والمخيلة الشعبية في بناء يسعى إلى مغادرة خطية البناء الروائي التقليدي. وهكذا استحضر من التراث السردي الشعبي صدى الجازية في تغريبة بني هلال. وهي تجربة تعكس نزعة تجريبية باحثة عن الأشكال التعبيرية الجديدة في الممارسة الروائية، **يمتزج فيها الحقيقي بالمتخيل والواقعي بالأسطوري،** و قدعبّر عنها الكاتب ذاته في قوله: "ككاتب أحاول أن أوظّف كلّ ما أعرف: السينما، التمثيل، الإذاعة، الأدب في الرواية، ويكون هذا التوظيف حاملا لعدة مضامين ومستويات(...) فمن السذاجة بمكان أن يبقى الكاتب هو نفسه، الكاتب يتطور فنيّا."[2]وهو ما يؤكده في قوله: "ترمز الجازية إلى الجزائر. أردت أن أذهب بأسطورة الجازية إلى بعد فني وسياسي من خلال الجازية الروائية. أردت أن أعطيها قاعدة مادية وجدت بالفعل.وهي الجازية الشخصية السياسية رمز الجزائر القاصرة(...) أردت أن أكذّب كلام قارئة الكف، وأقول :ليس صحيحا، الشعب ليس قاصرا..."[3]

[1] – اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،1986، صص583–584، (بتصرف).

[2] – بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998، صص38–40.

[3] – المرجع نفسه، ص48.

وتأتي أعمال محمد مفلاح الروائية ضمن كتابات هذا الجيل التي تنطلق من أحداث ثورة التحرير، في روايات: "الانفجار"(1982)، و"هموم الزمن الفلاقي"(1984)، و"زمن العشق والأخطار" (1986)، و"خيرة والجبال"(1988)، وتحكي هذه الروايات قصص النضال ضد الاستعمار وقصص الخيانة التي كشفت تواطؤ بعض الخونة الجزائريين مع المستعمر الفرنسي لإفشال الثورة، لتكشف عن الصراع القائم بين أبناء الجزائر، كما تحكي عن الفقر الذي سببه المستعمر لأبناء القرية.[1]

لقد كشفت مضامين الرواية العربية المعاصرة عموما والجزائرية خاصة عن محاولتها الاقتراب أكثر الوسط الاجتماعي لمعالجة القضايا المتعلقة بالسلطة السياسية، ولذلك سجلت حضورا ملحوظا للتراث بأشكاله: التاريخي والديني والشعبي، من خلال العودة إلى الماضي، ومساءلة التاريخ الثوري وتبعات واجهت الذات الجزائرية في فترة ما بعد الاستقلال، وإعادة تقييم المجتمع، فقد تمكنت التجربة الروائية في الجزائر من ترجمة الحياة الواقعية التي غالبا ما كانت تظهر في ثوب سياسي إيديولوجي. ولقد كانت البدايات مع الجيل الأول الذي مثله وطار وبن هدوقة، وعرعار، ومفلاح ، وسار على منوالهم جيل مرزاق بقطاش، وجيلالي خلاص، ومحمد ساري، وحبيب السايح، وغيرهم.

وقد صرّح الروائي الجزائري رشيد بوجدرة أن الروائي في تلك الفترة كان يحاول الابتعاد عن الثورة والاستعمار، لينتقل إلى تحليل الواقع وانتقاده، والكتابة حول تخلف الذهنية العربية، كتابة فيها نضال ضد الجهل والطبقية، والوقوف عند أسبابها.[2]

ولعل رواية "**معركة الزقاق**"(1986)أحسن رواية استطاعت أن تطّلع على الماضي بمخلفاته الثقافية والعلمية والدينية، وخلافا لكل الروائيين الذين سبقوه؛ فقد تفرد بوجدرة في صياغته الماضي حيث استطاع أن يوظف التراث الشعبي مثل إدراج اللغة العامية في النص والأمثال الشعبية التي احتلت مساحة معتبرة من النص. من جانب آخر يدرج بوجدرة تجربته العلمية التي جمعت بين طياتها

[1] – مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية للرواية المكتوبة باللغة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص15.

[2] – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، ص69، (بتصرف).

مختلف الرموز العلمية من رياضيات، وبيولوجيا، ولغات، ولسانيات، وحتى الفلسفة كانت حاضرة بقوة"[1] لتحلل النفسية المتذبذبة للإنسان العربي والجزائري على وجه الخصوص، ويعد هذا الانزياح نحو العلوم خطوة جديدة في الرواية الجزائرية- وحتى العربية- نحو ضرورة تغيير الوجهة وتجديد القراءة، إلى قراءة تتجاوز حدود التاريخ الرسمي لتبحث في ثغراته، وفي بياضات صفحاته، لتستنطق المسكوت عنه بوعي فني وجمالي "يمكّن كاتب الرواية من تحويل المادة التاريخية وتوسيعها في ذهنه واستغلال كل شبر فيها بخياله الخلاق"،[2]وتلك هي خاصية الكتابة الفنية التي برزت مع تنامي الوعي عند المثقف الجزائري.

3- الرواية الجزائرية بعد انتفاضة أكتوبر1988:

إن أحداث أكتوبر 1988 أدخلت الرواية الجزائرية في مرحلة جديدة فيها ثورة ونضال وانهزام، إذ انطلق الكاتب من الواقع الذي عاشه وعايشه في زمن الأزمة تزامنا مع ظهور صراعات سياسية بعد "ظهور قوى سياسية جديدة تدعو إلى قيام نظام سياسي جديد. فاختلت موازين القوى السياسية لصالح التراجع عن الخط السياسي الذي اعتمد في مرحلة السبعينات، وهكذا بدأت الرواية الجزائرية- من جراء هذه الظروف الجديدة- تعرف ما يمكن تسميته بـ "مرحلة الشك".

فبعدما المثقف هو المبشّر بالتغيير القادم في رواية السبعينات، وهو المنتقد لواقعه والناقد للتاريخ والهوية في رواية الثمانينات، أصبح يمثل الذات المأزومة والمهزومة تحت وطأة الواقع في رواية التسعينات من القرن العشرين"[3]. إذ عبرت نصوصها وبطرق مختلفة عن هذا الوضع المتأزم الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينات التي اتسمت باستعمال العنف الرمزي والمادي، أي الإغتيال السياسي الفردي والجماعي. إنها مرحلة تداخل المفاهيم و زعزعة اليقينات، وغياب الأمن والإستقرار السياسي

[1]- المرجع نفسه، ص70.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، إربد، عمان، 2006، ص227، (بتصرف).

[3]- عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرّواية والكسر التاريخي (مقاربة سجالية للروائي متقنّعا ببطله)، ضمن: الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات، ص 49، (بتصرف).

والإجتماعي،[1] فاصطلح على أدب هذه الفترة بـ: "أدب الأزمة"[2]. وهو مصطلح جديد وليد تجربة جديدة من شأنها أن "تعيد تنظيم العلاقات السابقة القائمة بين الأشياء، فتغير من دلالة هذه العلاقات، ويتجاوز الوعي محدودية هذا المجال إلى تصور آفاق جديدة"[3]تبحث فيها الرواية عن التاريخ المغيب والمسكوت عنه. ومن ثم؛ وجد الروائي نفسه مضطرا إلى المراوغة وإقصاء بعض الفضاءات الحساسة والمحظورة، وتجنب المباشرة والتصريح، وهو الأمر الذي يدفع بالمتلقي إلى الكشف عما يسميه **لوسيان غولدمان** "رؤيا العالم" حيث تكون فيه أشكال الوعي لدى طبقة ما هي في الوقت نفسه تعبيرا عن رؤيا العالم لدى هذه الطبقة، ويجسد –بالتالي– كل عمل أدبي رؤيا العالم لدى هذه الطبقة ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي القائم الذي بلغته إلى الوعي الممكن".[4] لذلك كانت مساءلة التاريخ هي الطريقة التي من خلالها تمكن الروائي من كشف بعض الثغرات في تاريخ الجزائر وفضح ما سكت عنه الخطاب السياسي و"نقد الذات والماضي الثوري من خلال وقائع التاريخ"،[5] لتتوالى مجموعة من الأعمال الروائية بررزت مع بداية التسعينيات كلها تتحدث عن الوضع المتأزم الذي آلت إليه الجزائر. وفي ظل الأوضاع المفجعة التي تزامنت مع سلسلة أعمال العنف والتقتيل؛ انبثقت أعمال روائية بعضها ينتمي إلى جيل المؤسسين للرواية الجزائرية اللذين واكبوا كل التحولات التي عاشتها الجزائر بصراعاتها وأزماتها وصولا إلى فترة العشرية السوداء. ولعل أبرزها وأولها رواية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة،(1993) التي كتبها من وحي أحداث أكتوبر 1988، حيث تتكرّر عبر مقاطع الرواية لازمة

[1] – محمد داود، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، عدد خاص بـ" العنف: مساهمات في النقاش"، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، ع 10، 2000، ص27.

[2] – إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، طبعة 1، 2000م، صص 50–51.

[3] – أمجد ريان، صوت صارخ في الشوارع: نصوص نقدية من أعمال إدوار الخراط القصصية والروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، صص 314–315 .

[4] – لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة:محمد سبيلا، بيروت، 1984، صص33–39.

[5] – نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ، مقاربة سردية في الصيغة، الرؤية ، الشخصية منشوات البيت، الجزائر، 2008، ص10.

"أكتوبر أنطقني"،[1] ويذكر الناقد بوشوشة بن جمعة أن هذه الرواية تعكس غنى في علامات التجريب وتنوعا في الأشكال الفنية والأنواع الأدبية المستثمرة، والتي تلاقحت مع هذه الرواية وأسهمت في إثرائها الدلالي والجمالي بالأساس. وتتداخل التخوم بين الرواية ونوع المذكرات عبر الكثير من وقائع الحياة الماضية والمقترنة بالكثير من الوقائع المتصلة بتاريخ الجزائر في زمني الاستعمار والاستقلال (19 جوان 1965 - 19جوان 1988-1930- أكتوبر 1988- نوفمبر1954) وهي استعادة وظيفية، تكشف عن موقف الكاتب الرافض لحاضر الجزائر،[2] والذي يعبر عنه في قوله على لسان السارد: "لا أكتمك أنّ ما يدفعني إلى الماضي هو رداءة هذا الحاضر الذي نراه"،[3] والمدين لسلطة الاستقلال التي شوّهت التاريخ النضالي للشعب الجزائري، ف "من ذا كان يتصور أنّ نوفمبر العظيم يلد أكتوبر"،[4] وبذلك فإنّ الكاتب يحمّل هذه السلطة مسؤولية ما انتهت إليه البلاد من فتنة ودمار وتهافت قيمي وسلوكي. ويتم ذلك عبر اشتغاله المكثف على تقنيات التذكر والتداعي والاستيهام والاستطراد والتقطيع.

و ينطلق رشيد بوجدرة، في رواية "فوضى الأشياء"(1990)من أحداث أكتوبر 88 وينتهي إليها، دون أن يتحرر من آلام الحاضر أو عذابات الماضي، هو نوع من الهلوسة العام يحاكي الواقع النفسي و السياسي الذي يعاصره البطل)السارد) و لذا نجد أن النص حافل بتكنيك الارتداد إلى الماضي والانحرافات عن سير الخط القصصي. كما تكررت بعض المقاطع السردية بلفظها أو بمعناها في الرواية، وهو ما طبع كتابات رشيد بوجدرة.[5]. وفي رواية تيميمون(1994)، يكتب بوجدرة عن

---

[1] – عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، دار الآداب، بيروت، 1993، ص11.

[2] – بوشوشة بوجمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، موقع عبد الحميد بن هدوقة، http://www.benhedouga.com/content / ، آخر تصفح 2020/06/02.

أنظر أيضا: إليلس فركوح الكتابة عند التخوم، الذات الراوية هي الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

[3] – عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص63.

[4] – المصدر نفسه، ص16-17.

[5] – أم الخير جبور، بداية العنف في رواية فوضى الأشياء لرشيد بوجدرة، ضمن: أعمال الملتقى الدولي الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، 24-25 نوفمبر2007 بمركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، قسم

الأوضاع التي عاشتها الجزائر سنوات الإرهاب، من خلال الأخبار الأمنية المنشورة في وسائل الإعلام والتي تنقل وقائع المجازر الدموية سنوات التسعينيات.

وأصدر واسيني الأعرج بعد أحداث أكتوبر سلسلة من الأعمال الروائية : "ضمير الغائب" (1989)، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية" (1990)، و"سيدة المقام"(1991) ، وكتب فيها عن أشكال الصراع بين الماضي والحاضر، وبين الهنا والهناك، وقد صورت رواية سيدة المقام العنف والقهر بشكل واضح من خلال من خلال أحداث الشارع، "فيُفقد العنف دلالات المكان وحدوده ليصير رقعة واحدة تبتلع كل من فيها".[1]

وموضوع عنف المكان مطروق في الرواية الجزائرية بكثرة فمن عنف الشارع إلى عنف البيت إلى عنف الفضاء؛ لأن النص يفرز عنف خلال تشكيله لفضاءه "ولأن النص بنية حية فهو يتعرض لحالات من الإسقاطات العنيفة التي تمليها الظروف النفسة الناتجة عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية، والتي يستدعيها نسق النص نفسه لاستكمال جمالياته رغم الرقابة التي تشكل عائقا أمام النص يحول دون ظهوره بكامل أيقوناته وألوانه وصوره...فكان من المنتظر أن تظهر نصوص أدبية عنيفة في سطوتها اللغوية، وفي معركتها ضد النمطية ليملأ فضاءات البياض التي كان لابد أن تسكنها الكلمات التي تقول المسكوت عنه".[2]

وكتب وطار ثلاث روايات "الشمعة والدهاليز"(1995)، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ورواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" وكلها تعالج موضوع الأزمة السياسية في الجزائر محاولة البحث في أسبابها، ومتساءلة عن المصير المجهول الذي تسير نحوه الجزائر بسبب الصراعات الداخلية التي برزت بقوة بعد نيل الحرية.

المخيال والممارسات، إشراف فوزية بن جليد ومحمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2010، صص74-76، (بتصرف).

[1]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف في الرواية الجزائرية دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص40.

[2]- أنظر: الحبيب السائح، عنف النصوص، مساهمة في الملتقى العالمي للرواية المغاربية، ضمن: أعمال الملتقى الدولي الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، مرجع مذكور، ص82، (بتصرف).

و أصبح موضوع العنف في الرواية من أهم القضايا التاريخية والاجتماعية التي كتب عنها الروائيون فترة التسعينيات وما بعدها بلغة تضع القارئ أمام خلق آليات جديدة للتوصل إلى معرفة طريقة الكتابة ودرجة عنف النص أمام متاهاته. ويرى النقاد أن هذه الروايات قدّمت إضافة نوعية للمشهد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، كرستها أعمال روائية سار كتابها في مذهب التجريب بحثا عن أفق حداثي في الكتابة الروائية، ومن بين الأسماء التي برزت بشكل كبير:

- **مرزاق بقطاش:** "دم الغزال" (2002) و"عزوز الكابران" (1989)،و"براري الموت خويا دحمان" (2007).
- **إبراهيم سعدي:** "فتاوى زمن الموت"(1999) و" بوح الرجل القادم من الظلام"(2002) و"صمت الفراغ" (2006)
- **عبد المالك مرتاض:** صوت الكهف(2010) و "وادي الظلام" (2005).
- **حبيب السايح:** رواية "كولونيل زبربر"(2015)، و"مذنبون لون دمهم في كفي"(2008) و "زمن النمرود" (1985).
- **محمد ساري:** رواية "الورم" (2002).
- **جيلالي خلاص:** "عواصف جزيرة الطيور(1998)، و"الحب في المناطق المحرّمة" (2000) .

ومن الأقلام النسائية:

- **أحلام مستغانمي** :ذاكرة جسد 1993، و"فوضى الحواس" (1997).
- **فضيلة الفاروق:** رواية "تاء الخجل".
- **سعيدة هوارة:** "الشمس في علبة"(2001).
- **أمين الزاوي:** "يصحو الحرير" (2002).
- **لحيلح عبد الله عيسى:** "امرأة بلا ملامح" (2001).

وقد أرّخت هذه الروايات لتاريخ الجزائر أثناء الثورة، وبعد الاستقلال و"أثارت إشكالات سياسية واجتماعية تمثلت أساسا في تلك الأحداث السياسية التي مرت بها الجزائر من خلال تجربة

التعددية السياسية وكيف تشكّل مشروع السلطة داخل دوامة من الصراعات الإيديولوجية".[1] خاصة في ظلّ ما عرفته كلّ تلك المراحل من تحوّلات مجتمعية عميقة أثّرت ولا تزال في الكتابة الرّوائية الجزائرية الّتي سعت في نماذج كثيرة منها إلى "تقديم وعي الطبقة المثقفة بمسألة السلطة، وتصوُّرها للعلاقات الاجتماعية والثقافية القائمة في المجتمع، أو تلك الّتي ينبغي أن تقوم مستقبلا".[2]

وفي ظل هذا المشهد الثقافي الذي بدأه جيل المؤسسين ومن عاصرهم؛ ظهر جيل جديد من الأدباء الشباب الذين أسهموا بشكل كبير في انبثاق حقل روائي جديد، لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ، فتواترت نصوصهم لتواكب محنة الجزائر وتشكّل ظاهرة أدبية جديرة بالرّصد والمتابعة النقدية، وهي روايات تفاوتت في قيمها الجمالية ونمثل لها بتجارب:

بشير مفتي في: المراسيم والجنائز (1998)، "بخور السراب" و" أرخبيل الذباب" (2000)، شاهد العتمة (2002)

عزالدين جلاوجي في: الفراشات والغيلان (2000)، سرادق الحلم والفجيعة (2000)، رأس المحنة (2003)،

مراد بوكرزازة في: شرفات الكلام (2001)،

كمال بركاني في: امرأة بلا ملامح (2001)،

محمد زراولة في: مدار البنفسج (2002)،

سفيان زدادقة في: كواليس القداسة (2002)،

حميدة العياشي في روايته: متاهات ليلة الفتنة (2000).

حميد عبد القادر في "الإنزلاق" (1998)

[1] – وذناني بوداود، الثابت الأيديولوجي في الكتابة الروائية الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، ضمن: الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر ،أيام: 16/15 أفريل 2008، المركز الجامعي، سعيدة، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008، ص 215.

[2] – علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة (في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطةالسياسية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 13.

ومن **الكتابات النسائية** الشابة ظهرت الروائية **ياسمينة صالح**، حيث صدرت روايتها الأولى "بحر الصمت" عام 2001، وروايتها الثانية "أحزان امرأة" عام 2002، و روايتها الثالثة "وطن من زجاج" عام 2006، وصدرت روايتها الرابعة " في المدينة ما يكفي لتموت سعيداً: تغريبة لخضر زرياب" عام 2010.

ويذكر **محمد داود** أن هذه الأقلام الشابة وإن كانت حديثة العهد بالكتابة ؛ فهي تحمل بصمات جيِل جديد من الأدباء، منفتح على أطروحات جديدة، وكتابة جديدة، يمكن تسميتها "بعنف النص" ، وهي كتابات مغايرة لأسس الكتابة التقليدية المعروفة بتلاحق أزمنتها و أحداثها. فهذه النصوص الجديدة متشظية، تشظي الذاكرة والذات، وقد استطاعت أن تعيد النظر في العديد من القضايا الفكرية و الأيديولوجية التي سادت و تكرست في الساحة الثقافية، وما يميز هذه الكتابات أنها تعنى بفئة معينة من المجتمع، و هي فئة المثقفين التي شكلت كبش فداء للصراع الدائر حاليا بين الدولة الجزائرية والجماعات المتطرفة، خاصة عند بشير مفتي وحميد عبد القادر. وقد لقت نجاحا كبيرا على المستوى الوطني والعربي، لأن أعمالهم لقيت استقلالية كبيرة في النشر والتوزيع عبر دور النشر الخاصة.[1]

ونخلص إلى القول: إن الرواية الجزائرية منذ البدايات كانت تستقي مادتها من التاريخ الثقافي والسياسي للجزائر، من خلال محاولة استنطاق أهم لحظاته الحرجة، وكان موضوعها العام محاربة الإقطاعية ، وتحرير الجزائر، وبناء فكر اشتراكي يتساوى فيه جميع أفراد الشعب الجزائري.

وكانت هذه الروايات كلها تسير في تيار الواقعية الاشتراكية مواكبة لأهم الأحداث التي عاشتها الجزائر قبل الثورة، وأثناء الثورة، وما بعد الاستقلال، وقد انضوت تحتها(الواقعية) أعمال الروائيين مثل الطاهر وطار، وبن هدوقة ، وواسيني الأعرج، وغيرهم ممن عاصروهم أو تأثروا بعدهم بكتاباتهم.

كما لاحظنا –من خلال عرض أهم الأعمال الروائية– ظهور قفزة نوعية في الكتابة الروائية فترة الثمانينات، فقد سجّل النقد الأدبي في الجزائر انتقال القصاصين إلى الإبداع الروائي. كما تجلت هذه

[1] – محمد داود، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، ع10، 2010،ص30(بتصرف).

القفزة في تجريب الروائيين لموضوعات جديدة ، والخروج عن المسار التقليدي للرواية باستحداث تقنيات الكتابة، و محاورة مختلف الفنون والأجناس الأدبية كاستحضار التراث بكل أشكاله: الأسطوري، والتاريخي، والديني، والشعبي، والأدبي، وابتعدت قليلا عن المباشرة في الطرح، وإن كانت لم تخرج عن التأريخ لواقع الجزائر، ولربما ذلك ناتج عن تشابكات الواقع السياسي والثقافي في الجزائر الذي استلزم ظهور مواضيع جديدة في الرواية الجزائرية والاستفادة من تجربة الكتابة الفرنسية في كسر خطية الزمن، وتجريب أنواع أخرى من الكتابة، ويمكن أن نستدل على ذلك برواية "الحوات والقصر" لوطار، و "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، و"معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، و"**جغرافية الأجساد المحروقة" و "وقائع رجل غامر صوب البحر"** لواسيني الأعرج التي تناول فيهما **إشكال الغربة وقضية المغتربين الذي لم يكن إلا تحصيل حاصل لتدني الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في الجزائر فترة الثمانينيات. أما في فترة التسعينات؛ فقد كانت أحداث أكتوبر وما تلاها من صراعات إيديولوجية و مآسٍ، وأحداث دموية؛ فضاء جديدا يستدعي شكلا جديدا للكتابة الروائية مغايرا في شكله ومضامينه ، يكتب عن أزمة المجتمع والفرد والمثقف فسميت هذه الكتابات بأدب الأزمة ، أو أدب المأساة ، ولعل اللتسمية الأكثر شيوعا هي "كتابة العنف". ومع حلول الألفية الثالثة برزت أقلام شابة واكبت الحدث، وقد وضعت هذه الكتابات الأصبع على الجرح مسجلة أهم اللحظات الحرجة في تاريخ الجزائر لتقول بجرأة غير معتادة مالم يقله التاريخ، ولعل ذلك من أهم أسباب نجاحها.** ولذلك تحتل دراسة التاريخ المغيب أو المسكوت عنه أهمية استثنائية في الأعمال النقدية العربية عامة والجزائرية خصوصا، ذلك أن النص الإبداعي – وبالذات النص الروائي– يجد نفسه مضطرا –في الغالب– "إلى الصمت أو السكوت تاركا المزيد من الفراغات الصامتة التي تتطلب جهدا فاعلا من جهة التلقي والقراءة، بغية الكشف عن مظاهر الغموض التي تضع الروائي في سلسلة من الضغوط الداخلية والخارجية".[1]

[1] – فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ط1، 2004، ص12.

وبعد هذه الكتابات، يظهر واسيني برواية جديدة تخرج من الصراع إلى الحوار بين الأنا والآخر من خلال استعادة تاريخ المقاومة الجزائرية على يد الأمير عبد القادر في روايته " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" (2005)، وهي من الروايات القلائل التي حاولت بناء جسر جديد بين الأنا والآخر متجاوزة الصراع إلى الحوار.

الفصل الثالث

تجليات الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا: الزمن الروائي بين الواقعي والفني:

1- المفارقات الزمنية:

2- إيقاع الزمن:

ثانيا: الزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب السردي في الرواية الجزائرية

1- حوار الأزمنة في رواية معركة الزقاق

2- تشظي الأزمنة في رواية الشمعة والدهاليز

3- رواية كتاب الأمير: تداخل الأزمنة المرجعي والمتخيل

أولا: الزمن الروائي بين الواقعي والفني:

لعل تركيز الرواية المعاصرة على حياة الشخصية الداخلية "جعل أبعاد الزمن الثلاثة تتزامن في لحظة ما في النص، فيتخلل الحاضر الماضي، ويغدو الماضي جزءا دائم التطور في حاضر متغير"[1] ، ومن الحاضر يستدعي السارد الذكريات، ومنه يستشرف المستقبل وهو " زمن الخطاب". ولتوضيح السوابق واللواحق الزمنية في الروايات قيد الدراسة سنحدد التتابع الزمني للأحداث والنصوص الدالة عليه، وعدد الصيغ الفعلية الروائية والمسار الزمني للسياق الروائي، ونمط الراوي/ السارد و المدلول السياقي للزمن.

1- المفارقات الزمنية:

أ- السوابق الزمنية: وتسمى أيضا الاسترجاعات

السوابق: "حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما" والاعتماد على السوابق الزمنية أي: الأحداث الماضية التي يسترجعها الراوي، والاسترجاع أحد أهم التقنيات الزمنية التي يعتمدها الروائيون في عملية السرد، والروائي الجزائري كغيره من الروائيين العرب ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي ليحكي به عن أحداث سابقة قد تكون الخيط الذي يوصل إلى نقطة الحاضر، فكل "عودة للماضي تشكل- بالنسبة للسرد- استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.

وتميل الرواية إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق الاستذكار الذي يأتي دائما لتلبية بواعث جمالية، فيحقق عددا من المقاصد الحكائية".[2]وفي ذلك يذكر جينت بأنّ كل استرجاع يشكل بالنسبة إلى الحكاية التي يندرج فيها أو التي ينضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تكون تابعة للحكاية الأولى"[3]

---

[1] - مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 36، (بتصرف)، عن: مندولا، الزمن والرواية، ترجمة:، دار الفكر اللبناني.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 121.

[3] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 60.

ويمكن أن تكون هذه الاسترجاعات داخل السياق بإدراج أسماء شخصيات لم تذكر أثناء السرد لها علاقة بأحداث وقعت في الماضي[1]، ويمكن أيضا أن تكون خارج السياق وفيها يتم استرجاع أحداث تكون خارج الحكي[2].

ب- اللواحق الزمنية: وتسمى الاستباقات أو الاستشرافات

اللاحقة هي "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3]، وهي الأحداث المستقبلية التي يستبقها الراوي وهو في اللحظة الآنية للسرد،بما في ذلك السيطرة على المسار الزمني للرواية.

2 - إيقاع الزمن:

أ- تسريع السرد:

تدل سرعة الحركة على العلاقة بين مدة القصة المحكية والزمن الذي يتطلب حكاية القصة، ويعتمد الكاتب هذه التقنية عندما لا يتوازى زمن القصة مع زمن الكتابة، إذ يفوق زمن القصة زمن الكتابة، فيعمد المؤلف إلى تلخيص مرحلة طويلة من الأحداث في أسطر قليلة. ومن أبرز المصطلحات المعبرة عن هذه التقنية التلخيص والحذف.

أ.أ . التلخيص:

ويعتمد على سرد أحداث ووقائع جرت في فترة طويلة وتلخيصها في صفحات قليلة أو بطريقة غير مجملة وغير واضحة، وتؤدي تقنية التلخيص وظيفة تجميع زمنية الرواية من حين إلى آخر، والدفع بالأحداث إلى الأمام لتسريع وتيرة السرد وتجاوز الفترات الميتة في القصة.

[1] - عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2008، دمشق،سوريا، ص13.

[2] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 60.

[3] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص47.

أ.ب– الحذف أو القطع: والمقصود به تجاوز بعض الفترات من القصة دون الإشارة إليها. ويرى جيرار جينيت "أن القطع قد يكون محدداً أو غير محدد (...)إلا أن الروائيين الجدد استخدموا القطع غير المصرح به إنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث"[1].

فالحذف هو شكل من أشكال السرد الزمني، إذ مهما كانت المدة التي يتعرض لها الروائي لا يمكنه أن يقدم كل صغيرة وكبيرة، وهذا ما يدفعه إلى التركيز على المحطات الرئيسية في حياة الشخصيات، وإبراز الأحداث، وبذلك يتجاوز الكثير من اللحظات والأحداث ويحطم جريان الزمن المنتظم مثل قوله (بعد ثلاثة أشهر، عاد البطل.... مرت عدة أسابيع....).

ويمكننا القول إن فائدة التلخيص والحذف تكمن في أنهما يحافظان على تماسك الرواية وتلاحم أجزائها، ويدفعان الأحداث إلى الأمام للارتقاء بالمتن الحكائي، كما يساعدان على تجاوز التفاصيل الدقيقة التي ميزت الرواية التقليدية.

ب – الإبطاء السردي:

وهذه التقنية هي نقيض تقنية تسريع السرد، حيث تعطل وتيرة السرد وتفسح المجال للحوار أو الوصف، ومن أبرز التقنيات الموظفة هنا: المشهد، والوقف.

ب.أ– المشهد: يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في ثنايا السرد، ويشكل المشهد بوجه عام لحظة توازي السرد زمن القصة. فينقل المشهد مثلاً تدخلات الشخصية كما هي تتحاور دون حذف، وهنا يطغى الوصف على السرد وتشل حركة الزمن، وتكمن أهمية تقنية المشهد في إعطاء الكلمة للشخوص والكشف عن طباعهم النفسية والاجتماعية، وقد تكون للمشهد فائدة أكبر في تعميق المعنى عن طريق الوصف الخلاق.

ب.ب – الوقف: يلجأ الروائي أحياناً إلى توقيفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، والوصف هنا هو وصف خلاق يخدم السرد ويقوي الجانب الجمالي فيه. فتعطي واقعاً كأنه

[1] – صالح ولعه، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، ص25.

حلم، وحلماً كأنه الواقع، المكان الخالي الذي يلامس الواقع، والزمان الخارج من سيرورة الوقت اليومي، والأبطال الذين يكادون أن يكونوا نماذج وأمثلة.

ج – التواتر الزمني: هو العلاقة بين العملية السردية للحدث الروائي والتشكيل الزمني، وهو يعنى بطبيعة المسار الزمني من حيث التكرار أو النمطية أو الاختزال الزمني، ويتصل التواتر بالحدث الروائي لأنه المؤشر الذي به نستطيع تحديد ماهية التواتر الزمني وأنماطه.[1]

ثانيا: الزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب السردي في الرواية الجزائرية

إن الرواية التي تشتغل على التاريخ هي رواية تحاول مساءلته وبعثه من جديد والبحث وفيه و ذلك "بالاستفادة من التاريخ البعيد المتواري كوقائع أو كأسباب ونتائج والذي يتخايل في الذاكرة كرؤى ورغبات وكأمجاد قديمة..." [2]، والروائي في عودته إلى التاريخ وإعادة قراءته يكتب زمنا آخر قائم على عوالم تاريخية تحرك أحداث الزمن الروائي ليقوم مقام الزمن المغيب وبذلكُ يخلق زمن جديد هو زمن الخطاب الذي لا يخضع لمنطق تراتبية الزمن – حتى وإن كان يشتغل على أحداث تاريخية تفرض مادتها احترام التتابع الكرونولوجي– فيبني عالما زمنيا يتداخل فيه زمن القصة بزمنيته الخاصة وقت الكتابة، لينتج عالما مكتمل الدلالة[3]

و قد أكد عبد المالك مرتاض في دراسته لتقنيات الرواية أنّ الزمن –في علاقته بالحدث– "ضرب من التاريخ. والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضرْب من الزمن .فهما متداخلان بل هما شيء واحد. يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يُزْعَم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبكية، تستمد حبالها المعقدة من الإنسان وحياته، وصراعه وإصراره".[4]

[1] – عبد الرحمن مبروك، بنية الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، 1967 – 1994، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 123 .

[2] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدارا للكتاب العالمي: عالم الكتاب الحديث،إربد، عمان، 2006 ، ص127.

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص، ص50.

[4] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،العدد:240، 1998، ص180.

وتتطلب منا معاينة النظام الزمني لترتيب الأحداث الوقوف على طبيعة انتظام كل نص من حيث البعد الزمني الخاص به والذي يميزه عن التشكيلات الأخرى. والخطاب التاريخي مثله مثل الرواية ينطلق من مؤشرات زمنية تسجيلية تحيل على تواريخ خاصة، إلا أنّ منطق الرواية لا يخضع لمنطق التاريخ. كونها تسعى إلى توظيف الزمن توظيفا جماليا يحاول الرجوع إلى الماضي ومعايشة أحداثه بعد نقلها بكل ما تحمل ، إلى الآن، بدلا من الذهاب إليها والاستسلام لها هناك في العدم واللاوجود،[1] وهو ما ميز الرواية الجديدة عن الرواية الكلاسيكية، إذ يلتقي الماضي بالحاضر حين يكتب الروائي عن ذكرياته في زمن الآنية، فيستحضر ما كان غائب ليظهر من جديد في نص فني جمالي. ولعل رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست كانت بداية الاهتمام بتوظيف الزمن جماليا، ومهدت الطريق لكتابة جديدة مع فوكنر وفرجينا وولف، وجيمس جويس، وغيرهم، الذين اعتبرت أعمالهم صرخة جديدة في عالم الرواية وتقنياتها ليصبح الإحساس بظاهرة الزمن سلوك إنساني شامل كل يعبر عنه بإحساسه ووسيلته.[2]

ولم تتخلف الرواية العربية عن هذا النوع من الكتابة، فكانت الترجمة أهم عامل في ظهورها، ولما كانت المحاكاة بداية الكتابة الروائية عند العرب، فلا شك في أن توظف الزمن الفني الذي جاء في كتابات تيار الوعي. وقد نحت كل الروايات العربية هذا المنحى فوجدت في الماضي ضالتها للتعبير عن واقعها العربي المأزوم، والمقصود بالماضي هو التاريخ العربي بما يحمله من هموم وثغرات وأسئلة لطالما حاولت الشخصية الروائية إثارتها والبحث عن إجابة لها في نص جمالي متخيل يستحضر من مخزون الذاكرة أحزانه وأفراحه. كما أن الرجوع إلى الماضي كان نتيجة الوضع السياسي الذي مرت به الذات العربية، ورقابة السلطة، لذلك كان الروائي العربي يتوسل الماضي هروبا من الرقابة لمواكبة التطورات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ولأن الرواية العربية في الجزائر تجاوبت باستمرار مع الرواية العربية؛ فقد سارت في اتجاه الذات العربية "لأن البنية الزمنية في جانبها الفني تمتص تجربة الأمة وخبرات

[1] – أنظر: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970 – 1986)، ج1، ص21، (بتصرف).

[2] – أنظر : المرجع نفسه، صص 22–24، (بتصرف). تم التعرض إلى الرواية الجديدة في الفصل الأول من الرسالة.

أفرادها وفق مراحل الألم واللذة الخاضعين إلى سرعة الزمن وسهولة تدفقه في حالات الفرح واليسر، وإلى تباطئه وصعوبة تجاوز لحظاته في الحالات المعاكسة".[1] و لما كانت الذات الجزائرية تعيش في دوامة من الأحداث قد عانت ويلات الاستعمار، ثم انقلابات اقتصادية واجتماعية عقب الاستقلال؛ ذلك كله كان أساسا في تنامي وعي الذات الجزائرية وبداية تشكل تصور معرفي للبنية الزمنية لديه، أو – بالأحرى– إعطاء خصوصية زمنية في النص الروائي الجزائري تمتد بين الماضي والحاضر والمستقبل. وقد ارتكزت المدونات التي اعتمدها البحث عينة للدراسة التطبيقية على الزمن الحاضر "بكل ما يحمل من ملابسات وتداخلات أقحمتها الحياة المدينية التي كان لها دور بارز في كشف القناع عن ذلك التناقض الصارخ بين الأمس واليوم" بما يحمله من تجارب لا تخلو من هموم وآلام.

ولذلك؛ فإن محاولة تتبع تقنيات الزمن في هذه الروايات تجعل القارئ ينتقل بين الأحداث من حاضر المدينة وأزمات ما بعد الاستقلال إلى ماض القرية والثورة و النضال، ثم حاضر يستشرف به مستقبلا ترسمه رؤية الكاتب، فتتجاور الأزمنة وتتشظى، ويتداخل عبرها المرجعي بالمتخيل في النص الواحد، وهو ما ستكشف عنه دراسة تقنيات الزمن في هذه الروايات.

1- حوار الأزمنة في رواية معركة الزقاق:

نسج رشيد بوجدرة رواية "**معركة الزقاق**" وفق رؤية مبنية على امتداد الماضي إلى الحاضر محاولا مساءلته، وخلخلته، أو تشويهه من خلال الشخصية المحورية "طارق" التي تدور حولها أحداث الماضي في الحاضر بين التاريخي والمعيش، وبين اليقظة والحلم، وبين الشعور واللاشعور، وبين الظاهر والمكبوت عبر تداعيات الذاكرة: ذاكرة الوطن، وذاكرة الأم، وذاكرة التاريخ العربي.

وإذا كانت بداية الرواية تدل على الزمن الحاضر في وصف حركة الرافعة؛ إلا أن الزمن الماضي – على حد تعبير بشير بويجرة– "هو الناشر رداءه على كل ما سواه بالإبحار عبر أدغال التداعيات والذكريات"،[1] فتستحضر ذاكرته زمن طفولته، ويوم وفاة والدته، وبطولات حرب التحرير.

[1] – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، ص37.

[1] – المرجع نفسه، ص93.

إن قارئ رواية "معركة الزقاق" يجد بداية مبهمة: "صفراء فشهباء. ومن جديد صفراء"، [1] وتبدو أنها تسير على غير منطق، قد لا يُعرف جدوى تلك الافتتاحية من الوهلة الأولى. وفي بداية النص لا نجد الفعل بل نجد اسما يدل على لون؛ وهو اللون الأصفر: ثم ينطلق في الكتابة. ولمعرفة سيرورة هذه الأحداث لعله من المهم جمع الخيوط الرئيسة – التي لا أجد أي رابط يجمعها سوى أنها عناصر نُسجت على منوالها هذه الرواية، نذكر منها على سبيل المثال:

- الرافعة المتواجدة في الورشة مقابل عيادة طارق
- طارق ابن زياد مع جيشه أمام مضيق جبل طارق من خلال النص وصورة المنمنمة.
- الخطبة التي ألقاها قائد الجيش البربري طارق بن زياد إلى جيشه قبل فتح جبل طارق.
- كتاب ابن خلدون (تاريخ العرب والبربر، المجلد 6، ص432) وهو النص الذي استعان به في وصف المنمنمة.
- عائلة طارق: الأم، والأب، والعم حسين، وابن عمه شمس الدين، وأستاذ التاريخ.
- الكُتاب، المدرسة القرآنية، المدرسة.
- حرب التحرير الجزائرية.

وتمثل هذه العناصر مواضيع متسلسلة بشكل عشوائي، وتتكرر نصوصها بأشكال عديدة: إما حرفيا، أو بشكل مختصر، أو مع إضافة فيها" لتنسج لنا نصا متعدد الخطابات والمرجعيات. تنبثق تساؤلات عديدة كلها تتمحور حول معرفة حقيقة الأنا والتاريخ، والدور الذي يؤديه التاريخ، والعادات والتقاليد في بناء هوية الفرد والجماعة، والذات والوطن في الزمن الحاضر"[1] وهو ما نفهمه من وصف طارق لحركة الرافعة ذهابا وإيابا: "صفراء فشهباء ثم صفراء: تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة

[1] – الرواية، ص7.

[1] - Alfonso de Toro *Les romans ' transversaux- historiques', Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines,* Hildesheim/ Zürich/ New York, Georg Olms Verlag, 2009 ; p255 .

حاولت للاستشهاد من نصوص مكتوبة باللغة الفرنسية مع ترجمة المعنى العام إلى اللغة العربية.

عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي، بل وتشق طريقها سابحة في كبد النسيج السمائي، فكأني بها تفصله أشكالا مربعة وتفتقه مثلثات ومربعات وحلقات، وتمسح الفضاء بجناحها المتحرك الآلي. صفراء فشهباء. تمر الآلة في ذهاب وإياب متواصلين أمام الشمس المفلطحة فيها عضوها الراسخ يبقى جامدا ومكبلا...وتسير الحركات متتالية ومتعاقبة على وقع وتيرة مملة، ماعدا هذا النوع من الغمغمة المنبعثة من الهواء الخارجي فلا تصل – في الحقيقة – إلى المسامع فما هي إلا مجرد انطباعات ذهنية تذكر بحفيف الحرير إذا ما تلمسته الأصابع".[1]

تبدأ الرواية بمشهد حركة الرافعة وهو المشهد ذاته الذي ينتهي به الحدث "رفعت رأسي كانت الرافعة الصفراء مستمرة في حركتها السرمدية، أخذت وصفة بيضاء. كتبت عليها أيها الناس: أين المفر؟"[2]، وهنا يستعمل الكاتب تقنية المزاوجة بين حاضر الشخصية وماضيها[3].فهو عند بوجدرة الزمن الذي يعكس نفسية الشخصية وعلاقتها بحاضرها وماضيها. إذ تظل الشخصية تردد في حاضرها عبارة تكشف عن رؤيتها للزمن، ومن جهة أخرى نجد صوت الماضي يتماهى مع زمن الشخصية الحاضر من خلال استعادة نصوص من خطبة طارق بن زياد التي كان يدرسها طارق – بطل الرواية– زمن طفولته، فيحكي أحداث الماضي بكل كبيرة وصغيرة في وصف متناهي الدقة، وتظل أحداث حرب التحرير هي أكثر الأحداث تجليا وحضورا.

ويتداخل أيضا الزمن مع الوصف فنجد في الرواية تماهي الزمن الماضي مع الحاضر، فهو في الزمن الحاضر ينظر (طارق) في مكتبه إلى المنمنمة – حينا – التي يعود تاريخها إلى سنة 1237 ميلادي الموافق لسنة 634 هجرية، والتي صور فيها الواسطي استعداد الجيش لعبور مضيق جبل طارق "صفراء إذن. شهباء أيضا وصفراء على غرار الخيول الواقفة خلف خليج الزقاق، على أهبة الاستعداد للانطلاق في العراك والمكر والمفر والإدبار والإقبال دون ما هوادة وشفقة. وهي تحمل – هذه الخيول الصفراء– فرسان الطليعة بمن فيهم ضاربو الطبول ونافخو الأبواق وحاملو الرايات وطارق

[1] – الرواية، ص 7.

[2] –الرواية، ص84.

[3] – أنظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، 158.

بن زياد بن نفسه...بعكس الجنود الآخرين الذين كانوا قاعدين على سروجهم وسيقانهم مشدودة حول هذه الحيوانات الرائعة التي تكاد تمحو وجود العساكر..."[1]

وفي وصف أحداث الفتح؛ وظف الكاتب الأفعال الماضية التي تدل على الماضي البعيد، ويتجلى ذلك في قوله: "رأيت مشهدا حربيا على إحدى المنمنمات التي كان يحتفظ بها أبي والتي تمثل كلها ما خاض طارق بن زياد، أثناء فتحه الأندلس والتوغل فيها من حروب ووقائع ومعارك. وكان المشهد كالتالي: شيء ما معتم، بني، أمغر، مدم لا يمكن تحديده بدقة، تعلوه سماء نحاسية، أردوازية الدراجات، كانت النيران تلتهم كل ما يحيط بها، بما فيها السماء الأردوازية الطابع نفسها، فتنتشر الشظايا هكذا وتتجه نحو الأفق المحمر، متفرقعة في الأجواء. كما كانت انعكاسات الحرائق البرتقالية تضطرم جوانب الخيل المصطفة على عدة خطوط...وراح الرسام يغالي في سطوة الحرب الضروس"[2].

أما الزمن الحاضر فهو زمن طارق الشخصية البطلة حين يقف أمام النافذة يصف لنا حركة الرافعة يمينا ويسارا: "صفراء ثم شهباء حمراء ثم وردية. وتنطلق الرافعة POTAIN في الأجواء كالسهم الناطح عرض السماء الزرقاء. بل تشق طريقها سائحة كالطير المحلق في كبد النسيج السمائي. أرفع رأسي نحو النافذة أرى خطا أخضر بدأ ينتشر عبر صفرة الفضاء القائمة بيني وبين قرص الشمس المفلطح. وتمر الآلة الحمراء BOUIGHES في ذهاب و إياب بدون ما تسرع. ألاحظ أنها لا تحمل شيئا في منقارها. أو بالأحرى، في هذا النوع من المخطف الذي أراه يتدلى في السماء، هكذا . تمر الآن الرافعة الحمراء أمام الشمس فتخضبها بشيء من الحمرة المنحلة، المتلاشية...أما في الأيام الممطرة فلا أكاد أراها، ذلك أنّ الضباب يتكاثر في فصل الشتاء"[1]

ويتماهى الزمن الحاضر في الماضي كذلك حين يجمع بوجدرة عنصر السمنة بين الشخصية الروائية طارق وبين الشخصية التاريخية القائد موسى بن نصير، فهما من زمنين متباعدين؛ إلا أنّ

[1] – الرواية، ص135.
[2] – الرواية، ص174.
[1] – الرواية، ص171 – 172.

عامل السمنة التي يعاني منها طارق الشاب "الربيل السمين"، وسمنة القائد موسى بن نصير القائد، جعل الراوي يخيط بهما نسيج نصه، فجاء على لسان الراوي:

"وعلى أي حال فقد عبر موسى البحر إلى الأندلس في عشرة آلاف من العرب وثمانية آلاف من البربر في سفن صنعها خصيصا لذلك، يحفزه شغف الفتح بالرغم من شيخوخته وسمنته التي كانت تكلفه الكثير من العناء والشقاء والإحراج (**وهل من علاقة بين بدانة موسى بن نصير والتضخم الشحمي الذي أصبت به في آخر الطفولة وبداية المراهقة، فعانيت منه المر والمالح، وزادني عقدة على تعقدي المفرط؟**) ... وبدأ موسى زحفه بالاستيلاء على مدينة شذونة، ثم سار إلى قرمونة وهي يومئذ من أمنع معاقل الأندلس"[1]

فالراوي ينقلنا من زمن إلى زمن: من الزمن الحاضر – وهو الزمن المعيش– حين وقوفه مقابل الرافعة في ورشة البناء التي يطل عليها من نافذة مكتبه، وأثناء ذلك يعود إلى الماضي البعيد وهو الزمن الواقعي، مرورا بحروب يوغرطة والصراع بين الرومان والنوميديين، خاصة حادثة فتح الأندلس على يد القائد طارق بن زياد سنة 711 ميلادي، إلى تاريخه هو تاريخ الشخصية البطلة طارق، ومعاناته من السمنة، و أسرته وأقاربه زمن ثورة التحرير. إلى الزمن المتخيل "وهو زمن النظر إلى الفسيفساء المبني بها الزمن المعاش" (كذا)[1] فقد أخذ الروائي من موسى بن نصير صفة السمنة ليسقطها على الشخصية الروائية طارق الشاب، إلا أنه يجعل من سمنة طارق سمنة تضخم الذاكرة التي حشيت بمعلومات كثيرة تحمل زخما من الآلام والأوجاع، التي أدّت إلى ترهل جسمه. [2]

[1] – الرواية، ص120.

[1] – محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970 – 1986)،ج2، منشورات دار الأديب،2008، ص 106. –كذا: الأصح المعيش.

[2] – أنظر: عامر مخلوف، الرواية والتحوّلات في الجزائر، (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) من منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق،2000.E – mail : aru@net.sy، تحميل يوم10/ 03/ 2016.

لعل ميزة الاختصار في رواية الأحداث -كما سمتها آلك ريشتر Elke Richter – هي من أبرز الخصائص السردية في "معركة الزقاق"،[1] يتألف النص من مشاهد ذات محتوى مماثل ومتطابق، تم ترتيبها وتجميعها معا في ستة فصول، تغطي مساحتها النصية 184 صفحة، يتعارض المضمون الضيق في صور متكررة مع الفضاء الزماني المتسع، ليشمل فترة زمنية مقدرة بألفي سنة؛ تبدأ من القرن الثاني مع حروب يوغرطة والصراع بين الرومان و النوميديين، وتنتهي في القرن العشرين، في الجزائر سنوات الثمانينيات.

يقف السرد ما بين هذين التاريخين على ثلاثة أحداث مهمة في التاريخ المغاربي: أولها: فتح جبل طارق في القرن الثامن على يد طارق ابن زياد مع جيشه العربي والبربري، وثانيها: احتلال قسنطينة من قبل القوات الاستعمارية الفرنسية في القرن 19، وآخرها: حرب التحرير الجزائرية في القرن العشرين. وهي المرحلة التي تجري فيها أحداث طفولة طارق (الشخصية الرئيسة في الرواية) وفيها يسرد الراوي أحداث حياتية يتم استرجاعها عبر الذاكرة الجماعية والفردية تعود زمنيا إلى الماضي البعيد، زمن المراهقة أثناء حرب التحرير[2]، شأنه شأن البطل التاريخي وهو الفاتح طارق بن زياد. تندمج الذاكرة الفردية والعائلية في السرد. مثلا: ما تركته **حادثة موت** الأم من آثار وأحاسيس في نفسه. **وحادثة الحانة: وهي** العملية التي نفذها شمس الدين ابن عم طارق ضد الجنود الفرنسين **وذلك حين يروي** "لقد دخلنا إحدى الحانات التي اعتاد العسكر التردد إليها فتظاهرنا بالشرب، متصنعين اللامبالاة والثمل، بعد أن انزوينا في أعماق الحانة، مسترقين النظر إلى مجموعة من العسكر التابعين للفيف الأجنبي، وقد لعبت الخمر في رؤوسهم إلى حد فقدان التوازن وفقدان الحذر البسيط الذي كانوا على تلقينه مواظبين في الثكنات منذ أن وصلوا إلى هذا البلد.... كانوا يمرون أمامنا

[1] -Elke Richter, *« CETTE HISTOIRE FALLACIEUSE» ECRITURE DE L'HISTOIRE DANS LA PRISE DE GIBRALTAR DE RACHID BOUDJEDRA*, in: Alfonso de Toro et Charles Bonn (éds), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines,* Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2009; p267.

[2] – نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ،منشورات البيت، الجزائر،2008،ص27.

الواحد بعد الآخر ونحن نتصنع السكر ونتفاعل النشوة والاغتباط،..."[1] وهذه الحادثة مكررة في أقسام الرواية: (ص20-21- 76).

ونجد أيضا على سبيل المثال الحدث الذي يحكي عن مشاركة والدة طارق في مظاهرات النساء ضد الاستعمار يوم "خرجت النساء على غير عادتهن فصلن حدود المساء بملاياتهن السوداء كانت الحرب حملت أمي شعارا شيوعيا احتفظت به بعد موت جدي عاتبها القوم على ذلك رفضت الانصياع ظن اللفيف الأجنبي أنّ الغربان تهاطلت على المدينة وتبجح الخونة وزاخ الجبناء ...لكن أمي لم تتراجع ورفضت أن تضع رايتها جاءها فدائي(أحد أبناء عمي)..."[2]

هذه الأقسام التاريخية- سواء منها الفردية أو الجماعية- كلها بعيدة عن التسلسل الزمني. حيث يقفز الراوي من حدث إلى حدث آخر، وبذلك يتغير زمن السرد فجأة، وأحيانا من جملة إلى أخرى دون ربط أو حتى توقف، مثل"كل الرجال لم يكن لديهم ما يقولون – النساء- قامت بالمسيرة في المدينة وغطت بالحايك الأسود ... والنساء خرجن على غير عادتهن فصلن حدود الصباح بملاياتهن وحنين شعاراتهن كلام تخطفه الصمت" [3]إذ لا نجد ربطا بين الجمل ولا حتى علامات وقف.

