الجـــمهورية الجـــــــــزائرية الديـــــمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العـــــالي والبحث العلمي

جـــــامعة قسنطينة1

كلية الآداب واللّغات **رقم الإيداع:.....**

قسم الآداب واللّغة العربية **رقم التسجيل:.....**

التاريخيّ في روايات رشيد بوجدرة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الباحثة: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

مريم بن معاوية رشيد قريبع

نوقشت في :2017/07/03

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلميّة	الجامعة الأصليّة	الصّفة
			رئيسا
أ.د. رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة1	مشرفا ومقررا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1436-1437هـ/ 2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان بالجميل

اعبر عن عميق شكري وجزيل تقديري لاستاذي المشرف الاستاذ الدكتور رشيد قريبع ، الذي مد لي يد المساعدة ، وذلل الصعوبات التي اعترضتني ، فلم يتذمر مرة ولم يتوان عن موعد مقابلاتي خلال سنوات الدراسة ، بل كان دائما جاهزا في الوقت المعين للإشراف على العمل ، فهو مثال الرجل الذي يحترم الوقت والعلم ويقدسهما.

واقدم شكري واحترامي للجنة المناقشة على راسها السيد رئيس الجلسة والدكاترة المناقشين الذين تكبدوا عناء قراءة الاطروحة وتنقيحها.

ولا يسعني اخيرا إلا ان اشكر الاهل والاصدقاء ، وافراد عائلتي الذين ايدوا رغبتي وشجعوني واخص بالذكر والدي العزيزين وزوجي مشجعي الاول على متابعة دراستي الجامعية بدءا بالماجستير وصولا إلى الدكتوراه ، ولا غرو في ذلك وهو الرجل المثقف الذي يقدس العلم ويجله ، إذ يعتبر ان العلم حق لكل فرد"

مقدمة

لم تعد الرواية عملاً أدبيّاً حكائيّاً يدهش القارئ المستقبل بالعمق الإنساني وحده، أو تثيره بمواقف شخوصها وحراكهم وتفاعلهم، ولم تنصرف عن محاكاة الواقع أو وصفه أو كشف عيوبه واختلالاته، لقد انسلخت من حمأة الركون إلى سرد الوقائع التاريخيّة – وكل حدث هو تاريخ في غاية الأمر لقد امتدّت بلغتها إلى كثافة اللّغة الشعرية حتّى أصبحت هذه اللّغة – أحياناً– مطلباً في حدّ ذاتها، دخلت الرواية منذ زمن مساراً مختلفاً امتزج فيه الأدبيّ بالمعرفيّ، والواقعيّ بالخياليّ، والرّاهن بالتاريخيّ، وتطاولت على التوثيقي التحقيقي حتّى امتلكت ناصيته، وبلغ بها الأمر أن وظّفت السينمائي والتصويري والصحفي، وتوفرت على قدر من تقنيات الطباعة والإخراج والتصميم، ما جعلها عملاً معقّداً؛ لا يتخلّى عن الحكائيّة في جانب ويستفيد من سائر فنون الإبداع من الجانب الآخر، وإذا دقّقنا قليلاً فسنجد الأمر متعلّقاً بالرغبة في الإدهاش أوّلاً، ومناقشة الواقع والتاريخ بالحفر العميق فيهما ثانياً، وتطوّر النظرة إلى المتلقي بوصفه شريكاً أساسيّاً في العمل الأدبي ثالثاً، وليس أخيراً بمسار متراكم من تطوّر تقنيات الكتابة الروائية بعد مرحلة ممتدّة من التجريب أسّست لوعي نقدي منهجي أصيل.

ستنصب الدراسة التي نقدّم لها على حضور التاريخ في الرواية، ولسنا هنا بصدد سرد التاريخ أدباً كما اجترح " جرجي زيدان " مع أنّه كان يجري تغيّرات على القصة التاريخية، ويضيف عناصر متخيّلة إليها؛ لكنّنا أمام رواية تستحضر التاريخ، وتقوم على وقائع سردتها الكتب والوثائق، بعضها كان خفيًّا ورد في مصادر قليلة أو غير معتمدة، وبعضها رُوِي بروايات متعدّدة يبلغ تعدّدها درجة التناقض، وهي في الآن نفسه لا تقصّ التاريخ بحسب وجهة النظر السائدة على مدار زمني ممتّد، بل تحلّل وتفكّك وتناقش وتتّخذ موقفاً – أو مواقف – تعارض السائد ولهذا واجه هذا النمط من الروايات انتقادات جارفة أحياناً، وأثار ردود فعل عنيفة.

أهمّ عناصر هذا النمط من الرواية هو الإيهام؛ إذ يعمد الروائي إلى أساليب متعدّدة لإيهام القارئ بأنّ ما في الرواية حقيقي تماماً، وموثوق لا حاجة إلى الجدال فيه، ويُتّخذ الإيهام مدخلاً للسرد، ولهذا فهو عنصر أساسي في بنية الرواية وبنائها؛ ومن ذلك اتخاذ الحواشي والهوامش التوثيقية، وإيراد صور ورسومات، والإشارة إلى بعض الشخصيات التي وردت في روايات أخرى باعتبارها حقيقيّة، رواية تبنى على أخرى مبنية على معلومات تاريخيّة.

وثاني أهمّ عناصرها يكمن في لغتها التي تسعى إلى تعدّد الأصوات؛ فاللّغة تبدو في أكثرها لغة حوارية لا مونولوجية، ولعلّ هذا كان تجسيداً للرّغبة في الإيهام من جانب؛ إيهام المتلقي بأنّ السارد غير متسلّط عليهم تحكّمي يفرض على شخوص روايته أفكاره، ويحمّل لغتهم لغته وأسلوبه، تحقيقاً لمبدأ التّعددية والديمقراطية واختلاف الآراء ووجهات النظر من الجانب الآخر، وإذا كانت الرواية في نشأتها معتمدة على هذا المبدأ الأخير، ولأنّها نشأت في مجتمعات تؤمن بالفرد وبالتّعددية وباحترام الاختلاف، فإنّ ميل الروائيين الجدد إلى مثل ذلك قد لا يكون متحقّقاً في رواياتهم.

وثالث أهمّ عناصرها أنّها تناقش مراحل تاريخية بعينها، وتقصد إثارة الشّك حول معرفة هي إلى حدّ كبير تعدّ مسلَّمة، ولعلّ هذا يمثّل الجانب الفكري المعرفي فيها؛ وإذا دقّقنا النظر فإنّ التحليل والرّبط يقودان إلى فهم ما للكاتب نفسه، واستخلاص مواقفه الخاصة من أحداث وشخصيات وأفكار سادت تلك المراحل التاريخيّة.

إنّ الحمولة المعرفية خاصّة بالروائي، والمواقف التي يقود شخصياته أحياناً للتعبير عنها واتخاذها هي مواقفه، ولا يمكن هنا الفصل بين الروائي وتلك الحمولة المعرفية، ولا بينه وبين الخلاصات الفكرية التي ينحاز إليها.

ويبلغ بعض هذه الروايات درجة من الانقلاب على قيم راسخة، ومناقضة لمفاهيم متّصلة بثبات وثبوت على مدار زمني طويل، بل إنّ بعضها يتعارض إطلاقاً مع كثير ممّا هو ثابت، ويبنى على هوامش في التاريخ وليس على ما هو صادق فيه.

لعلّ من أهمّ عناصر هذا النمط من الروايات اعتماد اللّغة الشعرية لغة للسرد في مقاطع كثيرة منها، وهي حيلة أخرى من الحِيل التي لجأ إليها الروائيون لاستلاب القارئ، بحيث يقف مندهشاً أمامها، والجمالي أبدا هو مدخل لغيره أي إنّه يؤدي وظيفتين في آن معاً: وظيفة الاستيلاب بالإدهاش، ووظيفة تمرير الحمولة المعرفية وتسويغ الفكري، وإذا كانت جماليات اللّغة غير مقصورة على الشعر وحده منذ كان الأدب، وأنّ الأدب لا يكون أدباً بغيرها، فإنّ وجه الخطورة كامن في توظيف الجمالي بغية تمرير الفكري.

ولكن كيف للروائي أن يعيد صياغة التاريخيّ في الرواية؟ وهل حقّه أن يفعل، أو أنّ التاريخيّ يظلّ عمل المؤرّخ وحده؟

يلوم كثير من المؤرّخين والأكاديميين على معالجة النصوص الشعرية بوصفها وثائق تاريخيّة؛ بحجة أنّ الشاعر عادة ما يتأثر بالحدث أو بعض متعلقاته، أو يميل لبعض الأطراف المشاركة في فعله أو المنفعلة به، غير أنّ المسألة مع الرواية التاريخية تأخذ منحى آخر؛ فهي لا تقرأ الحدث التاريخي إبّان وقوعه، وإنَّما تقرؤه بعد مدّة طويلة من الزمان، وهي لا تسرده بوصفه الذي ورد عليه في المصادر وإنّما تعيد صياغته وفق رؤية خاصة قائمة على بحث حفري أحياناً في المصادر والوثائق، وتوظّف مناهج متعدّدة في قراءته واستخلاص نتائج منه وهكذا تصبح الرواية التاريخية مضادّة لرواية التاريخ والمؤرّخ أحياناً.

ولسنا في صدد مناقشة أيّ الروايتين أصحّ، وممّن نأخذ التاريخ: من الأدباء أو من المؤرّخين؟ فهذه قضية مازالت قيد مناقشة حقيقيّة جادّة أدّت ببعض النقاد إلى التطرّف بتوكيد ما يرويه الأدباء، لاسيما المهمّشون منهم، بحجّة أنّ التاريخ لا يكتبه إلاّ الأقوياء.

نجد في الرواية التاريخية شخصيات حقيقيّة وأخرى خيالية (متخيّلة)، وأحداثاً حقيقيّة تمثل وقائع أخرى مصطنعة، وأزمنة وتواريخ حقيقيّة وأخرى مجتلبة، فإذا أتقن الروائي حيلته بالإيهام والهوامش والحواشي والوثائق وقف القارئ أمام مزيج لا خليط؛ أي إنّه يفقد القدرة على الفصل بين الواقعي والخيالي، إلاّ حين يشتغل في عمل مضادّ معاكس في الوجهة والغاية لما قام به الروائي، وهنا تكون وظيفة المتلقي أعقد وأعمق وأحوج إلى امتداد معرفي مقابل لما عليه الروائي، وإذا كانت هذه وظيفة المتلقي فكيف هي وظيفة النّاقد إذن؟

إنّ هذه الدراسة قد استفادت من دراسات سابقة وبحوث تناولت شخصية رشيد بوجدرة وأعماله، مثل: رسالة " محمد بشير بويجرة" الموسومة بـ " الزمن في الرواية الجزائرية" وأطروحة "مباركي جمال" المعنونة بـ " الغرب في الرواية الجزائرية" ورسالة الماجستير التي أعدّها الأمين الزاوي والموسومة بـ "الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية" وكذلك كتاب " زهرة الديك"، "رشيد بوجدرة هكذا تكلّم... هكذا كتب..."، وهي دراسات وبحوث تناولت مضامين السرد الجزائري وخصائصه، كما تحدّثت عن الخصائص الفنية للكتابات التي أبدعها عدد من الكتّاب الجزائريين أمثال رشيد بوجدرة، الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، وغيرهم...

لكنّني حاولت أن أتناول أشياء أخرى تتعلّق بالمضامين التاريخيّة وتجلّياتها مع الأخذ بعين الاعتبار أنّها لا تستطيع الانفصال عن التخييل بوصفه قوّة تطبع النّصوص الحقيقية المنتزعة من التاريخ بسمات فنّية تزيد في جمالها وتشدّ القارئين إليها.

وقد استرشدت خلال عملي بخطة سهلت عليّ البحث وأنارت لي الطريق، رغم أنّني غيّرت فيها عندما اقتضت الضّرورة ذلك للوصول إلى التّناغم بين الفن والتاريخ في العمل الأدبي، وأبيّن كيف يتعالقان ويرتمي كلّ منهما في حضن الآخر ليساهما معاً في إعادة صناعة المجد الضائع، وتشييد واقع معرفي جديد يعيد تشكيل وعي النّاس ويوقظهم من غيبوبتهم، فغاية الدراسة ليست البحث في صدق الحدث التاريخي داخل العمل الروائي، وصدق الروائي في نقل الأحداث، وإنّما الغاية هي توضيح أشكال حضور التاريخ في الرواية وتقديم الصدق الفني دون إهمال الصدق التاريخي.

لقد خصّصت لذلك مدخلاً نظريا وأربعة فصول لعلّها تستجيب لمتطلّبات هذه الدراسة، فركزت اهتمامي في المدخل على اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة ومشاربها والتي استطاعت أن تجد لنفسها هوّية وملامح خاصة بها، بالإضافة إلى دراسة إشكالية الرواية الجزائرية في تخييل الواقع، ثمّ عرّجت في نهاية المدخل على تصوّر لمستقبل الرواية المعاصرة.

جعلت الفصل الأوّل للحديث عن مفهوم التاريخ وكيفية اشتغال النص السردي عليه، ثمّ عرّجت على علاقة الرواية بالتاريخ، ونشأة الرواية التاريخيّة، وفرّقت بين الرواية التاريخية والرواية التقليدية، وفي ختام الفصل الأوّل وقفت على إشكالية الفكر الوجودي للروائي رشيد بوجدرة وازدواجية كتاباته بين اللّغتين العربية والفرنسية وبمقتضى هذا التصوّر حول التاريخ والرواية التاريخيّة، انتقلت إلى الفصل التطبيقي والذي خصّصته للسرد وخصائص الأسلوب السردي عند رشيد بوجدرة، فتعرضت بداية لمفهوم السرد، ثمّ انتقلت إلى دراسة مستويات السارد في رواية "ليليات امرأة آرق" لرشيد بوجدرة، وكانت فاتحة لقراءة روايات أخرى وتحليلها، وجاء دور رواية "التطليق" والتي ركّزت في دراستها على تداخل السرد الذاتي مع السرد الموضوعي، ثمّ درست التّشكيل السردي للتاريخ في روايتي "التفكك" و"فندق سانت جورج".

يستدعي أسلوب رشيد بوجدرة في رواياته الدراسة والتحليل، لذلك عرّجت على دراسة الأسلوب الحداثي في روايات "تيميمون"، "ضربة جزاء"، و"الفائز بالكأس"، من حيث اللّغة والتكرار ولغته الروائية التي أضحت من التّحديات الكبرى التي تواجه الروائي وغيره.

بعد الوقوف على دراسة أسلوب الرجل، انتقلت إلى دراسة الإيحاء نظريّاً من حيث المفهوم والأنواع والخصائص، ثمّ تطبيقيّاً بتحليل إيحاءات رواية "الحلزون العنيد".

تناولت في الفصل الثالث التّشكيل السردي للتاريخ عند الروائي، حيث درست الفضاء من حيث المفهوم، ثمّ حلّلت فضاء الغلاف والعنوان في رواية "الحلزون العنيد"، وعرّجت على تجلّيات الفضاء المكاني في روايتي "تيميمون" و"ضربة جزاء"، وبنية المكان الروائي بين حقيقة التاريخ وفضاء المتخيّل في رواية "معركة الزّقاق".

بعد دراستي للفضاء انتقلت إلى الزمن ومفهومه، فركّزت على الزمن الروائي واستدعاء التاريخ، والاسترجاعات، والاستباقات والحكاية التردّدية في مدوّنة "معركة الزّقاق"، بالإضافة إلى اشتغال الذاكرة والتّخييل وبعض التواترات الزمنية في رواية "الإنبهار".

أمّا في الفصل الرّابع والأخير فقد تحدّثت عن أهمّ أنواع التاريخ وتمظهراته، وخصّصت روايتي "معركة الزّقاق" و"ألف عام وعام من الحنين"، كمدوّنتين تستحقان الدرس والتحليل، وأحصيت أشكالاً وأنواعًا مختلفة للتاريخ فيهما من بينها التاريخ المحوّر والتاريخ الفني والتاريخ المعلوم وفصلت كلّ نوع على حِدى.

في النهاية، ذيّلت البحث بخاتمة هي خلاصة النتائج التي استوحيتها من هذه المقاربة لروايات رشيد بوجدرة، فخلصت أنّ لكلّ نص استراتيجية قراءة يدركها القارئ، ويحسن تقدير المسافة الفاصلة بين تجربة الكتابة وقوانينها، حتّى كأنّ لكلّ نص شعريته وقوانينه الخاصة.

أمّا المنهج الذي اتبعته لتجاوز بعض الصّعوبات التي واجهتني، فهو المنهج التاريخي الذي مكّنني من تتبّع مسيرة النّصوص وعلاقتها بالأحداث التاريخية وارتباطها بالواقع في الجزائر وفي العالم كلّه، مع الانفتاح على الخصوصية الفنيّة والجماليّة التي تميّزت بها هذه النّصوص والتي جعلتها متفرّدة.

كما أنّني استفدت مما يُتيحه المنهج السردي والوسائل الإجرائية الأخرى المتوفرة في البنيوية التي أخذت منها خاصة ما يتعلّق بدراسة الشخصيات والزمان والفضاء.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وُفّقتُ إلى ما صبوت إليه، وأشكر كلّ الذين وقفوا بجانبي وأمدُّوني من معينهم، أساتذتي من الطّور الابتدائي إلى الجامعة، وأرجو من الله أن يجزيهم عنّي خير الجزاء.

كما أتوجّه بالشكر الخالص لمن له عليَّ حق الشكر وواجب الاعتراف بالجميل، أستاذي الفاضل الدكتور " رشيد قريبع "، والذي أحاطني برعاية فكرية قيّمة، وأفاض عليّ من حكمته ودعمه، كما أتقدّم إليه بكلّ الامتنان لما منحني من وقته القيّم ونصائحه وتوجيهاته التي بفضلها رسا البحث على شاطئ الأمان، وأشكر بعد ذلك كل من سخّر علمه، وأمدّ عونه ونصحه من قريب أو بعيد، آملة في ذلك أن أكون قد وفقت ولو في جزء بسيط، وفي هذا دعوة إلى إضاءة ما غفل عنه هذا العمل، والله من وراء القصد.

مريم بن معاوية 18/ 11/ 2015.

مدخل

اتجاهات الرواية المعاصرة ومشاربها

1- اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة ومشاربها.

2- إشكالية الرواية الجزائرية في تخييل الواقع.

3- مستقبل الرواية المعاصرة.

1- اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة ومشاربها:

إنّ الحركة الأدبية في الجزائر قد بلغت درجة من النضج والتميّز في الكتابة الروائية بحيث تستدعي التّأمل والدرس، هذا على الرغم من أنّ عمرها الأدبي يعدّ قصيرا بالموازاة مع الرواية العربية في المشرق في نشأتها وتطورها.

لو تتبعنا مسيرة الرواية ومداخل تكوينها ونضجها، يتبيّن لنا أنّها حققت تطوّرا على مستوى الشكل والمادة أهلها لأن تحتل الصدارة بالمقارنة مع مختلف الأجناس الأدبية، وما ذلك إلّا لكونها "وعاء يمتلأ فيفيض ويتحطم على يد شرارة جديدة طابعها التطوير والتجديد لأنّها تنبع من تجربة العقل وقلق النفس في محاولة دائمة للتّجدد والخروج من قمقم القيود"[1]، وجلّ هذه السّمات والأوصاف جعلت الرواية الجنس الأدبي الأكثر جرأة على تشخيص الواقع وتقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة، ومحاورة هذه الملامح وتشريحها ونقدها عبر لغة الخطاب الروائي وعالمها المتخيّل الذي يتساءل عن كل صغيرة وكبيرة، ويكشف السّتار عن كثير من الحقائق المعاصرة التي يتخبّط فيها عالم اليوم، فالنص الروائي يتميّز بكونه نصا "يغذّيه المقروء قبل أن يستوعبه السّياق الثقافي ويتفاعل معه ويمنحه صفة القبول أو ''الاعتراف''، إذ لا تشكّل نصوص الرواية العربية كتلة موحدة صمّاء بل سلسلة أو متتالية غنية بالتموّجات شديدة التنوع متباينة العلاقة باللغة والمتخيّل"[2].

1- فائق محمد: دراسات في الرواية العربي، ط1 ،دار الشبيبة للنشر والتوزيع، 1987م، ص ص 92-93.

2- عبد الحميد عقار: الرواية العربية، إشكالية التخلّف ورهانات التحول، مجلة الآداب، العدد 7-8 تموز/ آب 1997م، ص61.

الرواية جنس أدبي يتقاطع على مستوى الشكل والمضمون مع الأجناس الأدبية، هذا ما يجعلها تتخذ "لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسّر تعريفها تعريفا جامعا مانعا"[1]، من هنا اختلفت تعريفات النقاد لهذا الأدب "فهي شكل

خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة وأشكال متحدّثة وحياة داخلية تتميّز بالصدق والحرارة وتسعى إلى التعبير عن الواقع وبلورة رؤية مستقبلية"[2]، فالرواية إذن هي الفن النثري الأكثر قدرة على التعبير عن واقع المجتمعات بسبب قرب المتخيّل الروائي من الواقع، وما يمنحه من حرية أكبر من التعبير.

إنّ الرواية نص يأتي في شكل حكاية تتكوّن من مجموعة الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها الأشخاص الذين تربطهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل معيّن، فهي جنس أدبي مرن مختلف الأبعاد، قادر على الإفادة من فنون أخرى.

اختلف النقاد والأدباء في تحديد مفهوم الرواية وماهيتها، كما اختلفوا أيضا في تحديد بداياتها، فوقفوا إزاءها مواقف متباينة، فمنهم من رأى بأنّ الرواية "جنين نما من جذوره العريقة وهو استمرار لتقاليد الأدبية المتوارثة عن الفن القصصي الضارب الجذور في التّراث العربي"[3] ، بمعنى أنّ الجنس الروائي كان حاضرا في التّراث العربي.

منذ الأربعينات وإلى أواسط السّتينات، بدأ الفن الروائي ينتقل إلى مرحلة النضج الفني، أين بدأ الروائيون يتخلّصون من عقدة الانبهار والإعجاب بالثقافة الغربية والنّهل منها دون وعي أو منهجية، فاتّجه النص الروائي إلى تصوير واقع الشعوب العربية وما يكتنفه من أحداث سياسية

---

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد –سلسلة عالم المعرفة– ط1، 1998م، ص11.

2 – فائق محمد: دراسات في الرواية العربية،ط1 ،دار الشبيبة للنشر والتوزيع، 1987م، ص91.

3 – جمال مباركي: الغرب في الرواية العربية الحديثة، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ،جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، (2008–2009).

واجتماعية ومفارقات وصراعات إيديولوجية، فكان نجيب محفوظ من الروائيين الذين أسسوا البناء الفني للرواية، وبلغوا بها الذّروة إلى حدّ بعيد، حيث أنّ كتاباته الروائية كانت تعكس جوهر العلاقات الإنسانية والتاريخ الاجتماعي بعيدا عن الوصف الخارجي واللغة الخطابية، ثم ظهرت بعد ذلك كتابات روائية إلى جانب أعمال نجيب محفوظ أسهمت في إغناء النصوص وأضافت جديدا نوعيّا إلى الرواية العربية.

يمكن وسم ما تقدّم حول جذور تأسيس الرواية بمصطلح ''الرواية التقليدية'' مع التأكيد على ضرورة استخدام مصطلح ''التقليدية'' بدلالته العلمية الدقيقة، والابتعاد عن كل نقص أو تشويه لأنّه "يأتي وصفا لوقائع فنيّة محدّدة ذات مواصفات معيّنة في بناءها وأسلوبها وهدفها، بعبارة أخرى إنّ نعت الروايات بصفة التقليدية يستند إلى ماهية الروايات ووظيفتها المتمثّلة في التعليم والوعظ والإرشاد"[1]، فمصطلح التقليدية لا يعني الإنقاص من شأن الروايات في مراحل تاريخية معينة على الصعيدين الاجتماعي والأدبي، فلئن كانت فقيرة في بنائها الفني فدلالاتها تعني الكثير في فهم مسار الرواية العربية، ولعلّ أهمها الدلالة الأدبية التي تتمثل في "وعي الذّات الجماعية بضرورة البحث عن أشكال تعبيرية تكون قادرة على تجسيد حساسية جديدة أو ذوق فني جديد"[2]، كما أنّ نعتها بتلك الصفة لا ينفي إسهامها في خلق قاعدة من القرّاء تستوعب حقيقة الفن الأدبي ودوره في التعبير عن حيثيات ومستجدات الواقع بمختلف أزماته.

حتّى يتّضح مفهوم ''الرواية التقليدية'' لابدّ من الخوض في صفاتها النوعية بالنسبة لجميع المستويات، فهي رواية "تقدم لنا عالما محدّدا، فيه حكاية ذات حوادث واضحة وشخصيات تعرف لنفسها هدفا اجتماعيا وسياسيا ونفسيا وتسعى إلى تحقيقه، وحبكة تاريخية أو مختلطة ولكنّها حبكة تجعل الحوادث مترابطة بنسبية تنتهي إلى خواتيم ذات معنى أو مغزى، وهي ذات وظيفة اجتماعية

1- شكري سعيد الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، سبتمبر 2008م، ص08.

2- المرجع نفسه، ص08.

وسياسية في الحياة العربية"[1]، وبعبارة موجزة نقول أنّ النص الروائي التقليدي وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، يكون الروائي فيها حريصا على التّوثيق والتسجيل، إضافة إلى أنّها تهتم بالوقائع والأحداث أكثر من اهتمامها بالشخصيات، أمّا عنصر (السرد) فكان يضطلع به سارد كلّي المعرفة هو المؤلف العالم بكلّ شيء، وبالتالي فإنّ الأحداث تعتمد المنظور الواحد والصوت الواحد، ممّا جعل شخصيات الخطاب الروائي لا تتحرّك بحرية كافية؛ فكانت تخضع غالبا

لسيطرته وتعكس أفكاره وتصوراته ورؤيته للعالم، أمّا لغة القصص فكانت تتّسم بالتقديرية والطابع التحليلي في كثير من الأحيان[2].

على هذا الأساس يكون مفهوم الرواية التقليدية مفهوما ينطلق من معنى محدّد للنص الروائي كونه "نصا تخييليا مغلقا على نفسه، يعبّر بلغته عن معناه ودلالته دون حاجة إلى مرجع خارجي، أي أنّه نص مكثّف بقوانينه الداخلية، يقدم مجتمعا متخيّلا يميل إلى نفسه"[3].

ومنه يمكن أن نخلص إلى أنّ الرواية التقليدية "كانت ميثاقا ضمنيا بين الكاتب والقارئ على اعتبار الرواية ذات وظيفة تسجيلية لا يمكنها القيام بها إلّا بواسطة لغة شفافة وشكل معياري وبنيات مقبولة"[4].

طبعت الرواية في هذه المرحلة بالتقليدية، لكن سرعان ما ظهرت ثورات عنيفة حول هذا النوع المستهلك، فنحت الكتابة الروائية منحى جديدا وانعرجت منعرجا حاسما منذ الستينات، إذ تبين للروائيين أنّ الرؤية للعالم لم تعد ثابتة، وإنّما أصبحت رؤية نابعة من تعدّد الإتجاهات الثقافية والإيديولوجية التي اكتسحت الساحة الأدبية، فكانت الرواية إثر ذلك وليدة تأمل نقدي حول

---

1 – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية –البناء والرؤيا– مقاربات نقدية، منشورات دار الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص07.

2– ينظر: عزيز شكري الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص ص 10،11.

3 – المرجع نفسه، ص16.

4– حسن المنيعي: قراءة في الرواية، ط1 ،سندي للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م، ص11.

الأشكال الروائية التقليدية، تبلورت أبعاده في تفجير مواصفاتها وتجاوز خطاباتها التي تجسّد التعبير الحقيقي لواقع داخلي أو خارجي، فكان هذا الإتجاه الجديد في الكتابة الروائية هو ما يطلق عليه النقاد مصطلح ''الرواية الجديدة''، وهو مصطلح إبداعي ونقدي وعالمي عبّر عن إتجاه في الكتابة الروائية، ارتبط بتحوّلات كبرى مسّت مختلف أقطار العالم[1]، فكانت الرواية الجديدة تعبيرا فنيا عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، وتشظي الأبنية المجتمعية

وفقدان الإنسان وحدته مع ذاته، ومنه فإنّ الرواية الجديدة انطلقت من الاقتناع بضرورة تغيير وتجديد الشكل الروائي والبحث عن أدوات جديدة للتعبير، فمبدؤها الأساسي كان مبنيا على الرفض وحب التمرّد على الجماليات الروائية المألوفة وإبداع شكل روائي جديد يستوعب فلسفة العصر وقيمه.

تعتبر هذه المرحلة نقلة نوعية للرواية، حيث عرفت هذه الأخيرة تحوّلات ملحوظة من ناحية الأسلوب والسرد والتخلّص من الأسس التقليدية للسرد كالعرض والعقدة والحلّ، هذا وقد حاولت استيعاب جميع التحوّلات التي حدثت في المجتمع العربي مع الخروج عن طابع المحليّة، حيث أصبح الفن السائد "غير قادر على تفسير الواقع وتحليله وفهمه، إلى جانب عجزه عن التعبير عنه، من هنا أصبحت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كلّ شيء ويدعو إلى قراءة مشكلات المجتمع قراءة جديدة وتأسيس ذائقة جديدة، وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة"[2].

فهذا النمط يعبّر عن ذائقة جديدة تنقله من الأفق البديهي إلى ما هو يقيني إلى أفق الشّك واللايقين، فانتهكت الرواية بذلك معايير الشكل والتعبير لتقدّم رؤية روائية جديدة على مستوى المقولات والمضامين ومن بين من خاض هذه التجربة: الطيّب صالح، حليم بركات، الطّاهر وطار

1- ينظر: أحمد جاسم الحسين: الرواية العربية الجدية وخصوصية المكان، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد 1و2، 2009، ص110.

2 – شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

وغيرهم، حيث استطاع هؤلاء أن ينفصلوا عن التقليد ويجعلوا للرواية هويّة تميّزها، كما أنّهم قدموا نماذج روائية استطاعت تجسيد الواقع وتشخيصه والحفر في أعماقه.

يمكن توضيح هذا الاتجاه الجديد من خلال خصائصه وسماته عبر مختلف مستويات الخطاب الروائي سواء من ناحية النص أو المبدع أو المتلقي، فكل حلقة من هذه الحلقات الثلاث تمثّل طرفا من أطراف العملية الإبداعية وتكشف عن جانب من جوانب التغيير والتحوّل الرؤيوي الروائي.

فعلى المستوى العام، الرواية الجديدة "لم تعُد مستودع أفكار، لأنّها لم تعُد الكتابة عن واقع جاهز، بل هي كتابة واقع لا وجود له قبل فعل الكتابة"[1]، وهذا يخالف الكتابة الروائية التقليدية التي اتّسمت تصوير الواقع وليس التعبير عنه، فإذا كانت هذه الأخيرة ترى أنّ الكتابة الروائية وسيلة لإيهام القارئ وليست غاية، فإنّ الرواية الجديدة تهدف إلى إثارة الدهشة بعيدا عن الإجترار ونقل التجارب، فانتقل بموجبها الروائيون إلى محاولة خلق صورة تعادل الحياة وتكشف عن أعماق الحالة الإنسانية بشكل يعكس تخلخل الرّكائز المنطقية للواقع الخارجي وانهيار قيمة وغياب اليقينيات أكثر مما يحاول نقل الحياة في صورة تماثلها أو تشابهها.

فالرواية الجديدة تسعى لصياغة قيم التّعدد وتحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية فنكون بذلك أمام شكل روائي غير جاهز ينمو ويتطور من داخل التجربة وينطلق من رؤيا لا يقينية، وهذا ما يدعو إلى ضرورة التأمل في العالم، فهذا "الفعل الإبداعي يدعو إلى قراءة مشكلات المجتمع قراءة جديدة وتأسيس ذائقة أو وعي جمالي جديد"[2]، هذا الأخير الذي أصبح محطّ اهتمام الروائيين العرب، فلم

1- رشيد بنجدو: الرواية المغربية أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة، مجلّة الثقافة المغربية، العدد 07، 1992م، ص39.

2- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

تعد أحداث الرواية تجذب اهتمام المتلقي وإنّما غدا الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته المركز الذي تتواصل معه الرواية وتبني عليه خطابها السردي.

من الملاحظ أن الرواية الجديدة على مستوى البنية الروائية تعمد إلى توظيف مختلف أنواع الخطابات، من الخطاب الصوفي حتّى الخطاب التاريخي والسياسي والنقدي بهدف خلق فضاء روائي يكون قادرا على التجديد والاستمرارية، ولم تتوقف عند هذا الحدّ بل تجاوزته إلى الارتفاع على كلّ الأشكال والقوالب الفنية وهذا ما يعرف بتداخل الأجناس في الرواية فأصبح الحديث عن نص متعدّد الخواص قادرا على استيعاب مختلف الأنواع الأدبية السردية الأخرى.

إنّ التجربة الروائية كشفت عن تنوّع كبير في أنماط السرد وتقنيات الكتابة وأشكال التعبير، تنوع يعكس تعدّد الأجوبة التي قدمها الخطاب الروائي في مواجهة الوضع السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي والثقافي المزدحم بالتّناقضات والمتضادّات، وهذا يؤكد أنّ الرواية استطاعت إعلاء الفكر وإبراز التميّز وإضافة ما هو جديد إلى حقل الرواية، فحينما اخترقت هذا المضمار وضعت رهانا على نفسها إمّا أن تكون رواية وإمّا ألّا تكون.

2- إشكالية الرواية الجزائرية في تخييل الواقع:

قد ظلّت الرواية العربية طوال الخمسين سنة الماضية تناضل من أجل التحرّر، إلى أن توغّلت في الطابع المحلي إبّان التحرّر السياسي من الاستعمار، والتزمت محاربة الفساد والقمع الذي مارسته الأنظمة العربية المستبدة، في محاولة إثبات أنّ الإنسان ذو كرامة، له الحق في العيش حرًّا محترما في مجتمعات لا تعترف بذلك، بل تحاول سلبه مقوّمات وجوده وإنسانيته، انشغلت بمشاكل وقضايا داخلية أو خارجية، استأثرت بجهودها وطاقاتها، وخلقت في صفوف أبنائها صراعات تعجز السنون عن محوها، فإنّ الدول أصبحت متناحرة ومتصارعة، أو مجموعة شعوب مختلفة المشارب والأهواء والمصالح.

انغلق الروائي العربي على ذاته، وقد خيّم عليه اليأس والتّشاؤم والاغتراب، لكنّه بقي متشبثا بنزعة إلزامية إلى التحرّر على كل الأصعدة، التي استنزفت جهود المبدعين المعاصرين، فإنّنا نراهم مع السبعينات يواجهون ظاهرة من أخطر الظواهر التي طالت المجتمع العربي، ونعني بها ظاهرة الإرهاب الدّيني المتطرّف.

وإذا كانت المعاينة الروائية العربية – لهذه الظاهرة التي هتكت بروح المجتمع العربي، وجعلته يعيش في دهشة وتأزّم– لم تكن معاينة عميقة، ذلك لأنّ الحساسية الدّينية هي الغالبة على مجتمعاتنا العربية التي لا تزال تحكمها ثقافة سلفية، لا تقبل مناقشة في مثل هذه الأمور الدّينية، ثم هذا الخوف الهستيري الذي جثم على نفوس الكثير من الكتاب من هذا الإرهاب المتعصّب، الذي أضحى يترصّدهم، بعد أن رأوا ضحاياه قد تحولوا إلى أمثولات قمعية، وأنّ طبيعة الأنظمة السائدة في العالم العربي لجأت إلى أسلوب المهادنة مع هذه القوى المتطرفة، الموازية لسلطتها، وعدم السماح للروائيين بالكتابة عمّا يستفزها، أو حتّى يفضح ممارستها القمعية، ومع تنامي هذه الظاهرة

في الثمانينيات وتصاعد مدّها الوحشي في التسعينات جعلت الكثير من الكتابات الروائية العربية تجرؤ على معاينتها وتحليلها، وكشفها وتعريتها، مميطين اللّثام عن هذه المؤامرات العربية[1].

إذا كانت الرواية العربية بالشوط التاريخي الذي قطعته في رصدها للتحوّلات الاجتماعية العربية، تذوذ في سبيل تحرير الفرد العربي وإعلاء مصيره التاريخي فإنّ مواجهتها أعتى وأشدّ على البعدين الاستبداد السياسي بكلّ لوازمه والتّطرف الديني، وإن ارتبطت نشأة الرواية الجزائرية بالاصطدام المباشر للاستعمار بسبب تنامي الوعي الوطني التحرّري، ولكنّها في كل الأحوال تعبيرا موازيا رمزيا لتاريخ الحركة الوطنية، وما تلاها من صراعات سياسية متناسلة بعد ذلك، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والنزوح من مشاكل، أو في وضع المرأة في ظلّ قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلّفها[2].

وإن بدت المدوّنة الروائية الجزائرية في بعض أوراقها راصدة للتحوّلات العميقة السياسية والفكرية، التي شهدتها الجزائر منذ غرة الكفاح المسلّح ونضاله القاسي في إقامة الدولة الوطنية الموحدة رافضة لمحاولات تشويه التجربة الثورية، وكشف الصراع بين القوى الرّجعية والتقدمية[3].

كما تجلّت في روايات ''الانفجار 1984'' و''هموم الزمن الفلّاقي 1985'' و''بيت الحمراء 1986''و ''الانهيار 1984'' و''زمن العشق والأخطار 1988'' و''خيرة والجبال 1988'' لـ (محمد مفلاح)، ''الأكواخ تحترق 1982'' لـ (محمد زتيلي) و''الضحية 1984'' لـ

1- جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر،ط1 ،دار الفارابي ،بيروت، لبنان ، 2003، ص ص 31-30.

2 - عبد الحميد عقار: تحولات الرواية المغاربية، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مج16 العدد4، 1998، ص133.

3 - المرجع نفسه، ص132.

(خدومي رابح) وأخيرا ''تتلألأ الشمس 1989'' لـ (محمد مرتاض)[1]، إلّا أنّ هذه المعالجة الفنية لم تخل من هنّات لا يمكن تجاهلها، فقد افتقدت إلى الخيط الفني الرابط، وغرقت في الوصف السطحي، وتحوّلت إلى منبر للمطارحات الفكرية والمناقشات الفلسفية والاجتماعية، وغالت من المبالغة و المصادقة، إلّا أنّ هذه المدوّنة كشفت في وجه آخر عن كفّ هذه الثورة عن الإيهام بالطهرانية المشرّفة لنماذجها وخططها وقيمها الإنسانية، وتحوّل معها زمن التحرير إلى فضاء للتساؤل والارتياب، فأضحت مجالا لتضارب المقاربات والحلول والرؤى وهو ما جسّدته كتابات (الطّاهر وطّار)[2] (وواسيني الأعرج) (رشيد بوجدرة)، (جيلاني خلاص) و(الحبيب السائح) وغيره إلّا أنّ هذا المعطى الموضوعي سرعان ما تغيّر عندما عرفت الجزائر نهاية الثمانينيات تحوّلات اجتماعية جديدة سريعة ومتغيّرة، ما جعلها تحاول القبض على هذه اللحظات الحضارية المتغيّرة، بما أتيح لها من معالجات فنية جديدة غير آبهة بآفاق المتلقي الجمالية، فجذبته نحوها، وقد اتجهت إلى تشخيص تمزقات الفرد واستعادة عالم الطفولة والانشغال بتأمل الكتابة في ذاتها، في حقبة اتّسمت بتنامي خيبة الأمل أمام فشل المشاريع الكبرى للتغيير، ففنّدت الواقعية التقليدية، ومالت إلى نحت أشكال جديدة، وبرؤية جديدة للإيدولوجيا، وبانفتاح كبير على فضاءات الحلم والمدهش والساحر والعجيب واليومي والتّراثي، وبتشخيص للتعدّد اللغوي والأسلوبي الذي يخترق الفضاء المغاربي، وهذا الهبوط إلى قرار الذّات، ومحاولة ملامسة الأسئلة الشكوكية والإحراجية، جعلت الشخصية تعيش موزعة بين تيمتي الموت والجنون، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقرفة، وبين اسهامات الطفولة ومكوّنات الذاكرة، وخيانات التاريخ أو خيباته، ما جعل التخييل الروائي يصل إلى حدّ الغموض والالتباس على تجربة الشعور، أو الوجود أو التاريخ التي توجد في أصل مادة التأليف الروائي، وعلى إظهار الشغف المبالغ فيه وعلى انتهاك المحظور والمقدس.

---

1 – بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ،ط1 ،المغاربية للنشر،تونس، 2005، ص 11.

2 – شرف الدين مجدولين: الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى العنف، ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، ص200.

إنّ الإيقاع المتسارع للحياة جعل الروائي الجزائري في حيرة من أمره، مضغوط ضغطا حادّا، دون أن يترك له مجالا لاستشراف المستقبل، أليست الرواية نتاج تجربة معيشة ينضجها الزمن والعقل المتأنّي، إنّ صدمة الوعي الروائي أسالت حبر العديد من الروائيين، فالإخفاقات المتتالية لمشاريع النّمو الاقتصادي والاجتماعي، وفشل السياسة الاشتراكية، وتضاؤل هامش الحرية، كلّها محفزات للكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة، بيد أنّ انتفاضة 1988 وصعود الجبهة الإسلامية للإنقاذ أدخلت الجزائر في مرحلة أشدّ حسما وأكثر إيلاما، وأصبحت معطى موضوعيا بطرح نفسه بقوّة، وإلحاح على المخيال الروائي، خاصة بعد صدور الفتاوى العبثية بإعدام المثقفين وملاحقتهم لتصفية حسابات فكرية وصلت إلى حدّ التصفية الحدسية، ما جعل الكتابة الروائية تركب منعطفا أدبيا جديدا، اصطلح عليه فيما بعد ''ثورة العنف'' أو ''أدب المحنة السوداء'' أو ''أدب العشرية السوداء''.

إنّ الأزمة الجزائرية الحديثة كما يراها أحد الدارسين، قد صنعتها السّلطة السياسية المستبدة في السبعينات، عندما قمعت الحريات السياسية، ما جعل التيار الأصولي يتسلّم السلطة رمزيا، ما ترك الروائي الجزائري المعاصر يرتبك هو يواجه الوجود الملموس للتعثّرات والخيبات وانهيار أحلام التغيير، يكون خطاب الرواية انتقاديا يتّسم بالجرأة والعنف والسخرية، ورفض الفكر الماضوي السائد، وأضحت الرواية مجالا لبلورة وعي لذات الرواية الفاعلة داخل مجتمعات مأخوذة في شرك التخلف والاستبداد والأصولية[1].

لقد كشف الصعود المتنامي للحركة الأصولية المتطرّفة في الجزائر، أزمة المثقف والسلطة السياسية، حينما انكشف الغطاء عنها، فلم تعد بديلة عن مجتمعه، بل ونقيضه له، إذ حوّلت المجتمع من جسد إلى جثّة، وتركه يستعير النصوص التّراثية، ويحاول أن يدافع عن نفسه أمام فراغ القيم، الذي خلقته الدولة المهزومة، وبذلك انهارت كلّ الثوابت، وانتفى اليقين من مرجعيات

1- محمد برادة: الرواية في المغرب العربي، ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم،ط1 ،المعارف الجديدة، المغرب،، 2006، ص19.

تقف الجزائري، وأصبح الشّك طبيعة لازمة، ولم يبق سوى جلد الذّات، يستقي مادته من هذه البيئة المفكّكة والمضطربة، وليس تغييب المعنى وتلاشيه المادة الروائية المعالجة في الخطاب الجزائري المعاصر إلّا مظهرا من مظاهر التفكك.

لقد انتقلت الكتابة الروائية الجزائرية الحديثة من مغامرة كتابة بناء الدولة الوطنية الموحّدة في سعي حثيث لإعادة التوازن بين الفرد والدولة وشعاراتها السوداء على صخرة التبعية المطلقة للرأسمالي الغربي، ممّا عمق الهوّة بين الفرد والدولة من جهة، والمثقف والسلطة من جهة أخرى، ممّا جعله يتلمس ميزة الفضح والتّعرية، بالهبوط إلى قرار الذّات، وقد تلبست الحقيقة بمرجعيات الفرد الفكرية، فانتفى اليقين، وأضحى الشكّ يساور الإنسان الجزائري المعاصر بعد ضياع الحقيقة، لذلك "فالمسار العام للرواية هو التدرج والانتقال من المتخيّل الوطني المتصل بمرحلة الكفاح ضدّ الاستعمار واسترداد الهويّة إلى تيمات وأمثلة تخصّ ما هو أخلاقي أي له علاقة بقيم الأخلاق ونظرياتها، وتمتد إلى الكينونة وتجربة الوجود"[1]، إلّا أنّ التاريخ الروائي ظلّ تجسيما روائيا مناوئا وخائنا ومفارقا موازاة رمزية لخيانة الدولة الوطنية المزعومة للثوابت والشعارات.

إنّ الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة تتنامى وتتراكم كمّيا ونوعيا، فعندما غابت مركزية الدولة في بعض اللحظات التاريخية التي شهدتها الجزائر فُتحت شهيّة المبدعين الشباب، وحرّر وعيهم المكبوت جرّاء سلطة القمع بكلّ أشكاله التي كانت سائدة.

1- المرجع السابق، ص19.

3- مستقبل الرواية المعاصرة:

أصبحت الرواية اليوم ديوان العرب المحدثين، وهي في سعيها الدّؤوب لتكون مشروع إنسان في تحرّره ووجوده ومصيره، لقد أضحت اليوم أكثر من أيّ وقت مضى مستهدفة للإطاحة بها أمام هذا التطور التّقني المذهل الذي يحاصر النص الشطري، فيما يسمونه بالنص الإلكتروني، وهو يتوسّع كالنّبتة من مستوى نموّ بسيط إلى مستوى نموّ تتفرّع، فهو نص مفتوح على مختلف الاحتمالات والمشاركات خاصة القارئ/ المستعمل، الذي يمكن أن يشارك علميا في تشكيله، لذلك يتنبأ المختصون أن تصبح ممارسة الكتابة أكثر من مجرّد نقلة تقنية من نص سطري إلى نص غير سطري، إذ يمكن إحداث تغيير جوهري في طبيعة تصوّرنا للظاهرة الأدبية وأشكال التنظير الأدبي فبدلا من التقيّد بنص منضّد على سطح ثابت، فإنّنا نلتقي بصورة النص على الشّاشة، يكمن وراءه عدد من النصوص الأخرى التي لا حصر لها، تحتوي على مكوّنات بصرية وربّما سمعية، أبعد من الكتابة، كالرّسوم البيانية، والصور، والتسجيلات الصوتية، بحيث يمكن توليد نصوص جديدة من خلال شبكات النصوص القائمة[1]، ثمّ إنّ الفنّ أضحى في ظلّ هذه التحولات الرأسمالية الإمبريالية ''سلعة'' له أدوات إنتاجها وسوقها، هو العصر "دمّر أوهامنا عن المبدع الخالق، فحين نستطيع أن نصنع ملايين الاستنساخات من الموناليزا فنحن بذلك نحولها إلى سلعة يمكن أن يستعملها أناس لا يملكون السفر إلى المتحف الذي تقبع فيه وهو تطور قاد إلى وجود منتجين محترفين وبعد أن كان العاشق في العصور السابقة يغنّي لنفسه، ويصنع أغاني تعبّر عن مشاعره، أصبح في عصر التّقنية متلقيا لأغاني صنعها متخصّصون، أو لخطابات الغرام المعدّة سلفا، ومن تمّ حوصر الفنّ العفوي التّلقائي، ونشأت سلعة الفنّ في عصر سيادة القيمة التبادلية للسلعة"[2].

---

1 – يوسف الشاروني: القصة تطوّرا وتمرّدا،ط2 ،مركز الحضارة العربية ،القاهرة، مصر، 2001، ص49.

2 – محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر،ط1 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، مصر، 2006، ص270.

لم يعد الحديث عن اغتراب الروائي في صنعته الكتابية، وإنّما عن اغتراب الإبداع الفردي نفسه وفنائه الذي أضحى محاصرا بأذرع أخطبوطية أشهرتها الهيمنة الرأسمالية، وقد حوّلت العالم إلى قرية صغيرة فيما يسمّى بخطاب العولمة.