فمن خلال ذكر وقائع الفتح **في رواية "معركة الزقاق"** يشير الراوي إلى السنة التي "أجاز فيها طارق بن زياد البحر؛ وهي سنة اثنين وتسعين من الهجرة... ونهض من القيروان سنة ثلاث وتسعين من الهجرة... وارتحل طارق إلى الشرق سنة ست بعدها"[1]

تتعدد الأزمنة والأمكنة في نص "معركة الزقاق" ويتجلى ذلك في دمج الوقائع التاريخية التي تمثل الزمن الماضي البعيد زمن الفتوحات الإسلامية بالفضاء المعيشي الذي جسّده الكاتب في فترتين: فترة طفولة طارق(بطل الرواية) وفترة انتقاله إلى مدينة جبل طارق وكأنّ رشيد بوجدرة يعيد بناء علاقات

[1] – رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص 126

[2] – الرواية ، صص 20-21.

[3] – الرواية ص 25.

[1] – رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، رواية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، صص11-12.

الأشياء، ويعيد بناء العالم قصد معاينة التاريخ داخل ثقافة التاريخ بغية التأسيس لهوية الأنا[1] ، وفي عودته في "معركة الزقاق" إلى التاريخ العربي الوسيط الذي يمثل الماضي للإنسان العربي؛ فهو عود إلى ذلك الماضي الأليف لأجل ذلك كثيرا ما نجد الشخصية في الرواية العربية ينتابها الحنين إلى الماضي، فتسترجع الماضي بكل عذاباته وعذوبته خاصة مرحلة الطفولة- وهي المرحلة التي تصطدم بها الذات بالواقع- وعندما تشعر الذات في الرواية العربية بضآلة الماضي، فمرد هذا إلى أنّ الماضي يمثل الومضة الحياتية الأليفة التي انصرمت في وقت قصير مقابل الحاضر الذي تعيشه الذات"[2]

4- التواتر الزمني:

نلاحظ من خلال قراءتنا المتكررة للرواية؛ تكرارات لأحداث ووقائع، أو لنصوص تاريخية في أكثر من موضع في الرواية في "معركة الزقاق" لأن الكاتب جرّب استثمار تقنية الاسترجاع ، أي: التداعي (ذاكرة طارق) وتقنية الوصف، ففي الأقسام الثلاثة الأولى من الرواية تتكرر الحركة الرافعة وتذهب في كل الاتجاهات على نحو ما تشتغل ذاكرة المراهق وهي تجمع شتاتاً من المعلومات التي لا رابط بينها في معظم الأحيان. ويتكرر بالموازاة نص الفتح، والذي قد لا يفهم القارئ جدوى تكرار هاته المقاطع، ولا يجد علاقة بين حركة الرافعة "**وما** يتلو من تصوير سواء أتعلق الأمر بالمنمنمة أم بالطفولة أم غيرها. فما حركة الرافعة عمودياً في اتجاه الورشة سوى حركة ذاكرة طارق في اتجاه الماضي ببعديه القريب (مرحلة الطفولة والثورة المسلحة) والبعيد (معركة الزقاق في التاريخ العربي الإسلامي) ثم هذه الأخيرة ذاكرة الكاتب في اشتغالها على الرواية"[1].

والسرد المكرر- أو ما يسمى الإعادي - علامة بارزة عند بوجدرة وهو أحد أشكال التواتر الثلاث، ويتخذ عند بوجدرة مستويات متعددة وأشكالا مختلفة، إذ يحضر التكرار من خلال تردد مقاطع سردية معينة على امتداد النص كما هو الشأن لنص الفتح الذي أعاده بوجدرة مرات عديدة

[1] - ينظر: بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر، ورهانات الهوية في المنظومة الجزائرية، منشورات دار الأديب، 2007، ص106.

[2] - مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص14.

[1] - مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2005، ص138.

في رواية "معركة الزقاق" إعادةً نسخية، ولعل لتلك التكرارات وظائف حددها تودوروف، قد تكون لتأكيد حدث معين، وذلك باستعادته المتكررة من خلال استعادة الشخصية للحدث بعينه، أو لإبراز وجهة نظر مختلفة للحدث الواحد[1]. فتتغير دلالة الحدث تبعا لموقع سرده في الحكاية.

وعبر الوحدات السردية لهذه الرواية يسير النص ضمن بنية « التناوب والتجاور»[2] في سرد وقائع وأحداث محكية من قبل رواة على اختلاف مواقعهم، وهي من الخاصيات البنيوية الأساسية المهيمنة في الخطاب الروائي ككل، فمن خلال هذه التقنية نتعرَّف على أحداث مختلفة ومتجاورة بالتناوب، حيث تلعب المعاودة النصِّية عبر تكرار وحدات سردية بعينها الدور الوظيفي الأساسي في تقديم هذه الأحداث والوقائع في الزمان و المكان. ولعل ذلك وجه من أوجه الحداثة التي ميزت الحداثة الروائية في الجزائر، كما أنها ميزت كتابات تيار الوعي رغم الانتقادات التي لقيها رشيد بوجدرة في رواية "معركة الزقاق" التي يتكرر فيها نص الفتح ستة عشر مرة، كل مرة على لسان شخصية تمثل منظورا خاصا للحادثة المؤرخة، كما تكررت كثيرا الآية القرآنية "**ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين**"[1] وقد علّق على ذلك محمد الساري قائلا: "وتساءلت مع نفسي عن وظيفة هذا التكرار ولم أعثر على جواب مفيد .وسألت بوجدرة نفسه فاكتفى بالقول بأن هذه الطريقة لم يستعملها أحد قبله، وبما أن رواياته في أغلبها هي رواية واحدة وهي أقرب إلى السيرة الذاتية فما المانع من من إدخال نصوص سبق نشرها في النصوص الجديدة "[2]. ويذهب الروائي العراقي عبد الرحمان مجيد الربيعي إلى

---

[1] – أنظر: **كمال الرياحي**، في روائيّة رشيد بو جدرة، موقع: **http://www.diwanalarab.com/spip.php?auteur144**، الدراسات المحكمة، نشر بتاريخ: 24 حزيران (يونيو) 2007، تحميل يوم: 2014/01/15.

[2] – نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ، منشورات البيت، الجزائر،2008،ص 30.

[1] – القرآن الكريم، البقرة، الآية222.

[2] – محمد الساري، هاجس التمرد و الحداثة عند رشيد بو جدرة ،مجلة الاختلاف ، العدد1 ، جوان 2002، الجزائرص31– 32 .

نفس الملاحظة في قراءته لرواية "معركة الزقاق" فلم ير في المقاطع السردية المكررة غير زوائد.[1] غير أن هناك من وقف على وظائف تلك التكرارات، وهو ما يمكن أن نمثله في موقف كمال الرياحي الذي رأى أن بوجدرة "حين يعمد إلى تكرار مقطع سردي معين داخل الرواية الواحدة؛ فهو يسعى إلى تأكيد حدث معين باستعادته المتكررة حتى يرسخ في ذهن القارئ باستعادة المقاطع السردية وأحداث بعينها حتى تبدو كما لو كانت رواية نهرية .غير أن قيمة التكرار الحقيقية كما نراها في رواياته تتمثل أساسا في كشفه علاقة الذاكرة بالكتابة .إذ أثبت رشيد بوجدرة أن الذاكرة الواحدة بما تحمله من أحداث محدودة وما تختزنه من ذكريات متناهية وعوالم مضبوطة يمكنها أن تكون معينا / منبعا لنصوص لا نهائية فنصبح أمام الذاكرة الواحدة والنص المتعدد. لأنّ التكرار عنده لا يعبر عن قصور في التخييل أو توعك إبداعي أو خداع للقارئ".[2] وفي هذا السياق نستحضر عبارة تودوروف: "التكرار[...]لا يكون تاما أبدا لان المقاطع المكررة محاطة بسياق مختلف واطلاعنا على الحكاية يكون كل مرة مختلفا".[3]

ومن ثمّ فإنّ تكرار مشهد الرافعة، وأحداث الفتح في كل فصول الرواية، دليل على أهمية هذين المشهدين في بناء الرواية ولم كل جزئياتها الصغيرة. فالروائي عمد قصدا إلى مد جسور بين وقائع الماضي وما يعيشه في حاضره من خلال وصف حركات الرافعة، وهو ما أشار إليه **بول ريكور** عن العلاقة بين التاريخ والسرد والقارئ. حيث يحاول رشيد بوجدرة من زاوية نظر مخالفة بناء علاقات جديدة بين الوقائع التاريخية كما ذكرها ابن خلدون والمقري وغيرهم، لبناء مشاهد مستوحاة من التاريخ مثلما مثلته وقائع الفتح، ومشاهد آنية من زمن الروائي، وهي اللحظة التي يتواجد فيها في مكتبه الذي يطل على ورشة البناء، ومع تأمله وتركيزه في حركة الرافعة؛ تبدأ تداعيات التاريخ حيث يسترجع تاريخ فتح الأندلس من خلال المنمنمة، وتتخللها أحداث الطفولة، وموت والدته التي لم

---

[1] – انظر عبد الرحمان مجيد الربيعي، من النافذة إلى الأفق، مطبعة سعيدان، تونس 1995 ،ص 175.

[2] – كمال الرياحي، رشيد بو جدرة أو قدر الحياة في فم الذئب، *مدونة إيلاف*، http://elaphblogs.com/post/81989.html ، نشر بتاريخ: 2009/01/08، آخر تصفح يوم: 2020/05/12.

[3] – تزيفتان تودروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق 1996، ص70.

تفارقه صورتها، إلى أحداث حرب التحرير. وأمام كل هذه الأحداث تقف الشخصية الروائية نقطة التقاء بين الحاضر والماضي يجمعهما الوعي بالتاريخ والذاكرة، حيث – إنه مع حضور المنمنمة – "تشتبك اللقطات القريبة والبعيدة والمتعددة بتعدد الزوايا، بتداعيات طارق... فمن صفعة الأم إلى صفعة الأب إلى دم النجاسة على خرقة الأم (دم الدورة الشهرية) يتشكل السؤال اللائب الذي سيُحل أستاذ التاريخ بن عاشور محل الأب".[1] فالماضي التاريخي كما ذكر عبد الله العروي "هو عالم ذهني يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة، أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو الحاضر".[2]

ولعل استخدام تقنية تداعيات الذاكرة في تشييد العمل تشبه إلى حد كبير تقنيات كتابة رواية "معركة سارفالوس" لكلود سيمون، ورواية "الصخب والعنف" لويليام فوكنر، ورواية " البحث عن الزمن المفقود" لمارسال بروست في طريقة المزج بين الزمنين وعدم مراعاة الترتيب في سرد الأحداث. وكذا أهم "التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة كبيرة في تكوين السرد وبناء معماره".[3]

وبذلك يكون توظيف نص ابن خلدون الذي يجسد الصراع بين العرب والبربر والآية الكريمة من سورة البقرة التي تجسد الفارق بين المرأة والرجل؛ هما الأساس الذي بني عليه الزمن المتخيل. وبناء على هذه النصوص التي أقحمت في الرواية إقحاما؛ يكون الزمن الواقعي هو المتحكم والمسيطر على الزمن المتخيل.

2- تشظي الأزمنة في رواية الشمعة والدهاليز

حاول الطاهر وطار في روايته " **الشمعة والدهاليز**" تقديم قراءة لواقع الجزائر بعد الاستقلال، يطرح فيها إشكالات تاريخية محاولا من خلالها تحليل أسباب الأزمة في الجزائر. يعود فيها إلى زمن

[1] – نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرابع لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة ط1، الجزائر، 2000، ص68.

[2] – عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، 1992، ص38. عن: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص 66.

[3] – صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، ص21.

الاشتراكية مرورا بأحداث الثمانينيات تتخللها عودة إلى زمن الثورة الجزائرية، ثم ما بعد الاستقلال.وهي كلها محطات تاريخية أدت إلى انفجار الوضع وخروج الشباب في مظاهرات تعالت فيها الأصوات "من آلاف الحناجر...أصحابها في حالة ودر صوفي متناه"[1]

وتتصارع في هذه الرواية التيارات الفكرية الماركسية والرأسمالية، المعربة ، التي تسير على خطى جمعية العلماء المسلمين، والمفرنسة التي لا تحب العروبة، ليكشف من خلالها الروائي مشارب الذهنية الجزائرية وتغيراتها على مر الزمن، وصراعاتها: "والآخرون في هذا البلد، في هذا الزمن، آخرون على مر الأزمان .بربر ورومان ومترومنون.بدو يحقدون على الحضر، وحضر لا يتذكرون البدو إلا في آخر الأمر.نخبة تستكين للفرنسية وللسلطة وللمال، (أنا بإمكاني أن أبقى من ضمن هذه النخبة لو كانت لدي مصلحة شخصية ما، ولو لم آت من حيث أتيت.لو لم تكن العارم ابنة خالتي، ولم يكن مختار عما لي، ولم تكن أمي هي أمي)

أكيد أني أخلط الأمور خلطا عشوائيا

أبدا لا."[2]

ورواية "الشمعة والدهاليز" هي الأخرى – مثل رواية "معركة الزقاق"– تجاوزت الخطية السردية التقليدية التي سارت عليها جل الروايات الجزائرية منذ السبعينات، رغم أنها تعود دائما إلى الماضي، ثم الحاضر لتستشرف المستقبل؛ "وكان السارد يحكي ما وقع للشخصية، أو للشخصيات في الزمن الماضي أساسا، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد تقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل"[1]؛ وقد صرّح وطار في تقديمه للرواية أنّ "**الزمن ليس زمنا تاريخيا متسلسلا، أو ممنطقا ومحسوبا. إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم، ومن هذه الواقعة إلى تلك. ولقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر، إلى طي الزمن، وجعله وقتا حلميا، يقع في**

[1] – الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار الهلال، 1995ص9.

[2] – الطاهر وطار، رواية الشمعة والدهاليز، ص 113.

[1] – عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد240 ، 1998، ص151، (بتصرف).

مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة، الإحساس بها يغلب طولها أو قصرها. إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرّح به، فهو هذا الذي سيكتشفه القارئ الكريم."

كما حدّد أيضا تاريخ هذه الوقائع في التقديم قائلا:

"وقائع الشمعة والدهاليز، الروائية، تجري قبل انتخابات 92 التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت وظفت بعضها. أنني لا أستطيع لحاق ما يجري في الجزائر، لا لشيء آخر، إلا لأنني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ، أؤثر فيه وأتأثر به، وأبذل كل عمري محاولا فهمه. لعل هذا هو المهم. الطاهر وطار "[1].

"– بالتأكيد، إن زمن ما يحدث حاليا، ابتدأ قبل الآن، ولربما قبل الليلة ...زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل، هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة. إنه وقع قدمي الواثب. والمهم، هو زمن الوثوب، وليس زمن النزول .فما ذاك سوى محصلة لإرادة نفذت."[2]

ثم تبدأ أحداث الرواية بالزمن الحاضر لحظة استيقاظ الشاعر بطل الرواية وهو مرعوب، "على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر... إنه هدير بشري، قوي، يشبه ذلكم الهدير، الذي ينبعث من التلفزة خلال كل عيد".[1] وما يلبث السارد حتى يحدد طبيعة هذه الأصوات: " لم تكن الأصوات لمدافع، لا ولا حتى لدبابات كما كانت العادة... إنّه هدير بشري، قوي (...) الأصوات تتعالى، غامضة مبهمة الكلمات، لكنها واضحة اللحن.

نعم.اللحن يعرفه جيدا، كما يعرفه الشعب الجزائري كله، فقد ظل طيلة هذه السنوات، ينبعث، من كل ساحات الجزائر، من آلاف الحناجر، أصحابها في حالة وَدْرٍ صوفي متناه".[2]

[1] – الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، صص 5-6.

[2] – الرواية، صص 11-12.

[1] – الرواية، ص 8.

[2] – الرواية، ص 9.

الزمن الحاضر: وهو مجموع الأحداث التي عاشها الشاعر أو كان الشاعر عنصرا فاعلا فيها، وكل هذه الأحداث تبدأ من خروج المتظاهرين إلى الشارع "وقف أما باب الحديقة والهتافات تملأ أذنيه، لا إله إلا الله، محمد رسول الله، عليها نحيا، وعليها نموت، وعليها نلقى الله .وكان مهموما، مغموما، متعبا، روحه ورأسه أثقل من أن تحملهما ركبتاه، يعذبه السؤال المحير، الذي تجدد مثيرا مستفزا.

هل يمكن أن تكون بينه وبين هؤلاء الناس صلة ما ؟ هل ينبغي أن تكون بينه وبين هؤلاء الناس صلة ما ؟ انفتحت آلاف الدهاليز في رأسه، وذلك ما جعله يقطع مسافة سبعة عشر كلمترا أو يزيد، بين ساحة أول ماي وبين بيته في أقصى ضواحي الجزائر، راجلا.

توقف قليلا يلتقط نفسه، ثم انتزع السلك وأعاد وضعه بعد أن دخل .ينبغي أن لا يعلم أحد، كائنا من كان أنني هنا.

صعد الدرجة .تطاول يدير المفتاح في القفل الأعلى .نزل، وأدخل المفتاح في القفل الأوسط، ثم انحنى وعالج السفلي.

تعوّد أن يلقي نظرة تفقدية، حالما يدخل، على جميع المحتويات الصالحة وغير الصالحة.نعم هناك محتويات عديدة في البيت غير صالحة، لكن من يدري، فقد يأتي يوم وتليق فيه لغرض ما ! ثم إنها ما دامت لا تضايق أحدا، فبقاؤها هنا أحسن من وجودها في مكان آخر".[1]

وجاء على لسان أم زهيرة في الزمن الحاضر: ص92 "يصعب في هذا الزمن أن تتزوج خمس بنات من بيت واحد، اللهم إلا إذا كن بنات شخصية متنفذة تستطيع ضمان سكن للعروسين، وتوفير وظيفة محترمة .بنات أمثال هذه الشخصية يمكنهن أن يتزوجن ويطلقن ويعدن الزواج متى شئن، وهي، أبوها تاجر صغير، وتقول؛ مستورون والحمد لله .في البدء قالت، عندما سألتها عن أحوالها، عايشين وصابرين .مثل هذا الكلام لا يصدر إلا عن شخص يتعذب ، يعاني أمرا ما."[2]

[1] – الرواية، ص 53.

[2] – الرواية، ص 90.

الاسترجاعات:

لقد سارت خطية السرد عند وطار في خطيين متوازيين يسرد الحاضر الأحداث الآنية، والماضي يسرد ذكريات الطفولة وحرب التحرير، وبين الماضي والحاضر يسرد الكاتب ما سيكون في المستقبل، فيرافق المستقبل الحاضر أحيانا، ويكون أحيانا أخرى مع الماضي:

ليعود السارد إلى الزمن الماضي مسترجعا – حين تأكد من استحالة اقتحام الدهاليز لأنه مظلم– "لقد عرف الشاعر هذا، وعرف أنه لا مطمح له لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب، ويكفيه أنه أدرك أنّ قومه، ومعظم الأقوام المحيطين بقومه...أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة، ولا هم حاولوا إدراكها، فقد عاقبهم، بأن تحول هو نفسه، إلى دهليز، لسراديب لا متناهية العدد والغور."[1]

ليصرح السارد فيما بعد أنّ ما يحدث إنما هو تحصيل حاصل فيربط الحاضر بالماضي في قوله: "بالتأكيد، إن زمن ما يحدث حاليا، ابتدأ قبل الآن، ولربما قبل الليلة ...زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة."[1] فهنا السارد يحكي ما وقع للشخصية في الزمن الماضي أساسا، على الرغم من أن بعض الأحداث قد يقع في الحاضر. وقد أكد ذلك عبد المالك مرتاض معللا أنّ طبيعة السرد لا تتعلق إلا بما قد كان، لا بما هو كائن، ولا بما سيكون[2].

وهناك استرجاع آخر في قوله: "كان قريبي يقارب السبعين، يفهم اللغة الفرنسية، ويتحدث بها مكسورة ملحونة. تعلمها في الجيش الفرنسي حيث خاض عدة حروب بدءا من حرب أربعة عشر – ثمانية عشر، إلى حرب الشام، إلى الحرب العالمية الكبرى، إلى حرب الفيتنام، التي فقد فيها

[1] – الرواية، ص10.

[1] – الرواية، ص11.

[2] – أنظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد:240، 1998، ص151.

ذراعه اليسرى، ومنح بدلها راتبا شهريا دائما، وعدة نياشين يضعها في جيبه، ويستخرجها عند الحاجة ليعلقها على صدره"[1].

استرجاع "في الليل، داهمت دارنا دورية من المجاهدين، فيها أبي وعمي مختار. سهرنا حتى الفجر. كنت أترجم أسئلة عمي الكثيرة، وأجوبة العملاق المطولة. الجنرالات غاضبون على دوغول، والمؤكد أن دوغول سينتصر عليهم. إنه يماريهم حينا، ويجاريهم حينا آخر، لكنه في كل مرة يطلق ما يوحي بأنه كره هذه الحرب القذرة ... مع أنه مثلهم، لا يستعمل عبارة الحرب، ويكتفي بأحداث الجزائر، وما يوحي باعترافه بوجود شعب آخر في الجزائر، ليس فرنسيا، بل جزائري. هذا مهم لكن بالنسبة إليكم، دوغول لا يعني كذلك الرجل الطيب. إنه ينظر إلى بعيد، إلى مصلحة فرنسا في المستقبل، كرجل محنك يعلم أن زمن الاستعمار المباشر ولّى، وحل محله الاستعمار الجديد"[2].

"من البعد الزمني هذا ومن خلال ما رأيت وعشت، أعلم أنه يصعب على أي كائن آخر أن يكون جزائريا .ولد جميع الشياطين وجميع الملائكة وجميع الجن .ولد البحر والبر . ولد الساحل والسهل والتل والصحراء .البربري، العربي، الفينيقي، الروماني، الوندالي .الأبيض، الزنجي، الأصفر .ولد الحماقة والحكمة .ولد الوطنية والخيانة .القاتل .المقتول .الجرح والجريح السيف الجارح .خير الدين بربروس يركب فرسا، والأمير عبد القادر يركب بارجة .فاتح الأندلس، وباني المعزية، وقاتل عقبة بن نافع .دونات القديس الثائر، وأوغيستان القديس المحافظ. كي يكونه أحد، ينبغي أن تتمكن منه جميع اللعنات .أن تنفذ فيه دعوة تينهينان ملكة الهقار، إلى جانب دعوة الملك يوغورطة المخدوع، إلى جانب دعوة عقبة بن نافع المقتول، إلى جانب دعوات البحارة الذين أغرقهم في الأطلنطي وفي المتوسط.

انتهت المسرحية، فكانت بحق مملة لم يتجاوب معها جمهور المبرنسين، ثم عزف اليهودي عزفا منفردا على الكمان .عزف في الأول القطعة المبرمجة، ثم ارتجل لحنا فولكلوريا لأغنية سجلها راؤول جورنو، طهر يا المطهر، صحة لا إيديك .لا تجرح وليدي لا نغضب عليك"[1].ثم يذكر **استرجاعا** يتعلق

[1] – الرواية ، ص45.

[2] – الرواية، ص50.

[1] – الرواية، صص 58 – 59.

بأحداث ننعلق بانتخابات 1951 في شكل حوار: "تذكر انتخابات1951 إذا لم تتذكر فالنزهاء منهم دوَّنوها .اقرأ التاريخ يا أبي. تتذرع بالحرية."[1]

لقد شكل الاسترجاع عند وطار في رواية "الشمعة والدهاليز" مرجعا مهما لفهم أسباب الأزمة التي كانت تمر بها الجزائر فترة التسعينيات، وهو الزمن النفسي الذي يتخذ من التداعي وسيلة لتجلي التاريخ في الرواية ، وهي من تقنيات الرواية الجديدة أو ما يسمى رواية تيار الوعي التي تعتمد أساسا على تداعيات الذاكرة، وهذا لا يتجسد في النص إلا عن طريق الاسترجاعات.

ومقابل ذلك وظف عددا من الاستباقات أو ما يسمى (استشراف) لجأ إليها السارد على لسان شخصياته، وبذلك تداخلت مع الاسترجاع فيتداخل الماضي مع الحاضر ، والماضي مع المستقبل ، ونذكر منها على سبيل المثال:

استشراف إعلاني: وقد لجأ السارد إلى توظيف هذا الاستباق على لسان معلم المدرسة ليبين للقارئ المصير الحتمي للجزائر ما بعد الاستعمار، ثم وكأنه يومئ إلى جزائر ما بعد الاستقلال: "إنك الآن الوحيد في دواركم الذي باستطاعته أن يقرأ ويكتب بالفرنسية، وغدا يوم تستقلون. لا تندهش. إنني أومن مثلكم، بأنكم، إن طال الزمن أو قصر، ستستقلون. غدا يوم تستقلون، ستكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، وستكون مدخل بلدكم نحو العصرنة .ستتذكر دائما و أبدا أنّ فرنسا، مهما قست، قد علمتك .وإذا ما كنت في سلك التعليم، فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة. ستعيد بناء ما هدمه عمك وأبوك"[1]. ففي هذا المقطع انطلق السارد على لسان الشخصية من زمن ما قبل الاستقلال **مستبقا ومستشرفا** مصير الجزائر وهو الاستقلال و العصرنة، ومصير البطل وهو إما أن يكون أحد أعمدة الإدارة، أو يكون معلما ينشر العلم والمعرفة.

ويلجأ وطار إلى الاستباق التمهيدي حين يتساءل عمّا سيحدث في المستقبل منطلقا من نقطة الحاضر: "إني أتساءل عما إذا كان عطف بعض الفرنسيين يكفي لمحو الضغينة التي نمت طوال

[1] – الرواية، ص150.

[1] – الرواية، ص 43.

قرن وربع القرن تقريبا؟ هل يأتي يوم ننسى فيه الجرائم الوحشية التي ارتكبوا، عساكر ومدنيين؟ يكون شهداؤنا وموتانا مجرد جسر عبرناه من حالة نحو حالة أخرى ؟ من وضعية استعمار إلى وضعية استقلال؟"[1]

لقد ميّز رواية الشمعة والدهاليز كثرة الاسترجاعات وهو أحد تقنيات تكسير خطية الزمن ومعالمه عند روائي التسعينيات، وحين يتحدث عن الماضي يقول وطار: "الماضي البعيد والقريب يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص من جلده"[2]..."الجزائري لو أراد اليوم أن يلتفت إلى الوراء للزمه توقف كامل، فهذا الوراء جبل وكتل من الآلام والجراح والمتاعب، من البطولات و الانخذالات والانكسارات"[3]

ويؤكد وطار استحالة التخلص من الماضي، حيث ينحدر إلى الحاضر "يتسلل وباء الماضي المشؤوم إلى يوميات زمن الحاضر، فينصاع هذا الأخير متخذا من المسار الأزموي للتاريخ مرجعا قدريا...مفضيا إلى مآله التراجيدي المحتوم"[1]. حيث يبقى هذا الماضي المأزوم في الذاكرة الجماعية لتعيش الذات الجزائرية مأساة التسعينات التي سجلها التاريخ ورسخها في ذاكرة هذا الجيل بكل ما تحمله من أهوال.

ويظهر التنافر بين الرواية والتاريخ في أجلى صوره حين يتقابل زمن الواقعة التاريخية مع زمن الخطاب الروائي، فيحدث نتيجة لذلك ما يسميه جورج لوكاتش بالمفارقة التاريخية[2] الضرورية، وقد يتجلي ذلك من خلال الحديث عن الاسترجاعات" فيتجلى ذلك الصدام في كثرة الإشارات الدالة

---

[1] – الرواية، ص44.

[2] – الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 46.

[3] – المرجع نفسه، ص 81.

[1] – محمد أمين بحري، الخطاب المأساوي في رواية التسعينات، رسالة دكتوراه، إشراف: جاب الله السعيد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010، ص86. نشر بموقع أرشيف بتاريخ 2012/05/29،: https://ia600202.us.archive.org/15/items/lis-group101/lis00732.pdf ، تحميل يوم: 2015/02/13.

[2] – مجموعة من الباحثين، معجم السرديات، إشراف:محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس،ط 1،2010 ص212.

على اختلاف زمن المروي عن زمن الرواية ليشد بها الروائي نصه إلى زمن الإبداع و ينشئ جسرا بينه وبين القراء، فيحوّل التاريخ ركحا تدور عليه الأحداث".[1]

وليس مجرد إيراد اسم لشخصية تاريخية (الرواية التاريخية مثلا) مؤشرا على تغير زمن الأحداث أو تقدمه على زمن الكتابة. فهي أحداث مستوحاة من زمنها يُلبسها الكاتب روحَه، وينسجها بلغته، ويخضعها لأيديولوجيته لتعاصره. ذلك أن لغة السرد مثل زمن السرد، وحيز السرد مثل شخصيات السرد.[2]

ونشير إلى أنّ رواية الشمعة والدهاليز تسير وفق النظام السردي المعهود لدى الطاهر وطار خاصة في رواية "اللاز"، وهي أيضا لا تختلف عن رواية "معركة الزقاق" في استغلال الحادثة التاريخية، حيث يشتغل التاريخ الواقعي ضمن التاريخ المتخيل، فتتداخل الوقائع والأحداث.

– استباق قد يكون ممكن التحقق:

لقد لجأ وطار إلى توظيف استباق قابل للتحقق ، وذلك ما جاء على لسان والدة زهيرة في تنبؤها عن مستقبلها الذي تتمناه أن يكون مستقبلا زاهرا "دون أخواتك سيكون لك شأن وأيما شأن. ربما تزوجت وزيرا أو غنيا في الخارج. ربما ورثت أملاكا وتجارات ومصانع. ربما أنجبت رئيسا أو ملكا"[1]. وهذا النوع من الاستباق قد تردد كثيرا في ثنايا النص، ومن ذلك ما جاء على لسان الشاعر بطل الرواية: "–إذا ما اتحد المسلمون فسيعودون إلى الفتوحات .سيكونون قوة عظمى، القوة الوحيدة في الكون، بإذن الله عز وجل، وسيخضع لهم العالم من جديد...

"من هنا إلى التاسعة زمن كألف سنة مما يعدون، يمكن أن تقع فيه أحداث خارقة .الآن ننزل، نشرب قهوة في المقهى المجاور .سيكون فاتحا بحول الله .وإلا نعد قهوتنا بأنفسنا في المكتب .وبعدها يا سيدي الكريم، نخوض فيما نود أن نخوض فيه... ورغم الفضول الذي أثاره فيه

[1] – محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص74.

[2] – أنظر: عبد المالك مرتاض، صص 184–183(بتصرف).

[1] – الطاهر وطار، رواية الشمعة والدهاليز، ص 136.

هذا الإلحاح، فإنه تمنى من صميم قلبه أن يبقى بعيدا عن مجريات الأمور .يكفيه أن يحلل، أن يجمع المعطيات كعادته، وأن يقيم الإشكاليات جميعها، **ويتنبأ، لينتشي فيما بعد وهو يرى نبوءاته تتحقق واحدة بعد الأخرى"**[1].

كما وردت استباقات أخرى ممكنة التوقع، نذكر منها: "ستشكل الحكومة ما في ذلك شك.قال عمار بن ياسر، فسأله الشاب الذي يليه: وهل ستكون كحكومات النظم الأخرى؛ وزراء، وكتاب دولة وما إلى ذلك ؟"[2]

أما الاستباقات غير ممكنة التوقع فتكون في شكل الأحلام أو أحلام اليقضة وذلك حين يتوقع شيئا لن يحدث في الواقع، قد يحدث فقط في المخيلة من أجل تمرير رسالة للقارئ على لسان الشخصية ومنها قول وطار: "هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه في ساحة أول ماي .ماذا سيقول، بم سيأمر، لا شك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري، ويعيد قولته، كان المنطق عند هيغل يقف على رأسه، فجعلته يقف على رجليه. سيقول ماركس، أولا إن ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البرجوازية في أن تنجز التحول الطبقي، إما إلى الاشتراكية وإما إلى الرأسمالية، ثم سيضيف، إنه حيثما وجد شباب وعمال، فهناك تطلع إلى التغيير، وعلى العالِم أن يتنبأ طبقا للمعطيات العامة باتجاه هذا التغيير، وعلى المناضل أن يجعل نصب عينيه، إمكانية جعل هذا التغيير، لصالح طبقته.هب أن لينين، فلاديمير لينين، صاحب خطوة إلى الأمام خطوتان إلى الوراء.هبه هنالك في الساحة، يتأمل، يرى ويبصر ما يجري، أتعتقد أنه سيقف مكتوف الأيدي، أو أنه سيكتفي بالتحسر على الخطإ الأيديولوجي الذي وقعت فيه الجماهير .ويملأ الصفحات بعبارات الظلامية والرجعية والأصولية، والعودوية ويكتفي بالإدانة وبالمماحكات اللفظية؟

سيبادر فلاديمير لينين إلى القول بأن الله، كان دائما وأبدا حليف الفقراء والمساكين والمضطهدين، وإنه من حق، ومن واجب هؤلاء، أن يلتجئوا إليه، طالما ضيقت البرجوازية عليهم

[1] – الرواية، صص 78-79.

[2] – الرواية، ص 79.

الخناق، وكلما عجز المناضلون عن إحداث التغيير السياسي، أو عن تحقيق ما وعدوا به.والمضطهدين، وإنه من حق، ومن واجب هؤلاء، أن يلتجئوا إليه، طالما ضيقت البرجوازية عليهم الخناق، وكلما عجز المناضلون عن إحداث التغيير السياسي، أو عن تحقيق ما وعدوا به."[1]

في رواية الشمعة والدهاليز يعيش الشاعر زمنين: فيتذكر في لحظة الحاضر الماضي البعيد أيام طفولته، فيتذكر تاريخ النضال من خلال استحضار حادثة أسر الضابط الفرنسي من قبل ابنة خالته العارم، ويتذكر أيضا أيام تمدرسه بالثانوية، كما يجد نفسه أمام حاضر مختل التوازن، ويقف الشاعر عاجزا عن فعل شيء مكتفيا بالبحث عن تفسير لما يحدث حين سمع الهدير البشري بعد خروج الجماعات إلى الشارع. وقد رافق هذا التناوب الزمني إيقاعا زمنيا بين الإبطاء تارة، والتسريع تارة أخرى.

3- **إيقاع السرد**: لقد تنوعت الوتيرة التي سرد بها وطار أحداث الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وقد اشتملت على الوقف في الابطاء، والخلاصة في التسريع.

ويأتي **الوقف** في جزء الشمعة حين يبدأ الحوار بين زهيرة وأمها التي كانت تخبرها عن تقلب الأحوال وتبدل الزمان وما آلت إليه جزائر التسعينيات: "إننا يا ابنتي على حافة الزمان. تأملي ما يجري. لقد نزع الرجال السراويل، واكتحلوا واستاكوا وتعطروا، ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسلام. لا شك أنّ جدك بولزمان هو الذي تجلى فيهم جميعا. بالأمس القريب، قبل سنوات قليلة، كانت المساجد فارغة لا يؤمها إلا الشيوخ والمرضى، وفجأة امتلأت بالشباب من الجنسين، ولكأنما ضاقت المساجد، فتحولت الساحات إلى مصليات يعبد الناس فيها ربهم، ويرجمون بعضهم. ألسنا يا ابنتي على حافة الزمان؟ ألا يحق لجدك بولزمان الظهور؟".[1]

أما في **التسريع السردي**؛ فنجد وطار يلجأ إلى **التلخيص**، ونذكر من ذلك قوله: "تعوّد أن يلقي نظرة تفقدية، حالما يدخل، على جميع المحتويات الصالحة وغير الصالحة. نعم هناك محتويات

[1]- الرواية ، صص 114- 115.

[1]- الرواية ، ص99.

عديدة في البيت غير صالحة"[1]. فهو لم يذكر لنا من قبل كم مرة تفقد أشياءه، ولكن بمفردة "تعوّد" اختصر السارد ما كان يفعل يوميا.

ثالثا: تداخل الأزمنة المرجعي والمتخيل في رواية كتاب الأمير

في رواية كتاب الأمير سار الروائي وفق مبدأ التحويل، حيث يتم فيه تطويع التاريخ وإعادة بناءه فنيا؛ أي: تحويل نصوص مغلقة إلى نصوص تخييلية مفتوحة، يتماهى فيها التاريخي مع الجمالي. وقد عمد الروائي في " كتاب الأمير" إلى تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية انطلاقا من سيرة الأمير عبد القادر، كما عمد أيضا إلى استنطاق الوثيقة التاريخية، مثل المراسلات الرسمية، أو ما كتبه مونسينيور ديبوش عن الأمير عبد القادر:

البرد والصقيع وغشاوة الضباب التي تملأ الأمكنة

وساحة البيت... دور مونسيور القلم بين يديه كعادته

عندما تهرب منه العبارة ... وضع كفه على جبهته

قليلا بحثا عن شيء ما لم يكن قادرا على تحديده فرأى

الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام وهو يقطع

البحار، والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج

وزيارة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر

الجيلاني"[1]

فالزمن المتخيل (زمن الحكاية) يسير مع الزمن الواقعي فإلى جانبه "يتولج النص في علاقات أخرى تربطه بأطراف أخرى ...والعلاقة الرابطة بين الأزمنة الداخلية والخارجية يمكن أن تُحَلَل تحت رؤية سوسيولوجية وتاريخية؛ كما يمكن أن تحلل تحت رؤية نسقية جمالية".[2]ويمكن أن يوضح ذلك ما جاء في رواية "كتاب الأمير : مسالك أبواب" الحديد لواسيني الأعرج:

[1] – الرواية ، ص53.

[1] – واسيني الأعرج،كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، (رواية)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 62.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،العدد:240، 1998، ص187.

"كان الليل في آخره عندما وجد نفسه غارقا

في أدق التفاصيل التي لم يعرفها إلا جزئيا من قبل

عاد لينغمس من جديد في كومة الأوراق والصحف

المتراكمة على الطاولة التي تحتل قسما كبيرا من الحجرة

...قرب قنديل الزيت منه قليلا، فجأة قفزت

بين يديه وثيقة صفراء ... كانت الحروف تركض

مثل الخيول المتزاحمة . غمس القلم في الحبر الذي صارت ميوعته

أفضل مما كانت عليه ...ثم تركه يشق البياضات في هذه الورقة..."[1]

في هذا المقطع السردي الذي جاء على لسان جون موبي على غرار أحداث القصة الأخرى يتداخل الزمنان: زمن الكتابة والزمن التاريخي، وبالتالي يصعب على المتلقي أن يفرق بين الزمن التاريخي والزمن المتخيل. فالبناءات الزمنية حسب ميشال بيتور "هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث أنّ أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أوفي نقده لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان"[1].

تتصل رواية "كتاب الأمير بالمسار الذي قطعه الأمير عبد القادر الجزائري (1808- 1883) وفيها يسرد الروائي جانبا من حياته لا سيما مقاومته ضد الاستعمار الفرنسي للجزائر، وهي بذلك رواية تاريخية (نص أدبي تخييلي)، وفيها يستمد مادته من التاريخ الجزائري الحديث في القرن التاسع عشر. ويركز بالخصوص على مسار شخصية تاريخية هامة، في تلك المرحلة، وهي شخصية الأمير عبد القادر بن محيي الدين الجزائري (26 سبتمبر 1807- 24 مايو 1883)، في فترة صراعه مع الفرنسيين الغزاة؛ ما بين 1832 و1847. ثم فترة نفيه (أو أسره أو سجنه) في فرنسا؛ ما بين 1847 و1853. كما يركز المؤلف كذلك على شخصية دينية مسيحية فرنسية، هي شخصية

[1] – رواية كتاب الأمير، ص 252.

[1] – ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فؤاد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت، ط2،1982، ص107.

الأسقف أنطوان – أدولف ديبوش(3) Antoine-Adolphe Dupuch (1800-1856) ، الأسقف الأول في الجزائر، ما بين 1838 و1846[1].

ويذكر النقاد أنها من الروايات القلائل عن الأمير عبد القادر الجزائري. ذلك أنّ الأمير عبد القادر لم يحظ في السرد الروائي بمثل ما حظي به في السرد التاريخي. بخلاف بعض القادة التاريخيين في العالم العربي أو الأوروبي"[2].

تبدأ الرواية بالنهاية التي آل إليها الأمير عبد القادر وهي السجن، لتروي لنا بعدها سيرة الأمير، ثم يسترجع الأسباب التي أدت إلى سجنه، وبالعودة إلى الماضي يقوم باسترجاع تفاصيل حياة الأمير ومقاومته للاحتلال الفرنسي في خط تتابعي، وفي ذلك مشاكلة لكتب التاريخ.

ثم يظهر زمن الحاضر حين يكون السرد على لسان الأمير عبد القادر، حين يحكي قصة كفاحه لمنسنيور ديبوش، وهو القس الذي كان يزوره في سجنه في قصر أمبواز بفرنسا. وبذلك سارت الأحداث في زمن الماضي في شكل تصاعدي، وفي زمن الحاضر في شكل أفقي ويتقاطعان ليمتزج التاريخي بالمتخيل.

ومن خلال حضور مؤشرات تاريخية التي تظهر في الوثائق والتواريخ المتعلقة بالأحداث والشخصيات التاريخية يمكن لنا أن نفصل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب.

---

[1]- لحسن عزوز، من التعالق المعرفي التاريخي إلى الرؤيا الإستشرافية رؤيا تخييلية لرواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، الملتقى الدولي حول الجزائر وثورتها التحريرية، أرشيف كلية الأداب واللغات، جامعة ورقلة، http://manifest.univouargla.dz/documents/Archive/Archive%20Faculte%20des%20Lettres%20et%20des%20Langues/Seminaire-national-sur-L-Algerie-et-sa-revolution-editoriale/azouz-lahcen.pdf. آخر تحديث: 2019/12/02، آخر تصفح: 2020/02/20.

[2]- أحمد بوحسن، الرواية والتاريخ، مجلة رباط الكتب، http://ribatalkoutoub.com/?p=280، نشر بتاريخ: 22 /01/ 2009، تحميل يوم 2012/02/15.

1- الاسترجاعات الداخلية

تتجلى هذه الاسترجاعات في مواضع كثيرة من الرواية وهي استرجاعات تعود إما إلى شخصيات معينة يريد الكاتب أن يعرّف بها القارئ فتذكر قصتها، أو إلى زمن محدد متعلق بحادثة ما. فعام الجراد الذي أخبرنا عنه الكاتب لا يعرفه القارئ لأنه لم يعش تلك الفترة، فيأتي السارد في قوله:

" **1832هكذا يسميه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزواية القادرية الآتون من بعيد، منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل أغريس مشكّلة مظلّة سوداء على الحقول والمزارع،حتّى حوافي وادالحمام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بالأطراف بشجيرات الدّيس والمارمان التي تكسو أطراف الوادي،حتّى الرياح الجنوبية التي هبّت ليلة البارحة "لم تجلب معها إلا مزيدا من الرّمال والأتربة وأسرابا لا تحدّ من الجراد"**[1].

وهو تاريخ تولي عبدا لقادر الجزائري الإمارة وعمره لا يتجاوز الخامسة والعشرين، للتصدي لموجة الاستعمار الفرنسي،وخاض ضدها حربا دامت مايزيد عن الخمس عشرة سنة بمنطقة الغرب الجزائري مابين 1832و1847.

الاسترجاع داخل حكائي: كما وظف أيضا تقنية الاسترجاع عن طريق إدخال أسماء الشخصيات التاريخية وجوانب من حياتها، وتحويلها إلى شخصيات روائية، منها شخصية ابن دوران التي استعادها الكاتب عن طريق خلق حوار بين الأمير و ديبوش:

"ألم يمر بذهنك أن يخونك ابن دوران يوما . هل تدري ما قيل عنه عندما دخلت القوات الفرنسية إلى الجزائر أول مرّة.

– أعرف أنّهم قالوا عنه الكثير و أنّه استولى على كل ذهب الدّاي، لكن الذّي أعرفه جيّدا هو أنّه كان ثقة كبيرة ، معرفة قديمة بالنسبة لوالدي بينهما علاقة كبيرة ، فقد منحناه كل الصلاحيات، كان حلقة الوصل بيننا وبين الفرنسيين، لا لم نر منه ما يؤذينا" [1]

[1] – واسيني الأعرج،كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد)، ص64.

[1] – الرواية، صص 205–206.

إن إقحام السارد لشخصية ابن دوران هو استرجاع يستخدم فيه الارتداد وهنا يبتعد زمن القصة عن زمن الخطاب.

وأحيانا أخرى يلجأ واسيني إلى الاسترجاعات لغرض آخر؛ قد يكون قصد التعريف بأشخاص لا نعرفهم لهم علاقة بالحدث الرئيسي أو الشخصية الرئيسية، فيبين مواقفهم إزاء ما يحدث، ومنهم **مصطفى ابن اسماعيل** الذي ذكره في هذا المقطع: "**ليس من السهل لكثير من الأجواد يحتجّون ويرفضون دفع الضرائب بحجّة أنّنا أوقفنا الجهاد، لاحظ الأمير ابن عامر يرفضون الخراج وهم حلفاؤنا، فهم يعتقدون أنّ الخراج يخص الجهاد، و الجهاد أوقف ضد النصارى ، هددت مصطفى ابن اسماعيل آغا الدواوير والزّمالة وأبطلت العملية ضدهم عندما عادوا إلى جادة الصواب بعد خطبة الجمعة لكن مصطفى كعادة أجداده الأتراك عاد وغزا كلّ من ليس معه الغنيمة**"[1]

تقنية الكتابة بالمسارات المتوازية

وهناك استرجاع لجأ إليه الروائي حين يعود إلى الماضي فيربط بين حدثين يسيران جنبا إلى جنب أثناء السرد وهو تقنية يلجأ إليها الكتاب للفت انتباه القارئ، إلى أمر مهم قد وقع أو على سبيل كسر خطية الزمن فينتقل الراوي فجأة من الحاضر إلى الماضي مستعيدا حدثا يتعلق بالحدث السابق، وهو سجن نابليون من قبل الإنجليز قبل أن يسجن الأمير في قصر أمبواز بفرنسا:

"**كلّ المحيط مغشوش أو خائف على مصالحه، ولم يبق أمامي إلا الرئيس وكلّ الذّين سألتهم أكّدوا لي أنّ نابليون يعرف جيّدا مامعنى أن يعيش الإنسان منفيا ويدرك بعمق آلام الإنسان وهو يواجه الكذبة القاسية مثلما فعل الإنجليز مع نابليون عندما قادوه سجينا على متن سفينة كان يظنّها مركبة النّجاة ، التاريخ ياعزيزي جون يدرك أصحابه إن آجلا أو عاجلا، ولهذا يجب أن أكاتب نابليون ليطلق سراح الأمير وأن أضع الحقيقة بين يديه مجرّدة من أي**

[1] - الرواية، ص 122 - 123.

كذب أوزيف"[1]، حيث تمكّن الكاتب من خلال الاسترجاع تتبع أحداث وقعت لشخصيتين متصارعتين هما: الأمير عبد القادر ونابليون بونابرت من خلال الحوار الذي دار بين الأسقف مونسينيور ديبوش وخادمه جون موبي، وهو ما أعطاه بعدا فنيا، حيث يرتبط الزمن الواقعي بالزمن المتخيل، فيذكر الواقعة التاريخية ويصوغها حكائيا .

"ولقد أعطت هذه التوازيات لذلك الزمن التاريخي بعداً فنياً يبعده عن التاريخ الحدثي، ويرتبط به في الوقت نفسه بمسافة فنية يخلقها ذلك الصوغ الحكائي والسردي الذي قد يقول، أو يحيل على ما يحيل عليه الحدث التاريخي".[2]

2- الاسترجاعات الخارجية

يأتي الاسترجاع الخارجي على صورة تذكّر لأحداث سابقة للحدث الذي تبدأ به الرواية، وأدّى إلى تذكّرها ظهور إشارة معينة في الحاضر تذكّر بها؛ كوقوع حدث هو على النقيض من حدث وقع في الماضي، فيُذكر الحدث الماضي لبيان مدى المفارقة بين الحدثين. فمن خلال ماضي شخصية سيدي مبارك في رواية الأمير- الذي كلفه الأمير عبد القادر بمهمة في الأراضي المغربية-يستعيد السارد:

"أقل من أسبوع كان كافيا لكي يجد سيدي مبارك بن علا لنفسه على مشارف الوادي المالح.... لقد شمّ رائحة الخطر، ولكن رسله لم يأتوا بالشيء الذّي يمكن أن يدفعه إلى تغيير مسيرته لقيادة ما تبقى من الدائرة نحو بني إزناسن.

هكذا اتفق مع الأمير ولا شيء يمنعه من الوصول إلى منتهى الرحلة القاسية التي لايسمع فيها إلاّهسهسة الألم وصوت الموت الذّي يتربص في كل مكان ..... أيام الحرب جعلت سيدي مبارك يقرأ حسابا خاصا لكل التفاصيل وأن لايستهين بالأشياء التي تبدو صغيرة وهي ليست كذلك منذ أن شرف في جويلية 1837 بأخذ مكان عمه الحاج محي الدين الصغير

[1] - الرواية62-63.

[2] - أحمد بوحسن، الرواية والتاريخ، http://ribatalkoutoub.com/?p=280، مرجع مذكور.

الذّي مات بوباء الرّيح الصفراء(الكوليرا التي عمّت مدينة مليانة، استقرّ بالمدينة وبقي بها حتّى تحلّلت معاهدة تافنة 1839 . فقد إحدى عينيه بسبب حادث تافه ولهذا كان من الصعب ضبط نظرته ووجهتها عندما يخزر إنسانا محددا. مارس ضغطا كبيرا حتى لا يتم تسليم القليعة للفرنسيين بموجب معاهدة تافنة ولكنه استسلم في النهاية لضغوط الأمير عبد القادر. كان من أضمن قادته وأصدقهم. هدّد سهل المتيجة ... وهو من دمّر كل القنوات التي تقود المياه نحو مدينة البليدة. في مضيق جبل موزايا، قاوم الجيش الفرنسي بقوة بدون أن يخسر نزعته الإنسانية، إذ كان وراء المفاوضات التي قادت مونسنيور ديبوش إلى إطلاق سراح المساجين في ماي 1941 "[1] *(كذا).

من خلال الاسترجاع يجد القارئ معلومات إضافية تعينه على فهم أحداث حاضر الشخصية من جهة، وإنارة ماضي الشخصية وإبراز ملامحها الخارجية والنفسية من جهة أخرى وهذا الاسترجاع جاء أيضاً لتذكير الشخصية بما قد تكون نسيته. ويذكر جينت في هذا الصدد أنّ "الاسترجاعات الخارجية، لمجرد أنها خارجية، لا توشك في أيِّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[2]. ويشرح عدنان خالد عبد الله ذلك بقوله إن: "القاص يقطع تسلسل الحدث الزمني ليقدم خلاصة لحادثة حصلت في الماضي. والارتجاع الفني مهم لفهم أحداث العمل القصصي، من حيث تقديمه للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ومجريات الأمور"،[3] أو إقحامه لشخصيات قد تفيد في إثراء النص وسد الثغرات التي قد تعتريه، كإقحام أسماء شخصيات تاريخية سيدي الأعرج وعبد القادر الجيلاني ويصيرها شخصيات روائية فاعلة في النص الروائي.

[1] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 357-358.

* – هكذا وردت في الرواية في الطبعة الثانية ، والصواب 1841.

[2] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

[3] – عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ط1، ص 80.

2 الاستباق: والاستباق نوعان:

أ-الاستباق الإعلاني: وهو استباق يأتي على لسان الراوي "ويقوم بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[1] ويكون قطعيّ الحدوث، وفيه يقدم الأحداث التي ستتحقق فيما بعد في ثنايا السرد. وحسب جيرار جنيت فإن الاستباق الإعلاني من شأنه أن يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ مثل تلك التي تشير إلى ما سيحصل من أحداث في ما سيأتي من أحداث في فصول الرواية[1]، وقد يحدث الاستباق في العتبات مثل العنوان الرئيسي أو عناوين الفصول، وهو الحال بالنسبة لواسيني الأعرج إذ يحيلنا عنوان الرواية" كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" إلى أنّ الرواية تتحدث عن الأمير عبد القادر و ترتبط به عناوين جميع أقسامها المسماة "أبواب" .

وقد يدل الاستباق على سرد مقاطع حكائية أو رواية أحداث سابقة عن أوانها أو يمكن حدوثها و يؤدي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث للتطلع إلى ما سيحدث مستقبلا"[2].

فهذه الاستشرفات قد يوردها الروائي ليعد القارئ لتوقع ما سيحدث للشخصيات مستقبلا عن طريق الإشارة إلى مصائرها التي يسميها جنيت "الاستشرافات الخارجية التي تميزها عن الاستشرافات التكميلية التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق".[3]

وفي بداية الرواية استباق إعلاني على لسان الراوي جون موبي[4] وهو تحقيق أمنية القس مونسينيور ديبوش وهي نقل رفاته إلى الجزائر رغم تأخره عن ذلك ثماني سنوات، لتتحقق هذه الأمنية وتنفذ وصية القس في نهاية الرواية.[5]

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

[1]- المرجع نفسه، ص ن.

[2]- المرجع نفسه،ص132،(بتصرف).

[3]- حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي، ص132، (بتصرف).

[4]- الرواية ، ص11 وص 14.

[5]- الرواية، من ص 621 إلى 624.

كما نجد استباقا آخر وظفه الكاتب في شكل حوار دار بين الأمير عبد القادر ومونسينيور ديبوش: "الموت حق وواجب يا مونسينيور، وأنا في هذا المكان أعتبر نفسي ميتا أو في طريقي إلى ذلك، ولهذا أريد أن أبرئ نفسي أمام الله وأمام الناس الذين منحوني صفاءهم وثقتهم وحبهم الكبير...

لكن من يضمن أنّ المنتصر في التاريخ هو المنتصر دوما. للتاريخ مقالبه."[1]

فهذه المذكرات التي أراد الأمير عبد القادر كتابتها سيكون لها شأن وقيمة تذكر في التاريخ الجزائري والعالمي إذا لم تتعرض إلى تزييف أو تحريف.

ب- الاستباق التمهيدي: وقد يكون ممكن التحقق، كما قد يكون غير ممكن التحقق، ويأخذ أشكالا مختلفة قد تكون: التمني، أو التنبؤ، أو الرؤيا في المنام. وهو تقنية يلجأ إليها الكاتب لكسر التتابع الزمني، وحتى لا يشعر القارئ بالملل جراء السرد المتوالي للأحداث الماضية أو الآنية، " والغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشرافات بأنواعها المختلفة. وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه"[1]، ومن تلك الإستباقات القابلة للتحقق، ما ذكره الراوي على لسان الشيخ الأعرج حين كان يسرد رؤياه على الشيخ محي الدين:

-لقد رأيت حلما يشبه ذلك الذي رأيتك فيه تقطع الفيافي للحج.

-كلامك يا الشيخ الأعرج لا ينزل إلى الأرض؟

-رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك. أغمضتهما وعندما فتحتهما، كشف لي عن عرش كبير في

[1] - الرواية، ص 200-201.

[1] - حسن بحراوي، ص133.

الصحراء. قلت سبحان الله. ثم مدّ يده نحو سهل غريس وجاء بشاب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش.

–إن شاء الله ربي يتمم بالخير هذا اليوم.

–إن شاء الله وبسرعة قبل أن ينفرط عرش الصحراء."[1]

وقد تابع الراوي سرد الأحداث المتتالية بعد الرؤيا التي تحققت بالفعل، حيث "أعلن عبد القادر سلطانا وأميرا للمؤمنين...بايعه كل من حضر بينما أرسل صك البيعة إلى كل أراضي بايلك معسكر ووهران وتلمسان بواسطة موفدين انطلقوا في الليلة نفسها"[1]

وفعلا أصبح عبد القادر ابن محي الدين أميرا ، "ينظم القبائل ويناوش الفرنسيين ويحدد المواقع الضعيفة التي يمكنه أن يدخل منها. رجل الغبار المتصاعد والبارود والزغردات وقرع طبول الحرب وحركة الأحصنة وهي تسابق الريح".[2]

وهناك استباق آخر في النص لا يتعلق بالرؤيا؛ وإنما هو تنبؤ من الأمير عبد القادر حين أحس أنّ الهزيمة قد أدركته: "إذا لم نبن آلة حربية موازية لآلتهم أو على الأقل قريبة منها، فسنظل تحت رحمتهم، صحيح أننا سنقاوم باستماتة ولكننا سنخسر الحرب إن عاجلا أو آجلا .

– وماذا يجب أن نفعل؟....

– أراك يا سيدي متشائما وكأننا هزمنا في حرب ربحناها".[3]

وقد كانت تنبؤات الأمير في محلها، وما جاء في الجزء الثالث من الوقفة الرابعة: "مسالك الخيبة"؛ إنما هو دليل على صحة ما تنبأ له الأمير عبد القادر، وذلك مع وصول السفن الثلاث إلى الجزائر بقيادة الجنرال كلوزيل في العاشر من أوت سنة 1835.ويقابله تنبؤ آخر حين أجاب كلوزيل

[1] – الرواية، ص 86.

[1] – الرواية، ص 89.

[2] – الرواية، ص 87.

[3] – الرواية ص 168.

عن سؤال من أحد الفرنسيين في الميناء: "هذه المرة لن تكون مثل شبيهاتها في المرات الماضية. نملك ما لا يملكه عدونا".[1]

والنوع الثالث من الاستباق التمهيدي هو الذي يكون تَمَنيا، وتكون إمكانية تحققه قليلة، وفي ذلك جاء على لسان الراوي: "إرأيت يا صاحبي كم تلتقي الرغبات، أجابني الأمير بطيبته المعهودة. أعرف جيدا استماتتك تجاهي. أنا كذلك أتمنى إذا لم تسبقني تربة مكة إليها أن أعود إلى نفس تلك الأرض، ولو ينفتح قلب البشر قليلا نحو النور، **أتمنى أن يوضع قبرانا جنب بعضيهما البعض .قد يبدو ما أقوله لك مجرد حلم**، وربما احتجنا إلى زمن آخر أقل حقدا ولكن هذا ما أحس به الآن...وكم أتمنى أن لا يدركني الموت إلا وأنا في أرض تمنيت الذهاب إليها"[1]

2-3 الحوار:

من خلال دراستنا لرواية الأمير نجد أن السارد قد عمد كثيرا إلى توظيف تقنية التلخيص بكل أنواعها، وذلك من أجل تسريع عملية السرد. وهذا المقطع الذي سيأتي ذكره يظهر نوع من التلخيص ألا وهو التلخيص الاشاري : "**أعود للتو من قصر امبواز ، قضيت أياما عديدة تحت سقفه المضياف في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر اعتقد أني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر، وأستطيع اليوم أن اشهد بالحق من يكون هذا الرجل .للأسف أثناء عودتي إلى بوردو، صادفت أناسا كثيرين أهلا لكل ثقة، لديهم فكرة غير دقيقة وناقصة عن هذا الرجل مما سيتسبب حتما في تأخير تجلي الحقيقة إلى يوم غير معلوم** ."

هنا عمد السارد إلى هذا النوع من الخلاصة وهو ما جاء في عبارة " أعود للتو من قصر أمبواز"، وهذه العبارة قد لخصت الأحداث الروائية، بحيث جاءت ملخصة لكيفية تعرف مونسينيور ديبوش على الأمير عبد القادر ومساعيه لإطلاق س ا رحه وزيارته له في قصر امبواز.

[1] - الرواية، صص170- 172.

[1] - الرواية ، صص 245-246. ط 2008،

ونخلص إلى القول أن دراسة تجليات الزمن بين الواقعي والفني –أو بين ما هو تاريخي وما هو متخيل– في النصوص الروائية المعتمدة أنموذجا للدراسة لتتبع اشتغال التاريخ في النص الروائي في ظل الحضور القوي للمادة التاريخية؛ قد كشفت أن هناك تداخلا كبيرا بين الواقعي والفني، في طرائق توظيف النص التاريخي وترتيب الأحداث، وقد اعتمدت في بنيتها الزمنية على كسر خطية الزمن، وهو ما اتفقت فيه كل الروايات، من خلال تقنية الاسترجاع لفهم أحداث حاضر الشخصية من جهة، وإنارة ماضي الشخصية وإبراز ملامحها الخارجية والنفسية من جهة أخرى وهذا الاسترجاع جاء أيضاً لتذكير الشخصية بما قد تكون نسيته. أو لإقحام أسماء شخصيات تاريخية قد تفيد في إثراء النص وسد الثغرات التي قد تعتريه.أما الاستباق فتلك تقنية لجأت إليها الروايات من باب التمني في "الشمعة والدهاليز" أو الرؤيا والتنبؤ في "كتاب الأمير". وأما التكرار؛ فقد ظهر بشكل لافت للانتباه في رواية "معركة الزقاق"، وبنسبة أقل في رواية "الشمعة والدهاليز" في جزء " الشمعة" ،ولم يظهر بشكل جلي في رواية "كتاب الأمير" وهو ما تم استنتاجه في الدراسة التطبيقية الزمن الحقيقي والزمن المتخيل.

الفصل الرابع

الفضاء الحكائي بين

الخطاب التاريخي والمتخيل في الرواية الجزائرية

أولا: الوعي وتفكيك التاريخ في رواية معركة الزقاق/ التاريخ والوعي بالأنا

1-~~سؤال~~ الكتابة عند رشيد بوجدرة:

2 رواية معركة الزقاق: مسارات الذاكرة وخلخلة التاريخ

أ المنمنمة من الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي

ب الصورة فضاء للذاكرة فضاء للكتابة

ثانيا: الفضاء المظلم والتاريخ المغيب في رواية الشمعة والدهاليز

1-~~الفضاء~~ المظلم

2 الشمعة: الفضاء المتخيل

ثالثا: فضاء الانقطاع وفضاء الاتصال بين التاريخ والمتخيل في رواية

"كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"

1-~~الفضاء~~ الثابت والمتحرك: الأميرالية / القارب/ البحر

2 المكان المألوف والغريب : الزمالة الجبل/ باريس- السجن

- تشكل الفضاء في الرواية الجزائرية المعاصرة:

إن مقاربتنا لموضوع الفضاء في روايات رشيد بوجدرة، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج أمرا صعب المنال، نظرا لتعدد الأمكنة وتنوعها وتراكم دلالاتها وتشعبها في هذه الروايات، ذلك لأن كل مكان يستعين بمرجعية خاصة، كما يحمل قيما رمزية ترتبط بوجهات النظر التي أنتجتها الشخصيات أي: إنّ الصورة المقدمة عنها محددة - مسبقا- بوجهة نظر الراوي قبل أن يعرضها في خطابه. كما أنّ اختيار الأمكنة في الرواية يساعد المتلقي على معرفة ما يريد الروائي قوله، أو الوصول إليه من خلال ما يمكن "إدراكه بواسطة اللغة التي يصنع اللفظ فيها دلالات مختلفة، فيتمكن الروائي من قول ما لم يكن يريد قوله، لأن هذه الكلمات التي يستعملها تفقد معانيها، وتصبح غير واضحة"،[1] لذلك نجد أن الفضاء الجغرافي ببعده المادي الذي يشمل الأماكن والديكور والأعالي والمنخفضات - التي قد تكون واقعية أو متخيلة- ما هو في الأخير إلا فضاء لغوي مسند إلى شخصيات تصنعه الرواية من كلمات لا غير، فالفضاء لا يتحدد نوعه من خلال كيانه المادي والوظيفة الفعلية المتعاطاة فيه، بل من خلال الإحساس والانطباع الحاصل لنا عنه أيضا"[2] ولأن المكان في المبدعات الفنية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي و تشكيلي و ليس ديكورا ، وهو المكوّن -كما يذهب بعضهم- للهوية الجماعية أو يطبعها بطابعه"[3]؛ فإنّ تحديده هو الذي يوضح بنية العمل الحكائي وتوجيه بنية السرد فيه.

[1] - فضيلة بولجمر، هندسة الفضاء في رواية كتاب الأمير، رسالة ماجستير، إشراف: يحي الشيخ صالح، قسم: اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوي- قسنطينة، 2009-2010، ص40.

[2] - عبد الصمد زايد :المكان في الرواية العربية، صص16- 18، عن: فضيلة بولجمر، هندسة الفضاء في رواية كتاب الأمير، ص 45.

[3] - نبيل سليمان، فتنة السرد ، ص287 . عن: فضيلة بولجمر، المرجع نفسه، ص 45.

أولا: الوعي وتفكيك التاريخ في رواية معركة الزقاق/ التاريخ والوعي بالأنا

1- سؤال الكتابة عند رشيد بوجدرة:

يقيم رشيد بوجدرة في روايته "معركة الزقاق" حالة جديدة في كتابة الرواية العربية المعاصرة، تسعى إلى تجديد السؤال حول التاريخ والذاكرة، لاستحضار أحداث من التاريخ الجزائري المعاصر والتاريخ العربي القديم. فهو يقدّم قراءة جديدة في التاريخ والوقائع "بإضاءاتها للجانب الخفي فيها والمستتر واللانهائي ومحاولة الوقوف على هذا الجانب، ترمي في الوقت ذاته إلى استنطاق المسكوت عنه، الذي يتحكم في منطق تمثلاتنا للتاريخ-الهوية-والمغايرة للحقيقة والوهم".[1]

وبذلك تكون الكتابة عند بوجدرة هي الخطاب الإبداعي الذي يعبر بلغته السردية عن الوعي التاريخي المعرفي الوجداني القيمي بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بكل ما يتسم به هذا الوعي التاريخي من اتساق، وعمق، وتراكم، والتباس، وإشكالية تأزم، وتطلع، ومواقف، ودلالات مختلفة[2]، وتصبح بنيتها الروائية الجديدة تشكيلا أدبيا سرديا له خصوصية نابعة من رؤية ثقافية جديدة -كان ولا يزال من أبرز مظاهرها نضج الوعي العقلاني العلمي الموضوعي على حساب الفكر الأسطوري- وبروز الوعي الفردي المجتمعي التاريخي على حساب القبلي أو العشائري، ليصبح الوعي بالتاريخ عاملا مهما في تعميق أسئلة الرواية وتجديدها برغم هذا الانفصال والتمايز بين التاريخ المتخيل والتاريخ الموضوعي[3]، وبذلك تكون متهيئة لدخول طور جديد تكون فيه رواية أخرى فما حركة الرواية إلا أثر لصراع طبقات متناقضة تخلق في صراعها التاريخ وتضيف إليه تاريخا مجزوءا هو الرواية[4]. بل تغدو التاريخ الوجداني العميق المتخيل لهذا التاريخ نفسه؛ ليغوص في وعي الأفراد والجماعات والوقائع

---

[1] - عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج)، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست – الجزائر، العدد6، 2014، ص7.

[2] - أنظر: محمود أمين العالم الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة، مجلة فصول، المجلد 12. ع1 ربيع 1993، ص 14، (بتصرف).

[3] - المرجع نفسه، ص15.(بتصرف).

[4] - أنظر: يوسف يوسفي، استدعاء الذاكرة التاريخية في السّرد الجزائري المعاصر، مجلة جيل الأدبية والفكرية،مركز جيل البحث العلمي، ع56، ص107.

الذاتية والجماعية بما فيها من صراعات وتناقضات، وتعبر عن ذلك كله حسب رؤية ووعي الكاتب، وهكذا تصبح الرواية هي التاريخ الإبداعي بمستوياته المتعددة وأبعاده الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعي نفسه، وإن اقتصرت في أغلب الأحيان على جانب جزئي، أو فردي، أو مجتمعي، أو قومي حقيقي ومتخيل في هذا التاريخ[1].

إنّ طبيعة الرواية الجديدة قد أتاحت للذات المبدعة فرصة الانفتاح على مختلف الأشكال التعبيرية الثقافية والمعرفية لتتمثلها داخل بنيتها الأدبية. كما استطاعت أن تفيد وتحاور مختلف خبرات التقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية -بوجه خاص- التي تعبر عن تاريخ الأفراد والجماعات والأحداث الإنسانية العامة. فتكون الرواية هي الوعي الإبداعي الأدبي بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية المعاصرة[2] في تجاوزها القالب الضيق الذي حُصرت فيه بداية نشأتها الأولى. لتصبح أقدر الأجناس الأدبية تعبيرا عن أسئلة الحاضر والمستقبل.

يقودنا هذا التحديد الموضوعي إلى البحث في السياق المرجعي للرؤية الإبداعية عند رشيد بوجدرة، وذلك بالبحث في سؤال الوعي الذي شكل رؤيته للتاريخ، ومن ثم لا تجد إشكالية التاريخ عند بوجدرة "إطارها الموضوعي إلا في إطار وضع رؤيته للعالم كطرف موازٍ للثقافة العربية الإسلامية موضع تساؤل، أوشك، أو رفض من منظور معرفي يحمل وعيا بصيرورة الزمن والحركية التاريخية التي أنتجت خصوصية الوعي الحداثي عند الكاتب".[3]

وبين عملية التصوير والمرجع، وبين سؤال التخييل ومعطيات الواقع؛ تحيل تجربة الكتابة عند بوجدرة إلى أنّ روح الرواية كامنة في إيمانه بحكمة اللايقين وقلق السؤال، والشك والافتراض، ومحاولة الفهم والتحليل والتفكيك قبل أي حكم، ومواجهة تعقيد عالم الحياة والتباس الوجود بسؤال الفني-

[1] -المرجع نفسه، ص 16.

[2] - المرجع نفسه، ص16.

[3] - عبد الوهاب بوشليحة، هاجس الحداثة في تجربة رشيد بوجدرة الإبداعية. رواية "ليليات امرأة آرق"-نموذجا، ضمن: رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، تنسيق: محمد داود، إصدارات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2006، ص8.(بتصرف).

سؤال الرواية.[1] لقد اختارت الكتابة السردية عند بوجدرة التمرد على تاريخ الكتابة العربية ، فانشغلت نصوصه بتعرية المستور وحرق ورقة التوت الشهيرة ليكون ساردا لا يحتمل أن يتمترس وراء معجمه، ليعبر عن عصره الموبوء بكل العورات"[2]

في ضوء هذا المعطى؛ يشكل الوعي الحداثي في روايات رشيد بوجدرة إطارا فكريا وفلسفيا محددا في سؤال التاريخ وحركيته من خلال عناصر الهوية الثقافية التي تشكل اللاشعور الجمعي لمرجعية المجتمع الجزائري. ورغم أن الأنا المبدعة لا تستمد وعيها وحضورها سوى من تجربتها بنوع من التركيب السردي الذي يستعيد الزمن ويحدسه في آن؛ غير أنها تصير جديرة بالحكاية وسرديتها، بل مدينة لوعيها، لذلك يطرح الوعي كإلزام وجودي، فهو لا يغادر التاريخ ومنطق تجربة الذات بوصفها فضاء للكتابة نتيجتها احتواء الإنساني في الإنسان والتفكير في العالم اجتماعياً وسياسياً.[3]

وضمن رؤية إبداعية يطرح بوجدرة إشكالية الذاكرة كمبنى ثقافي له خصوصيته، فالذاكرة الوطنية والتاريخ العربي الاسلامي- بكل ما فيهما من ثغرات تثير التساؤل- تعاني انهيار كل الطروحات التاريخية التي تحيل الشعوب وقضاياها، واستحالت إلى مجرد ذكريات تاريخية في ثنايا الكتب والرسوم. لتكون الكتابة الجديدة هي الرهان لسد هذه الثغرات، فتستبدل القضية القديمة بقضية جديدة والإشكالية بأخرى.

2- رواية معركة الزقاق: مسارات الذاكرة وخلخلة التاريخ

تتأسس الكتابة الإبداعية عند بوجدرة من رؤيته الخاصة لتصل إلى اكتشاف المعرفة الراهنة من أجل تأسيس معرفة الذات. فسؤال الذاكرة كما قرره الروائي في "معركة الزقاق" يقوده إلى عقد موازنة مضمرة داخل البنية الروائية، بين معركة الفتح التي تمثل الذاكرة العربية الإسلامية، وبين معركة التحرير

[1] – محمد منصور خرائط التجريب الروائي، ط1، 1999، ص 53. عن : فضيلة بولجمر، المرجع نفسه، ص9.

[2] – حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري، ص275.

[3] – مصطفى الحسناوي، كتابات للأحياء: نحو ثقافة أكثر إنسانية، الشاطئ الثالث، ط1، 2006، ص 44، (بتصرف).عن: عبد الوهاب بوشليحة، الذات / النص في درجة الوعي قراءة في رواية – امرأة النسيان – لمحمد برادة، كتابات معاصرة – بيروت، ج 21، عدد 83، 2012، https://archive.alsharekh.org/contents/160/15412، تحميل يوم 2019/3/15:.

الجزائرية، حيث استطاع من خلال استخدامه لطبقات الوعي المتعددة، وأسلوبه المختلف باللغة العربية؛ أن يحلل بصراحة وبرؤية بارعة فنيا واقع المجتمعات العربية وهي تمر بمرحلة التغيير والتحول.[1] ويعقد بوجدرة في هذه الرواية مقارنة بين الذاكرة العربية وذاكرة الثورة كتجربة تاريخية لا تزال تكشف تناقضاتها. مما يعني أن سؤال الذاكرة هو أكثر جرأة من ذاكرة فقدت خطها التاريخي والثقافي العام.[2] وفي هذه الرواية وغيرها يبرز رشيد بوجدرة باعتباره أحد الأصوات الرئيسية في الأدب العربي والعالمي.

ومن ثم؛ يطرح سؤال تجليات الوعي بالتاريخ من خلال تمثلات الشخصية (الأنا) له و استراتيجية بناء الفضاءين التاريخي والمتخيل في هذه الرواية .

رواية "معركة الزقاق" الصادرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (1986)تقع في مئة وأربع وثمانين (184) صفحة، مقسمة على أقسام ستة، وهي تحكي قصة مراهق يبحث في كتب التاريخ عن حقيقة التاريخ التي طالما شوهتها مغالطات المخطوطات وتناقضاتها، وكلها أثخنت ذاكرة طارق الشخصية الروائية عن تاريخ طارق بن زياد وحقيقة الفتح ونشوة الانتصار، وألم الصراع، الذي خلّف صراعا آخر في ذاكرة طارق وهو "**يطل من مرصد للحياة على معترك المعاش وهشاشة التاريخ بما فيهما من تشابكات وتناقضات: في الماضي البعيد؛ بطولة طارق بن زياد في صراع مع أميره موسى بن نصير الذي حركته الغيرة بعد انتصار مأموره في معركة الزقاق التي فتحت له بلاد الأندلس، وهي تتجلى للمراهق من خلال نصوص التاريخ المدرسية، وفي الماضي القريب حوادث حرب التحرير ووقائعه الفضيعة، وهي تؤلمه وترهبه يوميا ببطولاتها وخياناتها، هكذا يعي المراهق أمورا كثيرة من خلال تراكم تفاهات وتفاصيل الحياة المنزلية، ويختبر ويترصد لتصرفات الكبار وخلفياتها من منظوره الخاص المتسم بالعفوية الثاقبة، فيصبح التاريخ البعيد والقريب آنذاك مجرد تعلة للغوص في غمار الواقع وزخامة الحياة وحساسية الناس والأشياء**

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة حصة ابراهيم المنيف، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص149.

[2] – أنظر: عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج المركز الجامعي لتامنغست، ع6،2014، صص8-9، (بتصرف).

والمبهمات، أي تعلة للكتابة وخرق الفضاء الإبداعي المحدث ...الذي يجهل الحدود والانحصارات."[1]

يحتل نص معركة الزقاق فضاء متميزا ضمن الرؤية الابداعية الجمالية لمفهومي التاريخ والوعي بالأنا وفق انهمارات متعة التلذذ بالنص إبداعا وقراءة. إن الإبداع الروائي عند بوجدرة يمتزج بتجذير دافع المحاكاة، وهذا الدافع يحتضن مبدأ التمثيل "ما دامت أنساق العلامات تتكون في سياق الواقعي ومادام اشتغالها فوق أرض الواقع الذي يحيل بدوره –الذي هو جزء من المضمون– على تاريخ ما"[2] .

أ– **المنمنمة من الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي:**

حين يطرح مفهوم الصورة عند بوجدرة فذلك يستدعي البحث في تمثلات الأديب للصورة باعتبارها نوعا من الوثائق التي يستند إليها في توشيح نصوصه وتزيينها حتى "يدفع بالقارئ إلى حلبة الانتشاء التي يتآزر فيها الواقع الآني مع الواقع الماضي مع الواقع الممكن [3] **فيلتقي الروائي مع المؤرخ في رشح وقائع أبدعت في صنعها الكثير من العناصر قد تناساها الزمن.**

إلا أنّ بوجدرة حاول إحياء التاريخ الفني الذي أضحى يشكل أهم عناصر بناء نصوصه الروائية لا سيما فن المنمنمات وهي ذلك الفن الذي يحمل في دلالته المعجمية "الرسم المزركش والمزخرف"[1]، **الذي كان يعتمد على** توشيح النصوص بالرسوم التوضيحية المصغرة،[2]وتمتاز المنمنمة

---

[1] – رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986، صورة الغلاف الخلفي.ترجمت هذه الرواية إلى لغات عديدة أشهرها ترجمة أنطوان موسالي إلى اللغة الفرنسية ، دينوي، باريس،1987.

[2] – عبد اللطيف الطاهر الزكري، مفهوم الصورة الروائية ، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الإمارات العربية، ع221، أفريل 1995، ص57.

[3] –بشير بويجرة محمد، التاريخ، الرواية؛ فضاء الرشح وغواية الإنشاء معاينة المكامن التأثيث السردي في الرواية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2018، ص60.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، الجزء 12، حرف (الميم)، فضل (النون)، مادة (نمَمَ)، ص417.

[2] – أنظر: أسماء رمضان، فن المنمنمات الإسلامي: قصة أطول الفنون الزخرفية عمرًا ، نشر بموقع نون بوست، بتاريخ 07/04/2019، الرابط: https://www.noonpost.com/content/27261 ، تصفح يوم 2020/05/14.

بالدقة في التصوير وتنميق المخطوطات والنصوص بالألوان والرسوم التي على الرغم من صغرها تتميز بالدقة، وكثرة التفاصيل، والعناصر الفنية والتشكيلية مثل: الرسوم الحيوانية والنباتية والأثاث والعمائر والتحف. ويعد هذا الفن جزءًا مهمًا وأصيلًا من كيان الفن الإسلامي، أخذها العرب عن فنون الحضارات التي سبقتهم، ولكن الفن الإسلامي ابتدع أشكال خاصة به بعيدا عن تأثيراتها[1] الذي ازدهر وانتشر كأداة فنية تجميلية تعيد عرض مضمون النص بشكل مرئي وذلك من خلال رسم النص وتأويله على هيئة صورة تشكيلية مصغرة النسب والحجم. وقد برع فيه الفنانون المسلمون خصوصا في توضيح الكتب المصورة وفي الصور الملونة-ويندرج أيضا تحت ما يسمى بـ "فن الكتاب "[2](Art of Book)؛ وهو فن زخرفة وتذهيب وتزيين وتزويق الكتب أو المخطوطات- مستخدمين ألوانهم التي كانوا يحضرونها بأنفسهم فراجينهم وأقلامهم وأحبارهم.[3]

و حسب دارسي تاريخ الفن؛ فإن هذه المنمنمة قد عكست جانبا مشرقا من المهارات الإبداعية التي أفرزها الفنان التشكيلي (يحي بن محمود الواسطي) سواء في مجال تصميم تلك المنمنمات والتقنية التي نفذت بها؛ أو في مجال ما تمتعت به من أبعاد تعبيرية أسهمت في إظهار ما تمتع به الواسطي من مهارة متفردة ومنطق خاص، وتعتبر هذه المنمنمة شاهدا على مرحلة متقدمة من التصوير الإسلامي لما فيها من سمات فنية وجمالية راقية...إذ عدت تلك المنمنمة وثيقة فنية، وهي من أهم الآثار الفنية الإسلامية التي لازالت موجودة إلى يومنا هذا، وأشرت بوضوح مدى التقدم والتطور في فن التصوير في القرن السادس الهجري"[1]. كانت غاية الفنان الترويح عن النفس بالإمتاع والتسلية

[1]- ينظر: الشال عبد الغني مصطلحات في الفن والتربية عمادة شؤون المكتبات، ط1، الرياض، 1984.

عن: صفا لطفي عبد الأمير- سلام حميد رشيد الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها بمنمنمات الواسطي، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،كلية الفنون الجميلة، المجلد 14، ع2 ،2007 ، صص 226-227.

[2]- أنظر: ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار الشروق، 1992، ص45. وكتاب وليغ غرابار، صورٌ في أرض الإسلام، جمعية المتاحف الوطنية، باريس.

[3]- صفا لطفي عبد الأمير- سلام حميد رشيد الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها بمنمنمات الواسطي،ص229

[1]- المرجع نفسه ص 231.

بالنظر إلى الصور المعبرة ذات الألوان الزاهية الجميلة، –وهنا تكون وظيفة المنمنمة (الصورة) شرح أو حكي النص بالرسم التوضيحي أو عرض مضمونه بشكل مرئي، ويشمل هذا النوع جميع الصور التي توضح نصوص الكتب الأدبية والتاريخية على الخصوص– فهذه الكتب والمخطوطات تضم إلى جانب القيمة الأدبية والتاريخية قيمة فنية أخرى.[1]

وبعد تصفح عدد من منمنمات الواسطي؛ نجد أن هذه المنمنمة[2] –التي منها نسج بوجدرة روايته– تعود تاريخيا لسنة 1237 ميلادي الموافق لسنة 634 هجري، وهي تؤرخ لاحتفالات برؤية هلال العيد مصورة حاملي رايات الخليفة، وهي ذات صفة إعلامية تعبر عن حياة العراق الاجتماعية في ذلك الوقت، كما تزودنا بصورة حية واقعية عن الحياة اليومية لموسيقيين وحملة بيارق، وهي تبرز في الأعلى ويجلس حامل الطبل في حركة أعلى في رسم مضاد لحركة الخيول الأفقية...وهو مشهد غني

[1] – يظر: تامر مندور، فن المنمنمات الإسلامية، نشرموقع دار ناشري للكتب الإلكترونية، يوم 2018/03/09 https://www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/6202-2018، صفح بتاريخ: 2020/05/16.

[2] – *المرجع:* صورة حاملو أعلام ورايات الخليفة أثناء الاحتفالات برؤية هلال العيد، من مخطوط مقامات الحريري (المقامة السابعة)، *من المدرسة العراقية، المخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس. مكتبة باريس، الرقم المتحفي (Ms. arabe 5847)بغداد، سنة (634هـ/ 1237م)، الورقة 19، الصفحة اليمنى.* عن David Talbot Rice, Islamic Art, pl. 108

« Procession de la cavalerie arabe Abbasside lors de la fin du Ramadan peint par Yahya ibn Mahmud al-Wâsitî', peintre et calligraphe arabe du XIIIe siècle, actif à Bagdad. Il a notamment illustré un manuscrit des Maqamat de al-Hariri en 1237 tiré du kitab al maqamat d'Abu Muhammad al-Qasim ibn Ali al-Hariri, dit aussi al-Hariri de Basra, né en 1054 et décédé en 1122 à Bassora, en Irak, était un savant et écrivain arabe ». https://bibliotheques.paris.fr/Default/doc/SYRACUSE/343860 https://histoireislamique.files.wordpress.com/2014/04/040amolenuvolette-it1237-les-cavaliers-avant-le-dc3a9filc3a9-les-sc3a9ances-dal-harc3aerc3ae-bagdad-irak-peint-par-al-wc3a2siti-peint-par-al-wc3a2siti.jpg

بالألوان والحركة الكامنة، وتتكرر في هذه اللوحة عبارة (لا إله إلا الله) وآيات قرآنية، وذلك دلالة على حضور الفكر التوحيدي عند الواسطي.[1]

وإذا كان هذا النوع من منمنمات المخطوطات الإسلامية يحمل غرضا ذا مدلول اجتماعي يتمثل في رسوم الأشخاص وأزيائهم وأدواتهم وكذلك الحيوانات والتحف التطبيقية والخلفيات الطبيعية والمعمارية وغيرها؛ فعلى عكس ذلك فإنّ بوجدرة يستنطق الصورة ويستثمرها في كتابة نصوصه، إلا أنّ هذه الصورة في "معركة الزقاق" تنزاح من سياقها التاريخي لتؤدي سياقات أخرى يريد أن يوصلها للمتلقي.

ب- جمالية الصورة ووعي القراءة:

تنطلق الصورة من ملامح التاريخ لتشير إلى تنامي الوعي الإنساني من خلال مساءلة التاريخ بالتاريخ. ونص بوجدرة موقوف على تصوير الأشياء في حدود كينونتها الفضائية، فيمنح الصورة الإحساس بالأشياء والشخوص وهي تتفاعل ويجعلها ناطقة بالأحداث، وقد تتجاوز ذلك إلى إضافة علامات تدفع بالنص إلى مسارب أخرى تخلق نبضا جديدا في النص الروائي. وإلى جانب كونها تسم كل ما هو موجود بطابع التميز؛ فهي تحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها المرجعية، المحسوسة منها أو المجردة، التي تحيل إلى واقع عيني، أو التي تنحو نحو أقاليم لامرئية،[2] كما تحدد نوعية التفكير من حيث تكوينه النفسي والاجتماعي. وتشارك إلى حد كبير في تحقيق النموذجية الجمالية للرواية باعتبارها عنصرا تكوينيا (بنائيا) وأسلوبيا بما تضيفه على العمل الروائي من أبعاد، لم تكن لتتحقق لولاها فتفتح عالما جديدا أمام الخيال، إنه العالم الذي "يبدع الوهم" – على حد تعبير بيرسي لوبوك– والذي نرتضي الضياع فيه بكل سرور نستخدمه كليا لنصنع الصورة التي نبحث عنها"[3] ومن هذا المنظور، تغدو الصورة عاملا من عوامل إغناء الشبكة الإشارية المشكلة للحمة النص الروائي، ومن ثم تشرئب إلى تكثيف المستوى الدلالي بالشحنات التي تتدفق في أفق انتظار القارئ، باختراق المتن

[1] – المرجع نفسه 231.

[2] – عبد اللطيف الطاهر الزكري، مفهوم الصورة الروائية ، ص57.(بتصرف) مرجع مذكور.

[3] – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ط2، 2000، ص 17.

التصويري للدلالة المعيارية للغة وبحمولة النص المتوهجة. ليتصورها بصيغة أخرى غير تلك التي تمنحها الصورة وتصبح الصورة خادمة لمعنى السرد الذي تؤسسه، وجزءا من ذلك المعنى.[1]

إن خلخلة هذا التاريخ في أعمال بوجدرة وتحويرها من خلال التناص؛ طبعت نصوصه بطابع العالمية ضمن الإبداع العربي والغربي. وتتفرد رواية "**معركة الزقاق**" بأنها تشتمل على كل عناصر الخطاب الأدبي التي تشكل عالم بوجدرة الروائي الخاص لأننا نقف على تحليل نص من خلال استثمار الصورة واشتغالها في الخطاب الحكائي الذي يطلق العنان للمخيلة وينشطها ويعطي دينامية خاصة تميز كتاباته. ولا يمكن للقارئ أن يتجاهل قوة حضور الصورة بطريقة مغايرة وملفتة للانتباه.

وتحيلنا رواية "**معركة الزقاق**" إلى أنها نسجت من صور متداخلة مع بعضها البعض، فهي صور مركبة، كل صورة تكمّلها الصورة اللاحقة. لتكتمل الصورة التي أرادها الكاتب، ففي هذه الرواية يخرج بوجدرة عن المألوف، فلا يتوالى سرد الأحداث في نص "معركة الزقاق"؛ وإنما يتوالى عرض الصور،[2]فبعضها من صور بصرية؛ وأخرى من صور الذاكرة وتداعياتها، تتداخل كلها لتركب لنا نصا متفردا متنا ولغة ، تكمن فرادتها في "انبجاس الصورة من لا وعي السارد"[3] إضافة إلى لغة السرد. **ترى ما هي القصة التي ترويها الصورة؟ وما الرابط بين ثقافة العصر الوسيط والثقافة المعاصرة؟**

---

[1] – الطاهر الطويل، عبد اللطيف الزكري ودور الصورة في تحقيق النمذجة الجمالية للرواية، القدس العربي، الرباط https://www.alquds.co.uk/ ، نشر بتاريخ: 2017/9/21.آخر تصفح: 2020/05/16.

[2] – Voir : **Sonia ZLITNI FITOURI**, De l'image à l'imaginaire dans La Prise de Gibraltar De Rachid Boudjedra, in : Rachid Boudjedra et la productivité du texte,Coordonné par : Mohamed Daoud, CRASC, 2006, p. 55.

«on y retrouve tous ces éléments scripturaux et cet univers particulier de l'écrivain algérien, parce qu'on y assiste à un véritable travail sur l'image et son fonctionnement dans le récit, qui enclenche et stimule l'imaginaire et dynamise l'écriture boudjedrienne... Le récit est, en effet, tissé d'images imbriquées les unes dans les autres, des images superposées, des images qui se font écho. Raconter n'est plus dans ce roman boudjedrien, passer d'un récit à un autre mais plutôt d'une image à une autre.» *اعتمدت على ترجمتي الخاصة من الفرنسية إلى العربية.*

[3] – عبد اللطيف الزكري وظيفة الصورة في الرواية . النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ،عمّان، ص121.

وكيف يمكن أن تصير فضاء للكتابة؟ و ضمن هذا الزخم من الصور؛ يجدر بالباحث معرفة لماذا تفرض هذه الصورة أو تلك نفسها على وعي الشخصيات -الراوي – وأي معنى لها في هيكلة وسيرورة الحكي وما هي الصور الأخرى التي تستدعيها في النص. يتعلق الأمر في المقام الأول بإظهار دور المتخيل في تحويل الصورة في المخيلة لتستحيل بدورها نصا سرديا.

ت- الصورة فضاء للذاكرة- فضاء للكتابة:

تبدأ الرواية بوصف لمنظر الآلة الرافعة تحت أشعة الشمس المفلطحة وكيف يبدو منظرها من زجاج النافذة، يصفها من الأعلى فيرسم لنا حركتها السرمدية المتتالية والمتعاقبة المتواصلة، وأجزاءها، ولونها، وكل ما يحيط بها في الورشة "**صفراء فشهباء ثم صفراء: تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي، بل وتشق طريقها سابحة في كبد النسيج السمائي، فكأني بها تفصله أشكالا مربعة مثلثات ومربعات وحلقات، وتمسح الفضاء بجناحها المتحرك الآلي. صفراء فشهباء.صفراء فشهباء. تمر الآلة في ذهاب وإياب متواصلين أمام الشمس المفلطحة فيما عضوها الراسخ يبقى جامدا ومكبلا**" .[1]

انطلاقا من هذا الفضاء الصوري يؤسس بوجدرة فضاءه الحكائي، وتلك استيراتيجية جديدة ابتدعها الكاتب ليشد انتباه المتلقي، فكل هذه العناصر المرتبطة بالآلة وحركتها يدخلها الراوي حكائيا من منظوره الخاص في وصف لحركة التاريخ "**صفراء. شهباء. ومن جديد صفراء. حتى إذا ما أغلقت العين بدت سوداء. وتسير الحركات متتالية ومتعاقبة على وقع وتيرة مملة، ما عدا هذا النوع من الغمغمة المنبعثة من الهواء الخارجي، فلا تصل في الحقيقة إلى المسامع، فما هي إلا مجرد انطباعات ذهنية ...وكأنها تبحث عن أمر ما. غائصة في ميوعة مشبوهة فيها**"[2] فتكشف اللغة ما يريد الراوي البوح به على سبيل التمثيل لحركة التاريخ من خلال حركة الرافعة الصفراء الشهباء.

[1] - الرواية، ص7.

[2] - الرواية، صص7-8.

ثم بواسطة كلمة "**صفراء**" يبدأ وحدة سردية جديدة عطفا بالحرف (ثم)، ليفاجئ القارئ –دون سابق تمهيد– بوصف مشهد لوحة "**منمنمة**"، دون أن يذكر اسم صاحبها ولا المناسبة التي رسمت فيها، إذ يبدأ مباشرة الوحدة السردية الثانية بوصف لعدد من "**الخيول الواقفة خلف خليج الزقاق وهي تحمل فرسان الطليعة بما فيهم ضاربو الطبول ونافخو الأبواق و(حاملوا)[1] الرايات**".[2] ليتابع الراوي الوصف مركزا على لون الرايات [الرواية 37– 41] مع إدخال مقطع من نص الفتح. ثم ينتقل إلى علاقة شمس الدين بطارق ومشاركتهما في ثورة التحرير إلى اعتقال الجيش الفرنسي لشمس الدين. ثم يعرض لنا الراوي مشهد درس التاريخ الذي يلقيه أستاذ التاريخ ابن عاشور حول خطبة طارق بن زياد والتشكيك في صحة نسبة الرواية إليه[الرواية 91–93] ثم اكتشاف الأب لدرس التاريخ في كراس ابنه طارق ما جعله يقرأ كتب التاريخ بتناقضاتها في رواية "الخبر"[3] وانتهى به المطاف إلى الاحتفاظ بكراس التاريخ[الرواية 119– 121] ثم يعود إلى الاستشهادات التاريخية ليربط بين عناصر **المنمنمة**[4] ودرس التاريخ؛ وبين الحادثة التاريخية. لتكون آخر محطة في الرواية وصف تسلط أبيه عليه في ترجمة وعرض مقاطع من نص الفتح [الرواية 145–150]ثم يسترجع طارق أهم الأحداث والمواقف التي انطبعت في ذاكرته: سلطة الأب – موت الأم– الحرب– لتنتهي عندما كتب على وصفة بيضاء "أيها الناس:أين المفر" ووضعها على الرافعة[الرواية 182– 184].

يسافر بوجدرة بالقارئ –عبر الأزمنة والأمكنة– ليحكي تاريخا لم يعد موجودا إلا في المخطوطات القديمة، إنه تاريخ العصور الوسطى، ولا يظن قارئ رواية "معركة الزقاق" أنها إعادة كتابة لتاريخ فتح الأندلس على يد الفاتح طارق بن زياد؛ وإنما هي إعادة قراءة للتاريخ الوطني ممثلا في زمن طفولته، بما يحمله في طياته من محمولات معرفية وإيديولوجية، عن طريق استحضار التاريخ العربي الإسلامي في حروبه وانتصاراته وانكساراته، "معبرا عن الحيرة العميقة، فالمشكلة لا تتضمن حقائق غير

[1] – وردت في الرواية (حاملوا) والأصح (حاملو)

[2] – الرواية، ص8.

[3] – ابن خلدون، كتاب العبر المجلد4، ج1، صص252–254.

[4] – في الصفحة 24 يصرح الراوي أنه وصف لمنمنمة.

معروفة، بل تكمن في طريقة التعامل مع الحقائق، فتتوالى الانطباعات والتداعيات وتنثال على الذهن، ليشكل التاريخ المدرك تاريخا غامضا ناجما عن صورة ذهنية مركبة بدلا من وضوح أكبر"[1]. يجمع بوجدرة الأحداث التاريخية رغم تباعدها وتتشابك في ذهنه ، فيقيم تطابقا بين الألوان: تتكرر الصورة نفسها في تحديدها في منمنمة الواسطي بالأصفر والأحمر يتكرران في لون الرافعتين، الرافعة الصفراء المكتوب اسم عليها (Potain)، والرافعة الحمراء المكتوب عليها (Bouygues) بالرسم الفرنسي، ليشير هذا التجاور إلى تصور الوقائع التاريخية: فتح جبل طارق في يوم 20 أوت711م ومظاهرات 20 أوت 1955 بقسنطينة. وقُدما على حد سواء على أنهما انتصار أو هزيمة ، وفقا لتحيز المؤرخين. ولذلك فإن رواية بوجدرة تطرح سؤالاً: هل ينبغي أن نستمر في شرح الحادثة التاريخية بطريقتين أو يمكن اقتراح تفسير واحد؟[2] فطارق –الشخصية- يجد نفسه أمام تأويلات عديدة ومتناقضة للحادثة التاريخية، تنطلق من الشك في صحة الخطبة وصحة نسبتها إلى طارق بن زياد ، وصحة نسبه إلى التشكيك في من يكتب التاريخ ويقوم بإسقاط ذلك كله على ماضي طفولته أيام حرب التحرير، فيكشف عن البطولات والخيارات والانتصارات والانكسارات على لسان شخصياته وهو ما يظهر في النص رغم أنه يبقى متخفيا وراء إيديولوجيته.

---

[1] – أدب *الفانتازيا* (*مدخل إلى الواقع*)، تأليف: ت. ي. أبثر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص32.

[2] - Aissani Radouane, *L'écriture plurielle dans l'oeuvre de Rachid Boudjedra,* Doctorat ès- Sciences en Littératures française et francophones , Codirigée par Pr Logbi Farida et Pr Jean-Pierre Montier, Université Les Frères Mentouri Constantine 1, Faculté Des Lettres Et Des Langues, Département Des Lettres Et Langue Française. École Doctorale Algéro-Française, 2018. P48

« la prise de Gibraltar le 20 août 711 et la manifestation réprimée à Constantine le 20 août 1955. Tout à la fois présentés comme une victoire ou comme une défaite, selon le parti pris des historiens. Le roman de Boudjedra pose donc une question : doit-on continuer à expliquer l'histoire de deux façons ou bien peut-on en proposer une seule interprétation ».

لقد خصص بشير بويجرة في كتابه "الأنا، الآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية"[1] فصلا لدراسة هذه الرواية، وقد توصل إلى أنّ "الهاجس المحرك في هذه الرواية هما التاريخ والأنا"[2]، وقد كان لهذه الدراسة أن تقود البحث عبر هذه الثنائية، وذلك بالبحث عن وعي الأنا بالتاريخ من خلال الوثيقة التاريخية (نصوص التاريخ، والمنمنمة) التي مثلت "المسوّغ الفني لتناول موضوع المعركة. فكانت معركة ضد اللون والأبعاد والمجهول والقداسة والغيرة."[3]بل إن هذه الذاكرة كفضاء كلي لتجربة الكتابة عنده تصير هاجسا مؤرقا لا يتم تسكينه إلا بنص روائي.[4]

وعبر أشكال من التداعي يكون الاشتغال المكثف على ذاكرة طارق بن زياد التاريخية فتحفر الذاكرة في التاريخ عبر اللحظات المتأزمة، منذ **"أجاز طارق بن زياد البحر سنة اثنين وتسعين للهجرة في نحو ثلاثمائة من العرب واحتشد معهم من البربر زهاء عشرة آلاف ونزل به جبل الفتح فسمي جبل طارق ... ونقل أموال أهل الكفر ورقابهم، وكتب طارق إلى موسى بن نصير بالفتح والغنائم فحركته الغيرة، وكتب إلى طارق يتوعده إن توغل بغير إذنه ويأمره أن لا يتجاوز مكانه حتى يلحق به"** [5]

إن ما سجله تاريخ الفتح من انتصارات حققها العرب المسلمون والمثبت في كتب التاريخ القديمة؛ وإن كان يحمل جوانب مشرقة من التاريخ العربي الإسلامي؛ فإنه يحمل أيضا صراعات داخلية استمرت عبر الأزمنة، وقد مثلتها إيديولوجية بوجدرة روائيا في غيرة موسى بن نصير من القائد طارق بن زياد، ليربطها بصراعات أخرى شهدها تاريخ الجزائر الحديث زمن حرب التحرير، "بعضها مشرق يردد صدى البطولات والانتصارات، وبعضها الآخر قاتم يعرض للخيانات التي تخللت الثورة،

[1] – بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب وهران ، الجزائر، 2007.

[2] – المرجع نفسه، ص105.

[3] – الحبيب السائح: معركة الزقاق... فعل التنويه، مجلة المساءلة – العدد الأول – ربيع 1991، ص35.

[4] – الحبيب السائح، الكتابة الروائية في الجزائر : الرهان والمحدودية، ضمن: رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، تنسيق: محمد داود، ص23.

[5] – الرواية، ص11.

والمظالم التي ارتكبتها هذه الأخيرة في حق الكثير من أبنائها خاصة الشيوعيين منهم".[1] وهو ما عبر عنه في تصوير ألوان المنمنمة بعضها فاتح وبعضها قاتم، وآخر غير ظاهر، فتتشابك هذه الأحداث من داخل ثقافة التاريخ ونصوصها، ليدمج الوعي بالوقائع التاريخية الماضية مع الوعي بالآنية في ذاكرة الراوي، وتتداعى لتشكل وعيا معرفيا ينزاح إلى وعي جمالي يتحقق عن طريق السرد/ البوح –على حد تعبير بشير بويجرة–[2] من خلال تفكيك النص والصورة وإعادة تشكيل الوقائع التاريخية حسب رؤيته الخاصة، وعبر ملاحقته لأحداث الواقع يرسم صورة للوعي كحدث لتصير الكتابة الروائية عنده نفسها حدثاً تسكنها أحداث وتخترقها تفردات خاصة لتكون دوماً وعيا ممكنا وقائما في ذات الوقت[3].

وفي عرضه لهذا التاريخ العربي، والوطني الجزائري، يشتغل على استثمار الوصف للواقع المرئي في إعادة تشكيل وقائع "معركة الزقاق"، من خلال نصوص التاريخ، ومن خلال المنمنمة، التي تقوم في هذه الرواية مقام الصورة. فكان اللون والشكل يحتلان مكانة بارزة لصيغ أخرى في سرد المعركة،[4] وخاصة حين تجتمع الألوان في الرافعة وفي المنمنمة "**صفراء صفراء على غرار الخيول الواقفة خلف خليج الزقاق...**"[1]. أو حين كانا يشكلان معلما جوهريا من معالم الفضاء المحيط بطارق واقعيا يراه من خلال زجاج نافذة مكتبه، أو تخيليا حين تأكد من أنّ **الآلة تروح وتجيء في حركة سرمدية...وهي بين السهم والطير ...تتحرك في صمت مذهل ...صفراء شهباء ومن جديد صفراء حتى إذا أغلقت العين بدت سوداء**"[2].حيث انفرد رشيد بوجدرة بالطريقة التي أراد أن

---

[1] – بوجمعة بوشوشة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، موقع: عبد الحميد بن هدوقة، http://www.benhedouga.com/content/ نشر بتاريخ: 2018/06/10.، آخر تصفح يوم : 2020/05/10.

[2] – أنظر: بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الاديب، وهران ، الجزائر، 2007، ص106.

[3] – أنظر: عبد الوهاب بوشليحة، الذات / النص في درجة الوعي قراءة في رواية – امرأة النسيان – لمحمد برادة، كتابات معاصرة – بيروت، ج 21، عدد 83، 2012، https://archive.alsharekh.org/contents/160/15412.

[4] – المرجع نفسه، ص113.

[1] – الرواية، ص8.

[2] – الرواية، ص7.

يستحضر بها التاريخ، فيوظف منمنمة الواسطي لتكون وثيقة تاريخية يتكئ عليها وتغدو أهم محور في بناء نص الرواية، فتؤكد المنمنمة حضورها كفاعل استراتيجي في هندسة البناء السردي، التي يمكن اعتبارها أداة فعلية أسهمت في الدفع نحو الانتصار في المعركة المضمرة، كونها تلعب دور الميكانيزم المصور للنص التاريخي اللغوي،[1] وتم تصوير هذه المنمنمة من مواقع مختلفة سرديا بدءا بتفاصيل الألوان والرسوم إلى هيئات الشخصيات الموجودة في الصورة، وهو المنظر العام للرواية الذي من خلاله يمهد الراوي لجملة من التساؤلات التي تتجاوز حدود المنمنمة، لتنفتح على مصادر عربية أخرى لقراءة التاريخ العربي الإسلامي المتعلق بفتح الأندلس على يد أهم شخصيتين يبنى عليهما نص "الذاكرة" وهما: موسى بن نصير وطارق بن زياد، مستحضرا في الرواية عددا من أبرز المؤرخين الذين يستند عليهم المؤرخ في توثيق الحادثة كالعلامة ابن خلدون، وابن عبد الحكيم، وابن الأثير والمقري وابن عذارى المراكشي. وهو أول من "اشتغل على التناص في الرواية "بشكلٍ وطريقةٍ هجومية وغزيرة، فيما استعمله الآخرون باحتشام، حيث أقحم العلوم الدقيقة ومسائل رياضية ليس لها حلٌ"[2] والفن التشكيلي، وعلم النفس، وعلم التاريخ، مصرحا في حواراته أنه "أخذ صفحات كاملة من ابن خلدون عن دخول المسلمين إلى الأندلس، وكذا ما أتى به من أمور نفسية، مثل علاقة طارق بن زياد مع موسى بن نصير، التي كانت سيئة. يقول ابن خلدون: "ولما علمَ موسى بانتصار طارق، حرّكته الغيرةُ". وابن خلدون كتب ذلك في القرن العاشر الهجري، وكل هذا اشتغل عليه بوجدرة في "معركة الزقاق"،[1]. لتشكل له هذه المادة التاريخية أرضية خصبة يؤسس عليها الكاتب فضاءه الحكائي فيروي –السارد– أحداث فتح الأندلس على يد طارق بن زياد، التي تبدأ – بحسب الراوي– من فتح

---

[1] – بويجرة، ص113.