أصبحت الرواية مستهدفة في عصر العولمة، التي تحاول أن تدفن الإنسان لتطوي العالم تحت إبطيها في اعتمادها المطلق على خطاب الصورة بكل أنواعه والذي أصبح يذاع دون خجل خارقا لكلّ القيم، على مختلف الفضائيات والشبكات الإلكترونية والهواتف، كل ذلك من أجل تعميق الجهل، وتغييب الوعي، وتوجيه العقول، وكبح الوزر على الإنسان لخدمة مصالحها الاستغلالية، والوطن العربي انفتح بصورة حتمية عليها، وأغرقته دون أن يعي في المجتمع التقني الذي يعيش في إطار الفضائيات والإنترنت، وسيطرة خطاب الصورة، وأمام انهيار الثقافة وسقوط القراءة جعلته يعيش في أعتم مراحل الالتباس الحضاري[1].

لذلك " فالأجيال اللّاحقة ستكون أجيال التناقضات الحقيقية والواقع المتغيّر، إذ انحطت القيم والمبادئ، بعد أن أفاق الإنسان العربي من وهم الحماس وخيال الانتصار الذي عاشت عليها الأجيال السابقة، وأهمّ قيمة انحطت بالنسبة إلى ممثلي هذه الأجيال قيمة الكتابة، والتجاسر على الكاتب وتهميشه، واستسهال الكتابة والإبداع بدعوى إفراغها من طابعها المقدّس، وتنويع مصادر الفنّ ومناهله، فإذا الرّداءة أحيانا تتأثر من العبقرية، وإذا ببعض المهرجين أو بهلوانات الاحتفالات ينقلبون إلى سحرة كلام وصور ورموز مقنعة، وهي في الواقع خاوية واهية، تلك هي فاجعة الكتابة في العصر الحديث، وخاصة منها الهادفة، فقد انصرف عدد كبير من القرّاء إلى القصص

1 – عبد الحق لبيض: الرواية العربية إشكالات التخلّف ورهانات التحوّل، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد 7-8، 1997، ص76.

المبتذل، أو الأفلام التجارية السطحية، التّافهة، المستخدمة كوسيلة لقتل الحسّ الفني والأدبي، وخاصة تعميق الجهل وتغييب الوعي بقضايا الذّات والآخر"[1].

إنّ الرواية على حدّ تعبير ''باختين'' الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال في طور التكوين، ومن ثمّة لا تحتكم الرواية لقوانين الواقع الذي يلزم بقية الفنون مراعاتها، لأنّها حالة خاصة معفاة من القواعد التي تحكم بقية الأجناس الأدبية كالشعر مثلا، كما تتجاوز في طموحها إلى تحقيق المجتمع الإنساني، لذلك نراها تحاول التهام الأجناس الأدبية أو غير الأدبية، بل وتحاول التأثير فيهم، في الأخذ بمنطقها، لذلك فالرواية في مسعاها الإنساني النبيل، تحاول أن تناهض المدّ البورجوازي الذي يريد أن يلتهم العالم بأسره باسم الحداثة، وباسم المشروع الإنساني فهي إغارة متواصلة من أجل اختراق الحدود، وذمج للكتل والأسواق دون رقيب من أجل إعادة ترتيب عالم متكيّف مع مصالح عليا لنظام عالمي جديد يبدو أنّه حسم علاقته مع الإنسان فاعتبره سلعة مغرية للرّبح والاستثمار لذلك تحاول الرواية اختراق النصوص الأدبية بعضها للبعض، مستنزفة لطاقاتها الجمالية، لأنّها الجنس الأدبي الذي يتكوّن في عصر يتوحّد في العالم، وتنهار فيه كل الحدود، فما على الروائي العربي إلّا أن ينوّع ويطوّر الأشكال للنّفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية هي الكشف عن المغيّب، فلم تعد الرواية مجرّد وسيلة تثقيف وتعليم أو تبشير بغد أفضل، بل أخذت تعي تاريخها الخاص ضمن التناص والتراكم واستشراف أفق مفهوم روائي يسقط الحواجز بين الثقافات ويجعل من جمهورية الأدب ملجأ للدفاع عن الإنسان.

تصوّر أحد النقاد النموذج الأعلى الذي تأتي وفقه الرواية العربية المستقبلية "رواية صغيرة الحجم، تقول كل ما تريد أن تقوله بشكل مكثّف، شديد الكثافة، مركّز عظيم التركيز، مليء بالحركة، مفعم بالحيوية، يتناسب وظروف القارئ، ويتوسّل فيها الكاتب بلغة مفهومة، يجهد فيها الكاتب في انتخابها وتركيبها، بدلا من التقعّر أو التبدّل أو اللجوء إلى اللّهجات المحلية، وهي

1 – منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتشكّل،ط1 دار سحر للنشر ،تونس، 1997، ص79.

رواية لا تكون مادتها من ناحية، ومعالجتها الفنية من ناحية، بحيث يكون انسجام في البناء، وتداخل في التكوين، ومزاوجة بين المادة والمعالجة"[1]، وهو نموذج جربه معظم كتّاب الستينيات في مصر ممّا أسموه ''الرواية القصيرة''.

إنّ الحديث عن تحديد النموذج الأعلى الذي تأتي وفقه الرواية، التي تأبى الثبات وتتوق باستمرار لمعاينة كلّ متطور ومتحرك أمر سابق لأوانه، ذلك كون الرواية هي الجنس الوحيد الذي لا يزال غير مكتمل.

إنّ الكتابة الروائية متصلة بواقع التحوّلات الكبرى التي يشهدها الواقع، ومادام الواقع العربي خاصة في طور المراوحة والركود فإنّها تتوس بين التقليد والتجديد، ثمّ إنّ صميم الإشكالية، هل تعرّف العرب على الرواية في ضوء هذه المعوّقات الفنيّة والمجتمعية والحضارية، انتفاء تراكم وراثي للرواية العربية خصوصا المغاربية يمكّن الراوي من ممارسة التجريب الذي يقوم على أنقاض مراحل التأسيس، تأسيس بنية تقليدية في الكتابة الروائية تكون قد استوفت شروط ترسّخها وأصبحت تستوجب امتدادات جديدة لتجاوزها[2].

إنّ مسار التجريب لا يمكنه أن يتواصل إلّا بتحقيق رهان خلق قارئ جديد قادر على التواصل مع الرواية، وانتفاء النظرة العامة إلى الرواية كجنس تعبيري بإمكانه المساهمة اليوم في تغيير الذّات والإنسان والعالم.

لقد ارتبطت نشأة الرواية بنزعة تحرّر الفرد فأصبحت وسيلة تعبير مثلى في مجتمع الصّراع، لأنّ الروائي العربي يعيش وضعا مربكا، وعليه كان شعار المواجهة بحاجة إلى رؤية

1 – سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية،ط1 ،دار المعارف ،القاهرة، 1980، ص254.

2 – سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد،ط1 ،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص ص2و3.

وإعمال فكر وعقل، لكنّه في كلّ الأحوال يظلّ محاصرا بمستحيل الواقع في حين يظلّ جزءاً من كيانه.

لكن ينبغي أن نصّر أنّه مادامت البيئة العامة مفعمة بالتناقضات ،انهيار أحلام المجتمعات، غياب الديمقراطية، الهزائم المتلاحقة عسكريّا وفكريّا وقوميّا، وتمزّق شرائح المثقفين، والانفتاح الاقتصادي والتحالف مع أعداء الأمة، والسرقة والإرهاب باسم الدين والمتاجرة بالقيم والشعارات، إنّه عصر الشعارات المزيّفة، والقيادات المجوّفة، والدّعاية الكاذبة، وهي البيئة الأكثر ملائمة لوجود الرواية حيث تكشف الحركة الداخلية، والخيوط التي يحبكها البعض، وتسلّط الضوء على الجوّ العام السائد، ذلك أنّ القصّ هو سبيلنا الأساسي في تعقّل الأشياء في تفكيرنا بحياتنا من حيث هي تقدّم متتابع يفضي إلى مكان ما، أو في معرفتنا بما يحدث في العالم.

الفصل الأول: نظري، تأسيسي

التاريخ والرواية التاريخية/ دراسة تأسيسية

1- مفهوم التاريخ

2- مفهوم الرواية التاريخية

3- نشأة الرواية التاريخية

أ)- عند الغرب

ب)- عند العرب

4- الرواية التاريخية بين الحقيقي و المتخيل

5- اشتغال النص السردي على التاريخ

6- إشكالية الفكر وازدواجية الكتابة عند رشيد بوجدرة

1- مفهوم التاريخ:

يعنى التاريخ[1] بدراسة الماضي وذلك بالتركيز على الأنشطة الإنسانيّة، ويعرف التاريخ اصطلاحا بكونه جملة الأحوال والأحداث التي يميّز بها كائن ما، وكلمة تاريخ (History) يونانيّة الأصل تدلّ على "استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية، سعيا إلى التعرف على أسبابها وآثارها" [2] . فالتاريخ في صورته المعروفة ما هو إلّا حقائق مجرّدة لها وجود محدّد لوقائع تاريخية معيّنة سواء كان الأمر يتعلق بالحوادث أو الشخصيات.

كلمة (History) تدلّ على القصة والتاريخ في آن واحد، أي أنّ التاريخ هو احتواء للأحداث في قالب قصصي، يعنى المؤرّخ فيه بذكر الأنظمة الاجتماعية والسياسية السّائدة من حوله في سرده لأحداث التاريخ.

إذا استعرضنا التراث العربي والغربي بفروعهما وجوانبهما المتعددة، يتبيّن لنا اختلاف التصورات والمفاهيم حول هذا المصطلح، وإن كنا نجد في التصور العام لكل منهما فروقا دقيقة وفروعا جزئية تحدّد الفهم الخاص الذي يظهر من خلال تجربة جزئية متميّزة أو إتجاه مستقل يغذي التّصور العام، هذا لا يعني انعدام الوسيلة في إيجاد تعريفات تؤكد في مجملها استقلالية هذا الميدان كجنس من أجناس العلوم الإنسانية.

---

1 – التاريخ والتوريخ هو لفظ من أرّخ، يؤرخ، توريخا: أي تعريف الوقت أو تحديد يومه، هو العلم الذي يعنى بتسجيل جملة الأحداث والأحوال التّي يمر بها كائن ما، ويصدق الفرد و المجتمع والظواهر الطبيعية ونحوها، مثل (تاريخ العالم)، (تاريخ الإسلام) و (تاريخ الأدب).....، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مجلد3، ص4، المنظمة العربية للتربية، المعجم العربي الأساسي، ص82.

2 – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ،ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص81.

يرتبط التاريخ بالإنسان ارتباطا وثيقا، لا يمكن الفصل بينهما إلّا أنّ هذا الارتباط يختلف وفقا لطبيعة العلاقة، إذ يمكن أن نقصد بالتاريخ:

التاريخ العام أي مجموع الأحداث والوقائع في حدوثها الطبيعي، أو التاريخ الذي يمثل إدراك الإنسان وقراءته لهذه الأحداث واستقصائها، ما يعطينا "علم التاريخ" الذي يعنى بدراسة وتتبع مجموع الأحداث التي تميّز حركية الإنسان في الزمن ورصد مجرياتها، وهنا يأتي دور المؤرّخ المتمثل في "تحقيق وسرد ما جرى فعلا في الماضي" [1] ، ليشكّل بذلك قطبا مهما في عملية التاريخ من حيث أنّه القائم بهذه العملية، فيتحمل مسؤولية نقل هذه المادة والتعامل معها.

إنّ تعامل المؤرّخ مع مادته يختلف من مؤرّخ إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، رغم ما يشترك فيه المنتمون إلى هذا الحقل من تمسك بالموضوع ونفي الذاتية في التعامل مع تلك المعطيات وذلك بالاستناد إلى الربط والتحليل والاستنتاج.

هذه النقطة تقودنا إلى طرح إشكالية مفادها :ما مدى موضوعية المؤرّخ والرؤية التي يواجه بها ما بين يديه؟ و كيف يمكن تفسير الفجوات التاريخية التي نجد أنّ المؤرّخ لا يفهمها ولا يفسرها، بل يقوم بمحوها انطلاقا من اعتباره للتاريخ بنية تمكّن من التجاوز والحذف؟

لعلّ هذا الإشكال أوضح ما يكون في الثقافة العربية التي أخذت تتعامل مع التاريخ ومعطياته، وفق أسس تميل إلى مجال الخرافة التي ما تزال تشكل جزءا مهمّا من وعينا العام، وهذا يعني أنّ مادة التاريخ ومعلوماتنا حول الماضي تستند بشكل كبير إلى " تصور عام وعامي، يمثل جانبا من ثقافتنا الوطنية " [2] .

---

1 – عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1988،ص 09.

2 – المرجع نفسه، ص 23.

كلّ هذا جعل التاريخ ينحصر في بوتقة واحدة دون التقدم إلى مجالات أخرى، لأنّ مفهومها للتاريخ معناه النظر فقط إلى الماضي وتمجيده وإضفاء القداسة والتعظيم على وقائعه دون النظر إليه أو إعمال الفكر في الوقائع التي من شأن نتائجها أن تتحكم في الحاضر (قراءة الماضي في ضوء الحاضر)، وعندئذ يصبح التاريخ مثل ذلك الميّت الذي عادة ما تذكر محاسنه وتدفن مساوئه في القبر.

هذه النظرة ألغت مساحات اشتغال العقل وقدرته على التفكيك و البناء ومن ثمّ الإبداع، فقيّدت العقول والأذهان وانحصرت في تجارب الماضي السحيق دون إعمال للفكر أو بذل اجتهاد شخصي في قراءة هذا الماضي ومحاولة الاستفادة من نتائجه لخدمة الحاضر ومن خلاله المستقبل.

إذا كان الخطاب الأدبي يتّسم بالتشويق ويحدث المتعة في النفس، فإنّ الخطاب التاريخي يسعى إلى تقديم حصيلة من النتائج المترتبة عن وقائع وأحداث محدّدة جرت في زمن مضى. فخطاب التاريخ يرتبط أساسا بالماضي الذي يشدّه إليه ويبعده عن الغلوّ بخياله إلى استشراف آفاق المستقبل بخباياه ومفاجآته، وهو الشيء الذي يهدف إليه خطاب الأدب قبل كل شيء.

فالتاريخ يتمثل في البحث والتنقيب، وهو علم قائم بذاته له قواعده وأصوله وأدواته، يتحلّى برؤية صادقة أمينة للأحداث التي يسيّرها كما جرت على أرض الواقع والحقيقة، إلى جانب هذا التاريخ، ينهض نوع آخر مغيّب أو مسكوت عنه في كل كتب التاريخ التي تعنى بالحوادث وما شاكلها من الدروس والعبر التي يمكن استخلاصها منها: " التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلا عن الإنسان. الإنسان بمفرده تاريخ، في جوهره له بداية ونهاية " [1] . ثم إنّ خطاب التاريخ يتّسم بطبيعته بالتقريرية المباشرة الجافة، وهو وإن حاول أن يكتب قصة أو حكاية أو رواية،

1 – سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، ط1، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة،مصر،2006،ص93.

فإنّه يهدف أساسا إلى تقديم النتائج المترتبة عنها والمبلورة مباشرة في ذهنه دون إعطاء أي اعتبار لعنصر التشويق والمتعة في الموضوع، ونستنتج من ذلك أنّ خطاب التاريخ يوجب الصدق والكذب.

أمّا ظاهرة الامتزاج والانجذاب بينهما فربما تعود بجذورها إلى هيرودوت(HERODOTE)، حين رأى أنّ كلّا من الأديب و المؤرّخ كليهما لم يلتزم بحدوده، فالمؤرّخ يرى أنّ الأديب لم يكتف بأدبه، و يرى الأديب أنّ المؤرّخ لم يحترم تاريخه وتجاوزه إلى غيره، وهو ما يسميه "رشيد بوجدرة " "بالإغراء المتبادل" أي ثمّة إغراء تاريخي في الرواية وإغراء أدبي في التاريخ [1]، فالأديب يتعامل مع التاريخ، والمؤرّخ أديب بمعنى ما، بدليل أنّنا نجد الكثير من المؤرّخين العرب الذين اتّصف عملهم بالمنهجية وكانوا مع ذلك أدباء في أسلوبهم وفي كتاباتهم، فالعلاقة الجدلية بين التاريخ والأدب واردة رغم ما يكتنفها من غموض في بعض الأحيان، غير أنّ التاريخ كإغراء بالنسبة للأديب وخصوصا الروائي يظلّ قائما بصورة كبيرة وقويّة، وأنّ التجارب بين الطرفين يكمن في عنصر (التفاعليّة) التي تشدّ أحدهما إلى الآخر، ونستنتج من ذلك أنّ العلاقة بين المؤرّخ والأديب ثابتة وحميمة. وقد لا يكون بوجدرة مبالغا في هذا السبيل عندما اعتبر الروائي مؤرّخا محتشما والمؤرّخ أديبا محتشما [2] . إذ من طبيعة التاريخ البحث عن الموضوعية في المقام الأوّل، في حين إنّ من طبيعة الرواية البحث عن الذاتية في المقام الأوّل، و تجعل بذلك الموضوعية في مقام ثانوي.

بما أنّ التاريخ علم قائم بذاته له قواعده و أصوله، فهو لم يعد السرد المبسط للأحداث، بل أصبح مجموعة من العلوم والمعارف النفسية والاجتماعية وغيرها، تهدف إلى اكتشاف الحقيقة

1 – ينظر: "حوار مع بوجدرة " أجراه صلاح الدّين الأخضري"، الشعب (الجزائر)، العدد7171، 5 نوفمبر 1986، ص 11.

2 – ينظر المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

الثابتة. وهذا لا يمنع الأديب أو الروائي أن يغيّر بعض الحقائق التاريخية أو يعدّل فيها، بدليل أنّ (فولكنز) وهو كاتب وروائي تحدث في رواياته عن جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، وحرب الانشقاق التي وقعت بين الشمال والجنوب بكلّ أبعادها المختلفة، فكان إذا تحدث عن الجنوب ربطه بقضية الزّنوج وبتلك

الخادمة الزّنجية المترهلة، وهي إمّا ممرضة أو خادمة ليس غير وهذا في بداية هذا القرن، حتّى قيل: إن جنوب الولايات المتحدة الأمريكية له، وهذا يؤكد أنّ الأديب قد يأتي بأشياء يجعلها حتّى المؤرّخ نفسه، كما أعلن ذلك (بلزاك) في هذا الصدد في مقدمة بعض أعماله حين يقول: "أريد كتابة تاريخ التقاليد والعادات وغيرها ممّا أهمله المؤرّخون" [1] .

فالروائي يستدعي الماضي أو التاريخ الذي يقوم على أساس الفن، ويقصد به توظيف رموز التاريخ والماضي وإسقاطهما على ما هو قائم في الحاضر، وهي وسيلة تهدف إلى توصيل فكرة ما بطريقة تعبيرية فنية. وبذلك يتجنب الروائي الأسلوب التقريري المباشر الذي يحوّل به التاريخ إلى رواية أو فن روائي بالاستعانة بأدوات ووسائل فنية قصد التشويق وخلق المتعة كي يوصل المعنى المقصود، أو كلّ ما يريد إيصاله إلى أكبر عدد ممكن من القرّاء، فالتاريخ على هذا الأساس هو رمز من الماضي السائد في الحاضر.

والروائي يتخذ من حاضره سلاحا، وعادة ما يكون لديه معارف وعلوم تبحث عمّن يوظفها ويجنّدها على أرض الواقع. وبعض الروايات الجزائرية الحديثة إن لم نقل أنّ معظمها تحاول أن تؤرّخ لحاضرها عبر زمنين اثنين:

1 – من محاضرات رشيد بوجدرة بعنوان: (توظيف التاريخ في الرواية)، عرض: الطاهر دحماني، المساء (الجزائر)، عدد 345، نوفمبر 1986، ص 10.

– الأوّل: زمن الماضي التاريخي الذي تستعيد رموزه المختلفة وتمزجها بالحاضر الراهن من خلال قضية ما.

– الثاني: زمن الحاضر المعيش، حيث تؤرّخ للحياة اليومية ولعلاقات الناس فيما بينهم، والشروخ التي يعيشونها يوميا، وهي بذلك تعكس وجهة نظر الروائي في القضية التي يعالجها، وهو يستحضر التاريخ لهدفين:

الهدف الأوّل: إمّا لمحاولة تقديم هذا التاريخ، أو التعريف به على سبيل الإعجاب به، مثل روايات (اللّاز) و(طيور في الظهيرة) و (البزاة) ....

الهدف الثاني: إمّا للاستعانة بالأبعاد الرمزية التّي يتوفر عليها التاريخ العربي الإسلامي، وهذا ما نراه جليّا في بعض الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة، مثل: (الحوّات والقصر) و (صوت الكهف) و(ألف عام وعام من الحنين)... ، والروائي حسب رأي بوجدرة نفسه "له إمكانية توظيف التاريخ بطريقة مفتوحة، فهو يختار ثغرة تاريخية ومنها يفتح آفاقا جديدة للمؤرّخ تجعله تلك الثغرة يتفطن إلى أمور كان يجهلها" [1].

وقد وظّف بوجدرة التاريخ بطريقة مفتوحة وقد تصرّف في بعض أحداثه كما حلا له، وذلك ما نجده ماثلا للعيان في رواياته (معركة الزّقاق) على بيان المثال.

1 – المرجع السابق، ص 10.

2- مفهوم الرواية التاريخية:

يبعث التاريخ في النفس الشوق إلى الماضي، وتقليده، والحذر من الانزلاق في ثغرات البشرية، وما يجعله أحد أهمّ المواعظ والعبر التي يستفيد منها الإنسان، وحين يصبح التاريخ مادة للرواية، فإنّه يبعث الماضي من جديد في رؤية فنية من الإبداع وجاذبية الذكرى الشيء الكثير، لأنّ أهمّ مميزات التاريخ الصدق والحقيقة، دون تزييف، لعلّ هذا ما يفسر جاذبية الرواية التاريخية التي تحاول أن تستعيد الماضي لتجسّد الحاضر من خلال شخصيات رمزية تعبر عن الواقع.

التاريخ "علم يبحث في الإنسان ومجتمعاته (...) وعلى التاريخ أن يصف أحواله وتطوراته، وبذلك يصبح ذلك العلم سيرة عامة للإنسانية في جميع مظاهرها الاجتماعية، منذ أقدم العصور إلى الوقت الحاضر" [1] .

وهو أيضا "جملة الأحوال والأحداث التي يمرّ بها كائن ما، وتصدق الفرد والمجتمع كما يصدق على الظواهر الطبيعية الإنسانية" [2] .

فالتاريخ يتمثل في البحث والتنقيب، وهو علم قائم بذاته له قواعده وأصوله وأدواته، يتحرّى الصدق في عرضه للأحداث التي يسردها، كما جرت على أرض الواقع، لذلك ارتبط ارتباطا وثيقا بالزمان، وهذا ما دفع "سعيد يقطين" إلى القول: " التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلا عن الإنسان، الإنسان بمفرده تاريخ في جوهره له بداية ونهاية" [3] . ولأنهّ يتم بطبيعته التقريرية المباشرة والجافة، فهو يهدف في الأساس إلى تقديم النتائج المبلورة مباشرة في ذهنه، دون إعطاء أهميّة

---

1 – جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان،1989،ص55 .

2 – إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص36.

3 – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص93.

لعنصر التشويق أو المتعة، ومن تمّ فإن الخطاب التاريخي يوجب الصدق والكذب، عكس الخطاب الروائي الذي يتّسم بالتشويق ويحدث المتعة في النفس.

يتكون مصطلح "الرواية التاريخية" من لفظتي التاريخ والرواية "حيث يتوزعان على موضوعين مختلفين يستنطق الأوّل الماضي – يساءل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية" [1] لذلك ورد في هذا المصطلح عديد التعريفات للاقتراب من مفهومها، فهذا "جورج لوكاتش" يعرفها: "رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات" [2] . فيرمي إلى هدف الرواية التاريخية، وهو إثارة الحاضر وذلك من خلال عودتها إلى الماضي، وبهذه الرؤية يوضح "لوكاتش" واحدا من أهمّ أسباب اللجوء إلى أحداث الماضي، وهو إثارة الحاضر من خلاله، وذلك عن طريق إيقاظ الأبطال الذين عاشوا تلك الأحداث وبرزوا من خلالها، لنعيش مجدّدا دوافعهم الإنسانية والاجتماعية التي أدّت بهم إلى أن يعيشوا أو يفكروا أو يتصرفوا كما فعلوا في الواقع التاريخي.

غير بعيد عن تصّور "لوكاتش" يعرفها "ألفريد شيبارد" Alfred Shppard" بقوله: "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، ويتمتّع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة، إلّا إذا كان الخيال يمثل جزءا من البناء

1 – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، ط1، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص09.

2 – جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1968، ص29.

الذي يستقر فيه التاريخ" [1] ، فالرواية التاريخية هي عودة للماضي بغية إعادة إنتاجه، وبعودتها للماضي فهي لا تهمل الحاضر، بل تعالج واقعه وقضاياه.

وبتعريف أكثر انفتاحا يحدّدها 'ستودارد' 'Stordard' بأنّها "تمثل سجّلا لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية" [2] .

ركّز هذا التعريف على فنية الرواية أكثر من تاريخيتها، غير أنّ هذا التحديد أدخل الكثير من الروايات في دائرة الرواية التاريخية، سواء أكان هذا الماضي (التاريخ) قريبا أو بعيدا، فتمحى الحدود بين الرواية و الرواية التاريخية، فلا فرق بينهما، فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر، ويتأمل معنى التاريخ في مصائر إنسان خالف حركة التاريخ أم تمرّد عليها [3] . فلا وجود لنص روائي خارج التاريخ، ولكن هذه العلاقة تكون ناجحة حين تحقق أدبية وشعرية النص الروائي.

ومنهم من ذهب إلى أبعد من ذلك في مفهوم الرواية التاريخية، فهذا "ويستر" "Wister"، يحدّدها: "بأنّها تمثل أيّ شكل سردي يقدّم وصفا دقيقا لحياة بعض الأجيال" [4] ، فكل شكل سردي يدخل في مفهوم الرواية التاريخية، وفي تعميم هذا التعريف صعوبة في الفصل بين الرواية التاريخية وأيّ عمل سردي حتّى السيرة الذاتية، بوصفها قائمة على السرد.

---

1 – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ط1، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2006، ص112.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص262.

4 – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص113.

ويعرفها "بيوكن" "بأنّها كلّ رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ" [1] ، وهو بهذا يضيف عنصرا جديدا، وهو أن تختص بفترة تاريخية محدّدة، غير أنّ الروائي أو الكاتب يستخدم فيها أدواته الفنيّة، لتظهر الرواية التاريخية بعيدة عن سطوة الوثائقية من خلال إعادة إظهارها فنيا.

كما يرى "برنار فاليط" "Bernard Valette" بأنّ الرواية التاريخية هي الرواية التي تقوم على "الماضي بتدعيمه لآثار الواقع: (الزمان، المكان، دقّة التفاصيل الموصوفة)، هو زمن المحكي بامتياز، أمّا الحاضر فيحمل علامات التحيّز والتورّط الذّاتي في هذا المحكي، وهو زمن سيتخلّى عنه الروائيون تدريجيا، كلّما أرادوا مجاراة الحياء العلمي للمؤرّخين" [2] .

فبالاستناد إلى الماضي (التاريخ) يستطيع الكاتب التعبير بحريّة أكبر من خلال التنقيب عن تجليات المسكوت عنه والمغيّب والمقموع، وربط كلّ ذلك بالسياق الثقافي والتاريخي وبالتجربة الحثيثة للإبداع، على عكس الحاضر الذي يقيّد الكاتب، ولا يترك له حرية التعبير لما فيه من علامات التورّط والتحيّز.

من المحاولات في توصيف الرواية التاريخية تعريف معجم المصطلحات الأدبية الذي يرى أنّه ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي، فهي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصور بداية ومسارا وقوّة دافعة في مصير لم يتشكّل بعد، وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات، تمثيلا لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل

---

1 – المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

2 –تامر فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ص ص 14–15

بالحياة الاجتماعية والفردية، وهي تمثل بالضرورة تعقيدا وتنوعا في الخبرة والتجربة، فالتاريخ هو غاية الرواية وأداتها وغطاؤها، غير أنّها في اعتمادها عليه، تحاول إتمام ما لم يكمله التاريخ.

تعد الرواية التاريخية عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة الماضي بطريقة تخيّيلية، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيّلة تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنّها تقدّم وفق قواعد الخطاب الروائي القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيّا أو حقيقيّا، فكلّ رواية تاريخية لا يمكنها بناء عالمها من خلال التاريخ المحض، بل بتمازج التاريخي مع التخييلي.

3- نشأة الرواية التاريخية:

أ)- عند الغرب:

اختلف الدارسون حول الرّيادة في الرواية التاريخية، فمنهم من اعتبر رائدها هو الكاتب الأمريكي "سيفن كرين" "Stephen Crane ، من خلال روايته "شارة الشجاعة الحمراء"، ومنهم من أسند ريادة الرواية التاريخية إلى "والتر سكوت" 'Water Scott' في روايته "Waverly" وذلك ما أكده 'لوكاتش'، "نشأت الرواية التاريخية مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار "نابليون" تقريبا إذ ظهرت رواية "سكوت ويفرلي" عام 1814" [1].

كتب عنه "بوشكين" 'Bochkine' قائلا: "إن تأثير والتر سكوت يمكن أن يحسّ في كلّ جانب من جوانب أدب عصره، وقد كوّنت مدرسة المؤرّخين الفرنسيين الجديدة نفسها تحت تأثير الروائي الاسكتلندي، وقد أراهم مصادر جديدة كليّا، فكانت قد بقيت حتّى ذلك الوقت مجهولة رغم وجود دراما شكسبير وغوته التاريخية" [2] .

1 – جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1968، ص 11.

2 – المرجع نفسه، ص 29

كما أكدّ ذلك "بلزاك" 'Balzac' في نقده "La chartreuse de parme" والتي كتبت من طرف "ستندال" 'Stendhal'، بحيث يرى "بلزاك" أنّ "والتر سكوت" قد أدخل مجموعة من السّمات الفنيّة الجديدة في روايته خاصة أدب الملاحم فقد استطاع بفضل خياله الواسع بعث التاريخ بعثا جديدة، فالظروف التي نشأ فيها "والتر سكوت" عرفت بفترة إحياء التراث التاريخي، وهذا ما فشل فيه "كتّاب التاريخ من المؤرّخين في القرن التاسع عشر" برغم إجادتهم وأحيانا تحديدهم كتاب المادة التاريخية إلاّ أنّه ينقصهم أمر هام، وهو فهم نفسيّة العصور الوسطي التي يصفونها أو يؤرّخون لها" [1] ، فقد تمكّن "والتر سكوت" بفضل خياله الواسع أن يعرض صورا تاريخية ملوّنة بالبيئة المحليّة، حيث عبر "فوق الخشبة الأدبية أرداحا بارزة من تاريخ الشعب الإيكوسي، متّخذا شخصيات غير ملتزمة، ممّا أتاح لها الحديث بحياء، وأن تكون في موقع صلة الوصل بين السياسة و المسوسين، أو بين الكبار والصغار" [2] .

ولم تكن رواية "ويفرلي" هي الرواية التاريخية الوحيدة لـ "والتر سكوت" بل له عدّة روايات تاريخية، فرواية "ايفانهو" عام 1819م و"الطلسم" 'Talisman' عام 1925م، ليتتبع أثره العديد من الروائيين الغربيين، فالأزمة التي عاشتها "إيكوسيا" أتاحت الفرصة لوالتر سكوت للظهور بروايته التاريخية في الأدب الإنجليزي، ثم ظهر تأثيرها في الأدب الأوروبي، حيث نستطيع أن نجد في الرواية الفرنسية الجديدة عناصر تاريخية، ولكن لابدّ من تدخل والتر سكوت الدّافع نحو ولادة هذا النوع الرومانسي الجديد، إذ أنّ فرنسا و إيكوسيا وإنجلترا اختارت السير وفق منهج والتر

1 – نوّاف أبو ساري: الرواية التاريخية، مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، روّاد وروايات، دار بهاء الدّين للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2004، ص 26.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسة عالم المعرفة، الكويت، العدد:240، ديسمبر 1998، ص 30.

سكوت، ففي رواية "واترلو" كان الروائيون يبحثون دوما لإيجاد ترجمة معتدلة ذكيّة لمنهجهم الروائي.

من أبرز الروائيين الذين تأثروا بمنهج والتر سكوت نذكر"ألكسندر ديماس الأب" 'Alexandre Dumas Père' ، ومن بين رواياته التاريخية "الكونت دومونت كريستو" ' Le Conte de Monte Cristo' فقد حقّقت أعماله الروائية نجاحا كبيرا في فرنسا وخارجها، "وأجادت كل الإجادة في تصوير معيشة الملوك الخاصّة وأحاديثهم، وبرعت كل البراعة في وصف دسائس النبلاء ومغامرات الأبطال والشجعان، وفاقت الكثيرين في أمر واحد، وهو محافظة مؤلفها على أسلوب أبطال رواياته في كلّ موقف من مواقفهم وفي كل أزمة تعترضهم" [1] .

استمدّ العديد من الروائيين مادّة أعمالهم من أحداث تاريخية فعلية، مثل: 'V.Hugo' الذي أرّخ في البؤساء 1962م "Les Misèrables " لواقع معركة "والترلو"، كما أرّخ "استندال" لنفس الأحداث رؤية أخرى في روايته "دير برام" عام 1839م "La Chartreuse de Parme"، ونجد أحداث سنة 1948م حاضرة في رواية "فلوبير" 'Flaubert' " التربية الوجدانية " " L'Education Sentimentale" [2] ، ورواية "فلوبير" اعتبرها بعض النقاد "وثيقة تدوّن للأيام الثورية، ففي رأيه أنّ غياب السارد المعلن وبالأحرى المؤلف، وكذا الدور المتواضع الذي لعبته الشخصية المحورية في مؤامراتها العاطفية أكثر ممّا هي منغمرة في مجرى الأحداث، قد جعلا منها شهادة حقيقية، ذلك أنّ

1 – أحمد إبراهيم الهواري وقاسم عبده، الرواية التاريخية في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1979، ص 168.

2 – الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000، ص 27.

الحياد الواضح للبطل وسلبيته المعلنة المضافين إلى حضوره الكلّي، قد حوّلاه إلى ما يشبه الصحافي المثالي، أي المتجرّد الموضوعي" [1] .

عالج مجموعة من الروائيين موضوعات تاريخية بوجه آخر، منهم "بالزاك" في روايته " Les Chouans" و "فينيي" في "Cinq-Mars"، كما كتب "فيكتور هيقو" إضافة إلى البؤساء رواية "سيدة باريس" "Notre Dame de Paris" و "الرجل الضاحك" "L'homme qui rit"، و"ثلاثة وتسعين" "Quatre Vingt-Treize" ، و "إميل زولا" في رواية "فتح بلاسانس" " La Conquête de Plassans" و"الإنتكاسة" "La Débâcle" ، و "أناتول فرانس" كتب "لقد ضمئت الآلهة" " Les Dieux ont soif" ، وكتب "بورسبر ميريميه" 'Mérimée Prosper' رواية "تاريخ ملك شارل التاسع" "Chronique du Règne de Charles9" [2] .

لعلّ أهمّ أنموذج للكتابة الروائية، ما قدمه "ليف تولستوي" ، ما قدمه "ليف تولستوي" ' Lev Tolstoi' من خلال روايته الشهيرة "الحرب والسلام"، حتّى أنّ بعض النقاد يرفض نسبة ظهور الرواية إلى "والتر سكوت" ، فيرى بأنّ الرواية التاريخية ظهرت على يد الكاتب الروسي "تولستوي"، ففي روايته الذائعة الصّيت "الحرب والسلام" و التي كتبها بين عامي (1865،1869) ، أفصحت عن معرفة كبيرة بتاريخ الأسرتين اللّتين تناولت الرواية تاريخهما وعن غزو نابليون لروسيا، وعن ما تملكه من تجارب، وقوّة خيال، فتمكّن من خلال ذلك أن ينتج رواية فنية تاريخية عظيمة.

---

1 – بيرنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات Nathan، 1992، ص ص 63- 64.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 31.

هذا الازدهار الذي كانت تعيشه الرواية التاريخية الغربية، انتقل مفعوله إلى الأديب العربي الذي أعجب به وحاول تجسيده.

ب)- عند العرب:

تأخر ظهور الرواية التاريخية العربية عن نظيرتها الغربية إلى نهاية القرن 19م، وبداية القرن العشرين، فإذا كانت الثانية تطوّرا لفن الرواية، فإنّ المهد الأوّل الرواية التاريخية العربية هو التاريخ، ثم تطورت شيئا فشيئا عبر مراحل عدّة، وبالعودة إلى المحاولات الروائية التاريخية الأولى نجد:

سليم البستاني(1846-1884) الذي حاول كتابة نص روائي عربي استلهم موضوعه وشخصياته من التاريخ في رواية "زنوبيا 1871م" ورواية إلى نشر الموعظة والإصلاح الاجتماعي.

ثم ظهر بعده "جرجي زيدان" (1861-1914) الذي غذّى هذا النوع الأدبي بمجموعة كبيرة من الروايات، حيث كتب 23 رواية، بدأها بـ "المملوك الشارد" 1891م، وختمها بـ "شجرة الذّر" عام 1914م، وبذلك فهو رائد هذا الفن في الأدب الحديث.

يليه كوكبة من الروائيين الذين ساروا على نهجه، فكتب "علي الجارم" (1881-1949) "غادة رشيد" و "هاتف من الأندلس" و "محمد فريد أبو حديد" الذي كتب "الملك الظليل و المهلهل سيد ربيعة و زنوبيا ملكة تذمر"، و "محمد سعيد العريان" (1914-1950) من خلال رواية "قطر الندى وشجرة الذّر"و"على باب رويلة" ...وغيرها.

وتشترك هذه الروايات جميعا في كونها جاءت لغرض إصلاحي تعليمي، وكان هؤلاء الأدباء ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح و التهذيب، إلى

أن ظهر "محمد المويلحي" (1858-1930) من خلال كتابه "حديث عيسى بن هشام" فهذه الوثيقة السردية تعتبر هي الأهمّ والأفضل، حيث خرج عن الشكل الضيّق والقصير للمقامة، رغم أنّه حافظ على البنية السردية لهذا الفن، كما اعتمد على وظيفة السخرية والانتقاد، فـ "المويحلي" اهتدى "بشكل صار مع التاريخ مرنا ومنفتحا، فأفاد منه وطوره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته" .[1] وبذلك أبدع عملا يجمع بين المقامة والرواية، ففي "حديث عيسى بن هشام" كان "يتأمل التاريخ ويقرأ واقعه المصيري المأزوم بوعي تاريخي، بل إنّه لم يقصد دروس التاريخ إلا سبب وعي يضيق بأزمة الذاتية وأزمة المجتمع الذي ينتمي إليه، والأزمة هذه دفعته إلى طرح الأسئلة من دون تتيح له التماس الإجابات الموائمة(....) وبسبب المسافة المؤرقة بين السؤال الضروري والإجابة المؤجلة، فقد نقض "المويحلي"، وبأدوات تاريخية المقامة، ولم يقل عن الرواية شيئا" [2] ، فهو بهذا الصنيع يطرق باب الرواية دون أن يدري، وأنتج لنا نصا إبداعيا متميّزا.

وقد مرت الرواية التاريخية عند العرب بالمراحل التالية [3] :

المرحلة الأولى:

تسمّى الرواية التاريخية في هذه المرحلة بالرواية التاريخية التعليمية، بحيث تمّ فيها تسجيل التاريخ سرديا مع التقيّد بمجرياته لغايات تعليمية إخبارية، فلم تكن تعنى بالتّرف الفني أو المتعة

1 – عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان، 2003، ص 440.

2 – فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية،ط1 ،المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، 1999، ص 80.

3 – حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، ط1، دار العلم والإيمان ، القاهرة، مصر، 2008، ص ص 15 وكذلك 123.

الجمالية، بقدر ما كانت فنّا له دور نشيط في تقديم المعلومات للقارئ، من أجل تحريك ذهنه وشحنه بالأفكار والقيم، فمهمتها تسليط الضوء على جوانب معينة من التاريخ قصد تقديمه، ومن أبرز كتاب اللّون التعليمي نرصد: "سليم البستاني" من خلال روايته "زنوبيا" ورواية "بذور" ، و"جورجي زيدان" الذي أنجز كمّا غزيرا من الروايات ومن بينها "المملوك الشارد 1861"، أسير المتمهدي "1892م" ، "استبداد المماليك 1982"، "عذراء قريش(1898-1899م)" "الأمين والمأمون(1906-1907)"....

ما يميّز رواياته أنّها تنقسم إلى قسمين: الأوّل تاريخي، حيث تقيّد بالأحداث التاريخية (...) والثاني غرامي خيالي[1] ، وهذا يعني أنّ رواياته يتقاطع فيها جانبان تاريخي وقصصي، فالأوّل هو الأساس والثاني وسيلة فنية ليس إلّا، ذلك من أجل ترغيب الناس في مطالعتها، فالغرض الأساسي لتأليف هذه الروايات هو تقديم التاريخ للقارئ حيث يقول: " رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصا لأنّنا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا عليه..." [2] ، لأنّ أكثر القراء يملّون كتب التاريخ الجافّة، لصعوبة فهمها، فقد لاحظ ذلك "جرجي زيدان"، حيث "وجد أنّ الكثيرين لا يصبرون على فهم أسلوب الطبري، و المسعودي، و اليعقوبي و ابن خلدون وغيرهم من مؤرّخي الإسلام، فحفزه ذلك على كتابة رواياته التاريخية" [3] .

1- نوّاف أبو ساري: الرواية التاريخية، مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، ص 103.

2- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص 435.

3- أحمد إبراهيم الهواري – قاسم عبده: الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص ص 181-182.

كما نجد كتّاب آخرين كتبوا الرواية التاريخية التعليمية ومن بينهم "عبد الحميد جودة السحار" و "أبو الحسن إبراهيم أبو الحسن" و "إبراهيم الترزي"، "أحمد كمال زكي" وغيرهم، وقد أخذ اللّون التعليمي أكثر من إتجاه فكانت[1]:

أ- **رواية المعلومة التاريخية:** وأبرز ممثليها جورجي زيدان، وطه حسين وبعض رواياته مثل: 'الوعد الحق' و 'إبراهيم البيّاري' فيما كتب حول تاريخ الدولة العباسية، و'عبد الحميد السحار' في عمله "محمد رسول اللهو و الذين معه"، فكلّ هذه الأعمال تعتبر الرواية وسيلة لتقديم المعلومات التاريخية بصورة ميسّرة وممتعة.

ب- رواية تعليم الصياغة والأسلوب: وغايتها بالدرجة الأولى هي الصياغة والأسلوب، حيث تقدّم الرواية التاريخية بلغة وأسلوب تعبيري ممتاز، من أبرز هذه الكتب كتاب 'علي الجارم' "بوصفه شاعرا، كما أنّه اشتغل أستاذ و بالتالي كان له إطلاع على نواقص التلاميذ في المدارس، فجاءت رواياته على نمط من الصياغة الأسلوبية، حيث يترفع فوق الأساليب المتدنيّة والهشّة، وفي الوقت ذاته إكساب المتلقين ثروة لغوية كبيرة، وبخاصّة ألفاظ المعجم الأدبي الذي لا يشيع في الصحافة وأجهزة الإعلام ومن أهمّ أعماله الروائية: "هاتف من أندلس" و"فارس بني حميدان" و "غادة الرشيد"....

جـ- رواية الترجمة الأدبية: والمقصود بالترجمة لشخصيات مشهورة في التاريخ العربي، ويعد 'كمال زكي' أوّل من كتب في مجال الترجمة الأدبية من خلال الصياغة. ومن أعماله: "الأصمعي والجاحظ وفارس الفرسان" ورواياته "أسامة بن منقذ"، كما نجد أيضا "يوسف العش" من خلال "قصة عبقري" تترجم لعالم اللغة "الخليل بن أحمد الفراهيدي".

1- حلمي محمد القاعود : الرواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان ، ص 15 و123و347.

المرحلة الثانية:

تسمّى الرواية التاريخية في هذه المرحلة برواية "النضج"، ويكون فيها نوع من التّوازن بين ما هو تاريخي وما هو فنّي، حيث تتناول التاريخ بأحداثه وشخوصه وملامحه، وتحتفظ بحقيقته وطبيعته، من خلال بعث حقبة تاريخية في ذمّة وأمانة، مع تحقيق عناصر البناء الروائي المتكامل لغة وحوارا وشخصيات وأحداث وحبكة وتشويق، فهي تقدّم التاريخ كما هو من غير تزييف ولا تحريف، ولكن ليس من أجل تقديم المعلومة وإنّما من أجل معالجة قضايا معاصرة، لذلك نجد كتاب الرواية التاريخية الناضجة يختارون نماذج تاريخية محدّدة، كالحروب الصليبية التي تناولها العديد من الروائيين وكذلك الفرعونيات، فعلى سبيل المثال لا الحصر، ظهرت روايات "نجيب محفوظ" التاريخية التي جسّدت لمحات من التاريخ الفرعوني في ثلاثة من أعماله هي "عبث الأقدار" 1939م" و "رادوبيس" 1943م، و "كفاح طيبة" 1944م [1] ، فهذه الموضوعات كانت مثار اهتمام كتّاب الرواية التاريخية في استنادها للماضي لمعالجة قضايا الأمّة الراهنة.

المرحلة الثالثة:

يطلق علي الرواية التاريخية في هذه المرحلة برواية "الاستدعاء التاريخي" يستند هذا الصنف من الروايات على اتّخاذ التاريخ وسيلة لمعالجة قضايا معاصرة، ويركز فيها على فنية العمل الأدبي أكثر من تاريخيته، فكانت رواية "الاستدعاء التاريخي" "يعي جيّدا وظيفته الكتابية وطرائق ممارسته إيّاها، إنّه الكاتب الجادّ والباحث عن الإمساك بنبض اليومي و التاريخي وتقديمه في كتابة جديدة " [2] ، من خلال خلق جوّ تاريخي، حتّى يظن القارئ بأنّ الرواية تجري أحداثها في

1- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص121.

2- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط1، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 153.

مرحلة تاريخية معيّنة، بأن يعمد كاتب الرواية إلى استدعاء شخصية تاريخية معروفة، ثمّ يتحدّث على لسانها عن قضايا تهم أمّته وبالتالي تصبح هذه الشخصية التاريخية مجرّد قناع يتخفى وراءها الكاتب للتعبير عن واقع مأزوم تحاول الكتابة من خلاله أن تدين الواقع الذي كان، وأن تسقطه على الواقع المعاصر.

ومن أشهر روّاد هذا النوع "جمال الغيطاني" من خلال روايته "الزيني بركات" إضافة إلى "رضوى عاشور" الّتي لخصت هزيمة العرب في الأندلس في روايتها "تلاشي غرناطة"، و "عبد الرّحمان منيف" في روايته التاريخية "أرض السّواد"، و فيها قام بإعادة تشكيل مجريات تاريخ العراق في الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر.

4- الرواية التاريخية بين الحقيقي و المتخيّل:

إذا كان السرد التاريخي يلي رغبة إنسانية تكاد تكون فطرية في معرفة أحداث الماضي، وفي معرفة أصول الأشياء والظواهر والجماعات البشريّة، فإنّ الرواية تغدو سبيلا معرفيا يحقّق هذه الرّغبة، ناهيك عن مطلب إنسانيّ ملحّ في الجمع بين المعرفة والمتعة [1]، وقد تصبح الرواية بديلا معرفيا راهنا لكثير من الأشكال المعرفية، يساهم في تعميق الوعي بامتدادات العالم المختلفة، وهو ما يمكن أن تحققه الرواية. بما تمتلكه من وسائط فنيّة ولغويّة، تمكّنها من التقاط قضايا الإنسان المتنوعة، حيث تظلّ الرواية مرصدا أخيرا يمكّننا من احتضان الحياة الإنسانية.

يضطر المؤرّخ إلى أن يحكي الحدث التاريخي، وكذلك الحال بالنسبة للرواية التي تحمل في بنائها عناصر تاريخية واضحة، إذ يكون فيها الروائي مجبرا على رصد الوقائع التاريخية في

1- قاسم عبده: الرواية التاريخية العربية،زمن الازدهار، المستقبل، 27 تموز 2010، العدد 3723، ثقافة الفنون، ص 20.

البيئة التي تدور فيها الأحداث، والحال أنّ التاريخ والأدب قامت بينهما علاقة جدلية، بحيث يعتمد كل منهما على الآخر، ويؤثر به.

منذ بداية التاريخ شكلت التّدوينات التاريخية الأولى نوعا من الأدب الذي اتخذ شكل الملاحم والأساطير لدى كل الأمم، وكان هذا ضروريا لملء النقص في ذاكرة البشرية قبل معرفة الكتابة. ومن ناحية أخرى حملت الإبداعات البشرية الكبرى قدرا كبيرا من التاريخ في طيّاتها، ممّا يؤكد أنّ التاريخ أدبا ، و أنّ في الأدب تاريخا [1] .

وكما أن كتب التاريخ لم تخل من المادة الأدبية في عصر الكتابة، نثرا أو شعرا، فإنّ كتب الأدب لم تخل من الإشارات التاريخية الخاصة والضمنية، وإذا كان من البديهي أن نقرّ بأنّ التاريخ يشكل مصدر الإلهام للأدباء والفنانين ، بما يحمله من تجارب إنسانية كونية متنوعة، فإنّنا في المقابل نقرّ بأنّ الإبداعات الأدبية بأشكالها وفنونها المختلفة هي من المصادر التاريخية المهمة الّتي لا يمكن للمؤرّخ تجاهلها.

يستشهد "محمد حسين هيكل" بمقولة للدبلوماسي 'ثابت العريس' الذي يقول: "عندما أريد أن أبحث عن الحقائق الأولى في حياة أي بلد وعن القواعد السياسية القادرة على تفسير توجّهاته، فإنّني لا أعتمد على كتب التاريخ الموّثقة، ولا المذكّرات السياسية الصافية، وإّما أتوجّه مباشرة إلى الأدب، أسمع من الشاعر والقصّاص والروائي أوّلا، وبعد ذلك يجيء الدور على المؤرّخ والسياسي والدبلوماسي" [2] .

---

1 – المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

2 – رزان محمود إبراهيم: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 36.

وفي عرض مقارنة بين الروائي والمؤرّخ، يسود الاعتقاد بأنّ الروائي يتناول الحدث والشخصيات من زاوية خاصة تعبّر عن موقفه الاجتماعي والفكري، مستخدما وسائله وأدواته الفنيّة لتقديم رؤية من خلال: الحوار، الرمز، واللغة لكي يتواصل مع الجماعة التي يوجه إليها خطابه، ولعلّه أمر فيه قدر كبير من الصّحة باعتبار التاريخ عبارة عن تجارب ناجحة وناضجة، مكتملة ونهائية وأسبابها معروفة، ففي الحالين لا يمكن أن نلغي الجانب الذاتي ما دامت الذات هي الّتي تسّجل الحادث متخيّلا كان أم واقعيا، وفي الحالين أيضا فإنّ ما يكتب هو نوع القصص، لأنّ التاريخ ليس مجرّد قصة قد يكون لها حظّ من الواقعية، وقد تفتقر إلى ذلك، ويبقى شأن الموضوعية متروكا للمقاصد التي تؤطر عملية التسجيل، وتحدّد الهدف المتوخّى من ورائها، فتكون الإشكالية قائمة على كشف الطريقة التي يتناول بها الموضوع، وكيفية السير فيه لتحقيق الهدف المسطور قبلا [1] .

إذا كانت الحقيقة مسعى جادّ للرواية، يتماشى وإحساس كاتبها بمسؤولية أخلاقية جادّة، فإنّه يكون لزاما عليه أن يعيد تأويل تفاصيل عديدة من التاريخ وحذفها وتوسيعها، في عملية إنتاج كاملة لتدارك ما يعتقد أنّ المؤرّخ قد أخطأ فيه، أو سها عنه، هذا مع إقرارنا بأنّ الروائي يخلط مجموعة من الحقائق والوقائع مع الخيال، وهو أمر لا ينجو منه التاريخ نفسه، مع فارق أنّ الرواية تقيم علاقتها مع القارئ على هذا الأساس، والتاريخ لا يفعل ذلك، وإذا كان الأمر كذلك فإن مهمة اتخاذ موقف من رواية مؤسّسة على الخيال تقع على القارئ، فهي تشبه مهمته وهو يقرأ تاريخا مؤسّسا على السرد أصلا. ويبدو أنّ الدّور الأخلاقي للرواية قد يحسمه بعضهم بما تقدّمه من بيان

1- المرجع نفسه، ص37.

لحتمية اختلاط الوهم مع الحقيقة، بما يترتّب على ذلك من إدراك لعدم اكتمال التصوّرات والأفكار[1].

من هنا يأتي دور القارئ في عالم تتصارع فيه الإيديولوجيا، وخطابات تبرير المصالح ليحكم على الروائي، فيما إذا كان يصّر على تحريض الآخرين لإدراك نسبية ما يعتقدون أنّه كلّي ومكتمل، بما لا يحتاج إلى إضافة وتعديل أو إنّه يصّر على إعادة تكوين العالم بوصفه حقائق متراصّة ومكتملة، في الأدب تجري عملية تفكيك التزييف، فالعالم في حقيقته أوسع من المعرفة المعطاة حوله، وهو غير قابل لوضعه في إطار ثابت ونهائي، ومن هنا صحّ وصف "عبد الرّحمان منيف" للرواية حين قال فيها:"إنّها تميل إلى التسلسل عبر النوافذ، لأنّ البوابات لا تسمح إلّا بدخول التاريخ الرّسمي، وتعتبر هذا التاريخ وحده الذي يحمل سمة الدخول، والمسموح له باجتياز الحدود"[2]. صحيح أنّ الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنّها بالضرورة ستجري عليه تحويلا حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف جذريا عن الرسالة التي يقرّرها التاريخ، والمطلوب في هذا السياق التفريق بين سرد الوقائع بأمانة علمية، وبين فهمها وتأويلها، وهذا لا ينطبق على المؤلف الدرامي فقط بل ينطبق على المؤرّخ الأوّل الّذي وضع المصدر، وعلى دارس التاريخ المعاصر المتخصّص أكاديميّا، إذ إن أيّا من هؤلاء لا يمكن له أن يّدعي احتكار فهم التاريخ بطريقته المطلقة بصورة حصرية تقصي كلّ التأويلات الأخرى المحتملة.

1- وهو ما يمكن الوقوف عليه بشكل ضمني في رواية الكاتب البرتغالي خوسيه ساراماغو الشهيرة "ليلة حصار لشبونة" الصادرة عام 1989، وهي الرواية التاريخية التي تتخذ من حصار لشبونة الإسلامية 1147 بواسطة البرتغاليين الإطار الرئيسي لأحداثها، بطلها رجل عادي مسلم في الخمسينات من عمره. ما يميّزه أنه يرى أنّ هناك وجهين للحقيقة، أحدهما خفي والآخر ظاهر، ومن بطل الرواية يعلم خوسيه الشك بالتاريخ والدين، ومن هنا جاءت رواية قابيل ليبرئ قابيل من قتل أخيه هابيل.

2- عبد الرحمان منيف: رحلة الهنود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001، ص38.

من هنا جاءت رواية "معركة الزّقاق" لرشيد بوجدرة تكتب التاريخ من وجهة نظر تعيد تشكيل صورة طارق بن زياد في الوجدان، على غير الهيئة الرّسمية التي رسمها التاريخ الرّسمي، ومن هذا المنظور أيضا جاء فيلم "آلام المسيح" Passion of the Christ "للمخرج الأمريكي 'جيبيسون' عملا فنيا جريئا، إذ أعاد تصوير آلام صلب المسيح، وأدار مخرجه الحوار باللغة العبرية، بما يمثّل تحدّيا صارخا لغطرسة يهودية جاهدت لاستصدار وثائق البراءة من دم المسيح، وعمدت إلى ابتزاز المسيحية ماديّا ومعنويّا، وفي هذا السياق تطرح رواية "وان براون" الشهيرة "شيفرة دافنشي" باعتبارها ردّة فعل يهودية على فيلم "آلام المسيح" هدفها خلخلة قناعات تاريخية متجذّرة في الوجدان المسيحي منذ مئات السنين[1].

في هذا السياق تدفعنا رواية "دان براون" الآنفة الذّكر إلى ملاحظة الوظيفة التأثيرية العالية التي قد تحملها الرواية التاريخية، وإذا كانت العديد من الدراسات التاريخية حول المسيحية قد تناولت صلتها بالوثنيّة التي كانت سائدة في أوروبا في القرنين الأوّل والثاني الميلاديين، وتحدث كثير منها عن صلتها بالفلسفات الأفلاطونية التي تبنتها الكنيسة لتفسير كثير من تعاليمها المتصلة بالعالم الأخروي، فإذا كان الأمر كذلك، فإنّ اللافت أنّ هذه الدراسات لم تلق اهتماما واسعا من عامة الناس، وبقي الحوار حولها محصورا وراء أسوار المؤسسات العلمية، بينما أثارت رواية "دان براون" ردود أفعال كثيرة، تراوحت بين مؤيّد يتّهم الكنيسة بالكذب والتّدليس، وبين معارض حاول جاهدا دفع التّهم التي حملتها الرواية، مدعومة بالأدّلة والبراهين التي أيدتها المخطّطات واللّوحات الفنية والنقوش على واجهات الكنائس الصمت، وأغلقت باب المساءلة.

يبدو الأمر كما لو أنّ الرواية طرحت نفسها كبديل عمّا هو مساند في التاريخ، واكتسبت مصداقية عالية من جمهور القراء حين بادر صاحبها بشكر إلى الباحثين والمتخصصين في شؤون

1- رزان محمود إبراهيم: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، ص 39.

الدين على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي ضمتها الرواية، بل أكد أنّ وصف الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السردية كافة في هذه الرواية، هو وصف دقيق وحقيقي، وهي ليست خدعة سردية يلجأ إليها المؤلف بغرض دفع القارئ إلى الوثوق بالمعلومات التي يدرجها في روايته، فكثير من معلوماته معروف للمتخصّصين في الدراسات المسيحية، حيث تمزج مزجا شديد الذكاء بين مادة التاريخية دينية أسطورية وإطار سردي يعتمد أسلوب البحث المتقطع والمتناوب والسريع، فالرواية من روايات البحث والتحقيق، شأنها شأن رواية "اسم الوردة" "لأمبرتو إيكو" ، التي صدرت في مطلع ثمانينات القرن الماضي، ولاقت شهرة مماثلة، فالروايتان تنهلان من المادة التاريخية حول المسيحية بطريقة البحث والتحقيق، وتهدفان إلى إزالة الشوائب الزائفة حولها، فيما يعتقد المؤلفان أنّ الرواية تقدم نقضا متتابعا للمسلمات التي ترسّخت في وعي المسيحيين عن شخصية المسيح وأسرته، وعلاقته بالمرأة، ثم تكشف الإستراتيجية التي اتبعتها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح الباباوات وكبار رجال الدين من القرون القادمة، وبذلك تهدم الرواية اليقينيات المتداولة في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحيّة، وتقدم وجهة نظر الكنيسة عن كلّ الظروف التي رافقت نشأة المسيحيّة الحقيقية.

مافتئت هذه الرواية تذكرنا برواية "عزازيل" ليوسف زيدان التي ذاع ذكرها في العالم العربي وفي هذا الصدد نذكر موقف المؤسسات الرّسمية المسيحية من هذه الرواية التي بثت حالة إيهامية عالية، تظهر حنكة لافتة، حين اخترع مؤلفها فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة على أطراف الرقوق باللغة العربية، بقلم نسخي دقيق، تعود إلى حدود القرن الخامس هجري تقريبا، وهي الحواشي التي ينسبها راهب عربي، من أتباع كنيسة 'الرها' التي اتخذت النسطورية مذهبا لها، ولا يخفى أنّ هذه الحواشي ما هي إلّا حيلة استطاع المؤلف من خلالها أن يثري الرواية بمعلومته التاريخية، دون أن يجعل القارئ يحس أنّه يتدخل أو يقحم نفسه بطريقة مفتعلة، حتّى إنّ شكر المترجم في نهاية المقدمة للعلّامة الجليل "بدر السريان" بقبرص، على ما أبداه من ملاحظات

مهمة على الترجمة وتصويبات لبعض التغييرات في مصطلحات كنيسة قديمة، يدخل في إطار ما يشدّ القارئ ويدفعه إلى الثقة بمصداقية كل ما يسرد فيها هذا النص، وهو ما يؤازره ويدعمه أيضا لجوء المؤلف في آخر العمل للتوثيق بالصورة لما يظن أنّه "هيبا"، وأيضا صورة للدير المتوهم، وصورة لـ 'هيباتيا' [1].

توصف لغة التاريخ عادة بالجفاف والتّشنج، ذلك لأنّها تخلو من التعاطف مع الأحداث، خلافا للغة الرواية، فما يهم فيها "ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى في الدّوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي" [2] .

إنّ ما يقع عليه الروائي من أحداث التاريخ العالمي المهمة الكبرى، ويحوّله إلى مواقف إنسانية عاطفية ووجدانية، يوسع من حريته في الاختيار والتوظيف الفني لشخصياته، التي تأخذ طابعها الدرامي في تلك اللحظات التي ينشأ فيها صدام فعلي ينشأ عن تناقض ملحوظ بين العاطفة والظروف الخارجية، لذلك فإنّ المؤرّخ حين يدرس الإنسان في سياقه الاجتماعي والتاريخي، يكتفي برصده من حيث الفعل التاريخي وحده، ونتائج هذا الفعل إلى المستوى المادي الملموس، الذي يمكن البرهنة عليه بالأدّلة التاريخية، ولا يمكن للمؤرّخ أن يعرف الدوافع النفسية والوجدانية بأي قدر من التأكيد، بينما يكون الإنسان أمام الروائي أطوع بتاتا، فقد يجعله يحمل أفكاره ويعيد صياغته عاطفيا من خلال الحوار والمواقف التي يبتدعها ليحمل رسالته الفنية، بل إنّه يبتدع الشخصيات الروائية لكي يشدّ النقص الذي يعتري التاريخ عادة في هذه النواحي، وهو بذلك

1- ينظر، رزان محمود إبراهيم، ص40.

2- المرجع نفسه، ص41.

يقدّم البعد الغائب في الكتابة التاريخية وهو البعد العاطفي والوجداني الذي تسكت عنه المصادر التاريخية عادة [1].

يبرز مأزق كاتب الرواية التاريخية في انشطاره بين صيغتين من صيغ التعبير، فحين يبادر الروائي إلى الكتابة تقع على عاتقه مهمة إعادة حبك المادة التاريخية بحيث تمتثل لشروط الخطاب الأدبي، ممّا يترتّب عليه ابتكار حبكة للمادة التاريخية، تحيلها إلى مادة سردية أدبية، تنفصل عن الحقيقة، وتندرج في سياقات المجاز، ليكون شرط نجاح العمل استنباط الأحداث المتناثرة وإحالتها إلى مادة سردية ....

من هنا صحّ القول إنّ الرواية التاريخية تقدّم التاريخ من خلال صورة فنية كليّة، تبث روحا في الجسد الذي يصوره التاريخ جامدا وباردا، بفضل العناصر الفنيّة المتنوعة التي يستخدمها الروائي من خلال السرد والحوار وغيرها من الأدوات الفنية الروائية المستخدمة أثناء السرد.

يأتي حكم المتلقي على نجاح الرواية التي تكون المصالحة فيها بين الصدق الفني والتاريخي شرطا أساسيا لا يغيب بأيّ حال من الأحوال، ومن المؤكد أنّ الإخلال بشروط الفن والدراما يحبط القيمة الفنية للعمل الأدبي، ويحبط الرسالة نفسها، فالقيمة الفكرية للعمل الروائي لا تتحقق إلّا من خلال القيمة الفنية، وهي بدورها لا تتحقق إلّا بتوظيف الخصائص الفنية بصورة مؤثرة، تقتضي من الروائي بحثا خاصّا يحافظ على خصوصية الظرف التاريخي، وقد يعمل الكاتب على تجاوزه لتحقيق قيمة فكرية وإنسانية وفنية عامة، تخاطب المتلقي وذائقته وحساسية وجدانه في سياق واقعه، ولعلّها تذهب أبعد من هذا بحيث تخلق مادة فنية قادرة على إطلاق وعي المتلقي وتحفيز نشاطه التأويلي.

1- المرجع السابق، ص41.

أمّا أسباب ازدهار الرواية التاريخية العربية في وقتنا الحالي، فنستطيع أن نربط بينها وبين أزمات ثقافية لها صلة بالهوية والرغبة في التأصيل، والأغلب أنّ المتخيّل التاريخي قد يظهر باعتباره مكافئا سرديا لحاضر كثيف تتضارب في الروائي وتتعارض فيه وجهات النظر، فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع بسؤال الهويّة التاريخية إلى المقدمة، وما فتئ الإنسان راغبا في معرفة ذاته، والحقيقة التاريخية بلا شك تسهم في تحقيق هذه الرّغبة الملحة لديه [1].

والحق أنّ الروائي حين يعيد صياغة أحداث الماضي، فإنّه يسمح لتلك الاتجاهات التي كانت حيّة وناشطة في الماضي بأن تظهر باعتبارها أثرا في الحاضر، فالروائي يخاطب الحاضر من خلال الماضي، وهو إذ يكتفي بالتعامل مع الحاضر لا يستطيع رؤية هذا الحاضر من منظور شامل، وسوف تكون رؤيته بالضرورة جزئية بسبب قصور الفرد البشري، حين يتّخذ الروائي من التاريخ مجالا لعمله الفني، يجد في متناوله ما يشبه المخزون الهائل الذي يحوي تجارب إنسانية لا متشابهة في تنوّعها وثرائها.

لا بدّ من التبنية أنّ الالتماس قد يقع إذ تحن تحدثنا عن الرواية التاريخية بالتفاعل مع مصطلح الرواية المعاصرة، فأيّ عمل درامي هو تاريخي بالضرورة، واللحظة المعاصرة هي لحظة تاريخية أيضا، لكن بعد زمن معين، وأن يعالج المبدع وقائع هذه اللحظة فكريّا ومعرفيّا وفنيّا ودراميّا، يحتّم بالضرورة استقصاء لشروط تاريخية في الزمان والمكان اللذين تقع فيهما اللحظة، وفي المقابل فإنّ استلهام التاريخي الماضي وشخصياته ووقائعه، وتوظيفهما من خلال رؤية فكرية متعمّقة درامية، لا ينفيان عن العمل صفة المعاصرة، لأنّ العمل الذي تدور وقائعه في التاريخ الماضي ليس عملا تسجيليّا يروي وقائع التاريخ، وإنّما هو يوظّف المادة التاريخية بصياغة خطاب

1- المرجع السابق، ص43.

فكري وسياسي وإنساني وفني وجمالي معاصر، يصوغه كاتب معاصر، ويتوجه إلى مثقف معاصر في سياق اجتماعي ثقافي سياسي معاصر.

نصل إلى القول أنّ المعاصرة لا تتعيّن بزمن الأحداث الدرامية، وإنّما بالرؤية الفكرية والفنية والتي يعالج من خلالها المؤلّف مادته، ومن ثمّ الرسالة التي سيتوصل بها إلى المتلقي، والأثر الفكري والفني الذي يحدثه فيه، والقيمة المعرفية التي يحققها، والذّائقة التي يخاطبها ويسعى إلى شحذها والارتقاء بها، وبالتالي يمكن لعمل فني تدور وقائعه في الزمن الحاضر أن يفتقر إلى المعاصرة، إذا لم تتوفر له رؤية فكرية ناقدة، ومعالجة فنية راقية قادرة على استثمار أدوات التعبير الفني، فأيّ رؤية ساذجة للواقع تقتضي عمل روائي بعيد عن المعاصرة، سواء أكانت مادته من التاريخ الماضي أم من التاريخ المعاصر.

الرواية التاريخية عموما ممارسة اجتماعية ثقافية، يحتاج إليها المجتمع، ويطلبها لأسباب عديدة ذكرت فيما تقدم، غير أنّنا قد نضيف إليها طبيعة الظروف السياسية الداخلية التي يعيشها العالم العربي، والتي تتمثل في تعثّر حريّة الرّأي والتعبير، ولعلّ الرواية التاريخية في هذا السياق تشكّل غطاء تخفي وراءه أفكار قد يعجز صاحبها عن تقديمها على نحو مباشر، كذلك لا ننسى أنّ الكتابة التاريخية التقليدية عجزت عن تلبية حاجات الناس المعرفية، خصوصا أنّها ارتبطت بمؤسسات رسميّة شاءت في كثير من الأحيان أن تمارس دورا تضليليّا حول التاريخ العربي الإسلامي.

من جهة أخرى، فإنّ هناك مساحات واسعة في الرواية تبقى فارغة أمام المؤلف، ليتدخل في صياغتها وتشكيلها دون الإخلال بالنسق العام للوقائع المعروفة، فالمصادر التاريخية لا تقدّم لنا تحليلا دقيقا للشرائح الاجتماعية، فهي في العادة تكتفي بسرد الوقائع العسكرية والسياسية الكبرى، وأخبار القادة والسلاطين والخلفاء والأمراء والأعيان. ولذلك يستطيع المؤلف أن يبتدع

شخصيات تمثل نماذج اجتماعية وإنسانية في عصر الأحداث، انطلاقا من فهمه وتحليله للعلاقات الاجتماعية السائدة، وإن لم تكن شخصيات حقيقية بثروتها وأعيانها، فإنّها شخصيات تاريخية واقعية بقدر ما تمثل شرائح المجتمع في ذلك السياق التاريخي.

وأخيرا نقول إنّ المصادر التاريخية تجزّئ الأخبار، أمّا المؤلف المبدع فيتناول خيطا يعطيه المصدر التاريخي طرفه أو يشير إليه، ثمّ يغيّر المؤلف فيه، ويضفي عليه أبعادا مركبة ليكتسي واقعيته، ويستوي نموذجا إنسانيا واقعيا، وبهذا تتحول الحقيقة التاريخية التي أفضى إليها النظر في المصادر إلى حقيقة فنية توافق الطبيعة الفنيّة للعمل الأدبي ومتطلباته وشروطه، فثمّة مساحة للخيال والابتكار والإبداع، ولكنها مساحة تمنحها المادة التاريخية نفسها، فلا تأتي على حسابها أو بديلا عنها.

وإذا كنا نقرّ بأنّ الشكل الروائي للتاريخ يلقي استجابة واسعة، وقد يحظي بانتشار أكبر من الكتابة التاريخية التقليدية، فإنّ هذا يحتّم على القارئ البصير أن يبحث بجدّ عن فاعلية الروائي أو عجزه عن الرّؤية الصحيحة للظروف التاريخية، فيبرز السؤال التالي: إلى أيّ حدّ كان الروائي موفّقا في رصد الأخلاق والظروف التي لازمت الأحداث وتحديدها؟

يضفي الزمن – بشكل حتمي – على الحادثة التاريخية تاريخيتها، ومن هنا لا يمكن تصور التاريخ خارج الزمن، ويكون لزاما على المؤرّخ أن يراعي التحديد الزمني الدقيق في دراسته. وإذا كان الروائي قد اختار التاريخ مجالا لعمله، فإنّه كذلك لا يستطيع أن يتحرّر تماما من السياق الزمني العام لروايته، وهكذا وبالمثل يحظي المكان باهتمام واسع للمؤرّخ، باعتباره مسرح التاريخ الذي تجري عليه أحداثه، فيبادر إلى دراسة البيئة، وتأثيرها في الظاهرة التاريخية في وقت يأتي فيه الروائي ليمارس حرية الخيال والإبداع بالشكل الذي يخدم البناء الفني للعمل الأدبي، لكنّه يبقى

محكوما بمحدّدات المكان التي يفرضها التاريخ، فهو غير قادر على استحضار ملامح مكانية تتعارض وهذا التاريخ، مادام قد ألزم نفسه بنوع أدبي محدّد هو الرواية التاريخية [1] .

5- اشتغال النص السردي على التاريخ:

إنّ الارتباط بالتاريخ ارتباط بالمستقبل لأنّ الإنسان لا يستطيع في ضوء حاضره أن ينفي أو أن يلغي ماضيه الذي هو أساس مستقبله "فعندما تغيب أيّ صلة بالماضي، في أيّ صورة، ولاسيما في الجانب الثقافي والأدبي على نحو خاص، تضيع الحدود بين الإبداع الذي يمتح من الذّات الجماعية في صيرورتها وتحوّلها ويغدو الإبداع ضربا من الشطحات المثقفة التي لا تراهن إلى أيّ عمق تاريخي [2] ، فلا مناص إذن من أنّ يتضمن العمل الإبداعي فصولا من الماضي أو أنّه يستوعب أمور تاريخية، وهنا تبرز الصلة بين الرواية والتاريخ، باعتبار أنّ الطرف الأوّل نص إبداعي وجنس أدبي سردي تخييلي، يحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ ليسهم في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظوره الفنّي الخاص.

إذا كانت الرواية تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي فإنّ لنا أن نلتمس الخيط الذي يشدّ الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية: الإنسان، الزمان، المكان، القصّة، وقد أصبحت العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة وثيقة بفعل الزمن وبحكم الاستعمال والتّداول، فالتّراكم

1- المرجع السابق، ص46.

2- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)،ط1 ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 22.

الذي تحقّق على امتداد القرون والعصور في مجال التاريخ وفي نطاق الرواية بوصفها ممارسة أدبية وصناعة فنية، يسمح للمتتبع لكلّ من الرواية والتاريخ بالحديث عن تراث ضخم تمّ إنجازه، يمكّن الباحث من الوقوف على اتجاهات ونظريات تلخص أهمّ المواقف التي برزت.

وما هو متّفق عليه أنّ كلّا من الرواية والتاريخ رضعا من ثدي واحد، لأنّهما مرهونان ببعد تاريخي متغيّر، حيث تأثرت كلّ من الكتابة التاريخية والرواية التاريخية ببعضهما البعض في القرن التاسع عشر، ثمّ تطورت الرواية التاريخية في اتجاه أشكال روائية أخرى، واتخذ التاريخ أشكاله المتنوعة بدوره، ولكن هذه العلاقة الزمنية والسردية ما زالت تسكنهما بدرجة أو بأخرى.

الرواية عمل تخييلي، لكن جوهرها التخييلي لا يمنعها من أن تتّخذ من الواقع المتحقّق مادة حكائية لها، وهنا يكمن جانب من خصوصية الرواية، أي في مظهر المزاوجة بين الخيال والواقع، ولاسيما الواقع التاريخي، فهذه المزاوجة تقود الرواية وتضعها موضع سؤال كمحاولة للبحث عن صياغة جديدة لها، من قبيل السؤال حول الحقيقة التاريخية والحقيقة الروائية وحول علاقة الرواية بالتاريخ، وهنا يطرح السؤال الثاني: لماذا تكون العودة إلى الماضي للتفاعل مع التاريخ؟ وكيف تتعامل معه الرواية لتحويله إلى مادة حكائية دالة في واقع تداولها؟ وهل يبدع الروائي حين يستقي مكوّنات مادّته الحكائية من التاريخ رواية تاريخية باعتبارها نوعا أدبيا سرديا له خصائصه ومميّزاته الطبيعية والوظيفية؟ أم أنّه يكتب رواية بغضّ النظر عن نوعها التاريخي؟ وكيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي.

يمكن من خلال الإجابة عن هذه التساؤلات الوصول إلى ماهية الرواية التاريخية وطريقة توظيف التاريخ ضمن الخطاب الروائي.

إنّ الموضوع الأساسي للتاريخ هو الواقع، بينما واقع الرواية هو الخيال كمبنى أساسي، وهنا نتساءل عن إمكانية إلغاء عنصري الواقع الخيال من بنية التاريخ/الرواية، فـ "الخيال عند الروائي مقدّس والحقيقة مجال للانتهاك، ولابدّ أن العكس صحيح عند المؤرّخ" [1] .

فالتاريخ يلتمس الوقائع الّتي حدثت فعلا، بينما الرواية تحاول عبر مساحات الخيال الروائي الإيهام بالواقع حتى تبقي على كينونتها ونسقها الخاص.

العلاقة بين التاريخ والرواية علاقة وطيدة حيث "تزامن صعود الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر مع صعود علم التاريخ اتّكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله " [2] . وقد حدّد "لوكاتش" هذه العلاقة في مطلع القرن التاسع عشر مع ظهور رواية "ولتر سكوت" 'Walter Scotte' ويفرلي عام 1814م [3] ، والتي مهّدت لظهور الرواية التاريخية العربية، ليتولّى "ولتر سكوت" دور الرّيادة لهذا الفن النثري بمساعدة الظروف التي نشأ بها والتي عرفت بفترة إحياء التّراث التاريخي أي بعث التاريخ بعثا جديدا بروح وأنفاس جديدة.

1- طارق علي: تأملات في الرواية والتاريخ، ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، 2005، ص30.

2- فيصل دراج: الرواية وتأمّل التاريخ، ص05

3- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية: تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت،لبنان، 1978، ص11.

أمّا الرواية التاريخية العربية فقد اختلفت آراء النقاد المحدثين في تأصيل جذورها وانقسموا اتجاهات عدّة، حيث مثل "جورجي زيدان" و"سليم البستاني" و"يعقوب صرّوف" و"أمين ناصر" وغيرهم... الجيل الأوّل من كتّاب القصّة والرواية التاريخية، وهو الجيل الذي انصرف جهده إلى التاريخ في سياق حكايات أكثر تسلية وتشويق للقارئ.

ثم تبعهم الجيل الثاني الذي اتّجه إلى استلهام ما في التاريخ من مواقف بهدف بعث أمجاد الماضي وبطولاته.

لقد أخرج جورجي زيدان مجموعة من الروايات التاريخية التي أعادت كتابة التاريخ الإسلامي بأسلوب قصصي، لم يحاول فيه المؤلف تخطّي معطيات التاريخ إلّا بما أضافه من متخيّل يحكي قصص الحب الّتي تجمع بين أبطال الروايات، ولم يكن هدف زيدان من وراء رواياته يختلف عن هدف المؤرّخ الذي يريد وضع الحدث بين يدي القارئ، فالرواية من وجهة نظر الروائي أفضل وسيلة لنقل التاريخ وفق أسلوب مشوّق ممتع يرغّب الناس أكثر ممّا ينفرهم لأنّ "اللّجوء إلى الرواية حيلة فنية بارعة لنشر التاريخ واستيعابه " [1] ، وبذلك تكون الرواية التاريخية في تصور جورجي زيدان وسيلة لنقل المعلومات التاريخية ينبغي أن يتعرّف عليها جمهور القرّاء. ومن ثمّ فإنّ دوره في هذا المجال كان دور الرّائد الذي تبعه كثيرون في مجال التعريف بالماضي أو التّراث.

1- حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث ،دراسة تطبيقية ، ص19.

بالنّظر إلى الذوق الأدبي والتطور الذي يحكم الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، أصبحت رواية جورجي زيدان لا تستجيب إلى المقاييس والتصوّرات الجديدة، وإلى الحاجة الأدبية، لذلك تمّ التخلّي عن الفكرة التي جاء بها المؤسس واتّجه كتّاب الرواية التاريخية إلى التعبير عن مختلف التّيارات الّتي كان يفرضها الواقع والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية ليتّم تبني مفهوم جديد حول الرواية التاريخية.

شهدت الرواية الجزائرية في الآونة الأخيرة قفزة نوعية مهمة، خاصة منذ التحوّلات الاجتماعية والسياسية التي عرفتها الجزائر، فعلى المستوى النوعي دخلت الرواية الجزائرية المعاصرة عوالم متخيّلة لم تكن مطروقة سواء على مستوى المضامين أو على مستوى اللّغة الروائية والبنيات الجمالية، وأكثر ما يميّزها انفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحداثية من خلال عوالم متخيّلة تستدعيها لتقدّم إجابات عن مختلف أسئلة الرّاهن السياسي والاجتماعي، مشكّلة بذلك حضورا أقوى ممّا كانت عليه من قبل، وأكثر ما يميّز الرواية المغاربية الحديثة بصفة عامة هو "تحطيمها للمتخيل الكلاسيكي ونموذج أكثر تحرّرا، قصد جعل المتخيل السردي وسيلة لإعادة تشييد الهويّة الثقافيّة المغاربيّة " [1] .

1- ليندة مسالي : إشكالية المتخيّل السردي في الرواية النسوية الجزائرية (ياسمينة صالح أنموذجا)، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 04، جانفي2009م، ص113.

بما أنّ" السرد يقوم على مرجعيات مختلفة تحدّد بنيته ووظيفته، حيث شكّل التاريخ أهمّ هذه المرجعيات، فأصبح في الآونة الأخيرة عنصرا رئيسيا من عناصر العمل الأدبي، فالخطاب الروائي لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ بأيّة حال من الأحوال "فالأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شطّ به الخيال " [1] ، ومنه فإنّ استحضار التاريخ وتوظيفه داخل المتن الروائي أصبح يشكل فاعلية نصية من شأنها تأسيس بنى جديدة يتألف منها الخطاب الروائي، حيث أضحى توظيف التاريخ الوسيلة المثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من جهة، ومن جهة أخرى أسلوبا جديدا لبناء الرواية انطلاقا من كونها نصّا يتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها.

عندما نتفحص الرواية الجزائرية، نجدها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتاريخ الوطني في مختلف صورة، فالتاريخ كونه موضوعا أساسيا هيمن على الخطاب الروائي، استند إليه الروائيون بوجهات نظر مختلفة، تتمثل في جملة أحداث والوقائع المتخيّلة التي صنعها الروائي في سياق زمني واقعي مرتبط بمسارات التاريخ، فالعلاقة التي تربط الماضي بالحاضر والمستقبل علاقة متينة، تتشكّل وفقها حقيقة تمتد وتنمو وتتطور تبعا للتتابع الزمني، وبذلك لا يمكن الانفلات من الماضي أو التهرب من الحاضر أو نسيان المستقبل.

انطلاقا من هذه الرؤية تطلّع الروائيون الجزائريون إلى توظيف التاريخ ضمن متنوهم السردية ليتأملوا الواقع الإنساني الحافل بقيم وعلاقات متشابكة ومتصارعة ويعيدوا صياغته، هذا

1- سيّد قطب: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، ط6، دار الشروق، بيروت،لبنان، 1990م، ص11.

من جهة، ومن جهة أخرى بغية تشكيل نص أدبي من منظور حداثي يكون قادرا على استيعاب مختلف قضايا الواقع الراهن، فالرواية الجزائرية تجربة فنيّة مفتوحة على الحداثة والتجريب وكتابة إبداعية تنشد الإمتاع والإقناع، وهي نصوص تمنح القارئ فضاء رحبا لمتعة الفكر، ولهذا تمضي في مغامرتها التجريبيّة نحو خلق عالمها الفني، الفكري والإبداعي.

يأتي استلهام الروائيين الجزائريين للتاريخ وأحداث ضمن مشروع الانفتاح على التّراث الذي تبناه بعض الروائيين في أفق صياغة كتابة روائية متميزة "من أجل الوصول إلى حالة جديدة من الكتابة السردية، التي بإمكانها إعطاء أفضية تتعانق مع المخيال العربي وتتكئ على الشعر والموسيقى والتاريخ والرحلة لأنّ هذه الأجناس كفيلة باستمرار الأجناس الأدبية واستمرار الأجناس الأدبية وجماليتها " [1] .

لقد أخذت الرواية التاريخية الجزائرية من الفترة الاستعمارية خاصة موضوعها الأوّل، حيث انفتحت على ذلك التاريخ باعتباره واقعا إنسانية وماضي لا ينفصل عن الحاضر والمستقبل لتعكس بذلك فضاء مغايرا يحتوي معطيات سوسيوثقافية وتاريخية وسياسية.

1- دياب قديد : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضدّ أجنسة الأدب، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عالم الكتاب الحديث، المجلد1، جامعة اليرموك، 2009م، ص398.

بإجراء مقارنة حول المتفاعل النصي التاريخي داخل المتون الروائية الجزائرية تتجلّى لنا جملة من الإشكالات والتساؤلات حول واقع الرواية التاريخية الجزائرية وموقعها ضمن الخطاب الروائي العربي عامة: ما هي صور حضور التاريخ في الرواية الجزائرية؟ وما هي طريقة استلهام الروائي الجزائري للتاريخ؟ وكيف أدّى توظيف التاريخ دوره في التعبير عن الواقع الجزائري المعيش؟ وما هي الجماليات والفنيات التي حققتها توظيف التاريخ ضمن الرواية الجزائرية؟

إنّ موضوع الرواية الجزائرية والتاريخ قديم حديث في الوقت نفسه، قديم من حيث التوظيف وحديث من حيث الدراسة والرؤية، فالرواية الجزائرية مرت بعدّة مراحل تاريخية هامة انطلاقا من مرحلة الاستعمار السياسية والثقافية، مرورا بالاشتراكية والانفتاح الليبرالي إلى العشريّة السوداء وصولا إلى فترة الاستقرار، كلّها محطات تاريخية، حاول الروائيون من خلالها تجسيد خطاباتهم كلّ حسب رؤيته ومذهبه وطريقة تفكيره، وإن كانت الثورة هي الحدث التاريخي الغالب والمسيطر بأحداثها ووقائعها.

إنّ التاريخ الوطني تعكسه الأطروحات الإيديولوجية في نماذج عديدة، فهناك التاريخ المرتبط بفترة ما قبل الثورة والذي يتحدث عن بناء وتشكيل الثورة الجزائرية، ثم يأتي التاريخ الذي يعرض أحداث الثورة المشحونة بالنضال والجهاد وما حدث من خلافات سياسية، وهناك التاريخ المرتبط بالمشروع السياسي الاشتراكي أين يبرز الصراع حول مشروعية السّلطة والحكم، ثم يليه

التاريخ المعاصر الذي يشهد أحداثا سياسية مختلفة [1] ، هذا التعدد الوظائفي والنوعي في توظيف التاريخ مكّنه من أن يكون منشطا فعّالا للسرد، ومرجعية مهمة من مرجعيات النص، وسياقا من السياقات الإبداعية، ومصدرا من مصادر الكتابة السردية.

عرف الروائي الجزائري كيف يتعامل مع المادة التاريخية واستثمارها في متونه الحكائية في شكل فنّي يعكس نوعا من الإدراك بالمحيط في انزياح لغوي ينقلنا من المتحقّق إلى المتخيّل داخل عوالم ليس من السهل القبض عليها.

هناك بعض التجارب الإبداعية التي استلهمت التاريخ للتعبير عن وقائع معينة، أو بغرض تقديم طريقة جديدة لكتابة التاريخ روائيا، فرواية "اللاز" للطّاهر وطّار من الروايات الجزائرية التي استلهمت التاريخ الوطني، إذ شكلت الثورة الهاجس المركزي لفضاء الرواية الذي يحيل على مرجعية الأحداث، وقد عالج الكاتب في هذه الرواية الخلافات التي صاحبت الثورة "ليخرج لنا هذه الملحمة الروائية التي أعادت النظر في التاريخ بشكل علمي صحيح" [2] ، فالرواية تصوير للنّضال الثوري في مرحلة من مراحل الثورة الجزائرية وتجسيد لأزمة الانتماء بحثا عن الهويّة، حيث "رصد فيها تناقضات الثورة الوطنية الجزائرية، وتناول فيها الشأن الجزائري وكفاحه ضدّ الاستعمار

1- علال سنقوقة: المتخيّل والسلطة، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر ، 2000م، ص ص 185، 186.

2- علي رحماني، خضراوي زينب: قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللّاز للطّاهر وطّار، مجلّة المخبر، وحدة التكون والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 1، 2009م، ص 186.

الفرنسي وكيف كان للشيوعيين يد في التحرير الوطني " [1] ، وقد جاء هذا التضمين كتعبير عن منحى إيديولوجي بشكل رمزي بغية مقارنة إيديولوجيا السلطة الحاكمة، وتعتبر رواية (اللّاز) من أكبر الروايات الجزائرية التي تطرّق باب الإيديولوجيات، فكانت السبّاقة إلى إعادة كتابة التاريخ وفق رؤية تمثّل هي الأخرى جزءا من التاريخ الواقعي.

يمكن تفسير لجوء الطّاهر وطّار للتاريخ الوطني الثّوري إلى كونه "يجيب عن أسئلة ويملأ بعض الفراغات وينسج في العموم معرفة ضرورية لتشكيل العصبية والهويّة" [2] ، هذا ما يؤكّد أنّ حضور التاريخ عند الروائي ليس تاريخا للحادثة الواقعية وإنّما وسيلة لتمرير موقف إيديولوجي معيّن، عبر تقاطع الخطاب التاريخي بالخطاب الروائي يكون فيه التاريخ "قناعا يختفي وراءه الكاتب ليجعل من رؤيته تكتسي بطابع الموضوعية المستمد من أحداث التاريخ" [3] ، وهذا ما يمنحه فرصة إنتاج مادة تعبيرية و سردية حرّة.

لقد شكّل كلّ من التاريخ والإيديولوجيا مكوّنا أساسيا من مكوّنات السرد الروائي عند الطّاهر وطّار، ويتجلّى هذا عبر البنية السردية ومختلف عناصرها من زمن وشخصية وصولا عند الحدث

1- علجية مودع: هامشية المثقف ورهانات السّلطة، قراءة في مشروع الطّاهر وطّار الروائي، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 6، 2010م ص 5.

2- شعيب حليفي: التمثيل والتخييل في الأجناس السردية الصغرى، ص 525.

3- فتحي بوخالفة: رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة، مقاربة تطبيقية في التناص، مجلّة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 5، مارس 2006م، ص177.

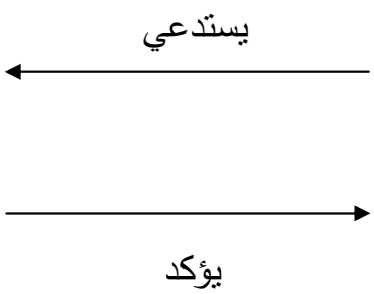
الذي يمكن تصنيفه إلى الجزائريين "تاريخ زيدان مع زملائه في العمل المسلّح ضمن صفوف الحزب الشيوعي إلى غاية الإعلان عن تشكيل حزب جبهة التحرير الوطني (...) وتاريخ الثورة وما تخلّلها من انشقاق إيديولوجية عميقة بزمن الاستقلال" [1] .

من الروايات التي لعب فيها الخطاب التاريخي دور المرآة رواية (ألف عام وعام من الحنين) لرشيد بوجدرة، حيث يتجسد التاريخ فيها بمظاهر تحمل أبعاد لها علاقة بالحاضر من خلال استثمار وتوظيف معطيات التاريخ الإسلامي وإسقاطها على الحاضر، فيتمكن القارئ/ المتلقي من فهم الراهن، فالكتابة الروائية عند بوجدرة في هذه الرواية تتميّز بنزوعها نحو استلهام التاريخ لفهم أبعاد الحاضر، ويستدعي النص الماضي لتؤلّف النّسق الواقعي الّراهن كما تتطلّع إليه الشخصيات، وقد كان استيعاب هذه الرواية للنص التاريخي استيعابا نوعيا وليس كميا وذلك بغية تحقيق وظيفة جمالية مصحوبة برصد علاقات الماضي بالحاضر وتأكيد نسق التطور الهادف إلى إحداث التغيير ومدى فعالية التاريخ في إبراز مجمل التناقضات.

رواية (ألف عام وعام من الحنين) لم تكن لتروي حقبة تاريخية معينة أو أحداثا بعينها وإنّما اعتمدت ما يشبه التناص، ذلك أن "استيعاب حقبة تاريخية معينة له ما يبرره على مستوى الرواية،

1- علال سنقوقة: المتخيّل والسلطة، ص 169.

حيث أنّنا لا نستطيع التماس التراث التاريخي إلّا من خلال ما يبرزه لنا المقطع الروائي المستوجب لاستحضار التاريخ" [1]



في هذا التوظيف دلالة قاطعة على أنّ الروائي على وعي تام بكيفية استحضاره للواقعة التاريخية وإعادة دمجها ضمن المتخيل الروائي، حيث أنّ القارئ لا يستطيع تمييز ما هو تاريخي واقعي عمّا هو روائي تخييلي، وهذا راجع بالدّرجة الأولى إلى طريقة البناء المحكمة المنتهجة من طرف الروائي والتي خلقت نصا روائيا بأبعاد جمالية متناسقة، تعكس الرؤية التاريخية للكاتب وتحمل وجهته الأدبية لأن "دور الروائي هو تقديم توعكات الحادثة التاريخية بصورة ممتعة وفي قالب مقبول، أي بلبوس أدبي يحاول أن يغطي بأبآت التاريخ وتشنّجاته ومرارته " [2] .

انطلاقا من الرغبة في تحليل الواقع من خلال ربط الحاضر بالماضي وقراءة الحاضر تبعا لمعطيات الماضي.

1- فتحي بوخالفة : الرواية والنص التاريخي، ص 15.

2- عبد القادر رابحي: إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي، سعيدة، 16/15 أفريل 2008م، ص47.

بذلك يبتعد الروائي عن القيمة التعليمية من وراء هذا التوظيف، أو محاولة إلباس التاريخ ثوبا روائيا، ليثبت في الأخير أنّه "وهو يرهن الواقع والاجتماعي يكتب نصا، وينتج عالما نصيّا له استقلاليته وهويّته التي لا يمكننا معاينة إنتاجيتها إلّا بوضعها في إطار بنية سوسيو- نصية " [1].

الاعتماد على الحدث التاريخي ضمن هذا المنطق في خضم هذه الرواية يتجاوز فكرة الاتّكاء على التاريخ بوصفه موضوعا روائيا سيكمل ما أغفله التاريخ صيغة أخرى في طريقة الاستثمار تمكن الرواية من أن "تقدم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنّها تختار كيفية محدّدة في القول والتركيب وإنتاج التخييل " [2] .

نخلص من خلال ما سبق أنّ الرواية الجزائرية عبر مسارها التاريخي والإيديولوجي حاولت إقامة علائق جديدة مع المتخيّل الروائي بغية التوغل في فضاءات تستمد سجّلاتها من التاريخ الوطني ويبرز ذلك بصفة خاصة في الرواية السياسية التي ارتبط مضمونها بالتاريخ السياسي الوطني والذي أخذ يحاورنا في متون الرواية بطرق عدّة، إنّما باعتماد المباشرة وإنّما بانتهاج الرمزية غير المباشرة دون أن يخلّ ذلك بفنية النص الروائي وعوالمه الجمالية المتخيّلة، وهذا يعني أنّ الرواية التاريخية الجزائرية وقفت إلى حدّ بعيد في الجمع بين المرجعية المتصلة بالحدث التاريخي والمرجعية التخييلية المتعلقة بالحدث الروائي لتعيد صياغة مشاهد لها حضورها التاريخي الفعلي والتي تعكس موقفا إيديولوجيا معينا.

1- عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي، المركز السردي الثقافي العربي، ص 176.

2- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ، ص51.

6- إشكالية الفكر الوجودي وازدواجية الكتابة عند رشيد بوجدرة:

اختارت الكتابة السردية عند رشيد بوجدرة أن تكون كتابة قطيعة، وكتابة مقاومة وانحراف عن الطرق المسطورة، وكتابة تمرد على تاريخ الكتابة العربية خاصة، فانشغلت نصوصه بتعرية المستور ليكون ساردا بتمرس وراء معجمه الخاص ليعبّر عن عصره الموبوء بكل العورات، فأصبحت نصوصه تتمتّع بجرأة عظيمة ومستحيلة بين أحضان الحروف العربية، لقد خلّصها الروائي رشيد بوجدرة من قداستها ليحوّلها إلى لغة ماجنة معربدة.