[2] – أنور محمد ، بوجدرة: اللغة الفرنسية حمتني من الرقيب العربي، صحيفة الإمارات اليوم، بتاريخ2008/06/13. عبر الرابط: https://www.emaratalyoum.com/local-section/2008-06-13-1.193718 ، تصفح يوم: 2020/05/16.

[1] – باسم النبريص،رشيد بوجدرة صخب في الخامسة والسبعين،(حوار مع رشيد بوجدرة)، العربي الجديد، (بتصرف). https://www.alaraby.co.uk,culture، نشر بتاريخ: 2016/07/19، تحميل يوم: 2017/12/25 (بتصرف).

الأندلس سنة 92 للهجرة "**فقلت في أي يوم بالضبط غزا طارق بن زياد جبل الفتح هذا؟ فأجابني: يوم الإثنين الخامس من رجب سنة 92 هجري الموافق 27 أفريل 711ميلادي بالتدقيق**"[1]، وتنتهي أحداثها في العصر الحديث الذي شهد الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، "**كانت الحرب، أين طفولته اختبأت وكيف يقص عن غسق يصاحبه إلى باب الكتاب؟ يقول اكتب .كتب الحروف والجروح، والأموات،w. fln ... والمذبوحين، والكلمات المنقوشة على الجدران ،وحتى على سطح منزله التاريخ يدخل بين طيات جسمه السمين الربيل الحادر**"[2]. فهذه التداعيات ترد كلها مجتمعة في رواية "معركة الزقاق" لتقدم صورا وأحداث بعضها من الزمن الماضي القريب والبعيد (موت الأم- ثورة التحرير- طارق بن زياد) وبعضها الآخر من الزمن الحاضر (النظر في المنمنمة- حركة الرافعة – ألوانها).

فالتاريخ عند بوجدرة "بثوراته وثوراته المضادة لا يهم الروائي بوصفه موضوعا للوصف والتفسير، لأنه ليس خادما للمؤرخين،"[3] وإذا كان التاريخ يسحر بوجدرة ويلهمه؛ فإنه يكتبه انطلاقا من قراءته الذاتية للتاريخ، وتأمل يسمح بإعادة النظر في الأحداث التي عايشها المرء بنفسه، وإمكانات فعله في حيز الزمن أي ما فعله الإنسان وما كان من الممكن أن يفعله، فهو اتحاد بين الحقيقة والخيال، وهو تحرر من قيود التاريخ الرسمي إلى ما هو ضد التاريخ عبر "إمكاناته غير المتوقعة التي لا تتحقق وتظل غير مرئية ومجهولة في الفترات الراكدة، عندما يكون التاريخ ساكنا. [1]فيتقاطع المتخيل والتاريخي فيخلق رهانات جمالية هي التي تميز الكاتب كما هو الحال في "معركة الزقاق"، المطعّمة بشتى أشكال النصوص التاريخية التي تكشف عن تصميم المؤلف الواضح على كتابة بلده

---

[1] – رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، ص 116

[2] – الرواية ص22

[3] – كمال التومي، فن الرواية ميلان كونديرا، مجلة علامات، العدد10، 1998،(بتصرف). موقع سعيد بنكراد: http://www.saidbengrad.net/al/n10/10.htm ،آخر تصفح يوم: 2020/05/12.

[1] – المرجع نفسه، ص109. أنظر أيضا : **إبراهيم هلال**، روايات "ميلان كونديرا".. حينما تتحول الآلام إلى مادة دسمة للسخرية **كيف يرى "كونديرا" التاريخ؟**، موقع الجزيرة، https://midan.aljazeera.net/intellect/literature/2017/2/1 ، نشر بتاريخ: 2017/02/01.

وتاريخه، التي "ترتشف من بعض ما اختزنته الذكرة الوطنية ومما يتوافق مع بعض ما طفح به التراث، ربما بغية تجاوز بعض ما سجلته المدونات التاريخية غير المصنفة، وبنفس القدر الذي سعوا فيه إلى القبض على بعض ما يتوافق مع إفرازات الراهن وإكراهاته بغية رسم لوحات فنية لذائقة القارئ حول مسائل ذات صلة قوية بالإنسان الجزائري"[1]، وقد أدت رغبة الروائي إلى إنجاز رواية حول طارق بن زياد لتكسر الصمت وتكشف التزييف والفترات السوداء بدءا من التاريخ الوسيط إلى التاريخ المعاصر. لأن التاريخ- في نظره- هو الهاجس الذي يعيشه الإنسان يوميا، ومساءلة هذا التاريخ الموجود في معظم رواياته، هو أمر طبيعي. ويميز الجزائر تاريخها المؤلم الذي شهد عددا من الغزوات ثم الاستعمارات، والأدب كله مهتم بإدخال التاريخ كعنصر أساسي في مساءلة الواقع.[2]

وتلك المسألة قد أثيرت بجلاء في "معركة الزقاق" فيربط بين أحداث عديدة ومتباعدة يكاد القارئ يتيه وسطها وهو يحاول إيجاد الخط الذي يسير عليه القص بين وقائع تاريخية سجلها التاريخ ؛ وبين دهاء الكاتب في التلاعب بالنص والقارئ على حد سواء، ونذكر -على سبيل المثال لا الحصر- مقطعا يسرد فيه هذه الأحداث "**اصطحبوا لرذريك قائد القوطة والحلالقة والإفرنجة في مواجهة طارق بن زياد قرأ على المنمنمة رماة يحجون من كل فج ومج ما بينه وبينهم خندقان أو شاطئان بين طانجة والجزيرة الخضراء ... رأى الغزاة يطوفون حول الجزيرة الخضراء وغزاة**

[1] - بشير بويجرة محمد، التاريخ، الرواية؛ فضاء الرشح وغواية الإنشاء معاينة المكامن التأثيث السردي في الرواية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2018، صص53- 54.

[2] -Voir : Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la Passion de la modernité : [entretiens avec Rachid Boudjedra],*

Paris, Denoël, 1987,p23. *« L'Histoire est la préoccupation de l'humain. Une préoccupation quotidienne et obsessive. Le questionnement de cette histoire qui se trouve dans la plupart de mes romans est une chose tout à fait naturelle (...) l'Algérie a une Histoire particulièrement douloureuse marquée principalement par un certain nombre d'occupations, d'invasions [...] Toute la littérature importante a donc intégré l'Histoire comme élément fondamental de questionnement du réel et de l'humain ».* حاولت ترجمة المعنى بتصرف

آخرون يحومون حول الجزائر أربعون ألف جندي قاموا لمقاومة طارق وموسى... عشرون ألف جندي حاصروا المدينة في عهد صالح باي".[1]

3- فضاء النص بين التاريخ و المتخيل في "معركة الزقاق":

يقدم بوجدرة قراءته للتاريخ من خلال اقتباس النصوص التاريخية الواردة في الرواية كما هي في المصادر التاريخية، حيث ورد أحيانا على شكل بنية مستقلة محصورة بين قوسين، وفيها يتوقف السرد لإدخال النص التاريخي، فينقلنا من متاهة التاريخ إلى متاهة السرد فيملي على لسان الراوي طارق **"أخذ الكتاب من على الرف. رأيت ظله يتقلص فيما راح هو يفتح المجلد (كيف عرفت ذلك؟) وبدأ بالقراءة... فحركته الغيرة، وكتب إلى طارق يتوعده بأنه يتوغل بغير إذنه، ويأمره بأن لا يتجاوز مكانه حتى يلحق به، واستخلف على القيروان ولده عبد الله، وخرج معه حسين بن أبي عبد الله المهدي الفهري. ونهض من القيروان سنة ثلاث وتسعين من الهجرة في عسكر ضخم من وجوه العرب الموالي وعرفاء البربر ووافى خليج الزقاق... هل أنت أيضا اخذتك الغيرة؟ لماذا لا تقبل بالذهاب معي إلى جبل طارق؟ الأمر أعوص مما تظن".**[2] وأحيانا أخرى يتماهي النص التاريخي مع النص الروائي: **"سماني به (يقصد طارق) يوم ولادتي فخلق بالتالي عقدة رهيبة لم أتخلص بعد منها فغرزها في نفسي إلى الأبد .ولقد حدت بي روح الفضولية أن قرأت فيما بعد كل ما كتب حول هذه المعركة وكل ما صنف حول هذا القائد، ولماّ أنته من اكتشاف ملاعب التاريخ وتزييفاته وتقلباته وانحرافاته المذهلة" [الرواية:104]** وبالتالي يشترك اسم طارق بين طارق السارد وطارق فاتح الأندلس المسرود له وهذا ما جعل طارق يقرأ له في كتب التاريخ، إنهما يتقاطعان في الاسم رغم اختلاف الزمن والمكان. فبين **زمن فتح الأندلس وزمن نهاية القرن العشرين مسافة زمنية شاسعة يحاول طارق (البطل) أن يعيد التوازن للتاريخ وبنية الأحداث، وهنا "يمتد الزمن الماضي على كل ما يمت للحاضر بصلة محاولا تشويهه أو**

[1] - الرواية ، صص24-25.

[2] - الرواية ص44- 45.

زعزعته حتى يبهت الإحساس باللحظة الحاضرة ويضعف دورها مجسدة في البطل طارق الذي يعايش تارة ويتوهم أخرى أحداثا تنسج بخيوط الزمن الماضي"[1] والماضي في هذا النص يتمظهر عن طريق التداعيات والتذكر في محاولة الراوي إيجاد خصائص يمكنها أن تترجم ما يختلج نفسه في التعبير عن وفاة أمه " ... ومنذ يوم وفاتها لم تفارقني رائحة الموت، وقد اعتدت استنشاقها كلما دخلت المنزل القديم وحتى حجرتي تلك التي غشي طحلب التوتة جدارها الشرقي حيث النافذة الفريدة، ولعل رائحة الموت ادخرتها ليس فقط في غرفتها...، بل وفي الغرف الأخرى وحتى في البستان، بل وأيضا داخل مخمل النسج الذي منه فصلت ملابسي ... نوع من الرائحة الفاترة التي ليست لها أية خاصية..."[2] فمن خلال المونولوغ نجد أن البطل يحن إلى الماضي ويعود إليه حتى في حاضره، بل وينفر من الحاضر الذي قد يغيّب عنه ماضيه بما يحمله من ذكريات وما يحمله من جراح لا تزال مفتوحة وهي أساس الإبداع عند بوجدرة خاصة وأنه يتفق مع التيار الحداثي الذي يركز على «الجرح الرّمزي» الذي ينعش كل مبدع وفي مجالات الإبداع كلها من سينما، وفن تشكيلي، ومسرح. ولا إبداع ممكن بدون هذا الجرح[1]. لذلك كان موت الأم هو الجرح الرمزي الذي يقبع في لا وعي الكاتب والذي نجده حاضرا في كل رواياته، يقابلها في حضور الأب المتسلط وبذلك تتشكل الكتابة عند بوجدرة من ثنائية القاهر والمقهور.

[1] – بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970 – 1986، منشورات دار الأديب، ج1، ص93.

[2] – **الرواية ص9.**

[1] – الروائي رشيد بوجدرة للنصر، تفرّغتُ للكتابة وعشتُ حياة كريمة من كتبي، حاوره: سليم بوفنداسة، جريدة النصر https://www.annasronline.com/، نشر بتاريخ: الثلاثاء، 26 شباط/فبراير 2019، آخر تصفح يوم: 2019/12/29

ورغم أن الروائي لا ينطلق من الفراغ، إلا أنه "يتحرك داخل مساحة يعرفها جيدا، بل هو سيدها الذي يشعر بنبضها العميق أكثر من المؤرخ"[1]. فتكون معالجة أحداث التاريخ أكثر حرية في التحليل، والتأويل، والاستنتاج وفق التطورات التي تنفتح من خلالها النصوص الإبداعية الروائية على التاريخ[2]، ومن هنا؛ فإن عودة بوجدرة إلى نصوص من التاريخ ليست كتابة للتاريخ وإنما هي تقديم قراءة جديدة يحاول بها تجسيد موقفه من التاريخ. فتُقدَّم الأحداث في رواية "معركة الزقاق" للقارئ من خلال صيغتين مركزيتين؛ فهناك صيغة الخطاب المسرود،وصيغة الخطاب المسرود الذاتي، اللتان تستوعبان صيغاً فرعية أخرى (المعروض غير المباشر– الحوار –والمنقول المباشر أساساً).[3]

ولذلك لا نجد الوقائع المسرودة منفصلة عن بعضها البعض، فهي مرتبطة سرديا بما يلازم الشخصية. تأخذ الحكاية المروية مصدرها من ذاكرة الراوي ومن التجارب التي عاشها أو من نصوص التاريخ التي قرأها أو ترجمها أثناء المراهقة، وبالتالي؛ فإن المدركات العقلية والحسية هي المسؤولة عن سلسلة الأحداث، ويتم ذلك من خلال الإحساس/ الشعور أو الرائحة أو الأصوات، أو الألوان.[4]

ويتجلى هذا الارتباط بين الوقائع في بنية الحدث العام الذي تؤطره الشخصية المحورية الرئيسية(طارق) من حيث وظيفتها في الأحداث المروية وصفاتها ومؤهلاتها الاجتماعية والعلمية والثقافية وهي تلعب دورا أساسيا في النص " لم يكبر رغم كهولته" على لسان كمال[الرواية :111]، ومن خلال مجموعة من المعطيات التي تحدد بنية جسده وعلاقته بالعائلة زمن المراهقة أي زمن الحرب، ووطنيته من خلال الشعارات المناهضة للسلطة الاستعمارية التي كان يكتبها رفقة ابن عمه شمس الدين على

[1] – أنظر: واسيني الأعرج الرواية التأريخية :الحاجة التأريخية والضرورة الإبداعية، http://www.alquds.co.uk/wp-content/uploads/picdata/ ، نشر بتاريخ: 2017/12/26. تحميل يوم 2020/05/15.

[2] – عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2001، ص281.

[3] – نجيب أنزار، رشيد بوجدرة، السرد ضد التاريخ: مقاربة سردية في الصيغة، الرؤية، الشخصية، منشورات البيت، الجزائر،2008.(بتصرف).

[4] – RICHTER, Elke , *Cette histoire fallacieuse'. Ecritures de l'histoire dans 'La prise de Gibraltar' de Rachid Boudjedra, in : Le Maghreb writes back Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Coordonné par : DE TORO, Alfonso, & BONN, Charles (Dir), Hildesheim, Zürich, New York, Olms, 2009, p 268.

الجدران وفوق سطح المنزل، إضافة إلى تمكنه من ترجمة نص الفتح.أما عن تكوينه الثقافي فهو مستمد من المعرفة الدينية، وثقافته التاريخية، وهو شخص متحدّ، مصر وعنيد إلى حد إدراك المحرم من خلال **الحديث عن دم النجاسة** (خرقة الأم المعلقة على أحد أغصان توتة البيت)' فتكون صفعة الأم عقابا له على محاولته إدراك المحرم، واكتشاف "أن أمه ليست ملاكا لا ينجس"[الرواية:46] وتلتها صفعة الأب وإقصاؤه من البيت، لرفضه الإذعان لسلطة قمعه، خاصة وقد "أدرك أن الذي نجسها هو صاحب القرار الذي أقصاه من عتباته، فما عاد له ملجأ حاضن غيرها. هي الممحونة في حياتها (نزق عليها)، وفي جسدهم (دم حيضها)، لأنه لا يرى أمه إلا قدسية عذراء أبدا"[الرواية 46] وهي الرؤية التي جلبت له أذى فلقة المؤدب الضرير، بعد أن رفض كتابة ما أملاه عليه: "قال، اكتب، ويسألونك عن المحيض قل هو أذى. قلت: لن أكتب، أمي طاهرة. قال: أكتب وإلا فلقناك. قلت: اضرب. فضرب وأدمى القدم. ثم مشيت على الجرح راكضا إليها أطالب بحقي في فهم هذه المعضلة"[الرواية: 83].إن التمرد على سلطة الأب وإدراكه المحرم لهو إرادة الكاتب في الثورة على كل أشكال التسلط وإقصاء الآخر، بالإسكات أو التزييف بالأكاذيب الملفقة حول تاريخ العرب، وذلك يبدو واضحا في تضارب الآراء حول نسب طارق بن زياد، وحول صحة الخطبة ووقائع المعركة وعدد الجنود في فتح الأندلس، في ثورة التحرير الجزائرية وقد توخى السارد في بلورتها سردا متشبعا إلى حد التتويه، فيمضي في انتهاك المقدس الفني، فيلاعب حد التفاصح المعجمية اللغوية، ويشعب السرد على حد التتويه، في تحديد الحبيب السائح إذ عدها "معركة التتويه ضد المتاهة" [1] ينبني على تداخل الكثير من تقنيات الكتابة كالتذكر، والتداعي، والاستطراد والهذيان، والاستلهام، وفوضى الوعي... فتشظت الجمل والعبارات، إذ داخلتها الأرقام والمعادلات الرياضية الصرفة، وتعددت سجلات الكلام الذي تداخل فيه الفصيح والدارج واللغات الفرنسية والإسبانية والألمانية، إلى جانب محاكاة لغة الإعجاز في العديد من المقاطع السردية، مما يعمق فعل التوليد الذي يمارسه النص على القارئ على صعيد المتن الحكائي، والحدث السردي، وأنساق الخطاب ومستويات اللغة، **عبر ذاكرة تواجه نتانة**

[1] – الحبيب السائح، معركة الزقاق،... فعل التتويه، مجلة المساءلة– العدد الأول– ربيع 1991، ص35.

التاريخ والواقع والكلمات من خلال البحث عن الأصيل من عناصر الكيان الفردي/ الجماعي، دون التهيب من اختراق للمقدس، ونقده قبل القطع معه، ويدلل عليها- إلى جانب السارد- أستاذ التاريخ بن عاشور من خلال مقارباته العقلانية للتاريخ بعيدا عن الأهواء أو المطامع.[1]

وبذلك تكون شخصية طارق عند بوجدرة نموذجا بشريا ولا تبقى أسيرة زمانها، وفيها يتحقق الامتداد بين الماضي والحاضر وتعدد الضمائر، فيدفع بالقارئ إلى المشاركة في الأحداث وهذا ما تعمد إليه الرواية الجديدة،[2]فتخضع التاريخ لسيطرتها لتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي.

كما يرتبط الحدث بسلطة الأب (صاحب القرار) واهتمامه إلى حد التقديس بكل ما يتعلق بفتح الأندلس ليفرض على ابنه ترجمة نص الخطبة، فيقحمه في التاريخ الذي أراده هو وينسيه زمنه الحاضر الذي يعيشه زمن الطفولة، وبذلك تمثل سلطة الأب تصورا سياسيا للتاريخ، حيث يتخذ طارق تصورا مناهضا ومضادا لتصور الأب بخصوص التاريخ. ويتجلى الصراع في رغبة اكتساب طارق، بطل رواية "معركة الزقاق"، نظرة للتاريخ تختلف عن نظرة الأب الذي يسعى إلى أن يكون الشخص الوحيد الذي يملك سلطة النظر إلى التاريخ داخل العائلة.[3] وبذلك يكون بوجدرة قد أعاد صياغة الوجود والتاريخ من خلال ما تعانيه الشخصية من تسلط وقهر فعلاقة الكاتب بالمادة التاريخية قائمة على استحضار الوقائع الموثقة، مسيطرا فيها على المساحات التأريخية التي تريد الرواية اختبارها وتحويلها إلى مادة روائية حسب رؤية ذاتية للتاريخ. كما حدده كانيي ألام جرودو في دراسته للتناص في روايات رشيد بوجدرة بشكل عام و"معركة الزقاق" بشكل خاص.[1] "فشكّلت نصوصه مأزقا

---

[1]- بوجمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، *أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر*، تونس، 1998، 108ص

[2]- ينظر : مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، ص17 ،(بتصرف).

[3]- حميد عبد القادر، وطار – بوجدرة... قراءة مغايرة للتاريخ ، ، نشر بتاريخ: 2012/08/23

[1] - Kangni Alemdjrodo : *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte,* presses universitaires de bordeaux, France, 2001, p.93-94. *« La subjectivité implique chez le confiance absolue à l'ecriture pour trouver de façon non veridique un sesns à l'iHistoire en investissant les zones d'ombre du discours officiel ».*

حقيقيا للكاتب العربي التقليدي الذي تربّى على الخمول والمهادنة والتقنّع. وبذلك اجترح رشيد بوجدرة مسلكا جديدا للإبداع العربي علامته الأولى الكتابة دون حدود وخارج سلطة الرقابة (الفنية، السياسية، الدينية) فتحرّر من كل ما يعيق العمل الإبداعي ليحاور في جرأة كبيرة كل المحرّمات والمقدّسات التي كرّستها الكتابة المنحنية ...فواجه التاريخ العربي المزيّف بحقائق الوقائع لتتعرّى أمام القارئ العربي قرونا من الوهم والحمل الكاذب"[1].وهو ما أشار إليه نجيب أنزار على أن رواية "معركة الزقاق"من منظور نقدي تسعى إلى تقديم المادة التاريخية المنقولة من خلال مجموعة من الشخصيات، تعكس كل منها رؤيتها لوقائع الفتح."فإذا كانت وظيفة التاريخ الإخبار وتسجيل الوقائع يحترم فيه المؤرخ قواعد كتابة التاريخ، فإن الخطاب الروائي يشتغل على القصة، ويروي قصة متخيلة أو حقيقية، ينوّع في صيغ الخطاب وفي الرؤية السردية".[2] ومن هنا فإن اشتغال الروائي على النص التاريخي في نص "معركة الزقاق" مبني على نصوص تاريخية من تاريخ فتح الأندلس ليدخلها في نص سردي تخييلي وفق قراءته وتأويله للتاريخ.

ولعل رواية "معركة الزقاق"أحسن رواية استطاعت أن تطلع على الماضي بمخلفاته الثقافية والعلمية والدينية، وخلافا لكل الروائيين الذين سبقوه؛ فقد تفرد بوجدرة في صياغته الماضي بطريقة علمية جمعت بين طياتها مختلف الرموز العلمية من رياضيات وبيولوجيا، ولغات، ولسانيات، وحتى الفلسفة كانت حاضرة بقوة"[1] لتحلل النفسية المتذبذبة للإنسان العربي والجزائري على وجه الخصوص، من خلال شخصية طارق وتستحضر ماضيه في سن الطفولة والمراهقة وصراعه مع الأب، وربما ذلك كان ترجمة لحياة الكاتب نفسه. وهذا الانزياح نحو العلوم يعد خطوة جديدة قطعتها الرواية الجزائريةفي الإبداع العربي نحو ضرورة التغيير الوجهة، وتجديد القراءة، لأن الماضي وإن كان منطلقا للكتابة؛ فالحاضر يبقى هو الغاية.

[1] – كمال الرياحي، في روائية رشيد بوجدرة، موقع ديوان العرب، يوم 2007/06/24، تصفح يوم 2018/02/22.

[2] – نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ،منشورات البيت، الجزائر، 2008، ص26.

[1] – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2007، ص70،(بتصرف).

ثانيا: الفضاء المظلم والتاريخ المغيب في رواية الشمعة والدهاليز

1- ثنائية الظلام والنور:

إنّ الإشكالات التاريخية التي تطرحها رواية "الشمعة والدهاليز" إنما هي إعادة ترتيب لتراكمات أحداث التاريخ، وتشكيل عوالم التاريخ مرة أخرى من منظور الروائي الخاص مجسدا فكرته عن طريق تقنيات سردية كلها ترسم واقعا سوداويا.[1] ومن ثم؛ يحاول وطار تصوير الصراع الإيديولوجي المتنامي في الرواية في بنية لغوية متضادة كلها تفضي إلى ثنائية **النور والظلام** ولعل الخيط الذي نسير عليه لاستنطاق هذا النص هو تتبع العنصر الذي يحدد لنا مسار النص وهو كلمة "**الدهاليز**" التي تعددت معانيها في النص وترددت بكثرة من عنوان الرواية إلى نهايتها، وهذه الدهاليز قابلتها شمعة واحدة. وبذلك يبني وطار نصه في فضاء تتقاسمه ثنائية النور والظلام، ويلج بالقارئ إلى **عالم المتاهة** في المكان والزمان ليقول شيئا، وينير ضوء شمعته دهاليز التاريخ.

ابتداء من العنوان "الشمعة والدهاليز" وانتهاء بآخر جزء من الرواية، تهيمن على الفضاء الروائي هذه الثنائية الضدية، وهي ثنائية شعرية تغري الناقد بالاستعانة بأدوات تحليل الخطاب الروائي، لأنها ليست مجرد علامة لسانية عابرة، بل تتحول دلالاتها الرمزية إلى بنية سردية تحدو إلى حد كبير بآليات السرد هي أساس الحكاية في رواية وطار.

وعنوان الرواية مركب من اسمين متناقضين: الشمعة نقيض الدهليز، وهي الوسيلة الشائعة للإنارة في كل المجتمعات. أما "الدهليز" فهو كلمة فارسية معربة تعني "المسلك الضيق الطويل المظلم"[1]، وجمعها "دهاليز"، وهي المتاهات والدروب الضيقة، واستعمالها في النص يدل على الظلام. وقد استعمل في النص مرادفا لها وهو "السرداب" في قوله: "وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح على سراديب فتنزل، وتنزل، لا إلى مكان، بل إلى دهاليز ، وسراديب ممتصة

[1]- عبد الله بن صفية، المتخيّل التاريخي في الرّواية الجزائرية جدلية المرجع والمنجز السردي، رسالة دكتوراه، إشراف إسماعيل زردومي قسم اللّغة والأدب العربي، كلية اللّغة والأدب العربي والفنون واللغات،2016-2017، ص109

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، القاموس المحيط، رتبه ووثقه خليل مأمون شيحا، دار المعرفة ، بيروت، ط4،2009، ص454.

أخرى"[1] فالدهاليز رمز لكل ما تخلف من الأفكار التي تنتصب عقبة كئودا أمام الأفكار النيرة الخيرة، أما الشمعة فهي رمز لكل الأفكار النيرة النافعة[2].

وقد استعار الكاتب هذين الرمزين من قاموسهما اللغوي ليعبر بهما عن واقع سوداوي عاشته الجزائر فترة التسعينات بعد انتخابات 1991، وهو ما صرح به في مقدمة الرواية أنه كتب هذا النص الروائي تحت وقع الأزمة: "ها أنني لا أستطيع لحاق ما يجري في الجزائر، لا لشيء آخر، إلا لأنني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ، أؤثر فيه وأتأثر به، وأبذل كل عمري محاولا فهمه. لعل هذا هو المهم"[3] وبذلك تغدو المقدمة "شهادة عن واقع تاريخي قدمه وطار لقارئه ليتمكن من فتح مغالق النص"[4].

ومن النقاد من يعيب وضع المقدمة في الرواية، وحجتهم في ذلك أنّ **"أية رواية لا تحتاج إلى مقدمة، لأنها تقدم نفسها بنفسها للقارئ، فتضعه في مجتمعها، وتستطيع التأثير فيه من خلال قدرتها على إمتاعه وإقناعه. ولكنّ الروائيين يخالفون السائد أحياناً، فيكتبون لرواياتهم مقدّمات تشي، عادةً، بما يعتمل في مخيلتهم حول الموضوعات التي يرغبون في تقديمها"**[5]

ينهض النص على شقين هما أساس الرواية: اتخذ للأول عنوان "دهليز الدهاليز" ويقتضي البدء بالدهاليز في البناء العام لهذا النص السردي، ثم "الشمعة"، لأن الخير يأتي بعد الشر، إلا أنّ الكاتب جعل في العنوان لفظ الشمعة أولا، ولفظ "الدهاليز" آخرا، على عكس ترتيب البناء الداخلي لأن الخير هو الأصل. وقد أشار إلى ذلك منذ المقدمة قائلا: "قبل أن أدع القارئ يلج الدهاليز التي وجدتني أخرج منها بعد انتهائي من كتابة هذه الرواية، أود أن أبدي بعض الملاحظات، أرى ضرورتها. وجدتني في دهليز يفضي إلى دهاليز، سواء أكانت وقائع، أو حالات نفسية، أو ما يثيره

[1] – الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 10.

[2] – عبد المالك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز، ، مجلة العربي، ع 451-6، 1996،

[3] – الرواية، ص6.

[4] – المثنى مد الله العساسفة، المضامين الفكرية في رواية الشمعة والدهليز للطاهر وطار، دراسة وفق منهج التلقي،مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 46، ع4، 2019.

[5] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، صص 79-80.

كل ذلك من أبعاد متممة."[1] إذن؛ هناك دهاليز متشكلة من واقع منتزع من حياة الشاعر يوسف السبتي، وأخرى متشكلة من واقع نفسي متخيل.

فالظلام والضياء يعكسان الطبيعة النفسية للشخصية، لأن للنفس عالمها المزيج بين الظلام والضياء. ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحس الشعري والعالم المليء بصراع النقائض. فالقارئ لا يرى ظلاماً ولا ضياءً، وإنما يتصور -تحت تأثير الحالات- هذا الضوء وهذا الظلام"[2] فإذا كانت الشمعة ترمز إلى الضوء؛ فإنها نفسها أيضاً تشير إلى الظلمة، فوجودها في الطبيعة يقترن بوجود الليل الذي هو مصدر الظلام.

من هنا نجد هذه الثنائية - التي نلفيها بشكل جلي في رواية **"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار- تتحول إلى بنية روائية تتحكم إلى حد كبير في الخطاب الروائي بأنظمة الصوغ وبناء الشخصيات، وحركة الأحداث ذاتها**. فالسارد في هذا الطرح يبسط لنا فضاء يتسم بالصراع السياسي والفكري، انطلاقا من الحادثة التاريخية وجعلها مدار المتخيل السردي، وهذا المرجع التاريخي يتمثل في هذه الحقيقة التاريخية التي عرفت تحولات كبرى في المجتمع الجزائري، "إذ تجلت حقائق التاريخ على يد البطل المثقف الثوري، وكأنها رؤية صادقة ومكتملة تستطيع احتواء الأزمة الاجتماعية"[1].

---

[1]- الرواية، ص5.

[2]- علي حداد، العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع:371،السنة31، 2002، ص56. تحميل من موقع: إتحاد الكتاب العرب، http://www.awu-dam.org، يوم: 2020/03/12.(بتصرف)

[1]- ليلى كواكي، سؤال التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار– أنموذجا، مجلة أبعاد، مخبر الأبعاد القيمية للتحولات الفكرية والسياسية في الجزائر، جامعة وهران، العدد6، جوان 2018، ص219 .

عن: عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في روايات الطاهر وطار، رسالة دكتوراه، إشراف: الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012-2013، ص132.(بتصرف).

2- الفضاء المظلم:

لقد كانت الحادثة التاريخية بتناقضاتها وظلاميتها منطلقا أسس عليه وطار فضاء روائيا متخيلا جسّده في بيت الشاعر المظلم، وهو المكان المتخيل الذي جرت فيه أغلب أحداث الرواية منذ خروج الشاعر منه إلى ساحة أول ماي إلى أن طُرح ميتا فيه من قبل ملثمين مجهولين. وأحداث هذه الرواية مبنية على فضاء مظلم يخترقه نور سرعان ما ينطفئ ولذلك سيدرس الفضاء الحكائي انطلاقا من ثنائية **فضاء النور وفضاء العتمة** أو ما يعرف بـ"الظلام" الذي يكون في الحجرات المغلقة والبعيدة عن النور كالقبو والسجن أو المتاهة، أما النور فيكون في الأماكن التي يكون فيها ضوء شمعة، أو فانوس، أو مصباح، أو أشعة شمس. فهو منبع نوري متوهج داخل عتمة اللغة ينفر ظلمة الخطاب ويحتفظ بالحرارة والدفئ"[1]

ب دهليز الدهاليز:

تعتبر مقدمة الرواية نصا شاهدا على واقع تاريخي تُستهل باعتراف من الكاتب بأنه «وضع يحاول فهمه"،[2]وإذا كان هناك تاريخ حقيقي -يقول الكاتب- هو هذا الذي سيكتشفه القارئ وعلى لسان الشاعر يقول "ومن لا يثور فضوله لمعرفة ما سيطر على عقول أجداده طوال خمسة عشر قرنا أبله"[1]. فالرواية – واقعيا- تُجسّد الصراع المأساوي الغامض صراع الجزائري في أعماقه، وفي تاريخه، وفي راهنه. فهو يحاول فهم هذه الإشكالات المطروحة التي لا مجال للخروج منها إلا من خلال النور الذي يأتي من شمعة الإسلام، "الإسلام كان وما يزال نور السماوات والأرض، نورا على نور"[2] وبذلك تفتح رواية "الشمعة والدهاليز" قراءة في ذات الفرد وفي المجتمع الجزائري. لأنّ "مصدر

[1] – محمد شوقي الزين، بركانية النص ، "النص العنكبوت" والنص الحرباء" بختي بن عودة قارئا لجاك دريدا، مجلة كتابات معاصرة، العدد66، نوفمبر2007، ص 33.

[2] – الرواية، ص 06

[1] – الرواية، ص 41

[2] – الرواية، ص165.

قوة الرواية الرئيس يكون في قدرتها على زيادة وعينا"[1]وإنتاج جملة من العلاقات الفنية. فيبدأ القارئ في البحث عن الأماكن المظلمة في تاريخ الجزائر ليتمكن من فهم دهاليز وطار في الرواية.

2. ثنائية الفضاء المغلق والمفتوح :

أ. الفضاء المغلق: البيت فضاء للحياة والموت

يعد **البيت** أول عتبة سردية في الرواية تمثل **ظلامية** الشخصية والمكان والزمان، فهي تبدأ بالإشارة إلى الليل والسكون الذي فجأة باغته صوت متعال إلى بيت الشاعر حين "استيقظ مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر. تساءل بصوت عال، رغم وثوقه من أنه لا يوجه سؤال لأي شخص آخر غيره، ذلك أنه وبكل بساطة، لا يشاركه أحد في سكنه الكبير هذا، وذلك منذ منح له، كسكن وظيفي، من طرف المعهد الذي يدرس فيه."[2] فالرواية تبدأ بإشارتين: زمنيّة ومكانيّة .وإذا ركزنا على الإشارتين نجد أن زمن الليل يدل على الظلام، والمكان يتجسد في بيت الشاعر الذي لا يسكنه أحد سواه، وهو الذي سماه بـ: "الدهليز" أو "السرداب" أو "الضريح"[3]، والدهليز جزء من عنوان الرواية. فالرواية تُشيّد مكانيا داخل بنية ظلامية وهي ما سماها بـ: "الدهاليز"، جسّدها الراوي في البيت الذي انبثقت منه معظم الأحداث والشخصيات، وهو العالم المتخيل وعبر الأماكن المظلمة يحيل إلى فترات مظلمةفي تاريخ الجزائر هي التي جعل منها وطار دهاليز روايته. "وإذا كانت التسمية خطوة أولى باتجاه تحديد المكان الروائي فإن اختراق هذا المكان يحتاج أول الأمر إلى وصفٍ يجعل إدراك المكان بوساطة اللغة

[1] – روجر آلن: الرواية العربية: مقدمة تاريخية نقدية، تر: حصة منيف المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، ص 104.

[2] – الرواية، ص8.

[3] – الضريح لغة هو الشق الذي يكون وسط القبر، وقيل هو القبر كلّه. أما اصطلاحًا فيطلق على البناء المشيد على القبر (أي فوقه). ويتميز ببساطة الشكل والتصميم عادة، ولا يرقى إلى شكل العمارة الدينية كالمساجد، ولا العمارة المدنية كالقصور والمنازل ينظر: نوار، سامي محمد، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء، مصر، 2002، ص112، ينظر أيضا: بن حموش، مصطفى (2010)، مساجد مدينة الجزائر وزواياها وأضرحتها في العهد العثماني من خلال مخطوط ديفولكس والوثائق العثمانية، دار الأمة، الجزائر.

ممكناً".[1] والواضح أن الطاهر وطار لم يغفل عن ذلك، فقدَّم وصفاً لشخصية الشاعر أنه يعيش الانعزال والانغلاق على نفسه، فهو لا يتواصل مع المحيط الخارجي "ذلك أنه الوحيد من ضمن الجيران الذي لا منفذ لداره، سوى الباب الخارجي، ولا طريقة أخرى يعلن فيها زواره القلائل جدا، عن تواجدهم الخجِل، ينتظرون استقباله لهم استقبال بين قوسين ضيقين جدا. تلك هي طقوسه، تكاد تتحول، إلى حركات تعبدية، يستلذ ويستطيب أداءها، ويشعر بالزهو، وهو يؤديها. ذاته تتحقق من خلالها، وضميره يستريح ويتطهر، حسب الصورة التي رسمها لنفسه، منذ أمد بعيد "[2]. ويمكن أن نفهم أنه لا يريد أن يقتحم أحد بيته، فيفسد عليه خلوته، ويقول عن نفسه: أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب، لجميع الآخرين، على تفاهتهم"[3]

"أكون **أحد أضرحة بني آجدار بتاهرت، عندما يدخل الداخل من الدهليز، يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن بعض بدهليز طوله بضعة أمتار، ويتفرع من أولى هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان، يفضيان إلى هيكل ثان مركب بدوره من خمس قاعات تربط بينها دهاليز، وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط به بدوره هيكل ثالث، دهاليز تنطلق من مدخل الضريح، ويشتمل على ثماني قاعات كبيرة،وأربع صغيرة كائنة بالأركان، ويربط بينها دهاليز**[1]". من خلال هذا الوصف تؤسس الرواية ف ضاءها الروائي، فهو النقطة التي انطلقت منها الشخصية الروائية، وهو الذي يحيل إلى طبيعة الشخصية التي تنتمي إليه، وذلك للكشف عن نفسية البطل والمساهمة في نموه وتطوره، وقد يكون سببا في تغيير حياته ووجهات نظره، مما يساعدنا على فهم تصرفات الأبطال وقراءة نفسياتهم وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع

[1] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا– مقاربات نقدية– اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003، ص114.

[2] – الرواية، ص8.

[3] – الرواية، ص9.

[1] – الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

بيئتهم وأحداثها.[1] كما يحيلنا –أيضا– إلى الأحداث اللاحقة لأن القارئ ينتظر ردة فعل الشخصية بعد استيقاظه فجأة على صوت كأنه **"هدير بشري، قوي، يشبه ذلكم الهدير، الذي ينبعث من التلفزة، خلال كل عيد حيث تعرض الصلاة، من البيت الحرام .إلا أن هناك نشازا بينا، مصدره أصوات منبهات السيارات، تنطلق في إيقاع الهدير البشري نفسه تقريبا"**[2]. لذلك قرر الشاعر الخروج من عزلته، **"نهض وشق النافذة المشرفة على الشارع، وراح يطل من الفرجة الصغيرة، يستوضح ماذا هناك، بالطريقة نفسها التي تعود اتباعها كلما سمع منبه سيارة يتكرر أكثر من مرة"**[3].

لقد حدد الراوي في بداية الرواية المكان من خلال وصف الشخصية له والمتمثل في الدهليز، لينتقل إلى وصف بيت الشاعر وصفا ديكوريا ليعرفنا أكثر على الشخصية فيقول:

"الطاولة في المدخل العريض بما عليها من كتب وأقلام وأدوات مطبخ، ها هنا، مع كرسيها الحديدي .على اليمين بابان: واحد يؤدي إلى بيت الحمام، والثاني إلى المطبخ . الثلاجة هناك تئز محتجة على عدم انفتاحها كامل النهار. قبالتها، بابان أيضا :واحد لغرفة متسعة تحوي جهاز تلفزة، وسلسلة موسيقى ستيريو مغبرة، ومسخنا غازيا، وصندوقا عريضا به أدراج مغلقة، وزربية صغيرة عليها وسادة .الباب الآخر لرواق عريض به خزائن جدارية، ويؤدي يمينا إلى غرفة التلفزة، وشمالا إلى غرفة متسعة بها سرير عريض من الواضح أنه غير مستعمل، وبها عدة أغراض ملقاة كما اتفق. شمالا، هناك ثلاثة أبواب واحد ألصقت عليه ورقة كبيرة عليها علامة الطريق، ممنوع المرور، وهو لمرحاض .الثاني لغرفة تتكدس بها، في فوضى، آلاف الكتب باللغتين العربية والفرنسية، وبعض صور لكتاب وفنانين، وأصداف بحرية متآكلة، وبقايا أعشاب ملتقطة من مناطق مختلفة، تنتظر الترتيب والتصفيف .وقد ألصقت عليه ورقة

[1] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص192 .

[2] – الرواية، ص8.

[3] – الرواية، ص ن.

بها رسم تخطيطي آخر بأقلام ملونة لضريح آجداري يبدو في شكل دوامة لولبية .الثالث لغرفة بها سرير لشخص واحد، ومئات الكتب والمجلات، ومكتب تنتظم عليه، على خلاف باقي الأشياء المبعثرة، أوراق مسودة وبيضاء وأقلام وعدة قواميس.لكل الغرف نوافذ تطل على الخارج، وبلاط موحد ذو نقوش ملونة جميلة .وفيها أنبوبات نور تتدلى عارية ضعيفة القوة إلى حد كبير.عادة ما يعلق، في قلبه. العالم كله يتحرك إلا عندي، وحسنا يفعل."[1] لا شكَّ في أن صورة المكان التي قدَّمها الوصف بصريّة، تجعل القارىء يدرك محتويات بيت الشاعر فوصف وطار هو وصف ديكوري دقيق يعطي للمكان دلالات اجتماعية، من خلال وصف تفصيلات البيت والحديقة، وما يُحيط بهذه الأمكنة ويطيف بها .والمسوغ الروائيّ لهذا الوصف هو القول إن البيت واسع وكبير، لا أحد يسكنه سوى الشاعر الذي عاش معظم حياته فيه بين المطالعة والذكريات، ومسوّغ ذلك كلّه معروف، هو الرغبة في تقريب موجودات الغرف من إدراك القارىء .ولكن الإدراك المرغوب فيه هنا إدراك ذاتي وليس موضوعياً ؛ فهو "إدراك معبّر عن وجهة نظر معيَّنة يريد الواصف (الراوي / الشاعر)نقلها إلى القارىء ليُمهّد للحوادث القابلة، ويعلن موقفه من الشخصيات في الحاضر الروائيّ.[2]

يمثل **بيت الشاعر المكان المغلق في** الرواية، ويكشف وصف المكان نمط معيشة الشخصية، ويحيلنا على مرجعيتها الثقافية التي تصنع هويتها المكانية، أو يعطي تصوراً على أقل تقدير عن الحدث السردي الذي سيضمه، وربما يعطي إشارات ضمنية للقارئ عن طبيعة ذلك الحدث، الذي يكون أرضاً له ومتعالقاً معه.[1] لا يقف مع وطار في حدود البناء الخارجي المرئي، حتى وإن كان وصفه للبيت يبدو هندسيا، ولا يكون حيزا محدد المساحة ولا تركيبا من غرف وأسيجة حسب المفهوم الذي

[1] – الرواية، ص54.

[2] – أنظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 107.

[1] – أنظر: أمجد نجم الزيدي، المكان الروائي بين التاريخ والمتخيل ،صحيفة المثقف، العدد: 4562، http://www.almothaqaf.com/b/readings-5/935040 نشر بالموقع بتاريخ:03-03-2019، تحميل يوم:2020/03/09.

حدده باشلار؛ بل هو مرتبط بسلوك الشخصية، يحمل عواطفها ومشاعرها وانفعالاتها .فيصبح في هذه الحالة مصدرا لفيض من المعاني وقيم الألفة ومظاهر الحياة المختلفة التي تعيشها الشخصيات"،[1]وهو متجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، ويتعداه أن يكون كيانا من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضمخة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة"[2].

واعتماد الروائي على الوصف في تحديد الأمكنة شمل جميع مكونات المكان، فهو يغدو عنصرا مهما في تطور الحدث، وليس مجرد وصف فوتوغرافي يعيد تشكيل الواقع حسب صورته المفترضة، لذلك يقدم وطار المكان بناء على نظرته الخاصة "وكأنه يسعى إلى إثارة المسكوت، وخلخلة المألوف، وقد انعكس ذلك على أفعال الشخصيات"[3]، حيث لا يبقى المكان مجرّد أبعاد هندسية بل يحمل قيما حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل: وقد أكد باشلار على أهمية عنصر الخيال في تصوير المكان فـ "المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازنة."[1] فباشلار يحدد المكان بشكل خاص من حيث علاقته بالإنسان والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوّع أشكال المكان، ويركز على الأماكن التي ترتبط بحياة الإنسان في

[1] – طيبون فريال، نظام الشخصية في روايات الطاهر وطار البناء والدلالة، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة جيلالي ليابس /سيدي بلعباس، إعداد: إشراف: كاملي بلحاج، 2016، ص 82.

[2] – ياسين النصير :إشكالية المكان في النص الأدبي، ص8.

[3] – هيمة عبد الحميد، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية : قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، المجلد 29، فيفري2013، ص 230.من موقع:
http://revues.univ-biskra.dz/index.php/sh/article/view/697. Vol. 29 (2013): SCIENCES HUMAINES ، تحميل يوم: 2020/04/17.

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت ط3 ،1987، ص 31

مراحله الحياتية المختلفة ومستوياته الاجتماعية المتعددة[1]، ولو اكتفى وطار بالصورة البصريّة؛ لقدَّم وصفاً للمكان الجامد دون أن يكون له دلالة روائيّة أو وجهة نظر تتعلق بإديولوجية الكاتب، ولكنه جعل وصف المكان مقدّمة لاختراقه، ليطرح من خلاله توجهه وأفكاره في بلد مليء بالمتناقضات، وقدّم من خلال ذلك تحديداً آخر ينقل صورة المكان الجامدة إلى مكانٍ روائيّ متحرّك، فهو المكان الذي يحمل ذكرياته وآلامه وآماله ليكون المكان الحاضن للحدث الروائي، فتفاعل الشخصية وردود أفعالها تجاه المكان؛ محكوم بنوعية الحدث إن كان إيجابيا أوسلبيا.

وبعدما كانت تشكل هذه الأمكنة مكانا للألفة توفر لساكنها الأمن والسلام؛ تحولت إلى فضاءات للموت والقهر بعدما سيطر عليها ومارس أشكاله المتعددة ضد ساكنيها لأنها تتأثر بما تعيشه الشخصية فيها، تفضحه اللغة وهي تقدم هذه الأمكنة بعيون الراوي والشخصيات بكل أبعادها، ليصنع منها السرد مسرحا للرعب تعيشه الشخصية على الدوام".[2]

لذلك وظَّف وطار هذا المسوّغ للإشارة إلى الدمار الذي سيلحق هذا المكان بسبب اقتحام المتطرفين له، ولهذا السبب مهَّد للوصف بسرد عن الدهاليز المظلمة. إلى أن اغتيل البطل في غرفة من غرفه، فمنه يبدأ السرد ويعرفنا على حياة الشخصية وسط هذا المكان وطقوسها التي تمارسها فيه، وإليه ينتهي مع مقتله، ولذلك اختار وطار أن يسمي بيت الشاعر ب"الضريح". وهذا ما صار إليه في النهاية التي رسمها وطار للشاعر، إذ يتحول البيت من مكان آمن للشخصية إلى مكان للرعب تنتهك حرمته ويمارس فيه العنف والتقتيل:"كسروا الباب، حطموه، ودخلوا. كانوا سبعة ملثمين لا

---

[1]- عبد الحميد ختالة، للمكان أهمية كبيرة في النصوص السردية لا تقل أهمية عن الزمان، حاورته/ نوّارة لحرش، جريدة النصر، نشر بتاريخ: 06 شباط/فبراير 2017، https://www.annasronline.com/index.php/، تحميل يوم: 2020/3/05.

[2]- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، ط1(1997)، ص12.

عن: الشريف حبيلة، الرّواية والعنف دراسة سوسيو نصّية في الرّواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 (2010)، ص22.

تبدو من وجوههم إلا أعينهم .في أيديهم رشاشات وفي أحزمتهم سيوف. دفعوه إلى غرفة النوم، وأمروه بالوقوف، وجلسوا هم، وأعلنوا بصوت واحد: محكمة."[1]

وهنا يتقاطع الواقعي بالمتخيل حين صور الراوي محاكمة الشاعر " كل ملثم يمثل جهة أو تيارا أو موقفا. الملثم الأول حكم عليه بالإعدام برصاصة في الصدر وطعنة في البطن، التهمة معاداته للنظام الجمهوري الديمقراطي.الثاني حكم عليه برصاصة في الرأس وطعنة في القلب، التهمة ممارسة السحر والشعوذة. الرابع حكم عليه بالموت. التهمة الزندقة. الخامس حكم عليه بالإعدام بعشر رصاصات في الرأس. التهمة معاداته لفرنسا والجزائر والإسلام والعروبة. السادس قدم مجموعة من الإدانات.السابع لم ينطق ولم يقدم أي شيء.

كان بطل "الشمعة والدهاليز" ينظر إليهم وهو في حيرة من أمره غير أن سكينة ما كانت تنبسط في أعماقه. كان يقول في قرارة نفسه "إن موتنا لا يعنينا، سأموت وحين أموت فموتي لن يعود يعنيني."إن موتنا لا يعني إلا الآخرين".[2]

تحيلنا النهاية المأساوية لبطل الرواية إلى تساؤلات باغتت البطل. وتبقى مفتوحة للتأويل تاركة للمتلقي إعادة قراءة ما حدث، دون أن يرد أسباب النهاية التي آل إليها المثقف إلى طرف من الأطراف. المهم أن الأمر قد قضي، ونفّذ (الملثمون) حكمهم فيه في غسق الليل وفي جوف الصمت"[3] وانطفأ نور الشمعة.

لقد صورت الصفحات الأخيرة من الرواية مرحلة العنف وغياب العقل لدى المتطرفين، وهو ما يجسده مقتل البطل، يصف المؤلف مقتل شاعره المتنور فيقول: "ها هو مسجى جثة هامدة ممزقا

[1] – الرواية، ص156.

[2] – الرواية، ص 167.

[3] – *سعيد هادف*، قراءة في رواية "*الشمعة والدهاليز*" للروائي الجزائري الطاهر وطار (*شمعة*) *السؤال*، و(*دهاليز*) *الذات المتعالية*، جريدة الاشتراكي،العدد: 6407، بتاريخ: 23 فبراير2001

بالخناجر والرصاص، وسط جموع و حشود تملأ المقبرة وتهتف لا إله إلا الله عليها نحيا و عليها نموت، وعليها نلقى الله ."[1]

من خلال ما سبق يمكننا القول إن محاكمة الشاعر ومقتله في الرواية يعني دخول الجزائر في متاهة من السراديب والدهاليز، وكلما خرجت من دهليز وقعت في آخر ألعن منه . وهذه الدهاليز إنما هي دليل على فقدان الهوية في جيل التسعينات. واختار الطاهر وطار أن تكون نهاية روايته باغتيال بطله الشاعر المتنور، وهذا إن دل شيء فإنما يدل على دخول الجزائر في متاهات ودهاليز وسراديب لا متناهية كلما خرجت من أحدها وقعت في آخر.