من الصعب الإلمام بكلّ الجوانب التي تجعل من روايات بوجدرة روايات غير تقليدية، تجنح إلى الحداثة، لذلك سنكتفي بطرح عنصرين نقارب من خلالهما ما كتبه بالفرنسية والعربية:

***التكرار:**

السرد المكرور هو أحد أشكال التواتر الثلاث: "السرد المنفرد، السرد المكرور والسرد المجمع "، حيث يقول تودوروف: "هناك ميزة[...] أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيّل في التّواتر وأمامنا هناك ثلاث إمكانيات نظرية: القصّ المفرد حيث يستحضر خطاب واحد

حدثا واحدا بعينه، ثم القصّ المكرّر حيث يستحضر عدّة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث" [1]

يمثّل السرد المكرور علامة بارزة في مؤلفات الروائي رشيد يوجدرة ويتّخذ مستويات متعدّدة وأشكالا مختلفة، فيمكن للقارئ أن يكتشف ذلك بسهولة سواء كان قارئا عابرا أم كان مقيما في المدوّنة ،إذ يحضر التكرار عند رشيد بوجدرة في العمل الروائي الواعد من خلال تردّد المقاطع السردية، ويكون هذا التكرار إنّما إعادة نسخية لمقطع سردي، أي كما ورد أوّل مرة أو إعادة المعنى أو إعادة سرد الحدث بأسلوب آخر، ولكن أهمّ أشكال التكرار الذي ميّز كتابات بوجدرة هو التكرار العابر للروايات، وهذا الأسلوب لم نعثر عليه عند غيره، وإن وجد فبأنماط لا ترقى إلى ما ظهر عليه الروائي، فنعثر بسهولة على مقاطع كثيرة ترتحل من نص إلى آخر نسخا أو ببعض التغيير الطفيف.

يمكن رصد هذا الأسلوب في كل روايات بوجدرة وخاصة في روايته "ضربة جزاء" و"الحلزون العنيد" و "ليليات امرأة آرق"،حيث تتداخل هذه الروايات بشكل لافت.

يقول محمد ساري عن وظيفة هذا التكرار: "وتساءلت مع نفسي عن وظيفة هذا التكرار ولم أعثر على جواب مفيد، وسألت بوجدرة نفسه فاكتفى بالقول بأنّ هذه الطريقة لم يعملها أحد قبله وبما أنّ

1- تزيفيتان تودوروف : الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، 1990، ص 49.

روايته في أغلبها هي رواية واحدة وهي أقرب إلى السيرة الذّاتية فما المانع من إدخال نصوص سبق نشرها في النصوص الجديدة ". [1]

ويبدو أنّ محمد ساري لم يقتنع بحجج بوجدرة، ورأى أنّه لا جدوى من إعادة تلك النصوص في مدّونة الروائي، كما يذهب "عبد الرّحمان مجيد الربيعي" في مقالاته إلى الرّأي نفسه فيراها زوائد لا خير فيها واعتبرها من النقاط التي أخلّت بنصوصه ونصحه بتشذيبها:

"إن إيغال بوجدرة في التفاصيل الشاذّة لا يمكن تفسيره أو إرجاعه إلّا إلى هذه الملاحظة وهي إرضاء فضول القارئ الأجنبي، وكان بالإمكان تشذيب كثير منها خاصة ذلك الذي يتكرر بشكل ملح " [2].

غير أنّنا لو استحضرنا ما قاله تودوروف: "التكرار [...] لا يكون تامّا أبدا لأنّ المقاطع المكرّرة محاطة بسياق مختلف وإطلاعنا على الحكاية يكون كلّ مرّة مختلفا " ، سنعثر حتما على وظائف لذلك التكرار، يسعى حين يعمد إلى تكرار مقطع سردي معين داخل الرواية إلى تأكيد حدث معين باستعادته المتكررة حتى يترسّخ في ذهن القارئ.

1- محمد ساري: هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلّة الاختلاف، العدد1، جوان 2002، ص32.
2- عبد الرحمان مجيد الربيعي: رؤى وظلال، نقوش عربية، تونس، ص 77.

قد يتوسل الروائي عبر التكرار أيضا إبراز زاوية نظر مختلفة للحدث الواحد، فكلّ شخصية تروي الحدث من زاوية نظرها الخاصة ومن موقعها الخاص [1].

يبدو أنّ دلالة الحدث تتغير بدورها بتغيير موقع سرده في الحكاية فدلالته في بداية الرواية غير دلالته في وسطها أو في نهايتها.

أمّا بالنسبة 'للتّكرار العابر للروايات' فإنّه حمل شعرية أخرى، ودلالات مغايرة، منها خلخلة عملية التلقي، فالقارئ المتابع لتجربة بوجدرة الروائية تهزّه هذه التكرارات وتثير عنده سؤالا مفاده:

أين قرأ ذلك المقطع؟ وهو ما يدفعه في أغلب الأحيان إلى مراجعة مدوّنة الروائي حتّى يعثر على ذلك النص المكرّر.

كما أنّ استعادة أحداث بعينها في أكثر من رواية لنفس الروائي تدفع بالمدوّنة نحو السيرة الذاتية لأنّ الحديث يتملّص من نسبته إلى الشخصية المتخيّلة (الورقية) ليصبح لصيقا بشخصية الكاتب [2]، ويفتح هذا الرأي أفقا جديدا لتلقي مؤلفات بوجدرة بين السّير الذاتية والتخييل الروائي.

غير أنّ قيمة التكرار الحقيقية في روايات بوجدرة، تتمثل أساسا في كشفه عن علاقة الذاكرة بالكتابة، إذ أثبت أنّ الذاكرة الواحدة بما تحمله من أحداث محدودة وما تختزنه من ذكريات متناهية

1- تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق،سوريا، 1996، ص70.

2- المرجع نفسه، ص49.

وعوالم مضبوطة يمكنها أن تكون منبعا لنصوص لا نهائية فتصبح أمام الذاكرة الواحدة والنص المتعدّد. لأنّ التكرار عنده لا يعبّر عن قصور في التخييل أو توعك إبداعي أو خداع للقارئ باستنساخ الروائي لمقاطع من نصوصه التي كتبها باللغة الفرنسية في نصوصه المكتوبة باللغة العربية ظنّا أن القارئ لم يطلع عليها باللغة الفرنسية، إنّما مثّل التكرار إستراتيجية كتابة وخصوصية ارتآها الكاتب لتجربته تكشف قدرة الإبداع على إعادة تشكيل محتوى الذاكرة وعلى نسبة الحقيقة. فالتعامل مع روايات بوجدرة مغامرة محفوفة بمخاطر عديدة لأنّ هذا الكاتب يقدم جماليات جديدة في الكتابة العربية قد لا تتلاءم مع ذائقة القارئ العربي الذي ظلّ إلى وقت قريب سجين نمط كتابي معين.

أ/ إشكالية الفكر الوجودي عند بوجدرة:

يعدّ الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة من الروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللّغة الفرنسية، وقد عرف بوصفه كاتبا فرونكوفونيا، إلى جانب أسماء جزائرية مهمّة أمثال: محمد ديب، كاتب ياسين، مالك حدّاد، آسيا جّبار، إلا أنّه تميّز بانتقاله إلى الكتابة باللّغة العربية في الثمانينات، واستمر إنتاجه إلى غاية التسعينات؛ أي في الفترة التي عرفت تصاعد موجة المدّ الإرهابي في الجزائر.

عن إبداعات رشيد بوجدرة تقول "إيرينا نيكيوفوروفا " أعلن بوجدرة عن نفسه في نهاية الستينات، وظهر بعد كتّاب بارزين، أمثال محمد ديب ومالك حدّاد وكاتب ياسين عالجوا موضوعا واحدا، لكنّهم في آن واحد اختلفوا جذرياّ عن بعضهم البعض، ونجح بوجدرة في عدم تكرير أحكامه

الفكرية والفنية، وتجسّد في رواياته التي كتبها باسم البطل . المثقف، البُغض العنيف والبيولوجي لجمود وقسوة ونفاق الحياة الأبوية التقليدية التي مازالت تحامي بثبات عن حقوقها".[1]

بدأ رشيد بوجدرة حياته الأدبية شاعراً في بداية السّتينات، ينشد أشعاره على صفحات الجرائد والمجلاّت، إلى أن أصدر أوّل ديوان له عن المطبوعات الوطنية الجزائرية سنة 1965 (من أحل إغلاق نوافذ الحلم / pour ne plus Rêver) ، جمع فيه بين "ترانيم السكينة والعلم واستعادة الإيمان في يوم الغد"[2] ، وبين ترانيم الحزن والألوان القاتمة التي ترسم صور سنوات الحرب والكفاح.

بعد صدور أوّل ديوان للشّاعر طرحت جريدة (الجزائر – الأحداث) على بوجدرة عدداً من الأسئلة تضمّنت الإجابة عنها التزامات الكاتب الاجتماعية والسياسية والعقائدية، وركّز بوجدرة على أنّه لا يمكن للكاتب أن يبقى خارج المجتمع، لأنّه يساهم أيضاً في الإنتاج الاجتماعي، ويجب أن نوكل إليه ليس دور المربّي فحسب، بل دور المؤثّر في عملية الوعي الاجتماعي، وهو ما يساعده على التّفاعل بحدّة وقوّة مع ظواهر الوسط المحيط به.[3]

يدرك رشيد بوجدرة منذ بواكيره الإبداعية بأنّ الفنان شاهد عصره، وفاعل فيه، إذ لا يمكن فصله عن قضايا شعبه المصيرية، ولا عن النّزعة الإنسانية المتجذّرة فيه، لذا فإنّ كلّ أعماله تجسّد موقف الإنسان الواعي من الحياة المليئة بالتّناقضات،مع احتفاظه الدّائم بحريّة الرأي على من يعذّبون الإنسانية.

1- إيرينا نيكيفوروفا نقلا عن: سفيطلانا براجو غينا، رشيد بوجدرة أو تطليق الماضي، ضمن كتاب: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، تر: عبد العزيز بوباكير، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص107.

2- المرجع نفسه، ص109.

3- رشيد بوجدرة نقلا عن المرجع نفسه، ص108.

يكتب رشيد بوجدرة فيما بعد دواوين أخرى في فترات متباينة هي:انطفاء الصوت / Extinction de voix سنة 1981، ولقاح/ Greffe سنة 1983 والمجتزآت الخمس الصحراوية/ Cinq Fragments Du Désert سنة 2007.

منطلقا من نفس المبادئ المتّصلة بالواقع والغائصة في المشاكل اليومية حيث يتحوّل بوجدرة عبر هذه القصائد مستوعباً لقضايا الإنسان ومؤمنا بالحرية والتحرّر وضرورة السّمو بكرامة الإنسان إلى أعلى المراتب.

بعد ديوان (من أجل إغلاق نوافذ الحلم) شرع رشيد بوجدرة في كتابة الرواية، فكان مساره حافلاً بروايات عديدة جسّدت رؤاه المختلفة، ومواقفه الصريحة والجريئة من حياة شعبه وأوضاع بلده، وتدور كلّها حول الثالوث المحرّم (الدّين، السياسة، الجنس)، فأصدر في البداية رواية الإنكار/ La Répudiation التي زعزعت الوسط الأدبي والسلطة السياسية الجزائرية، لأنّها صوّرت مظاهر القمع السياسي وعنف الاستنطاق بعد الاستقلال كما تحدثت عن التّصفيات الجسدية في صفوف قيادة جبهة وجيش التحرير أيام الثورة، الأمر الذي أقلق السلطة، فلم يسمح بنشر هذه الرواية داخل الجزائر، كما مُنِع صاحبها من الدخول إلى الوطن إلى غاية الثمانينات ، بعد أن تغيّر الطاقم السّلطوي عقب موت الرئيس الراحل هواري بومدين، والتخلّي عن التّوجه الاشتراكي والدخول في الرأسمالية، فستعين بالرواية في نقد النظام السابق لما تبنّته من انتقادات لاذعة ومعارضات للأساليب القديمة[1].

1- محمد ساري: هاجس التمرّد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف، العدد1 ANEP، الجزائر، 2002، ص30.

صوّرت هذه الرواية السلوك الجنسي تصويراً مفصّلاً، بحرية مطلقة، وهي الطريقة التي لم يعهدها الأدب العربي ولا الأدب الجزائري الذي عُنِي في تلك الفترة بمواضيع الثورة والإصلاح الاجتماعي.

يقول بوجدرة عن رواية الإنكار: " أنا بدأت الكتابة في فرنسا لأنّني كنت أعيش هناك، كتبت بداية رواية " ا لإنكار" ونشرت بالفرنسية عام 1970، لأنّه لم يكن ممكناً لها أن تنشر في الجزائر أو أيّ بلد عربي، بقيت في فرنسا سنتين ثم ذهبت إلى المغرب حتّى عام 1975، وكنت ممنوعاً من دخول الجزائر"[1].

أفصح الكاتب في هذه الرواية عن العلاقات المحرّمة كزنا المحارم التي تمارس في الوسط العائلي الجزائري بكتمان وسريّة شديدين "في البيت كانت علاقات زنا المحارم طبيعية وكتبتها لأنّي عشتها رغم أنفي أنا اغتصبت من طرف نساء منهن زوجة أبي وأختي، فلم أستعمل ذلك من أجل الإثارة وإنّما هو الواقع، وكلّ ما عملته هو أنّي وضعتها في قالب تقني روائي وقف ما اسمه "عقاقيري" ، لم تأت محرجة أو جارحة وإنّما في قالب شعري"[2].

كتب بوجدرة بعد ذلك رواية (الرّعن / L'Insolation) سنة 1972، التي عالج فيها نفس مواضيع الإنكار واستعمل نفس التقنيات لاسيما تقنية التّداعي والتي ستصبح فيما بعد ميزة تطغى على كلّ أعمال الكاتب.

1- رشيد بوجدرة : حاوره أنور بدر، جريدة القدس العربي، العدد 6109، دمشق، 2009، ص10.

2- رشيد بوجدرة: حاوره الخير شوار، ضمن كتاب زهرة الديك: رشيد بوجدرة هكذا تكلم...هكذا كتب... (سلسلة أدباء جزائريون)، دار الهدى، الجزائر، ص54.

نشر الروائي بعد ذلك رواية (توبوغرافية مثالية لاعتداء موصوف/ Topographie idéal pour une agression caractérisée)،سنة 1975، ثم كتب بعدها سنة 1977 (الحلزون العنيد/ L'Escargot entêté) والتي ترجمت إلى اثنين وثلاثين لغة عالمية.

كما أصدر (ألف عام وعام من الحنين/ 1000 e une année de nostalgie) سنة 1979 والتي تغوص في عوالم السحر والعجائبية، وتدعو إلى الإنبهار، حيث بدا رشيد بوجدرة في هذه الرواية متأثّراً بألف ليلة وليلة.

بعد عامين أصدر الكاتب (رواية ضربة جزاء/ Le vainqueur du coupe) والتي انطلق فيها من خلفية رياضية بحتة، تتمثّل في مباراة نهائي كأس إفريقيا بين فريقي "تولوز وإنجي"، هذه الواقعة الرياضية أتاحت له تقسيم الرواية على النحو الذي تقسّم به المباريات من أشواط ووقت مستقطع، ووقت بدل الضائع... وهي كيفية تنّم عن براعة الكاتب وشغفه الكبيرين بكرة القدم.

كتب بوجدرة هذه الروايات باللّغة الفرنسية، وفي سنة 1982، كتب أوّل رواية له باللّغة العربية وهي رواية " التفكك "، التي بدأ معها رحلة إبداعية متميّزة، وقدّم للقارئ العربي رواية جديدة بلغته الأصلية قرّب من خلالها الرواية العربية إلى تيار الحداثة، وكانت هذه الرواية فاتحة لروايات لاحقة هي الموت 1984، ليليات امرأة آرق 1985، معركة الزّقاق 1986، فوضى الأشياء 1990، تيميمون 1994، والتي عالج من خلالها موضوعات عن الجزائر والثورة، والمشاكل الاجتماعية والعادات والتقاليد التي يصعب على الفرد خرقها وتجاوزها.

أثار هذا التحوّل ضجّة في صفوف النقاد وجمهور القرّاء، فذهب البعض إلى وصف هذا التحوّل إلى أنّه عودة للوعي اللّغوي عند الكاتب، وشكّك البعض الآخر في حقيقة أن يكتب بوجدرة باللّغة العربية مباشرة.

حاول الروائي تبرير هذا التحوّل، والرّد على الانتقادات التي وجّهت إليه حيث اعتبره البعض انتهازيا وعدّه الآخرون فضوليا متطفّلاً، لكنّه في الحقيقة عاد إلى اللّغة العربية لأنّها تعبّر عن هويته، وانتمائه إلى الثقافة الجزائرية التي تربّى في كنفها، والحضارة العربية التي يعشقها: "مازالت اللّغة الأم العربية بالنّسبة لي لغة العشق بالمعنى التصوّفي ويربطني بها حب قويّ ومبهور بقوّتها لأنّني أتمكن عبرها من خرق النص العربي عن طريق اللّغة الشعبية، لأنّها لغة شعرية وجميلة، وفوق ذلك تنساب في رقّة وعذوبة وتلامس اللاّمعقول، ويستحيل في كلّ هذا أن أوظّف اللّغة الشعبية الفرنسية، وأعتبر أنّ اللّغة العربية لغة محدثة ومدهشة في تركيبها فأنا مبهور بها رغم ما تحمله اللّغة الفرنسية من جماليات إلاّ أنّني انطلاقاً من موقف سياسي أحرص على الإبداع بالعربية، والمستقبل لها"[1]. إنّ للعوامل التاريخية والاجتماعية التي مرّت بها الجزائر والتي عايشها الكاتب الدّور الكبير في تغييره للغة الخطاب ولغة الإبداع، لاسيما بعدما عادت للّغة العربية مكانتها، وصارت من المقوّمات الثابتة للدولة الجزائرية.

تقلّص إنتاج رشيد بوجدرة الروائي في العشرية الأخيرة وعاد إلى الكتابة باللّغة الفرنسية، بعدما خُذِل من طرف دور النّشر الجزائرية والعربية، التي امتنعت عن نشر رواية " تيميمون "، فاضطرّ إلى نشرها في ألمانيا ومن ثمّ تهريب نسخ منها إلى الجزائر وتوزيعها مجّاناً على الأصدقاء، وأصدر بعدها باللّغة الفرنسيّة مؤلفه المسرحي "أنغام فارغة/ Mines de rien سنة 1995.

تخلّت دور النّشر عن إصدار مؤلفات رشيد بوجدرة فعاد للكتابة باللّغة الفرنسية، فأصدر سنة 2000 رواية "الإنبهار Fascination" التي يمتزج فيها الواقعي بالخيالي في حياة رجل يملك العديد من الخيول كي يعوّض حرمانه من الإنجاب بسبب العقم، كما يقوم بتبنّي عدد من الأطفال

1- رشيد بوجدرة : حاورته فضيلة بودريش، ضمن كتاب زهرة الديك: رشيد بوجدرة هكذا تكلّم... هكذا كتب...،ص25.

بعضهم يعرف أصوله والبعض الآخر لا، من جانب، ومن جانب آخر فإنّ الجياد هي مطيّة الانفتاح على العالم والمغامرة والتّرحال والبحث، إنّها تقود الشخصيّات عبر العالم.

نشر سنة 2003 رواية الجنازة/ Les Funérailles ، أفصح فيها عن تأثّره بإحدى العمليّات الإرهابية في منطقة نائية بالجزائر، فموضوع هذه الرّواية يدور حول الإرهاب وعملياته الإجرامية اللاّإنسانيّة، تلميذ قتله الإرهابيون عن هذه الواقعة وتأثّر بها كثيراً.

جاءت مرحلة سادها صمت أدبي، أطلّ بعدها بوجدرة بروايتين الأولى (فندق سان جورج/ Hôtel Saint George) سنة 2007 وهي بداية واقعية، والثانية رواية (الصبّار أو التّين المتوحّش/ Les Figueries de barbarie) سنة 2010 وتدور حول تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، وهاجس الثورة التحريرية وسنوات الجمر، ثمّ أصدر الكاتب رواية (ربيع/ Printemps) سنة 2014 والتي واكبت أحداث الربيع العربي وجاءت لتقسيم الواقع العربي الذي عجز عن تقديم البديل.

يحمل رشيد بوجدرة في ذهنه مشروعاً أدبياً، يطمع من خلاله إلى تأليف رواية متميّزة جامعة يقول عنها:" كتبت كلّ ما أحببت تقريباً لكن حاليا أنا أحلم برواية ضخمة بالعربية أستعمل فيها الدّارجة الجزائرية والشاويّة بطريقة موسّعة، رواية ضخمة تكون الرواية الكلّ"[1].

ألّف رشيد بوجدرة أعمال أخرى متنوعة تختلف في صورتها وأسلوبها عن الأعمال الشعرية والروائية، لكن مضامينها ومعانيها ظلّت ملتصقة بالفنّ والحياة، فقام بدراسة بعنوان (ميلاد السينما الجزائرية/ Naissance du cinéma Algérie) سنة 1971، بالإضافة إلى (الحياة اليومية في الجزائر/ La vie quotidienne en Algérie)، و(رسم الشرق/ Peindre de l’orient) سنة

1- رشيد بوجدرة: حاورته زهية منصر، ضمن كتاب زهرة الديك، رشيد بوجدرة هكذا تكلّم... هكذا كتب... ص108.

1996، مستفيداً من دراسته في فرنسا التي عرّفته على الفن التشكيلي الذي يعكس عراقة الأمم ورُقيّها، وله أيضاً مراسلات، الأولى كتبها سنة 1992 وعنوانها (فيس الحقد/ Le Fis de la haine)، والثانية (رسائل جزائريّة/ Lettres algériennes سنة 1995)، إلى جانب هذا كانت له تجربة فريدة في المذّكرات تحمل عنوان (يوميات فلسطينيّة/ Journal Palestine سنة 1972).

تدور مجمل روايات رشيد بوجدرة حول قلق ورفض يلازم الكاتب منذ طفولته وأحداثها المقلقة والمبهمة، وذكريات المراهقة الطائشة التي نغصتها سلطة الأب الإقطاعي المثقف، وفترة الاحتلال القاسية والتمسّك بالمقاومة والثورة، وإن خرجت مواضيعه في بعض الأحيان عن حدود الجزائر لتمتدّ إلى أمكنة السفر والارتحال، فتحلّق فوق سماء موسكو والأندلس وبكين وهانوي، أين يستنشق الكاتب عبق الرّائحة العربية الأصيلة ويُلملم شتات التاريخ الإسلامي المنسي وينفتح عليه، فلا يأبه بالحدود التي سطرتها أقلام المؤرّخين المتقدمين والمتأخرين.

يعمل الكاتب على تخطي آلامه وأزماته النفسية من خلال إبداعاته، حيث أثرت أزماته على أسلوب تفكيره وعلى المنحى الإنساني الذي يميّزه فكره العميق، حيث يوجّه بوجدرة في كل رواياته وحواراته أصابع الإتّهام إلى والده المتسلّط الإقطاعي العنيف.

تجري أحداث مجمل رواياته وفق تقنيات الرواية الحديثة، لاسيما تقنية التّداعي الحر، الذي يعرض الأزمات العاطفية والنفسية والفكرية والاسترجاعات المتكرّرة التي تعود إلى أحداث معقّدة ومتشابكة تزيد من غموض الكتابة وكثافتها، بالإضافة إلى تفكيك الحبكة، وتهشيم الزمن، وهذا النوع من الاستحضار في الكتابة يجعل القارئ يحس بلذّة فنيّة تفتقر إليها الأنواع الأدبية الأخرى.

تلامس موضوعات روايات الروائي رشيد بوجدرة صميم الأدب الوجودي ويكفي أن نتأمل عناوين بعض الروايات حتى تنكشف بعض الملامح التي تدخل في أبعاد الفكر الوجودي المتعلقة

بأفعال الإنسان وقراراته، ففي عنوان رواية " الإنكار" نلاحظ رفضاً واضحاً للآخر وإخراجه من دائرة الأنا، كما توحي بالتخلّي عن الآخرين ورفضهم مهما كانت الصلة التي تجمع الأنا بهم، أمّا في روايته "الرّعن" فهي تمثيل واضح وجليّ لحالة الدّوار والغثيان التي تنتاب الإنسان بعد أن يصاب بضربة شمس تفضي إلى فقدان الوعي والشعور بالضياع، أمّا في رواية "التفكك" فهناك تلميح واضح إلى ضرورة تفكيك بنية ما تمّ إنشاؤها، تتمثل في عادات وتقاليد المجتمعات العربية، كما يحيلنا عنوان رواية " معركة الزّقاق " إلى حروب وصراعات، وهي إطلالة عبر التاريخ وانفتاح على عوالم تنضوي على خبايا وأبعاد تجاوزتها أقلام المؤرّخين، تعمّق في فهم الواقع المعاش اجتماعياّ وثقافياّ وسياسيًّا.

يقف رشيد بوجدرة مع زعماء الوجودية الفرنسية أمثال جون بول سارتر وسيمون دي بوفوار وألبير كامي في مكان وسط بين الرواية والسّير الذّاتية والتي تعكس جوانب واقعيّة من حياتهم، ومن صراع الإنسان خلال سعيه إلى تأكيد ذاته المختلفة والتي تنفصل عن توجّهات المجتمع وتقاليده، الأمر الذي يجعل هذا النوع من الأدباء يتقاسمون أموراً جوهرية متعدّدة تعزّز وجود تشابه بين نصوصهم الأدبية ومواقفهم الفكرية والإنسانية كميلهم إلى الفلسفة مثلاً.

تربّى الروائي رشيد بوجدرة في كنف عائلة كبيرة، فكان يستنكر وجود والده لأنّه أب مسفار مزواج، سبّب العديد من الآلام لوالدته، كما تسبّبت السّلطة الأبوية في خلق معاناة وعقد نفسية لازمت الكاتب طيلة حياته، بعد ممارسات عنيفة غير مبرّرة كانت تصدر عن والده الإقطاعي وهو الحال مع ألبير كامي الذي فقد والده بعد مولده بعام واحد فقط في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى، وسارتر الذي توفي والده في الهند الصينية إثر إصابته بالحمّى وأبدى ارتياحاً مفرطاً اتّجاه هذا الغياب لأنّه في اعتقاده كان قد تخلّص من السّلطة الأبويّة.

في ظلّ هذا الغياب الأبوي المعلن تبرّر العلاقة التي تربط هؤلاء الأدباء بالأم التي تسقط عليها مسؤولية الاعتناء بالأولاد ومواجهة المجتمع، حيث حاولوا إبداء موقف المساندة لها بطريقة تختلف من أديب إلى آخر، فألبير كامي قد تحدّث كثيراً في مؤلفاته عن حنينه إلى الدفء العائلي الذي كان يعيش فيه رفقة أمّه وسط أسرة بسيطة، أمّا سارتر فقد أبدى بعض التعاطف اتّجاه أمّه، لأنّه شهد معاناة هذه الأرملة الشابّة والقيود التي فرضها عليها والداها.

أمّا بوجدرة فقد عُرف بانحيازه الكلّي لوالدته لدرجة تقديسها، وركّز في أعماله الأدبية على معاناتها التي تتقاطع في معظم مناحيها مع معاناة المرأة الجزائرية والعربية، لاسيما في روايته الإنكار:" كان عليها أن تلزم الصّمت فأبي لا يسمح بأيّ قول أو تعبير، ما أتعسك يا أمّاه"[1].

تختلف الظروف التي نشأت فيها سيمون دي بوفوار عن الأدباء الوجوديين، حيث كانت تحس بتضايق وضغط وألم نفسي كبير ناجم عن القيود التي تفرضها الأسرة والمجتمع والدين، وقد أفضت بها هذه القيود إلى الانعزال ومحاولة تكوين ذاتها وتأكيد وجودها بعيداً عن قيود العائلة الكلاسيكية ورغبات والديها، وهذا ما نعثر عليه في (مذكرات فتاة رصينة) التي صوّرت فيها طبيعة علاقتها بعائلتها.

"كان أبي يتسلّى بأن يردّد:

- إنّ هذه الطفلة غير اجتماعية.

كما كانوا يقولون:

- سيمون عنيدة غير اجتماعية!

كما كانوا يقولون:

---

1. رشيد بوجدرة: الإنكار، تر: صالح القرمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص33.

- سيمون عنيدة كأنّها بغلة!

فأركب ساعتذاك رأسي، وألجأ إلى العصيان لمجرّد رغبتي بألاّ أطيع وأراني في صورة الأسرة أمدّ لساني سخرية، وأولي ظهري النّاس فيضحكون خلفي، وقد شجعتني هذه الانتصارات على أن أعتبر القواعد والمراسيم أشياء يمكن تجاوزها"[1].

أثرت الظروف التاريخية الصّعبة والمتوتّرة على رؤى وتوجّهات هؤلاء الكتّاب على وجه الخصوص الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الموجات الاستعمارية التي ميّزت القرن العشرين، وقد أفضت هذه الأزمات بالأدباء إلى البحث عن الأسباب المشتركة والهواجس التي تبعث على القلق والضياع والتمرّد على سلطة رجل الدّين وقيود الأحكام الجاهزة التي تعتنقها المجتمعات عادة، والتي تعصف بالفرد خلال سعيه المتواصل إلى تأكيد وجوده، وتدفع به إلى الشعور بالدّوار والعبث والغثيان والرغبة في الإنتحار، كما ركّزوا على إبداء موافقتهم من الحروب والمقاومات، وهو ما جعلهم يلجؤون إلى الحزب الشيوعي الذي كان خياراً شائعاً في ذلك الوقت، والذي يطبق مبادئ العدالة الاجتماعية.

ب/الازدواجية اللغوية عند رشيد بوجدرة:

يمثّل رشيد بوجدرة حالة استثنائية بين الكتّاب العرب الذين مارسوا الكتابة بغير اللغة العربية،فقد انطلق الرجل من الكتابة بالفرنسية ليعرف كاتبا فرانكفونيا إلى جانب محمد ديب ومالك حدّاد وآسيا جبار...

وبعد المسيرة التي كرّسته كاتبا باللّغة الفرنسية يرتّد رشيد بوجدرة عن الفرنسية،فيكتب أوّل رواية له باللغة العربية ليشبع رغبته بالكتابة بلغة الأسلاف،في هذا يقول بوجدرة:"كلما أكتب

1- سيمون دي بوفوار: مذكرات فتاة رصينة، ط1، تر: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1959، ص09.

بالفرنسية،تعترضني الكلمات باللغة الشعبية المحفوفة بالإيحاءات و الرموز،فبعض الألاعيب المبتدعة على مستوى الكلمات في اللغة العربية لا يمكن ترجمتها إلى الفرنسية .فإذا تأخرت عن الكتابة بالعربية فهذا لأنّني وجدت بأنّ الرواية العربية الحديثة لم تعد فلكلورا،أمّا مشروعي فكان إدخال الحداثة على الأدب العربي"[1].

إنّ ما يجعل الكاتب رشيد بوجدرة متميزا أنّه يتقن مزيجا من اللّغات ،اللّغة العربية الكلاسيكية،واللّهجة الشعبية ،واللّغة الفرنسية،كما أنّه وظف لغات أخرى كاللاّتينية في رواية "معركة الزّقاق" التي قدمت لنا أحسن مثال عن التّنوع اللّغوي.

بما أنّ بدايات الروائي رشيد بوجدرة كانت باللّغة الفرنسية، فالسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: لماذا قرر بوجدرة الكتابة باللّغة العربية وقام بترجمة كتابة الروايات الفرنسية إلى العربية؟

يرد الكاتب على هذا التّساؤل قائلا: "عدت للعربية بالغريزة، كنت منذ عام 1969م، عندما بدأت الكتابة بالفرنسية أشعر بعقدة ذنب وحنين للعربية، وكان انتقالي للعربية ناتجا عن ضغوط نفسية [...] عندما كنت أكتب بالفرنسية أعيش نوعا من العصاب بسبب عدم الكتابة بالعربية، في بعض الأحيان كنت تحت وطأة كوابيس أراني فيها فقدت النطق بالعربية أمام جمع حاشد"[2]، وأقرّ بوجدرة بقصور اللّغة الفرنسية على نقل أفكاره ومواضيعه المتعلقة أساسا بالإنسان الجزائري العربي، وأبدى ارتياحه للعودة إلى العربية التي مكّنته من الرقص على درجات سلمها فاستخدم "اللّهجات الشعبية والخطاب السوقي"، يقول: "هناك شيء يسمّى اللّغة العربية بقاموسها العظيم الزخم، كما هناك أيضا اللّغة الشعبية وأقول في أحيان كثيرة اللّغات الشعبية، فقد استعملت ''الشاوية'' مثلا في بعض الروايات من خلال مونولوجات أو حوارات، إنّ إدخال اللّغات الشعبية

1- الكاتب الحقيقي لا يكتب إلا رواية واحدة فقط في حياته، من حوار مع فضيلة بودريش، الشعب الجزائرية، 24 يونيو 2007م.

2- محمد ساري: هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة، الإختلاف، العدد1، جوان، 2002، ص31.

في الكتابة العربية يعطي العمل الأدبي نوعا من الزخرفة والقوة للنص العربي أكثر ممّا يعطي للنص الفرنسي"[1]، كما يرى رشيد بوجدرة أنّ المستقبل للرواية الجديدة العربية ذات التعبير العربي، ولا مستقبل للكتابة الروائية العربية باللّغة الفرنسية[2].

إنّ عودة رشيد بوجدرة إلى اللّغة العربية لها أسباب عميقة وذاتية وأخرى موضوعية، فهو يعيش في إغتراب لغوي، إنّه يعيش خارج مسكنه، أليست اللّغة مسكن الكائن البشري؟ وهذا ما جعله يفقد الإحساس بالأمان، ممّا ولّد عنده الكوابيس حول فقدان النطق بلغته الأم، وهذه الحادثة الذاتية النفسية يمكن فهمها في سياق أكبر، وهو علاقة اللّغة بالهويّة.

يبدو أنّ رشيد بوجدرة أصبح يشعر بأنّه مهدّد في هويته العربية نتيجة استمرار حالة الإغتراب اللّغوي، وهذا ما عجّل عودته إلى العربية.

أمّا الدافع الموضوعي للعودة إلى العربية فهو ارتباط مناخات الكتابة عنده بالفضاء والإنسان العربيين، فاللّغة الأجنبية لا يمكن أن تنقل خصوصية المناخ العربي، وتفكير الإنسان الجزائري نقلاً أمينا، حيث كان بوجدرة يفكر بالعربية ويكتب بالفرنسية، وفي تلك الرحلة بين لغة التفكير ولغة الكتابة تسقط أشياء كثيرة وأحيانا يسقط عمق الفكرة، فالأمر أشبه ما يكون برحلة النص بين لغتين خلال الترجمة، إذ أنّه حتّى النصوص التي يكتبها لأوّل مرة باللّغة الفرنسية هي عبارة عن نصوص مترجمة انطلاقا من نصوص عربية في خيال الكاتب.

إنّ اللّغة العربية مع بوجدرة لم يعد إعجازها في كونها لغة النص الديني المقدس فقط، إنّما تمثّل إعجازها الحقيقي في قدرتها على قول المدنّس وتصويره بنفس القدرة والكفاءة، غير أنّ العودة

1- من حوار مع رشيد بوجدرة أجراه مع محمد بن عبد الكريم لجريدة "البيان" الإماراتية، العدد 66، 2001/04/15.

2- من حوار مع رشيد بوجدرة مع بشير مفتي ووحيد بن بوعزيز، مجلة الإختلاف، العدد2، ص29.

إلى العربية لم تدم طويلا إذ عاد بوجدرة إلى الكتابة بلغة المستعمر القديم بعد أن خابت توقّعاته من المتلقي العربي، وبعد استقراره خلال فترة التسعينات بفرنسا.

الفصل الثاني

السرد وخصائص الأسلوب السردي عند رشيد بوجدرة

1- السرد

1-1- مفهوم السرد

1-2- مستويات السارد في رواية ''ليليات امرأة أرق''

1-3- تداخل السرد الذّاتي مع السرد الموضوعي في رواية ''التطليق''

1-4- التشكيل السردي للتاريخ في رواية ''التفكك'' و ''فندق سانت جورج''

2- الأسلوب

2-1- الأسلوب الحداثي عند رشيد بوجدرة في روايتي "تيميمون" و "ضربة جزاء"

- التكرار

3- الإيحاء

3-1- مفهوم الإيحاء

أ- المفهوم اللغوي للإيحاء

ب- مفهوم الإيحاء عند الغرب

ج- مفهوم الإيحاء عند العرب

3-2- أنواع الإيحاءات

3-3-خصائص الإيحاء

3-4-تحليل إيحاءات رواية الحلزون العنيد

1- السرد:

1-1- مفهوم السرد:

ليس السرد لفظا دخيلا على المعجم العربي، لكن تداوله اقترن بدلالات وتصّورات خاطئة حرّفت مدلوله وقصرته على فرضية النوع الأدبي التي يتقابل فيها السرديّ مع الشعريّ، وهو ما يعني أنّ السرد ظلّ لفترة طويلة من الزمن يستعمل بمعزل عن دلالته اللغوية الصحيحة حينا، ويجرّد من معناه الاصطلاحي المنصوص عليه في الشعرية المعاصرة أحايين أخرى كثيرة.

لعلّ أبسط تعريف للسرد أنّه كفاءة إخبارية سيميائية لأنّنا لا نتحدث عن شكل واحد للسرد، بل عن أشكال سردية لا تعد ولا تحصى "السرد فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما حلّ".[1]

إنّ هذا التعريف القاعدي الشامل للسرد لا يميّز بين نوع سردي وآخر فالسرد "يمكن أن يؤدي (الحكي) بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحرّكة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنّظم لكلّ هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما و الملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزّجاج المزوّق، والسينما، والأناشيد، والمنوّعات والمحادثات"[2]

وممّا سلف نتبين أنّ السرد يتّخذ سمتا سيميائيا، فيتحوّل إلى فعالية إخبارية شاملة تنظّم كلّ مظاهر حياتنا اليومية وتتسرّب إلى خطاباتنا ومحكياتنا ومراسلاتنا وسلوكاتنا وأنشطتنا الاجتماعية وطقوسنا، فالسرد نظام تواصل سيميائي متعدّد الأشكال ومتعال على الزمان والمكان (قديم وحديث في آن)، وإن كان السرد يكون حيث تكون اللّغة لأنّ اللّغة هي أهمّ أشكال التواصل.

1- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ط1، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، 1997، ص19.
2- المرجع نفسه، ص19.

وعليه، يبدو السرد من أقدم الممارسات الثقافية التي عرفها الإنسان ومارسها لإنتاج المعرفة بالذّات وبالعالم: "لقد اكتشف علماء النفس أنّ الطفل عند تنشئته فيما يتعلم أن يحكي"[1] لكنّ الحكي هو أحد الأشكال الممكنة للسرد، وهو لا يتطابق مع معناه ولا ينبغي له أن يختزل فيه، إن كان تطابق دلالة السرد مع الحكي والقصّ قبله يكاد ينتظم بكلّ لغات العالم، لكن السرد هو القول على وجه معيّن أو هو طريقة في القول، فاللفظ ''سرد'' في اللغة الفرنسية: "مستعار من اللاتينية Narrare–Narrer وهي تعني التعريف بـ أو الحكي ثمّ أصبحت الكلمة تعني القول في بعض الاستعمالات الدّارجة".

(Narrer : est empreinte au latin narrer ''faire connaitre, raconter'' puis, familièrement, dire dans des formules qui narras)[2]

لقد عرف مصطلح السرد في الثقافة الغربية استعمالات كثيرة ناتجة عن تطوّر بنيته الاشتقاقية، إذ اشتق من لفظ السرد والسارد (Narrateur) وهو من يتولّى السرد ويقابله المسرود له (Narrataire) تأسيّا بأنموذج التواصل المعروف بين مرسل ومرسل إليه، وتدوولت كذلك كلمة سردي (Narratif) ويراد بها الصفة، أي ما كان سرديا أو سردية أمّا السردية (Narration) فتعني العرض المفصّل لسلسلة من الأحداث وهي كذلك ترجمة لمصطلح (Narrativité) ويقصد به العلم الذي يعني دراسة منطق الأفعال السردية وهو المعنى الذي توخّاه ''جاك براس'' Jacques Bers إذ يعرف السردية قائلا: "على الرّغم من هذا يبقى السؤال: ما الذي يجعل المحكي محكيّا –أي سؤال السردية– مطروحا، ولنلتفت على سبيل الاستمتاع فقط إلى فكرة

1 – جمال كديك: السيميائيات بين النمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، العدد 17/12، ماي 1995، ص278.

2–le robert : dictionnaire historique de la langue française, Imprimerie Jean Lamour Marseille, Paris, France, 1992, P1305.

أوغسطين الشهيرة عن الزمن، فما هي السردية إذن؟ أمّا إذا لم يسألني أحد، فأنا أعرف، فإن سألني أحدهم وأردت الشرح، فأنا لا أعرف.

يهدف هذا العمل إذن إلى مدّ هذا التساؤل بإجابات من طبيعة لسانية، وللقيام بذلك، وضعنا أنفسنا ضمن الأطر النظرية للبراكسماتية* بوصفها لسانيات تهتم بوصف إنتاج المعنى، وستساعدنا ليس على وصف السردية في المحكي المنتج فحسب، ولكن أيضا لالتقاط لكيفية إنتاجها في فعل السرد نفسه".

(Malgré ce, la question de ce qui fait d'un récit un récit-la narrativité reste posée, détournons pour le plaisir la célèbre réflexion d'augustin sur le temps : qu'est-ce que donc la narrativité ? si personne ne me pose la question, je suis, si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je suis plus le présent ouvrage se propose d'apporter à cette interrogation des éléments de réponse linguistique, pour ce faire, Nous nous plaçons dans les cadres théoriques de la praxématiques : en tout que linguistique de la produit de sens, elle nous aidera non seulement à décrire la narrativité dans le produit récit mais à saisir sa production dans l'acte narratif lui-même).[1]

* البراكسماتية: (La praxématique) من Praxis وتعني الممارسة، أي نظرية التمرّس أو الممارسة.

1-Jaque Bres : la narrativité, édition Du culot, Louvain- la- Neuve, Belgique, 1994, P5-6.

يتّضح من هذا أنّ السردية تختلف جذريّا عن السرديات (Narratologie)، فهي علم المضامين السردية، أمّا مصطلح السرديات الذي ذاع صيته في الفترة ما بين (1970-1972) فيطلق على الدراسة العلمية للأبنية الحكائيّة وغير الحكائيّة[1].

نتبيّن من خلال ما سلف أنّ لفظ السرد لم يستخدم على وجه واحد في الثقافة الغربية بسبب كثرة صيغه الاشتقاقية من جهة كما أنّه غالبا ما يرد ملتبسا بألفاظ أخرى مثل الحكي أو المحكي أو الحكاية من جهة ثانية، لذلك تضاربت أراء النقاد الغربيين وتنافرت جهودهم، حتى أفضى بهم الأمر إلى إقرار اللّبس من حيث أرادوا رفعه، ربّما لأجل ذلك ابتعدنا عن هذه المتاهة المصطلحية، إذ لا يعنينا منها سوى، استخلاص معنى اصطلاحي للسرد كان قد اقترن بالفعل كثير من الباحثين، فهذا برنار فاليط Bernard Valette قد أزمع على تحديد معنى المحكي، فأفضى به ذلك إلى التمييز بينه وبين السرد فيقول "يكتسي الحقل الدلالي للفظ RECIT (محكي) مفاهيم كثيرة، فهو تارة يعني جنسا أدبيا قريبا من الرواية أو الأقصوصة...، ويدل تارة أخرى على خطاب الشخصية تحكي قصتها أو قصة شخصية أخرى، كما في الروايات ذات الأدراج، وقد يعني أخيرا ما تحكيه الرواية من أحداث، وفي هذه الحالة ينبغي التّمييز بين المحكي بحصر المعنى والأحداث المحكيّة، أي بتعبير آخر بين سرد قصة والقصة المسرودة"[2].

يشير برنار فاليط إلى ثلاثة استعمالات للمحكي، منها ما ينطوي على مفهوم أجناسي، ومنها ما يدلّ على كلام الشخصية، ومنها ما يؤدّي إلى تحديد صيغي أفضى بدوره إلى التّمييز الشهير بين القصة والسرد، وبين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، أو بين الأحداث المحكيّة

1-Nouveau Larousse encyclopédique, Kondratiev – Larousse, 1998, Paris, France, P 1069.

2- برنار فاليط: النص الروائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنجدو، القاهرة، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص37.

وطريقة نقل الأحداث نفسها، وعليه يبدو أن برنار فاليط قد رجّح أن يكون معنى السرد أوسع من الحكي، لأنّ الحكي لا يتجاوز الشكل القصصي المعروف حينا، أو يشير معناه الحصري إلى علاقته بالقصة ونظم الأحداث في حين يقع السرد في مستوى الخطاب وطريقة الصّوغ والتأليف.

أمّا السرد في اللغة العربية فمصدر سرد يسرد سردا، وهو: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، فسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السّياق له، وفي صفة كلامه، صلّى الله عليه وسلّم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسرد: المتتابع... والمسرد: اللسان...وسرد الشيء سردا وسرده وأسرده: ثقبه (...) والسرد: اسم جامع للدّروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحلق (...) وقيل هو أن لا يجعل المسمار غليظا والثّقب دقيقا فيفهم الخلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثّقب واسعا فينتقل أو ينخلع أو يتقصف أجله على القصد وقدر الحاجة"[1].

يبدو أنّ مادة (سرد) في لسان العرب تدور حول المتابعة وحسن السّبك كما يجعل السرد بمعنى النسيج، وهو نسيج الكلام، وبذلك يتضمن السرد كل فعل وقول أو إخبار دون تحديد أجناسي، فكلّ كلام منسوج حسن السّبك متتابعا، هو سرد قد يكون خطبة أو قصة أو شعرا.

جاء في القاموس المحيط: "السرد الخرز في الأديم كالسراد بالكسر والثّقب كالتّسريد فيهما، ونسيج الدّرع، واسم جامع للدّروع وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث (...) ومتابعة الصوم..."[2].

---

1 – ابن منظور: لسان العرب،ط3 ،دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت، لبنان، 2004، ص165، مادة (سرد).

2 – الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، قدّم له وعلّق على حواشيه الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص 2و3 (باب الدال فصل الشين).

وتحيل مادة (سرد) في القاموس المحيط إلى معنى الصلابة والدّوران والمتابعة كذلك كانت أحسن الدّروع المستوردة، وأسرد النخل أصلبه وأحسن الحديث أجوده، هذا ممّا قد يكون له علاقة بخصوصيّات منطوق السرد (الأدبي)، ولم تكن تلك الخصائص موضوعة للشعر دون النثر أو العكس لأنّ الحديث يجمعهما معا وإنّما يشترط في كليهما أن ينتهيا إلى الإبلاغ والإقناع، وذلك هو أجود الحديث وأحسنه سبكا.

يؤكد ابن فارس على المتابعة والتّوالي كأهمّ مدلولات السرد، فيقول "السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدّروع وما أشبهها من عمل الحلق"[1].

و تظهر لفظة السرد في استعمالات الشعر العربي القديم، من ذلك قول أبي العلاء المعّري، من الخفيف على لسان رجل يصف ذرعين:

صُنتُ دِرعِي إِذ رَمَى الدَّهرُ صَرعِي * بِمَا يَترُكُ الغَنِيُ فَقِيراً**

ذَاتَ سَردٍ تُهِينُ رُسْلَ المَنَايَا * كُلَّمَا فَارَقَتْ إِلَيْهَا جَفِيراً**[2]

جعل الشاعر الدّروع المسرودة رسلا للمنايا، ومن حقّ الرّسل أن تكرم، أمّا هذه (الدروع) فهي تخيّب ظنّ الرسل فتردّها دون أن تصيب هدفها، ولم يزد الشارح على هذا القدر، ليفسّر السرد بأنّها الدّرع المسرودة حسنة السبك.

1- ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن زكريا الرأازي): مقاييس اللغة، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص599.

2- أبو العلاء المعري: شرح التّنوير على سقط الزّند، ج1، مطبعة مصطفى محمد، ص219.

جاء في لفظ السرد قول المتنبي:

مَا مَقَامِي بِأرضِ نَخْلَةٍ إلاَّ * كَمَقَامِ المَسِيحِ بينَ اليَهُودِ·**

مفْرَشِي صَهْوَةُ الحِصَـانِ * ولَكِنَّ قَمِيصِي مَسْرُودةٌ مِنْ حَدِيدِ**[1]

أمّا المفرش فهو موضوع الفراش والحصان الفرس الفحل، والمسرودة المنسوجة من الحديد وهي الدّروع.

إنّ هذا التوسع في عرض معنى السرد غرضه التأكيد على أنّه ليس في منطوق السرد ما يحيل إلى الحكي بمعناه القصصي أو يقتصر عليه تحديدا وهذا هو الخطأ الشائع الذي حاق بمعنى السرد بين النقاد العرب المعاصرين الذين ابتدعوا للسرد معنى غير متواضع عليه عند العرب القدامى، ولا أدلُّ على ذلك من اكتفاء أغلب المترجمين بجذور الأفعال قصّ وروى وحكى وهم يريدون ''سرد'' مثل ذلك ما يذهب إليه ''صلاح فضل'' الذي سوّى من حيث لا يدري بين السرد والقصّ حين أكد التقابل التاريخي بين السرد والشعر فيقول: "وأدّى اكتشاف النظريات ''باختين'' في الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التي ظفرت بها هذه النظريات على يد كلّ من ''تودوروف'' و''جوليا كريستيفا''، إلى تغيير أساسي في مشهد النقد السردي وإلى بروز مفاهيم جوهرية مثل ''الحوارية'' و''التناص''، تلعب دورا رئيسيا في الخطاب الأدبي في السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدّهشة والثنائيات دورا مماثلا في النص الشعري"[(2)]، ويقع حافز عبد الملك مرتاض على حافر صلاح فضل، إذ نجده يردّد، في سياق مناقشة لمفهوم السرد عند ''رولان بارت''، عبارات كثيرة سوّى فيها بين الحكي والسرد فيقول: "والعمل السردي ينشأ عن فن

1- أبو الطيب المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتّبيان في شرح البيان، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه مصطفى السّقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ سلّي، ج1، دار الفكر والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص319.

2- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص84.

السرد...والسرد، إن شئت أيضا، هو بثّ الصوت والصورة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيّز محدّد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمّم هندستها مؤلف أدبي... والحق أنّ الحكي يمثّل في أكثر ممّا ذكره ''بارت'' الذي كان تفكيره منصرفا إلى الفنون السردية الغربية...، وإلّا فهناك في مظاهر السرد العربية، أشكال أخرى كالأحاديث، والحكايات المستمدة من الواقع..."[1].

وتكبر دائرة ميوعة المصطلح السردي حين نستعرض جملة من الترجمات العربية المستخدمة للدلالة على علم السرد (Narratologie) إذ يحصي منها الباحث عباس عبد الحليم عباس: "علم السرد والسرديات والسردية ونظرية القصّة ونظرية السرد والقصصية والمسردية والسردولوجيا والناراتولوجيا"[2]، ونزيد عليها السردانيّة التي استأثر بها عبد الملك مرتاض[3].

هذه هي حال المصطلح السردي، الذي نال حظه الأوفر من الاضطراب و اللّبس، وذلك ما يحملنا حملا على تعزيز المعنى الصيغي للسرد الذي لا يقابل الشعر ولا يعني القصّ ولا يرادف الحكي أو المحكي لأنّه أبعد منها جميعا دلالة.

السرد صفة الخطابات واسم جامع لكلّ أجناس الكلام، وهو على النّحو الذي قرّرته المعاجم و القواميس العربية لا يعدو أن يكون حديثا حسن النسيج متتابعا منطقيا، إنّه خطاب استوفى شروط شعرية وطرائق تأليفه وتلقيه دون أن يكون لهذا المعنى علاقة بأيّ ''تحديد أجناسي''، وبهذا المعنى السيميائي الفضفاض فإنّ السرد يحتمل خطابات (أو أحاديث) شتّى، أدبيّة وغير

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص ص256–257.

2 – عباس عبد الحليم عباس: نظرية السرد، المصطلح والإجراء النقدي، مقاربة مفهومية، مجلّة علامات، محور العدد (بعض قضايا التمثّل البصري)، مكناس المغرب،العدد32 ، 2009،ص111.

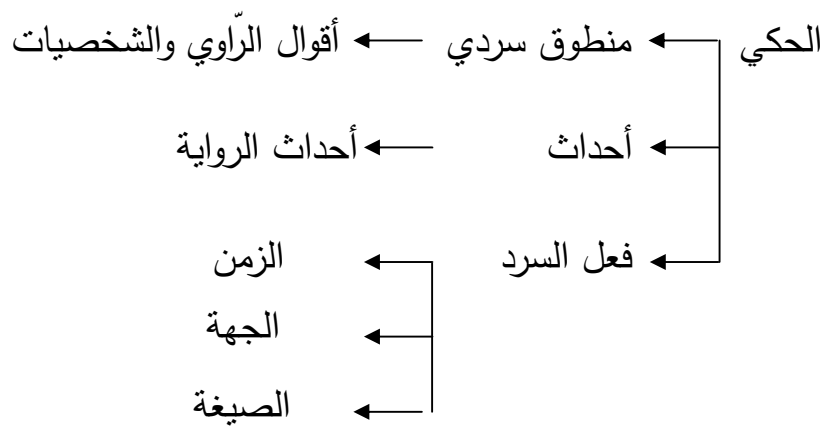
3–عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية،ص257.

أدبيّة، قصصية وغير قصصية إذ حتّى الشعر يمكن أن يكون سرديا، وهو ما يعني أنّنا بصدد اختبار لفظ شديد الامتلاء يظلّ دائما بحاجة إلى تقييد اصطلاحي.

1-2- مستويات السارد في رواية ليليات امرأة آرق:

أمّا السرد، فهو ترجمة لمصطلح « Narration »، وهو خاص بالرواية التي تقدّم عن طريق اللغة المكتوبة، وهناك من قسّم السرد إلى قسمين سرد وعرض، باعتبارهما وسيلتا الخطاب في الرواية، وذلك من خلال الأحداث والوصف وأقوال الرّاوي، وهو ما ينضوي في إطار السرد، أمّا العرض فمن خلاله: "تقوم الشخصيات بالتعريف عن نفسها بنفسها دون وساطة الرّاوي ويكون ذلك عادة من خلال الحوار"[1]، كما يصرّح جيرار جنيت بأنّ تقسيمه الثلاثي للسرد والذي يعتمد على التركيب والقصّة والخطاب ليس إلّا وجهات نظر تحليلية نظرية نحو مفهوم ''الحكاية'' أو الحكي، فمرّة نطلق كلمة حكاية، ويفهم منها ''المنطوق السردي'' ومرة يقصد منها ''الأحداث'' ومرة ثالثة يقصد منها ''فعل السرد''.

معنى هذا أنّ جيرار جنيت يعد هذه الجوانب الثلاثة زوايا نقدية وتحليلية، بالإضافة إلى كونها مستويات سردية، كما أنّه يشير إلى التقسيم الثّلاثي الذي اقترحه تودوروف لمظاهر السرد إلى زمن، جهة، صيغة، ويمثّل التمثيل لهذه الصور من خلال المخطّط التالي:

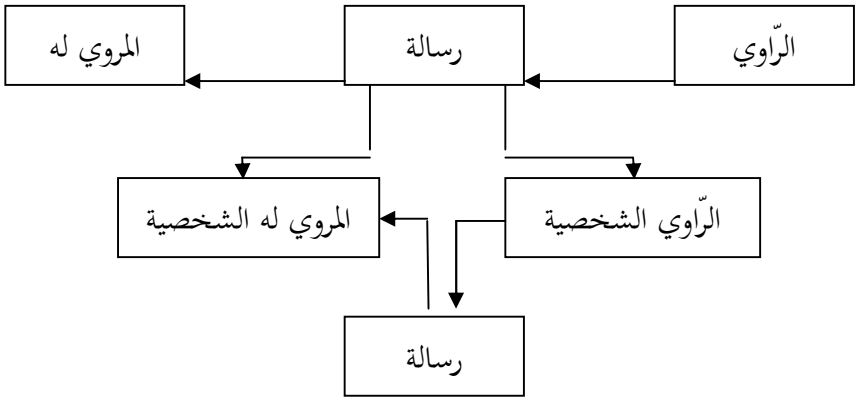


1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص182.

أما جيرار جنيت فيمثل له بما يلي:

السرد ← التركيب
القصة
الخطاب

كل خطاب لابدّ له من مخاطب ومخاطب، لأنّ الحطاب السردي شكل من أشكال التحاور اللغوي، لأنّه يحمل رسالة، وهذه الرسالة تحتوي على عدة مستويات حيث: "يشمل السارد وهو يخاطب المسرود عليه، كما أنّ الرسالة التي بينهما تشمل المستوى الأخير، وهو الشخصيات، وهي تخاطب الشخصيات الأخرى في رسالة متبادلة"[1]، وذلك على الشكل الآتي:



وتدلّ المستويات السردية على نوع من القصص الذّاتي والنفسي، حيث يقوم الرّاوي الشخصية بالتعبير عن حالته النفسية والشعورية، أو يتحدث عن حوادث حياتية، أو عواطف وأفكار.

هذا ما يجعل الرّاوي الشخصية ليست له خصوصية في شيء من أشياءه النفسية، وهو بذلك يوصل إلى المروي له الشخصية حالته النفسية مع محاولة أخذ العبرة منها، وذلك ليعيش

1- عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد، مكتبة الآداب، 2008، ص189.

المروي له الشخصية مع الرّاوي الشخصية حالته، فليس من الضروري أن يكون لهما نفس الشعور، وعليه فإنّ الخطاب السردي يدلّ على أنّه "شكل من أشكال التحاور اللغوي الأسلوبي الذي يشمل ثلاثة عناصر: مخاطب، رسالة، وهذه الرسالة تتّسم بكل سمات التّشفير اللغوية والأسلوبية في احتوائها على المستويات الأسلوبية"[1].

موقع الرؤية السردية:

إنّ أيّ خطاب مهما كان نوعه يستند على ركيزتين هما: المخاطِب و المخاطَب وهو بذلك يستقطب عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه.

هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه (...) وتتّم العلاقة بينهما حول ما يروى"[2]، وعليه فإنّ فضاء السرد يقوم على عنصرين أساسيين هما: الرّاوي وهو القائم بالحكي، والمروي له وهو متلقي الحكي.

فالرّاوي هو الذي يقوم بحكاية القصّة، وذلك من خلال سرد حوادثها ووصف شخصياتها وأماكنها، وقد يقوم بالتعبير ونقل أفكار ومشاعر الشخصيات، وهو بذلك أداة للإدراك والوعي، أي إنّه الوسيلة التي من خلالها ندرك أحداث الرواية ومواقف الشخصيات، وذلك من خلال زاوية الرؤية التي يتّخذها الرّاوي لسرد الرواية، وقد تمّ التعبير عن الرؤية السردية بتسميات مختلفة تتعلّق كلّها "بالكيفية التي يتّم بها إدراك القصة من طرف السارد"[3]، حيث عبّر عنه بمصطلحات: وجهة النظر، المرآة، زاوية الرؤية، المنظور، التبئير ويرتبط التبئير بالموقع الذي يحتّله الرّاوي في علاقته بالشخصيات وبعالم القصّة، وقد ارتبط التبئير في الخطاب بالفضاء في القصّة.

---

1 – عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد، مكتبة الآداب، 2008، ص189.

2– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص283.

3– تزيفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سجّان وفؤاد الصفا، ط1، منشورات إتحاد كتّاب المغرب، 1990، ص61.

الراوي عبارة عن "أداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديم العالم المصوّر، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة أو صفحة أو ذاكرة أو وعيا إنسانيا مدركا، ومن ثمّ يتحوّل العالم القصصي بواسطته من كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجّلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها"[1]، هذا يعني أنّ الراوي عبارة عن شخصية من ورق على حدّ تعبير ''رولان بارث''، فهو شخصية فنيّة كباقي شخصيات الرواية، يصنعها الكاتب ويستخدمها لتقوم بالسرد والحكي، وعرض الأحداث والشخصيات... وبذلك تكون وظيفة الرّاوي داخل الخطاب الروائي هي رصد الأحداث وتقديمها وذلك من خلال زاوية معينة، لينسج للقارئ الاطلاع على العديد من الأحداث والشخصيات في الرواية التي "تتحدّد من خلال رؤيته إلى العالم الذي يرويه بشخصياته وأحداثه"[2].

تتعدّد الأصوات داخل العمل الروائي بين ضمير الغائب (هو) في الخطاب، وبين المتكلم (أنا) في القصّة، أي العلاقة بين الشخصية الرّوائية وبين السارد، فالرؤية السردية هي تلك النقطة الخيالية التي نرصد منها العالم القصصي المتضمّن في القصّة.

وعليه فالرؤية السردية تعتبر طريقة يتّخذها الرّاوي ليرى بها الأحداث فهو بذلك يحاول أن يوصل رؤيته للمروي له، ومن خلال هذه الزاوية التي يتّخذها الراوي تتحدّد وجهة نظره حول العالم الذي يرويه بكلّ فاعلية، سواء من أحداث أو شخصيات...

تختلف زوايا الرؤية باختلاف الرّواة، وقد تمّ حصرها إلى ثلاثة أنواع من الرّؤى، وذلك من خلال علاقة الراوي بالشخصيات في الرواية، وهذه الرّؤى هي:

أ/ السارد > الشخصية الروائية = الرؤية من الخلف.

ب/ السارد = الشخصية الروائية = الرؤية مع.

1-عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 1999، ص18.
2 - يمنى العيد: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر، 1997، ص34.

جـ/ السارد < الشخصية الروائية = الرؤية من الخارج.

وهذه الأصناف الثلاثة هي التي يلتزم بها تودوروف في تبيان جهات الحكي.

السارد > الشخصية = الرؤية من الخلف:

تكون معرفة الراوي هنا أكبر من معرفة الشخصيات في الرواية، وهو بذلك يتميّز بمعرفته كل شيء عنها، حتّى ما تخفيه هذه الشخصيات عن الشخصيات الأخرى في الرواية، وقد يعلم خواطرها وأعماقها النفسية، ويكون السرد هنا بضمير الغائب.

وتعدّ هذه الطريقة كلاسيكية، فالراوي فيها يتموقع خارج الأحداث، وبعيدا عن الشخصيات والزمان، تساعد هذه الطريقة على إضفاء الموضوعية على الحكاية، أي أنّ الراوي يتموقع خلف الرواية، وهو بذلك يمتلك مساحة أوسع ممّا يسمح له بوصف الشخصيات والأحداث والديكور ويتجاوزها إلى معرفة ما تخفيه الشخصيات من أسرار.

في هذه الطريقة يتم "الفصل بين الراوي والمروي له ليمثّل الراوي بذلك عينا رائية تتحرك خلف الأحداث وتقدم المشهد معمّما، للإيهام بالمحايدة التامّة"[1].

وهذا ما يعطي الكاتب حريّة أكبر للتّحكم في مسار الرواية، لأنّ الرّاوي يقوم "بتوجيه الحكاية مع المراهنة على المعرفة المطلقة للأحداث والشخصيات، والنّزوع إلى الوصف الشمولي للمكان"[2].

السارد = الشخصية = الرؤية مع:

1- مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2009، ص23.
2- المرجع نفسه، ص ص 76-77.

تكون معرفة الراوي متساوية مع معرفة الشخصيات في الرواية، هذا ما يجعلها محدودة، فيسير الراوي مع الأحداث خطوة بخطوة، أمّا السرد هنا فيكون إمّا من خلال ضمير المتكلم (أنا)، مما يجعل الراوي شخصية رئيسية في الرواية، وقد يكون السرد من خلال ضمير الغائب (هو) ومن خلال هذه الطريقة يمكننا "أن نختار شخصية محورية، ويمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها، وكأنّنا نمسك بها، إنّ الرؤية هنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية، ومعها نعيش الأحداث المروية"[1]، وهذا ما يجعل شخصية الراوي تتشابه كثيرا مع شخصيات الرواية، لأنّ الراوي يتّخذ زاوية رؤية مع الأحداث والشخصيات، فيشارك في الرواية كغيره من الشخصيات، هذا يعني أنّه يعرف أشياء وتغيب عنه أشياء أخرى.

السارد < الشخصية = الرؤية من الخارج:

تكون معرفة الراوي أقلّ من معرفة شخصيات الرواية، وهو يجعل حاضر السرد منطبقا على حاضره، وهو بذلك يقبل انعدام المعرفة أي أنّ الراوي لا يعرف كل شيء لأنّه يتموقع خارج الرواية، "والخارج ليس إلّا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا"[2]، فتكون مهمّة الراوي منحصرة في الوصف والتعليق، فالراوي يقوم بسرد ما تعرفه الشخصية دون الدخول إلى ضمائرها لأنّه عندما يتموقع في هذه الزاوية الخارجية تتضاءل معرفته[3]، فيقدّم الشخصية كما يراها ويسمعها، دون الوصول إلى عمقها وأغوار نفسها.

1-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص289.

2 - المرجع نفسه، ص290.

3 - المرجع نفسه، ص293.

فالرّاوي في هذه الزاوية من الرؤية لا يعرف كل شيء، إلّا أنّه يروي من الخارج، ممّا يجعله يقترب أكثر من المروي له، لأنّ معرفته محدودة لمجريات الأحداث، ويمكن صياغة هذه الرؤية على النّحو التالي:

"القارئ يعرف والشخصيات لا تعرف، قسم من الشخصيات يعرف وآخر لا يعرف، الشخصيات تعرف والقارئ لا يعرف، لا أحد يعرف بينما تكشف الحقيقة على سبيل الحظّ"[1].

لم ترجئ معظم روايات ''رشيد بوجدرة'' تعيين هيئتها السردية ومستويات سردها إلى المتن، ومصادفات قراءة التبئير فيه، بل باشرتها بدءاً من عتباتها الأولى، في الإهداء والفاتحة والخاتمة، فكانت إحالة الضمير ''أنا'' كافية حتّى ندرك أنّ عرض محكيّها سيكون من زاوية سارد/ شاهد في رواية ''ليليات امرأة آرق''، حيث ستتولّى صاحبة اللّيليات الحكي عن نفسها وعن غيرها، وستمنح لها فرصة استيعاب مرويات الآخرين، فتضمّ أصواتهم إلى صوتها من غير تعسّف في وجهة نظر أو استئثار تبئيري صارم.

وعليه فإنّ أكثر وضعيات التبئير منطقية بالنسبة إلى حكي السارد الشاهد، وهو بالتأكيد ما يتعلّق بخبرة عن نفسه، عندئذ يهيمن التبئير الداخلي في صيغة المسرود الذّاتي، ينهض فيه السارد/ الشاهد بالحكي عن ذاته والتنفيس عن همومها وشكوكها وهواجسها ورغباتها، كأن تقول صاحبة رواية ''ليليات امرأة آرق'': "يوم فاجأني الطمث ظننتني لا محالة بعد لحظات قاضية، ترقبت النهار، سحابته متيقظة، دون ما جدوى، لم أمت يومها، ولا الأيام التّالية، خيبة الأمل، شعرت إذ ذاك بلوعة الأنوثة تغلبني، تعقّدت، توغّلت في متاهات التهزيم والتأثيم"[2].

---

1 – عزّ الدّين بوبيش: القصّة والبنيوية الشكلانية، مجلّة السرديات، العدد1، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، 2004، ص59.

2 – رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق،منشورات البرزخ،الجزائر،ماي 2012 ،ص09.

يضع مثل هذا التبئير الداخلي السارد في وضعيته سكونية إزاء العالم، فكلّ شيء يمور ويتغيّر في حالة مفاجأة الطمث للفتاة، أمّا هي فتلتفت حول نفسها ويحيطها الخوف من الموت، والصمت، وتكتفي بانتظار الغد والتأمل الصامت والتفكير، هكذا تمتد يد التبئير الداخلي لتلتقط كل لحظة استبطان نحو الداخل، ولتضيء سرادقات الذّات الشاردة لفتاة في شرنقة أحلامها وخوفها وكوابيسها و أوهامها ورؤاها، وجميعها يرسخ في عزلة السارد/ الشاهد وغربته الزمنية والمكانية.

ثمّ ينتقل السارد/ الشاهد من موقع التبئير الدّاخلي، كفاعل ذاتي إلى موقع التبئير الصفر، يتولّى فيه مبادرة الحكي نيابة عن الآخرين، وهنا أيضا تتمدّد معرفة السارد الكلّية لتطال حيوات الآخرين وأفكارهم ومشاعرهم، فتجليها هي الأخرى في شكل استبطانات على الشخصيات مثل ذلك قول السارد/ العليم: "بعد المطر هبّت الرّياح الجنوبية الفاترة، في غبش الصبح، رأيتهم، تفرّست فيهم، واقفون صفّا واحدا، واحدا واحدا، رأيتهم يحملقون في وجهي المبهرج بمساحيق الزّينة، المطلي، هذا غير ممكن، مش معقول، هاذ الحيّة طبيبة؟ لقد أكّدت الممرضة أنّه لا أمهر منها في البلاد قطّ، ما تخافوش، ذرك تشوفوا، امرأة باهية، مكثوا في أماكنهم"[1].

إنّنا هنا بصدد تبئير سارد عليم، يصف من الدّاخل والخارج، وله القدرة على اختراق حواجز النفس وقراءة الأفكار وحدسها، فقد تمكن السارد العليم من فضح مشاعر الشخصيات (تمكّنت الطبيبة من فضح مشاعر مرضاها حول عجزهم الجنسيّ) إزاء بعضهم البعض، والنطق بما لم ينطقوا به، فإذا بالطبيبة تقرأ أفكار المرضى وتحدس موقفهم منها وممّا يجري، وما يختلج صدورهم من مخاوف حول إمكانية استئصال أجهزتهم التّناسليّة.

هكذا كان السارد العليم مطّلعا على كلّ الأسرار، وقد أظهرها عليهم جميعا لأنّه سارد كثير الفضول واسع المعرفة.

1- المصدر السابق ، ص ص 73-74.

وعلى الرّغم من ذلك لم يكن التبئير الصّفر هو الصيغة التبئيرية المهيمنة في رواية ''ليليات امرأة آرق'' التي يبدو أنّها لا تؤمن بأحادية المنظور السردي، بل إنّ التبئير الصفر نفسه قد يؤول إلى نقصان أو يقع تعديله باستمرار، أو ترجع معرفته غير المكتملة بسرد إضافي مُسْتَجْلَبٍ من مصادر مختلفة بإمكانها أن تنهض بوظيفة دعم السرد الأساسي بمكمّلات سردية ثانوية، ممّا يعني أنّ التبئير الصفر ينتج عنه هو الآخر وضعيات سردية يلجأ فيها السارد إلى تغيير مسافات حكيه وتعديله باستمرار.

توجد مواقع سردية كثيرة تتضاءل فيها معرفة السارد العليم عندما يكون حبيس شرنقة متاهته، أو مقيّدا بمنظوره السردي الجديد الذي تراجعت فيه حركته وضمرت قدرته على التقاط المسموعات والمرئيات واستبطان المشاعر وكشف الحدوسات، واستشراف المواقف والأفعال، عندئذ يلجأ هذا السارد إلى تعويض نقص الخبر بالتّخمين حول ما يجهله ويشكّ في صحّته، أو ما لم يستطع رؤيته، أو ما تعذّر عليه سماعه، فإذا نحن إيزاء تبئير صفر كان حقّه الزّيادة فآل إلى النّقصان، وهذا عدول واضح من التبئير الصفر إلى التبئير الخارجي.

تتقدّم إذن بعض المقاطع السردية متبوعة بتبئير خارجي، يكتفي فيها السارد بما يراه مثل قول السارد: "كان الصباح مشرقا، المطر توقف، راحت الشمس ترسم خطوطا متشابكة مبقعة على أرض الحجرة بألوان شتّى ودوائر صفراء متشذّرة تتراكب بعضها فوق بعض متقاطعة فتصوّر في النهاية أشكالا إهليجيّة عريضة مجرّدة ذات فوائض وانكماشات في فضاء الغرفة"[1].

"طلع الفجر، هفتت أغاني التوتة، كان كلّ شيء في مكانه، تبدّل العالم، صار أخفّ وأهون...فقع الضباب المتكاثف"[2].

1- المصدر السابق، ص54.

2 - المصدر نفسه، ص 132.

في هذه المقاطع وغيرها من الرواية تبئير خارجي، حيث تبرز وظيفة السارد التقليدي الذي يحدّد مناسبات الحكي المشهدي ويصف ما يراه دون أن يقحم أحاسيسه ومشاعره وهو وصف خارجي لظاهر الأشياء دون باطنها.

هكذا يتراجع تدريجيّا تبئير السارد العليم، ليترك المجال لتبئير سارد يفصح سمتا من الموضوعية، فيكتفي بنقل ما يقع تحت طائلة سمعه وبصره، لأنّ حقه قد تعرض إلى تقييد واضح، كما أنّه لم يعد صارما كما كان، وقد اعتوره اضطراب وارتباك وشرود ونسيان كثير، أفصحت عن ذلك كل أساليب الاستفهام التي لازمت السارد/ الشارد، مثل ذلك قول السارد: "وهل كانت حياة المرأة العربية عبر العصور إلا ليلا وأحلامها أغلبها كوابيس" "لماذا قارنتني بالحلزون؟ أنا لست خنثويا أنا لست"[1]، "هل بدأت أشبهها (الفئران)؟" [2] "أصبحت كالمجنونة لا أعرف من يسير العملية، هل أنا؟"[3] هكذا يفضّل السارد نبرة حكيه دائما بنبرة الشكّ والتّساؤل، والاعتراف بالعجز عن الإحاطة بكلّ الأمور، إلى درجة أنّه يطلب أحيانا تعاون قارئه بحجة أنه أدرى منه، أو ربما يتنازل فيطلب عفوه وتسامحه عن هفواته السردية وأخطائه التبئيرية المقصودة، التي هي في حقيقة الأمر حيلة سردية أو مؤلّف ماكر أراد أن يتجاوز مقام التبئير الصّفر إلى وضعيات تبئير خارجية تارة وداخلية تارة أخرى فأسفر عن ذلك انزياحات تبئيرية ووضعيات سردية صارت هي الأخرى إحدى سمات شعرية السرد في رواية ليليات امرأة آرق.

1- المصدر السابق، ص82.

2- المصدر نفسه، ص 116.

3- المصدر نفسه، ص 132.

1-3- تداخل السرد التاريخي مع السرد الروائي:

يعتبر الإبداع الوسيلة الكونية لتحقيق التخيّل العابر لكلّ شيء في خلقه صورا و إدراكات للحياة، والتي تحتوي كلّ أنواع التواصل الإنساني، فهو يتأسس على مواصفات وقناعات وأفكار وقيم تنتجها الظرفيات والأعراف والتي يحاول المبدع التعبير عنها نقلها من واقع حقيقي إلى فضاء أدبي متخيّل إذ أنّ هناك "نزوعا كونيا إلى تخيّل الواقع، بتعدّد وقائعه وتبدّلاتها وما توحي به من تأويلات لتحقيق حكي يسعى لأن يكون بديلا عنه أو محاكاة له، بل يسعى إلى ترقيق فجواته وتعميق المعرفة به"[1].

وهنا نتساءل كيف يكتب الروائي عن قضايا ومصائر وهو يحيى ويتفاعل مع العناصر التي تربطه بذاته وفنّه والعالم؟ أي كيف ينتقل الروائي من مرجعية الواقع وما هو تاريخي إلى فضاء المتخيّل: يكون وسيلتنا لنقد الواقع بكلّ حيثياته، ويصبح هذا الكائن أشدّ تعقيدا من العمل الروائي لأنّ التعبير عن هذه الوقائع والتحوّلات والتغيّرات يتطلب لغة فنيّة تختزن حركيّة تشكّل رؤية جديدة تؤسّس -تدريجيا- إمكاناتها وتزيح رؤية يبدو أنّها لم تعد قادرة على صوغ تعبيراتها وعنف اللحظة، وهذا ما يجعلنا نتتبع ملامح هذه الرؤية الجديدة من خلال تمثّلها لتشخيص الواقع واعتماد لغة جديدة تراجع القناعات وترسم دهشة أدبية محمّلة بتساؤلات من حقول عدّة لدحض المعنى الواحد والحقيقة العامة المعروفة عند الجميع.

يتأسّس النص السردي الروائي من تركيبة معقدة ينصهر في بوتقتها الوجدان واللغة والواقع والآمال والآلام، لتشكّل نسيجا من الرموز المتآلفة والمنفتحة على فضاءات واسعة ضاربة في القدم، فيرتبط ما هو أدبي تخييلي بما هو سوسيوتاريخي، وبما أنّ المبدع جزء من المجتمع الذي

---

1 - رابطة أهل القلم،الهوّية والتخيّل في الرواية الجزائرية،ط1 ،منشورات مديرية الثقافة ،سطيف، 2008م، ص29.

يعيش فيه، فإنّ العناصر الأدبية والاجتماعية والفلسفية والرؤيويّة هي الّتي تحدّد النّتاج الإبداعي للمؤلف، فالنص الروائي يحمل فيضا دلاليا لغويا بكلّ محمولاته العاطفية وشحناته البيئية فيأتي على شكل تصور ما وفق ما تمليه مخيّلة المبدع، وعليه فإنّ الرّاوي باعتباره شاهدا على عصره يكون جزءاً من حركيّة التاريخ والمجتمع، وهذا لا يأتي إلّا إذا وعى بالعصر الذي يعيش فيه، وألمّ بالتّيارات والأفكار وذلك حتّى يتمكّن من خلق وعي جديد.

الفضاء المتخيّل في الرواية الجديدة عرف وضعا جديدا، إذ أصبح خاضعا لتطور رؤية الكاتب الجمالية والمعرفية للواقع، فتغيّرت طرق وحيثيات المجتمع لأنّ الرواية تظلّ دائما في مرحلة التجريب والبحث المستمر عن أشكال جديدة.

هذا بالتّحديد ما نلمسه في الرواية الجزائرية بصفة عامة، حيث نلمس رغبة في خلق فضاء تخييلي حداثي وتجديد سردي كمحاولة للخروج عن نطاق السّياقات الروائية المتوارثة التي تدخل ضمن ما يعرف بالرواية التقليدية.

لعلّ أهم ملامح التجديد تعالق الرواية عند رشيد بوجدرة بمجالات معرفية مختلفة ومتنوعة، وبخاصة المعارف التّراثية والتاريخية التي تؤصّل الرواية في الثقافة عبر حملة من الأنساق اللسانية التي تعارضها أو تناقضها أو تنفيها أو تثبتها[1]، وما يلاحظ في الكتابة الروائية عند رشيد بوجدرة ارتكازها إلى التاريخ الذي أضحى يشكّل أهمّ انشغالاته الكبيرة، وهذا ما يفسّر تلك الصلة المتينة التي ربطت بين التاريخي والمتخيّل الروائي لديه، حتّى لا انفكاك لأحدهما على الآخر، فجعل من هذه العلاقة حقا للتّأمل في المصائر والنهايات مستخلصا العبر عن الحياة والحروب والتجارب والموت وفقدان الأهل و الأحباء، وهو يعيد استجواب التاريخ.

1-عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري،ط1 ،وزارة الثقافة ،الجزائر، 2007، ص92.

والحديث عن السرد التاريخي والروائي يسوقنا إلى ما ذهب إليه "جورج لوكاتش" من أنّ الرواية التاريخية تثير الحاضر، يعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذّات، فيكون الهدف من استدعاء التاريخ هو نبض روح الحياة في تلك الوقائع والأحداث، والكشف عن أحاسيس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهمّ أكثر هو أن نعيش مرة أخرى الدّوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا أو يتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي، وقد تكون العودة إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه وجعله سندا في مواجهته.

وعند دراستنا لروايات رشيد بوجدرة لاحظنا ما يخالف السرد التاريخي الذي يتميّز بهيمنة صيغة الماضي وسرد الأحداث فحسب ومحاولة وصفها بأنّها مجرّد أحداث مضت، بل وجدنا أن الكاتب في عملية السرد الروائي يبتعد عن التاريخي وهذا لكونه جعل الماضي منفتحا على الحاضر، أو بمعنى آخر أنّه جعله ماضيا مستمرا، وهذا الماضي متحقّق في الحاضر (رواية معركة الزّقاق) لأنّ الكاتب ربط الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي راميا إلى تأكيد ما يحدث في الماضي يحدث الآن و أنّ الحاضر يكاد يكون صورة طبق الأصل عن ماضينا، والكاتب يجسّد الحاضر من خلال بؤر الماضي أوجاعه وآلامه، فكأنّ التاريخ يعيد نفسه، وهذا الزمن الممتزج يحمل بين طيّاته العودة إلى الماضي في محاولة ربطه بالحاضر.

إنّ قيمة القاص في رواية ''التطليق'' تتحدّد في أعين القرّاء من خلال قدرته على تصوير كفاحه المستميت من أجل الحياة دون إهمال واجبه الرئيسي: ألا وهو الضمير، لقد وجدت أولى روايات رشيد بوجدرة سنة 1969م مكانا لها في رفوف أكثر الكتب رواجا في فرنسا، لتترجم بعدها لأكثر من لغة عالمية متجاوزة بذلك رواية ''نجمة'' لكاتب ياسين من حيث عدد الترجمات.

من الواضح أنّه لكلّ فترة روائيّها الخاص، على غرار كاتب ياسين الذي أبهرنا من خلال صوره البيانية وأبطاله الذين تحوّلوا إلى رموز للثورة التحريرية التي صارت بدورها لواءً للحريّة يجمع رجالا يعشقون تحقيق العدالة، فإنّ رشيد بوجدرة استطاع بعد سنوات قليلة من الاستقلال أن يبيّن لنا حتمية تكسير جميع الطابوهات بأسلوبه المركز و المختصر والشعري وبطرحه الجديد آنذاك المقدّم في قالب روائي حديث مرتكز على ''الأنا'' الذي يمثّل الهويّة والاعتراف المغيّبان في روايات مولود معمري، ومحمد ديب، وكاتب ياسين.

لقد اعتمدت رواية ''التطليق'' على فضح غير مسبوق لكلّ السلبيات في ظرف كانت فيه ''الثورة'' محاصرة من قبل ''الجماعة'' ليقف القارئ الجزائري والأجنبي لأوّل مرة وبدهشة كبيرة على تعرية جميع الطابوهات في المجتمع الإسلامي المستقل حديثا آنذاك بدءً بالرغبة الجنسية بما في ذلك زنى المحارم ومرورا بالانتقاد اللّاذع للعادات الإسلامية وصولا إلى تشريح ظاهرة النّفاق في الدّين، ليكون بهذا رشيد بوجدرة أوّل من تجرّأ على قول مالا ينبغي أن يقال في حقبة كانت فيها الدّكتاتورية تخنق كل صوت ينادي بالحرية، فقد كانت السلطة الجزائرية عبارة عن جماعة حطمت أحلام الجزائريين، استطاع بوجدرة أن ينسف معظم الطابوهات التي لا تدق مضجع الجزائريين فحسب، بل كل العالم الإسلامي.

إنّ القوة الفكرية والموضوعية في رواية بوجدرة ترجع في الأساس لمبدأين متناقضين ظاهريا، إلّا أنّهما مترابطين ضمنيا، فمدى الأحداث المذكورة في الرواية يمشي جنبا إلى جنب مع كلّ ما هو ذاتي وخصوصي فيها بلمسة من رجل يعايش الأحداث المقدّرة عليه، حيث تحكي الرواية قصة شخصين يلتقيان في المرحاض ليتحدّثا عن خصوصيتهما الجنسية لتتطوّر الأحداث ويصبح الحديث اعترافا لجسديهما.

هكذا تفنّن رشيد بوجدرة بين سرده الذّاتي الذي يعبّر عنه شخصيّا، وبين موضوع السّلطة المستبدّة، فاعتبروه سفيها وغير أخلاقي، لكنّه أتقن الرواية بأسلوبه الشعري الغنائي ليجعل قيمتها الفنيّة تضاهي أشهر الأعمال السيميائية واللّوحات الفنيّة.

حين نشر رشيد بوجدرة رواية ''التطليق'' عام 1969 باللغة الفرنسية أحدث نشرها دواراً ودوخة في الأدب الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية، تاريخيا لم تستطع حتى نهاية الستينات أيّة رواية جزائرية أن تجعل القرّاء ينسون ولو للحظة رواية ''نجمة'' حتى جاءت "التطليق" لبوجدرة، هذا الكاتب الجديد الذي أربك النظام الأدبي، برواية استطاعت أن تكون تطليقا لموضوعات وكذا لتقاليد الكتابة الروائية، حيث مثلت قطعة أدبية ثمينة وقطيعة أدبية جمالية عميقة ما بين أسلوبين في الكتابة الروائية، بين فلسفتين في الكتابة، كتابة تقليدية تربوية وطنية وخجولة، وأخرى جريئة هدّامة انقلابية، استطاع فيها بوجدرة أن يغيّر مجرى تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

1-4- التّشكيل السردي للتاريخ في رواية ''التفكك'' و ''فندق سانت جورج'':

يشكّل فعلا استحضار الماضي وقراءة الحاضر ركيزتين أساسيتين في بنية الحدث الروائي وفضاءاته المتشابكة، ففي رواية ''التفكك'' تُسرد تفاصيل المرحلة الانتقالية من حياة البطل المحوري ''الطّاهر الغمري'' وتعرض يومياته بلياليها التي يحلّل من خلالها التاريخ، ويقيّم المنجز الثوري الجزائري من منظور إيديولوجي، الذي يمثّله هو ورفاقه المنتمين إلى الحزب الشيوعي الذين ظلّوا حاضرين في جيبه الذي يخبئ فيه صورة جمعتهم ذات يوم، "صورة قديمة بالية مستطيلة الشكل بنية اللّون، ورقها من النّوع، القديم المحبحب وقد تجعّد تحت تأثير الزمن وقد تشقّق في بعض الأماكن حتّى أنّ بعض الوجوه الملتقطة ظهرت وكأنّها تحمل شجبا أو ندبة على الخدّ أو على الجبين أو على الذقن"[1].

1- رشيد بوجدرة: التفكك،ط2 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر،ص36.

تبقى هذه الصورة هي الوثيقة الوحيدة التي يحملها ''الطّاهر الغمري'' الشاهدة عمّا واجهه الشيوعيون في خضّم ممارستهم نشاطهم النضالي "راح يستغني عن الأوراق الإدارية فلا بطاقة الهوية يحمل ولا شيئا آخر يمتلك ما عدا تلك الصورة الملعونة المشقّقة الذّابلة المجروحة"[1].

فتحوّلت تلك الصورة إلى ذاكرة عميقة هويّة ضائعة، هاجس محيّر، ومرتع ينضح بهم وجودي وهشاشة مربكة "فيعتريه الخوف ويرتبك ويأبى الرجوع إلى بيته خشية الإنفراد بالصورة دون سواها في رهبة العزلة"[2]، فيودّ تحطيمها وإزالتها من الوجود، ومن التاريخ الرّسمي للبلاد، ولابدّ من تحطيمها أليست وثيقة فاضحة تعبّر أكثر من أيّة ورقة رسمية أخرى المزركشة بالطوابع والملوّنة بألوان القزح السبعة تعبّر أحسن تعبير عمّا حدث في الحقيقة.

لقد أثارت هذه الصورة حوارات مطوّلة بين الطّاهر الغمري وسالمة فتبرز في كلّ مرة انتماء الطّاهر الغمري إلى الحزب الشيوعي، في الوقت الذي كان "يعتبر الخروج من الحزب وجها من أوجه الخيانة العظمى وقد كان ذلك نتيجة الشعور بالذّنب اتجاه الآخرين، هؤلاء الذين ماتوا كلّهم فيما نجا هو من الموت آنذاك..."[3]، كانت ''سالمة'' التي تمثل البرجوازية الصغيرة تسعى لإخراجه من عقد الماضي والعزلة والانطواء، ليندمج في جوّ المدينة والحياة الجديدة، ليزيد الأفكار العقيمة والتقاليد القديمة البالية.

تقوم هذه الصورة بوظيفة تاريخية، ففي كل مرة تحاول فيها ''سالمة'' حثّ الطّاهر الغمري على كتابة ما جرى معه ومع رفاقه، تتكرّر لازمة على لسانه على مدار الرواية و المثل العربي القائل "وهل يستقيم الظلّ والعود أعوج؟ تنزل الجملة عليها كالصاعقة"[4]، ويريد ''الطّاهر

2- المصدر نفسه، ص11.

3- المصدر نفسه، ص09.

1- المصدر السابق، ص266.

2- المصدر نفسه، ص29.

الغمري'' من خلال هذا المثل وصف الاعوجاج الذي يصيب المجتمع الجزائري وهشاشته عقب نيل الاستقلال، وضياع التاريخ بين تعدّد الرؤى وتباين التّوجهات الإيديولوجية "هل يستقيم الظلّ والعود أعوج؟... لكن التاريخ يصنعه الرجال بعلمهم وكدهم ونضالهم ودمائهم وأعمالهم وأيديهم... وإلّا فاستقامة الظلّ تصبح قهرية وحتمية ويستقيم العود إذ ذاك ويصبح الخط باستقامته واضحا، فأين الوضوح ونحن نرى الشعوب المقهورة تمشي وتتحسّس طريقها بعصّيها البيضاء، على غير هدى فلا تعرف أين الخط الواصل وأين وضوحه"[1].

إنّ عملية قراءة التاريخ، أو تاريخ الجزائر غير الرّسمي وما همّش منه مسألة ذات شأن كبير، حيث يتطرّق بطل هذه الرواية إلى المشاكل التي تعاني منها البلاد، وتعجز السلطة الحاكمة أو الحزب الحاكم عن إيجاد الحلول الجذرية لها، ما زاد من تفاقمها وتفشي البطالة والجهل والشّعوذة، وهذا ما جعل بطل الرواية يقول: "سأعمل رمّالا أو مشعوذا أو مهرب سلع على الحدود الصحراوية أو تتغيّر الأمور حولي... هذه الحداثة بعينها لهفي على الحرف العربي راح سدى وهباء في مباغي الاستهلاك ونحن لا نصنع إبرة ولا مسّاكا ولا مسمارا واحدا...لكن ندقّ على الآلة الراقنة، (وأني لاباس والخدمة مليحة والصحة بخير..) ونكذب ونتنافخ"[2].

تأثرت مختلف القطاعات جرّاء هذه المشاكل التي جعلت من المدينة مشوّهة وفاقدة لكلّ نواحي الجمال، بعدما "تشقّقت مبانيها وتصدّعت محلاتها وبقيت القضبان الحديدية ثابتة من حواليها واعوجّت الأشجار النحيفة اعوجاجا مخيفا أمّا الأرض فتفكّكت تربتها وتلاشت أمعاؤها والجذام راح ينهش المواد الخام بعد أن فترت وقد غطّى الزُنجار الطرق زاحفا عليها زحفا إلى حدّ

3-المصدر نفسه، ص229.

1 - المصدر السابق، ص76.

أنّه لم يعد يعرف شارعا من شوارعها ومن أزقتها ومن جسورها"[1]، وما تراكم هذه الأوصاف إلّا إسقاط لحال الفرد الجزائري وتحليل لواقعه الهش المتلاشي صوب التخلّف.

يحاول ''الطّاهر الغمري'' أن يعيد قراءة الأحداث التي وقعت أثناء اندلاع الثورة، فيحاكمها من وجهة نظره الشيوعية، ويدين التّصفية الجسدية التي قامت بها جبهة التحرير الوطنية، فيقول: "فمنهم من مات مذبوحا ومنهم من مات مخنوقا ومنهم من مات رميا بالرّصاص وكلّها تصفية حسابات"[2].

يتطرّق ''رشيد بوجدرة'' في رواية ''فندق سان جورج'' إلى الممارسات العنيفة والوحشية التي قام بها الاستعمار الفرنسي ضدّ الشعب الجزائري ويبتعد الروائي قليلا عن الموضوعات التي تعنى بالحديث عن تفاصيل الحرب وتاريخها، فبالنظر إلى ما حدث في الجزائر من زاوية أخرى، فيتطرّق إلى الشخصيات التي أخرجها التاريخ من بوتقته، وظلمتهم الذّاكرة الشعبية والتاريخ الوطني الجزائري وهي شخصيات ''الحركة'' وهو أولئك الجنود الذين هُجِّروا بالغصب إلى الجزائر، وشاركوا في الحرب وهم ينكرون مبادئها الظالمة والجائرة.

فذلك الفنان الفرنسي الذي أحالته دوامة الحرب القاسية من نجار موهوب للأثاث الفاخر إلى صانع توابيت لقتلى الجيش الفرنسي يكتشف (''جان''/''Jean'') أثناء قيامه بوظيفته وسائل التّعذيب والتّنكيل والانتهاك التي يمارسها الجيش الفرنسي على الشعب الجزائري، فيجد عزاءه في فندق ''سان جورج'' بالعاصمة، وهو المكان الذي يلتقي فيه المعذّبون فيتبادلون فيه أسرارهم والمأساة التي ألمّت بهم.

---

2 – المصدر نفسه، ص10.

3 – المصدر نفسه، ص 160.

''نبيلة'' طالبة جزائرية الأصل تدرس في كلية الطّب تتعرف على ''جان'' في فندق ''سان جورج'' لأنّها تعمل نادلة في الفندق، فيتبادلان الحديث عن حياتهما، ليعودا ويلتقيا بعد سنوات بمحض الصدفة في أحد المحلّات بباريس لكن ''نبيلة'' لم تنس الأوقات التي أمضياها سويا في الفندق "رأيت صورة منعكسة على زجاج المحلّ، فتعرفت عليه للتّو (...) مرّ على لقائنا الأخير أربعون عاما، كنت متيقنة من أنّه هو، هو، كان خلفي ينظر إلى السلع المعروضة في الواجهة، توهّجت عينه اليسرى حين انعكس شعاع الشمس عليها، فتوهّج الفضاء منها لحظة: زرقة، عرفت حينها أنّه هو، أمّا هو فلم يكن ينظر إليّ، لكنني لم أكن أرى سواه؛ القامة نفسها، الوجه نفسه، الملامح الهيفاء نفسها، وكذلك الشعر المتجعد مع ذلك الخطّ اللّعين المرسوم بين عينيه الزّرقاوين، حين استدار وواجهني بادرته: جان أجابني بسرعة: نبيلة؟! قلت: نعم، مدّ يده اليمنى مباشرة صافحني قائلا: ماذا تفعلين هنا"[1].

يبعث الروائي رشيد بوجدرة الصّلات بين الشخصيات روايته الجزائرية والفرنسية، مثل (راك/ Rac، جين،Jean قادر، ياسمينة، ميك/Mic، كمال، محمد، ليلى، زيقوطو/Zigoto، حميد) وغيرهم، فيحكي كلّ واحد منهم قصته بصدق وإخلاص، فينسى القارئ وجود الخلافات الفكرية والثقافية والعرقية والدّينية، فتمكّن الروائي من بعث الصلات من جديد، فجعلها مكمّلة لبعضها البعض ومترابطة فيما بينها.

يكتب ''جان'' رسائل إلى ابنته والتي تتخلّل صفحات الرواية، وفيها يجد القارئ صدى حقيقيا للمأساة التي يعيشها الرجل، الذي كان فنانا يعيش وسط عائلته السعيدة زوجته (Matild/ ماتيلد) وابنته (جين) إلى أن يلتحق بالجيش الفرنسي في الجزائر، ويتحوّل إلى صانع توابيت "التجأت إلى القراءة والصّمت والخمرة، لم أكن أعرف قبل ذلك هذا الوطن (الجزائر) كنت أعلم أنّه في مكان ما في إفريقيا، في أعلى إفريقيا، وفي المكان السّري الذي كنت أمارس فيه مهنة معدّ

1 -Rachid Boudjedra : Hôtel saint Georges, Dar El Gharb, Oran, 2007, P15.