ب الفضاء المفتوح:

1 الشارع: فضاء الصراع:

ينتقل وطار إلى دهليز آخر مع انتقاله من الفضاء المغلق إلى **الفضاء المفتوح** ليصور لنا ما يحدث خارج بيت الشاعر، ومن خلال انتقاله من الفضاء المغلق إلى الفضاء المفتوح ثمة أحداث تجري مع شخصيات جديدة تخترق هذا المكان، إنه **فضاء الشارع** في مدينة الجزائر العاصمة، وهو العتبة الثانية التي سارت بالتوازي مع عتبة البيت وليست أقل منه هيمنة في فضاء الرواية، إذ تتحوّل إلى لحظة تبئير تتكشف من خلالها وجهات نظر متعددة، لها علاقة بأحداث الجزائر السياسية، وبالصراعات والانقلابات التي واجه محنتها. إذ تتأطر عبره هويات شخصيات الرواية، وتكشف عن رعبهم وتمردهم وعن تحولاتهم النفسية والطبقية. وتصوير الكاتب لهذا الفضاء يمكن تسميته بالتصوير الواقعي لأنه يسرد أحداثا حدثت فعلا أثناء العشرية السوداء، وحديثه عن خروج "الجماهير" إلى الشوارع مرتدين لباسا موحدا معلنين عن قيام دولة جديدة؛ لهو تعبير حي عن مشهد وقع فعلا منذ سنوات، ليصف لنا وطار هذه المشاهد التي رآها الشاعر، وأسماء شوارع الجزائر العاصمة، وهي تفاصيل يريد من خلالها وضع القارئ في ذلك المكان، فيقول: "**عندما استدار شمالا، وقابلته يمينا أسيجة المعهد، ويسارًا الحي السكني للطلبة، ثم الساحة الصغيرة المقابلة للحي والتي تناور**

[1] - الرواية، ص 155.

فيها حافلات النقل كي تستقبل الطريق الذي أتت منه، والذي يحاذي سجن الحراش المشهور"[1]. فأسماء الشوارع والأماكن مثل "الحراش"، وساحة أول ماي، والمعهد، وما إلى هي فعلا موجودة. واللجوءُ إلى التسميات الحقيقية للأمكنة في الرواية شائع لدى الروائيين الذين يكتبون عن الواقع والتاريخ، ولكنه لا يعني غير محاولة الإيهام بواقعية الرواية، لأن "المكان الروائي مكان مجازي – وإنْ حمل اسماً حقيقياً معروفاً في الواقع الخارجي– إنه مكان تخلقه الكلمات، ويبنيه الوصف، وتتضح علاقاته حين تخترقه الشخصيات. ولا فرق في ذلك بين مكان يحمل اسماً مختلقاً، وآخر يحمل اسماً حقيقياً"[2]. وقد انتهج وطار تقنية الوصف لأماكن موجودة في الواقع، وهي التي تحيلنا إلى وقائع حدثت فعلا حتى يولجنا في عدد من الوقائع التاريخية:

"**كانوا في ساحة أول ماي، التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السن والقامات، واللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية، يتشبثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع. كالموج،يتقدمون. يتقدمون، ثم يعودون بالسرعة نفسها إلى الوراء، بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة، *لا إله إلا الله محمد رسول الله .عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله*"** [3].

إنه مشهد حي يدل على معالم زمانية ومكانية حقيقية، كما أن تصوير الشخصيات بهيئاتهم وملابسهم زاده واقعية، تجعل القارئ يعود بذاكرته إلى ذلك التاريخ ويستعيد الواقعة التاريخية، ومن خلال تتبع حركة الشخصيات في هذا الفضاء نجد مواقف متباينة كل طرف له وجهة نظره ، فالشاعر كان مترددا بين الاندماج معهم، وبين الإحجام عنهم، إلا أنه أحجم لأنه كان متخوفا من المستقبل، ولذلك يعطي الكاتب للمكان المفتوح دلالة أخرى يقدمها من خلال وجهة نظر الشاعر:

[1] – الرواية، ص 14.

[2] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص114.

[3] – الرواية، ص 14.

"صعدت من ساحة أول ماي .ساحة الدعوة، يومها، والهتافات تملأ أذني، لا إله إلا الله، محمد رسول الله، عليها نحيا، وعليها نموت، وعليها نلقى الله .مهموما، مغموما، روحي أثقل من أن يحملها جسدي .يعذبني سؤال محير، بدأ يطل على مثيرا مستفزا منذ مدة طويلة.

هل يمكن أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما ؟ هل ينبغي أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما ؟"

إن حال الشاعر مما رآه في الشارع يدل على قلقه مما يحدث، لذلك عاد مهموما من الساحة. وبذلك تتحول مدينة الجزائر العاصمة المكان المفتوح -بما يحمله من دلالات- إلى مكان يبعث الحسرة والألم في نفسية الشاعر وفي موقفه يعطي وطار للشارع دلالات أخرى تجعله أكثر حيوية، مصورة الصراع الفكري والديني والسياسي."**كان الشارع عامرا بذوي اللحى والقمصان والقلنسوات من كل نوع وكل لون وكل زركشة، ومزدانا بأعلام من مختلف الألوان والأحجام . هنا علم الجزائر، إلى جانبه علم السعودية، إلى جانبه قطعة قماش خضراء، إلى جانبها علم إيران، إلى جانبه، علم الصدام حسين تبدو عبارة الله أكبر فيه، طاغية على ما عداها .تتخلل هذه الأعلام المختلفة لافتات عليها عبارات مكتوبة بخط يتراوح بين الجودة والرداءة، هي في الحقيقة، كلها أو جلها بالتعبير الأدق، آيات قرآنية، والباقي أحاديث نبوية، وشعارات بنت الساعة، مثل تمجيد بعض القادة، أو إدانة الحكام السابقين والمطالبة بمحاسبتهم وإدانتهم وصلبهم**[1]. وبذلك صارت شوارع المدينة في العاصمة وغيرها في جزائر التسعينات مسرحا للعنف منفجرة ألما، يتجمهر فيها أصحاب اللحى والقمصان، لا يدري مرجعيتهم، كل منهم يحمل علما يريده، وأصبحت الشوارع فضاء حاضنا لمختلف "أشكال العنف والقهر الاجتماعي جاعلة من المثقف شخصا يعيش في توتر دائم، يلاحقه هاجس الخوف وهاجس الكوابيس من جراء عنف

[1] - الرواية، ص80.

المكان وعنف الأشخاص الذي جسدته أحداث الرواية".[1] وهذا السبب الذي جعل الشاعر بطل (الشمعة والدهاليز) يجد صعوبة في الوقوف ضدها، لأنه بدوره **"مثقف ثوري كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها"**.[2]وهذه هي طبيعة المثقف، إنه "كائن يحيا وسط الأزمة، ويهتم بشؤون الحرية والعدالة، وسواها من القيم العامة...هذا دأبه منذ تكوّن نمطه وتشكل مفهومه: من فولتير الذي يقاتل دفاعا عن حرية التعبير عن الرأي إلى سارتر المثقف الشاهد على واقع العصر أو الناطق بهموم مجتمعه، ومن محمد عبده إلى حسن حنفي"[3]

وإذا وجد الشاعر تفسيرا لنزوع الجماعة إلى الثورة، بحكم الطبقة المنتمية إليها؛ فإنه لم يجد لسرعة الانقلاب في تفكيرها، ولباسها تفسيرا يقول: **"هكذا نزعوا سراويلهم وارتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى، واستسلموا لسرداب من سرداب الماضي يمتصهم، هؤلاء الذين زار معظمهم أوروبا، واقترفوا الآثام، يغيروا من مظهرهم، ويتنكروا لحاضرهم، مرتمين في سرداب الماضي**[4]. يجعل إسناد السرداب للماضي هذا الأخير زمنا مظلما، استرجعته الجماعة، ليس كليا كما تدل كلمة **(سرداب)**.

ومن ثم يكون أبرز حدث ارتكز عليه وطار في وصف الشارع هو الحدث التاريخي؛ وهو ما سماه "قيام الدولة الإسلامية"،[5] من خلال عرض الشخصيات المتناقضة ووجهات نظرها، وقدَّم من خلال ذلك تحديداً آخر ينقل صورة المكان الجامدة إلى مكانٍ روائيّ متحرك كل الأحداث تتحرك فيه. وجعل العاصمة بتناقضاتها مثالا عن الانفصام والتناقضات التي يعيشها بلد بأكمله: "في بلدنا شعبان. شعب سيد، لايجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود، قرر أن لا

[1] – غنية بوحرة، تجليات الدلالة الأيديولوجية وعنف الفضاء في رواية متاهات ليل الفتنة ل :أحميدة عياشي، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري–، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013 م، ص 197.

[2] – الرواية، ص 15.

[3] – علي حرب، نقد المثقف أو أوهام النخبة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2004 ، ص39.

[4] – الرواية، ص15.

[5] – الرواية، ص10.

داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين"[1].إنها حالة التناقض والصراع النفسي والفكري والاجتماعي التي عانى منها المثقف الجزائري منذ الاستعمار، ولهذا حاول وطار في هذه الرواية "الكشف عن الواقع الثقافي الجزائري المريض في فترة اهتزت فيها كل موازين وقوى المجتمع الجزائري، ممارسا دوره كمثقف جزائري عانى من العزلة والتهميش والعنف والتشويش على نشاطاته الفكرية"[2]، إنه دهليز من الدهاليز التي وجد المثقف نفسه محاصرا فيها، ويتجلى ذلك في رصده لمظاهر الصراع الثقافي والفكري في الجزائر، لعل أهم صراع يحرك كل الصراعات في الرواية هو صراع المعرب مع المفرنس، وصراع الجيل القديم المتخرج من المعاهد الفرنسية، مع الجيل الجديد أبناء المدرسة الوطنية، وصراع الحضارات وهو ما سماه الشاعر دهليز الثقافة:

قال المدافعون عن العربية: إما عربية وإما فرنسية.

قال المتفرنسون: إما جزائر فرنسية، إما لا جزائر أصلا. نُفقرها .نجوعها .نفكِّكها . نسلمها للأجنبي.

من هؤلاء الناس، الذين يلعبون كالبهلوانيين، بكرات عديدة، بعضها في السماء، وبعضها بين أيديهم، بعضها يعلو، وبعضها ينزل، يشدون نفس المتفرج، وبصره، فلا هو بين هذه ولا بين تلك.

لا هو مع الطالعة ولا هو مع النازلة.

لِمَ هم كذلك ؟ هل فقط لأنهم ليسوا أصلاء، لم ينبثقوا من حزب واحد ومن فكر واحد وعقيدة واحدة ؟ أيكفي ذلك لكل هذا التذبذب؟ أم هل لأنهم أنانيون إلى حد تقمصهم لكل الفئات والشرائح، والأحزاب. يتقمصون في الآن الواحد الفقير والغني، المؤمن والملحد، المعرَّب والمتفرنس، الشيوعي والرأسمالي."[3] وقد خلقت هذه الطبيعة المتضاربة لهوية الشعب

---

[1] – الرواية، ص17.

[2] – حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيو– ثقافية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، صص184-185.

[3] – الرواية، ص65.

الجزائري إشكالا لم تستطع السلطة التي تسلمت زمام الأمور بعد الاستقلال وإلى فترة طويلة التعامل معه بما يفيد التقريب بين الاختلافات في محاولة للدمج، أو لجعل هذا المجتمع المتنوع أكثر تجانساً. بل على العكس، كانت في تأسيس حكمها على الحزب الواحد، لا تستطيع تفهم أبعاد ذلك، ولا تراكمات عمقه المستقبلية[1]، لذلك حاولت خلق خطاب يمثل خطاباً لكل الأحزاب فـ"**قدموا من خلال قناة الحزب الواحد، خطاب كل الأحزاب .تحدثوا باسم الاشتراكية .تحدثوا باسم الرأسمالية .تحدثوا باسم الإسلام والإيمان .تحدثوا باسم اللائكية والإلحاد .حاولوا أن يجعلوا من بلدنا الآمن قاعة كبرى في مستشفى، جمعوا فيها كل المرضى، وراحوا يحقنون كل مريض بالدواء الذي يلائم مرضه.هكذا هيئ لهم، لكن المرضى تبينوا أنهم مصابون بمرض واحد، هو هذا الخطاب الكاذب .هذا النفاق الذي فقد كل مذاق وطعم له.**

"قال الاشتراكيون: كفى. إما أن نتمركس وإما أن نترسمل .قال الرأسماليون كفى .إما أن تحررونا، وإما أن تقضوا علينا نهائيا.

قال الإسلاميون: إما مساجد، وإما خمارات.

قال اللائكيون: كيف تعّلمون أبناءنا أصول الدين في النهار، وتقدمون لهم في الليل الأفلام الغربية الخليعة الفاجرة"[2].إن هذا التنوع والتعدد في الاتجاهات في نظر وطار؛ هو من أهم الأسباب التي ولّدت تضاربا في التفكير والانتماء فالعربي متمسك بعروبة الجزائر وإسلامه، بينما البربري يطرح فكرة الأصالة الأمازيغية وبربرية الشعب الجزائري، والفرانكفوني متمسك برموز الفكر والثقافة الفرنسية المهيمنة على تفكير الذي يرى في العروبة سبباً للتخلف[3]. ويرد وطار سبب هذه الأزمات لعدم وجود من يحاول معالجة الأوضاع بصورة جدية محكمة، ومواجهتها من قبل السلطة

[1] – حرفوش مدني، الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار الجزائري ، https://elkh.yoo7.com/t6-topic التصنيفات : بحوث جاهزة لطلبة قسم الآداب، دراسة كتاب، منشور بتاريخ: 2009/01/31، تحميل يوم:2013/07/22.

[2] – الرواية ، ص65.

[3] – حرفوش مدني، الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار الجزائري ، https://elkh.yoo7.com/t6-topic التصنيفات : بحوث جاهزة لطلبة قسم الآداب، دراسة كتاب، منشور بتاريخ: 2009/01/31، تحميل يوم:2013/07/22.

الناطقة عن الجميع من خلال ما سماه "الحركة الوطنية"[1]، والتفكير في تمتين أواصر الهوية الوطنية بين تلك الاتجاهات المتنوعة.وبالتالي بعد السماح بتأسيس الأحزاب، "ستكون الأحزاب الجديدة هي أحزاب مصالح تلك التناقضات."[2]

وبهذه النظرة النقدية الواعية إلى الواقع؛ يصبح المثقف مجرما لأنه فهم الكون على حقيقته، وفهم ما يجري حوله "قبل حدوثه"[3] لذلك صار الشاعر – بطل الرواية– في عزلة وتحول إلى دهليز مظلم متعدد السراديب والأغوار،[4] لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وكل من يحاول اقتحامه سيتوه، لأنه لن يفهم الحقيقة التي أدركها الشاعر جيدا، ولذلك تحول الشاعر إلى دهليز وهذا عقاب للآخرين على تفاهتهم.

وبذلك تشهد الرواية على واقع تاريخي وسياسي مأزوم عاشه المثقف الجزائري بعد الاستقلال، هو الذي أوصله إلى الانغلاق والعزلة لأنه فهم مثل الجميع "**أن كل ما حدث في هذا البلد عارض زائف، وأنّ الطريق مع ذلك مسدود، أمام تغيير نافع، لكن هناك ومضات ضوء خافت ترسله شمعة ما، في منارة ما، في دهليز ما**"[5] وهذا الأمل لا يمكن أن يتحقق إلا إذا عاد جيل الشباب إلى جيل الآباء لأنه "**ولد جميع الشياطين وجميع الملائكة، وجميع الجن...البربري، العربي، الفينيقي...ولد الوطنية والخيانة، القاتل والمقتول، ثم يستدرك الشاعر قائلا "إذا أراد ذات يوم أن يلتفت إلى الوراء لزمه توقف كامل. فهذا الوراء جبال وكتل من الآلام والجراح**"،[6] هذه الصورة الدونية المجردة من كل الصفات الإنسانية هي التي جعلت الجزائري يسعى إلى تدمير ذاته.

---

[1] – الرواية، ص18.

[2] – حرفوش مدني، الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار الجزائري ، https://elkh.yoo7.com/t6-topic، مرجع مذكور.

[3] – الرواية، ص09.

[4] – الرواية، ص05.

[5] – الرواية، ص42.

[6] – الرواية، ص66.

يصور وطار هويات الأشخاص من خلال المشهد الذي رآه الشاعر "**جماهير تتحد في صف واحد لا فرق بينها، كلهم يرددون كلاما واحدا وهدفهم واحد، كيف يحدث هذا، وهل في هذا العصر، المتميز بالفردانية والانعزالية، والنفعية، يمكن العثور على حشد مضبوط على موجة واحدة، وعلى درجة حرارية واحدة، إلى هذا القدر والحدّ، ضبطا آليا راقيا جدا ؟ هذا العصر، قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير. ورغم ما نعتقده من أنه مُنار، بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم، وغامض.غامض مخيف.**

ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تطلسم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد كما كانت هذه السنوات، قضايا عامة كلية.إنها تفاصيل التفاصيل".[1] فكل هذه التفاصيل إنما هي انعكاس لتلك الإفرازات وما تلاها من صراعات، هذا ما تقوله الرواية التي يعود ليشغلها الطاهر وطّار بذلك الماضي، رغم انشغال وطّار في رواياته السابقة بهذا الموضوع، حيث تحفل رواياته دائماً بما هو تاريخي إلى جانب المتخيّل في النص الروائي، كونها تعتمد بشكل قوي على الذاكرة وما يرتبط بها من استرجاع وحلم ومناجاة، حيث يستند وطّار إلى الماضي القريب. ثورة التحرير الجزائرية وهو الماضي الذي يمثّل جزءاً من ذاكرة وطّار وحياته لأنَّ زمن الأحداث المستعادة يعود إلى الفترة التي شارك فيها في ثورة التحرير وتحديداً حوالي سنة 1959. والظاهرة ذاتها تتكرر في أعماله الأخرى.[2] فكل هذه المواقف والرؤى والأفكار التي تتصارع عبر شخوص الرواية، هي تلك الطريقة الخاصة التي وظفت بها وما ينجم عن كل ذلك من اختلافات في المواقف تؤدي إلى الصدام في نهاية المطاف[3]. فالايديولوجيا إذن تظهر في الرواية على أنها هي محتوى هذا النص الروائي تكشف عن الموقف السياسي، "وهذا ما يحاول الروائي أن يثبته أو

[1] – الرواية، ص 9.

[2] – أنظر: بوشوشة بن جمعة، أسئلة المتن **الروائي المغاربي . مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 272**. ص 13.

[3] – إبراهيم عباس، الرواية المغاربية –تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص61.

يقنع به من خلال شخوصه ومواقفهم، فهم آلة في يده يحرّكهم وفق انتمائه الفكري. فالرواية بهذا المعنى وعاء حاضن للفكر الإيديولوجي؛ للأديب ونظرته للمجتمع والعالم فليس هناك فنّان معروف لم يصدر في أعماله الفنية عن عقيدة. "[1] فقد ظلّ وطار محافظا في روايته "الشمعة والدهاليز على الإيديولوجيا الاشتراكية، وقد جاءت ممثلة في شخصية الشاعر، وعالم الاجتماع، الأستاذ الجامعي الذي يرفض السلطة الحاكمة وفي الوقت ذاته لا ينتصر لإيديولوجيا الإسلاميين، غير أنه يباركها في الأخير حين يصادق زعيمها عمار بن ياسر **"كانوا في ساحة أول ماي التي أطلق عليها اِسم ساحة الدعوة آلاف مؤلفة، يرتدون قمصان بيضاء ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام مثلما هم متساوو السن والقامات واللّحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أو طبيعية يتشبثون بمواقفهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي كانت تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع، كالموج يتقدمون ثم يعودون بالسرعة نفسها إلى الوراء بينما أصواتهم تتعالى بنبرة واحدة لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله، تمنى لو يدخل وسطهم ويندمج في جذبتهم مفسحا المجال للدهليز المظلم في أعماقه أن يتنور ولو للحظات قصار إلاّ أنه أحجم."**[2] ورغم هذا الوضوح في الكشف عن الإيديولوجية المهيمنة من لدن الروائي، ورغم هذه الجرأة في الطرح والتحليل إلاّ أنهما وضوح وجرأة غير بريئين فقد تم تأويل ذلك بأن وطار "لعب لعبتين هما، مهادنة السلطة ومداعبة الإسلاميين"[3]

[1] – عزالدين إسماعيل :الشعر في إطار العصر الثوري، ص18. تحميل من موقع الجامعة بتاريخ:03/15/ 2020. عن: مليكة الضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (2005 -1995)دراسة موضوعاتية، رسالة دكتوراه، إشراف: نزيهة زاغر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2015، ص92 -theses.univ .batna.dz › theses-en-ligne › doc_download

[2] – الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص14.

[3] – حميد عبد القادر :رواية التسعينات بين الإيديولوجيا والطرح الجمهوري، جريدة الخبر،2000/10/03، ص21.

2 مدينة قسنطينة: فضاء الذاكرة

يسافر بنا وطار من مدينة الجزائر التي أصبحت تعمها الفوضى إلى مدينة قسنطينة وهو – أيضا– سفر في الزمن والذاكرة التاريخية، يسافر بنا إلى أيام الثورة التحريرية، فها هو الشاعر يستعيد ماضيه، فيبدأ بوصف المدينة بما لها من معالم تاريخية: "إنها تختفي وراء سفح الجبل هذا، هذه المدينة بفضل أوليائها الصالحين سيدي راشد وسيدي الأخضر، وسيدي مسيد، وغيرهم كثيرين، محجوبة. ورغم أنها تقع في قمة جبل لكنك لا تراها إلا حين تدخلها، وسواء جئتها من الشمال مثل ما نفعل الآن، أو جئتها من الجنوب أو الشرق أو الغرب، فإنك لن تتكشف عنها و لن تتبدى لك، إلا حين تكون بين أحضانها، الشاي لله يا سيدي راشد. تعلم أنني طفت العالم أجمع، مع ذلك لم أر أجمل وأبهى و أسحر من قسنطينة" [1]. فقسنطينة في هذا المقطع **هي وعي الراوي بأهمية المكان كذاكرة، ويجنح إليها كونها نظام من الاعتقاد وتجليات مرجعية يحملها من واقعه المادي والّتاريخي وهو ما قوّى انتماءه للّتاريخ** وهدفه من توظيفها تأصيل واستكناه رموزها، وتقصي دلالاتها، **فهي** أرث ثقافي كبير، وكل هذا الإرث المخبوء يجده وطار موضوعة أساسية تقدح ذاكرته، وما مرت به من مراحل متغيرة أكسبتها ذلك الإرث المخبوء الذي يجب أن نقتنصه إبداعياً، **فهو لا ينسى المكان وزمنه المرتبط به، كما أنه يعود إليه هربا من الحاضر.** [2]

إن طريقة دخول الراوي إلى قسنطينة المدينة كان عبر آلية التذكر التي حددت مدى تخللها للنسيج الحي، "**كان هناك، هنالك، بعيدا في الزمان والمكان، في قسنطينة البهجة، في الثانوية الفرنسية الإسلامية، التي تقع في ساحة صغيرة جنب مقهى النجمة وجسر المصعد، مطلة على وادي الرمال المنهمك، على عمق مئات الأمتار، في قضاياه الخاصة، كما كان يعبر عنه في شعره. يحاور الحمامات المتعددة الألوان التي تبدو من فوق، في قرارها ذاك، أشبه ما تكون**

[1] – الرواية، ص 46.

[2] – حيدر الشويلي، أثر المكان في بنات الخائبات، الرأي برس، مقالات، من موقع: https://www.sahafah24.net/show13104943.html ، منشور بتاريخ: 2020/02/13، تحميل يوم 2020/04/07. (بتصرف).

بذكريات من الماضي السحيق، وهي تحوم كواقع، لكن ليست سوى سراب يظهر ويختفي. يلوح ويروح. همها الابتعاد كلما تأملناها"[1].

ومنها استعاذ وطار ذكريات طفولة الشاعر، وذكريات الثورة التحريرية الكبرى، ومقاومته للمستعمر وهو طفل، وكيف كان يساعد المجاهدين، وذلك من خلال استرجاع ذكريات وتراكمات الماضي عبر تتبع مسيرة الشاعر من مدرسة الميلية إلى التحاقه بالثانوية الفرنسية – الإسلامية بقسنطينة بعد الاستقلال حيث تمكن من اكتساب ثقافة فرنسية إلى جانب ثقافته العربية الإسلامية كما تمكن من الاطلاع على الفكر الماركسي والاتصال بالثقافة الاشتراكية لتصبح الثانوية من خلال شخصية القيم حلقة وصل بينه وبين الثقافة الاشتراكية والمثقفين اليساريين. يقول الشاعر: **"قررت من تلقاء نفسي أن ألتحق بالثانوية الفرنسية الإسلامية بقناعة داخلية بضرورة الاطلاع على دهليز مظلم يسّلط عليه الفرنسيون الظلمة ويحاول شيوخنا وعجائزنا دون جدوى في كلّ مرة إيقاد شمعة ما للاستنارة بها ...قررت في نفسي واقتحمت الفرنسية الإسلامية"**،[2]**وفي حديثه اتصاله بالفكر الماركسي يقول: "كان القيم العام شخصا ضخم الجثة...من أصل كورسيكي بشكل ما كان صديقي أقرأ عليه من حين لآخر أشعاري وأناقشه في آخر كتاب قرأته، لفت انتباهي إلى كتب قال إنّها مهمة وقيمة فكان أول اتصالي بالفكر الماركسي وتعرفي على الاشتراكية"**[3]

ومن خلال السرد الروائي يحاول الطاهر وطار أن يطرح إشكالية الهوية الثقافية والإيديولوجية عبر صراع بين جيلين: جيل ماقبل الاستقلال؛ وجيل ما بعد الاستقلال، بشكل فني ومنطقي عما كان يدور في العشرية الأخيرة من أفكار ومبادئ كانت مؤسسة على الانفعال والحماسة والانتهازية واللاعقلانية، وهو التيار الذي اكتسح الساحة العربية من غير تفكير هادئ وثابت[4]، وتمثل شخصية

[1] – الرواية، ص 56.

[2] – الرواية ، ص40.

[3] – الرواية ، ص49.

[4] – عبد الناصر مباركية، الصراع بين الحداثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز، أعمال ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج. الجزائر 2000، ص 246.

عمار في الرواية التيار الديني المنكفئ على ذاته ... فقد استطاع عمار أن يدخل الجامعة ومنها انخرط في صفوف الحركة الإسلامية، والتي ناضل في خلاياها حتى ارتقى إلى مرتبة أمير، يقول: **"يوم دخلت إلى الجامعة.. انسقت بسرعة لأول داعية وتفرغت لهما معا، الدراسة التقنية والفقه في الشريعة"**[1].

يتجلى حضور قسنطينة في الحاضر من خلال الجامعة التي أصبحت فضاء للفكر اليساري ومقابل ذلك؛ يقدم لنا وطار الاتجاه المعاكس لهذا الفكر وهو ظهور الحركة الدينية ممثلة -في الرواية- في شخصية عمار بن ياسر الذي تتحدد ملامح فكره من خلال حواره مع الشاعر: **"ألهمنا الله إلى إتباع خطة تعاكس خطط باقي الحركات السياسية الدينية منذ قدم التاريخ... نعلن على أنفسنا بلباس يخصنا وحدنا ذكورا وإناثا، يلتحي رجالنا، ويغطون رؤوسهم، ويخرجون إلى الشارع متحدين جميعا، معلنين أننا هنا لا نخشى لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين، للموت، للسجن، لكل المصائب"**[2].

إن قضية الانفصال بين التيارين سبّب في نظر وطار حدوث أزمة، فالمتفرنسون ازدادوا تقليدا للفرنسيين، و"أغلقوا على أنفسهم يحتمون بالظلمة، رافضين أن تتقد أية شمعة حولهم قرروا فيما بينهم وبين أنفسهم، أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين :الماضي والمستقبل.

الماضي البعيد والقريب، يتوجب الانسلاخ منه، بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان، وهو

يتخلص من جلده. المستقبل، هو إغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم، لشمعة تقود إلى العصر. الآخرون. الطرف الآخر، أعرفهم."[3]لذلك طالبوا الانسلاخ عن الماضي وتراثه، بحكم أنّ العودة إلى الماضي تشكل رفضا للذات من الاستمرار والعصرنة، وأصبحت هذه الفئة

[1] - الرواية، ص73.

[2] - الرواية، ص74.

[3] - الرواية، ص 38.

تصارع من أجل تحقيق وجودها كعنصر فعال في المجتمع وكجزء من الذات الجزائرية، لها تاريخها ومفاهيمها ورموزها.[1]

أما المعربون؛ فازدادو تأكيدا للتعريب للمحافظة على الثقافة العربية وهوية الشعب الجزائري، لأن اللغة الفرنسية هي أحد مخلفات الاستعمار، ومن ثم؛ كان الإلحاح على ضرورة استبدالها باللغة العربية باعتبارها لغة وطنية رسمية.[2] وفي خضم هذا الصراع الثقافي يكون الراوي قد فتح سردابا جديدا، وهو ما جاء على لسان الشاعر: "كلما أقتحم أجد نفسي في دهليز وسراديب ممتصة أخرى".[3] والطاهر وطار –باعتباره مثقفا ومفكرا وأديبا جزائريا– أبدى موقفا تهجميا على فئة المثقفين الفرنسيين الذين يرى فيهم سبب البلاء الذي تعيشه الجزائر، وأنهم من أوصل الجزائر إلى هذه الأزمة، وسببوا للمجتمع الجزائري عُقدا، لأنه حل محل السلطة الاستعمارية، لا يرون للذات الجزائرية سوى المرجعية الفرنسية.[4]

وفي خضم هذا الصراع اختار الطاهر وطار شخصية الشاعر، الشخصية المثقفة التي تحمل في ذاتها الازدواجية اللغوية والفكرية، فهو كما يصفها على لسان الشاعر: "شاعر باللغة الفرنسية، مهندس أدرس علم الاجتماع، وأحب كل ما يمتن لغتي العربية[5] "لأن العروبة في نظر وطار "هي إسلام، هي حضارة، هي ثقافة، تصور الحياة الأخرى، هي طريقة إحياء أفراحنا وأحزاننا".[6] ومن ثم يظهر موقف وطار من خلال موقف الشاعر فهو رغم تعلمه في مدرسة فرنسية إلا أنه يعتز بكل ما

---

[1] – أنظر: حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، مقاربة سوسيو– ثقافية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2005، صص 207– 208.

[2] – جيلبير غرانغيوم، اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي، ترجمة: محمد أسليم، الفارابي للنشر، مكناس ،1995، ص18. عن :حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، ص206.

[3] – الرواية،ص 10.

[4] – حوار مع الطاهر وطار، مجلة الوحدة. اللسان المركزي للاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، ع: 615، أبريل، 1993، ص43. عن: حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، ص 213.

[5] – الرواية ، ص 23

[6] – جهاد فاضل، حوار مع الطاهر وطار، مجلة العربي، العدد 446، الكويت، يناير، 1996، ص70. من موقع: http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=5958، تحميل يوم: 2020/04/10.

يمثل هويته. وهو ما يؤكده وطار في رقصة الشاعر المسماة "رقصة الفرس".[1] وهي (رقصة مرواح الخيل) رقصة الفارس المغوار (الفارس البربري العربي) ببرنسه الأبيض. إنها رقصة تلخص تاريخا بأكمله، وهي الرقصة التي ظلت تسكنه طيلة حياته- بعد أكثر من ثلاثة عقود من ذلك الحفل شده الحنين إلى (مرواح الخيل) في غمرة التحولات ومظاهرات المدينة وفي عزلته بمنزله؛ يخرج البرنس من حقيبة قديمة زاملته منذ أيام الثانوية، وعلى إيقاع فلكلوري مسجل على شريط كاسيت انخرط في رقصة صوفية مجنونة "الجزائري سليل الشياطين والملائكة، البحر والبر، الساحل والسهل، التل والصحراء، البربري، العربي، الفينيقي، الروماني، الوندالي، الأبيض الزنجي، الأصفر...سليل الحماقة والحكمة، ابن الوطنية والخيانة، القاتل. المقتول الجرح والجريح السيف الجارح. خير الدين بربروس يركب فرسا، والأمير عبد القادر يركب بارجة .فاتح الأندلس، وباني المعزية، وقاتل عقبة بن نافع .دونات القديس الثائر، وأوغيستان القديس المحافظ.كي يكونه أحد، ينبغي أن تتمكن منه جميع اللعنات .أن تنفذ فيه دعوة تينهينان ملكة الهغار، إلى جانب دعوة الملك يوغورطة المخدوع، إلى جانب دعوة عقبة بن نافع المقتول، إلى جانب دعوات البحارة الذين أغرقهم في الأطلنطي وفي المتوسط..."[2].كل ذلك كان يتداعى في خلده وهو يصول ويجول إيقاع الأغنية يزفر في أنفاسه وتشوقاته، وإيقاع التاريخ يخترق رأسه ويعصف بها.من تينهنان وعقبة، إلى الأمير عبد القادر. ومن العارم والثورة إلى الخيزران وهارون الرشيد، الخيزران لا تأتي حين تأتي إلا حلما عصيا محفوفا بعواصف التاريخ وأسئلته الحارقة، الوجودية الأنطلوجية والميتافيزيقية ظل يبحث لها عن إجابات في الواقع، في التاريخ وفي المرأة..وفي حالات الوجد في رقصة (مرواح الخيل).[3]

---

[1] – الرواية، ص60.

[2] – الرواية، ص 58-59.

[3] – أنظر: *سعيد هادف*، **قراءة في رواية** *"الشمعة والدهاليز"* **للروائي الجزائري الطاهر وطار** (*شمعة*) *السؤال*، و(*دهاليز*) *الذات المتعالية*، **جريدة الاشتراكي،العدد: 6407، بتاريخ: 23 فبراير 2001**. ، موقع: **https://revsoc.me/arts-and-literature/6407**. ، تحميل يوم: *2014*/01/06.

فتوظيف التاريخ يهدف إلى استقراء واقع هذه الأزمة الثقافية وتحليل أسبابها من خلال استدعاء تاريخ الجزائر والولوج في دهاليزه عبر صراع الأجيال من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ دعوة إلى تفعيل دور المثقف الجزائري كعنصر فعال في المجتمع وهو بذلك يرفض أن يسلط على المثقف كل أشكال التغييب والإقصاء.

فمن هذا الوضع السياسي يبحث وطار عبر الحوار وأفعال الشخصيات في أسئلة التاريخ الذي تتكشف فيه حياة الإنسان، إذ تتحول الرواية إلى البحث عن حقيقة التاريخ، "بوصفه تاريخ الذات المفكرة، وماهيته الأولى هي الحرية"،[1] ولذلك كانت إشكالية المثقف عند وطار هي المؤطرة للحدث التاريخي من أجل البحث عن مرجعية وهوية أفراد هذا المجتمع،كون"السرد يقدم الخاصية الدائمة للذات من أجل بناء هوية بواسطة سرده للأحداث وسيصبح هذا السرد بالنسبة للفرد أوالجماعة تاريخاً مجدياً يعطي للحياة تماسكها.[2]

3– الشمعة: الفضاء النوراني

يبحث وطار وسط سراديب القضايا التاريخية وعبر الزمان، والمكان، والمعضلات، عن شمعة رمزية يتسرب ضوءها عبر الدهاليز الحالكة. فتظهر له **أول شمعة** في نور الإسلام الذي سيزيح هذا الظلام عن الإنسانية، وهو ما ورد على لسان أحد الملثمين أثناء محاكمة الشاعر: "**لا نفهم لماذا تُحجّم الإسلام إلى شمعة في دهاليز العصر كما تقول**"[3]. ويقول على لسان عمار بن ياسر القيادي في الحركة : "**الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب. الإنسانية في ظلمها الأخيرة، والظُلم أيها الأخ الكريم، هي الليالي الثلاث الأخيرة من القمر،**

---

[1] – فيصل عباس، الفلسفة والإنسان، جدلية العلاقة والإنسان، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ص234 .

[2] – بول ريكور، الهوية السردية، ضمن الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص260. وينظر: عبد الله بريمي، الزمن والسرد في فلسفة بول ريكور السرد والزمن والتجربة الإنسانية، مجلة الكلمة جامعة مولاي إسماعيل مكناس، الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية، المغرب، عدد 81 يناير/كانون ثاني 2014 ، ص9، من: http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=5981 ،بتاريخ 2020/04/12.

[3] – الرواية، ص165.

وشمعتها الوحيدة، في انتظار إهلال الهلال من جديد، هي الإسلام .إذا قامت دولته، هنا، فستقوم، في كامل المنطقة، وسيكتشف الناس في مختلف أنحاء العالم، أن الطمأنينة وسط الدهاليز والسراديب، كما تقول، هي الاستنارة بنور الله. *نور السماوات والأرض، مثل نوره، كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دريٌ يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء*" [1]. وتتكرر هذه الآيات عبر فصول الرواية فمن صيغة المخاطب في بداية الرواية، انتهاء بآخر الرواية مع مقتل الشاعر بصيغة الغائب.وهنا يظهر وطار مهادنته للجماعات الدينية منذ البداية ، وكأنه يبارك –على لسان الشخصية– ثورتهم التي ستوقد شمعة الخلافة وينبثق منها نور السماوات والأرض **"هذه المرة، تنجز بإذن الله سبحانه وتعالى، ثورة إسلامية حقيقية، ثورة ربانية، تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله، شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية... وستوقد شمعة الخلافة إن شاء الله رب العالمين، من هنا . من المغرب الأوسط، كما تقول، من جزائرنا الحبيبة ليعم نورها العالمين.**[2]**الخلافة، معناها أن يكون العالم الإسلامي كله في دولة واحدة، وأن يعود إلى الأمة الإسلامية مجدها الذي ضاع . إذا ما اتحد المسلمون فسيعودون إلى الفتوحات .سيكونون قوة عظمى، القوة الوحيدة في الكون، بإذن الله عز وجل، وسيخضع لهم العالم من جديد**[3]**. "القاسم المشترك بين هذا الجيل هو الانفصام عمن سبقه، والانفصام عن الزمان والمكان. ثم اللامبالاة. الجميع واثق من أن كل ما حدث في هذا البلد عارض، زائف، وأن الطريق مع ذلك مسدود أمام تغيير نافع. لكن، هناك ومضات ضوء خافت، ترسله شمعة ما في منارة ما في دهليز ما، تجتذب نحوها أناسا آخرين معظمهم من الشباب"** [4]

[1] – الرواية، ص10.
[2] – الرواية، ص23.
[3] – الرواية، ص78.
[4] – الرواية، ص94.

وثاني شمعة هي شمعة العلم والمعرفة، إلا أنها في النص تطرح إشكالات متعددة أبرزها قضية تعلم الجزائريين على أيدي الفرنسيين التي تصبح سلاحا ذا حدين: فالتعلم هو استنارة بنور العلم، والابتعاد عن الجهل والأمية، إلا أنه في الوقت نفسه؛ يهدف إلى تجريد هؤلاء من أصالتهم وانسلاخ الكثيرين منهم من الحضارة العربية التي حافظ عليها العلماء المسلمون الجزائريون أمثال عبد الحميد ابن باديس ومحمد البشير الإبراهيمي؛ فيقول على لسان الشاعر: "**لا شك أن ابن باديس في حديثه ذاك، كان يرد على الشيوعيين العرب الذين كانوا يتلمسون الأعذار والمبررات، في كل نور ترسله شمعة، وإن كان خافتا من الماضي وإن كانوا لا يفهمون أبعاد الظاهرة**"[1].فهم "**النور الذي ترسله الشمعة**"، بل أبدوا انبهارهم بالحضارة العصرية، فهم "**الذين دخلوا نمط الحياة الغربية وقرروا بينهم وبين أنفسهم أن هذا البلد انقسم مرة والى الأبد الى قسمين: الماضي والمستقبل، الماضي البعيد والقريب يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه، تماما مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص من جلده، المستقبل هو إغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم، لشمعة تقود الى العصر**"[2] وهو نور موهوم لأنه أتى من الأعداء، وإن كان نور العلم والمعرفة.

أما **ثالث شمعة**؛ فهي تعبر عن الشخصية الجزائرية مختزلة في شخصية الشاعر، مثّلها وطار بلغة "بالغة الجمال والإبداع، بالعلامة السيميائية على وجه التحديد، يتخلى النص عن المباشرة الأيديولوجية الخادعة"[3]، ليقدم رؤية فنية لجوهر هذه الشخصية وتمثيلها لروح الفروسية، عبر إيقاعات تصطحب الأنغام الفولكلورية، "**ليس هناك سوى الشاعر، سوى مهاتما غاندي .ليس هناك سوى الجزائر .فليرقص .ليرقص ليرقص .ليرحل عبر الأزمنة والأمكنة، خاطرة تاريخية. ها هنا جِمال القبائل الصحراوية المغيرة يربض تحتها المحاربون البربر، وهاهنا خيول الوندال النافرة من**

[1] – الرواية، ص132.

[2] – الرواية، ص38.

[3] – صلاح فضل، دهاليز الطاهر وطار، ص35.

رائحة الجمال. ها هنا المحنة الأبدية لهذا الشعب الذي لم يسترح يوما. ها هي عيون الذئب المطارد عبر القرون تحدق في الفريسة بعد أن انهارت[1].بفعل هذه الرقصة الجنونية المفعمة بالصدق والحيوية والطموح لصياغة المستقبل بشكل يستجيب لكل نزوعات العرق والجنس والدين والوعي واللاشعور، مما يجعل فن الإيقاع أقوى من الكلمات.[2] **"ها هنا الجزائري ابن الجزائرية. شمعة في الدهليز. لتمح الذات، وليمح كل ما هو تافه، كل ما هو عارض. ليبق الجوهر. الشاعر المستوعب لكل شيء، السيد الذي لا يسوده أحد، العالم بمحتويات الدهاليز وسراديبها.** [3].

ويجعل وطار **المرأة الجزائرية** تجليا آخر من تجليات نور الشمعة إنها المرأة المناضلة التي مثلتها الرواية في شخصية "العارم"، وقد خصص لها الكاتب إثنتي عشرة صفحة متواصلة يسترجع فيها ذاكرة الحرب، وتعرّفنا الرواية أنها ابنة خالة الشاعر، وخطيبة مختار القرية، وهي الفتاة المجاهدة الحسناء "**كانت جميلة، بضة، حمراء، مكتملة، في العشرين من عمرها،** كان ينافسه في حبه لها ابن أخيه، وهي من التحقت بالجبل، وأسرت قائد دورية عسكرية كانت تجوب المنطقة بعد أن ربطته بحزامهاوانتزعت سلاحه منه، بعد أن راودها وهامَ بها.[4]ومنذ ذلك الحين ظلت تتراءى في مخيلة الشاعر: "**شمعة تتوهج في قلبه نورا... بعينيها الدعجاوين، اللتين تحمل نظراتهما إيحاءً متواصلا باستغاثة وطلب نجدة، من وحدة وعزلة قاتلتين، وظمأ مزمن للحنان والعطف .بقوامها الطويل الرشيق، تتسربل ثوبا عسلي اللون، وتغطي رأسها بحجاب أبيض.**[5]**. تراءت مرة أخرى في ثوبها العسلي الرجراج، وخمارها الأبيض الذي يلف رأسها ويغطي عنقها الطويل، ثم ينحدر على كتفيها، فيجعلها شبيهة بشمعة متقدة، يسيل الشمع على جوانبها. في نظرتها استغاثة**

[1] – الرواية، ص62.
[2] – صلاح فضل، دهاليز الطاهر وطار، ص35.
[3] – الرواية، ص63.
[4] – الرواية، ص27.
[5] – الرواية، ص26.

واستفسار، وفي بسمتها تودد وانكسار، وفي حركاتها تثن يشي بمفاتن تعمل جاهدة على دفنها. ربما أحببت قبلها.وهي ؟ هي بالذات شمعة دهاليزي وسراديبي.[1].إنها المرأة التي تمثل الحنين إلى ماضي الشاعر بذكرياته وبطولاته.

أما المرأة الأخرى التي تمثل حاضر الشاعر هي التي نتعرف عليها في الجزء الثاني الذي سماه الشاعر: "الشمعة"، وهي شخصية **"زهيرة"** في الرواية التي وقع في حبها "شمعة دهليزه" وعاطفته تجاهها هي التي أخرجته من عزلته وجعلته يعيد الثقة إلى نفسه، "**وقرر أن ينغمر، ويخوض مع الخائضين، بسببها، حبيبة الروح، شمعة دهليزه، الشمعة الوحيدة، التي انبثق نورها في دهليزه، والتي يتمنى أن لا تنطفئ، والتي وثق من أن نورها أقوى من جميع الأنوار، ذلك، أنها من نوره هو، نور السمات والأرض**".[2] فهي الرمز الذي يشع روح الأمل لما يمكن أن يكمن في النفس التواقة لاستجلاء الطريق الموصل إلى غاية مثلى من خلال الدهاليز المغرقة في إلغازها ورمزيتها على حد سواء".[3]

استحالت الفتاة التي سماها الشاعر بـ"الخيزران" الجارية البربرية أم هارون الرشيد، إلى رمز قوي ممتزج بجوانب أسطورية، هي نفسها "زهيرة" التي التقت به في الحافلة، وقد تعادل الوطن من منظور الشخصية، و هي الخيزران وما لها من دور في الخلافة الإسلامية "**لقد قتلت الخيزران الأم البربرية، ابنا لها لتولي ابنا آخر على رأس الحكم. هارون الرشيد، إنما جاء محمولا على ذراعي أمه ملطخة اليدين بالدم**"[4].فتكون الخيزران هي الإشارة التي يعتمد عليها السارد في "عملية التماهي بين شخصية الفتاة الجزائرية "زهيرة"التي اقتحمته بصفاءها و عينيها لتكون معادلا للشمعة الرمز الجدير بتمثيل الوطن/ الأرض/ الحياة، " **"ومض البرق، أطلت، في مخيلته، بوجهها الغلامي، ذي العينين**

[1] – الرواية، ص38.

[2] – الرواية، ص11.

[3] – محمد عطية محمود، أسئلة الوجود– رواية "الشمعة والدهاليز" أنموذجا، مجلة الرائد، العدد 173، السنة 2012، ص 151.

[4] – الرواية، ص 81.

المنتصبتين، في طرفيه، فتبدوان، كأنهما لمومياء فرعونية، أو لكيليوباطرة، أو كأنهما لغزالة، لهما مضاء حاد، ولهما تودد سخي .وأنف رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه صغيران يروحان يهتزان، كلما تنفست، خنابتاهما ممتلئان بعض الشيء فوق فم صغير رقيق الشفتين، اللتين يحلو لها دائما أن تصبغهما بأحمر شفاه وردي باهت خافت، ذنقها الدقيق، تزينه فلجة، رقيقة، يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة، ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية إفريقية"[1]. هذه الفتاة الشابة التي تفنن الشاعر في إبراز مفاتنها بمجموعة من الإشارات الدالة إنما يمكن أن نؤوله بالتفنن في وصف الوطن، البادية في سياق النص كومضات البرق تنير دروب الشاعر والحقيقة القابعة في الأعماق، وهي التي تدخله عالما صوفيا تجعله يرتقي بها إلى أعلى المراتب "**عيناها الدعجاوان، الواسعتان، المنتصبتان، في طرفي الوجه، كأنهما لظبية.عيناها فقط تملآن الفضاءات"**[2] إن هذه الوصفات والفلتات الشعرية التي قيلت على لسان الشاعر يخاطبها بها لم تكن ناشئة عن مجرد ناص يحترف الكتابة؛ فيما يعتقد عبد المالك مرتاض؛ وإنما يراها صادرة عن عاطفة حقيقية جميلة، جياشة، كريمة، طافحة، ملتهبة، صادقة، دافئة. ولم تكن مجرد ألفاظ من اللغة ترسل شوارد في نص سردي، وإنما يجدها ألفاظا صادرة من الجنان.. والقاريء، على كل حال، هو الغانم من هذه المسألة، وهو المتمتع بتلك اللقطات الشعرية الطافحة التي نلفي الشاعر يخاطب بها خيزرانه: "**ما إن أقف حتى يمتليء المسجد بك، المحراب، والجدران، والزرابي. وكل فضاء في المسجد يمتلئ بك فلا أدري ما أقول وما أفعل؟**[3]

[1] – الرواية، ص 83-123. يتكرر هذا المقطع عدة مرات في الجزء الثاني من الرواية

[2] – الرواية، ص109

[3] – عبدالملك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مجلة العربي، العدد 451، 1996/6، تحميل من موقع: http://www.alarabimag.com/Article.asp?ART=7214&ID، يوم 2014/01/06.(بتصرف).

بملامحها الدالة تختتم هذه الفتاة- الشمعة التي أنارت حياة الشاعر، وحولت ضريحه إلى مكان حي نابض- المشهد الروائي "لتكون الوطن برموزه ومعالمه ورقته وإنسانيته مقابل عدمية الشاعر التي أقفلت دائرة وجوده باكتمال وجود الشمعة / النور/ الحقيقة.[1]

تركيب:

نخلص من هذا التحليل أنّ وطار كتب روايته -أو شهادته- وكأنها تقرير عن واقع تاريخي- وإن قال في مقدمة الرواية إنه تنبؤ- فكتب عن شخصيات تشبهه وتشبه شخصية يوسف السبتي، بوصفها شخصيات مثقفة، ساخرة، لكنها حالمة بغد أفضل، مثلما كتب عن أمكنة يألفها أو يكرهها، إذ هي أمكنة أليفة يمكن حصرها في البيت والمدرسة، وأمكنة معادية مثل: ساحة أول ماي، والتي تُحيل إلى ما تُثيره فاعلية التبئير السردي من التقاطات من جانب، وإلى توصيف حمولات تلك الالتقاطات، من خلال "سردنة الصراع بين التاريخ بوصفه أحداثا، والرواية بوصفها تمثيلا قصديا يدرك من خلاله الروائي رعب تلك الأحداث وعلاقتها بسيرة البلاد وسيرة الشخصيات".[2]

في رواية"الشمعة والدهاليز" يمزج وطار بين الواقعي والمتخيل في آن واحد، ويدخل الروائي اللعبة السردية منذ الصفحات الأولى للرواية "عن طريق كسر الإيهام السردي وإبعاد التماهي بين شخصيتي الراوي والبطل ليدخل في فضاء تأريخي ومتخيل، يشتبك بصورة فاضحة بواقع سياسي واجتماعي متأزم"[3]. وعلى الرغم من محاولة الروائي التمويه على الكثير من مستويات الواقع الموضوعي، وكذلك التمويه على المنظور الأيديولوجي للرواية؛ إلا أن الفضاء الروائي يسعى إلى كشف كل ما يؤدي إلى اتساع رقعة المغيب والمسكوت عنه في هذه الرواية.

---

[1]- محمد عطية محمود، أسئلة الوجود- رواية "الشمعة والدهاليز" أنموذجا، مجلة الرائد، العدد 173، السنة 2012، ص 151.

[2]- علي حسن الفواز، "شارع الزعيم".. رواية تكشف عن التحولات العبثية للمدينة العراقية ، السنة: 41، العدد:11082، ص14، تحميل من موقع : https://i.alarab.co.uk/s3fs-public/2018-08/11082_1.pdf بتاريخ: 2018/08/17.(بتصرف)

[3]- أنظر: فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية، ص23.(بتصرف).

وبطريقة أيقونية بارعة لخصت كلمة "الدهليز" – عبر فصول الرواية المتصلة– هذا العالم الروائي بسراديبه ومستوياته المختلفة، ونموذج الدهليز المكافئ مستقى من هيكل "أحد أضرحة بني أجد ار بتاهرت"، فيُشعر وطار قارئه أن النص "بمثابة دهاليز بعضها للأحداث، والآخر للحالات النفسية وعلائقها بتداخل واشتجار، فهو يمثل رؤية محصورة في نطاق الأضرحة تعاينها من الداخل، وتستعير نموذجها قالبا جماليا ووحدة معمارية، بحيث يصبح الزمن بدوره دهليزا هو الآخر"[1]، لكنه _ كما يقول صوت الشاعر في الرواية _"**دهليز كبير . ورغم ما نعتقده من أنه منار بشتى أنواع المعرفة فإنه مظلم، مظلم، وغامض، غامض مخيف.**"[2] والمشكلات الموضوعية التي يمتليء بها هذا الهيكل "تحضر أيضا في وعي صوت النص باعتبارها متاهة ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تظلم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد قضايا عامة كلية.[3]

– ثالثا: فضاء الانقطاع وفضاء الاتصال بين التاريخ والمتخيل في رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد".

في موضع ما بين الواقع والخيال تقع رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"، فيبدو واقعيا لأنه يجري في مكان معلوم ويتحدث عن أشخاص سجل أسماءهم التاريخ، وخياليا لأنه يبني نصه فنياً، "فهي ليست مهمومة كليا بالواقع ، أو نزاعة إلى التعامل معه من موقع المطابقة أو المماثلة رغم أن أصداءه تتردد بقوة من خلال علامات تاريخية ومحافل، إحالات هي بمثابة رسالة تحمل إمكانات معرفية وتخييلية وجمالية".[4]

---

[1] – صلاح فضل، دهاليز الطاهر وطار، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإشهار، العدد7، يوليو1996، ص34. تاريخ النشر الإلكتروني: 19-06-2009. بموقع http://www.nizwa.com/articles.php?id=327 ، تحميل يوم: 2020/03/10.(بتصرف).