الموتى، كانت هناك مصلحة لحفظ الجثث والأمور المتعلّقة بإعداد الموتى وتحضيرهم للدّفن وكان عجيبا أنّ هناك مكتبة، فيها مؤلفات تتحدث بصفة خاصة عن الأمور العسكرية كتبها رجال من العسكر لم أكن مخيّرا فقد كنت ألتهم الكتب (طريقة للحياة) كي أنسى النّجارة القبيحة ومصلحة حفظ الجثث"[1].

تبدأ المأساة الحقيقية لـ ''جان'' عند التحاقه بالجيش الفرنسي، عندما يرى القتلى الفرنسيين، ويسمع عن الجرائم اللا إنسانية التي يقترفها المستعمر يوميا في حقّ المدنيّين الجزائريين العزل والمناضلين، وكانت أخبار الجرائم تأتيه إمّا عن طريق القادة الفرنسيين، أو عن طريق رفاقه الجزائريين، لاسيما ''نبيلة'' و ''راك'' الذي تعرّف عليه في السجن.

أرغم جان على معايشة ظروف الحرب القاسية، فتعلّق قلبه بهذا الشعب الغارق في المأساة والحرمان، وحكى لابنته في رسائل أخرى بعثها لها، حكى لها عن أسباب شقائه وبعده عنها وعن أمها، لكنّ ''نبيلة'' كانت تجهل أنّ ''جان'' تابع للجيش الفرنسي بحكم وظيفته "لم أكن أعلم وظيفة ''جان'' حتّى حدثني ''راك'' عن ابنته ''جين'' وعن زيارتها للجزائر، صعقت، جان قبّار ومعدّ للموتى؟ لم أتمكن من الاستيعاب، جان؟ رقيب في الجيش الفرنسي خلال الحرب؟ هذا غير ممكن، لا أعتقد"[2]،كما أخبرها ''راك'' أنّ ''جان'' رفض المقابل الذي خصّصته له الهيئة الاستعمارية، وأنّه كان يعيش من ثروته الخاصة هذا ما أغضب القادة الفرنسيين، فقاموا بزجّه في السجن لعدّة أسابيع، لاسيما بعد أن علموا بمعارضته للاستعمار، لكنهم احتفظوا به لأنّهم كانوا بحاجة إليه في صنع التوابيت.

1 – Rachid Boudjedra : Hôtel saint Georges, P48.

2 –Rachid Boudjedra : Hôtel saint Georges, P58.

كان ''جان'' يركز على حقيقة مفادها أنّ حرب الجزائر لم تبدأ سنة 1954 كما هو معروف، وإنّما سنة 1830 فدامت 132 سنة، إنّها أفضع من حرب المائة عام، بل أفضع من حروب نابليون، ومن الحربين العالميتين حتّى.

عايشت رواية Hôtel saint Georges اللّحظات الإنسانية الحقيقية التي عاشها ''جان'' في الفندق، الذي اتّخذ موقفا عادلا من القضية الجزائرية، فكانت تجربته مثالا صادقا عن رجل فرنسي مسالم شارك مرغما إلى جانب الاحتلال الفرنسي.

ما يميّز هذا النص أنّه عالج الثورة التحريرية من خلال التركيز على نظرة فئة معينة من الفرنسيين، الأمر الذي يجعلها قراءة جديدة مغايرة تخرج الثورة والتاريخ عن تمجيد الذّات والتقوقع عليها.

2- الأسلوب:

تمثّل تجربة الروائي "رشيد بوجدرة" واحدة من أهمّ التجارب الروائيّة في المغرب العربي، والذي أخذ منذ الثمانينات يُحَبِّر نصوصه باللغة العربية بعد أن أنجز مدوّنة روائية بلغة "ديكارت" جعلته في مصاف كبار الروائيين في الغرب، و واحد من أهم ممثلي تيّار الرواية الجديدة في فرنسا إلى جانب: كلود سيمون، و آلان روب غربي، و ناتالي ساروت، غير أنّ نداء الهوية جعله يغادر لغة فلوبير ليعود إلى لغته الأم و يقدم مدوّنة جديدة بلغة الضاد أثبت بها تميزه دائما، فأثرى بنصوصه المكتبة الروائيّة العربية.

يمثّل رشيد بوجدرة بأسلوبه الروائي المميّز حالة وجودية استثنائية بين الكتاب العرب الذين مارسوا الكتابة بغير العربية، فقد انطلق الرجل في الكتابة بالفرنسية ليعرف كاتبا فرانكفونيا إلى جانب محمد ديب ومالك حداد و آسيا جبار، فأصدر رواية (التطليق La Répudiation) و(الإنكار 1972 l'insolation)، ثم (الحلزون العنيد 1977L'escargot entêté)، و(ألف

عام و عام من الحنين Les 1001 années de la nostalgie)،و (الفائز بالكأس 1979 Les vainqueurs du coupe)، و بعد هذه الخبرة التي كرّسته كاتبا باللغة الفرنسية يرتدّ رشيد بوجدرة عنها، و يهجر متلقية ليكتب سنة 1982 أول رواية باللغة العربية فكك بها صلته الإبداعية بلغة فلوبير و فولتير و وسمها ب "التفكك"، ليبدأ رحلة إبداعية جديدة لا يعلم ما ينتظره على جنباتها، و بالفعل تعرض بوجدرة إلى هجوم مزدوج ممن طلقهم قراء و نقادا فرنسيين و ممّن عاد إليهم قراءًا و نقادًا عربا، فتحوّل رشيد بوجدرة إلى الكتابة باللغة العربية غير عابئ بالضجة السياسية التي أحاطت بقرار تخليه عن الكتابة باللغة الفرنسية، لكن بوجدرة سرعان ما عبر مأزق الامتحان لتتساقط من قلمه روايات أخرى بلغة الضاد تثبت أنّ رواية "التفكك" لم تكن بيضة الديك، و لا هي نزوة إبداعية، إنّما هي نقطة تحول كلّي في تجربة المبدع، فجاءت روايات (المرث 1984)، و(ليليات امرأة آرق 1985)، و(معركة الزّقاق 1986)، ثم جاءت مرحلة الصمت التي تزامنت مع اشتعال فتيل المحنة ليعود الرجل إلى الكتابة، و ليكسر جدار الصمت في بداية التسعينات بنصين روائيين يحملان بصمات المحنة و روائح سنوات الجمر و هما:(فوضى الأشياء 1990)، و (تيميمون 1994).

لماذا عاد بوجدرة إلى اللغة العربية؟

يردّ الكاتب نفسه على السؤال قائلا:"عدت للعربية بالغريزة كنت منذ عام 1969، عندما بدأت الكتابة بالفرنسية أشعر بعقدة ذنب و حنين للعربية، و كانت علاقة عشق بالمعنى التصوفي باللغة العربية، وكان انتقالي للعربية ناتجا عن ضغوط نفسية [...]كنت عندما أكتب باللغة الفرنسية

أعيش نوعا من العصاب بسبب عدم الكتابة بالعربية،في بعض الأحيان كنت تحت وطأة كوابيس أراني فيها فقدت النطق بالعربية أمام جمع حاشد[1].

أقرّ بوجدرة بقصور اللغة الفرنسية على نقل أفكاره و مواضيعه المتعلقة أساسا بالإنسان الجزائري العربي المسلم، و أبدى الكاتب ارتياحه للعودة إلى العربية التي مكّنته من الرقص على درجات سلمها فاستخدم اللغة الشعبيّة و اللغة السوقيّة، هناك شيء يسمى اللغة العربية بقاموسها العظيم الزخم، كما هناك أيضا اللغة الشعبيّة أو اللغات الشعبيّة، فقد استعمل الشاوية مثلا في بعض الروايات من خلال منولوجات أو حوارات. إن إدخال اللغات الشعبية في الكتابة الغربية يعطي العمل الأدبي نوعا من الزخرفة و الزخامة والقوّة للنص العربي أكثر مما يعطيه للنص الفرنسي، كما أن المستقبل للرواية العربية المكتوبة باللغة العربية:

"المستقبل بالفعل للرواية الجديدة المكتوبة باللغة العربية"[2]. و أن لا مستقبل للكتابة الروائية العربية باللغة الفرنسية.

يمكننا أن نخلص من خلال هذه الآراء إلى أن عودة رشيد بوجدرة إلى اللغة العربية لها أسباب عميقة و ذاتية و أخرى موضوعية، فهو يعيش في اغتراب لغوي، إنّه يعيش خارج بيته ومسكنه، أليست اللغة مسكن الكائن البشري؟!.

هذا ما يجعل الروائي يفقد الإحساس بالأمان، مما ولّد عنده كوابيس تدور حول حادثة فقدان النطق بالعربية، وهذه الحادثة الذاتية النفسية يمكن فهمها في سياق أكبر، و هو علاقة اللغة بالهويّة، يبدو أن رشيد بوجدرة أصبح يشعر أنه مهدّد في هويته العربية نتيجة استمرار حالة

1- محمد ساري: هاجس التمرد و الحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف، العدد1، جوان2002، الجزائر، ص 31.

2_ من حوار لرشيد بوجدرة مع بشير مفتي و وحيد بن بوعزير، مجلة الاختلاف، العدد 1، ص 29.

الاغتراب اللغوي، و هذا ما عجّل عودته إلى العربية، و يذكرنا هذا بمقولة مالك حداد الشهيرة: "اللغة الفرنسية سجني و منفاي".

أما الدّافع الموضوعي للعودة فهو ارتباط مناخات الكتابة عنده بالفضاء و الإنسان العربيّين، و اللغة الأجنبية لا يمكن أن تنقل خصوصية المناخ العربي و تفكير الإنسان الجزائري نقلا أمينا، كان رشيد بوجدرة يفكر بالعربية و يكتب بالفرنسية، و في تلك الرحلة بين لغة التفكير ولغة الكتابة تسقط أشياء كثيرة وأحيانا يسقط عمق الفكرة، فالأمر أشبه ما يكون برحلة النص بين لغتين من خلال الترجمة، فالترجمة ستظل خيانة للنص أبدًا، و بعودة بوجدرة إلى العربية تطابقت لغة الفكر مع لغة الكتابة و سقطت رحلة الاغتراب.

يتقاطع هذا السبب الموضوعي لعودة رشيد بوجدرة إلى العربية مع الأسئلة المصيرية التي طرحها " محمد ديب" ذات يوم مع نفسه و على زملائه:

" هل يمكن للإنسان أن يتلاءم مع ذاته و هو يبدع بلغة غيره، و أن يرتاح لذلك خاصة و هو يعرف أن لغته تمتلك قدرات حضارية و تعبيرية عالية؟ هل يمكن للمبدع أن يكتب و يكون حرّا داخل جهاز لغوي أجنبي؟ ماذا يحدث للمرء ثقافيّا، عندما يفقد كل صلة بلغته الأصلية؟[1]

اختصر "محمد ديب" الإجابة في أن كلمة تكتبها بلغة الغير تشبه رصاصة تطلقها على نفسك، وبالتالي على قيمك و قيمتك. فما معنى و ما جدوى العالمية إذا كنا بلا جذور؟[2]، وأضاف: " بعد أكثر من نصف قرن من الإبداع بلغة الغير، التفتّ إلى تجربتي فرأيت بكل حسرة أنها بلا جدوى، لقد بقيت دوما أعيش غربة القلم و وحشة المجهول، و أحس أنني أعسكر وحيدا في حقل أجرد للغة أخرى، تائه أتقرب وهم التجذر في مجالات و مدن أغلقت في وجهي إلى

1_تجربة الكتابة بالفرنسية، مجلة الوسط، عدد 13،85/09/1993، ص 65.

2 _ المرجع السابق، ص 65.

الأبد، فبقيت كالغجري على أبوابها، و أهلها يخافون مني عيونهم مفتوحة عليّ خشية أن أسرق دجاجهم !!!"[1].

إجابة على تلك الأسئلة كتب "كاتب ياسين" نصوصه المسرحية بالعربية الجزائرية، و عاد رشيد بوجدرة إلى اللغة الضاد و هو في أوجّ شهرته.

مثلت عودة رشيد بوجدرة إلى اللغة العربية مكسبا كبيرا للرواية العربية الجزائرية من ناحية، و مكسبا آخر للرواية العربية عامة، خاصة أن الرجل عاد مدجّجا بتجربة و وعي كبيرين بالكتابة الروائية.

و قد عاد الروائي إلى العربية عودة الفارس المنتصر لا الجندي المهزوم حيث تخلّى عن انتصاراته و مناصريه و غنائمه ليغير اتجاه السير في حركة لا يجرؤ عليها إلاّ الثوار، و كان بالفعل ثائرا في نصوصه على كل ما هو سائد من أساليب الكتابة و المضامين، فشكلت نصوصه مأزقا حقيقيا للكاتب العربي التقليدي الذي تربى على الخمول و المهادنة و التقنّع.

لقد اجترح "رشيد بوجدرة" مسلكا جديدا للإبداع العربي علامته الأولى الكتابة دون حدود وخارج سلطة الرقابة (الفنّية، السياسيّة، الدينيّة)، فتحرّر من كلّ ما يعيق العمل الإبداعي ليحاور في جرأة كبيرة كل المحرّمات و المقدّسات التي كرّستها الكتابة ،فأعاد للمرأة العربية لسانها المنهوب: فكرا وجسدا، و تصدّى للسلطة السياسية ففضح فسادها و كشف ألاعيبها و واجه التاريخ العربي المزيف بحقائق الوقائع لتتعرى أمام القارئ العربي قرونا من الوهم و الحمل الكاذب.

لقد اختارت الكتابة السردية عند رشيد بوجدرة أن تكون كتابة عقوق، و كتابة مقاومة وكتابة انحراف عن الطرق المسطورة و كتابة تمرد على تاريخ الكتابة العربية. إنها كتابة السفلي (الجسد) لكشف العلوي (الفكر) و فضحه، فانشغلت نصوصه بتعرية المستور و كشف الأوراق، ليكون

1_المرجع نفسه، ص 66

ساردا لا يحتمل، ويبحث في معجمه الخاص ليعبر عن عصره الموبوء بكل العورات، رشيد بوجدرة هو لا وعي الإنسان العربي، إذ انقلبت نصوصه إلى لوحات سلفادورية[1]،تنادي بجرأة عظيمة ومستحيلة بين أحضان الحروف العربية.

لقد خلصها الروائي رشيد بوجدرة من قداستها، ليحولها إلى لغة ماجنة معربدة، تعلن في غير تردّد ارتدادها. إنّ اللغة العربية مع بوجدرة لم يعد إعجازها متمثلا في كونها لغة النص الدّيني المقدّس فقط، إنما تمثّل إعجازها الحقيقي في قدرتها على قول المدنّس و تصويره بنفس القدرة و الكفاءة.

2-1- الأسلوب الحداثي عند رشيد بوجدرة في روايتي ''تيميمون'' و''ضربة جزاء'':

لا يمكن أن نلم بكل الجوانب التي تجعل من رواية بوجدرة رواية غير تقليدية، رواية تجنح إلى الحداثة، لذلك سنعرّج على أسلوب التكرار.

- **التكرار:**

يمثّل السرد الإعادي علامة بارزة في مؤلفات الروائي رشيد بوجدرة، و يتخذ مستويات متعددة وأشكالا مختلفة، و يمكن للقارئ أن يكشف ذلك بسهولة سواء كان قارئا عابرا أم كان مقيما في مدّونة صاحب التفكك، إذ يحضر أسلوب التكرار عند بوجدرة في العمل الروائي الواحد من خلال تردّد مقاطع سردية معينة غلى امتداد النص، كما هو الشأن في روايته: ضربة جزاء، التطليق، الحلزون العنيد، و معركة الزّقاق.

و يكون هذا التكرار إما إعادة نسخية لمقطع سردي، أو كما ورد أوّل مرّة إعادة المعنى، أو إعادة سرد الحدث بأسلوب آخر و يتخذ التكرار المتدرج كما يسميه " محمد ساري" :" هو تكرار

1- نسبة إلى الرسام السريالي سلفادور دالي.

تصاعدي يأتي دائما بالجديد شبهه الناقد بقوقعة الحلزون التي تنتظم على شكل لولبي يبتدئ من نقطة مركزية ليتطور نحو الخارج "[1].

و لكن أهمّ شكل من أشكال التكرار الذي ميّز كتابات رشيد بوجدرة هو التكرار العابر للروايات، وهذا الأسلوب لم يُعْثَر عليه من قبل، و إن وُجد فبأنماط لا ترقى إلى ما ظهر عليه عند "بوجدرة"، فنعثر بسهولة على مقاطع كثيرة ترتحل من نص إلى نص آخر نسخا أو ببعض التغيير الطفيف، و يمكن رصد هذا الأسلوب في كل روايات بوجدرة و خاصة في روايات "ضربة جزاء" و "الحلزون العنيد" و "ليليات امرأة آرق"، حيث تتداخل هذه الروايات بشكل لافت، و نمثل لذلك بهذه المقاطع:

ورد في رواية "ضربة جزاء": " ما أشبه هذا اليوم بذلك اليوم من شهر جوان1956 حين جاؤوا بجثّة شقيقه الأكبر....جرح لا ينسى....ندب عميق .... التّابوت يتأرجح من رافعة الميناء. أبوه مسرور جداًّ....عودة الابن الضّال...الذي تحدّى المحرّمات القديمة بعدم عبور البحر....لم يكن يريد سوى أن يزاول الطب....و قبضوا عليه متلبسا بجريمة تقديم العون للمنظمة. كان يقوم بالعمليات الجراحية في أحد الأقبية ويخيط جروح المناضلين، ألقي القبض عليه و عذّب ثم قتل...و وضعت جثّته في التّابوت... الذي ظلّ يتأرجح من طرف الرافعة، فوق الميناء كأنما يسخر من الشرطة و رجال الجمارك...و أصيبت الأم بمرض السكر من جرّاء ذلك"[2].

يستعيد بوجدرة هذا المقطع في رواية "ليليات امرأة آرق" كما يلي:"فمي: إنه مليء من نترات الحياة و سمعي ملؤه الزغاريد يوم صرت طبيبة و ملؤه العويل يوم جاؤوا بجثة شقيقي الأكبر: جرح ذامل لا يغلق.ندب لا يتوقف. جوان1956. جاؤوا بجثّة أخي محمولة في تابوت مختوم بطابع

1- محمد ساري: رشيد بوجدرة و هاجس الحداثة، مجلة المدى، العدد 21، النسخة السادسة، دمشق، 1998، ص 51.

2_رشيد بوجدرة: ضربة جزاء، تر:مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص35.

الجمارك (بالشمع الأحمر) عودة الابن الضّال كان قد قطع البحر لدراسة الطب و التخصص في الجراحة، قبض عليه متلبسا بجريمة مساعدة منظمة التحرير، كان يقوم بالعمليات الجراحية في أحد الأقبية بمدينة باريس و يخيط جروح المناضلين. ألقي القبض عليه فكان التعذيب فالقتل في التابوت المرصّص. و عند وصوله إلى الميناء راح يتأرجح في طرف الرّافعة كأنّه يسخر من الشرطة و الجيش الاستعماري على اللواء.

كانت الحرب تدور رحاها بلا هوادة. صممت آنذاك أن أكون طبيبة مثلما فعل هو. أصيبت أمي بمرض السكر نتيجة الفاجعة"[1].

يتواصل ارتحال المقاطع السردية بين الروايتين فيعيد الروائي سرد حادثة المرأة التي اغتصبها زوجها ليلة العرس بوحشية، فخاطت جهازها التناسلي و انتحرت. و يمتد سرد هذه الحادثة على ثلاث صفحات في رواية ضربة جزاء(94-95-96)، و على خمس صفحات في ليليات امرأة آرق (37-38-39-40-41)، ولم نر تغييرا في سرد تلك المقاطع ما عدا تغيير الضمائر، فبعد أن كان السرد منسوبا إلى رجل في رواية " ضربة جزاء"، نسبه الروائي إلى امرأة في "ليليات امرأة آرق"، و لا يخرج التكرار عن هذه الملامح العامّة بين رواية "الحلزون العنيد" " "ليليات امرأة آرق" فالليليات تكاد تستنسخ في جزء منها رواية " الحلزون العنيد".

و قد تركز التكرار خاصة على الجانب المعرفي الذي رشحت به الرواية الأولى حيث تستعيد سعاد في ليلتها تلك المعلومات التي دوّنها الراوي مقاطع محدّدة من الرواية الأولى ليقحمها في الرواية الجديدة و هي تلك المقاطع المتعلقة بالجنس و القدرة الجنسية فأعاد سرد ما ذكره عن القدرة الجنسية للحلزون الذي يقضي أربع ساعات في السفاد، و ذكر قدرة الخنزير الذي يقذف

1 _رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، ص25-26.

نصف لتر من المنيّ، فيقول مثلا في "الحلزون العنيد": "الحلازن، تتلذّذ لمدة أربع ساعات، الحلزون في الميثولوجيا الكونية متصل أو ثق الاتصال بالقمر و بالتجدد"[1].

تعاد المعلومة في ليليات سعاد التي تقول متحدّثة عن عشيقها : "عاد زهوا و نكلة، قلت في نفسي: إنّها زلّتي الأولى، تذكرت الحلازن في الحديقة وما قرأته عن طاقتهم الهائلة. احتقرت هذا، أوقفته عند حدّه. مهلا سعاد [....] بات مسمّرا في مكانه مبهوتا. مبهورا.غضبضبا. و ابتعدت عنه. الحلزون. الحلزون أفحل منك يا صاحبي ! أربع ساعات يقضيها الحلزون في التجانس. أما أنت"[2].

لماذا هذا التكرار؟

هذه الطريقة لم يستعملها أحد قبل رشيد بوجدرة، فرواياته أغلبها هي رواية واحدة، و هي أقرب إلى السيرة الذاتية، فما المانع إذن من إدخال نصوص سبق نشرها في النصوص الجديدة؟ يسعى الروائي حين يعمد إلى تكرار مقطع سردي معين باستعادته المتكررة، حتى يرسخ في ذهن القارئ، فيكون ذلك أثبته باستعادة المشهد السينمائي في الفيلم من خلال استعادة الشخصية الدرامية للحدث، و ينشط هذا الأسلوب في الأفلام ذات الطابع السيكولوجي حيث تتردّد فيها مشاهد الكوابيس و الأحلام و أحداث الطفولة.

و الحق أن رشيد بوجدرة ليس غريبا على الميدان السينمائي (كاتب سيناريو) كما أنه يعتمد اعتمادا كبيرا على التداعي الحر و الأحلام و الاستيهام و السرد الاسترجاعي في كل مؤلفاته.

1 – رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد،تر:مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص77–78.
2 – ليليات امرأة آرق، ص 60.

ويتوسل الروائي مرة أخرى بالتكرار لإبراز زاوية نظر مختلفة للحدث الواحد، فكل شخصيته تروي الحدث من زاوية نظرها خاصة و من موقعها الخاص، كما أن دلالة الحدث تتغير مع موقع سرده في الحكاية فدلالته في بداية الرواية غير دلالته في وسطها أو في نهايتها.

و يذكرنا هذا التكرار بقضية مهمة تبنتها الرواية الجديدة و هي " نسبية الحقيقة" فلا شيء ثابت و نهائي في العمل الإبداعي، كل شيء نسبي لذلك فالمقطع السردي الواحد في ارتحاله من موقع إلى آخر لا يكون هو هو، و لا يمكن أن يحافظ على الدلالة نفسها فمثله مثل النهر الذي لا يمكنك أن تسبح فيه مرتين، فلا يكون النص المكّرر نفسه و إن حافظ على خصائصه.

أما التكرار الثاني و الذي يمكن أن نطلق عليه التكرار العابر للروايات، فيحمل شعرية أخرى ودلالات مغايرة منها خلخلة عملية التلقي التقليدي ذات الطبيعة الوثوقية، فالقارئ المتابع لتجربة بوجدرة الروائية تهزّه هذه التكرارات و تثير عنده أسئلة كثيرة أهمها:

أين قرأ ذلك المقطع؟ و هذا ما يدفعه في أغلب الأحيان إلى مراجعة مدوّنة الروائي حتّى يعثر على النص المكرّر.

إن استعادة أحداث بعينها في أكثر من رواية لنفس الروائي تدفع بالمدوّنة الرّوائية نحو السيرة الذاتية لأن الحدث يتملص من نسبته إلى الشخصية المتخيلة/الورقية، ليصبح لصيقا بشخصية الكاتب، و يفتح هذا الرأي أفقا جديدا لتلقي مؤلفات بوجدرة بين السيرة الذاتية و التخييل الروائي.

تشير القراءة التناصية للنصوص المكرّرة في روايات رشيد بوجدرة بمسألة أخرى يمكن اختزالها في عبارة "النصية الذاتية" أو "التناص الخاص"، حسب عبارة "جون ريكاردو

J.Ricardou"[1]، حيث اتخذ هذا التناص أشكالا مختلفة في المدوّنة الروائية العربية، فترتبط روايات "جمال الغيطاني" بها حسب توظيف التاريخ، وترتبط أعمال "الطيب صالح" باستعمالها للخرافي و الأسطوري، و روايات "أمين معلوف" بأدب الرحلة، وروايات"إبراهيم الكوني"بالمناخ الطوارقي، وروايات "واسيني الأعرج" بالتاريخ الأندلسي و بشخصية "مريم" التي تحوّلت إلى إمضاء يوقع به الكاتب جلّ رواياته. كما تضافرت نصوص بوجدرة باستعادة المقاطع السردية وأحداث بعينها [2].

غير أن قيمة التكرار كما نراها في روايات الرجل، تتمثل أساسا في كشفه علاقة الذاكرة بالكتابة، إذ أثبت رشيد بوجدرة أن الذاكرة الواحدة بما تحمله من أحداث محدودة، و ما تختزنه من ذكريات متناهية وعوالم مضبوطة يمكنها أن تكون معينا/منبعا لنصوص لانهائية،فنصبح أمام الذاكرة الواحدة و النص المتعدّد. لأنّ التكرار عنده لا يعبّر عن قصور في التخيّل أو توعك إبداعي أو خداع للقارئ كما يرى البعض باستنساخ الروائي لمقاطع من نصوصه المكتوبة بالعربية ظانّا أن القارئ لم يطلع عليها بالفرنسية، إنما مثّل التكرار إستراتيجية كتابة و خصوصية ارتآها الكاتب لتجربته تكشف قدرة الإبداع على إعادة تشكيل محتوى الذاكرة و على نسبيته الحقيقة، وهذا ما يمكن أن يكون تفسيرا على أنّه لم يسبقه لطريقة التكرار أحد من قبل.

انفتحت الرواية الجديدة على وسائط أخرى غير اللغة الأدبية، فاستفادت استفادة كبيرة من كلّ الفنون الأخرى ,فاستلهمت فن العمارة في تشكيلها لفضاءاتها التي تدور فيها الأحداث، و قد انتبه الروائي العربي إلى هذه النقطة، فكانت رواية "الزيني بركات" التي قسمها "جمال الغيطاني" إلى سرادقات، و كذلك البيوت العربية القديمة، حيث بَنَى "صلاح الدين بوجاه" روايته "السيرك"

1- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، كلية الآداب، منوبة، مركز النشر الجامعي، ص401.
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على شكل البيوت العربية القديمة المقسمة إلى: سقيفة، وسط الدار، المقصورة، و المسراق والخوخة....

و تسرب فن الرسم إلى الرواية منذ مراحلها الأولى عبر الوصف و رسم ملامح الشخصيات، و لكن توظيف الرسم تنوع مع الرواية الجديدة التي تحولت إلى لوحة من لوحات الفن التشكيلي، و يكفي أن نذكر أعمال "كلود سيمون" الذي يقول: " أكتب كتبي كما تصنع اللوحة".

كان رشيد بوجدرة أقرب الروائيين العرب إلى تيار الرواية الجديدة بل هو أحد أعلامها، حتى أنّه كان يستدعي باعتباره ممثلا لهذا التيار في العالم العربي و إفريقيا، لذلك كان أكثر الروائيين العرب توظيفا للفنون البصرية و الخطاب الإعلامي في نصوصه، ففي روايته "ضربة جزاء" استطاع أن يبني نصا روائيا قائما على تقنية التناوب السردي بين السرد الروائي و الخطاب الصحفي، عبر توظيف مادة التعليق الرياضي على مباراة كرة قدم، فكان الراوي يقطع سرده لينتقل إلينا مستعينا بالمذياع الذي يستمع إليه في سيارة التاكسي صوت المعلق الرياضي.

و تتكرر تدخلات المعلق الرياضي في الرواية أكثر من عشرين مقطعا، يمتد أحيانا على صفحات من المتن، و قد أبرزه الروائي ببنط عريض حتىّ يميّزه عن بقية السرد، و وصل رشيد بوجدرة في التجريب إلى حدّ عنونة فصول الرواية بنتائج المباراة، فعنوان الفصل الأول: تولوز: صفر–انجي: صفر، و عنوان الفصل الثاني: تولوز: هدف –انجي: صفر، و عنوان الفصل الثالث:تولوز:2–انجي: صفر، و عنوان الفصل السابع: فترة الاستراحة ما بين الشوطين.

كما وقف بوجدرة على عادة روائيي الرواية الجديدة عند بطاقة بريديّة ينقل تفاصيلها، فيقول مثل:" وخطر له أن يرسل إحدى تلك البطاقات إلى والدته [...] انجذبت عيناه نحو بطاقة ترتسم

عليها صورة تمثال صغير واقف على قاعدة يمثل رياضيا شاهرا كأسا....[...] و بحركة آلية قرأ الكتابة المحفورة على البياض إلى الجانب السفلي الأيسر منها. قاعدة مجمرة التروسكية"[1].

و يقول في رواية الفائز بالكأس: " أمّا أسفل البطاقة فهناك أحرف مطبوعة بأحرف أصغر بكثير[...] إلى الجهة العلوية اليمنى من ظهر هذه البطاقة البريدية مستطيل صغير يحدّد موضع الطابع البريدي في وسطها ثلاثة سطور متساوية الأبعاد، ثم هناك سطراً آخر مطبوع على غرار الأسطر الأخرى و يمثل الثلثين من أطوالها، السطور الأربعة مخصّصة لكتابة العنوان بدون شكّ، أمّا السطر الأخير فهو لكتابة اسم البلد المرسل إليه".

إنّ نقل الراوي تفاصيل هذه البطاقة البريدية يشي بعمق الوعي البصري للروائي الذي عليه أن يكون رساما و سينمائيا و رياضيا حتى ينقل تلك الألوان و الظلال و الأبعاد بكل تلك الدقة، ويتكرر هذا الولع في اللوحات و الصور عند بوجدرة في روايته "معركة الزّقاق"، حيث تنهض المنمنمة التي يظهر فيها طارق بن زياد محركا أساسيّا للسرد الروائي، فيحتفل بها أيّما احتفال.يوظّف بوجدرة في رواياته الأخرى الخبر الصحفي كما هو الأمر في رواية تيميمون، أين حشد مجموعة من الأخبار الصّحفية التي تنقل جرائم الإرهاب بجزائر التسعينات، فنقرأ مثلا: " صحافي فرنسي يغتال من طرف إرهابيين إسلاميين بالقصبة في الجزائر العاصمة"[2].

" تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلّفت تسعة قتلى و أكثر من مائة جريح جلّهم في حالة خطرة"[3].

1- رشيد بوجدرة: ضربة جزاء، ص 19.

1- رشيد بوجدرة: تيميمون، ص 77.

2- المصدر نفسه ، ص 92.

" شغالة منزلية في السادسة و الأربعين من عمرها و أم لتسعة أطفال تغتال رميا بالرصاص و هي عائدة إلى بيتها"[1].

" الكاتب الكبير طاهر جاعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين، و هو يقود ابنته إلى المدرسة"[2].

يبدو أن الروائي اختار أن يلتقط عناوين الأخبار من على الصفحات الأولى للجرائد "المانشيتات وليس الخبر الصحفي بتفاصيله كما وظّفه واسيني الأعرج في روايته "حارسة الظلال".

و الحق أن توظيف هذه القصاصات الصحفية أصبح مطروقا في الروايات العربية المعاصرة مع "واسيني الأعرج" و"صنع الله إبراهيم"، و لكن طرق التوظيف هي التي تختلف، فبوجدرة حافظ على طبوغرافية النص الصحفي في روايته "طبوغرافية نموذجية لعدوان موصوف"،حين استعان بتقنية "الكولاج" ليقحم خبرين صحفيين كما وردا في الصحيفة بتوزيعهما العمودي، يتحدثان عن العنصرية في فرنسا، و عمليات الاغتيال التي يتعرض لها المهاجرون الجزائريون.

إنّ لإقحام مثل تلك الأخبار في النص السردي وظائف شتّى منها: الوظيفة الجماليّة المتمثلة في خلخلة المشهد الأوروبي أو التقليدي للنص الروائي السردي، فتربك تلك النصوص خطيّة التلقي و تخرج القارئ من رتابة القراءة المعتادة لتبعث فيه الحذر، فالقارئ التقليدي لن يتمكن من متابعة النص الحداثي الجديد الذي يتلاعب فيه الروائي في تشكيل الصفحة.

فمع "كلود سيمون" مثلا لا يمكن أن تقلب الصفحة مرة واحدة لأنّ عليك العودة إليها لتقرأ مقطعا سرديا آخر يركز في أحد أطرافها لأنّ توزيع النص ليس توزيعا تقليديا و إنما هو توزيع

1- المصدر نفسه ، ص 102

2- المصدر السابق، ص 111

يخضع لمقاييس جمالية أخرى حولته إلى لوحة لا يمكنك أن تمسحها مسحا واحدا، لقد تشظّى النص داخل الصفحة، و تقسّم إلى قطع، و ينهض الخبر الصحفي – إضافة إلى التوظيف الجمالي– بوظائف أخرى لها علاقة بالسرد و سير الأحداث و التلاعب بالزمن السردي و زمن التلقي.

إنّ التعامل مع نصوص رشيد بوجدرة الروائية مغامرة محفوفة بمخاطر عديدة لأنّ هذا الكاتب يقدم جماليات جديدة في الكتابة العربية قد تتلاءم مع ذائقة القارئ العربي الذي ظلّ إلى وقت قريب سجين نمط كتابي معيّن. و الحق أن عودة رشيد بوجدرة إلى اللغة العربية حملت معها أساليب جديدة، و أشكالا سردية غريبة أحيانا على بنية السرد العربي التقليدي، كما حملت متون رواياته أسئلة جديدة ربما استأثرت اهتمام أصحاب الرواية العربية فأهملوا في المقابل شعرية الكتابة و جماليتها، ليكتبوا على ما رأوه خرقا لنواميس القص العربي و أخلاقياته. و اكتفى البعض الآخر بملاحقة الأخطاء اللغوية التي وقع فيها الروائي، للحكم على نصوصه بالنجاح أو بالإخفاق و لكن يبدو أن النقد العربي المعاصر بدأ يعود إلى نصوص الرجل ليحاورها بعيدا عن الآراء المسبقة، وبعيدا عن القراءة الإيديولوجية ليكتشف جماليّات ذلك السرد العربي المختلف الذي يحفر في أعماق الذات العربية بحرية غير مسبوقة.

3 – الإيحاء:

3-1- مفهوم الإيحاء:

أ_المفهوم اللغوي للإيحاء:

يعود مفهوم الإيحاء إلى المنطق المدرسي Scolastique، حيث استعمل مرادفا لمصطلح المفهوم Compréhension من طرف الإنجليز أمثال: جان ستيوارت ميل J.Stuart Mill ، و الذي يؤكد بدوره أنّ المفهوم سواء كان كلّيا أو نهائيا، ضمنيا أو ذاتيا يتّم إدراكه دائما انطلاقا من حالات الوعي المتحققة أو المحتملة التي يمكن بناؤها انطلاقا من اسم يمنح لموضوع ما[1]، إلاّ أنّه بالمقابل مفهوم حديث في مجال اللسانيات إذ استخدمه بلوم فيلد Bloom Fieled للمرة الأولى عام 1933 فأصبح بذلك من المفاهيم الخصبة التي لاقت نجاحا كبيرا في ميادين شتى، وهذا ما جعله واسع التداول لدى طائفة مهمة من المؤلفين و الكتاب و المثّقفين إذ خصّه الدارسون بالبحث و أولوه عناية فائقة ، ما ترتب عنه تغليف المصطلح بطبقات من العشوائية التي قد تؤدّي إلى طمس معالمه الدقيقة، لذلك كان لابدّ من إلقاء نظرة فاحصة على جملة من الآراء و الأقوال حول المفهوم.

لم يستقر مفهوم الإيحاء في اللغة العربية عند دلالات لغوية معينة حسب ما جاء في المعاجم وكتب اللغة، فلسان العرب لابن منظور جاء فيه عن الوحي و الإيحاء:

---

1 –جورج مونان: المسائل النظرية في الترجمة، تر: لطفي زيتوني، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 185.

الوحي: الإشارة و الكتابة و الرسالة و الإيهام و الكلام الخفي و كلّ ما ألقيته إلى غيرك، و وحي إليه وأوحى: كلّمه بكلام يخفيه عن غيره، و العرب تقول أوحى و وحى و وحي بمعنى واحد[1].

يبدو التقارب واضحا فيما يخص تعريفه في معجم مقاييس اللغة "لأحمد بن فارس بن زكريا":"الواو و الحاء و الحرف المعتل: أصل يدل على إلقاء عِلْمٍ في خفاء أو غيره إلى غيرك، والوحي: الإشارة، و كل ما ألقيته إلى غيرك حتى عَلَمِهُ فهو وحي كيف ما كان"[2].

يتضح أنّ الإيحاء هو المعنى المضمر و الخفي، أو الانعكاسات الإشعاعية والوجدانية التي تحيط بالكلمات، و ليس باستطاعة كل متلقي للرسالة أن يحصل على معناها كاملا لأنّ الكلام موجّه لفرد معين دون سواه.

وقد ورد مفهوم" Connotation" في معجمي الأسلوبية و البلاغة "Dictionary of stylistcs and rhétoric" لحسن غزالة من خلال جملة من المرادفات، نذكر منها: معنى ضمني، و إيحاء، و ظلّ معنى، بالإضافة إلى مقابلات أخرى متمثلة في: معنى دلالي و معنى مرافق.

تدلّ اللغة العربية على المفهوم نفسه بمصطلحات مختلفة، حيث ورد في المعجم الموسوعي لمصطلحات التربية تعريف التضمن أو الدلالة (معنى دلالي) على النحو الآتي : " هو المعنى الإضافي الذي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي " [3], أي الإشارة إلى وجود معنى فرعي

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، مادة (و/ح/ى) الموقع الالكتروني: http://www.baheth.info يوم 15 أكتوبر 2014 على الساعة 10:00.

2 – أحمد ابن زكريا الرّازي : مقاييس اللغة، مادة (و/ح/ى) من الموقع الالكتروني: http://www.baheth.info يوم 13 أكتوبر 2014 على الساعة 13:30.

3 – فريد نجار : المعجم الموسوعي لمصطلحات التربية (إنجليزية/عربية) ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 2003، ص255.

إلى جانب المعنى الأساسي للّفظ، فهو بذلك قيمة إضافية للمعنى الأصلي. بينما عرف "ظلّ المعنى" في معجم "علم اللغة النظري" أنّه "المعنى الإضافي الذي توحي به الكلمة زيادة على معناها الأصلي، و غالبا ما يختلف ظلّ المعنى من شخص إلى الآخر لأنّه يرتبط بالخبرة الشخصية." [1]

يتضح من خلال ما سبق بأنّ لظلال المعاني علاقة بذاتية الأفراد كونها تضيف للكلمات معاني جديدة نابعة من تجاربهم الخاصة في الحياة.

أمّا فيما يخص مفهوم الإيحاء في القواميس الأجنبية فالملاحظ أنّ هناك اختلاف في تحديد مفهومه، حيث ورد في معجم " le petit Robert" تعريفا لمفهوم "connotation" يتمثل في :

« Le sens particulier d'un mot, d'une énoncé qui vient s'ajouter au sens ordinaire selon la situation ou le conteste » [2] .

"المعنى الخاص الذي يضاف للمعنى العادي للكلمة أو ملفوظ ما حسب الموقف والسياق".

وحسب ما ورد في " le dictionnaire encyclopédique Larousse 2000" فإنّ المقصود بمفهوم "connotation" هو :

« Valeur particulière, élément de sens qui affectent un mot en fonction du contexte où il apparait, et qui s'ajoutent à sa signification fondamentale(ou dénotation) » [3]

1 – محمد علي الخولي : معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان ، بيروت، 1991، ص54.

2– Robert , Paul, le petit Robert .Rédaction dirigée par A.REY DEBOVE, nouveau littré , 1982 , p.368.

3 – Dictionnaire encyclopédique Larousse, Larousse – Bortdas/ HER , 1999 ,p.361.

"قيمة خاصة وعنصر من المعنى يلحقان بكلمة ما من خلال السياق الذي تتواجد ضمنه، ويضافان إلى مفهومها الرئيسي(أو التعيين) يتبين من خلال ما سبق أنّ الإيحاء عبارة عن عنصر من المعنى يضاف لكلمة أو تركيب ما، كما أنّ للسياق دور مهم في تجديده و إدراكه .

استنادا إلى هذه التعاريف، يتّضح أن هناك تقاربا فيما يخص مفهوم "connotation" الإيحاء في اللغتين العربية و الفرنسية، إذ أنّهما تتفقان على أنّ الإيحاء يضيف دلالة خاصة لملحوظ ما ، كما أنّه عبارة عن مجموعة قيم شعورية، وصور ، و أفكار مصاحبة للمعنى توحي بها الكلمات أو العبارات للملتقي.

فدلالة الكلمة أو العبارة يجب أن لا تتوقف عند تحصيل المعنى الحرفي لها، بل يقتضي السعي إلى إدراك وفهم الإيحاءات، وهنا يكمن مربط الفرس، إذ يتوجب في الإيحاءات أن يأخذ بعين الاعتبار العوامل غير اللغوية من سياق المقال والمقام ونفسية المبدع وحتى الظروف المحيطة بالملتقي، لأنّه قد يدركها بطريقة مختلفة حسب تجربته وأحاسيسه، كما يتوجّب عليه باعتبارها جزءا من النظام اللّغوي.

ب _مفهوم الإيحاء عند الغرب:

لقد أسهم علماء اللغة الغرب بقسط وافر في مبحث "الإيحاء" ، فتناولوه من عدة جوانب، كلّ حسب اختصاصه وتوجّهاته.

*** بلومفيلد: BLOOM FIED/LEONARD:**

يعد الإيحاء مصطلحا طارئا على اللسانيات الحديثة، إذ يرجع الفضل لإدراجه في هذا المجال إلى اللساني "بلومفيلد" حيث استخدمه للمرة الأولى في كتابه"Language" عام 1933

وهو يشير بصدد اتّساع دلالة "Weening meaning" الكلمات إلى وجود قيم إضافية تسمى إيحاءا فعرفه على أنّه:

« the second important way in which meaning sinstability[1] Is the presence of supplementary values which we call –connotations ».

"الطريقة الهامة الثانية التي تظهر فيها المعاني عدم استقرارها تتمثل في تواجد قيم إضافية نسميها إيحاءات ".

انصبّ اهتمام بلومفيلد على دراسة الإيحاء من خلال الظواهر الجماعية و إهماله لتلك التي لا تخص سوى الفرد المعزول، حيث يتداخل الإيحاء مع مستويات اللّغة والمستوى الاجتماعي للمتكلم باعتباره منبعا رئيسا للإيحاء، معلّلا ذلك بأنّ هناك كلمات أو عبارات تستعملها طبقة اجتماعية دون سواها، كما يصنفه أيضا حسب مستويات تعبيرية، مثل : التعابير المحظورة التي تتضمن إيحاءات سلبية لا يحبّذ استعمالها إذ أنّها منبوذة من طرف المجتمع، وصنفها إلى ألفاظ عامية يستعملها أفراد طبقة اجتماعية معينة، بالإضافة إلى التكوينات التي تصاحب التعابير والكلمات ، حيث قدّم لذلك مثالا كلمتي "Mon père" و "Papa"، فإذا تفوه المتكلم بـ "Papa"بدلا من "Mon père" فإنّنا نعلم شيئا إضافيا [2] ، حيث يتمثل هذا الشيء الإضافي في الصيانة على أنّ اللفظين مترادفين من حيث الدلالة وحسب بلومفيلد فإنّ لكلّ خطاب –Speech form نكهته الإيحائية الخاصة فالأمر لا يتعلّق بدلالة كلمة ما، وإنّما يعود إلى قيمة استعماليه وتجربته خاصة (Spécial expressions) لا يدركها إلاّ المستمع الذي لا ينتمي إلى المجموعة التي ينتمي إليها المتكلم.

---

1 – BLOOM FIELD. L, Language , Henderson and Spalding London ,1955 , p.151.

2– BLOOM FIELD. L, Language op–tic ,p ,152 .

هناك غموض حول مفهوم الإيحاء ما إذا كان ظاهرة فردية أم اجتماعية، ويعتبره بلومفيد قيما مضافة "Supplemantary values" للمعنى المتعارف عليه، كما أنّ مفهومه يتداخل مع مفهوم مستويات اللّغة واستعمالاتها.

***هلمسليف:HJELMSLEV LOUIS**

يلحّ هلمسليف على دراسة الإيحاء من منظور سيميائي، فإنّ الموحيات "Connotateurs" عبارة عن عناصر موجودة في الوحدات اللسانية ولا يمكن فصلها عن التعبير Expression والمضمون Contenu ، وهذا ما يؤكّده:

« Il semble donc légitime de considérer l'ensemble des connotateurs comme un contenu dont les sémiotique dénotatives sont l'expression et de designer le tout formé par ce contenu et cette expression du monde sémiotique ou plutôt de sémiotique connotatives » [1] .

ما يعني أنّ الموحيات تعدّ مضمونا يتحقق تعبيره من خلال السيميائيات التعيينيّة، إنّها تشكّل بذلك مضمونا سيميائيا وليس مضمونا للغة، ذلك أنّ مستويي التعبير والمضمون يتطابقان خلافا لما هو موجود في اللغة أي أنّ هناك تطابقا بين وحدات التعبير ووحدات المضمون.

ويذكر خوسيه ماريا إيفانكوس عن اللّغوي هلمسليف عددا من الدّوال الموحية على معنى النص والتي تتصل بدورها بالمبدع والظروف المحيطة به والمتمثلة في :

- النغمة وأسلوب الخطاب.

---

1 - HJELMSLEV , Louis, Prolégomènes à une théorie du langage, op.cit. .pp.149-150.

- عصر المبدع.

- طبقته الاجتماعية، ومنشؤه الاقتصادي والثقافي.

- المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها (كالكنيسة أو الإدارة...).

- المنطقة الجغرافية التي يعيش فيها، ولهجتها اللّغوية.

- البيولوجيا: من حيث الجنس ذكرا أو أنثى، من حيث العمر ، هل هو في سنّ الصّبا أو النضج والكهولة أو الشيخوخة [1].

فكلّها عوامل ذات تأثير ظاهر في تحصيل مفهوم النص ومعناه، كما تساهم في طريقة اختيار المبدع لألفاظه وعباراته التي يشحنها بأحاسيس وأفكار ومعاني إلى جانب معناها الأصلي وتدعمها في نصه من خلال توظيفها ضمن وسائل اللغة وأدواتها وصورها.