[2] – الرواية، ص9.

[3] – صلاح فضل، دهاليز الطاهر وطار، ص34.

[4] – إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص110.

فالموضعة تجعله في صورة كأنه (الواقع) وبها يتأكد للنصّ إمكانية الوقوع، والتخييل يجعل النصّ فعالاً، كما يعطي المكان انطباعاً بأنَّ النصّ حقيقي، فهو يؤكد أن ما يحكى داخله هو محض تشخيص، وبفضل المكان يتبدى النصّ وكأن له علاقة بشيء خارجي، أو هو صورة عنه، أو محاكاة له، فيمكّن القارئ من تحديد زاوية لإدراك النص، كما توجه القارئ على نحو ما أن ما يقرأه جزء من الواقع.[1]

وبعد قراءة هذه الرواية ومعاينة أحداثها وأمكنتها ، وجدتها معتمدة بشكل أساسي على الخبر التاريخي، فهي تحيل على وقائع وأحداث بمنتهى الدقة، كما لاحظت أن واسني الأعرج في كل مقطع سردي يرويه جون موبي خادم مونسينيور ديبوش، أو الراوي العليم وهو الكاتب؛ يسعى إلى إحداث تواصل فكري بين إيديولوجيتين : المستعمر(بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم)، وأراد أن يكون نصه مفتوحا متطلعا إلى ما يود الروائي قوله في هذا الموضوع التاريخي، مستقدما تفاصيل متعددة إلى فضاء الحكاية فيلتقي بالمؤرخ حينا، ويفارقه حينا آخر فيترك لشخصياته نوعا من الحرية ليقول على لسانها ما تفكر فيه، وبذلك يتيح لهذه العلامات التاريخية التحدث بصيغة جديدة عن الواقع الجزائري، حتى أن قارئ هذه الرواية يشعر أنه "أمام فهم خاص للرواية تنظيرا وممارسة، واختبارا لإمكاناتها التمثيلية في مواجهة مجهولات التاريخ وامتصاص التجارب السالفة اللصيقة به، وإعادة كتابتها بوعي مغاير ومنفتح".[2]

يتأسس الفضاء الروائي في نص واسيني منذ البداية على ثنائيات تجمع بين المتناقضات، فيلتقي الثابت بالمتحرك، والمغلق بالمفتوح، فيصبح فضاء الانقطاع الذي تفرضه طبيعة الفضاء المغلق مجالا للاتصال بين الأنا والآخر ، وبين الأنا وعوالم أخرى تخلقها الشخصية لنفسها، وربما كانت تلك غاية واسيني في خلق جسور علمية ومعرفية بين أفضية وشخوص من خلال التقاط أهم ما هو جوهري في

[1] – حامد فاضل، حوار مع الناقد ياسين النصير، صحيفة المثقف ، العدد 3959 ، نشر يوم 08-07-2017 ، تحميل من موقع: http://www.almothaqaf.com 2020/02/27.(بتصرف).

[2] – المرجع نفسه، ص110.

تاريخ الجزائر الحديث ، يبدأ بدخول الاحتلال الفرنسي لغزو الجزائر ومقاومة اللأمير عبد القادر إلى آخر لحظة قاوم فيها الأمير عبد القادر واستسلامه مرغما ليؤخذ منفيا إلى فرنسا.

1- الفضاء الثابت والمتحرك:

أ- الفضاء الثابت: تنقلنا هذه الرواية إلى أفضية متباعدة، وهي أفضية متناوبة بين الثبات والتحرك، أي: (الإقامة والانتقال)، ولذلك كان البدء بدراسة أماكن الإقامة. إذ يبرز في رواية **"كتاب الأمير" فضاء "الأميرالية"** كفضاء رئيسي **ثابت** تنطلق منه أحداث الرواية، وتتوزع عبر فصول الرواية، لتنتهي إليه. وهو الأمر الذي شدّ الانتباه، لطريقة توظيفها في الحكاية.

والأميرالية كلمة معربة عن (**Amiralat**) [1] التي تعني أمير البحر، أو أمير الأسطول، وفي الرواية هي إشارة إلى الأسطول البحري في ميناء الجزائر العاصمة الذي سيكون المكان الذي سيستقبل فيه رفات المونسينيور ديبوش.إلا أنني قبل قراءة تفاصيل الرواية ذهب بي التأويل إلى أنها تشير إلى إمارة الأمير عبد القادر، أمير الدولة الجزائرية، فتكون الأميرالية بذلك تعني "الجزائر" بلد الأمير عبد القادر التي جعلها واسيني – أيضا– موطن أنطوان ديبوش. ولعل هذا الاعتقاد راجع إلى وجود علامات في النص تشير إلى منذ بداية الرواية إلى أنّ واسيني القارئ يريد ربط الأميرالية بالقصبة المطلة على البحر قائلا: **"غاب الميناء والأميرالية التي لم تظهر إلا بعض أعاليها. وانطفأت القصبة ببنياتها البيضاء التي تعودت أن تتسلق الجبل الذي يعطي ظهره للبحر...تدحرج القارب أكثر نحو اليمين، بعيدا عن الأميرالية التي غابت هذه المرة نهائيا وتحولت إلى مجرد ظل هارب نحو فضاء غير محدد".** [2] تمثل القصبة الفضاء الثابت وهي المدينة التي أطلق عليها واسيني اسم الأميرالية لأنها وطن الأمير، وهي "نقطة ارتكاز وفضاء بؤروي يعود إليه السارد جون موبي بعد أن تكون الأحداث والوقائع التاريخية والمتخيلة قد أخذت مسارات سردية متعددة"،[3] فيكون حضورها عبر

[1] – سهيل إدريس وجبور عبد النور، المنهل(قاموس فرنسي عربي) دار العلم للملايين، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط11، 1990، بيروت، ص 42.

[2] –واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير، ص17.

[3] – الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية الأمير، ص21 :

مرحلتين: الأولى يتم فيها استقبال رفات مونسينيور ديبوش، والثانية أثناء التحضير للموكب الجنائزي قبل مغادرة جون موبي والصياد المالطي الأميرالية.

تبدأ **الأميرالية الأولى** بالهدوء المخيم على المكان الذي لا حركة فيه، فـ"لاشيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية، التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو ساحل البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلف المكان شيئا فشيئا. إلا الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث. أضواء خافتة، تكاد لا ترى من وراء الجبل العالي، ما تزال تقاوم سوادا كثيفا بدأت تخترقه بعض الهالات الذهبية التي كانت تندفن وراء ظل لا تكاد تظهر إلا خطوط القمم الفاصلة بين الجبل والسماء."[1] فتبدو المدينة بهذا الوصف كأنها مكان يخلو من البشر، ما عدا إشارة الكاتب إلى وجود من يسكن المكان من خلال رائحة القهوة المنبعثة. إذ تظهر الرواية منذ البداية نسيجا لغويا يحمل خطابات وإحالات تاريخية لتسرده ضمن شكل فني حكائي يوهم القارئ بواقعية الأماكن، فيحضر المكان في هذا الاتجاه إما بواسطة تحديد المكان وتصوير أماكن واقعية، وإما بواسطة خلق أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتلك ميزة الاتجاه الواقعي الذي يكتب عن واقع؛ ولكن يسعى دائماً إلى عملية الإيهام بالواقع من خلال الوصف المتخيل الذي يصبح قادرا على منح الكتابة الروائية بعدا رمزيا معادلا للواقع. إذن إفصاح الكاتب عن اسم المدينة – وهو " القصبة"– هو ذكر لمكان موضوعي أي: مرجعي ومعروف، سيتعرف إليه القارئ بسرعة وهذا يزيد من واقعية الرواية، إذ تصبح العلاقه بين القارئ والرواية مقربة وقابلة للتصديق أكثر، ولكن هذا لا يعني أن المكان المفترض غير قابل للتصديق، فبإمكان الراوي أن يصف المكان المتخيل بذكاء يضفي إليه المقبولية عند القاريء.

ثم يستهل الكاتب في "**الأميرالية٢**" نصه بنوع من القداسة التي تلائم حدث وصول رفات القديس مونسينيور ديبوش"بدأ الضباب ينسحب شيئا فشيئا وبشكل متسارع عما كان عليه في الفجر الأول. عندما رفع رأسه، بانت له الزرقة في أجلى صفائها الصيفي" لينتقل السارد في

[1] – واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير، صص9 – 10.

"**الأميرالية٣**" إلى وصف المكان حين وصل الصياد المالطي: "مد الصياد المالطي يده إلى جون موبي وسحبه قليلا نحو حافة الأميرالية ...كانت الحركة قد بدأت فجأة تدب في المكان... كانت رائحة القهوة المحمصة و السمك المشوي والحمص والذرة تأتي من بعيد، من ميناء الجزائر المتآكل والممتلئ بالحركة التي لا تتوقف أبدا، تجار، بطالون، سماسرة، بائعو الحشيش، هزية للنساء والرجال وصيادون فقراء وبحارة محترفون"[1]. "**وفي الأميرالية ٤" يعلن الراوي عن نهاية الرواية على لسان السارد جون موبي** حين "سار الموكب تحت الألوان في صمت وخشوع كبيرين باتجاه الأميرالية، حيث منحهم القائد الأعلى للبحرية فضاء مؤقتا في انتظار إتمام المكان الذي يليق بمونسينيور. تحت ظلال الأميرالية تم تحضير قداس جنائزي كبير. كان أول المتدخلين الراهب روسي الذي قدّم الرفاة إلى مونسينيور بافي".[2] ولما كانت المدينة حسب عبد الرحمن منيف "هي البشر، هي التاريخ، وبالتالي فإنها الذاكرة الحقيقية لما كان ولما يجب أن يبقى"[3] فإنّ الاطار التاريخي للأميرالية يعد عتبة تاريخية على لسان الراوي جون موبي الذي كان عائدا رفقة الصياد المالطي برفاة مونسينيور ديبوش إلى أرض الجزائر يوم 28 جويلية سنة 1864 بناء على وصيته."وصيته ظلت عالقة في القلب أشكر الله أنها وجدت مسلكها اليوم وأن مونسينيور دو بافي توصل إلى إقناع العائلة وسكان بوردو الذين منحوه كل محبتهم بضرورة تنفيذ الوصية[4]...هكذا أوصاني أن أزرع تربة رفاته مثل الذي يزرع حبوبا في فضاء واسع، ستنبت يوما خيرا وطيبة."[5]

واستحضار نص الوصية إحدى طرائق اتدعاء التاريخ، فيقول السارد على لسان مونسينيور: **"لقد أعدت ذراع القديس أغسطين إلى هيبونة، آه لو يكتب لي بعد موتي أن تعاد أنا كذلك**

[1] – الرواية، ص488.

[2] – الرواية، ص 623.

[3] – شرف الدين، ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010،ص 51.

[4] – واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير ص 11.

[5] – الرواية، 13.

عظامي نحو تلك الأرض الطيبة مع الناس الذين اختارهم لي الله. لو أستطيع أن أنطق سأقول لمن يغمض عيني للمرة الأخيرة reddeossa mea meis ، لو فقط..."[1]

لقد استعان الكاتب بهذه الوثيقة وهي شهادة موثقة مثبتة في كتاب: VIE DE M^{GR} DUPUCH PREMIER EVEQUED'ALGER للكاتب ML'Abbé E. PIONEAU[2] بما تحمله من بعد ديني وثقافي وسياسي، واختار الروائي أن ينقلها من اللغة الفرنسية إلى العربية، رغم أن النص الأصلي مذكور باللغة الفرنسية. ليحيل من خلال آخر عبارة وردت في آخر الوصية إلى أنّ هذا النص – فعلا– موثق بالفرنسية وهو ما أشار إليه الباحث فيصل الأحمر[3] . فهذا النص – بما يحمله من دلالات تاريخية – إن قيل في سياق تاريخي واستحضره الكاتب ليشتغل عليه في بناء النص الروائي؛إنما جاء لينتج خطابا أدبيا يرويه السارد مونسنيور ديبوش وهو السارد نفسه في التاريخ، ليتماهى الأدبي في التاريخي والتاريخي في الأدبي من خلال ما يرويه جون موبي للصياد المالطي عن حياة ديبوش، وحسب منظور الكاتب واسيني الأعرج؛ فإن استحضار هذا النص يضفي قيم الإنسانية التي تدعو إلى التسامح والمحبة وحوار الحضارات. وبذلك حين يصوغ السرد الروائي فهو يحاول تقديم رؤى أخرى في سياق إنتاج خطاب ثقافي وجمالي ضمن جنس الرواية ،لأن التخيل سواء في علاقته بالذات أو بغيرها هو تلك المساحة الخلاقة التي لا تتكرر وتستنتج، وإنما تبدع وتشكل بمعني من المعاني ،تعديلا و نقدا وتكييفا عبر الحكاية ورؤاها اللامحدودة".[1] فهو لا يختزل

---

[1] – الرواية، ص233.

[2] - M. I'Abbé E. PIONEAU, *VIE DE M^{GR} DUPUCH PREMIER EVEQUED'ALGER ,* PAUL Chaumas ,Bordeaux,1865. "j'ai apporté, écrit –il les assements d'Augustin a mippone.. Ah! si aperés que je me serai endormi à mon tour , je pouvais espérer que les miens retourneront vers cette terre si tendrement aimée vers ceux que. le sengneur m'avait dormés! si j'osais, je dirais ici d'avance a celui qui me doit fermer mes yeux: reddeossa mea meis »

[3] – فيصل الأحمر، كتابة التاريخ لدى واسيني الأعرج، مجلة الكاتب العربي، العدد83، السنة26، صيف 2011، ص142.

[1] – الهوية والتخيل في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم، منشورات مديرية دار الثقافة سطيف، ص25

التاريخ ،ولكنه يجعله مرجعية لفضائه المتخيل لغرض الكشف عن مهملاته ومنسياته، وهكذا يخرج التخييل من معقوليته التي تحرف الوقائع والأحداث التاريخية".[1]

ب- الفضاء المتحرك:

1- القارب / السفينة

تتركز مسألة المكان المتحرك في مخيلة الروائي كواحدة من المشكلات الفنية المعقدة التي حيث تدفعه أسباب محدودة إلى اختيار مكان غير مستقر، وهو "المكان المتحرك" محاولة منه لتجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات. وغالبا ما يكون موظفا لغرض فكري – سياسي بالدرجة الأولى. ومن بين هذه الأماكن المتحركة نجد القارب، والسفينة، والعربة، والسيارة، وغيرها من الأماكن التي تقع فيها الأحداث أثناء انتقال الشخصيات من مكان إلى آخر.

ويمثل **فضاء السفينة** في الرواية – عموما- فضاء المغامرة، والترحال من بلد إلى بلد. ولقد كانت السفينة في عديد من الروايات تمثل "مكانا تجميعيا لعديد من الشخوص الذين لا يربطهم سوى أنهم يقصدون مكانا واحدا مثلما هو الحال في رواية محمود أحمد السيد "جلال خالد" ومن ثم تتجاوب هذه الشخصيات ليصبح التعارف طريقا للدخول إلى النفس"[2].

وفي رواية كتاب الأمير كان الفضاء المتحرك أساس الرواية التي منه تنطلق كل أحداثها على متنه، إنه فضاء القارب المبحر القادم من فرنسا والمتجه نحو شاطئ الجزائر الذي على متنه يوجد شخصيتان محددتان وهما: الراوي "جون موبي" وهو خادم القس الفرنسي المونسينيور ديبوش. الذي أوصاه أن يصل برفاته إلى أرض الجزائر، والصياد المالطي وهو صاحب القارب، الذي رافقه فجرا لتنفيذ وصية القس بإلقاء أكاليل الزهور وبعض التراب في عمق البحر .تدور أحداثها في هامش زمني لا يزيد عن يوم واحد (وهو زمن الخطاب)، يبدأ فجر يوم 28 جويلية 1864 وينتهي آخر النهار؛

عن: العلمي مسعودي، الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير، رسالة ماجستير، إشراف : العيد جلولي ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010، ص58.

[1]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع مذكور، ص83.

[2]-ياسين النصير ، الرواية والمكان، مرجع مذكور، ص 126.

حين بدأت" النوارس تتوجه أسرابا أسرابا باتجاه مخابئها". وهي مدة انتظار عودة رفات القس ديبوش من باريس ليدفن في الأرض التي أحبها وتمنى أن يوارى في ترابها.

يبدأ تحديد الفضاء المتحرك من خلال وجود جون موبي "بمحاذاة الحائط القديم الذي يفصل البحر عن اليابسة"[1] منتظرا الصياد المالطي القادم إليه على متن القارب، ويصف لنا واسيني بداية وصف الفضاء المتحرك "عندما رأى جون موبي زورق الصياد المالطي يقترب من حافة الأميرالية، لوح له بالقنديل الزيتي الذي كان بيده، مرات عديدة قبل أن يطفئه و بمحاذاة الحائط القديم الذي يفصل البحر عن اليابسة. أخذ جون موبي كيسه. دفع بالأكاليل الثلاثة نحو القارب.....عندما فتح جون موبي عينيه على وقع هسهسة المجذافين وهما يشقان عمق البحر، كان الزورق قد ابتعد قليلا عن الميناء وزيت السفن والأميرالية."[2]

إن وصف واسني لهذه الجزئيات قد لا تدل على حقيقة تاريخية حدثت فعلا في التاريخ المحدد في بداية الرواية، وهو يوم ٢٨ جويلية ١٨٦٤،إلا أنّ هذا الوصف مؤداه أنّ ثمة حوار كان يجري بين الشخصيتين فوق هذا السطح المتحرك. لتبدأ حكاية الأمير من هذا القارب الصغير والتاريخ الذي سيسرد لنا معارك الأمير إلى أن التقى ديبوش في المنفى. ليجعل واسيني من حكاية الأمير موضوعا يطرح من خلاله أسئلة الحاضر والمستقبل، وحوار الديانات والحضارات. وبذلك سيحمل هذا القارب الصغير دلالات أخرى حيث لا تغدو وسيلة للإبحار فقط، بل "هي الوعاء الفكري المبحر" –على حد تعبير ياسين النصير–[3] بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط بما تحمله من دلالات تاريخية، وعلى ظهرها يروي واسيني على لسان جون موبي قصة الأمير عبد القادر والمونسينور ديبوش. لتروي تاريخ الأمير الجزائري البطل الذي قاوم في سبيل وطنه إلى أن أجبر على الرحيل من الجزائر، ليأخذ أسيرا إلى

[1] – واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير ، ص 10

[2] – الرواية، ص 10.

[3] – ياسين النصير، الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص128.

منفاه بفرنسا. وعندما تتنهي الرحلة؛ "يكون الكاتب قد أفرغ محتويات شخوصه لتذهب مع زبد البحر"،[1] مسافة قطعها الصياد المالطي مليئة بالحديث عن رجلين عظيمين جمعهما المنفى.

ويحمل القارب في الرواية –كمكان – دلائل فكرية: صاحب القارب ليس فرنسيا، وليس له اسم في الرواية يعرف به، ولكن يحيل الكاتب فقط إلى جنسيته وعمله فورد ذكره باسم "الصياد المالطي".وتكمن مهمة الصياد المالطي في الإبحار بجون موبي – وهو خادم المونسينيور ديبوش، وهو الذي يعرف كل تفاصيل حياته، ولازمه إلى آخر لحظة قبل موته– عبر القارب إلى ميناء الجزائر أين توجد سفينة (الطاميز) التي ستنقل رفاة المونسينيور ديبوش، وقد تعاطف هذا الصياد مع جون موبي وساعده في نثر رماد تربة قبر مونسينيور ديبوش في أنظف نقطة في بحر الجزائر.

2 البحر:

ومع القارب والسفينة يوجد البحر الأبيض المتوسط وهو **الفضاء المتقلب** الذي شهد نقل الحضارات، وتزاوج الثقافات، كما شهد المعارك الحربية التي شنتها سفن الغازات، لقد كان البحر شاهدا على التاريخ، وشاهدا على معركة نافرين، الحادثة التي أدت إلى سقوط الأسطول العثماني بالجزائر، ومن ثم دخول فرنسا لاستعمار الجزائر. فموقع البحر بين الجزائر وفرنسا هو موقع بين قارتين وبين بلدين عاشا حربا ودمارا طيلة مائة وثلاثين سنة.

يربط البحر بين المدن الواقعة بين ضفتي المتوسط، ومنه نشأت ثقافة البحر المتوسط كبديل للثقافات الوطنية، ومفهومه أوسع من أن يكون طريقا موصل بين ميناءين، بل هو جسر الخلاص على حد تعبير ياسين النصير.[2]ورواية "كتاب الأمير" خلقت للبحر صورة أكبر من بحر، لتجعله وعاء فكريا عاما وشاملا. **البحر عند واسيني وعاء التاريخ، وفضاء لتحديد ثقافي يتحاور فيه الشرق مع الغرب من خلال الحاضر والماضي.** والبحر المتوسط في مخيال المثقف هو مركز لحضارة البلدان التي تطل على شواطئه، وهو الذي على ضفافه "ثمة مدن ثلاث تتشابه في جمالها ومواقعها وبشرها :

[1] – ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 128.

[2] – ياسين النصير، الرواية والمكان، ص130.

مارسيليا من هذا العلو، بونة من أعالي كاتدرائية القديس أوغستين، والجزائر من أعالي القصبة والملك كوكو. كلها أمكنة تطل على البحر و نوافذ الكاتدرائيات بها لا تفضي إلا إلى الماء والنور وشهوة التلاشي".[1] وهو المكان الذي ترسو عليه السفن والبواخر، وعلى سطحه كان "قارب الصياد المالطي ينزلق بهدوء، مخلفا وراءه بياضات وفقاعات صغيرة، ولا شيء كان يسمع من بعيد وسط هذه السكينة وهذا الصمت الكنسي إلا صوت الماء وهو ينكسر تحت وطأة المجذافين وهما يغوصان عميقا في البحر مخلفين وراءهما خطا مستقيما مثل الذي يحرث في الماء"[2] وسط "التموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث"[3]. هذه الأحداث التي جعلت البحر شاهدا على معارك وحروب على مر التاريخ.

وإذا كان البحر فضاء واحدا لأنه ماء يجري بين ضفتين؛ إلا أن الروائي قسمه إلى ماهو محاذ للأميرالية، وما هو بعيد عنها: فالمحاذي للأميرالية تم تصويره على أنه المكان الذي تجتمع فيه النفايات وزيوت السفن، أما البعيد عنها فهو المكان الأبعد والأنظف "حيث لا زيوت ولا نفايات. حيث لا شيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدئ الخليقة"[4] وهو الفضاء الحكائي الذي اختارته وجهة نظر الكاتب للولوج في سرد قصة المونسينيور ديبوش فجعل الراوي صفاء الشخصية صفة يشترك فيها مع البحر، وفي ذلك يقول على لسان جون موبي: "مونسينيور ديبوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه"[5] فالبحر إذا فاتحة السرد وخاتمته، وهو المكان الذي سيستقبل تربة رفات مونسينيور "أخذ (جون موبي) الإكليل الأول ثم حطه بهدوء على سطح البحر بحذر كبير، كأنه كان خائفا من تلاشيه. في لحظة من اللحظات رأى جون موبي البحر كعروس تستقبل إكليل الزفاف

[1] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص616.
[2] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، صص11-12.
[3] – الرواية، ص 9.
[4] – الرواية، ص12.
[5] – الرواية، ص12.

وتكتم بصعوبة سعادتها القصوى التي ارتسمت في عينيها المنكسرتين قليلا".[1] وقد خلّفت هذه الحركة إيقاعا خاصا حين بدأت تتساقط حبات التراب الواحدة تلو الأخرى، ليصبح بذلك مونسينيور في عمق البحر أين النقاء والصفاء كما أراد. فيصف السارد حالة البحر وقت الفجر حين اقتربت السفينة من الميناء "كان البحر مثل المرآة، لونه تغير من **زرقة** حادة في مثل هذا الموسم إلى لون **نيلي** يميل نحو **البنفسجي الغارق** في **بياض** ناصح رغم بياض الفجر، شيء نادر في هذا الصيف يزداد ثقل الرطوبة، البارحة كان البحر عاصفا ومجنونا على غير عادته في مثل هذا الفصل، اليوم، الوضع تغير كثيرا. الضباب الكثيف والبخار المتصاعد من كل مكان لم يمنعا الزورق من الدخول في عمق البحر"[2]

وفي وصفه للبحر؛ يركز الكاتب على ذكر الألوان "لأن توظيف اللون يمد القارئ صورة مرئية للمكان أو أحد معتقداته، كما أن تحديد الألوان أو التركيز على لون بعينه له ثقله في الدلالة، إضافة إلى أن هناك ألوانا أساسية وأخرى ثانوية. فإذا ما وصف الروائي مكانا ما – وليكن البحر مثلا – مضفيا على مياهه اللونين الأخضر والأزرق، وجدنا أن اللونين يعطيان تفسيرا طبيعيا للمكان من حيث أبعاده المسافية، فـ "اللون الأخضر يرتبط على نحو خاص بالمياه القريبة من الشاطئ والمياه الضحلة...، أما اللون الأزرق فيرتبط بالمياه البعيدة العميقة".[3]

ولما كانت الألوان ترتبط ارتباطا وثيقا بعمليات التفكير والانفعالات،[4]فإننا نجد أن إضفاء اللونين الأخضر والأزرق على مياه البحر يؤكد رمزية المياه في الأصول المرجعية باعتبارها أحد عناصر البداية والحياة والاستمرارية والقوة. ذلك أن اللون الأزرق يعد من الألوان الأساسية الأولية التي لا

---

[1] – الرواية، ص14.

[2] – الرواية ، ص19.

[3] – عبادة كحيلة، العرب والبحر, ط1, القاهرة, مكتبة مدبولي، 1989، ص13.عن: آسية البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، نشر بموقع نزوى،https://www.nizwa.com/pdfs/بتاريخ:2002/04/01، تحميل يوم 2020/03/01.

[4] – المرجع نفسه، ينظر أيضا: شاكر عبدالحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ط2، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص19.

تقبل الانقسام، فهو لا يتولد من لون آخر،[1] والعكس صحيح، فضلا عما ينطوي عليه هذا اللون من دلالات القوة لاقترانه بعظمة الملوك، في حين أن اللون الأخضر ينطوي على دلالات الحياة والخلود بما يثيره هذا اللون في ذاكرة المتلقي من ارتباطه (أي اللون) بسيدنا الخضر عليه السلام، وهو ارتباط نابع من المعتقدات الشعبية، مما يؤكد أن الألوان "ذات قيمة سيكولوجية واجتماعية لا يمكن إنكارها"[2]. فإذا ما تصورنا أن الروائي في وصفه لمكان ما – وليكن السماء مثلا – مركزا على تحليق طيور ذات لون أبيض، لوجدنا أنه بالإضافة إلى ما تمدنا به حركة الطيران من تصور للبعد المسافي للمكان اتساعا وارتفاعا ؛ فإن اللون الأبيض يرمز إلى الصفاء والنقاء والارتقاء، فضلا عن أن وجود الطير في السماء – مقر الآلهة – قد يعد رمزا للسمو الروحي والفضيلة الأخلاقية والطهر الملائكي.[3]

وبذلك يصبح فضاء البحر رمزا للمحبة والتسامح والخير وفضاء حاملا لعديد من الدلالات لعل أولها: الوفاء بالعهد من خلال تنفيد جون موبي لوصية مونسينيور الذي اضطر إلى مغادرة الجزائر مرغما "تحت ضغط الدائنين[4]...بعد سبعة أشهر ونصف من التردد والألم...وخرج يوم 22 جويلية 1846 في فجر بارد يشبه الليل، فقيرا معدما من الحدود الدنيا للحياة وهو الذي أعطى البلاد كل ما ملك من خير"[5] وهو الذي عاد إليها ميتا. فالبحر هو المكان الذي يحمل دلالات الحزن والألم في نفوس الشخصيات: حين غادر مونسينيور، ثم حين غادر الأمير وطنه قسرا إلى المنفى بعد مقاومة طويلة. "**التفت صوب البحر والسماء من خلال نافذة الباخرة الثقيلة، تأمل المياه المتدفقة التي كانت تتمزق على جنبات السفينة،لم يعد يرى أسراب الطيور التي شاهدها لأول مرة، وهو يمد رجله على سلم الأصمودي، ترفرف، ثم تغيب في الأفق المسود، لم يعد يسمع صوت المؤذن عندما كان يقطع بهو**

[1] – المرجع السابق، ص180.

[2] – المرجع السابق، ص20.

[3] – ينظر: جيلبير دوران. الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1991، ص108.

[4] – الرواية، ص488.

[5] – الرواية، صص491-492.

السفينة...لا شيء سوى الأمواج المتعددة التي كانت تتكسر على حافة السفينة"[1]. لقد تحول البحر من دلالة على الصفاء والنقاء، إلى الدلالة على الكآبة ، فتمزق المياه وتكسر الأمواج ما جاء به إلا ليدل على نفسية الأمير الكئيبة التي سيطرت عليها مشاعر الأسى والحسرة وهي تودع شاطئ المرسى الكبير بوهران، ليُؤخذ الأمير إلى عالم لم يألفه، إلى أوروبا، وبالضبط بلد المستعمر فرنسا. فوهران –عاصمة الغرب الجزائري– الأرض التي كان سلطانا عليها، وهي المدينة، "**بسهولها وبحرها وبناياتها الإسبانية والسانتا كروث التي كانت من بعيد كطائر يتهيأ للتحليق، ولكنه اعتذر...لا يريد أن يرى وهران تهرب من عينيه كأنه يراها للمرة الأخيرة**".[2]فهي ألفة المكان حيث عاش الأمير بكل ما يحتويه من أشياء جميلة وأسراب الطيور التي تعوّد على رؤيتها تحلّق في السماء، تلك كلها إشارات على ألفة المكان وفي ذلك "رمز للحرية والأنا الأعلى بما تنطوي عليه من مثالية وأهداف نبيلة، كما أن السماء في حد ذاتها يمكن أن تكون رمزا للاعتلاء والصعود الروحي والقوة والخلود[3]" مما يؤدي إلى الشعور بالحماية والأمن، لأن هذه الأمكنة مرتبطة بأعماقنا، وغيابها يدل على بداية الانتقال من مكان أليف إلى مكان غريب، وإذا ما افتقدناها فإننا نفتقد ذواتنا التي تعيش فيها.

لقد كانت **موانئ** "الأميرالية" نقطة تجارية هامة، لتتحول إلى موانئ تستقبل سفن الغزاة وعتادهم الحربي لتعلن عن بداية الحرب الفعلية، وهو ما صوره واسيني من خلال حالة الهلع التي كان عليها البحر، حيث أصبحت "الأمواج القاسية تلطم جنباتها التي ظلت تقاوم المياه البحرية في هذا الفصل الذي لا يبشر بخير كبير. دخلت المراكب الكثيرة لاستقبال الركاب وعتادهم أربعة فيالق من المشاة والمدفعية وطرق الخيالة الضرورية والخيام و كل الأدوات اللازمة لنصبها والمستشفى الجديد".[4]

---

[1] – الرواية، ص515.

[2] – الرواية، ص512.

[3] – مدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع6، ربيع 1986، ص40.

[4] – الرواية، ص170.

يكتسي البحر عند واسيني الأعرج أهمية خاصة يؤكدها حضوره المتواتر في أغلب جزئيات الرواية منذ البداية إلى النهاية من خلال حوار دار بين الصياد المالطي وجون موبي أثناء إبحارهما إلى شاطئ مرسيليا. ليكون مؤرخا لأحداث تاريخية، بصفته الشاهد على الصفاء والمحبة، والشاهد على السلم، وهو الشاهد على الحرب –أيضا– والشاهد على الكآبة والحزن، والفراق والمنفى. واحتواء البحر كفضاء فني حكائي انعكست عليه أسئلة الماضي والحاضر بكل تناقضاته إنما هو عودة إلى الجذور الثقافية وما فعله في البلدان المطلة عليه على حد تعبير ياسين النصير.[1] اضطراب البحر هو إفصاح عن ذاكرة الراوي المضطربة، ولما كانت المدينة مكانا متصلا بالبحر؛ فتاريخها مرتبط بالبحر، يستعيد الراوي عبر تخوم الذاكرة المشحونة أحداثَ التاريخ وبالأخص دخول الاستعمار الفرنسي والمقاومة الشعبية له. وبذلك تحول البحر من مجرد مكان إلى محاور حقيقي يحرر نفسه من أغلال الوصف التقليدي الجامد وذلك عبر إسقاط الحالة الفكرية للشخصية على ذلك المحيط"[2] .

3 – المكان المألوف والغريب :

أ–فضاء المدينة المتنقلة: "مدينة الزمالة"

مقابل فضاء القارب يظهر فضاء متحرك آخر تبدأ به قصة الأمير عبد القادر وهو **فضاء المدينة المتنقلة: "مدينة الزمالة"** وهي عاصمة الأمير عبد القادر التي كانت تتنقل في الغرب الجزائري أثناء مقاومتها للاستعمار الفرنسي وهو فضاء أسس على ظهور الجمال وفي الخيام. " تتحرك دولة بأكملها على ظهر مجموعة من الجمال"[3] وكانت الزمالة تكبر كلما شرّدت القبائل ودمرت مساكنهم وحقولهم، وتوسعت إلى أن وصلت سنة 1843 إلى احتواء ثلاثمائة وتسع وثلاثين من الدواوير وسبعين ألف نسمة وأربع مئة حارس نظامي تحت إمرة ابن التهامي أو ابن عراش .منقولة من حيث النظام عن معسكر كونه الأمير من أربع دوائر متساوية المسافات الفاصلة، المركز تحتله إدارة

[1] – ياسين النصير، الرواية والمكان، ص131.

[2] – وتار محمد رياض، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ط 1، دمشق :اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2000، ص 186 .

[3] – الرواية ، ص 328.

الأمير وعائلته، ثم الدائرة الأولى مكونة من معاوني الأمير المباشرين ومنهم: ابن التهامي، وبلخروبي، والميلود بن عراش، وبن خليفة. والدائرة الثانية مكونة من دوائر سيدي مبارك، ومسؤول الخيالة، وسيدي الهادي الحبيب ولد المهر قنصل الإمارة في وهران، والدائرة الثالثة مكونة من قبيلة هاشم، أما الدائرة الأخيرة فمكونة من مختلف القبائل المتضررة وقبائل الجنوب المتنقلة[1]

كان تأسيس دولة الأمير عبد القادر على هذه الشاكلة، نظرا لتضييق الاستعمار على مقاومة الأمير عبد القادر، وتتبع خطاه في كل ربوع الوطن، حيث لم يكن له خيار آخر سوى هذا الحل الاضطراري المؤقت، فقد دمر المستعمر كل المدن التي جعلها موطنا له. وبذلك كان الحل أن تكون الزمالة عاصمة الأمير المتنقلة تسير على طريق الترحال ونصب الخيام لإقامة معسكر مؤقت كلما وجدوا المكان آمنا. إلا أن هذه الاجراءات قد أخذت وقتا طويلا وأنهكت قوى الأمير، وفي ذلك يخبر الأمير مونسينيور وهو في الأسر: "لقد أمضيت وقتا طويلا في البحث عن البدائل التي لا تقبل تضييع الوقت. تخيلنا ذلك قبل سقوط المدن الكبرى لأننا كنا نعرف أنّ الحرب التي كنا نخوضها كانت قاسية وهي حرب كان الوقت هو سيدها الأول. الهدف من تنظيم الناس في شكل دوائر هو تقريبهم قدر المستطاع من مصدر القرار، البعد يولد العزلة في فلسفتنا. نظامنا كان بسيطا. أنشأناه مباشرة بعد تدمير المكان الذي تخيلته عاصمة لنا تكدامت."[2]

إلا أن هذا التنقل لم يدم وتلك الأماكن التي كانوا يجدونها مأمنا كلها اندثرت مع مجيء **الكولونيل يوسف** بمساعدة **الأغا بن فرحات** ومساعديه ابن عيسى ولد قايد العيون وبو بن حميدة، والكولونيل فلوريو الكلونيل دوبراي، " انطلق الكولونيل يوسف ليصعد إلى المرتفع الصغير مندهشا من المنظر الذي تبدى له فجأة، في هضبة بين الأودية والمرتفعات الصغيرة والأشجار الكثيفة، جثم

[1] – الرواية، ص331.

[2] – الرواية، ص 330-331.

معسكر بدون حدود، منظم كأنه مدينة أو قرية ...كان الهجوم كاسحا ومباغتا. الدفاع صار حالة انتحارية. لم يعد الانتصار مهما بالنسبة لأتباع الأمير...كان يوسف يرتمي على الخيام[1]

باغت الكولونيل يوسف الزمالة بهجومه، ودمرها عن آخرها، تتسامع "صرخات الأطفال والنساء الذين فوجئوا في غفوتهم، ورأى بألم كبير الثلاثمائة فارس الذين ارتموا بقوة في أتون النار، وهم يعرفون سلفا أنهم سيموتون، ولكنهم كانوا يفعلون ذلك لترك الفرصة لما تبقى من الزمالة لكي يفلت وينجو من نار مفاجئة وموت مؤكد"[2]وبذلك دُمّرت الزمالة وما كان بإمكانها الوقوف والدفاع.

ليكتب بيجو بعدما سمعه من مبعوث لاموريسيير إلى تفاصيل الوقائع: **"بعد حملة الربيع كان يمكن أن أصرح بأن الجزائر قد انصاعت واستسلمت ولكني فضلت أن أبقى في حدود أدنى من الحقيقة، ولكن اليوم بعد معركة 11نوفمبر الرائعة التي دمرت مشاة الأمير وعسكره وقتلت خليفته الأساسي أستطيع أن أقول لكم إنّ الحرب انتهت. يستطيع عبد القادر مع كمشة من الفرسان المتبقين له والأوفياء له أن يقوم ببعض العمليات والهجومات ضد بعض عرب الحدود الذين انصاعوا لنا ولكنه لن يفعل شيئا مهما".**[3] ثم تبعثرت إمارة الأمير وما تبقى منها منقسم بين جبال مسيردا وبني إزناسن ليكتب لاموسيير رسالة إلى ولي العهد حاكم الجزائر الدوق دومال ليزكي ما قام به مؤكدا فيها اقتراب موعد استسلام الأمير: **"الناس الذين حادثتهم هذا المساء أكدوا لي حالة الضياع التي يوجد فيها عبد القادر وتظهر جليا حالة الفوضى التي أحدثتها في صفوفه الطلقات النارية لهذه الليلة. بدأت في صياغة هذه الرسالة وأنا تحت وقع هذه الأخبار المتضاربة عندما جاءني بن خويا بصحبة مبعوثي الأمير. كان يحمل سيفي وختم الكومندار بازير إضافة إلى رسالة من الأمير كتبها صهره، مصطفى بن التهامي. أُردف نسخة منها مترجمة صحبة هذه الرسالة وجوابي عليها.**

[1] – الرواية، 344-345.

[2] – الرواية، ص 332.

[3] – الرواية، ص362

وجدت نفسي مجبرا على لاتخاذ هذه الالتزام اتجاه عبد القادر ولي الثقة الكاملة في سموكم والحكومة في تزكيتها إذا وثق الأمير في الأمان الذي أعطيته له..."[1].

من خلال تتبعنا لأماكن الانتقال التي تمثلت في إمارة الأمير عبد القادر "الزمالة" لا يمكن دراسة مكان واحد بأبعاده وخصوصياته، إذ كلها أماكن انتقال يجمعها الفضاء الحكائي الذي يسرد لنا مقاومة الأمير عبد القادر ليلا ونهارا، صيفا وشتاء، شمالا وجنوبا...ليمتزج التخييلي بالتاريخي فتحضر الحادثة موثقة ليضفي عليها الأديب جانب التخييل من خلال ملامح الشخصيات ولغة الوصف، والحوار، والسرد، تلك هي مقومات الفضاء الحكائي التي يمكن من خلالها مقاربة الفضاء المتحرك في الرواية.

وتعتبر مسألة اختيار المكان المتحرك من أهم المشكلات الفنية المعقدة في مخيلة الروائي، حيث تدفعه دوافع محددة إلى اختيار مكان غير مستقر محاولة منه تجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات. غالبا ما يكون المكان موظفا لغرض فكري، ولأن الأحداث التي ترويها الرواية مستوحاة في الغالب من التاريخ، فالكاتب لم يجد بدا من توظيف المكان المتحرك لسرد الأحداث الخاصة بإمارة الأمير عبد القادر المسماة "الزمالة"

ويمكن تحديد الفضاء المألوف من الفضاء الغريب انطلاقا من الشخصيات؛ لأن الشخصية قد تفرض سلطتها على المكان، فيتمظهر من خلال وجهة نظرها ورؤيتها الخاصة "لأن تموضع الشخصية أو الذات لا يكون مجانيا في المحكي الروائي، وإنما نستطيع أن نستخلصه من خلاله القدرات الرمزية التي يحملها"،[2]وهذا ما يحفز القارئ لاكتشاف محمولات الفضاء ودلالاته من خلاله تأثيره في الشخصية أو تأثره بها، وفي ذلك نستحضر مقولة عبد الرحمن منيف الذي قال: " المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين يعيشون فيه، والبشر هم تلخيص الزمن الذي كان، وفي مكان محدد

[1] – الرواية ، ص 475.

[2] – حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011، ص 273.

بالذات"[1] إذ لا يمكن تصور وجود شخصية دون مكان يحدد طبيعتها وانتماءها الفكري، لأن وصف المكان هو وصف للشخصية التي تحتله، يتخذ منها مواقف متعددة تتراوح بين المصاحبة والعدوانية أو ما يسمى (الألفة والغرابة)، وبذلك يصبح المكان حسب حورية الظل هو "**فضاء الشخصية**".[2] فكل ما رأته الشخصية مألوفا فهو المكان المألوف، وكل مارأته غريبا أو معاديا فهو كذلك.

وفي رواية "**كتاب الأمير**" يتحدد الفضاء المألوف بشخصيتين رئيسيتين هما: **الأمير عبد القادر، والمونسينيور ديبوش**، فالأولى: هي موضوع الرواية وهي الشخصية البطلة في أماكن إقامتها الأليفة والغريبة، في الوطن وفي المنفى، وأماكن انتقالها. والثانية: هي الشخصية الرئيسية الثانية التي حاورت الشخصية البطلة ولازمتها في المنفى.

وبما أن الخطاب الحكائي جاء ساردا لخطابات تاريخية شتى في النص؛ فإن الرواي أظهر عناية كبيرة بوصف الأمكنة، فقد خصصت لها مساحات نصية متميزة وخاصة وصف المدن من خلال تأريخ للحياة العامة في الأماكن التي أقام بها الأمير، ولعل أبرز مكان يتجلى فيه التاريخ هو مدينة **معسكر** التي احتلت الصدارة في الوصف؛ نظرا لأهمية هذه المدينة على المستوى السياسي والعسكري في حياة الأمير عبد القادر، فقد حظيت بمقاطع وصفية مطولة في القسم الخامس من الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير.[3] ولأنها مسقط رأس الأمير عبد القادر بن الشيخ محي الدين الجزائري، فرأى السارد أن يصف تضاريسها ومناظرها، وبناياتها وقراها، وسوقها بما يشتمل عليه من دكاكين ومقاه، وغير ذلك من مرافق الحياة آنذاك.

وقد استهل السارد بوصف فوتوغرافي **لمدينة معسكر** التي تبدو من بعيد "ببناياتها الجيرية غير المنتظمة كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء وترابية حائلة، تتراص ثم تنفتح مخلفة بين الكومة والكومة فضاءات وهواءات من الخضرة أو التربة الحمراء. تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالا

[1] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 125.
[2] – المرجع نفسه، ص274.
[3] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، صص75-97.

بسهل اغريس الذي يمتد على مرمى البصر، ووادي تودمان الذي يتبدد عند مخارج المدينة في شكل سواق صغيرة حتى يتضاءل نهائيا لينطفئ داخل الحدائق والمزارع الكثيرة التي تحيط بالمدينة".[1]

لينتقل إلى عرض مفصل للهندسة المعمارية لمدينة معسكر القديمة التي يحدها **"سور قديم بعرض خمسة أقدام وعلو يصل إلى تسعة أمتار، وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة، مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتتة عليها بسبب قلة الاستعمال والصيانة، تحتها قذائف كثيرة صارت تشبه الحجارة في لونها الخارجي، ثم القلعة أو البرج كما يسميه سكان المدينة، والذي يواجه من إحدى جهاته ساحة المدينة ذات الأبواب الثلاثة"**[2]

يحيل السارد إلى المكان كمعلم تاريخي يؤرخ لمعارك وحروب وقعت عبر التاريخ، وكعادة المدن تكون محمية بسور يحمي المدينة من كل الغارات التي قد تشنها عليها القبائل المجاورة أو الغزاة. وأهم ما في المدينة "القلعة" التي يسميها سكان المدينة "البرج"، وقد فصّل السارد في وصف أبعاده، كما حدد موقع ساحة المدينة وأبوابها الثلاثة التي تحيط بها. لينتقل إلى وصف دار البايلك التي بناها له الحاكم التركي له ولعائلته، مستحضرا في وصف بنائها النموذج الموريسكي القديم قبل أن يقيم به الأمير، وبعد بيعة الأمير عبد القادر ودخوله هذا القصر "نزع منه كل ما يحيل إلى الوجاهة الزائفة ليصبح مكانا متواضعا جدا، يستقبل فيه الشيخ محي الدين ضيوفه وزواره الخاصين جدا."[3]

و يوجد خارج القصر مرافق المدينة، فيبدأ السارد بوصفها بدءا **بالمسجد** القريب من دار البايلك، والمسجد الثاني بعيد يقع على أطراف المدينة و لاتظهر إلا مئذنته. وأهم ما يوجد في المدينة **سوقها** المتواجدة **بباب علي** التي يتوافد عليها الناس أيام الجمعة والسبت والأحد، وقد صور السارد هذه السوق أنها مكان منفتح على الباعة، والمزارعين، والحرفيين (الحدادين، النحاسين، البرادعيين، الطرازين، ومصلحي الأسلحة والسيوف) ومنها يقتني سكانها كل حاجاتهم حتى الأسلحة.

[1] – الرواية، ص75.
[2] – الرواية، ص 75–76.
[3] الرواية، ص76.

لينتقل إلى وصف **المقاهي** "الموجودة على حوافي السوق، وهي مقاه ضيقة ومتسخة، لا تقدم إلا القهوة التركية بخمسة سنتيمات والشيشة التي تقلل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة والحشيش للزبائن الخاصين. كل من جلس يشرب لا يقوم إلا إذا جاء من يقوّمه. فهي أمكنة للاستراحة من متاعب السوق ومشاكل الأسبوع الثقيلة"[1] فالمقهى مكان يتردد عليه كافة الناس المتسوقون والباعة، ولكل من يطلب الراحة حتى أنها كانت متنفسهم من متاعب الأسبوع، ولأنها مكان يتجمع فيه الناس ويتبادلون فيه الأخبار؛ فقد كانت مكانا ينتظر **البراحون** القدوم إليه منذ الصباح فهم "أول من يصل وآخر من يغادر المكان فيشيعون الصفقات الكبرى وأخبار الأعراس والاجتماعات وغيرها لتنشيط أعمالهم وحركتهم ليسمع كل من في السوق، فيتجمعون حوله لكي يستمعوا إلى خبر مهم عن هجوم أو عن زواج أو عن إعدام سيُعلّق فيه شخص على بوابة المدينة".[2]

يؤرخ وصف السارد لفضاء المدينة حياة المجتمع الجزائري في مدينة معسكر آنذاك، من خلال بساطة عيشهم، ويظهر اهتمام الكاتب بإبراز الأعراق التي سكنت المدينة من موريسكيين ويهود هو دليل على التعايش بينهم على اختلاف انتماءاتهم وديانتهم، كما اهتم السارد بحركة **السوق** التي كانت تمتلئ مساء الخميس ليتوافد عليها الناس طيلة الأيام الثلاثة يتسوّقون ويتبادلون الأخبار، وهو دليل على رتابة الحياة فيها، رغم عدم الاستقرار الذي كانت تشهده المنطقة، ولذلك تم تحويل فندق في باب علي إلى ثكنة عسكرية للأحصنة وتخزين الأسلحة. كما يحيل السارد على تاريخ انتشار مرض الكوليرا بالمنطقة التي استمرت 18 يوما في أكتوبر 1834، أكلت أكثر من ألف وخمسمئة ساكن من أصل عشرة آلاف ساكن موزعين بين الموريسكيين المهجرين واليهود والكوروغلي[3]

كما يعتبر هذا المشهد فسحة للقارئ من خلال توقف السرد وبداية الوصف بحجم يقدر بثلاث صفحات.[4]

---

[1] – الرواية، ص77.

[2] – الرواية، 77–78 ، (بتصرف).

[3] – الرواية،ص77.

[4] – الرواية، صص75–77.

ليحضر **التاريخ** من خلال بيعة الأمير عبد القادر يوم 27 نوفمبر 1832في **سهل اغريس** ، حيث اجتمع للبيعة الآلاف من الناس الذين التحقوا بمقام سيدي عبد القادر الجيلاني ، و"أُعلن عبد القادر سلطانا وأميرا للمؤمنين...قرأ صك البيعة على ممثلي القبائل الكبيرة الثلاث. بايعه كل من حضر بينما أرسل صك البيعة إلى كل أراضي بايلك معسكر ووهران وتلمسان بواسطة موفدين انطلقوا في الليلة نفسها"[1]

ومنها انطلقت معركة الأمير عبد القادر وبدأ بخوض حربا ضد القبائل التي تنكرت لسلطانه ورفضت دفع الضرائب ومالت إما لسلطان فرنسا أو لحاكم فرض نفسه بالقوة على الجميع، الكثير من القبائل ارتدت، ولكن الكثير منها كذلك أصبحت تطالب بانضمامها تحت الراية السلطانية للأمير[2] .لتصبح مدينة معسكر مركزا لقيادة دولة الأمير عبد القادر وتستعد لمواجهة القوات الفرنسية من جهة، و القبائل التي تنكرت لسلطانه من جهة أخرى.

ومع ترقب هجوم كلوزيل على مدينة معسكر كان الخيار الوحيد مغادرة المدينة، فأصبحت مدينة خالية بعد أن حرق أهلها كل أثر قبل مغادرتهم، وبذلك تغدو المدينة مكانا غريبا موحشا ليدخلنا السارد إلى فضاء الانتقال، فمن **تكدامت** إلى **عين ماضي** ليكون الفضاء المركزي فيها هو الجبل لأنه الأنسب لإقامة المعسكرات ومباغتة العدو .

فكانت **الجبال** مكانا للعديد من المعارك التي شهدها التاريخ، إذ كان فضاء مناسبا لإعداد الجيش "كانت مجموعة الأمير مكونة من ٢٠٠٠ من المشاة و١٢٠٠ نفر من القبائل المحاربة الذين يساعدون على المقاومة، قد احتلوا أماكنهم وراء الأشجار العملاقة وحوّطوا المرتفعات المطلة على جيش تريزل، أعطى الأمير الأمر بالهجوم، كانت المدفعية مندسة وراء الأشجار والصخور العالية بينما توزع الخيالة إلى فرق صغيرة لتكون أكثر حرية من حركتها. الغابة والشقوق والمنحدرات صعبت كثيرا من مهمة الجنرال تريزل ...استطاع تريزل وبصعوبة كبيرة أن يخرج من مضيق الغابة وينسحب نحو

[1] – الرواية، ص 89

[2] – الرواية، ص115. حررت هذه الوثيقة بتاريخ 22 نوفمبر 1832، وهي مسجلة في كتاب "حياة الأمير عبد القادر" لهنري تشرشل، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية،1971، صص59-60.

السهل وينصب هناك خيامه...في لحظة من اللحظات فكر في الدخول في مفاوضات مع الأمير لتبادل الأسرى...في الليل وبعد مراسلات عديدة طلب تريزل من الأمير الاعتراف باستقلالية الدوائر".[1] وبما أنّ مهمة الروائي كتابة نص سردي وإن كانت مادته الأساسية التاريخ؛ فمهمته ملئ الثغرات واستكمال هذه النصوص دون أن يشعر القارئ بتلك الفجوة بين ما هو فني وما هو تاريخي، ومن ثم يقوم "بتنسيق أقوالها وأفعالها، وأن يدير الكلام فيما بينها ويشرف على تنسيق خطاباتها المتنوعة وهي إحدى أهم وظائف السارد بوجه عام"[2] ليضفي عليها جانبا أدبيا تتوافر فيه العناصر الأدبية متكاملة لتجعل من النص التاريخي أدبا، ولعل ذلك كان واضحا من خلال خلق الحوار بين الشخصيات التاريخية، حيث يكون مصاحبا للحادثة، أو تخبر عنه الشخصيات من خلال حوارها كونه "أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصية وتساعد القارئ على تمثلها، حيث يؤكد الوصف الذي يذكره الكاتب عنها ويدعم المواقف التي تظهر طوال الرواية"[3]

فحين استحضر واسيني حيثيات المعركة التي خاضها تريزل وقواته ضد الأمير عبد القادر، يُدخل القارئ بطريقة ذكية ليندمج مع الحادثة من خلال حوار الأمير مع الخليفة ميزاري:

"استغرب الأمير وهو يتحدث إلى الخليفة مزاري:

–غريب أمر هذا الرجل، المهزوم عادة يطالب بما هو مستطاع؟ أتساءل إذا ما كان لهذا الرجل علاقة بالحرب وبالمفاوضات. أشك حتى في سلامة عقله.

– ماذا نفعل يا سيدي تجاه طلبه، سأل كاتب الأمير.

– ارتح هذا الرجل يريد الحرب وقد اخترق اتفاقية بكاملها، سيجيب عن هذا العدوان أمام رؤسائه. سأبعث برسالة إلى حاكم الجزائر عن طريق ابن دوران، فهو أقرب إلى العقل والصواب. الآن يبدو أنّ تريزل سيتجه نحو أرزيو لفك الطوق وعلينا أن نمنعه."[4]

---

[1] – الرواية،159-160.

[2] – عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ: سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2010، ص85.

[3] – المرجع نفسه، ص 85.

[4] – واسيني الأعرج،كتاب الأمير، ص 160.

ولقد وردت مثل هذه الحوارات في كثير من المواضع في شكل نقاشات تدعم سرد الحادثة التاريخية، فهو سرد يتخلله الحوار والوصف بين الفينة والأخرى. ونظرا للانسجام الذي يظهر بين التاريخي والأدبي؛ يكاد القارئ يؤمن بصحة هذه الحوارات والحيثيات التي جاءت في النص الأدبي: "كان الأمير قد بعث بفرق صغيرة ونصبها كرأس حربة في كل الأماكن الاستيراتيجية بعدما تأكد من صحة كلام القائد الحمياني، وبدأ في المناوشات الأولى لجر عساكر تريزل نحو عمق المقطع.

الهجوم الأول كان مفاجئا وصاعقا. الخيالة اخترقوا معسكر تريزل كالريح الساخنة، ساحبين في أثرهم الأتربة والأوراق الميتة. لم تسمع إلا حركاتهم وزفهم والطلقات النارية الكثيفة قبل أن يمضوا عميقا في فراغ الأدخنة والغبار ويتلاشوا نهائيا عن الأنظار مخلفين وراءهم صرخات مكتومة وصهيل الأحصنة الذي لم يتوقف..."[1] فرغم أنّ الأمكنة والمعارك مذكورة في التاريخ؛ إلا أنّ قصد الروائي من اختيار أسماء أمكنة حقيقية ليس إعادة سرد الوقائع التاريخية لأنها ليست هدفه؛ بل توفير الإيهام الفني لروايته. فإيراد هذه التفاصيل هو من مخيلة الكاتب لا غير.

وكما كان **الجبل فضاء للحرب** والمعارك والهجوم المباغت؛ فقد كان أيضا **فضاء للسلم**، فكان شاهدا على الاتفاقيات والمعاهدات التي أبرمت بين الأمير وجنرالات فرنسا، أبرزها **معاهدة ديميشال** مع الأمير عبد القادر في إقليم وهران التي قضت بوقف النزاع بين الجيشين وفق شروط تحفظ للمسلمين حقوقهم وكذا الفرنسيين الذين يعيشون على أرضهم[2]. و**معاهدة تافنة** التي تمت بين الجنرال بيجو والأمير عبد القادر والتي ضمت مقترحات الأمير[3]: "عندما قرأ رسالة الأمير تردد قليلا ثم أمر بتهييء حصانه وسلاحه وفيلق من الخيالة. وتوجه الجميع نحو مداخل الجبل الضيق الذي

---

[1] -كتاب الأمير، ص 162.

[2] – شارل كوكنبوت، معاهدة دوميشال، باريس، 1924. والوثيقة مؤرخة بتاريخ:26 فيفري1834، عن:شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة : أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، 1971، صص 76-78 و صص300-301.

[3] – لقد ورد في الوثيقة خمسة عشر شرطا، وصدرت في المجلة الإفريقية سنة 1950 و ذكر أبو القاسم سعد الله في ترجمة كتاب "حياة الأمير عبد القادر" لشارل هنري تشرشل، صص302-304 أنه اعتمد على ترجمة بريسنيBresnier ، خريج مدرسة اللغات الشرقية بباريس وأستاذ اللغة العربية في الجزائر.

ينفتح على قبائل ولهاصة حيث كان البوحميدي ينتظرهم...وما كادت المجموعة تخرج من فجوة الجبل حتى خرج الأمير على الأرض وفعل بيجو الشيء نفسه. كانت ملامح الأمير تبدو مرهقة ومتعبة بسبب التحركات الكثيرة من تلمسان إلى رشقون إلى معسكر إلى تاكدمت...وهما يتحادثان، كانت عيونهما تلتقي من حين لآخر ولكن سرعان ما تنكسر صوب الأوراق التي كان المترجمون يحاولون تدقيقها. بعد نقاش دام برهة من الزمن، بدأت مراسم التوقيع."[1]

إن ذكر واسيني لفضاء الجبل في مختلف الفصول، في الحرب وفي السلم، جاء ليصور لنا حجم المخاطر التي لاقت الأمير عبد القادر في مواجهة العدو، وليبين شجاعة الأمير عبد القادر الذي لم يستسلم إلا من أجل سلامة الأرواح التي بقيت على قيد الحياة.

ب الفضاء الغريب: باريس

تمثل باريس الحاضر الروائي لقصة مونسينيور ديبوش، يبدأ الراوي في الوقفة الأولى سرد حكاية مونسينيور ديبوش في مدينة باريس موثقة بتاريخ 17 جانفي 1848، وهو التاريخ الذي يشهد اجتماع النواب مع رئيس المجلس "غيزو" لفتح ملف الأمير عبد القادر الذي يحمل وعدا مكتوبا من فرنسا تجاه الأمير، وحسم الموقف يضمن مصلحة فرنسا، ويضمن كذلك الوفاء بالتعهدات المقطوعة وتحرير الأمير من سجنه،[2]ولعل ذلك ما نجده في نص الافتتاحية حين يقول الراوي على لسان مونسينيور ديبوش: "في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدة طويلة"[3]

وبما أنّ رواية "كتاب الأمير" تحكي بالتوازي سيرتين لشخصيتين دينيتين وتاريخيتين؛ سيرة "القس مونسينيور أدولف ديبوش"، وسيرة" الأمير عبد القادر الجزائري ."فقد تطلب ذلك وجود

[1] - الرواية، صص214-215-216.

[2] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير،ص 38.

[3] -كتاب الأمير، ص5.

حاضرين روائيين أو زمنين سرديين؛ أحدهما متعلق بسيرة القس ديبوش والآخر مرتبط بقصة الأمير عبد القادر. واستكمالا للحكاية لم يفت الروائي التركيز على وصف مكانين مهمين في الرواية وهما مكانان ملازمان للشخصيتين المحوريتين، فقد جعل واسيني مدينة معسكر ملازمة للأمير عبد القادر باعتبارها موطنه الأصلي وفيها دارت أهم الأحداث، و باريس ملازمة لشخصية مونسينيور لأنه عاش فيها من ناحية، ومن ناحية ثانية؛ تتطلب أحداث الرواية اللجوء إلى هذا المكان باعتباره مؤسسا لفضاء جديد في قصر أمبواز الذي بقي فيه الأمير سجينا طيلة خمس سنوات.

ولم يترك واسيني الأعرج هذا المكان دون أن يعرضه بتفاصيله الدقيقة التي تميزه فالمدينة "هي الوجه الآخر للإنسان يتعلق بها ويؤرخ لشوارعها وأزقتها، وهي تسير في الرواية موازية للبطل لها أبنيتها الرمزية والتاريخية".[1] يأخذنا واسيني في جولة **لشوارع باريس** على لسان ديبوش، إلا أنّ وصفه لباريس لم يكن محل إعجاب مثلما هو معهود عند الروائيين؛ بل كانت مدينة متعبة ولا تطاق، وليعبّر عن ذلك انطلق من وجهة نظر الشخصية مونسينيور بواسطة الراوي جون موبي "أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة. أقمت بها سنوات ولم أتعود عليها. ضخامتها تخيفني. ناسها ينفلتون من كل منطق وينقلبون بسرعة. من الصعب أن تثق بمزاج الباريسي.[2]

رأى مونسينيور ديبوش باريس في هذا الفجر كما رآها في المرة الأولى، مدينة بها الكثير من العطش إلى نفسها، جميلة ولكن سرا فيها يشتعل في الداخل مثل حبل البارود ولا أحد يعرف متى ينفجر، خصوصا مع التحركات الشعبية التي صارت تقليدا يوميا. لا تسمع إلا رشقات الرصاص وصوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيقة وأخبار عدد الموتى والذين سيقوا إلى السجن.[3]

[1] – نوّارة لحرش، صورة المدينة في الرواية، نشر في النصر يوم2010/12/20، موقع: جزايرس https://www.djazairess.com/city، تحميل يوم: 2020/03/10.

[2] – كتاب الأمير، ص27.

[3] – الرواية ، ص28.

...لا تسمع إلا الخشخشات والصوت الجاف للعربات وأصداء حدوات الأحصنة التي ترددها الشوارع الخلفية التي ما تزال فارغة[1]، وكانت شوارع باريس تشبه نفق الأموات، فقيرة من أهلها ومن موارد العيش والرخاء، والناس ينامون باكرا، فتخلو الشوارع إلا من القطط والكلاب الضالة التي لم تجد ما يسد رمقها لأن جياع باريس لم يتركوا لها حتى الفتات[2].

يتضح من خلال هذا الوصف أن واسيني الأعرج يركز على انعدام الحركة في هذا المكان، كما لا نجد اسما لشخصية أو حدثا وقع في هذا المقطع الذي لازم الوصف سوى الظلام والبرد والأمطار وغياب إشراقة شمس تعطي الدفئ لقاطنيها، فغياب دفئ المكان دلالة على برودة العواطف والكآبة والرتابة،ما جعل مونسينيور حين وصل إلى القصر يبحث عن " أشعة كانت تخترق الغيوم بصعوبة لتشع قليلا على رخامات لامعة في البناية" وذلك كله يوحي بالبحث عن بصيص أمل من شأنه أن يغير جو الكآبة إلى جو مشرق، فالشمس، والنور، والصباح؛ كلها دلالات توحي بالأمل وانفراج الهموم ؛ على عكس الظلام، والضباب، والرياح، والبرودة، والصفرة، والأمطار التي توحي بالأهوال والحزن والمصائب. وإذا عدنا إلى مدينة معسكر؛ فعلى عكس ذلك هي حاضرة بساحاتها الواسعة التي تعج بالحركة منذ طلوع الشمس، وكل بناياتها لها تاريخ وأحداث تستحضر. لذلك كانت فرنسا – من منظور شخصية ديبوش– فضاء غريبا ووضعها لم يكن على ما يرام وتبقى الجزائر تلك الأرض الطيبة التي كلما شم ترابها ازداد قربا من آلامها، وهي موطنه الذي يشعره بالدفئ، و حين طلب من جون موبي أن يحضر له بطانيته قال: "تصور يا جون كلما وضعتها على ظهري شعرت بدفئ الجزائر كله يغطيني من رأسي إلى أخمص قدمي. يبدو أننا لا نغادر أرضا إلا لنترسخ فيها أكثر وكل البلدان التي نرتادها ليست إلا مناف تعيدنا إلى الأرض الأولى التي تظل عالقة بكلامنا وألبستنا ورائحة أجسادنا"[3] فقد أصبحت الجزائر جزءا مهما من ذاكرته إن لم تكن كلها. فكل هذه الصفات تدل على أن الشخصية ترى باريس فضاء منغلقا لا حركة فيه. حتى الأمير عبد القادر وهو أسير في السجن كانت

[1] –كتاب الأمير، ص 28.

[2] – الرواية، ص40.

[3] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص103.

تبدو له (فرنسا) أرضا خادعة ولا يمكن أن يثق في عهودها واتفاقياتها "هذه الأرض بنت كلب وخادعة. تأكدتُ أنْ لا سلطان على هذه الأرض إلا سلطان الله"[1]. هي أرض فرنسا التي أخذ إليها الأمير أسيرا مدة خمس سنوات في قصر هنري الرابع في مدينة "بو" Pau، ثم قصر أمبواز. وهنا تلتقي شخصية ديبوش وشخصية الأمير في أنّ كليهما غادر الأرض التي أحبها فيقول ديبوش" الإنسان عندما يغادر تربته فكأن جلده ينزع وهو حي"[2]، وبدوره الأمير يقول: " الإنسان عندما يغادر أرضه فكأنه سلخ جلده وهو حي".[3]

يحضر **المنفى** في رواية كتاب الأمير، ممثلا في مدينة باريس التي قامت فرنسا بترحيل الأمير إليها بعد أن هزمته قوات الجنرال بيجو، وهي في هذه الحالة؛ تمثل منفى قسريا ومكانا معاديا للشخصية "**لا أرى فرنسا الآن إلا سجنا لي ولمن معي فلا فرق إذا عندي بين هذا القصر وباريس**"[4].ففرنسا هي المكان الغريب والمعادي الذي لا يمكن أن يألفه الأمير، خاصة بعدما أحس بأنه خدع، وأن فرنسا تعامله كأي سجين حرب، ولم تلتزم بعهودها تجاهه، وهذا ما زاد في حزن الأمير: ""يحزنني أن يتحول بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين "[5] أصبح الأمير ومن معه يعيشون حالة من الاغتراب في بلد المنفى، وهو ما خلق نوعا من التشتت بعد أن سيطر اليأس على عقولهم "**الأمر يزداد كل يوم سوءا، البارحة اشتكى لي صهري من زوجته، أختي ترفض البقاء معه وتفكر في العودة إلى معسكر، ابنتي زهرة بدأت تصاب بالخبل، بسبب الخوف والرعب الذي لحق بها في معتقل سانت مارغريت**"[6] ، وذلك ما زاد من استياء الأمير عبد القادر رغم إيمانه بأن كل ما يجري هو بإذن الله، خاصة حين عرض عليه أن يختار فرنسا وطنا له، ويحصل على قطعة أرض، فأحس أن فرنسا لا تريد تحريره والالتزام بما عاهدت الأمير به شريطة استسلامه، بحجة أن الملك السابق الذي أكد على

[1] – الرواية، ص52.
[2] – الرواية، ص499.
[3] – الرواية، ص505.
[4] – الرواية 527
[5] – الرواية، ص 152.
[6] – الرواية، ص529.

تسريحه قد قلب، والحكومات التي توالت بعده تخلت عن وعد تسريحه إلى مكة، وهو ما جعله يرد على بواسونيي بنبرة كلها غضب: **"لو جُمعت كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي. لا أطلب لا شفقة ولامنة. أطلب فقط تطبيق الالتزامات التي اتخذت تجاهي[1]...لا شيء يماثل الحرية. لو خيرت بين القصر مقيدا والجوع حرا، لاخترت أن أتضور جوعا وأبقى رجلا حرا".**[2]

ومن هنا يطرح فضاء **السجن** في الرواية إشكال الحرية والأسر "بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار"[3] بما يحمله المكان من تصورات ودلالات "فتظهر العلاقة بين الإنسان والمكان بوصفها علاقة جدلية بين **المكان والحرية**، وتصبح الحرية في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات".[4]

وقد نستعين ببعض الصور المكانية لنوضح هذا الصراع بين الإنسان الذي يصبو نحو الحرية والوسط الخارجي الذي يحدّ من هذه الحرية. وفي رواية **"كتاب الأمير"** يمكن اعتبار **قصر هنري الرابع وقصر أمبواز مكانا للإقامة الجبرية** غير محدودة المدى، ولكنه يفارق السجن في شروط الإقامة وحتى التسمية (قصر). و"السجن كفضاء معد لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة إقامة جبرية... وهو نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله لتبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوى بالإفراج عنه"[5] فيحس كل من يدخل إليه أنه في قوقعة مظلمة لا تصلها أشعة الشمس، "شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته، الحجرات المليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تخرج من خياشم الأنف بحدة"[1] فكل هذه الصفات الي تميز المكان الذي يقيم

---

[1] – الرواية، ص537.

[2] – الرواية، ص 546.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.

[4] – يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، مجموعة عيون المقالات، ترجمة: سيزا قاسم الدار البيضاء، ط2، 1988، ص82.

[5] – المرجع نفسه، ص ن.

[1] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص47.

فيه الأمير في أسره، لا تناسب عظمته وقيمته، وهو الذي كان سلطان الجزائر ، ورغم ظلمة المكان وبرودته يبقى إيمانه هو الذي يبعث النور فيه" عندما تجاوز(مونسينيور) العتبة رأى صفاء خاصا يشبه صفاء الإنسان المقهور والمنكسر، انتابه إحساس يشبه الإحساس الذي يخترق صمت الميت، وهو يرتعش في مواجهة شيء حتمي لا سلطان له عليه. عندما دخل عليه أشرق وجه الأمير وصار صافيا فجأة. من أين يأتيه كل ذلك النور، تساءل مونسينيور وهو يحاول أن يفتش عن الغيمة التي كانت تتخفى وراء ابتسامات الأمير الهاربة ووقاره المتجلي عميقا"[1]. يشكل فضاء المنفى في الرواية فضاء ممقوتا، يسلب الأمير حريته في ذلك السجن البارد المظلم، فهو مكان لا حياة فيه إلا للحشرات والعفن.

لقد شكل فضاء السجن مادة خصبة في رواية "كتاب الأمير " لأنه يجمع بين شخصيتين محوريتين في بناء علاقة الأنا العربي بالأخر الغربي ، يشتركان في تجربة المنفى، فمونسينيور عاش المنفى حين غادر الجزائر، والأمير عبد القادر عاش المنفى حين فرض عليه مغادرة أرضه الجزائر ليؤخذ سجينا إلى فرنسا.

وإذا كان السجن فضاء انقطاع عن العالم الخارجي، فكيف هو عند الأمير عبد القادر؟ أكان السجن فضاء انقطاع أم فضاء اتصال؟

إذا كان السجن المكان الذي تنعدم فيه الحرية على حد تعبير حسن بحراوي؛ فإنّ واسيني تمكن من إعطاءه بعدا جديدا، وهكذا يتحول السجن من معناه التداولي ليؤسس معنى جديدا لأنه سيتيح للأمير عبد القادر فرصة الاتصال بأبرز أعلام الصوفية من خلال كتاباتهم التي لم تمنعه ظروف الأسر عن قراءتها والتي فتحت له فرصة كتابة مؤلفه: **"الوشائج"** وكتاب **"تنبيه الغافل"**، وبذلك سيمسي السجن فضاء إيجابيا منتجا ومحفزا على القراءة والكتابة، وبهذا يتمكن البطل – رغم ما عاناه من قهر– من فك قيود العزلة في المنفى من خلال اتصاله بالكتاب، وبذلك يغدو الكتاب فضاء مؤسسا حاضرا له فاعليته في سير الحكاية التي تقود النص من التأزم إلى الانفراج التدريجي،

[1] – الرواية، ص 47–48.

فرغم اتسام فضاء الغربة بالانغلاق، إلا الروائي استطاع أن يزاوج بين الانغلاق والانفتاح من خلال فضاء الفسحة وهو الكتاب.

لينقلنا السارد إلى خطاب آخر عن باريس، فبعد أن كانت فضاء **للغربة** أصبحت فضاء **للانبهار**، فيتولى السارد إخبارنا عن انبهار الأمير عبد القادر بالحضارة الأوروبية إثر زيارته لبعض الأماكن في فرنسا، خاصة باريس حيث انتظم له استقبال جدير به بأمر من نابليون. وسط جمهور كبير يحركه الفضول لرؤية هذا الرجل العظيم. ثم فضاء **الأوبرا** وقصر **سان كلود** و**فرساي** ثم إلى **كنيسة المجدلية** وكنيسة **نوتردام**، ثم إلى **المقبرة** حيث وقف عند قبر نابليون، وزار بعد ذلك **متحف** المدفعية و**مطبعة الدولة** التي أدهشته طريقة الطبع وسرعة النسخ للوثائق حتى قال: "بالأمس رأيت بطاريات الحرب، وهنا أرى بطاريات الفكر"[1] .

هذه الوقائع مثبتة في التاريخ حسب ما أورده هنري تشرشل الذي كتب سيرة الأمير عبد القادر من إملاء الأمير واستنادا على بعض الوثائق التي تدعم ذلك. إلا أن واسيني لم يكتف بإيراد هذه التفاصيل وسردها في الرواية كما جاءت في نص تشرشل؛ بل كان للمخيلة دور في نسج نص بلغة شعرية تفتح فضاء المتخيل، وتزيد من متعة القارئ عن طريق الوصف الدقيق الذي يأتي في حوار بين بواسونيي والأمير عبد القادر، فيقول السارد مثلا عن المطبعة الأميرية: "لقد شغلته قوتها وذكاؤها. ورأى بعينيه كيف تنجز الكتب والجرائد. وكيف تصفّ الكلمات لتركب الجملة ثم السطر ثم الصفحة. تقدم منه أحد العمال وبدأ يشرح له باختصار ذكاء الآلة...فوجئ الأمير بما كان يراه ويلمسه.

-عظيم! رأيت البارحة دار المدافع التي يتم بها نسف أعقد التحصينات ، وأرى اليوم الآلة التي تم بها قلب أقوى الملوك. ما يخرج عنها يشبه قطرة الماء التي تنزل من السماء، إذا مسّت محارة تحولت إلى جوهرة، وإذا مسّت لسان أفعى تحولت إلى سم."[1]

[1] – أنظر: شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة : أبو القاسم سعد الله، ص271، تفاصيل زيارة الأمير عبد القادر بعد نيل حريته مذكورة من ص267 إلى271.

[1] –كتاب الأمير، ص 584.

تفتح هذه الوقفات إمكانات تأويلية للقارئ عن انبهار الأنا بفضاء الآخر من خلال ما وصلوا إليه و هو دعوة لإعادة النظر بمفهومه للذات "الأنا" ويبين ذلك قول الأمير: "كل ما بنيناه عن فرنسا وأوروبا كان في جوهره غير صحيح، كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدون الذين ينظر الله إلى وجوهنا يوم القيامة، وأنّ الجنة حكر لنا ، وكلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم. العالم يا سي مصطفى تغيّر، وتغيّر كثيرا ونحن على حافة عصر كل شيء فيه تبدى لنا على حقيقته. عندما كان الناس يستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات كنا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها وأننا كنا نعيش عصرا انسحب وانتهى"[1] يفكر واسيني من منطلق ما بعد الكولونيالية الذي "يتجاوز الانعزالية والانغلاق والمحلية الضيقة ورؤية عدد من الثقافات والآداب معا أي: اكتساب منظور ورؤية نوع من الكلية، بدلا من الرقعة الدفاعية الضئيلة التي تقدمها ثقافة المرء الخاصة"[2]، فتجربة الأمير في فرنسا هي إعادة نظر في مفهوم الأنا الجزائري محاطة برؤية جديدة في علاقة الأنا بالآخر، وبالتالي يتطلع واسيني إلى ثقافة الفكر التاريخي في تأمله للواقع الإنساني ويقصتد أزمنته وفضاءاته وشخوصه ليكشف عن واقع روائي حافل بقيم وصراعات وطموحات متصارعة، فهناك طرف قاهر وطرف مقهور[3].وبهذا تؤسس الرواية نظرة جديدة إلى الآخر غير مرهونة بمرجعية نصية، بل تستند إلى مرجعية ثقافية وحضارية، ولعل ذلك يتجلى حين أطلق سراحه في 28 أكتوبر 1852.حينها أبهرته البنايات الباريسية الضخمة والسيارات التي كانت تملأ الشوارع النظيفة، والحدائق المحيطة بالمدينة، فوجئ بالاهتمام الكبير وتغير الذهنيات وهو ينزل من القطار ويتوجه نحو العربة الحريرية التي كانت تنتظره هو ومرافقيه لتقودهم نحو القصر، شعر الأمير أنّ ما كان يحدث أمام عينيه كان مذهلا وكبيرا، عرف لماذا خسر حربه، العالم كان يتغير بعمق

[1] – الرواية، ص591.

[2] – صالح فخري، الاستغراب في مواجهة الاستشراق، مجلة القاهرة، ع:137، (دص). عن: عبد الوهاب بوشليحة، الكولونيالية واستيراتيجية التجاوز. تجربة واسيني الأعرج، ضمن الكتابة المغاربية من 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال مغاربي جديد، إشراف: فوزية بن جليد وداود محمد، 2010، ص 89.

[3] – المرجع نفسه، صص90-91 (بتصرف).

وبسرعة...الناس يشبهون عصورهم[1]. تتحدث رواية الأمير عن عالمين من خلال إشارات تحدد موقع كل واحد منهما من خلال تحديد نسقين متوازيين لكل منهما لغته في تعامله مع الآخر، تتراءى في النسق الأول السفن والمدافع والأسلحة المتطورة، والسيارات وهي ملامح الثورة الصناعية عند الآخر المستعمر؛ في حين يكشف النسق الثاني عن مجتمع عاش التفكك والتخلف ولا يزال يتجادل في اليقينيات.

فلعل واسيني يحاول خلق جسور معرفية جديدة بين الأنا والآخر لا تبقى في حدود الانبهار؛ بل تتعداها إلى إنتاج معرفة مغايرة تضيئ الأسئلة وتتوقع أن تغير منظور الإنسان إلى الواقع لأن مهمة الرواية تغيير فكر الإنسان، ولا تتوقع أن تغير الواقع.[2]

ونخلص إلى القول، إن طريقة دراسة الفضاء في هذه الروايات كان يتأسس وفق رؤية السارد/ الشخصية، فقد حاولت الدراسة استجلاء تشكل هذه الأفضية وفق الإطار العام الذي حددته كل رواية، ففي رواية كتاب الأمير يتأسس النص الروائي انطلاقا من ثنائية الأنا والآخر، وهي الثنائية التي استعاد بها واسيني كل الأحداث التاريخية. لذلك كان وصف الأحداث والأمكنة كلها من خلال تقاطبات تفرعت عن ثنائية الثابت والمتحرك، والانغلاق والانفتاح، وغير ذلك. وهذه التقنية موجودة التنظيرات الأولى لدراسة المكان، وقد ساعدت كثيرا في تأسيس الفضاء الروائي، ولكنها لا تنطبق كلها على النصوص الروائية قيد الدراسة، فالتقاطبات المكانية التي تفرعت عن الثابت والمتحرك، الانفتاح والانغلاق، كانت مناسبة للدراسة في رواية "كتاب الأمير"، إلا أن مقاربة المكان في "رواية الشمعة والدهاليز" لا تتوقف عند المكان المغلق والمفتوح، بل تتأسس من خلال فضاء أوسع يتجسد في ثنائية الظلام والنور، وهو ما يخدم الاتجاه العام للرواية بالنظر إلى موضوعها وبنيتها اللغوية ويأتي الانغلاق والانفتاح في درجة ثانية.

[1] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 571.

[2] – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص245.(بتصرف).

كان الفضاء البصري في "معركة الزقاق" هو المؤسس للخطاب الروائي فكانت الصورة أساس التداعيات والذاكرة في توجيه النص، وإعادة تشكل الفضاء المرجعي دلاليا وسرديا .

-لقد كانت الوثيقة التاريخية بنصوصها وشخصياتها التاريخية منطلقا لإعادة كتابة التاريخ، وذلك ما وجدناه في " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ومعركة الزقاق لرشيد بوجدرة، أما رواية " الشمعة والدهاليز" فكانت وثيقته هي واقع العشرية السوداء، مجسدا من خلال شخصية حقيقية هي يوسف السبتي، إضافة إلى عدد غير قليل من أسماء شخصيات من أزمنة مختلفة، وتيارات مختلفة ليجسد الصراع الإيديولوجي.

الخاتمة

الخاتمة

إنّ مقاربة موضوع "الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة" في المدونات التي اعتمدناها للبحث والتي سجلت حضورا كبيرا في الساحة الأدبية العربية والعالمية، أعطت حافزا كبيرا للبحث طرائق توظيف الخطاب التاريخي في هذه الروايات، خصوصا وأن كتابها من رواد الكتابة الروائية في الجزائر، كما أن رواياتهم جاءت مواكبة لأحداث التاريخ محللة، وناقدة، ومستشرفة، وتلك من أهم ميزات الكتابة التي حاول البحث الكشف عنها ليصل إلى النتائج الآتية:

- اتفقَت المقاربات اللغوية التي أسست لمفهوم الخطاب على عنصر أساسي في الخطاب وهو التواصل من أجل التبليغ. ثم تجاوزَت المفهوم اللساني عبر طروح نقدية معاصرة ليصبح الخطاب ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام. ومن ثم تشكل مفهوم الخطاب الروائي الحديث من هذه الظواهر الحكائية السابقة، ليكون بداية إبداعية نوعية جديدة تختلف عن كل ما سبقها من ظواهر حكائية، تشكل جنسا أدبيا خاصا يشمل ويتضمن كإمكانية مفتوحة بنيات خطابية متعددة، يعيد الروائي إنتاجها بوعي فني وفكري، فتقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر معيدة تأويلها.

- يلتقي التاريخ مع الرواية في كونهما عبارة عن أحداث وأشخاص وتفسير ورؤية، إلا أن التاريخ علم يأخذ بمبدأ العلة والمعلول في بحثه عن الحقيقة، ولا يمكن لكاتبه أن يصنعه كما يحلو له. وهنا يختلف عن الرواية، فرغم امتدادها في الزمن والتاريخ، فهي لا تريد كتابة الحقائق؛ بل تنطلق منها لكتابة الممكن فهي نص لغوي تخييلي منفتح على سائر تشكّلات الفعل الإبداعي في شتّى صورة التراثية منها والمعاصرة لتأسيس فضاء حكائي ينطلق من واقع ليكتب عن متخيل .

- بالرغم من اجتهادات النقاد الغرب والعرب من أجل تحديد مفهوم دقيق للفضاء وتطبيقه في تحليل النصوص، فما زالت الدراسات الغربية التي تناولت مكوّن الفضاء في الرواية في بداياتها، ولم تصل لدرجة طرح نموذج نظري متكامل يمكن الاستناد عليه في تحليل الأعمال السردية بطريقة شموليّة متفق عليها. لذا يظل ما قدّم حول الفضاء الحكائي اجتهادات متضاربة حول تصورات النقاد

والدارسين لهذا المفهوم. ويحتاج إلى إعادة نظر من أجل تأسيس وعي نقدي يتماشى مع الكتابة الروائية المعاصرة.

– لقد تزامنت أولى الروايات مع الكتابات التاريخية في القرن الثامن عشر، وغلب عليها طابع التسجيل (التاريخي) لحال المجتمع الذي يعيش الأفراد في رحابه بشكل أو بآخر بصورة فنية تعكس رؤية الروائي للموضوع أو للظاهرة؛ لذلك كان المنظور التاريخي المعيار الذي يجعل من كل نص روائي إبداعي رواية تاريخية كما يجعل من التاريخ رواية.

– لقد كان لفعل المثاقفة بين العالمين الأوروبي والعربي في القرن التاسع عشر، أثرا كبير في إرساء قواعد الكتابة الروائية عند العرب، وتأصيلها مع تأسيس رؤية جديدة وظهور ما يسمى "تيار الوعي" بعد الحربين العالميتين، وقد أسهم هذا التحول في فهم التاريخ أهمية في كونه رافدا أساسيا في الرؤية الإبداعية للرواية الحديثة عبر مستويات ثلاث: أولها زمنية الرواية، وثانيها فاعلية النص الروائي، وثالثها مستويات التأويل.

لقد تأثرت الرواية الجزائرية بالأحداث السياسية التي برزت في التاريخ الحديث وسادت هذه البيئة قبل الاستقلال؛ وهي التي أعطت دفعا قويا للحركة الأدبية في الجزائر. وكانت هذه الروايات كلها تسير في تيار الواقعية الاشتراكية مواكبة لأهم الأحداث التي عاشتها الجزائر قبل الثورة، وأثناء الثورة، وما بعد الاستقلال، وقد انضوت تحته أعمال الروائيين مثل الطاهر وطار، وبن هدوقة ، وواسيني الأعرج، وغيرهم ممن عاصروهم أو تأثروا بعدهم بكتاباتهم.

كما لاحظنا أن هذه المحاولات قد طغى عليها الخطاب الرسمي (السياسي)، مما أبعد أصحابها عن أدبية الأدب، ليبدو العمل حاملاً لفكرة أو موقف، وليس للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها.

إنّ خروج جيل ما بعد السبعينيات عن المسار التقليدي والبحث عن أشكال روائية جاء نتيجة لظهور منهج فكري يعكس تنامي الوعي النقدي عند كُتابها كما ابتعدت عن المباشرة في الطرح في انتقادها للواقع، وإن كانت لم تخرج عن التأريخ لواقع الجزائر.

دخلت الرواية الجزائرية مرحلة جديدة ومع أحداث أكتوبر 1988، انتقلت فيها الكتابة من الخطاب الرسمي إلى كتابة واقع مأزوم عاشه المجتمع الجزائري، تحت وطأة الواقع المظلم في رواية التسعينيات من القرن العشرين وهو ما اصطلح عليه بـ: "أدب الأزمة".

وقد كشفت دراسة النصوص الروائية المعتمدة أنموذجا للدراسة – من خلال تتبع اشتغال التاريخ في النص الروائي في ظل الحضور القوي للمادة التاريخية– أن هناك تداخلا كبيرا بين الواقعي والفني في طرائق توظيف النص التاريخي وترتيب الأحداث، وقد اعتمدت في بنيتها الزمنية على كسر خطية الزمن، وهو ما اتفقت فيه كل الروايات، من خلال تقنية الاسترجاع لفهم أحداث حاضر الشخصية من جهة، وإنارة ماضي الشخصية وإبراز ملامحها الخارجية والنفسية من جهة أخرى وهذا الاسترجاع جاء أيضاً لتذكير الشخصية بما قد تكون نسيته، أو لإقحام أسماء شخصيات تاريخية قد تفيد في إثراء النص وسد الثغرات التي قد تعتريه. أما الاستباق فتلك تقنية لجأت إليها الروايات من باب التمني في "الشمعة والدهاليز" أو الرؤيا والتنبؤ في "كتاب الأمير". وأما التكرار؛ فقد ظهر بشكل لافت للانتباه في رواية "معركة الزقاق"، وبنسبة أقل في رواية "الشمعة والدهاليز" في جزء " الشمعة"، ولم يظهر بشكل جلي في رواية "كتاب الأمير" وهو ما تم استنتاجه في دراسة الزمن الحقيقي والزمن المتخيل. وأن تطبيق النظريات الخاصة بالزمن كان ممكن التحقق في هذه الروايات.

– وعلى عكس ذلك؛ فإن التنظيرات الأولى لدراسة المكان لا تنطبق كلها على النصوص الروائية قيد الدراسة، فالتقاطبات المكانية التي تفرعت عن الثابت والمتحرك، الانفتاح والانغلاق، كانت مناسبة للدراسة في رواية "كتاب الأمير"، وقد ساعدت كثيرا في تأسيس الفضاء الروائي، إلا أن مقاربة المكان في "رواية الشمعة والدهاليز" لا تتوقف عند المكان المغلق والمفتوح، بل تتأسس من خلال فضاء أوسع يتجسد في ثنائية الظلام والنور، وهو ما يخدم الاتجاه العام للرواية بالنظر إلى موضوعها وبنيتها اللغوية ويأتي الانغلاق والانفتاح في درجة ثانية.

كان الفضاء البصري في "معركة الزقاق" هو المؤسس للخطاب الروائي فكانت الصورة أساس التداعيات والذاكرة في توجيه النص، وإعادة تشكل الفضاء المرجعي دلاليا وسرديا.

- لقد كانت الوثيقة التاريخية بنصوصها وشخصياتها التاريخية منطلقا لإعادة كتابة التاريخ ، وذلك ما وجدناه في " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ومعركة الزقاق لرشيد بوجدرة، أما رواية " الشمعة والدهاليز" فكانت وثيقته هي واقع العشرية السوداء، مجسدا من خلال شخصية حقيقية هي يوسف السبتي، إضافة إلى عدد غير قليل من أسماء شخصيات من أزمنة مختلفة، وتيارات مختلفة ليجسد الصراع الإيديولوجي.

قائمة المصادر و المراجع

قائمـة المصـادر والمـراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر العربية التراثية:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط ، دار الدعوة، إسطنبول، الطبعة الثانية، 1989.
2. أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا، الإشارات والتنبيهات، الجزء الثاني: في علم الطبيعة، شرحه: نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985.
3. عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، تخريج الأحاديث: محمود بن الجميل، وليد بن محمد بن سلامة، وخالد بن محمد بن عثمان، مطابع دار البيان الحديثة (المملكة العربية السعودية)، مكتبة الصفا(القاهرة)، دار الإمام مالك (الجزائر)، ط1، 2004، ج5- ج7.
4. أبو إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج، معاني القرأن وإعرابه، شرحه وحققه: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، ط1، 1988.
5. أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ج 1. (د.ت)
6. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2009، الجزء 1،3،13،14.
7. أبو بكرمحمد بن الحسن بن دريد أبوبكر، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط1،بيروت، لبنان،1987، ج 1.
8. أبومحمدعبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري المصري، الإعراب عن قواعد الإعراب، تحقيق: علي فودة نيل، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت،(دت).

9. الآمدي سيف الدين أبو الحسن علي بن محمَّد، الإحكام في أصول الأحكام، تح: إبراهيم العجوز، دار الكتب العلمية، دط، بيروت– لبنان، ج 1.
10. بدر الدين بن محمد بن بهادربن عبد الله الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه،ضبطه وعلق عليه: محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2، 2007، المجلد 4، ج1.
11. السبكي علي بن عبد الله الكافي، "الإبهاج في شرح المنهاج"، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1، 1995، ج1.
12. سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر أبو بشر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط3، القاهرة، 1988، ج1.
13. شرف الدين يحي العمريطي، نظم الأجرومية، دار الإمام مالك، الجزائر،ط1، 2002.
14. عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون أبو زيد ولي الدين الحضرمي الإشبيلي، المقدمة، علق نصوصه وخرج أحاديثه وعلّق عليه: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.
15. فخر الدين محمد بن عمر الرازي، مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان ،2000،ج 26.
16. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، رتبه ووثقه خليل مأمون شيحا، دار المعرفة ، بيروت، ط4، 2009.
17. محمد ابن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009. المجلد1، 3، 13، و14.
18. محمود بن عمر جار الله أبو القاسم الزمخشري، تحقيق: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

ثانيا: الروايات الأساسية:

1. رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، رواية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
2. الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار الهلال، 1995.
3. واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

ثالثا: روايات عربية وجزائرية:

4. رضا حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليسي، تونس، 1947.
5. عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، دار الآداب، بيروت، 1993.
6. عبد المجيد الشافعي،الطالب المنكوب، دار الكتب العربية، تونس، 1951.
7. فرنسيس مرّاش، غابة الحق، المطبعة المارونية، بيروت، 1865.
8. محمد المنيع، صوت الغرام، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1969.
9. نبيل سليمان، مدارات الشرق، دار الحوار للنشر،ط2 دمشق، 1994.
10. نور الدين بوجدرة، الحريق، الشركة التونسية للفنون والرسم، تونس،1957.

رابعا: المراجع العربية:

11. إبراهيم العاتي، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، ط1، 1993.
12. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
13. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية –تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2005.
14. إبراهيم عبدالعزيز، ليالي نجيب محفوظ في شبرد . الجزء الاول، منشورات بتانة، القاهرة، ط1،2017.

15. أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق في ما هو الفرياق، تحقيق: همفري ديفيز، المكتبة العربية، المطبعة الجامعية بنيويورك، 2013.

16. إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، ط1،2012.

17. إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، ط 1 ،2012.

18. إدريس بودية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، طبعة1، 2000.

19. أسد رستم، مصطلح التاريخ، مركز تراث للأبحاث والدراسات، الجيزة، مصر، ط1، 2015.

20. أصيل عبد الوهاب يوسف عطعوط، أحمد شوقي دراسة في أعماله الروائية، مطبعة جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2010.

21. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010.

22. إلياس فركوح الكتابة عند التخوم، الذات الراوية هي الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

23. أمجد ريان، صوت صارخ في الشوارع: نصوص نقدية من أعمال إدوار الخراط القصصية والروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

24. الشريف حبيلة، الرواية والعنف في الرواية الجزائرية دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

25. بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر، ورهانات الهوية في المنظومة الجزائرية، منشورات دار الأديب، 2007.

26. بشير بويجرة محمد، التاريخ، الرواية، فضاء الرشح وغواية الإنشاء- معاينة لمكامن التأثير السردي في الرواية الجزائرية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2018.

27. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986)، ج2، منشورات دار الأديب، 2008.

28. بلحيا الطاهر الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع(الجزائر) ودار الروافد الثقافية – ناشرون(بيروت)، ط 1، 2017.

29. بن حموش، مصطفى مساجد مدينة الجزائر وزواياها وأضرحتها في العهد العثماني من خلال مخطوط ديفولكس والوثائق العثمانية، دار الأمة، الجزائر، 2010.

30. بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، طبعة 1، 2005.

31. بوجمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، *أسئلة الكتابة* والصيرورة، *دار سحر للنشر*، تونس، 1998.

32. بوشوشة بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس،1999.

33. بيار ف .زيما، النص والمجتمع :آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد؛ مراجعة: موريس أبو ناضر بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2013.

34. ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار الشروق، عمان، 1992.

35. جابر عصفور : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997.

36. جاسم سلطان، فلسفة التاريخ الفكر الاستيراتيجي في فهم التاريخ، أم القرى للترجمة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط 4، 2010.

37. جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2007.

38. جمال باروت ، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر، – فرانسيس مراش صورة مثقف ستينيات القرن التاسع عشر، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1994.

39. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

40. حسن عليان، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2015.

41. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

42. حسين العمري، الخطاب في نهج البلاغة – بنيته وأنماطه ومستوياته دراسة تحليلية، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، ،2010.

43. حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون دراسة في علم التاريخ، ومدخل إلى فقه التاريخ، دار الرشاد، ط2، 2001.

44. حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري، 2016.

45. حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيو– ثقافية، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

46. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت ، ط1، 1991.

47. حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011.

48. حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى، دمشق، 2011.

49. خالد فهمي، أبو الحسن الجمال، مآذن من بشر، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر، ط1، 2015.

50. داود محمد، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ابن النديم للنشر والتوزيع، (الجزائر) ودار الروافد الثقافية ناشرون، (لبنان)، ط1، 2013.

51. رفيف رضا صيداوي : الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، دار الفارابي ، بيروت– لبنان ، ط1 ، 2008 .

52. رفيف رضا صيداوي، بين رواية التاريخ والرواية كتاريخ،ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1.

53. روجر آلن، الرواية التاريخية والتاريخ في الرواية، ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج 1 ،2008.

54. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت).

55. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000.

56. سامي قدوح، منابت القصص في الأدب العربي الحديث، دار الرؤيا العلمية، بيروت، ط1، 2015.

57. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، 1985.

58. سعيد يقطين، انفتاح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط2، 2001 .

59. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط3،1997 .

60. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط،1997.

61. سليمان كاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003 .

62. سليمة خليل، تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع7، 2011.

63. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا- مقاربات نقدية- اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.

64. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دط،دمشق،2003.

65. السيد غيث، أشهر روايات الأدب العالمي الخالدة، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2017.

66. سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

67. سيزا قاسم، مشكلة المكان الفني، مجموعة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.

68. شاكر عبدالحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ط2، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.

69. شرف الدين، ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

70. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2010.

71. شعيب حليفي، المتخيل والمرجع سيرورة الخطابات، ضمن: كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، سلسلة أبحاث المؤتمرات، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، 2008. ج1.

72. صالح بن الهادي رمضان، النقد الروائي العربي وقضايا المرجع، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط1، 2013.

73. عامر مخلوف، الرواية والتحوّلات في الجزائر، (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000.

74. عبد الحميد القط، **بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

75. عبد الحميد المحادين، التاريخ فضاء للرواية الخليجية، ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (دورة عبد الرحمن منيف)، 2005، طبع بالهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، ج1.

76. عبد الرحمان مجيد الربيعي، من النافذة إلى الأفق، مطبعة سعيدان، تونس، 1995 .

77. عبد الرحمن بن زورة، شعريّة الفضاء في النّقد الرّوائي المغاربي المعاصر(المفهوم والتحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1،2018 .

78. عبد الرحمن مبروك، بنية الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، 1967-1994، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

79. عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ: سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، **ليبيا**، ط1، 2010.

80. عبد السلام بن عبد العالي، بين بين، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996.

81. عبد اللطيف الزكري وظيفة الصورة في الرواية . النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ،عمّان، 2016.

82. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013 .

83. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

84. عبد الله خضر حمد، لسانيات النص القرآني: دراسة تطبيقية في الترابط النصي، دار القلم، بيروت،2017.

85. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد:240، 1998.

86. عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر 1925- 1954 النهضة الفكرية، النهضة الصحفية والأدبية، النهضة التأريخية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

87. عبدالمحسن طه البدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1977.

88. عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

89. عز الدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972، (بتصرف).

90. علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة (في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

91. علي حرب، نقد المثقف أو أوهام النخبة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2004 .

92. عمار زعموش، دراسات في النقد والادب، دار الأمل، دط، 1998.

93. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2001.

94. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

95. فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994.

96. فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ط1، 2004.

97. فاضل ثامر، في اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

98. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

99. فيصل الأحمر، دائرة معارف الآداب الأجنبية، دراسة نقدية، دار الأوطان للنشر والتوزيع،ط1، 2013 .

100. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010.

101. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 2004.

102. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،2004.

103. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان، جدلية العلاقة والإنسان، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، دار الفكر العربي، بيروت، 1996.

104. قاسم عبده قاسم، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث: نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1979.

105. لطفي فكري محمد الجودي، جمالية الخطاب في النص القرآني قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

106. لطفي فكري محمد الجودي، جمالية الخطاب في النص القرآني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

107. لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015.

108. لويس عوض، المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، ج1، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1963.

109. لينة عوض :تجربة الطاهر وطار الروائية: بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004.

110. ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2015.

111. مارون عبود، أدب العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2014 .

112. مجموعة من الباحثين، معجم السرديات، إشراف:محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس،ط 1،2010.

113. محمد الباردي، إنشائية الخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2000.

114. محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008.

115. محمد برادة :الأدب العربي :تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة .

116. محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986)،ج2، منشورات دار الأديب، 2008.

117. محمد صبري، الشوقيات المجهولة : آثار شوقي التي لم يسبق كشفها أو نشرها : دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه، بيروت، دار المسيرة، ط 2، ج1، 1979.

118. محمد عزام، الفضاء الروائي، مقاربة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996.

119. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

120. محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، سلسلة طي الذاكرة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1 ،2014 .

121. محمد مصايف في الثورة والتعريب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973.

122. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983.

123. محمود أمين العالم- يمنى العيد- نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، اللاذقية،1986.

124. محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقعية والإيديولوجية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986.

125. مَحْمُود مُحَمَّد خَلْفِ، بحوث تاريخية في التاريخ والحضارة الإسلامية، دار التعليم الجامعي، الإسكندرية، 2020.

126. محمود يوسف السماسيري، نظرية الخطاب (الفكر) الإسلامي، قراءة علمية تأسيسية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.(د.ت).

127. مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2005.

128. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

129. مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة- قرطاج- تونس، 1990 .

130. منتهى عبد جاسم، نظرية المحاكاة في الفلسفة اليونانية رؤية نقدية، مجلة الفلسفة، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، ع16،كانون الأول2017.

131. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية {1960- 2000}، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

132. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب،ط3، 2002.

133. ناتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن : الرواية والواقع، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1988.

134. نجاة سليم محمود محاسيس، مفاتيح علم التاريخ، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان 2013.

135. نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ، منشورات البيت، الجزائر، 2008.

136. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، إربد، عمان، 2006 .

137. نوار، سامي محمد، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء، مصر، 2002.

138. الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2004.

139. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والعربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

140. وتار محمد رياض ، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.

141. وتار محمد رياض، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2000.

142. ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الروائي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد ، 1986.

143. ياسين النصير، الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

144. يسين النصير، الرواية و المكان دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع دمشق، سوريا، ط2، 2010 .

145. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

خامسا: المراجع المترجمة:

1. إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت ط 1، 1993.

2. ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر،(د.ت) القاهرة.

3. باتريك شارودو- دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر مهيري وحمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين شريف، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008.

4. بول ريكور ، الذاكرة، التاريخ ، النسيان،ترجمة وتقديم: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط1، 2009.

5. بول ريكور، الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

6. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط1، 1999 .

7. بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2002.

8. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ط2، 2000.

9. ت. ي. أبثر، أدب *الفانتازيا مدخل* إلى *الواقع*، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

10. تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد 14، القاهرة، 1996.

11. تزفيتان.تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص23.

12. تزيفتان تودروف ،الأدب و الدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة ،مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1996.

13. جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صلاح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

14. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة : نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3،1985 .

15. جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، دمشق، 1987.

16. جوزيف كونديرا، فن الرواية، ترجمة أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

17. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1997.

18. جيرار جنيت، الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي، لجماعة من المؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق،ط1، 2002.

19. جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج" ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997.

20. جيرارجنيت، حدود النص، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، عدد 8، 1988.

21. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع368، ط1، 2003.

22. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون(بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2008.

23. ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001.

24. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم محمود الربيعي، سلسلة ميراث الترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

25. روجر آلن الرواية العربية،ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1998.

26. رولان بارث، درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط2، 1986، ص59 وما بعدها.

27. رولان بارث، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط. 2، بيروت 2002، صص: 19- 28.

28. شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة : أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، 1971.

29. عمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة وتقديم: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت ط2، 1987.

30. غادة الإمام، غاستون باشلار، جماليات الصورة التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

31. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 ،1992.

32. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،1984.

33. فرانز روزنثال، علم التاريخ عند المسلمين ،ترجمة: صالح أحمد العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1983.

34. فرديناند دسوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح الفرماوي وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس،1985 .

35. فرديناند دسوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي،آفاق عربية، بغداد، الطبعة3،1985.

36. كارل ريمون بوبر، عقم المذهب التاريخي دراسة في مناهج العلوم الإجتماعية، ترجمة عبد الحميد صبرة، دار المعارف ، الإسكندرية، 1959.

37. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، بيروت، 1984.

38. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عكرودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993.

39. مارتن هيدجر، مفهوم الزمن، ترجمة: فريق الترجمة والمراجعة في مركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 4، سنة 1998.

40. مجموعة من الباحثين، التاريخ الجديد، إشراف: جاك لوغوف، ترجمة وتقديم: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

41. مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، ط1 ، 1982.

42. ميخائيل باختين :أشكال الزمان و المكان في الرواية، تر :يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 1990 .

43. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987.

44. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة- ترجمة: محمد البكري و يمني العيد، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

45. ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فؤاد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت، ط2 ،1982.

46. ميشيل فوكو : نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية ،الدار البيضاء 1985.

47. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007.

48. هرنشو، علم التاريخ، ترجمة عبد الحميد العبادي، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1988.