يتحدّد الإيحاء بالنسبة لهمسليف من طريقة عمل خاصة للعلامات اللّغوية، حيث أنّ العلامة اللسانية(الدّال و المدلول) والتي تشكّل لغة التعيين langage de dénotation أو ما سماه بالتعبير والمضمون expression et contenu هي التي تصبح دليلا للإيحاء، ويمكن توضيح هذا النظام من خلال الشكلين:

دال	مدلول
لغة التعيين	

التعيين

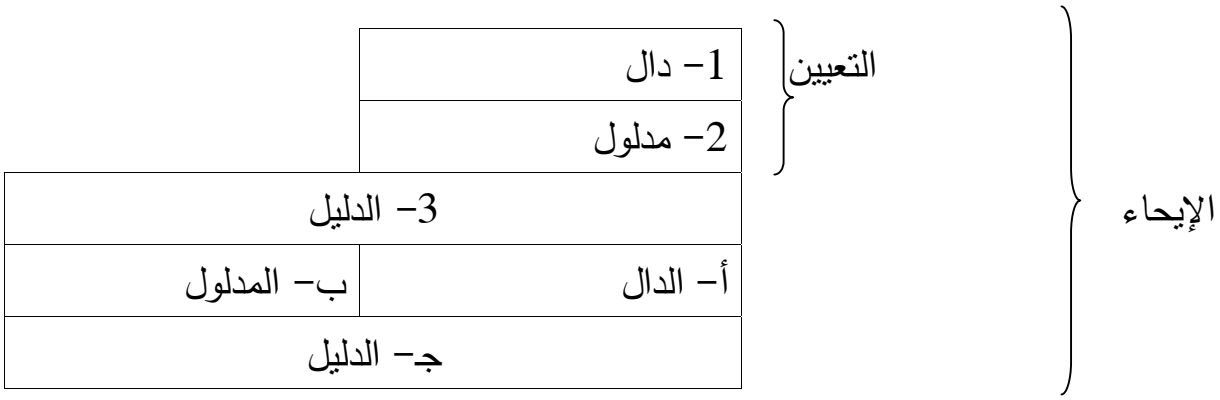
	لغة التعيين	
	دال	مدلول

الإيحاء

1- علي توفيق الحمد: مفهوم النص بين الدلالة الحرفية والدلالة التضمنيّة، مجلة جامعة البعث ، المجلد 25، العدد9، الأردن ، 2003، ص58.

*** رولان بارث ROLAND BARTHES :**

عرف بارث الإيحاء في عناصر السيمياء ، مستندا إلى مفهوم "النظام" بالنسبة لهمسليف إذ "إنّ الظواهر الإيحائية لم تدرس بشكل منهجي بعد" [1]. يتضح من أعمال بارث أنّه قد أولى عناية كبيرة للإيحاء، واعتبره الركيزة الأساس للسيميولوجيا، حيث عرّف الإيحاء على أنّه نظام سيميائي من الدّرجة الثانية مرتبط بالنظام الأوّل ، فالمجتمع يطور باستمرار أنظمة ثانية انطلاقا من النظام الأوّل الذي تكسبه إيّاه اللّغة ، بمعنى أنّ كلّ ما هو دليل ضمن النسق الأوّل يصبح مجرّد دال ضمن النسق الثاني ، ويمكن تمثيل ذلك من خلال الخطاطة التالية:



1 . BARTHES ROLAND. , Elements de sémiologie , in communications n° 4 , 1964, p.131.

يتّضح من خلال هذه الخطاطة أنّ بارث يستعمل مفاهيم هلمسليف المتمثلة في مستوى التعبير ومستوى المضمون، إذ أنّنا أمام نسق أوّل يشمل دالا ومدلولا وعلامة دلالية لذلك فهو جانب تعييني (Dénotative) يؤدي إلى دلالة مباشرة وواحدة ، أمّا النسق الثاني فيتخذ من الأوّل بمجموعه دالا لمدلول آخر لتتولد عنهما معا دلالة أخرى غير مباشرة هي الإيحاء.

جـ_الإيحاء عند العرب:

لم يستخدم العرب مصطلحا واحدا للتعبير عن مفهوم الإيحاء ، بل تباينت التسميات وتشعّبت مثل : الدلالة الهامشية، معنى المعنى، الدلالة الإيحائية، وتدلّ كثرة المصطلحات على أهميّته في البحث الدلالي، لذلك وجب التطرق إلى مفهوم كل مصطلح ومقارنته مع ما تمّ التوصل إليه في الدراسات اللغوية الغربية.

يركّز صلاح الدين محمد عبد التواب على الموقف الانفعالي الذي توحي به الكلمة سواء بالنسبة للمتلقي أو المستخدم حيث إنّه"ما للكلمة الواحدة من تأثير في النفس والحسّ بما تبعثه من المعاني وتثيره من الأفكار والمشاعر"[1] ، كما أنّ إدراكه إدراك ذاتي ، إذ تشعّ الكلمات بمعاني تؤثر في النفوس وتنفعل بها الأحاسيس.

تطرّق الباحث إلى مصادر الإيحاء، فاتّضح له بأنّ مدلول الكلمة العام كما أوجدته كتب اللغة يعدّ مصدرا في حدّ ذاته، بالإضافة إلى التنغيم والإيقاع الصوتي الذي تشتمل عليه بعض الكلمات أو العبارات يعتبر مصدرا آخرا للإيحاء، كما أنّ هناك مصدر آخر يتمثل في الاستعمالات المجازية بحيث يترك المعنى الخفي أثرا تباين الأوضاع في النفوس، بالإضافة إلى أنّ موضع الكلمات في السياقات المختلفة، و كذا الظروف التي تصدر فيها لها دور كبير في جلاء

1 _ صلاح الدين عبد التّواب : النقد الأدبي : دراسة نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن ، القاهرة / الكويت/ الجزائر، 2003،ص 163.

الإيحاءات، كذلك الأفراد و الجماعات هي مصدر من مصادر الإيحاء، و ذلك مردّه إلى اختلاف الرؤى و التجارب[1].

***الدلالة الهامشية:**

ميّز "إبراهيم أنيس" أثناء تناوله لدلالة الألفاظ بين دلالتين، فسمّى الأولى بالدلالة المركزية و هو ما يقابل المصطلح الغربي Dénotation و عرفها على أنّها "القدر المشترك من الدلالة الذي يسجّله اللغوي في معجمه"[2]. بمعنى أنّها الدلالة التي يتفق عليها و يتقاسمها المتكلمون، أمّا الهامشية فهي "تلك الضّلال التي تختلف باختلاف الأفراد و تجاربهم و أمزجتهم و تركيب أجسامهم و ما ورثوه عن آبائهم و أجدادهم"[3].

فالدلالة الهامشية غير قارّة، متغيّرة بمرور الزمن و تطور الثقافة، كما تعتمد على نفسية ومزاج الأفراد و على ثقافتهم و جنسهم، و كلّها عوامل تتشارك و تتداخل في تحديد الدلالة.

اللّغة بتنوع أساليبها و بحقيقتها و مجازها سعت لخلق الاتصال بين أفراد المجتمع حيث يستعملها الإنسان للتعبير عن رغباته و حاجاته و عواطفه، بل حتى آثامه و سروره، فما اللّغة إلّا وسيلة للكاتب أو المتكلم يوظفها حسب أهوائه و متطلباته.

1- المرجع السابق، ص 164.

2 -إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلومصرية،القاهرة، مصر،1991، ص 106.

3-المرجع نفسه ، ص 107.

3-2- أنواع الإيحاء:

أ- الإيحاءات السوسيوثقافية :Connotations socioculturelles:

هي ما يتضمّنه اللّفظ من إيحاءات لدى الجماعة، إذ يمكن أن يكون اللّفظ محاطا بضلال تختلف من مجتمع ذي ثقافة إلى مجتمع آخر ذي ثقافة مغايرة، و من أمثلة ذلك:

لفظتا كلب و Chien اللّذان يمثلان الحيوان، و لكنّ اللّفظ في اللغة الفرنسية له إيحاءات مختلفة، إذ أنّ لفظ "كلب" يوحي بالدّناءة و الحقارة عند العرب، أمّا لفظ Chien فيوحي بالإخلاص و الوفاء عند الفرنسيين.

كما أنّ اللّفظ القرآني "عيسى" يختلف عن "Jésus" من حيث الإيحاءات المتضمّنة في الاسمين: إذ يتضمن لفظ "Jésus" قيما إضافية بالنسبة للبيئة و الثقافة الغربية و الدين المسيحي تتمثل في كونه إلها، و على أنّه ابن الله، ضحّى بنفسه من أجل المسيحيين بالإضافة إلى أنّه صلب و من ثمّ قتل، أمّا بالنسبة للثقافة العربية و الدين الإسلامي فإنّ لفظ "عيسى" علاوة عن كونه نبي الله، فهو يحمل معلومات و صور مخالفة لما يحمله اللفظ في البيئة الغربية، تتمثل في أنّه لم يقتل بل رفعه الله سبحانه و تعالى، و على أنّه ابن مريم عليها السلام....

كما أنّ هناك بعض الألفاظ ذات إيحاءات مشتركة بين جميع المجتمعات والثقافات، بمعنى أنّها إيحاءاتها مرتبطة بتعابير منمّطةStéréotypes(الأفكار الجماعية المسبقة)[1]، و مثال ذلك: المخدّرات، البطالة، الانتحار ...، إذ أنّه غالبا ما يحتوي هذا النّوع من المفردات على إيحاءات سلبية يتفق عليها الأفراد و باقي المجموعات اللسانية.

1-www.lessard-iquebec.com/texteletteraire/lex.cs.htm Le 20/03/2015 à11 :30.

قد يستخدم بعض الأدباء اللّهجات المحلّية في أعمالهم من خلال توظيفهم لألفاظ و عبارات توحي بانتماء معين لرقعة جغرافية ما، و عن طبيعة ثقافتهم و أفكارهم، كاستخدام الأمثال الشعبية أو ألفاظ خاصة بمنطقة سكانية معينة مثل: Bag ,Sac, Poke، فكلّها ألفاظ تملك نفس التعيين Dénotation، و لكنها تعكس اختلافا في بيئة المتكلم[1]، فترتبط هذه الدلالة باعتبارها جزءا من الإيحاء بدرجة ثقافة المتكلم و مستواه الاجتماعي و مقامه، فقد أطلقت عليها عدّة تسميات مثل: الدلالة الأدبية التي يقصد بها نوع الأساليب المستخدمة من طرف الأديب و طريقة اختياره للألفاظ و معانيه الخاصة التي تميّزه عن غيره من الأدباء.

ب- الإيحاءات المرتبطة بمستويات اللغة: Connotations attachées au niveau de langue

تحتوي مستويات اللّغة على معلومات إضافية فيما يخصّ الانتماء الاجتماعي للمتكلم أو الكاتب، إلّا أنّها قد تستخدم لإحداث أثر معين في الملتقي، و يتّضح هذا في الألفاظ المحظورة "Taboos"[2] ذات الإيحاءات البغيضة التي تخدش الحياء.

كما أنّ هناك ألفاظ متباينة المستويات اللغوية تتضمن معلومات إضافية، كالكلمات التي تدل على معنى الأبوّة، و التي تعكس بدورها الطبقة التي ينتمي إليها المتكلم مثل:

داد: لغة الأرستقراطيين و المتفرنجين.

الوالد-والدي: أدبي، فصيح.

1 -جاسم محمد عبد العبود: مصطلحات الدلالة العربية، دار الكتب العلمية، لبنان، 2007، ص 126.

2 - أحمد عمر مختار: علم الدلالة،عالم الكتب،القاهرة،مصر، 1998 ،ص 40.

بابا–بابي: عامي مبتذل[1].

و قد تكون إيحاءات بعض الألفاظ أخفّ اجتماعيا من إيحاءات ألفاظ أخرى، مثل: استبدال حُبْلَى بحامل لجعل اللّفظ أكثر قبولا و استساغة[2]، إذ غالبا ما يترك المعنى الأكثر تداولا أثره الإيحائي على المعنى الآخر.

3-3-خصائص الإيحاء:

تنبّه علماء اللّغة إلى الإيحاء، فعرّفوه على أنّه قيم إضافية ملازمة للتعيين، وبأنّه معنى عاطفي زائد عن المعنى الرئيسي، كما أنّهم اتفقوا على كونه ظاهرة لابدّ من دراستها، لما يحتّله من مكانة مهمّة في عملية إنتاج الكلام عموما، وفي الإنتاج الأدبي خصوصا، و من خصائصه:

– اختلاف الإيحاءات باختلاف الأفراد؛ أي أنّ كلّ لفظ يحمل مدلولا إيحائيا حسب مستخدميه، والتجارب التي مرّوا بها، أو طريقة توظيفهم لمخزونهم اللّغوي bagages linguistique ، و يذكر "Paul Fabre و Baylon Christien" في هذا الصدد:

"Nous ne s'apprenons pas les mots dans des situations identiques ; cela explique que chacun de ces mots porte une charge affective qui varie d'individu à individu"[3].

1– المرجع نفسه ، ص 38.

2 –جاسم محمد عبد العبود: مصطلحات الدلالة العربية، ص 128.

3– BAYLON, Christian et Fabre ; Paul ; Initiation à la linguistique, Armand Colin, p152 .

بمعنى أنّنا لا نتلقى الكلمات في سياقات مماثلة أو ظروف مشابهة و هذا ما يفسر سبب اكتساب اللفظ إيحاءاً مغاير لما قد يكتسبه شخص آخر، لأنّ كل فرد تجول في باله أفكار و مشاعر يلخصها و يوظّفها في اختياره للفظ معيّن.

– لا يخضع الإيحاء في استعماله لأيّة قوانين، كما أنّه ليس حكرا على لفظ دون سواه، فكلّ الكلمات تمتلك نمطي المعنى و الواقع، أي أنّ أيّ لفظ مهما كان يمكنه أن يشحن بإيحاءات يلبسها الفرد أو المجموعة البشرية.

– إنّ إدراك الإيحاء إدراك عاطفي، إذ يتلقاه كل فرد حسب حالته النفسية و مشاعره الخاصة تجاه الأمور.

– للإيحاء وظيفة التأثر، و يمكن حصر هذا المعنى في ثلاثة جوانب مرتبطة بمستويات اللغة و هي[1]:

1– التأثير الصوتي:

أ– تأثير مباشر: ما تدلّ به الكلمة على بعض الأصوات و الضجيج الذي يحاكيه التركيب الصوتي للاسم مثل: خرير المياه و صليل السيوف، أي أنّ اللّغة قد أخذت ألفاظها و ودلالاتها من هذه الأصوات.

ب– تأثير غير مباشر: مثل القيمة الرمزية للكسرة، و يقابلها في اللّغة الانجليزية حرف "I" الذي يرتبط في أذهان الناس بالصّغر أو الأشياء الصغيرة.

1– ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشير، دار غريب، القاهرة، مصر، ص ص 91–92.

2 _التأثير الصرفي:

خاص بالكلمات المركبة مثل ربّة بيت، و هو تركيب مولد بدافع الحاجة.

3- التأثير الدلالي:

يتعلق بالمجاز و دوره في التأثير على المتلقي، إذ أنّه غالبا ما يترك المعنى الأكثر شيوعا فيه أثره الإيحائي على المعنى الآخر، و يصبح بمجازيته متداولا أكثر من غيره.

يمكن أن يتجلّى الإيحاء في بعض العلامات غير اللغوية كالصور والحركات و الألوان والإشارات، و مثال ذلك تلك الدراسة التي قام بها "رولان بارث" عندما حلّل صورة الزّنجي الذي يؤدّي التّحية العسكرية الفرنسية على غلاف مجلة "Paris Math" و ما توصل إليه من معلومات إضافية توحي بطابع الإمبريالية الفرنسية "Impérialité Française" [1].

يتميّز الإيحاء بطابعه الاصطلاحي، ما يعني أنّه معنى غير مستقر، إذ تختلف طريقة تلقيه من شخص إلى آخر؛ فقد يتقبله الفرد بصفة معينة و في ظروف و حالات معينة مغايرة لما قد يتقبله فرد آخر، لذلك فإنّ تحليلها (الإيحاءات) و فهمها يظلّ مرتبطا بمكان تموقعها ضمن القول أو العبارة[2].

1- KERBART-ORECCHIONI, Catherine, La commutation, Presses Universitaires de Lyon, 1977,p215.

2 – مجلة المترجم، مخبر تعليمية الترجمة و تعدّد الألسن، جامعة السانية، دار الغرب، وهران، الجزائر، العدد 08، 2003، ص 218.

1- معنى المعنى:

تطرّق "عبد القاهر الجرجاني" إلى مفهوم معنى المعنى فقال: "أن نعقل من اللّفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر"[1].

استنادا على قوله يظهر أنّ الجرجاني فرّق بين "المعنى" و "معنى المعنى"، فالمعنى هو ما ندركه من ظاهر اللّفظ و هو ما يقابل لفظ dénotation عند الغرب، بينما يقابل "معنى المعنى" المصطلح الغربي Connotation، إذ أنّه يمثّل المعنى و الخفيّ و المضمر الذي يحتاج المستمع أو القارئ إلى بعض القدرة المعرفية و الفطنة لإدراكه.

2- الدلالة الإيحائية:

و هي "المعنى الذي يتعلّق بكلمات ذات مقدرة خاصة على الإيحاء نظرا لشفافيتها"[2] حسب رأي "أحمد مختار" ، فيوضح بأنّ هناك كلمات لها تأثيرات خاصة على النفوس لذلك يتوجّب على المترجم الانتباه إلى هذا النوع و يسعى إلى إيجاد ما يقابلها في اللغة المنقول إليها من حيث التأثير، و أنّ تؤدي الغرض ذاته الذي أحدثته الكلمة الأصلية من خلال موضعها في السّياق.

فالدلالة الإيحائية هي المعنى العاطفي الزائد عن المعنى الإدراكي أي تلك المعلومات المضافة إلى المعنى الأوّل ذات الحمولة العاطفية.

أو القيم الإضافية التي تشحن تعيين الكلمات، فالمعنى الإيحائي متمّم للمعنى الحرفي، و لكلّ منهما أهميته في الدراسات اللّغوية، ما يعني أنّ هنا علاقة تكامل بين المعنى الإيحائي و المعنى الحرفي، فهو ينحدر منه و لا وجود له دونه.

---

1 -عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق و شرح محمد النوجي، دار الكتاب العربي، لبنان، 2005، ص 179.

2- أحمد عمر مختار: علم الدلالة،ص39.

3-الإيحاءات العاطفية:

غالبا ما ترتبط الألفاظ بمشاعر و أحاسيس مستخدميها، إذ تكتسب شحنات عاطفية يلحقها بها الشخص كصنع التصغير مثلا، فهو بذلك معنى خاص بالمتكلم، كما يمكن للفرد أن يعبّر عمّا يلج صدره بأساليب مختلفة عن غيره من الأفراد، فيصبغ الألفاظ بضلال من الدلالات لا تكاد تخطر في ذهن الآخرين، علاوة على ذلك فإنّ هناك ألفاظا غالبا ما تكون مشحونة بإيحاءات عاطفية مثل: ألفاظ الحب و الكره، ما يعني أنّ هناك جملة من الأحاسيس التي تحملها الألفاظ هي المسؤولة عن إحداث إيحاءات عاطفية.

هناك تداخل بين أنواع الإيحاءات، خاصة الإيحاءات السوسيوثقافية والإيحاءات المرتبطة بمستويات اللغة.

تأسيسا على ما سبق، اتّفق معظم الدارسين على صعوبة تحديد الإيحاءات، وأجمعوا حول مصادرها وتشعّب أنواعها، فالمتكلمون أنفسهم زيادة على الظروف المحيطة باستعمالهم للغة و كذا حالاتهم النفسية والفيزيولوجية...، كلّها عوامل تتداخل لخلق الإيحاءات وإلصاقها بمعانيها الأساسية، كما طرحوا الإشكالية ذاتها في كون الإيحاءات ظاهرة فردية أم جماعية.

3-4- تحليل الإيحاءات في رواية الحلزون العنيد:

تمّ اختيار رواية "L'escargot entête" لرشيد بوجدرة المترجمة إلى اللّغة العربية على يد هشام القروي، و المدوّنة تندرج ضمن خانة الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، و التي تثير إحدى أبرز القضايا الشائكة في فترة السبعينات و المتمثلة في "البيروقراطية".

تحوي مدوّنة البحث كمّا هائلا من الألفاظ و العبارات المشحونة بجملة من الإيحاءات التي تضفي على النص قيمة أدبية خاصة، زيادة على أنّها تعد مفترقا يتلاقى فيه الفكر العربي المغاربي مع لغة المستعمر الفرنسي، كما سنلتفت إلى عتبات الرواية و مدى أهميتها، و دورها

الفعّال في إكساب الرواية معاني معيّنة، لأنّه قد تحمل صورة و عنوان الرواية في طياتهما إيحاءات مختلفة مفتوحة على العديد من التأويلات، إلاّ أنّ متن النص وحده كفيل بتحديد و ضبط المعاني التي قد يتضمنها الغلاف الخارجي للرواية.

أضحى الحديث عن نقل الإيحاءات محلّ نقاش، و قبلة دراسة و بحث العديد من الدارسين، إذ يؤكد معظمهم على أن عقبة ترجمة الإيحاءات تعتبر من أصعب العقبات تجاوزا، و من أعسر العناصر تعاملا، وقد عبّر أحد الدارسين عن هذا قائلا:"إنّ لغة كل أمة و بخاصة اللغة الأدبية محمّلة بعواطف خاصة، لا تدركها الألفاظ و لكن يدركها الأديب وحده"[1].

- إيحاءات الغلاف:

إنّ الغرض من تحليل غلاف رواية "الحلزون العنيد" لرشيد بوجدرة هو الكشف عن الإيحاءات الواردة فيه، حيث أضحى الفضاء الخارجي للرواية حدثا ثقافيا أكثر من كونه حدثا طبيعيا شكلته الصدفة يتوجّب دراسته.

لذلك كان لابدّ أن تولي دراسة النصوص عناية كبيرة لدلالات العتبات، و ما تحمله من ظلال قد تيسّر عملية الفهم و إدراك المعنى، باعتبارها مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخيّلي، لأنّ الكتاب يقرأ من خلال عنوانه و غلافه، و دراسة أيّ نوع من النصوص يستلزم التطرّق إلى عناوينها لما تحتويه من معلومات قد تساعد على فهم متن العمل و مقصديته، وبالتّالي الأخذ بعين الاعتبار أهمية العنوان في الأعمال الأدبية عامة و الروائية خاصّة.

يحتوي الغلاف الخارجي للرواية على عدّة عناصر تخبرنا بما قد يتضمنه متن العمل من أحداث وقضايا باعتباره خطابا موازيا و عتبة ضرورية للولوج إلى طيّات النص و استنطاق أبعاده الفنيّة،

1-إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص 184.

و الإيديولوجيّة، والجمالية، فهو بمثابة بطاقة التعريف التي ستساعد القارئ على فهم الرواية وتفسيرها قبل الغوص في أعماق النص و ثناياه[1].

كما يحمل الغلاف الخارجي للروايات رسومات تشكيليّة و لوحات فنيّة متنوعة تزيده روعة و جمالا، كالتي يحملها غلاف رواية الحلزون العنيد*، إذ أنّ لهذه الرسوم تأثيرا كبيرا على المتلقي بسبب ما تحمله من إيحاءات و رسائل مبطّنة يتلقاها و يؤولها كل فرد حسب ذاتيته و مرجعيته الثقافية والاجتماعية، و قد يقتصر على خطوط بسيطة أو فراغ تشكيلي و هو ما نجده في غلاف الرواية المترجمة "الحلزون العنيد" حيث يعدّ الغلاف بمثابة العتبة الأساسية لفهم العمل الأدبي وتفسير ما يتضمنه من مؤشرات لغوية (العنوان، كاتب الرواية، دار النشر، ...) و أخرى غير لغوية (رسومات ،أشكال) تعبّر عن هويّة العمل وماقد يحمله من رموز و علامات مشحونة بجملة من الإيحاءات. انطلاقا مما سبق، يتّضح بأنّ غلاف الرواية ليس أمرا اعتباطيا بل مقصودا يخضع لاستراتيجية معيّنة أساسها التجدّد من حيث الشكل والمضمون.

- إيحاءات العنوان:

يرتبط عنوان النص "الحلزون العنيد" ارتباطا وثيقا بمتن الرواية، و المتمثل في الصراع الدائم بين الإنسان و الدولة، و ذلك المدّ و الجزر الحاصل بينهما، كما يخبرنا العنوان عن طبيعة و نوعية التحدّي الذي يتميّز به الإنسان في مواجهة الصعاب و المطبّات، حيث يستخدم بوجدرة صفة "العناد" من خلال إسقاطها على الحلزون الذي يعدّ الوجه الآخر للموظف الهستيري ومرآته التي يرى خلالها كل حركاته و تصرفاته.

1_دراسة لـ د: جميل حمداوي بعنوان: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، في الموقع الالكتروني التالي: www.doroob.com/?p=310,يوم السبت21نوفمبر2015,على الساعة 10:00.

يتبيّن عند ملاحظة عنوان الرواية أنّ هناك تداخلا في حروفه التي تشمل أسماء الحيوانات التي اعتمدها الكاتب في روايته و المتمثلة في الحلزون و الفئران، بمعنى أنّ لفظ Escargot يتضمن على Escargot و Rat و يمكن أن نوضّح ذلك بالطريقة الآتية: escARgot.

أمّا فيما يخصّ عنوان الرواية المترجم إلى اللغة العربية بـ "الحلزون العنيد" ، فهو عبارة عن مقابل شكلي حيث قام المترجم بنقله حرفيّا قصد الحفاظ على الشحنات الإيحائية التي يحتويها الحلزون، فزيادة على أنّه حيوان رخوي فهو يوحي بالوحدة و العزلة، كما أنّه متقوقع على نفسه يحمل بيته فوق ظهره، هذه الصورة التي وظّفها رشيد بوجدرة لوصف إنطواء البيروقراطي على حاله، كما يوحي أيضا بالخصوبة و التوالد الموسمي.

من خلال هذه المعلومات المضافة إلى الحلزون يتبيّن أن المترجم قد وفق في ترجمة عنوان الرواية الذي يتماهى في البعد المرجعي مع البعد الإيحائي محافظ بذلك على الوظيفة الإيحائية لعنوان الرواية.

العنوان هو خلاصة ما حواه النص من أفكار و مشاعر و رؤى. و الملاحظ أنّ المترجم أخذ بعين الاعتبار بلاغة و شاعرية و خصائص العنوان الأصلي أثناء أدائه العملية الترجمية، إلّا أنّه أغفل ذلك التلاعب بالكلمات Jeux de mots الذي أدرجه بوجدرة ضمن عنوان روايته.

- إيحاءات الصورة:

تكاد تتطابق الصورة المصاحبة للرواية بأشكالها و ألوانها مع متن النص، فالصورة تشتمل على حلزونين، أحدهما متطلع الأفق و الثاني متوجّه في الاتجاه المعاكس، و هذا ما يوحي بالعناد L'entêtement، كما أنّ للحلزونيين ظلّ مشترك عبّر عنه الكاتب في متن النص من خلال

عبارة "je l'ai vu"[1]، إذ أنّ بطل الرواية مقيّد و ملاحق من طرف المجتمع، ما يوحي بأنّه غالبا ما يرتبط الفرد بمرجعيات و ثقافات وتقاليد تحكمه و تعيق مساره ونواياه على اعتبار أنّه ليس حرّا مهما عمل صالحا أم طالحا.

فيما يخصّ ألوان اللوحة، فهناك تمازج لونين متضاربين هما الأصفر والبنفسجي إذ يحملان قيما شعورية تتجاوز حدود اللون ذاته إلى مستويات عاطفية وإيحائية، كما تحمل هذه الألوان في جوفها طاقات تعبيرية متعددة و مثيرة؛ بمعنى أنّ اللّون الأصفر لا يحيل على اللّون إلاّ في الوهلة الأولى، أمّا في اللحظة الثانية يصبح اللّون دالا لمدلول ثان له طبيعة إيحائية، على اعتبار أنّ اللّون الأصفر يوحي بالنشاط و اليقظة التامة، بالإضافة إلى الصفاء الذهني[2]، و هو ما جسده الكاتب من خلال انضباط البيروقراطي و حبه لعمله.

أمّا اللّون البنفسجي فيوحي بالغموض و العراقيل التي يصادفها الإنسان في حياته[3]، علاوة على ذلك فإنّه يدل على الحزن و الكآبة، و هذا ما يتصف به بطل الرواية الذي يكتنفه الغموض، ما يعني تواجد طرفين متمايزين يعبّران عن تضارب في الآراء و اختلاف في المفاهيم.

هذا ما نلاحظه على غلاف الرواية المترجمة "الحلزون العنيد"، إذ اكتفت دار النشر بوضع بعض الخطوط البسيطة و الاستغناء على اللّوحات التشكيلية التي تشمل الفضاء الخارجي للرواية، فعلى غرار الدّور الجمالي الذي تحمله الرّسومات و اللّوحات لتسويق المنتج أو لفت انتباه القارئ، توجب على المترجم و دار النشر الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذا العنصر عنصر إلهام وتوظيفه يخدم الرواية، باعتباره الواجهة الأولى التي ترشد إلى متن النص و وسيلة إيضاح ترافق

1-Boudjedra Rachid ; L'escargot entêté, édition Denoël, collection Fabio, Paris, 2005,P 10

2- www.paintcafé.com le :23/03/2014

3-الموقع الإلكتروني نفسه.

الكلمة المكتوبة (العنوان و متن الرواية) لتساعد المتلقي القارئ على الفهم؛ إذ أضحت للصورة أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية فهي تزاحم اللّغة في أهمّ وظائفها التواصلية التعبيرية.

- تحليل إيحاءات متن الرواية:

يمكن اختيار الصيغ التي تحتوي على إيحاءات ذات ارتباطات ثقافية ;اجتماعية، قصد تحليلها استنادا إلى آراء المنظرين و المترجمين أمثال جورج مونان الذي يؤكد على أنّ الإيحاءات جزء من اللّغة و يجب ترجمتها و الوقوف عندها في الدرس التحليلي للروايات.

« Je laisse les promesses sexuelles aux bellâtres cosmétiques…celles de l'escargot sont répugnantes. Ma mère ignorait ce phénomène. Moi aussi. Les rats m'ont accaparé. »[1]

"إني أترك المآثر الجنسية للمجاملين...أمّا عن مآثر الحلزون، فهي مقرفة. كانت أمي تجهل هذه الظاهرة، وأنا كذلك، لاستئثار الجرذان بي"[2]. ما يلفت الانتباه في ترجمة هذه العبارة هو كيفية ترجمة "هشام القروي" لفظ "mère" التي وردت في النص الأصلي، فلا شكّ أنّ هناك ما يعيب هذه الترجمة و يجعلها غير دقيقة، حيث أنّ المترجم نقل هذا اللفظ كما لو أنّه لفظ عادي إذ أنّ لفظ "أمي" لا يحمل في طياته نفس الإيحاءات الواردة في "mère"، فمن خلال السياق العام للنص يتّضح بأن بطل الرواية يكن حقدا لوالدته. كما يعتبرها قاسية الملامح و مجرّدة من العواطف دون أحاسيس، حيث يقول:

---

1 Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté p-90

2- الحلزون العنيد، ص60.

« Ma mère, par contre avait de vilains traits [...] si elle ne m'avait pas mis en nourrice, je n'aurais pas été assailli par les rats »[1] .

"فقد كانت أمي بالمقابل قبيحة القسمات (...) لو لم تعهد بي إلى المربية، لما هاجمتني الجرذان..."[2]

فالمعاني التي تحويها كلمة "أمي" مغايرة لما هي موجودة في "mère" حيث أنّ "الأم" هي التي تربي وتحمي، فقد أطلقها الله عزّ و جلّ على الأصل الكريم الذي يوحي بالتّضحية و الفداء و الطهر و النقاء، و الحب و الحنان، كما في قوله تعالى: " **فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ**"[3].

و على هذا النسق يفرّق القرآن الكريم بين الأم و الوالدة حيث أنّ الله عزّ وجلّ يطلق لفظ "الوالدة" على المرأة التي تضع المولود بغضّ النظر عن مواصفاتها الحسنة أو القبيحة، **كما قال تعالى:** " **وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ ۖ لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ**"[4] فمن الناحية البيولوجية لابدّ للمولود من والدة، و من ناحية التربية و الرعاية و التّنشئة لابدّ له من أمّ، و هو حال بطل الرواية الذي أخذته والدته للمربية لتعتني به ما ترتب عنه فقدان بطل الرواية لحنان وإحساس الأم التي أغفلت دورها في تربيته.

و لهذا توجّب على المترجم التّفطن لهذا الأمر لكي يتمكن من نقل هذا الكمّ الهائل من الإيحاءات التي تتضمنها المفردة "والدة"، و تحسينا للترجمة يمكن اقتراح: "كانت والدتي تجهل هذه الظاهرة". لأنّها توحي بغرض صاحب النص و لعلّها تحدث الأثر المنشود في ذهن القارئ، إذ يكمن الدور المنوط بالمترجم في محاولة نقل معنى التعبير الأصلي نقلا دقيقا دون الإخلال

1 Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté p-86

2- الحلزون العنيد، ص 57.

3-سورة طه، الآية 40.

4-سورة البقرة، الآية 233.

بتركيبة النص لأنّ عملية الترجمة الهادفة إلى نقل المعنى لا تعمل على نقل الكلمات فحسب، بل إعادة إنتاج السحر المتضمن في المكنونات العاطفية والتصويرية للأثر، ما يعني لزوم البحث عن المكافآت الأقرب التي تحمل نفس الإيحاءات التي تتوفر عليها كلمات النص الأصلي، لذلك توجّب على المترجم إيجاد المكافئ الأكثر ضمانا لنقل المعنى العاطفي بدقة و أمانة و إحداث الأثر ذاته في اللّغة المستهدفة.

« Les Américains ont raison, Mickey Mouse est un snob qui danse sur du reloues couleur garance »[1]

"مع الأمريكان الحق ميكي ماوس ليس سوى نفاج راقص على مخمل بلون الفوه"[2]

في ترجمة هذه الجملة، يلتقي المترجم باسم خاص بالثقافة الغربية و المتمثل في شخصية "Mickey Mouse" حيث قام باللجوء إلى هامش الصفحة "Note de bas de page" فعرّفه كالآتي:

"ميكي ماوس عبارة عن رسوم متحركة شهيرة لوالت ديزني[3] فيما أن " Mickey Mouse"ليس لديه ما يقابله في الفضاء الثقافي العربي نلاحظ أن المترجم قد لجأ إلى الحرفية، حيث لا وجود لسبيل أضمن منها فيما يتعلق بنقل المعاني كاملة . "Mickey Mouse""[4] و هو فأر مشخّص، يتضمن وجوده إيحاءات سلبية بسبب ظهوره في بعض الأعمال على أنّه شخصية

---

1 Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté p.85.

2- الحلزون العنيد،ص ص 56 و 57.

3- المصدر نفسه،ص 57.

4-"Mickey Mouse": يذكر أنّ أوّل ظهور له في أوّل فيلم ناطق كان منتصف نوفمبر 1928 في شريط بعنوان "الباخرة ويللي"، "Steam Willie"و كان ظهور أول ترجمة لقصصه المصورة بالألمانية في سويسرا عام 1937.

متمرّدة تميل إلى الشغب و إثارة المشكلات و الإيقاع بين المحيطين به، و كذلك معاقرته للخمر وتدخين السجائر.

لم يقدم المترجم مقابل ل "Mouse" و المتمثل في "الفأر " و ذلك مرده إلى ألقاب شخصيات "والت ديزني ""Walt Disney" مركبة من اسمين يبدآن بنفس الحرف التاجي*، ما يعني أنّه حافظ على خصوصيات الاسم بإبقائه على "ماوس" دون الإخلال بروح الدعابة و التمرّد التي تكتسبها شخصيته، وما قد تحمله من معلومات إضافية لا يعلمها إلاّ مبتكرها.

فقد لجأ المترجم إلى التفسير من أجل إفهام القارئ العربي عن الخصوصيات الثقافية التي يحملها هذا الاسم؛ حيث أنّ الإشارة التي قام بها أسفل الصفحة تساعد القارئ على تحصيل المعنى و إيصاله، هذا ما يؤكده "بول بنسيمون" Paul Bensimon قائلا:

« C'est par rapport à la tonalité de l'œuvre que le traducteur décide d'expliquer, soit en bas de page, une allusion ou un fait culturel dont l'opacité risque de nuire à l'intelligibilité du récit »[1]

"بالنسبة للنص كاملا، يقرر المترجم شرح تلميح أو حقيقة ثقافية من شأن الشفافية التأثير على مصداقية الرواية سواء في النص نفسه أو أسفل الصفحة".

من هنا يظهر الدّور المنوط بالمترجم في نقل الإيحاءات الثقافية التي كثيرا ما تكون عسيرة التصّور

*يمكن أن نلاحظ ذلك في شخصيات: BeckyBurg, DonaldDuck,Beagle Boys, و غيرها من الشخصيات.

1- BENSIMON, Paul ; Palimpsestes : traduire la culture, Presses universitaire de la Sorbonne nouvelle, Paris, n°II, 1998,p12.

والإدراك لاستنادها على خلفيات إيديولوجية و حضارية مختلفة، فإيديولوجيات الغرب غير إيديولوجيات العرب خاصة الدول الإسلامية، ففيما يتعلق بمفردة "فأر" "Mouse"، فهي تعدّ مخلوقات ضارّة زيادة على أنّها تحمل إيحاءات سلبية باعتبارها وسيلة الشيطان لإحراق بيت النبي صلّى الله عليه وسلّم كما أنها سبب رئيسي لإفساد الأطعمة و نقل مرض الطاعون، وعن القاسم بن محمد يقول: "سمعت عائشة زوج النبي صلّى الله عليه و سلم تقول سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول أربع كلّهن فاسق يقتلن في الحلّ و الحرام الحدأة و الغراب و الفأرة و الكلب العقور" رواه مسلم[1].خلافا لذلك، فإنّ هذا النوع من القوارض إيحاءات إيجابية باعتباره رمز للقوة والفطنة في أمريكا[2]، فدلالاته مغايرة لدلالاته في العالم الإسلامي الذي يطلق على الفأر اسم الفويسق* ،و بالتالي فلاداعي للاستغراب عن سبب تحبيب الأطفال للفأر عن طريق الترويج لشخصيته "Mickey Mouse" في الألعاب و مدن الملاهي وغيرها.

لهذا نجد أنّ المترجم قد حافظ على ترجمته على الإيحاءات التي يحويها اللفظ فلوقام بترجمتها ب"الفأر ميكي" لأفقدها تلك التلونيات التي تغطي لفظ "Mouse" "ماوس".

"Les photographies l'ennuyaient beaucoup. Elle avait horreur du narcissisme : le combattait chez son époux, qui portait toujours sur lui sa propre photo, prise à vingt ans.[3]"

1-الموقع الالكتروني: www.al-islam.com يوم 2014/05/14 على الساعة: 22:00

2-BOUDJEDRA RACHID ;L'escargot entête ,p136.

* لسان العرب: مادة "فسق" (الفويسقة: الفأرة) و في الحديث: أنّه سمى الفأرة "فويسقة" تصغير فاسقة لخروجها من جحرها على الناس و إفسادها.

3- Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté p86.

"فقد كانت الصور لتضجرها جدّا، كانت تبغض النرجسيّة و تقاومها في زوجها الذي يحمل معه دوما صورة التقطت له و هو في العشرين"[1].

لقد التزم المترجم الحرفية في ترجمة كلمة "narcissisme" و ذلك للحفاظ على المعنى المقصود من صاحب الرواية؛ و كما هو معلوم فإنّ "النرجسيّة" كلمة مشتقة من زهرة النرجس"Flower Narcissisme" التي تدلّ على حب الشخص لذاته، كما أنّها تتضمن معلومات عدّة تتوافق ورواية "رشيد بوجدرة"، إذ يمكن إدراج مقارنة زهرة النرجس مع كنه النص في الجدول التالي:

زهرة النرجس	الحلزون العنيد
– إحدى أكثر الزهور شعبية في العالم – موطنها: منطقة البحر.أ.م. – انتقلت بواسطة المستعمرين الأوائل إلى أمريكا – تزهر عادة في الخريف إبتداءا من شهر نوفمبر. – تتكون من ستّة أوراق.	– الفئران متواجدة في كل المعمورة. – تدور أحداث الرواية في العاصمة: بالرّغم من أنّ رشيد بوجدرة لم يصرح بذلك إلا أنّه قام بإدراج معطيات وتلميحات تدّل على ذلك في الصفحات التالية: 39، 38، 12، 61، 43. – لم يكن الفأر موجودا في أمريكا، لكن الأوروبيين نقلوه معهم في القرن 17 م [2]. – تدور أحداث الرواية في شهر نوفمبر[3]. – تدور أحداث الرواية في 6 أيام.

1– الحلزون العنيد،ص 57.

2– المصدر نفسه،ص 36.

3– المصدر نفسه ،ص118.

لم يختر رشيد بوجدرة هذا اللفظ عن عبث، إنّما كان اختياره مقصودا ومدروسا، إذ أنّ "النرجسيّة" تحمل في طياتها كمّا هائلا من الإيحاءات مايحمله واللفظ من شحنات مكثّفة و معلومات إضافية تخدم موضوع الرواية.

ممّا لا شك فيه أنّ لفظ "narcissisme" هي وليدة ظروف غير لغوية"extra-linguistique" (ظروف تاريخية و اجتماعية) *، تنبّه إليها المترجم أثناء الفعل التّرجميActe de traduire لما تكسبه من أهميّة في تحصيل المعاني المرجوة، حيث يتوجّب على المترجم الأخذ بعين الاعتبار العوامل غير اللسانية التي يفرضها الوسط و الظروف الاجتماعية التي حققت من خلالها الترجمة.

ما يشدّ الانتباه وجود اللاحقة "isme" التي تشحن الألفاظ بالإيحاءات العاطفية، إذ أنّ لها نصيب في إحداث الأثر المقصود من صاحب النص، ما يمكنّها من التعبير عن الانفعالات بفضل المضمون العاطفي الذي اكتسبته من خلال سياق النص؛ و المتمثل في البغض و الكره و ما إلى ذلك من أحاسيس.

استنادا على هذا حرص المترجم على احترام البنية التركيبية (كلمة+ لاحقة) بإضافة اللاحقة "ية" لنرجس مما أكسب اللفظ رصيدا انفعاليا مؤثرا يوازي ما هو موجود في الكلمة "narcissisme"، فانتقاله من لغة إلى لغة أخرى لا يتحقق إلاّ من خلال الترجمة الحرفية، التي تكون وفيّة قدر الإمكان للنص المصدر.

« Je pense à ma chance. Je la dois à ma mère, j'ai une petite maison pimpante. Un jardinet que je soigne amoureusement »[1].

* تروي الأساطير اليونانية أنّ زهرة النرجس كانت فتى اسمه "Markissos"أو "Markissus" آية في الجمال و قد عشق نفسه عندما رأى انعكاس صورته في الماء فتحوّلت الصورة إلى زهرة النرجس.

1 - Boujedra Rachid ;L'escargot entêté ,p46.

"أفكر بحظي. أنا مدين به لأمي، لدي منزل صغير أنيق، و بستين أوليه عناية عاشق".[1].

نلاحظ توظيف الكاتب جملة من الكلمات ذات القيم الانفعالية التي ترافق معانيها، فكيف تعامل المترجم مع هذا النوع من الكلمات؟ و هل تمكن من إحداث ذات الأثر المتضمن في العبارة؟

إلتزم "هشام القروي" النقل الحرفي في ترجمته لهذه العبارة، حيث حرص على إظهار الصيغة اللفظية للتصغير "jardinet " من خلال إضافته ل "ي" التصغير (بسيتن) التي وظّفها الكاتب في وصف الحالة الشعورية لبطل الرواية إزاء بستان منزله.

تنطوي الصيغة اللفظية على إيحاءات عاطفية من شأنها التعبير عن الشعور والأحاسيس التي تلج صدر بطل الرواية من حفوّ و تحببّ، فالمقصود من هذه الصيغة هو تقريب مكانة البستان إلى نفسه، و هذا ما حافظ عليه المترجم بإدراج صيغة التصغير (اسم+ لاحقة تصغيرية) في اللغة العربية (بسيتن) حيث أنّه لم يلجأ إلى ترجمتها "بستان صغير" لعلمه بالشحنة العاطفية التي يحويها لفظ بسيتن، و انطلاقا من السياق العام للرواية، يتضح أنّ للمنزل عامة والبستان خاصة مكانة متميّزة على اعتبار أنّهما يمثلان المكان الأنسب للسكينة و الراحة و نسيان متاعب العمل و همومه.

فقد حافظت الترجمة الحرفية لصيغة التصغير على الإيحاءات المرتبطة بالموقف الشعوري لبطل الرواية، وبالتالي تم نقلها إلى اللغة العربية في صياغة تصغيرية محمّلة بنفس المحتوى العاطفي الموجود في لغة النص الأصلي.

إنّ النقل الحرفي لكلمة "jardinet " بالمثيل العربي "بسيتن" قد أدّى المعنى جيّدا، كما راعى المترجم الصيغة اللفظية و القيم الشعورية المتمثلة في الإيحاءات العاطفية التي تتجسّد في: التحبب و التودّد و التلطف، و هو ما يتطابق مع معنى الصيغة اللفظية في النص المصدر،

1- الحلزون العنيد،ص 32.

و تجدر الإشارة إلى أنّ المترجم تنبّه إلى إلحاق الإيحاءات بالصيغة التصغيرية حيث لجأ إلى إيجاد مقابل للأسلوب اللفظي و ظاهرته الصرفية التي تعمل على توضيح المعنى.

إنّ عبارة:

« J'ai une petite maison pimpante. Un jour que je soigne amoureusement. »

مثقلة بكلمات ذات طبيعة موحية مسبقا، فكل كلمة مرتبطة بحالة عاطفية بالنسبة لبطل الرواية إزاء منزله وبستانه، و تحتوي على إيحاءات إيجابية تعبّر عن مدى تعلّق "البيروقراطي" بموطنه، ما اقتضى على المترجم إيجاد مقابلات في اللّغة الهدف ذات طبيعة إيحائية و حمولة عاطفية مماثلة، و الحقّ أنّ ترجمة هشام القروي كانت موفّقة في مثل هذه الألفاظ و العبارات، لأنّها تعبّر عن الموقف الشعوري للبطل، كما أدّى المعنى وآثار نفس الوقع الذي يتركه النص الأصلي في قرائه الأصليين من خلال عملية الترجمة.

إنّ مهارة و دراية المترجم بخصائص اللغتين مكناه من الولوج إلى الإيحاءات الواردة في الكلمات العاطفية، ونقلها دون تشويه و لا تحريف، ما نتج عنه جملة مترجمة تعبّر عن المعنى الأصلي بدّقة كما أنّها جيّدة من ناحية نقل التركيب و المفردات.

« Je ne suis pas n'importe qui pour laisser trainer mes secrets derrière moi. La nuit est tombée. Elle vient raser mes joues. Barbe moins rugueuse »[1].

1- Boujedra Rachid ;L'escargot entêté ,p28.

"إنيّ لست أيّا كان حتى أترك أسراري منتشرة خلفي، حلّ الليل، و جاء يلامس خدّي، و يلمس ذقني"[1].

من خلال ترجمة هذا الأسلوب البلاغي، يتّضح بأنّ المترجم أعاد إنتاج الاستعارة Métaphore في اللّغة العربية على نحو يمكن القارئ من إدراك نفس المشاعر الجمالية التي تثيرها الاستعارة في قارئ النص الأصلي، فقد لجأ المترجم إلى إيجاد المقابل الأقرب لينقل المعنى المرتبط بحرفية الاستعارة، و يصوّر فكرة الكاتب و الغرض من استعماله لهذا الأسلوب البلاغي، حيث ترجمها بـ:" حلّ الليل و جاء يلامس خدّي و يلمس ذقني" فتضمنت الاستعارة تشبيه الليل باليد التي تلامس الخدّ، حيث حذف اليد و أبقى على لازمة من لوازمها و هي اللّمس، إذا تعد صورة مجازية مطابقة لحدّ بعيد لصورة الاستعارة الموجودة في النص المصدر.

من خلال ترجمة كلمات الاستعارة هو اعتمد المترجم النقل الحرفي ما عدا الفعل "raser" فقد قام بترجمة معناه "raser" قد تعني حلق اللّحية أو أن يقطع قطعا دقيقا، أو يشذّب تشذيبا رقيقا، و هو المعنى الموحى به، أن يلمس أو يحتك بشيء، فترجمة "raser" ب "اللمس" كانت ترجمة موفّقة تساعد على جلاء معنى الاستعارة، و استنادا إلى شخصية بطل الرواية، يلاحظ بأنّها شخصية منطوية على نفسها لا مؤنس و لارفيق يشاركها الليل، فصوّر الكاتب الليل و كأنّه الحبيب الذي يؤنس بطل الرواية و يرافقه، وهذا ما يتجلى من خلال الترجمة لمقتضيات الأحوال، فقيمة الاستعارة في الرواية لا تتحقق إلاّ بجعلها عنصرا فعّالا في بناء الأسلوب و إنتاج الدلالات و كذا تفاعلها مع السّياق الذي وردت فيه، حيث أنّ الحديث عن الاستعارة هو حديث عن الإيحاء فالاستعارة جزء من المجاز و لها دلالات إيحائية.