- سادسا: مقالات منشورة في مؤلفات جماعية

1. أم الخير جبور، بداية العنف في رواية فوضى الأشياء لرشيد بوجدرة، ضمن: أعمال الملتقى الدولي الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، 24-25 نوفمبر2007 بمركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، قسم المخيال والممارسات، إشراف فوزية بن جليد ومحمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2010.

2. الحبيب السائح، الكتابة الروائية في الجزائر: الرهان والمحدودية، ضمن: رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، تنسيق: محمد داود، إصدارات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2006.

3. الحبيب السائح، عنف النصوص، مساهمة في الملتقى العالمي للرواية المغاربية، ضمن: أعمال الملتقى الدولي الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، 24-25

نوفمبر2007 بمركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، قسم المخيال والممارسات، إشراف فوزية بن جليد ومحمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2010.

4. الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية الأمير، ضمن: الرواية الجزائرية المعاصرة(1990-2011)، أعمال الملتقى الوطني بوحدة البحث في الثقافة والاتصال واللغات والآداب والفنون، بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر يومي:21-22 نوفمبر 2001، تنسيق: محمد داود وبن جليد فوزية، منشورات المركز، 2014.
5. مجموعة من المؤلفين، الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار وواسيني لعرج أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر،أيام: 16/15 أفريل 2008، المركز الجامعي، سعيدة، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008.
6. عبد الناصر مباركية، الصراع بين الحداثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز، أعمال ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج. الجزائر، 2000.
7. عبد الوهاب بوشليحة، الكولونيالية واستيراتيجية التجاوز تجربة واسيني الأعرج، ضمن: أعمال الملتقى الدولي الكتابة المغاربية من 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال مغاربي جديد، بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر ،إشراف: فوزية بن جليد وداود محمد، 2010.
8. عبد الوهاب بوشليحة، هاجس الحداثة في تجربة رشيد بوجدرة الإبداعية. رواية "ليليات امرأة آرق"-نموذجا، ضمن: رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، تنسيق: محمد داود، إصدارات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2006.
9. ليلى كواكي، التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" أنموذجا، ضمن مؤلف جماعي: التجريب في الرواية الجزائرية: الأسس

والخلفيات، أعمال الملتقى الوطني الرابع، إشراف: أ.د مفلاح بن عبد الله، مختبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، ط1، 2018.

10. محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث عند روائيي الحداثة العرب الغيطاني نموذجا، ضمن الرواية المعاصرة كتابة الآخر والهناك تنسيق: محمد داود، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، 2006.
11. نادية بوشفرة، جمالية الفضاء في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، أعمال الملتقى الدولي الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، بالمركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية بوهران الجزائر، أيام 18و19 نوفمبر2006.
12. نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرابع لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة ط1، الجزائر، 2000.
13. وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي: ضمن أعمال الملتقى الوطني حول "الرواية الجزائرية المعاصرة (1990- 2011) وقائع سردية وشهادات تخييلية"21-2011/11/22، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،2014.

سابعا: مقالات منشورة في الدوريات:

1. عبدالحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد1،أكتوبر 2005.
2. عمار بلحسن، الخطاب المرجعيات السيميائية والسوسيولجية : الدراسات العربية والخطاب، مجلة كتابات معاصرة الشركة العربية للتوزيع بيروت مج 3 ، ع 11 ، آب ايلول 1991.
3. عبد الرحمن حجازي، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي في النقد، المجلد 15، الجزء 57، سبتمبر2005.
4. عبد الفتاح الحجمري، **هل لدينا رواية تاريخية**، بتصرف، مجلة فصول، عدد3، القاهرة، 1997.

18. سيار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، مجلة البيان، الكويت، مج2، ع2، 1999.
5. أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،مجلة الأثر، العدد 20، جوان2014.
6. أحمد يوسف، مفهوم الخطاب بين رهاناته المعرفية ومعوقاته الإبيستيمية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، منشورات الرشاد للطياعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد1،2005.
7. إدريس الخضراوي، جرجي زيدان وفن الرواية العربية: مؤسسة أدبية تتشكل وأدب يتجدد، مجلة تبين، المجلد4، ع16، ربيع 2016.
8. أمين مصربي، المكان في الرواية العربية. الجمالية والتأويل، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، لبنان، ع: 52، مايو 2019.
9. بلقاسم مالكية، المعجم ومبدأ الإحالة باللغة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد:2-3، جانفي- جوان 2008.
10. الحبيب السائح: معركة الزقاق... فعل التتويه، مجلة المساءلة- العدد الأول- ربيع 1991.
11. صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي،مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 375 ، السنة32، تموز2002، دمشق، سوريا.
12. صفا لطفي عبد الأمير- سلام حميد رشيد الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها بمنمنمات الواسطي، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،كلية الفنون الجميلة، المجلد 14، ع2،2007 .
13. عبد المالك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز، ، مجلة العربي،المجلد 6، ع 451، 1996.
14. فريال جيوري، الرواية والتاريخ، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 2، القاهرة،1982.
15. فيصل الأحمر، كتابة التاريخ لدى واسيني الأعرج، مجلة الكاتب العربي، العدد83، السنة26، صيف 2011.

16. ليلى كواكي، سؤال التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار– أنموذجا، مجلة أبعاد، مخبر الأبعاد القيمية والتحولات، جامعة وهران، العدد6، جوان2018.

17. المثنى مد الله العساسفة، المضامين الفكرية في رواية الشمعة والدهليز للطاهر وطار، دراسة وفق منهج التلقي، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 46، ع4، 2019.

18. محسن جاسم الموسوي، هل من خصوصية للرواية العربية، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 1، ربيع 1993.

19. محمد الساري، هاجس التمرد و الحداثة عند رشيد بو جدرة ،مجلة الاختلاف ، الجزائر، العدد1، جوان 2002.

20. محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد:11، العدد4، أكتوبر 1992.

21. محمد بكر البوجي، روايات نجيب محفوظ التاريخية، تحليل للمرجعية والجمالية، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، المجلد 11 ، العدد2 ،2007.

22. محمد داود، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، عدد خاص بـ"العنف: مساهمات في النقاش"، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، ع 10، 2000.

23. محمد شوقي الزين، بركانية النص ، "النص العنكبوت" والنص الحرباء" بختي بن عودة قارئا لجاك دريدا، مجلة كتابات معاصرة، العدد66، نوفمبر2007.

24. محمد طيبي، رولان بارت الكتابة في درجة الصفر، مجلة اللغة والادب، جامعة الجزائر، العدد 15، أبريل 2001 .

25. محمد عطية محمود، أسئلة الوجود– رواية "الشمعة والدهاليز" أنموذجا، مجلة الرائد، العدد 173، السنة 2012.

26. محمود أمين العالم الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة، مجلة فصول، المجلد 12. ع1 ربيع 1993.

27. محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، مجلد:12، ع1، 1993.

28. مدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع6، ربيع 1986.

المراجع الأجنبية:

1. Anne Daladier, aspects constructifs des grammaires de ZELLIG HARRIS, Langages, No. 99, Les grammaires de Harris et leurs questions (SEPTEMBRE 90), p 83.Published by: Armand Colin Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41682207 Accessed: 21-01-2016 tlch le 11/01/2017
2. Alfonso de Toro Les romans ‘ transversaux- historiques’, Le Maghreb writes back. Figures de l’hybridité dans la culture et la littérature maghrébines, Hildesheim/ Zürich/ New York, Georg Olms Verlag, 2009 .
3. Elke Richter, « CETTE HISTOIRE FALLACIEUSE » ECRITURE DE L’HISTOIRE DANS LA PRISE DE GIBRALTAR DE RACHID BOUDJEDRA, in: Alfonso de Toro et Charles Bonn (éds), Le Maghreb writes back. Figures de l’hybridité dans la culture et la littérature maghrébines, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2009.
4. EMILE BENVENISTE, PROBLEMES DE LIGUISTQUE GENERALE, ED. GALLIMARD 1966. http ://lettres.tice.ac.àrleans.tours.fr/ph5,Etymologie du mot Discours,2009,tlch : le07/01/2017.
5. Aissani Radouane, L’écriture plurielle dans l’oeuvre de Rachid Boudjedra, Doctorat ès- Sciences en Littératures française et francophones , Codirigée par Pr Logbi Farida et Pr Jean-Pierre Montier, Université Les Frères Mentouri Constantine 1, Faculté Des Lettres Et Des Langues, Département Des Lettres Et Langue Française. École Doctorale Algéro-Française, 2018.
6. Hafid Gafaiti, Boudjedra ou la Passion de la modernité : [entretiens avec Rachid Boudjedra],5 -Paris, Denoël, 1987.
7. Kangni Alemdjrodo : Rachid Boudjedra, la passion de l’intertexte, presses universitaires de bordeaux, France, 2001.

8. **Sonia ZLITNI FITOURI,** De l'image à l'imaginaire dans « La Prise de Gibraltar De Rachid Boudjedra », in : Rachid Boudjedra et la productivité du texte,Coordonné par : Mohamed Daoud, CRASC, 2006.
9. Tzvetan.Todorov, Les catégories du récit, Communication, n°8, 1966.

ثامنا: المراجع الإلكترونية:

1- الكتب الإلكترونية:

1. وجيه كوثراني، العرب وإيران بين الذاكرة والتاريخ، ضمن: العرب وإيران: مراجعة في التاريخ والسياسة، مجموعة مؤلفين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات،قطر، ط1، بيروت2012، https://books.google.dz ، وأيضا سلسلة ملفات عبر الرابط: https://www.dohainstitute.org/ar/lists/ACRPS-PDFDocumentLibrary/document_9C2B1F9B.pdf
2. جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، ط1، 2015، ص10، كتاب إلكتروني منشور في مكتبة عين الجامعة، https://ebook.univeyes.com/111024/pdf ، تحميل بتاريخ: 2019/06/28.
3. جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق رواية (جبل العلم) لأحمد المخلوقي أنموذجا، ط1، 2017، كتاب إلكتروني، ص36 ، عن: https://www.google.com/urlhamdaoui.ma، تحميل بتاريخ: 2020/02/26.
4. عبد الله الخطيب، روايات علي أحمد باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، باكثير، موقع الأديب علي أحمد *www.bakatheer.com/upload/Rewayat-Bakatheer_al-Khateeb.pdf*، تحميل يوم: 2017/01/16.
5. جاك لوغوف، التاريخ والذاكرة، ترجمة: جمال شحيد، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر،2017.

https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/Storia-e-Memoria-History-and-Memory.aspx ، نشر بتاريخ: 2018/04/16، آخر تصفح: 2020/06/14.

6. مجموعة من المؤلفين، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، تحميل من موقع: لسان العرب https://www.lisanarb.com/2018/12/pdf_636.html?m=0

7. غريب إسكندر، مدخل الى الخطاب http://elaph.com/Web/ElaphLiterature/ نشر يوم:23/08/ 2006 تحميل يوم: 2017/01/15 .

2- المجلات الإلكترونية:

1. آسية البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، نشر بموقع نزوى ، https://www.nizwa.com/pdfs/بتاريخ:2002/04/01، تحميل يوم 2020/03/01.

2. مجموعة من الباحثين، عرض كتاب، التأريخ العربي وتاريخ العرب: كيف كُتب وكيف يُكتب؟ الإجابات الممكنة، ، أعمال المؤتمر الثالث للدراسات التاريخية، تنظيم: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، أيام: 22- 2016/04/24، بيروت، نشر الملخص في الموقع: https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/arteefb18ba.aspx في 2017/06/08

3. أمجد نجم الزيدي، المكان الروائي بين التاريخ والمتخيل ،صحيفة المثقف، العدد: 4562، نشر بالموقع http://www.almothaqaf.com/b/readings-5/935040 بتاريخ:03-03-2019، تحميل يوم:2020/03/09.

4. أميرة قاسيمي، **رحلة بين الحرب والسلام في رحاب الأديب العبقري ليو تولستوي، موقع أراجيك** ،

5. إيمان مصطفى أحمد، الرواية بين تجسيد وتأريخ الواقع: الرواية والتاريخ،موقع:http://fekr-online.com/index.php، نشر بتاريخ:2016/02/07، تحميل يوم: 2016/12/15.

6. جابر عصفور، عصر الرواية، مجلة العربي، الكويت، ع 905، أغسطس1992، http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=657 ، آخر تصفح: 2020/05/20

7. حيدر الشويلي، أثر المكان في بنات الخائبات، موقع صحافة24 ، مقالات، من موقع: https://www.sahafah24.net/show13104943.html ، منشور بتاريخ: 2020/02/13، تحميل يوم 2020/04/07. (بتصرف).

8. زيد خلدون جميل، أحدب نوتردام... من الإنسان المسخ إلى المسوخ الإنسانية ،جريدة القدس العربي، السنة30، العدد 9195 الجمعة 25 /2018/05. https://www.alquds.co.uk، آخر تصفح:2020/06/05.

9. صلاح فضل، دهاليز الطاهر وطار، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإشهار، العدد7، يوليو1996، ص34. تاريخ النشر الإلكتروني: 19-06-2009. بموقع http://www.nizwa.com/articles.php?id=327 تحميل يوم: 2020/03/10.(بتصرف).

10. **عبد الرحيم مؤدن** ، علامة فارقة في الكتابة الادبية العربية : جرجي زيدان بين الراوية والروائي، صحيفة القدس العربي ، السنة الخامسة والعشرون . العدد 7537 الخميس 11 سبتمبر 2013 https://www.alquds.co.uk/ تحميل يوم 2020/06/03.

11. عبد الكريم الجمعاوي، الخطاب الأدبي وعلاقته بالحقول المعرفية، مجلة فكر، موقع عابد الجابري، https://www.aljabriabed.net/n89_04jamaoui.htm ، آخر تصفح: 2016/06/08.

12. علي حداد، العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع:371،السنة31، 2002، ص56. تحميل من موقع: إتحاد الكتاب العرب، http://www.awu-dam.org، يوم: 2020/03/12.(بتصرف)

13. قاسم عبده قاسم، التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل، مجلة العربي، العدد (557)، أبريل 2005، نشر بالموقع: http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=9587 ، تصفح يوم: 2019/09/20.

14. محمد طيبي عن رولان بارت الكتابة في درجة الصفر، مجلة اللغة والادب ، جامعة الجزائر ابريل 2001 ، العدد 15 ص 130.

15. محمد علي العوض، الفضاء الروائيّ.. مفاهيم وإشكاليات، مجلة تكاملات ،مومنت للكتب والنشر، لندن، العدد 01، السنة الأولى،خريف 2016، صص195-196 موقع: https://p4bsite.wordpress.com/category تحميل من: https://books.google.dz/books ،تصفح يوم 15/ 2020/01.

16. محمد ناصر الخوالدة، مفهوم الخطاب كوسيلة اتصالية، تحميل من موقع المكتبة نشر بتاريخ: 2012/02/13 ،

http: //www. shrooq2. com/vb/showthread. php?t=1490 ، تصفح يوم: 2016/12/15.

17. معصومة نعمتي قزويني، الخطاب الأدبي في الصحيفة السجادية (دراسة الخصائص الأدبية للدعاء الأول نموذجا)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية،2013، السنة20،العدد 1، ص11، تحميل من موقع مودارس عبر الرابط:

https://aijh.modares.ac.ir/article-31-6883-fa.pdf ، آخر تصفح 2017/03/30.

18. مفيد نجم، صنع الله إبراهيم بين الروائي والمؤرخ في رواية "العمامة والقبعة"، نشر بموقع: http://www.alittihad.ae/rss.php، بتاريخ: 2009/02/19، تحميل يوم : 2017/05/30.

19. نجيب محفوظ، العلاقة بين الرواية والتاريخ في ملتقاها الإبداعي الرابع بالقاهرة www.aljazeera.net، آخر تحديث 27/2/2005، تحميل يوم:2015/12/15.

20. أحلام مسعد وسحر جاد الله، التسجيل والتخييل في رواية (أمريكانلي)لصنع الله إبراهيم، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، المجلد 2 ، ع 43، شباط2018 ، ص223. https://journals.qou.edu/index.php/jrresstudy/article/view/1791 تحميل يوم: 2020/06/2.

21. "روبنصن كروزي" أول رواية تترجم للعربية عام 1835 ، مركز الخليج للدراسات، تاريخ النشر: 2018/06/22.

22. أحمد إبراهيم الشريف، 100 رواية عالمية، "البحث عن الزمن الضائع" بروست يكتب أعظم عمل خيالي، اليوم السابع، https://www.youm7.com/story/2020/2/17/100-/4633262، 2020/02/21.

23. أحمد بوحسن ، الرواية والتاريخ، مجلة رباط الكتب، http://ribatalkoutoub.com/?p=280، نشر بتاريخ: 22 /01/ 2009، تحميل يوم 2012/02/15.

24. أحمد بوحسن، الرواية والتاريخ، أعمال ندوة في موضوع الرواية والتاريخ، – الرباط، تنظيم: معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، العرفان، إشراف جامعة محمد الخامس، الرباط، بتاريخ: 2015/12/16 ، نشر بمجلة رباط الكتب، بتاريخ: 2016/04/21، https://ribatalkoutoub.com/?p=2408 آخر تصفح:2020/06/06.

25. أحمديوسف، تحليل الخطاب" من اللسانيات إلى السيميائيات www.maamriilm2010yoo7.com،نشر يوم 2010/11/01، تحميل يوم2013/11/02.

26. إسراء يونس، عرض كتاب " الخطاب" لسارة ميلز، ترجمة وتقديم غريب إسكندر، دار الشؤون الثقافية، العامة، سلسلة ترجمان رقم 16، عن موقع:www. Alnaked-aliraqi.net ، نشر يوم: 2015/11/13، تحميل يوم:2017/01/14.

27. أسماء رمضان، فن المنمنمات الإسلامي: قصة أطول الفنون الزخرفية عمرًا ، نشر بموقع نون بوست، بتاريخ 07/04/2019، الرابط: https://www.noonpost.com/content/27261 ، تصفح يوم 2020/05/14.

28. آلاء عثمان ، دار الكتب تصدر "مطالع شموس السير فى وقائع كرلوس الثانى عشر" لفولتير ، رئيس التحرير: خالد صلاح، اليوم السابع، https://www.youm7.com/story/2015/1/16/2028805، 2015/01/16، تحميل يوم: 2020/06/02.

29. الأستاذ مصطفى، الحداثة الروائية في الجزائر-أرشيف: أدباء وشعراء ومطبوعات- 2012/07/31.

30. الروائي رشيد بوجدرة للنصر، تفرّغتُ للكتابة وعشتُ حياة كريمة من كتبي، حاوره: سليم بوفنداسة، جريدة النصر https://www.annasronline.com/ ، نشر بتاريخ: الثلاثاء، 26 شباط/فبراير 2019، آخر تصفح يوم: 2019/12/29

31. الطاهر الطويل، عبد اللطيف الزكري ودور الصورة في تحقيق النمذجة الجمالية للرواية، القدس العربي، الرباط https://www.alquds.co.uk/ ، نشر بتاريخ: 2017/9/21.آخر تصفح: 2020/05/16.

32. **إبراهيم هلال**، روايات "ميلان كونديرا".. حينما تتحول الآلام إلى مادة دسمة للسخرية **كيف يرى "كونديرا" التاريخ؟**، موقع الجزيرة، https://midan.aljazeera.net/intellect/literature/2017/2/1 ، نشر بتاريخ: 2017/02/01.

33. إمانويل ماكرون، الماضي ونوره الأبيض حول كتاب (الذاكرة التاريخ النسيان) لبول ريكور، ترجمة: زواوي بغورة، مجلة ألباب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود.ع 12، ص183، من موقع:

https://www.mominoun.com/flash/albab12/files/assets/common/downloads/page0184.pdf

34. أنور محمد ، بوجدرة: اللغة الفرنسية حمتني من الرقيب العربي، صحيفة الإمارات اليوم، بتاريخ2008/06/13. عبر الرابط: **https://www.emaratalyoum.com/local-section/2008-06-13-1.193718** ، تصفح يوم: 2020/05/16.

35. باسم النبريص،رشيد بوجدرة صخب في الخامسة والسبعين،(حوار مع رشيد بوجدرة)، العربي الجديد، نشر بتاريخ:2016/07/19، https://www.alaraby.co.uk/، آخر تصفح:2020/02/15. (بتصرف).

36. بشير بن شيخة ، رواية أنا كارنينا، رواية الجمال والعشق المجنون، الحوار المتمدن، العدد:5749، يوم 2018/01/06، محور: أدب وفن، الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=585081&r=0 ، آخر تصفح: 2020/06/05.

بهاء طاهر.. تاريخ من المحبة والفن والإبداع إيهاب سيد أحمد، العين الإخبارية، https://al-ain.com/article/bahaa-taher-history-of-love-and-art-and-creativity ، نشر بتاريخ: 2017/1/13 ، تحميل يوم: 2019/05/12.

37. بوجمعة بوشوشة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، http://www.benhedouga.com/content/ نشر بتاريخ: 2018/06/10.، آخر تصفح يوم : 2020/05/10.

38. بوشوشة بن جمعة، أسئلة المتن الروائي المغاربي . مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 272، آذار،1993. موقع اتحاد الكتاب العرب، https://www.awu.sy ،

39. تأثير الحروب على الرواية العالمية، مجلة فكر الثقافية، https://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id=15، تصفح يوم:2020/06/05.

40. تامر مندور، فن المنمنمات الإسلامية، نشربموقع دار ناشري للكتب الإلكترونية، يوم 2018/03/09 https://www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/6202-2018 ، تصفح بتاريخ: 2020/05/16.

41. جابر عصفور، إنطاق المسكوت عنه، مجلة العربي، الكويت، ع 499، يونيو 2000، الموقع: http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=2275 ، تحميل يوم: 2020/06/03.

42. جابر عصفور، روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة العربي، العدد 488، يوليو1999،(بتصرف).آخر تصفح: 2020/06/03. من الموقع: http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=8317

43. جابر عصفور، عصر الرواية، العربي، http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=657 ، أغسطس 1992. آخر تصفح:2020/05/20.

44. جمال القصاص ، جمال الغيطاني.. ما بين مرآتي التاريخ والواقع رحل صاحب "الزيني بركات" و"التجليات"، صحيفة الشرق الأوسط، https://aawsat.com/home/article/477196/ ، نشر بتاريخ 2015/10/19، آخر تصفح: 2020/06/07.

45. جهاد فاضل، حوار مع الطاهر وطار، مجلة العربي، العدد 446، الكويت، يناير، 1996، ص70. من موقع: http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=5958، تحميل يوم: 2020/04/10.

46. حامد فاضل، حوار مع الناقد ياسين النصير، صحيفة المثقف **العدد** 3959 ، نشر يوم 2017-07-08، تحميل من موقع: www.almothaqaf.com/c/d2/918464 2019/02/27.

47. حرفوش مدني، الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار الجزائري ، https://elkh.yoo7.com/t6-topic التصنيفات : بحوث جاهزة لطلبة قسم الآداب، دراسة كتاب، منشور بتاريخ: 2009/01/31، تحميل يوم:2013/07/22.

48. حسن المودن، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران، مجلة فكر ونقد، العدد 34 (19) ديسمبر 2000، نشر بموقع عابد الجابري: https://www.aljabriabed.net/n34_11muddan.htm ، نشر بالموقع بتاريخ:2010/04/17، تحميل يوم : 20/ 2017/02. صص31-33.

49. حميد عبد القادر، وطار بوجدرة... قراءة مغايرة للتاريخ ، جريدة الخبر،العدد: 299637 نشر بتاريخ: 2012/08/23. https://www.elkhabar.com/ar/index.php?op=print&news=299637 ، تصفح يوم: 2014/12/15.

50. حميد عبد القادر، رواية التسعينات بين الإيديولوجيا والطرح الجمهوري، جريدة الخبر ، 2000/10/03، ص21.

51. خياري شمس الدين ومحمد خضراوي، مفهوم الزمن بين الفلسفة والفيزياء، مجلة البدر، المجلد 10، العدد1، من: www.asjp.cerist.dz ، تحميل يوم 06 / 08/ 2019.

52. دانيال رايق، الخطاب الأدبي العربي المعاصر، ترجمة: إبراهيم صحراوي، مجلة الحياة الثقافية، ع35، مارس1985. https://archive.alsharekh.org/Articles/115/7826/164531 ، تحميل يوم: 2019/04/15.

53. رفعت السعيد ، إعادة انتاج التاريخ روائيا ... مغامرة إبداعية شائكة ، موقع: Middle East Online https://meo.news/en/node/499046 ، نشر بتاريخ: 2013/12/11. تحميل يوم : 2020/05/26.

54. ريمون جرجي، رواية عزازيل للدكتور يوسف زيدان، نشر http://www.diwanalarab.com/spip.php?article16022، بتاريخ:2008/1/19، تحميل : 2015/03/22.

55. زياد أبولبن، بحث في المنهج: خطاب الحكاية عند جيرار جينيت ، من موقع:

56. سعيد بن محمد السيابي، دلالات مفردة الزمن في عنوان الرواية العربية، مجلة فكر ونقد https://darfikr.com/article،نشر يوم الأربعاء 11/02/ 2016، تحميل يوم: 2017/07/07.

57. سعيد هادف، قراءة في رواية *"الشمعة والدهاليز"* للروائي الجزائري الطاهر وطار (*شمعة*) *السؤال*، و(*دهاليز*) *الذات المتعالية*، جريدة الاشتراكي،العدد: 6407، بتاريخ: 23 فبراير2001. ، موقع: https://revsoc.me/arts-and-literature/6407. ، تحميل يوم: 2014/01/06.

58. سمر الديوب، مضمرات الخطاب في النص الإشهاري، عن: http://www.aladabia.net/article-نشرفي:2012/09/24 تحميل يوم:2017/01/04.

59. سمر روحي الفيصل، بناء المكان الرّوائي الرّواية السّورية نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 306 ،تشرين الأول1996 ، www.awu-dam.org\mokifadaby\ind-mokf306.html، تحميل يوم2015/10/15.

60. شكير فيلالة،أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي، مجلة فكر،ع 47، مارس 2002، موقع عابد الجابري - https://www.aljabriabed.net/n47_12chakir.htm ، آخر تصفح :2019/06/03.

61. صلاح القرشي، بين الرواية والتاريخ، نشر بموقع: http:// aljasad.org.showthread.php? t =77546

62. صورة حاملو أعلام ورايات الخليفة أثناء الاحتفالات برؤية هلال العيد، *من مخطوط مقامات الحريري (المقامة السابعة)، من المدرسة العراقية، المخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس.*

مكتبة باريس، الرقم المتحفي (Ms. arabe 5847)بغداد، سنة (634هـ/ 1237م)، الورقة 19، الصفحة اليمنى. عن:

David Talbot Rice, Islamic Art, pl. 108

https://bibliotheques.paris.fr/Default/doc/SYRACUSE/343860

https://histoireislamique.files.wordpress.com/2014/04/040amolenuvolette-it1237-les-cavaliers-avant-le-dc3a9filc3a9-les-sc3a9ances-dal-harc3aerc3ae-bagdad-irak-peint-par-al-wc3a2siti-peint-par-al-wc3a2siti.jpg

63. عبد الحميد ختالة، للمكان أهمية كبيرة في النصوص السردية لا تقل أهمية عن الزمان، حاورته/ نوّارة لحرش، جريدة النصر، نشر بتاريخ: 06 شباط/فبراير 2017، https://www.annasronline.com/index.php/، تحميل يوم: 2020/3/05.

64. عبد اللطيف الطاهر الزكري، مفهوم الصورة الروائية ، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الإمارات العربية، ع221، أفريل 1995. تحميل من موقع: http://www.alfaisalmag.com/?page_id=10960. آخر تصفح: 2020/04/30.

65. عبد الله إبراهيم، أن تقرأ الرواية في سياق نقدي حرّ، مجلة الكلمة مجلة أدبية فكرية، العدد 55، نوفمبر، 2011، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/944 ، آخر تصفح 2020/06/05.

66. عبد الله أبو هيف، تحليل الخطاب الروائي في مدارات الشرق، علامات في النقد الأدبي، مج6، ع22، ديسمبر1996، ص124-125، موقع : https://archive.alsharekh.org/AuthorArticles/7995 آخر تصفح يوم: 2020/06/06.

67. عبد الله أبو هيف، تحليل الخطاب الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحادالكتاب العرب، العدد 304 ،آب1996، دمشق، سوريا،تحميل من http://www.awu-dam.org/periodique.htm بتاريخ:2016/01/12.

68. عبد الله بريمي، الزمن والسرد في فلسفة بول ريكور السرد والزمن والتجربة الإنسانية، مجلة الكلمة جامعة مولاي إسماعيل مكناس، الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية، المغرب، عدد 81 يناير/كانون ثاني 2014 ، ص9، تحميل من موقع الكلمة: http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=5981 ،بتاريخ 2020/04/12.

69. عبد الوهاب بوشليحة، الذات / النص في درجة الوعي قراءة في رواية – امرأة النسيان – لمحمد برادة، كتابات معاصرة – بيروت، ج 21، عدد 83، 2012، عن: مصطفى الحسناوي، كتابات للأحياء: نحو ثقافة أكثر إنسانية، الشاطئ الثالث، ط1، 2006، ص 44، (بتصرف). تحميل من موقع: أرشيف عبر الرابط: https://archive.alsharekh.org/contents/160/15412، آخر تصفح: 2019/05/15.

70. عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج ، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، ع6 ،2014، تحميل عبر موقع البوابة: www.asjp.cerist.dz، يوم 2019/4/20.

71. بوشليحة عبد الوهاب، الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية "مذنبون لون دمهم في كفى" للحبيب السايح مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، المجلد 27، العدد 1، تحميل من موقع: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/31072 ، بتاريخ: 2019/06/15.

72. عبدالملك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مجلة العربي، العدد 451، 1996/6، تحميل من موقع: http://www.alarabimag.com/Article.asp?ART=7214&ID، يوم 2014/01/06.

73. علي حسن الفواز، "شارع الزعيم".. رواية تكشف عن التحولات العبثية للمدينة العراقية ، السنة: 41، العدد:11082، ص14، تحميل من موقع : https://i.alarab.co.uk/s3fs-public/2018-08/11082_1.pdf بتاريخ: 2018/08/17.(بتصرف)

74. غنية بوحرة، تجليات الدلالة الأيديولوجية وعنف الفضاء في رواية متاهات ليل الفتنة ل :أحميدة عياشي، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري–، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013م، ص 197. www.asjp.cerist.dz، تحميل يوم: 2019/4/20.

75. فاضل ثامر، عبد الرحمن منيف ومساءلة وهم التاريخ، موقع: تلسقف: https://www.tellskuf.com/index.php/tha/5-cul/57077-2016-05-08-10-14-13.html بتاريخ 2016/01/08، آخر تصفح:2020/06/02.

76. فليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، وكالة الصحافة العربية، 2020، ج1، ص161و ص222.
https://books.google.dz/books?id=TprcDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq ، تحميل يوم 2020/06/04. النسخة الأولى (1913) مخطوطة محفوظة بالمطبعة الأدبية.

77. فيليب دي طرَّازي، مؤسسة هنداوي، https://www.hindawi.org/contributors/47597385 آخر تصفح: 2020/06/02.

78. – قيس ماضي فرّو، المعرفة التاريخية في الغرب: مقاربات فلسفية وعلمية وأدبية، إصدارات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، الدوحة، قطر، 2013، تحميل الكتاب عبر الموقع: https://books.google.dz/books?id=w71mDwAAQBAJ&pg=PA1947&lpg=PA1947، بتاريخ: 2019/12/15.

79. كمال التومي، فن الرواية ميلان كونديرا، مجلة علامات، العدد10، 1998،(بتصرف). موقع سعيد بنكراد: http://www.saidbengrad.net/al/n10/10.htm ،آخر تصفح يوم: 2020/05/12.

80. كمال الرياحي، رشيد بو جدرة أو قدر الحياة في فم الذئب، *مدونة إيلاف*، http://elaphblogs.com/post/81989.html، نشر بتاريخ: 2009/01/08، آخر تصفح يوم: 2020/05/12.

81. كمال الرياحي، في روائيّة رشيد بو جدرة، موقع: **http://www.diwanalarab.com/spip.php?auteur144**، الدراسات المحكمة، نشر بتاريخ: ٢٤ حزيران (يونيو) ٢٠٠٧، تحميل يوم: 2014/01/15.

82. لحسن عزوز، من التعالق المعرفي التاريخي إلى الرؤيا الإستشرافية رؤيا تخييلية لرواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، الملتقى الدولي حول الجزائر وثورتها التحريرية، أرشيف كلية الأداب واللغات، جامعة ورقلة، http://manifest.univouargla.dz/documents/Archive/Archive%20Faculte%20des%20Lettres%20et%20des%20Langues/Seminaire-national-sur-L-Algerie-et-sa-revolution-editoriale/azouz-lahcen.pdf. آخر تحديث: 2019/12/02، آخر تصفح: 2020/02/20.

83. محمد الكرافس، مغامرات الشكل القصصي من التقليدية إلى التجريب . الرواية نموذجا، 12 يوليو 2015 .

84. محمد خطابي، وِلْيَمْ فُولْكْنَر.. شيخُ الرّوائيّين الأمريكيين في القرن 20 ما زال أكثرَ حضوراً بيننا، صحيفة القدس العربي، **https://www.alquds.co.uk**، منشور بتاريخ: 2016/09/20، تحميل يوم: 2020/06/06.

85. محمد عبد الرحمن، 100رواية عالمية.. "يوليسيس" ملحمة القرن العشرين المستوحاة من الأوديسة،موقع اليوم السابع: https://www.youm7.com/story/2020/2/21/100-/463914، آخر تصفح: 2019/12/15.

86. مفيد نجم، حوار الرواية والتاريخ مشكلة المصطلح، صحيفة العرب، السنة 42، ع 11612، ص14، نشر بتاريخ: 2020/02/09، تصفح: 2020/04/03. https://i.alarab.co.uk/2020-02/11612_Page_14.pdf

87. ممدوح فراح النابي، النصوص الأولى في الرواية والترجمة ريادات مجهولة، صحيفة العرب، العدد 10268، السنة 38، بتاريخ: 2016/05/07، ص15. تحميل من الموقع: https://i.alarab.co.uk/pdf/2016/05/07-05/p1000.pdf يوم: 2020/06/03.

88. نوّارة لحرش، صورة المدينة في الرواية، نشر في النصر يوم2010/12/20، موقع: جزايرس https://www.djazairess.com/city، تحميل يوم: 2020/03/10.

89. هيمة عبد الحميد، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية : قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، المجلد 29، فيفري2013، ص 230.من موقع:

90. هيئة التحرير، كيف جسدت رواية "آنا كارنينا" رحلة تولستوي من الشك للإيمان؟، نشر بموقع الجزيرة، https://www.aljazeera.net/midan/intellect/literature ، بتاريخ:2017/04/12، آخر تصفح:2020/06/05.

91. واسيني الأعرج الرواية التأريخية :الحاجة التأريخية والضرورة الإبداعية، http://www.alquds.co.uk/wp-content/uploads/picdata/ ، نشر بتاريخ: 2017/12/26. تحميل يوم 2020/05/15.

92. نزار سالم، مارسيل بروست "البحث عن الزمن المفقود"، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com، 2020/01/25.

93. **يوسف يوسفي،استدعاء الذاكرة التاريخية في السّرد الجزائري المعاصر، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، العدد 56 الصفحة 105.**

https://jilrc-magazines.com/wp-content/uploads/2019/11/ آخر تصفح: 2020/06/03.

94. حمدي باسل، روايات خالدة: الجنرال في متاهته، صحيفة البيان الإماراتية، https://www.albayan.ae/paths/books/2007-12-10-1.815524

95. محمد سيف الإسلام بوفلاقة، قراءة في كتاب "الرواية والاستنارة" للدكتور جابر عصفور، مجلة فكر الثقافية، الرياض، ع13، نوفمبر2015- يناير 2016، https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=183 ، تحميل يوم: من: http://www.awu-dam.org/periodique.htm، آخر تصفح: 2020/05/15.

96. ربيعة العربي، الفرق بين الخطاب والنص، مجلة علامات، العدد 33، قضايا في النقد الأدبي، كلية الآداب أغادير، 2010 . http://saidbengrad.free.fr/al/n33/index.htm.

97. مضمرات الخطاب في النص الإشهاري، موقع طنجة الأدبية، آخر سمر الديوب، تحديث:2020/06/12

https://www.aladabia.net/article-1026311_1/kisa+marribia+kasira.php

آخر تصفح:2020/06/16.

أطروحات:

1. شاهر محمد عبد الرحيم جبر، الرواية التاريخية العربية في الأدب العربي الحديث، 1967-2000، دراسة في الرؤية والتشكيل، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: سمير قطامي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2008، ص .36، موقع محمد سعيد ربيع الغامدي، http://mohamedrabeea.net/library/pdf/a755e49d-8cb4-4f25-beb2-757238273525.pdf، آخر تصفح: 2020/01/15.

2. عبد الحفيظ زهير جعوان، تأثير خطابات حسن نصر الله على نتائج معركة تموز2006، رسالة ماجستير دراسات دولية، إشراف: سميح شبيب، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2009، ص14،

تحميل يوم 2016/12/26. من موقع جامعة بيرزيت: https://fada.birzeit.edu/bitstream/20.500.11889/1524/1/thesis_18032015_11758.pdf

3. محمد أمين بحري، الخطاب المأساوي في رواية التسعينات، رسالة دكتوراه، إشراف: جاب الله السعيد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010، ص86. نشر بموقع أرشيف بتاريخ 2012/05/29،: https://ia600202.us.archive.org/15/items/lis-group101/lis00732.pdf ، تحميل يوم: 2015/02/13.

4. مليكة الضاوي، تجليات الأزمة في الرّواية الجزائرية (1995- 2005)دراسة موضوعاتية، رسالة دكتوراه، إشراف: نزيهة زاغر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2015، ص92 .

الفهرس

فهــرس الموضوعـات

الإهداء

كلمة شكر

المقدمة .....أ

المدخل : مفهوم الخطاب

أولا : مفهوم الخطاب في الدراسات التراثية. 08

1- الخطاب في التراث العربي الإسلامي 08

2- الخطاب في الدراسات الغربية 12

ثانيا: الخطاب في الدرس اللساني..... 13

1- مصطلح الخطاب في اللسانيات الحديثة 13

2- الخطاب عند المفكرين المعاصرين 18

أ- مفهوم الخطاب في الفكر الغربي المعاصر 18

ب- مفهوم الخطاب في الفكر العربي المعاصر 21

ثالثا: مفهوم الخطاب الروائي..... 25

الفصل الأول مفاهيم أساسية: الرواية والتاريخ والفضاء

أولا: مفهوم التاريخ 31

ثانيا: مفهوم الرواية 45

ثالثا : إشكالية الفضاء المصطلح والمفهوم..... 50

1- مفهوم الزمن..... 50

2- مفهوم الزمن الروائي 57

3- مفهوم الفضاء الروائي : 62

1.3 مفهوم الفضاء في النقد الغربي 64

2.3 مفهوم الفضاء في النقد العربي 75

الفصل الثاني: السياق الثقافي لنشأة الرواية العربية

أولا: الرواية وعلاقتها بالتاريخ:..... 89

1- الطروحات النقدية حول المفهوم: 89

2- الأبعاد الدلالية للتاريخ في النص الروائي وإشكالية القراءة: 90

ثانيا: بدايات الرواية التاريخية: 96

1- الرواية التاريخية عند الغرب: 96

2- الرواية الجديدة في أوروبا:الحداثة والتجديد 101

ثالثا: الرواية التاريخية عند العرب: 105

1 بوادر الكتابة الروائية عند العرب: 105

2 الرواية العربية من النشأة إلى النضج: 121

رابعا : التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة:.....131

1- مسار الكتابة الروائية في الأدب الجزائري المعاصر. 131

2- الكتابة الروائية والتاريخ ما بعد الستينيات: تأسيس وتجريب 135

3- الرواية الجزائرية بعد انتفاضة أكتوبر1988. 144

الفصل الثالث: تجليات الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أولا: الزمن الروائي بين الواقعي والفني: 154

1- المفارقات الزمنية.....154

2- إيقاع الزمن.....155

ثانيا: الزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب السردي في الرواية الجزائرية 157

1- حوار الأزمنة في رواية معركة الزقاق 159

2- تشظي الأزمنة في رواية الشمعة والدهاليز.....169
3- تداخل الأزمنة المرجعي والمتخيل في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد 180

الفصل الرابع: الفضاء الحكائي بين الخطاب التاريخي والمتخيل في الرواية الجزائرية.

تشكل الفضاء في الرواية الجزائرية المعاصرة : 193
أولا: الوعي وتفكيك التاريخ في رواية معركة الزقاق/ التاريخ والوعي بالأنا 194
1- سؤال الكتابة عند رشيد بوجدرة: 194
2- رواية معركة الزقاق: مسارات الذاكرة وخلخلة التاريخ 196
أ- المنمنمة من الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي 198
ب- جمالية الصورة ووعي القراءة 201
ت- الصورة فضاء للذاكرة- فضاء للكتابة 203
3- فضاء النص بين التاريخ والمتخيل في معركة الزقاق 211
ثانيا: الفضاء المظلم والتاريخ المغيب في رواية الشمعة والدهاليز.....217
1- ثنائية الظلام والنور 217
أ. الفضاء المظلم 220
ب. دهليز الدهاليز 220
2- ثنائية الفضاء المغلق والمفتوح 221
أ- الفضاء المغلق:البيت فضاء للحياة والموت 221
ب- الفضاء المفتوح: 228
- الشارع فضاء للصراع 228
- مدينة قسنطينة: فضاء الذاكرة 237
3. الشمعة: الفضاء النوراني 242
ثالثا: فضاء الانقطاع وفضاء الاتصال بين التاريخ والمتخيل في رواية "كتاب الأمير مسالك

أبواب الحديد" 249
1. الفضاء الثابت والمتحرك 251
أ- الفضاء الثابت: الأميرالية 251
ب- المتحرك 255
- القارب/ السفينة 255
- فضاء البحر 257
2. المكان المألوف والغريب : 262
أ- المألوف: الزمالة / الجبل 262
ب- الغريب: باريس/ السجن 272
الخاتمة.....**283**
قائمة المصادر والمراجع **288**
فهرس المحتويات **331**

الملخص باللغة العربية

إنّ المتتبع لمسار الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر – رغم تعثرها في البداية مع ستينيات وسبعينيات القرن العشرين–يجد وفرة معتبرة في العقود التي تلتها حتى أصبحت الوسيلة الأوفر حظا للتعبير عن هموم العصر، في ضوء تشكل وعي نقدي يسائل الواقع والتاريخ، ويربط الحاضر بالماضي. مما مهد لتجربة روائية جديدة مركبة بمرجعيات، واتجاهات، وتيارات فكرية، تسفر عن رؤية جديدة في تعبيرها عن المجتمع أو الإنسان، منفتحة على أشكال التجريب واتجاهاته العديدة والمختلفة، وتستمد مواضيعها من أحداث تاريخية، بعضها من وثائق تاريخية، وأخرى من وقائع عاشها الروائي يحاول فهمها، فيعود إلى الماضي ليفهم الحاضر. لذلك يرتبط النص الروائي على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيله والتنويع عليه.

من هنا اضطلعت الدراسة لطرح موضوع "الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة" مؤسسة رؤيتها انطلاقا من البحث في حدود العلاقة بين التاريخ والرواية، وكيفية تشكل الخطاب التاريخي في النص الروائي وحضوره كخطاب معرفي –بتعدد أشكاله– مؤسس لفضاء روائي متخيل.

ومن ثم؛ فإن مقاربة المدونات المختارة –كنصوص فرضت وتفرض نفسها منجزا أدبيا– أمر يستحق التمعن والبحث فيه، وعليه كان اختيار رواية "معركة الزقاق"لرشيد بوجدرة، ورواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، ورواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، عينة للدراسة باعتبارها نصوص إبداعية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي،كما أنها تنفرد بجمالية خاصة يشكلها خطابها وزمنها، وفضاؤها، وأحداثها. وكانت مقاربتي للرواية الجزائرية من خلال دراسة مضامين النصوص المختارة من حيث علاقتها بالتاريخ الذي تميزه خصائصه الماضوية، ودلالاته الآنية وإمكاناته المستقبلية فهو محل اهتمام ورغبة معرفية عند عامة المثقفين وجمهور الباحثين الأكاديميين على السواء. فهذه النصوص الروائية– في نظري– تمثل فضاء جيدا يسمح بدراسة تجليات التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة، واستكشاف جماليته والتي أعني بها طرائق أداء الخطاب النصي الإبداعي وهي خصوصية تترك شعورا يلقي بضلاله على الصياغة الفنية، وذلك كله لتحقيق متعة المتلقي.

وقد سار البحث وفق خطة منهجية تتضمن مقدمة ومدخلا وأربعة فصول وخاتمة. ليكون البدء بتحديد المفاهيم المتعلقة بأساسيات الخطاب الروائي في الفصل الأول، ثم في الفصل الثاني دراسة العلاقة بين الرواية والتاريخ، بتتبع مسار الكتابة الروائية منذ بداياتها في أوروبا ثم دخولها إلى الوطن العربي انتهاءً بتطور الكتابة الروائية في الجزائر. أما الفصل الثالث والرابع فهما فصلان تطبيقيان لدراسة تجليات الزمن، والفضاء الحكائي بين التاريخ والمتخيل.

ومن جملة ما توصل إليه البحث؛ أن موضوع الرواية شائك بتعدد مرجعيات الكتاب؛ وحتى بتعدد المرجعيات النقدية، وربما تكون هذه الدراسة قد فتحت المجال لدراسات لاحقة، تثري النقد الأدبي المعاصر.

الكلمات المفتاحية : الخطاب– التاريخ– الرواية الجزائرية المعاصرة– الزمن – الفضاء.

The Historical Discourse in the Contemporary Algerian Novel Case Study: "*Maarakato Al-Zoqaq*" by Rachid Boudjedra, "*Al-Shamaa wa Al-Dahaliz*" by Taher Wetar and "*Kitab Al-Amir Masalik Abwab Al-Hadid*" by Wassini El-Aradj

Abstract

When observing the path of the Algerian novel written in Arabic, despite its stumbling in the beginning during the 60s and 70s, it can be found out that there was a significant abundance in the following decades; it has even became the best way to express the concerns of the era, in light of the formation of a critical awareness that questions reality and history and links the present to the past. This fact has paved the way for a new narrative experience compounds of references, orientations and intellectual currents, which results in a new vision in its way of expressing society or Man; open to experimental forms in its various and different directions, as it derives its themes from historical events; some are from historical documents while others are inspired from facts the novelist went through and tries to understand by returning to the past to understand the present. Therefore, it can be said that the narrative text is related, at least, to a group of elements that serve to shape and diversify its imaginary.

From this scope, the present study has been undertaken to raise the theme of "The Historical Discourse in the Contemporary Algerian Novel"; building its vision on a research that tackles the relationship between history and the novel, and how historical discourse is formed within the narrative text and its presence as epistemic discourse, in its various forms, institutionalises an imaginary narrative space.

Thus, the approach to the selected corpus, texts that have been imposing themselves as literary achievements, is something worth looking into and researching. Therefore, the studied sample includes the novels: "*Maarakato Al-Zoqaq*" by Rachid Boudjedra, "*Al-Shamaa wa Al-Dahaliz*" by Taher Wetar and "*Kitab Al-Amir Masalik Abwab Al-Hadid*" by Wassini El-Aradj; these creative texts combine narrative creativity with the spirit of scientific research; in addition, they are unique in their aesthetical side shaped by their discourse, setting and events. My approach to the Algerian novel has been through studying the contents of the chosen texts as they are related to the history, which is distinguished by its past characteristics, its present significations and future capabilities, what made of it an interest and a knowledge desire for both

intellectuals and academic researchers. These narrative texts, in my view, represent a good space that allows to study the manifestations of history in the contemporary Algerian novel and to explore its aesthetics, by which I mean the methods of performing creative textual discourse; a specificity that leaves a feeling that influences the artistic expression, as an attempt to achieve delivering the pleasure to the recipient.

The research has been conducted according to a methodological plan that includes an introduction, four chapters and a conclusion. The first chapter is devoted to defining the concepts related to the fundamentals of narrative discourse. The second chapter is about examining the relationship between the novel and history by following the course of novel writing from its beginnings in Europe and then its introduction to the Arab world, and ending at the development of novel writing in Algeria. As for the third and fourth chapters, they present the empirical side of this study; they treat the manifestations of the setting within history and imaginary.

Among the findings of this research is that the novel as a research theme seems to be a complex issue; due to the multiplicity of the authors' backgrounds and even to the diversity of critical references. It might be possible that even this study has opened the way for later studies enriching contemporary literary criticism.

Key words:
Discourse- History - contemporary Algerian Novel-tense-space-

الملخص

إنّ المتتبع لمسار الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر - رغم تعثرها في البداية مع ستينيات وسبعينيات القرن العشرين-يجد وفرة معتبرة في العقود التي تلتها حتى أصبحت الوسيلة الأوفر حظا للتعبير عن هموم العصر، في ضوء تشكل وعي نقدي يسائل الواقع والتاريخ، ويربط الحاضر بالماضي. مما مهد لتجربة روائية جديدة مركبة بمرجعيات، واتجاهات، وتيارات فكرية، تسفر عن رؤية جديدة في تعبيرها عن المجتمع أو الإنسان، منفتحة على أشكال التجريب واتجاهاته العديدة والمختلفة، وتستمد مواضيعها من أحداث تاريخية، بعضها من وثائق تاريخية، وأخرى من وقائع عاشها الروائي يحاول فهمها، فيعود إلى الماضي ليفهم الحاضر. لذلك يرتبط النص الروائي على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيله والتنويع عليه .من هنا اضطلعت الدراسة لطرح موضوع "الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة" مؤسسة رؤيتها انطلاقا من البحث في حدود العلاقة بين التاريخ والرواية، وكيفية تشكل الخطاب التاريخي في النص الروائي وحضوره كخطاب معرفي -بتعدد أشكاله- مؤسس لفضاء روائي متخيل .ومن ثم؛ فإن مقاربة المدونات المختارة -كنصوص فرضت وتفرض نفسها منجزا أدبيا- أمر يستحق التمعن والبحث فيه، وعليه كان اختيار رواية "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، ورواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، ورواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، عينة للدراسة باعتبارها نصوص إبداعية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي،كما أنها تنفرد بجمالية خاصة يشكلها خطابها وزمنها، وفضاؤها، وأحداثها. وكانت مقاربتي للرواية الجزائرية من خلال دراسة مضامين النصوص المختارة من حيث علاقتها بالتاريخ الذي تميزه خصائصه الماضوية، ودلالاته الآنية وإمكاناته المستقبلية فهو محل اهتمام ورغبة معرفية عند عامة المثقفين وجمهور الباحثين الأكاديميين على السواء. فهذه النصوص الروائية- في نظري- تمثل فضاء جيدا يسمح بدراسة تجليات التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة، واستكشاف جماليته والتي أعني بها طرائق أداء الخطاب النصي الإبداعي وهي خصوصية تترك شعورا يلقي بضلاله على الصياغة الفنية، وذلك كله لتحقيق متعة المتلقي. وقد سار البحث وفق خطة منهجية تتضمن مقدمة ومدخلا وأربعة فصول وخاتمة. ليكون البدء بتحديد المفاهيم المتعلقة بأساسيات الخطاب الروائي في الفصل الأول، ثم في الفصل الثاني دراسة العلاقة بين الرواية والتاريخ، بتتبع مسار الكتابة الروائية منذ بداياتها في أوروبا ثم دخولها إلى الوطن العربي انتهاءً تطور الكتابة الروائية في الجزائر. أما الفصل الثالث والرابع فهما فصلان تطبيقيان لدراسة تجليات الزمن، والفضاء الحكائي بين التاريخ والمتخيل. ومن جملة ما توصل إليه البحث؛ أن موضوع الرواية شائك بتعدد مرجعيات الكتاب؛ وحتى بتعدد المرجعيات النقدية، وربما تكون هذه الدراسة قد فتحت المجال لدراسات لاحقة، تثري النقد الأدبي المعاصر.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب؛ الرواية التاريخية؛ الفضاء؛ الاشتغال؛ الوعي؛ الزمن؛ الرواية الجزائرية المعاصرة؛ رشيد بوجدرة؛ الطاهر وطار؛ واسيني الأعرج.

نوقشت يوم 08 أكتوبر 2020