1- الحلزون العنيد،ص 19.

فالإيحاء موجود لا محالة في الاستعارة، ما يتوجب على المترجم الحرص على نقله إلى اللغة المنقول إليها وبالتالي المحافظة على جلّ القيم التي قد تتضمنها الاستعارة من شحنات مكثفة وصور شاعرية، بحيث تكتسي الاستعارة لباسا أنيقا من المعاني من خلال دال الإيحاء المتمثل في الأسلوب البلاغي الخاص إلى جانب القيم الدّلالية التي توحي بها أصوات السّين المهموسة.

أوجد المترجم مكافئ إيحائي Equivalence connotative للاستعارة يعبّر عن نفس الشحنات الإيحائية التي تلحق بكلماتها و المتمثلة في المؤانسة والعطف ،كما تنبّه أيضا إلى نقل الإيحاءات الإيجابية التي تتضمنها الاستعارة الأصلية بمحافظته على الاستعارة و شاعريتها بخلق استجابة مشابهة لتلك الاستجابة التي قد يبديها قارئ النص في لغته الأصلية بحكم انتماء المترجم لنفس المنطقة الجغرافية للكاتب و المتمثلة في منطقة المغرب العربي، بالإضافة إلى تقاسمه و إيّاه الثقافة ذاتها، نلاحظ أنّه قد تمكّن من الولوج إلى عمق الاستعارة و ما تحمله من إيحاءات لفظية، حيث قام بإيجاد المقابل الطبيعي للتعبير الأصلي من حيث الظلال المرتبطة بمفردات الاستعارة (العطف، المؤانسة)، و نقل نفس الوضعية و التأثير العاطفي بما يتوافق و أنماط التعبير المتعارف عليه في اللغة المستقبلية، مع المحافظة على وظيفة النص وقصده.

إنّ أحسن طريقة للحفاظ على خصوصيات ودلالات الاستعارة هي الترجمة الحرفية، لأنّ الاستعارة تسمح بتعدّد الصور الإيحائية، فالكلمة واحدة لكن المدلولات متعدّدة، فبحكم المعرفة المشتركة بين الكاتب والمترجم تيسّر على المترجم تفسير الاستعارة، وبالتالي سهل عليه نقلها مع المحافظة على إيحاءاتها.

« Je comprends les habitants d'Uqubar– une ville d'Irak– qui au VII e siècle musulman avaient organisé un état indépendant»[1]

1– Boujedra Rachid ;L'escargot entêté ,p40.

" إنّني أفهم سكان مدينة ' أقتبر' العراقية، الذين أقاموا في القرن السابع الهجري دولة مستقلة الكيان"[1].

لجأ هشام القروي إلى الهامش مرة أخرى وقال:" لست واثقا من وجود هذه المدينة ، غير أنّ الروائي الأرجنتيني "بور غير" يذكرها في إحدى قصصه ".

يؤخذ على المترجم عدم التوثيق والتأكد من اسم المدينة في المعاجم الجغرافية، إذ يلاحظ أنّه قام باقتراح مصطلح جديد"Uqubar" والمتمثل في"أقتبر" في حين أنّ الاسم المتعارف عليه موجود، هو "عكبرا" [2].

ترجمة اسم المدينة بهذه الطريقة يطمس الإيحاءات المضافة إلى هذا الاسم، فقد كانت هذه المدينة تعد رمزا للتكاثر والتناسل، كما أنّها تعج بالأخاديد التي تعتبر المقرّ المفضل بالنسبة للفئران، لذلك يمكن ترجمة هذا الاسم بـ "عنق الهوا" المستلهم من عنق الرّحم لكثرة الولادات أو "الإبراهيمية " أو "السميجة" فكلها أسماء تؤدي المعنى والضلال التي تحيط باسم المدينة، وتحافظ نوعا ما على القيم المرتبطة باللفظ من خلال وروده ضمن سياق النص.

المدن ذات مدلولات في الأدب التخييلي لاحتوائها على إيحاءات يجب مراعاتها إبّان الفعل الترجمي، حيث يقول محمد الدّيدواني : " وفي بعض أسماء المدن والأماكن إيحاء وتاريخ لا يعرفه إلّا من أطلع عليه وعرف القصة المقترنة به " [3] .

---

1 – الحلزون العنيد،ص28.

2 – عكبرا : بلدية بينها وبين بغداد عشرة فراسخ، معروفة بالبساتين والخضرة والجمال ، كما أنّها عرفت باسم "عنق الهوا" ثمّ باسم " عكبرا " أو "الإبراهيميّة " أو "السميجة" (السمكة الصغيرة).

3 –محمد الدّيدواني:علم الترجمة بين النظرية والتطبيق,دار المعارف للطباعة والنشر,سوسة, تونس، 1992 ، ص30.

بناء على هذه المعطيات : فإنّ المترجم لم يراعي في نقله لاسم المدينة الإيحاءات المرتبطة بها. فابتكر اسما جديدا للمدينة يخلّ بالمعنى العام للرواية ولا يؤدي الغرض المنشود من طرف الكاتب في إيصال فكرة التناسل إلى القارئ، ولا يقدم معطيات مضافة يساعد على فهم المغزى من إدراج المدينة في الرواية، ما يقتضي على المترجم أن يكون حذرا بشأن أسماء المدن قدر حذره من الكلمات المعجمية، فقد لا يعني اسم المدينة المقترح من طرف المترجم شيئا للقارئ العربي الذي يجهل تاريخ المدينة والمعلومات الإضافية التي تتضمنها.

لذلك فمن الأنسب ترجمتها بالاسم المعترف عليه "عكبرا" للحفاظ على الإيحاءات المرتبطة به كي نسمح لقارئ الترجمة بفهم القصد كاملا.

أدرج رشيد بوجدرة في روايته مثلا شعبيا « La tête du chauve est proche de dieu » .حيث قام المترجم بنقله حرفيا إلى: "رأس الفرطاس قريب لربي"[1].

محافظا لذلك على الطابع الشعبي للمثل الذي يتضمن فلسفة بسيطة نابعة من الحياة العادية العامة، فألفاظ المترجم معبرة عن واقع الحياة والخبرة المعاشة، بحيث قام هشام القروي بمشاركة اللفظ والمعنى ما منح المثل الشعبي معاني إضافية تخصّ طريقة المنشئ و التجربة ومعرفة قائله.

تعبّر الترجمة الحرفية لهذا القول المأثور عن المعنى بدقّة متناهية، كما أنّها جيّدة من ناحية نقل التركيب ، و المفردات ، والمستوى اللغوي ، ومراعاة البلاغة اللّفظية، والقيم الجمالية ممّا أضفى على المثل إيقاعا حسنا يتجسّد في السجع بين رأس/ الفرطاس.

علاوة على هذا ، فانتماء المترجم إلى نفس بيئته وثقافة الكاتب مكنّه من تحقيق المقصد المتضمّن في النص ، لأنّ ثقافة الأمم و المجتمعات تتجلّى من خلال هذا النوع من التعابير الاصطلاحية التي تعدّ الناقل الأمين للقيم والأحاسيس والتجارب التي تمرّ بها الشعوب، وبالتالي

1- الحلزون العنيد،ص35.

تيسّرت عليه الترجمة بحكم قربه من بيئة المثل و منبعه، ووجود تواصل بين الكاتب والمترجم بالرجوع إلى المواقف المشتركة بينهم.

إنّ لجوء المترجم إلى الترجمة الحرفية مكنة من نقل الإيحاءات المصاحبة لكلمات التعبير expression ذات الدلالات الاجتماعية والثقافية والدينية، حيث زاوج بين النقل الحرفي لكلمات المثل والمحافظة على شكله(la forme) من قصر وإيقاع، فالترجمة بالمكافئ تؤدي إلى تدمير المثل الشعبي ومن ثم تدمير شبكات الدلالة العامية أو تغييرها، وهو أحد الإتجاهات الواجب تجنّبها عند ترجمة المثل الشعبي.

« A savoir si toute cette affaire n'a pas montée par le chef de l'équipe n°=1.Il ne m'aime pas beaucoup et je lui rends lion » [1]

"ومن يدري إذا كانت هذه القضية برمّتها كذبة لفقها قائد الفرقة رقم 01 إنّه لا يحبني كثيرا. وأنا بدوري، أقايضه العين بالعين"[2]

إنّ ترجمة التعبير "Je lui rends bien" بـ «أقايضه العين بالعين"، ما يعني أنّه لم يلتزم بالترجمة الحرفية للنص الفرنسي، وإنّما يتجاوز ذلك ليقوم بترجمة المعنى، فاستخدامه للقول المأثور " العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم " لم يأت صدفة وإنّما جاء بعد تفكير وتأمل عميقين ليلا ثم الموقف الذي وقع فيه الموظّف والشعور الذي انتابه حيال رئيس الفرقة 1 الذي لا يحبه، وعلاوة على ذلك لعبارة "العين بالعين" إيحاءات دينيّة مستمدة من قوله تعالى:" **وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ ۚ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ ۚ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**" [3]. اعتمد المترجم على التأويل في الترجمة لهذه الجملة، وجلاء ذاتية (Subjectivité) أثناء

1 – Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté ,p63.

2– الحلزون العنيد،ص42.

3 – المائدة، الآية :45 .

أدائه العملية الترجمية حيث يتّضح أنّ تأثير التفكير بواسطة لغة القرآن فاق بكثير تأثير التفكير بواسطة اللّغة الفرنسية لدى ترجمته لمعاني العبارة المحمّلة بالإيحاءات الدينية والسوسيو ثقافية وهو ما لا نجده في جملة النص الأصلي.

فلو سلّمنا بأنّ الترجمة هي علم وفن وذوق، يتّضح أنّ اختيار هذه الصيغة اعتبارا أن النص مفتوح التأويلات والقرارات المختلفة، فتوجّب عليه انتقاء المفردات والصيغ الأجمل و الأكثر تعبيرا وتأثيرا في نفسية الملتقي حيث استطاع أن ينتج عبارة ليست بالضرورة نفسها في الأصل لاختلاف عبقرية اللغة تنطوي على تلونيات مرافقة للمعنى تنتج وقعا كبيرا. أكبر ممّا كانت تستنتجه الترجمة الحرفية، ما يعني حريّة التصرف دون الإخلال بالمعنى، وذلك بغرض إنتاج نصّ يعدّ اكتشاف جديدا للنص الأوّل، يستمد حيويته من إحساسه ومشاعره و استكناه الدلالات والصور التي توحي إليها الرموز النصية لتجسيدها لغويا من خلال توظيفها في النص المترجم .

لكلّ لغة سماتها وأساليبها في التعبير عن الأشياء، ممّا يعطي المترجم حيّزا من الحرية يستفيد منه لتوظيف هذه الخصائص لإنتاج إبداع مشابه أو على الأقل مقاربا لإبداع الكاتب في هذه اللغة الأصلية، لأنّنا لا نعتبر النص المترجم بالضرورة الوجه الآخر من السّجاد، فالترجمة عبارة عن إعادة كتابة بأصول اللغة المنقول إليها(العربية).

فاللّغة العربية كلماتها مشحونة بالإيحاءات، فقد توافق أو لا توافق الشحنات الإيجابية المتضمنة لغة النص المنقول منه، ما يتطلب من المترجم توفره على الكفاءة اللسانية وغير اللسانية، وأن يكون في منتهى الأمانة، فأيّ تعامل غير أمين مع النص يقود بالنتيجة إلى الإنحراف في عملية نقل النص الأصلي.

فقد كان المترجم حريصا على إيصال الفكرة عن طريق عبارة ذات إيحاءات قرآنية تزيد من جمال وإبداع النص المترجم، تعبّر عن ثقافته ورقعته الجغرافية.

أمّا فيما يخص الطريقة التي استخدامها هشام القروي فقد كانت ذكيّة جدّا، حيث قام بتكييف العبارة على حسب روح اللغة العربية ، وكان اعتماده لها حرص منه على إيصال الفكرة وذلك بتغيير المنظور أو زاوية الإضاءة ليناسب طرائق التعبير في اللغة العربية، ما نتج عنه عبارة ذات إيحاءات قرآنية تخبر المتلقي عن المتكلم وبيئته وثقافة المترجم(مغاربية/ إسلامية)زادت من إبداع النص المترجم.

« Déploiement circulaire de l'horison orangé. Il peut toujours » [1]

" الأفق الوردي يرسم خطا دائريا – لا يزال المطر يتساقط "[2].

لجأ المترجم إلى استبدال كلمة "برتقالي" بـ "وردي"، والفرق شاسع بين إيحاءات اللّون البرتقالي وإيحاءات اللّون الوردي، إذ تشكّل الألوان ظاهرة دلالية لافتة للنظر، فقد ارتبطت بمظاهر الحياة ونشاطاتها المختلفة ممّا يدلّ على أنّ اللّون وإيحاءاته يكوّنان معادلا فنيّا للحياة حيث تضاف الألوان إلى مظاهر الإنسانية والطبيعية نحو قول رشيد بوجدرة " l'horizon orangé"، فقد استخدمه للتعبير عن الحالة النفسية المراد إيصالها إلى المتلقي، و المتمثلة في حالة الأرق التي يعيشها "البيروقراطي" – بطل الرواية ، فالترجمة إلى اللّغة العربية لا تطابق المعنى المقصود من الكلمة الفرنسية ، لأنّ اللّون البرتقالي يعكس شعورا بالإحباط والحرمان والطيش، عكس اللّون الوردي الذي يوحي بالعذوبة و الوداعة [3] .

صورة الأفق الوردي مغايرة لما تمثله صورة الأفق البرتقالي، إذ تمثّل الصورة الأولى لحظات الغروب لأن الشمس ترسو باسطة لتواصل مع الشاطئ جسرا بلوريا يتلألأ على صفحة البحر، في حين يمثّل الأفق البرتقالي عناق الشمس مع الأفق الذي يعبّر عن لحظات الشروق.

---

1 – Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté ,p23.

2– الحلزون العنيد،ص15.

3 – جمال الخطيب : دراسة : اختصاصي الطب النفسي ، في الموقع الإلكتروني التالي : www.hayat nafs.com يوم الأحد 22 نوفمبر 2015 على الساعة :00: 11 .

لذلك توجّب على المترجم أن يتمعن في المعنى المقصود ، وأن لا يتصرف إلى حدّ التشويه، فإيحاءات الألوان تختلف من موقف لآخر ، حيث أنّ الكاتب عند توظيفه للون ما فإنّه حتما لا يرمي إلى توظيفه كما منحته الطبيعة، وإنّما يخلق منه صورة تخيليّة تؤثر في القارئ عن طريق وضعه في سياق مخالف عما هو في أصله وذلك لما تحمله الألوان من كثافة وشحنات عاطفية.

إيحاءات اللّون البرتقالي مغايرة إيحاءات اللّون الوردي، فليس دائما لكلمة "لون" إيحاء ثابتا، وإنما يختلف مفهوم اللون حسب الموقف، وهذا ما عبّر عنه "بيكاسو" قائلا :"للون قدرة إيحائية عالية لما له من بعد فكري ونفسي قد يوظّفه الشاعر ليجعل الأشكال و الألوان والأفكار تترابط جميعها مع بعضها بعلائق... مؤلفة نظاما بنائيا طوبولوجيا " [1] .

فتوظيف رشيد بوجدرة للّون البرتقالي كان مقصودا لما يحمله هذا اللّون من إيحاءات مرتبطة بحالة الجوّ السائدة في الرواية والمتمثلة في "فصل الخريف"، وهو فصل الانتقال من مرحلة الهدوء والسكينة في فصل الصيف إلى مرحلة الانفعالات والاضطرابات في فصل الشتاء.

ممّا لا شك فيه، أنّ ألفاظ الألوان وليدة ظروف نفسية ينبغي على المترجم احترامها والانتباه إليها أثناء تحقيقه الفعل الترجمي، لأنّ استبدال اللّون البرتقالي باللّون الوردي يرافقه بالضرورة تعبير في الإيحاءات، وبالتالي عدم تحقيق الأثر المنشود وعدم التمكّن من تحصيل الصورة التخييلية التي أراد أن يرسمها رشيد بوجدرة في ذهن القارئ، فالمترجم مهما كانت قدرته ومهارته فهو قطعا واقع في حيرة، فهل عليه أن يلتزم بما أمامه أم يجري تعديلات للمحافظة على جوهر النص؟

1 – مقالة لـ : زمن عبد زيد، ودلالة اللون عند الجواهري ، مركز النور للدراسات ، في الموقع الإلكتروني التالي: www.alnoor.se/article.asp?id=40145 يوم 2014/02/24 على الساعة 16:00 ·

استنادا إلى ما سبق، فإنّ الإيحاءات الكامنة في كلمة "وردي" لا يمكن أن تتوافق مع إيحاءات كلمة "برتقالي" لكان واثق الخطوة في ترجمته، حيث تصبح الترجمة : " الأفق البرتقالي يرسم خطا دائريا، وبالتالي سيوفي بالمعنى ويحافظ على إيحاءاته دون تغيير، لأنّ المترجم مطالب في المقام الأول بإخراج المعنى كاملا قدر المستطاع ، فإذا تضمن اللفظ انفعالات أو أحاسيس معيّنة فلا بدّ من صونها ونقلها بأمانة.

ولنأخذ بعد ذلك ترجمة أخرى لكلمة "لفظ اللون".

« Je suis resté, longtemps, dans le noir » [1]

"ظللت قابعا في العتمة طويلا".[2].

تحتوي هذه الجملة على "لفظ اللّون" المتمثل في اللّون الأسود «noir»، فقد غيرت إستراتيجية الترجمة ، إذ جرى العرف أن يترجم "لفظ اللّون" بلفظ آخر يقابله، إلاّ أنّه قام بترجمته «le noir» بصورة غير مباشرة بمعنى أنّه لم يذكر اللّون وإنّما أحضر قرينة استبدال من خلالها عليه والمتمثلة في العتمة ما يعني بأن اللّون الأسود حاضر ذهنيّا من خلال دلالة الجملة.

اللّون الأسود يوحي بالقتامة والبرود والشرّ ، كما يعتبر من ألوان الصمت والكبت والغموض[3] ، والإيحاءات جزء من التعبير ويجب ترجمتها ، وهو ما قام به "هشام القروي" أثناء أدائه العمل الترجمي، حيث أتى بدلالة من إيحاءات اللّون (العتمة) ووظّفها في ترجمته لتلائم الموقف السياقي الذي وضعت فيه، فالعتمة موحى بها وإن لم تكن مذكورة في النص الفرنسي.

من هذا المنطق يتّضح أنّ المترجم قد حاك قدر الطاقة المقابل الأنجع لجلاء الصورة المرجوّة، ما أضفى على ترجمته نوعا من الحيويّة والإبداع.

1- Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté ,p148.

2- الحلزون العنيد، ص95.

3 – دراسة لـ : جمال الخطيب ، (اختصاصي الطب النفسي) ، في الموقع الإلكتروني المذكور آنفا .

«Je m'affole à tort. Mais l'hiatus est évident- le pan- mur- blanc / Le tic-tac-temps. Le calendrier- dispositif » [1]

"ما من مبرر لهذا الفزع الذي تملكين، لكن الفجوة جلية ، شقة الجدار- الأبيض، تكتكة الوقت . الرزنامة –الجهاز"[2] .

في ترجمة هذه الجملة ، ورد لفظ "tic-tac" الخاص بصوت عقارب الساعة كما هو مبين من خلال السياق" Contexte" ، حيث لجأ المترجم إلى إيجاد مقابل له في اللّغة العربية و المتمثل في "تكتكة" الذي يتضمن نفس التتابع الصوتي وما يوحي به من إزعاج وضجيج.

المعنى محصل بكاملة لا غبار عليه، حيث حافظ المترجم على سلسلة الأصوات اللغوية المنسجمة ودقة اختياره للحروف المناسبة، كما قام بمحاكاة أصوات اللفظ وجرسه الموسيقي لما يقابله في اللغة المنقول إليها.

إنّ التأمل المتأني والأمانة والدّقة التي تتطلبها الترجمة، تقتضي على المترجم أن يأتي بلفظ له نفس الوقع الصوتي ذو القوة التعبيرية التي تلاءم المعنى. وبالتالي فإنّ لفظة التكتكة تحمل إيحاءات صوتية توقظ انطباعات وأحاسيس القارئ ، وترسم في مخيّلته ذلك الصوت غير الملاحظ الذي لا يسمع إلاّ في مكان يتسم بالهدوء والسكينة، كما أنّه صوت غير متصل ومتقطع يثير الإزعاج والقلق في النفوس.

انتبه المترجم إلى الأصوات التي يتضمنها لفظ "tic-tac" ونقلها إلى اللّغة العربية، من خلال المحافظة على الجرس الموسيقي والصوتي للفظ، فكان تأثيره مباشرا لشفافية اللّفظ الذي يملك خاصة إيحائية في نفسه، وهذا ما يطلق عليه اسم الكلمات الإيحائية و لعلّ نظرة فاحصة على كلمة "سلسبيل" في القرآن الكريم تظهر لنا هذا الاقتران بين الإيقاع وإيحائه، من ذلك قوله تعالى:

1- Boudjedra Rachid ;L'escargot entêté ,pp139-140

2- الحلزون العنيد،ص90.

" **عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلًا** " [1]، فالملاحظ هو ذلك التناسب بين إيحاء الصوت والدلالة المقصود ة، إذ أنّ لفظ"سلسبيل" يوحي بالسلالة و السهولة اللّذان يشتركان مع لفظ "سلسبيل" في بعض الحروف مثل 'س' و 'ل'.

استنادا إلى ترجمة هشام القروي، يتّضح مدى تطابق أصوات الحروف 'آ' و'ت'، 'c'و 'ك' باعتبارها صوتان يجمعان بين الشدّة والتفخيم، وبهذا أدى لفظ 'تكتكة' صورة الإزعاج من جانبه الصوتي الإيحائي باعتبار أنّ هذا اللفظ ذو دلالة مزدوجة إحداهما لغوية والأخرى إيحائية أحدثها إيقاع اللّفظ.

للأصوات والإيقاع أهمية كبيرة في استنباط الإيحاءات من الألفاظ والعبارات لما تحمله من دلالات شعورية ونفسية، حيث أنّها ترتبط بمعانيها(الأصوات) ارتباطا وثيقا، كما يعدّ الجانب الصوتي ركنا أساسيا في بناء التعبير وتصوير المعنى الموجود في السياق بدقّة و أنّ كلّ اللغات تحتوي على دلالة لفظية وإيقاع إيحاء مرادفات قريبة من حيث الصوت و مطابقة إلى حدّ بعيد فيما يخص الإشارات الصوتية المصاحبة، محدثا بذلك الأثر نفسه في سمع المتلقي ووجدانه.

إنّ ترجمة بعض النماذج المختارة من متن المدوّنة كان موقفا نوعا ما من طرف المترجم "هشام القروي"، إذ أنّه ليس بغريب أن تأتي ترجمته لهذه الرواية "أمينة"، فكونه روائي ومبدع في تخصّصه بالإضافة إلى الخبرة التي اكتسبها من خلال ممارسته الترجمة، تبيّن أنّها عوامل ساهمت في تعزيز قدرته على تجاوز المطبّات ومراعاتها أثناء العمل الترجمي، ولكن من المعروف أنّ المطابقة التّامة بين النص الأصلي والنص المترجم أمر غير وارد البتّة، لاسيما في النصوص الأدبية ذات الصيغة الإبداعية والإيحائية المتشعبة الواردة ضمن ألفاظها وتعابيرها التي يوظّفها المبدع حسب حالاته النفسية ومرجعياته الفكرية وبيئته السوسيوثقافية وأهدافه المرجوّة، لذلك فمهما ارتقت الترجمة ودقت، ومهما انتهج المترجم من إستراتيجية هناك دائما جزء مفقود من المعنى.

---

1 – سورة الإنسان ، الآية 18.

الفصل الثالث

التشكيل السردي للتاريخ عند رشيد بوجدرة

1- الفضاء

1-1- مفهوم الفضاء

1-2-فضاء الغلاف والعنوان في رواية "الحلزون العنيد"

1-3-تجلّيات الفضاء المكاني في روايتي "تيميمون" و "ضربة جزاء"

1-4- بنية المكان الروائي بين حقيقة التاريخ وفضاء المتخيّل في رواية "معركة الزّقاق"

2- الزمن

2-1- مفهوم الزمن

2-2- الزمن الروائي واستدعاء التاريخ في رواية "معركة الزقاق"

2-3- الاسترجاعات والحكاية الترددية في رواية "معركة الزقاق"

2-4- اشتغال الذاكرة والتخييل والتواترات الزمنية في رواية "الانبهار"

1- الفضاء

1-1- مفهوم الفضاء :أ/ الفضاء في النقد الغربي الحديث :

كان الزمن منذ فترة غير بعيدة موضوعا رئيسيا للعديد من الدراسات السيميائية والشعرية " و هذا ليس بمستغرب ، لأنّ الزمن ، زمن الخطاب و زمن القراءة ، هو العامل الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه"[1] ، لكن الباحث في تحليلات السرد الأدبي لن يجد أيّة نظرية للفضاء الروائي و إنّما نقط متقطعة على هيئة دراسات ، غير أنّها مفيدة لتحديد المسار نحو الماهية و الاشتغال . و لعلّ من يمثّل هذا التّوجه هو " غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) ، عندما قام في كتابه "شعرية الفضاء" (La poétique de l'espace) "بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت و الغرف المغلقة أو الأماكن المنفتحة ، الخفيّة أو الظاهرة ، المركزية أو الهامشية ، و غيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتّضح فيه تخيل الكاتب و القارئ معا "[2] . على أنّه لم يعتمد في دراسته سوى على جدلية الخارج و الداخل و المعارضة بين القبو/ العلية ، و بين البيت / و اللابيت .[3]

1- عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي " الرواية في الأردن نموذجا " ، وزارة الثقافة ، عمان ، 2002 ، ص 03 .

2 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي،ط1 ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء / لبنان ، 1990 ، ص 25 .

3 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الملاحظ أنّه لم ينظر إلى الفضاء إلّا نظرة "جاذبية تقلّص من شموليته و تختزل أبعاده الطبوغرافية و الدلالية و الرمزية ".[1]

و سواء عند باشلار أو جورج بوليه (g .poulet) ، فإنّ مقاربة الفضاء كانت تتمّ دائما من "زاوية وظيفية تبحث في التّمظهرات الواقعية و القيم الرمزية التي يتضمنها أكثر ممّا تأبه لبنية و منطقه الداخلي و العلائق التي تربطه بمكوّنات التخيل الروائي ".[2]

من المعلوم أنّ الفضاء لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد بل يتداخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات و الأحداث و الرؤيات السردية، و عدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات و الصلات التي يقيمها ، يصعب فهم الدّور النصي الذي يقوم به داخل السرد .

غير أنّ الدراسات المنجزة حول موضوع الفضاء* لم تقدم له مفهوما واحدا بقدر ما قدمت مفهومين أو أكثر ، فأغنت بذلك تصوّر الفضاء الروائي ، و مهّدت لانبثاق شعرية خاصة به ما انفكت تتطور مع الوقت ، غير أنّ هذه الشعرية لا تدّعي الإمساك بجميع مظاهر و دلالات الفضاء في العمل الروائي بل "تقّر بنسبة التحليل الذي تقيمه بدرجات متفاوتة من العمق ، وتحاول

---

1 – Gaston Bachelard : la poétique de l’espace , presse : universitaires de France , paris , 1972 , p 05 .

2 – عمل جماعي : الفضاء الروائي ، تر: عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 ، ص 5 .

* – لخص الباحث حميد لحميداني الأشكال الأربعة التي اتخذها مفهوم الفضاء ، و سنعود إليها في العناصر الآتية في هذه الدراسة .

أن تكون أكثر إنتاجا بنقل اهتمامها إلى رصد المبادئ البنيوية التي تنظم الفضاء في الرواية"[1] . أو تلك المستويات المتعالقة مع البناء الحكائي بحوافزه وإبدالاته .

اقتصرت دراسة "جورج بوليه" للفضاء الروائي لذاته ، دون تحليل الرّوابط التي بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى ، باعتبار أنّ المكان ليس منعزلا عن باقي عناصر السرد ، و إنما يتشابك في علاقات متعدّدة مع المكوّنات السردية الأخرى ، كالشخصيات والأحداث و الرؤى. كلّ ذلك من خلال بحثه حول الفضاء البروستي l'espace proustien .[2]

أمّا محاولات رولان بورنوف وريال والي في (العالم الروائي) فاقتصرت على تحليل مظاهر الوصف ، و الاهتمام بوظائف المكان في علاقته مع الشخصيات و المواقف والزمن ،

و اقترح قياس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي لمحاولة الكشف عن القيم الرمزية

و الايديولوجية التي لها علاقة بعرض و تقديم الكتاب.[3]

و لعلّ أهمّ دراسة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي ، تلك التي قام بها المنظّر السوفييتي "يوري لوتمان " (Y.lontman) في (بنية النص الفنيّ) عام 1973 ، عندما بنى دراسته على مجموعة من التّقاطبات المكانية في شكل ثنائيات ضدّية ، تجمع بين عناصر متعارضة من قبيل : (الداخل / الخارج) ، (الفوق / التحت) ، (الأمام / الخلف) ....

---

1 – عمل جماعي : الفضاء الروائي ، ص 07 .

2 – محمد عزّام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005 ، ص 68 .

3 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 26 .

و تعبّر عن العلاقات و التّواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث ، فترتقي بالعلاقات المكانية المعتادة إلى مستوى النموذج المكاني القابل للتحليل ، وفقا لطبيعة تنظيم و اشتغال المادة المكانية في الخطاب الروائي ، و يعطي أمثلة منطلقا من نماذج اجتماعية و دينية و سياسية و أخلاقية .

و التي يرى أنّها "تتضمن ، و بنسب متفاوتة ، صفات مكانية ، تارة في شكل تقابل : السماء / الأرض ، و تارة في شكل نوع من التراتبية السياسية و الاجتماعية حين تعارض بين الطبقات العليا / الدنيا ، و تارة في صورة صفة إطلاقية حين تقابل بين اليمين / اليسار (...)

و كل هذه الصفات تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة ، و تقدّم نموذجا إيديولوجيا متكاملا خاصا بنمط ثقافي معطى".[1]

إنّ أبرز المفاهيم و أكثرها إجرائية ، مفهوم الحدّ الذي يقوم بوصفه "مفهوما طوبوغرافيا بتقسيم فضاء الحكاية إلى فضاءين صغيرين غير متقاطعين و يتضمنان قيما ومبادئ متعارضة (الأمن / الخطر) و (الشرّ / الخير) ... ممّا ينجم عنه تمفصل الفضاء التخييلي إلى أماكن مباحة و أخرى محضورة لا يجوز اختراقها بغير ترخيص مسبق ".[2]

ثمّ يتجاوز (يوري لوتمان) مرة أخرى الدراسة النظرية لمفهوم التّقاطب لينتقل إلى الممارسة النقدية ، و " يحلل شعر (تيوشيف) من خلال ثنائية : الأعلى / الأسفل ، فيربط الطرف الأوّل بـ (الاتساع) و الطرف الثاني بـ (الضّيق) ، ثم يدل بـ (الأسفل) على النّزعة

---

1 – محمد عزّام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .

2 – عمل جماعي : الفضاء الروائي ، ص 07 .

المادية ، و يدل به الأعلى النّزعة الروحية ، لينتهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أنّ (الأعلى) هو مجال الحياة ، و أنّ (الأسفل) هو مجال الموت .

و في دراسته لشعر " زابو لوتسكي " الذي تلعب البنيات المكانية فيه دورا عظيما ، يجد بأنّ (الأعلى) يكون دائما مرادفا عنده لمفهوم (البعيد) ، و (الأسفل) مرادفا لمفهوم (القريب) ، و لذلك فإنّ كلّ انتقال يبقى متّجها إمّا إلى (الأعلى) أو إلى (الأسفل) وتنتظم الحركة على المحور العمودي الذي ينظم الفضاء الأخلاقي : فالشّر يضعه الشاعر في (الأسفل) ، و الخير يوجّهه نحو (الأعلى) .[1]

أمّا "جان فيسجربر" فقد أقام "J.Weisgerber" في (الفضاء الروائي) بناء نظريا يستند فيه على التّقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص بالرجوع إلى المفاهيم الأصلية الأولى ، حيث " ميّز بين التّقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين اليسار واليمين ، و بين الأعلى و الأسفل . و بين الأمام و الخلف ، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقّة من مفاهيم المسافة أو الإتّساع أو الحجم ، و التي ستشكّل ثنائيات ضدّية من نوع (قريب / بعيد) (صغير/ كبير) ، (محدود / لا محدود) ... وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة / مستقيم) أو الحركة (جامد / متحرك ، اتساع / تقلّص ، جذب / إقصاء ، اتجاه أفقي / اتجاه عمودي) ، أو من مفهوم الاتصال (منفتح / منغلق ، داخل / خارج) ، أو مفهوم الاستمرار (استمرار / انقطاع) ، أو مفهوم العدد (تعدّد / وحدة ، مسكون / مهجور) ، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء / مظلم ، أبيض / أسود) .[2]

---

1 – محمد عزّام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .

2 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 35 .

و هذه التقاطبات لا تلغي بعضها البعض ، بل تتكامل فيما بينها لتقديم مفاهيم تساعد على ضبط حركيّة المادة المكانية في السرد ، و فهم كيفية انشغالها .

إنّ مفهوم التّقاطبات حقّق كفاءة إجرائية بامتياز عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسّد في النصوص ، و يرجع الفضل للتوزيع الذي يقيمه للأمكنة و الفضاءات حسب وظائفها و صفاتها ، إلّا أنّ الفضاء " لا يخضع لتلك التحديدات الفيزيائية الصارمة ، و لا يقيم سوى اتصال ضئيل مع الهندسة الإقليدية ، ففضاء الرواية مكان منته و غير مستمر لا ومتجانس ، وهو يعيش على محدوديته ، كما أنّ الفضاء مليء بالحواجز و الثغرات وغاصّ بالأصوات و الألوان والروائح ، و باختصار فإنّه ليس فيه أي شيء إقليدي ".[1]

ب /الفضاء في النقد العربي :

يأتي مصطلح الفضاء في مقدمة المصطلحات الجديدة التي احتلت مكانا مهمّا في اهتمامات الخطاب النقدي العربي المعاصر .

أضحى الفضاء من أشكل المصطلحات و أكثرها زئبقية ، و ذلك لتداخل معناه مع معان أخرى كالحيّز و المكان . و لعلّ الأمر راجع لواقع المعجم العربي الذي يتسم " بالشطط والسرعة في توليد المصطلح نتيجة تسلّط أناس و مختصين على هذا المجال ، إضافة إلى عقدة الذّات الاصطلاحية التي تسيطر على كلّ واحد منهم . إذ حتّى بعد استقرار المقابل العربي للمصطلح الغربي يعمد البعض إلى توليد مصطلحات جديدة ."[2]

---

1 – المرجع نفسه ، ص 36 .

2 – عمر أوكان : اللغة و الخطاب ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2001 ، ص 95 .

استلهم النقاد العرب مفهوم الفضاء أساسا من الفهم الغربي ، و استفادوا من دراسة الشكلانيّين الروس و السيميائيّين و غيرهم ، خاصّة كتاب "شعرية دوستويفسكي" "لباختين"، وكتابي " خطاب الحكاية " و " عودة إلى خطاب الحكاية " لجيرار جنيت ، دون التقليل من جهودهم الواضحة خصوصا في المجال التطبيقي .

و قع اختيار " حسن بحراوي " على الفضاء الروائي " بوصفه عصرا شكليّا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهميّة كبرى في تأطير المادة المكانية و تنظيم الأحداث والحوافز ، وكذلك بفضل بنيته الخاصة العلائق التي يقيمها مع الشخصيات و الأزمنة والرؤيات ".[1]

يضع حسن بحراوي عنوانا للباب الأوّل الذي يدرس فيه الفضاء الروائي (ببنية المكان في الرواية المغاربية) " بالرّغم من أنّه سيواصل الحديث متردّدا بين مصطلحين : المكان – الفضاء " كما لو كانا شيئا واحدا ، بل إنّه لا يتردّد في ترجمة كتاب باشلار "شعرية الفضاء " بـ (شعرية المكان) .

حاول الباحث تتبع البعد التاريخي الغربي للاهتمام بالفضاء الروائي بشكل مكثّف عن طريق عرض جملة من التعريفات النظرية و النقدية ، و وسيلته الإجرائية في الكشف عن دلالة الفضاء هي " إقامة مجموعة من التّقاطبات المكانية Polarités Spatiales " [2].

---

1 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 20 .

2 – المرجع السابق، ص 33 .

و يرى أنّ تلك التّقاطبات تأتي " عادة في شكل ثنائيات ضدّية (...) تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي تعتنقها ."[1]

يستمد بحراوي مبدأ (التقاطب) من دراسات يوري لوتمان و التي سبق و أن أشرت إليها ، حيث يجعل من الفضاء الروائي عنصرا فاعلا في الرواية ، لأنّ له أهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية ، و تنظيم الأحداث . و يرى أنّ " المنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي : و حين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزّءا مفكّكا ، وحين تكون الرؤية متّسعة يأتي وصف المكان موّحدا شموليا ."[2]

إلّا أنّ دراسته بقيت قاصرة لأنّها لا تتمثل الأفق النظري الرّحب و الأمر يعود لسببين : أوّلهما إيمان حسن بحراوي بكون " الزمن ، زمن الخطاب و زمن القراءة ، هو العامل الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه "[3]، و ثانيهما الطريقة الإجرائية لدراسة الرواية المغاربية و التي تتميّز بهشاشة الوعي الجمالي و الفكري بالفضاء .

أفرد "حميد لحميداني" للفضاء فصلا كاملا ، و الواضح من مفاهيمه أنّه واع لمدلول الفضاء انطلاقا من دراساته العميقة للبحوث الغربية حول الموضوع ، و لهذا يرى أنّه لا يمكن تقديم مفهوم واحد للفضاء .

---

1 – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2 – محمد عزّام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .

3 – المرجع نفسه، ص 25 .

و بعد رصده للآراء المختلفة يخلص إلى التصوّرات الآتية :

1- الفضاء الجغرافي كمعادل للمكان ، و ينتج عن طريق الحكي ، و هو الفضاء الذي يفترض أن يتحرك فيه الأبطال .

2- الفضاء النصي كفضاء مكاني لكنّه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية .

3- الفضاء الدلالي و المقصود به الصورة التي تولدها لغة الحكي .

4- الفضاء كمنظور و يشير إلى كيفية هيمنة الراوي على عالمه الحكائي بما فيه من شخصيات متحركة .

و يعتبر المفهومين الأوّلين مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي ، أمّا المفهوم الثالث فيرجع إلى موضوع الصورة في الحكي ، أمّا الأخير فيرجع إلى زاوية النظر عند الراوي ، فالأمر يتعلق فعلا بمكوّنات حقيقية للفضاء الروائي ، رصدها الباحث وحصرها بدون أن يتمكن من تسميتها باسمها الحقيقي كمكوّنات فضائية .

غير أنّ حميد لحميداني اكتفى بالجانب التنظيمي ، إذ لم يطبق ما توصل إليه على روايات عربية ، كما أنّه لم يتعلق كثيرا بدراسات سابقيه من النقاد ، و رأى أنّ " الفضاء أشمل ، و أوسع من معنى المكان ، و المكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء ، و ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعدّدة ، و متفاوتة ، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعا إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ، فالمقهى أو المنزل ، أو الشارع ، أو الساحة ، كل واحد

منها يعتبر مكانا محددا ، و لكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها ، فإنّها جميعا تشكّل فضاء الرواية ."[1]

و يذكر بأنّ " ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف ، و هي لحظات متقطعة تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار ."[2]

ثمّ يؤكد مرة أخرى أنّ " الفضاء (...) شمولي ، إنّه يشير إلى المسرح الروائي بكامله . والمكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي ."[3]

نحو الاختلاف بين الفضاء و المكان ، ذهب الباحث عبد الملك مرتاض إلى تبني مصطلح " الحيّز " لما فيه من خصوصية بدلا من مصطلح الفضاء الشائع لدى معظم النقاد والباحثين لعموميته ، و حجّته في رفضه للمصطلح بأنّه قد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه ، إذ يوجد مثلا ، في لغة القانون الدولي : " حق الفضاء" (droit de l'espace) ، و الفضاء المعماري (architectural l'espace) والفضاء التحليلي (l'espace analytique) ، و الأفضية الوظيفية (espace fonctionnels) المستخدم في التحليل الرياضياتي ، و الفضاء الجغرافي ، و ذلك بالقياس إلى الفضاء الفلسفي ."[4]

---

1 – حميد لحميداني ،أسلوبية الرواية،ط1،منشورات دار سات سال ،الدار البيضاء،المغرب، ص 63 .

2 – المرجع نفسه ، ص 62 ، 63 .

3 – المرجع نفسه ، ص 63 .

4 – عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومة ، الجزائر ، 2007 ، ص 97 .

الفضاء في منظور عبد الملك مرتاض " هو كلّ ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متّجها أو حركة في سلوك الشخصيات ".[1]

يمكن الاعتماد على المكان لفهم الحدث الروائي و لفهم علاقات الشخوص فيما بينها ، وحتّى يتمكّن من فهم المكان لابدّ من دراسة بنيته في الشكل الروائي و نموّه ، و تعدّده ، كذلك مجمل الصور التي يظهر فيها هذا المكان .[2]

و الفضاء له خصوصيّته ، فهو يتميّز عن فضاءات جمالية أخرى كالفضاء المسرحي ، والفضاء السينمائي مثلا . و ككلّ فضاء فنّي فهو يبنى أساسا في تجربة جمالية ، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (ecart) عن مجموع المعطيات الحسّية المباشرة ، أي أنّ مجاله هو حقل الذاكرة و المتخيّل – في كل الأحوال – ببنية تاريخ التجربة الأدبية الذّاتية للكاتب و للقارئ أيضا . أي أنّ الفضاء يبقى دائما وهميّا متخيّلا و لصيقا بالمتكلم وخطابه و أفعاله و حتّى أفعال كلّ الشخصيات الروائية كما يرتبط الفضاء بالنص الأدبي فلا رواية بلا فضاء لأنّ المحكي لا يستطيع التخلّي عن الفضاء و إن أمكنه ذلك فإنّ "السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى "[3] ليتأكد في الأخير أنّ "المحكي هو الفضاء بعينه الفضاء الاستعاري ."[4]

---

1 – المرجع نفسه، ص 301 .

2 – محمد عبد الرحمان يونس : الفضاء الروائي في الرواية اليمنية المعاصرة ، مجلّة الموقف الأدبي ، العدد 301 ، 1996 ، ص 21 .

3 – المرجع نفسه ، ص 47 .

4 – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

بعد كلّ هذه الجهود بدأ النقد العربي يتحرك نحو فهم مدلول الفضاء و طرح التّساؤلات لتصحيح و إثراء المسارات التي درجت على دراسة المكان لوحده و الزمان لوحده . واتّضح أنّ مفهوم الفضاء بدأ يتبلور في النقد العربي ليستثمر بشكل جيّد و إن بدأ بطيئا .

تعتبر الأبحاث المتعلّقة بالفضاء الروائي جديدة ، لأنّها لم تتطور لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي ، و كلّ ما وجد على الساحة النقدية ما هو إلّا اجتهادات لها من القيمة ما يساعد على بناء تصوّر تام ، حول مفهوم الفضاء ، و عليه فإنّ ما أنجز عربيا يبقى محدودا جدّا .

1-2- فضاء الغلاف و العنوان في رواية الحلزون العنيد :

أ- فضاء الغلاف :

اتخذت الرواية الحديثة العربية عامة و الجزائرية خاصة مسارا جديدا ، و ذلك من خلال المظهر الخارجي للعمل الأدبي ، إذ يحتوي الغلاف الخارجي للرواية على عدّة عناصر ، تخبرنا بما قد يتضمنه متن العمل من أحداث و قضايا باعتباره خطابا موازيا ، وعتبة ضرورية لولوج إلى طيّات النص و استنطاق أبعاده الفنية و الإيديولوجية والجمالية فهو بمثابة بطاقة التعريف التي تساعد القارئ على فهم الرواية و تفسيرها قبل الغوص في أعماق النص و ثناياه .

كما يحمل الغلاف الخارجي للروايات رسومات تشكيليّة و لوحات فنية متنوعة تزيده روعة و جمالا ، كالتي يحملها غلاف رواية "الحلزون العنيد" ، إذ أنّ لهذه الرسوم تأثيرا كبيرا على المتلقي بسبب ما تحمله من إيحاءات و رسائل مبطّنة يتلقاها و يؤوّلها كلّ فرد بسبب ذاتيته ومرجعيته الثقافية و الاجتماعية ، و قد يقتصر على خطوط بسيطة أو فراغ تشكيلي و هو ما نجده في غلاف الرواية المترجمة "الحلزون العنيد".

يعدّ غلاف الرواية بمثابة العتبة (seuil) الأساسية لفهم العمل الأدبي و تفسيرما يتضمّنه من مؤشرات لغوية (العنوان ، كاتب الرواية ، دار النشر) ، و أخرى غير لغوية (رسومات ، أشكال) تعبّر عن هوية العمل و ما قد يحمله من رموز و علامات مشحونة بجملة من الإيحاءات.

انطلاقا ممّا سبق يتّضح أنّ عنوان الرواية ليس أمرا اعتباطيا بل مقصودا يخضع لإستراتيجية معينة أساسها التحرّر من حيث الشكل و المضمون من خلال ملاحظة صورة غلاف الرواية "الحلزون العنيد"، يمكن القول بأنّ ما توحي إليه الصورة المصاحبة للرواية بأشكالها وألوانها يكاد يتطابق مع متن النص . فالصورة تشتمل على حلزونين أحدهما متطلّع إلى الأفق و الثاني متوجّه في الإتجاه المعاكس و هذا ما يوحي بالعناد l'entétement ، كما أنّ للحلزونين ظلّ مشترك عبّر عنه الكاتب في متن النص من خلال عبارة je l'ai vu ، إذ أنّ بطل الرواية مقيّد وملاحق من طرف المجتمع ، ما يوحي بأنّه غالبا ما يرتبط الفرد بمرجعيات و ثقافات و تقاليد تحكمه و تعيق مساره ونواياه على اعتبار أنّه ليس حرّا مهما عمل صالحا أم طالحا .

أمّا فيما يخص ألوان اللّوحة ، فنجد امتزاج لونين متضاربين هما الأصفر و البنفسجي إذ يحملان قيما شعورية تتجاوز حدود اللّون ذاته إلى مستويات عاطفية و إيحائية ، كما تحمل هذه الألوان في جوفها طاقات تعبيرية متعدّدة و مثيرة ، بمعنى أنّ اللون الأصفر لا يحيل على اللّون إلّا في الوهلة الأولى ، أمّا في اللحظة الثانية يصبح اللون دالا لمدلول ثان له طبيعة إيحائية ، على اعتبار أنّ اللون الأصفر يوحي بالنشاط و اليقظة التامة ، بالإضافة إلى الصفاء الذّهبي ، وهو ما جسده الكاتب من خلال انضباط البيروقراطي وحبه لعمله

اللّون البنفسجي يوحي بالغموض و العراقيل التي قد يصادفها الإنسان في حياته ، بالإضافة إلى ذلك فإنّه يدلّ على الحزن و الحداد و الكآبة .[1]

و هذا ما يتّصف به بطل الرواية الذي يكتنفه الغموض ، ما يعني تواجد طرفين متمايزين يعبران عن تضارب في الآراء و اختلاف في المفاهيم .

هذا ما نلاحظه في غلاف الرواية المترجمة "الحلزون العنيد" إذ اكتفت دار النشر بوضع بعض الخطوط البسيطة و الاستغناء عن اللّوحات التّشكيلية التي تكمّل الفضاء الخارجي للرواية ، فعلى غرار الدّور الجمالي الذي تحمله الرّسومات و اللّوحات لتسويق المنتج أو لفت انتباه القارئ ، توجّب على المترجم و دار النشر الأخذ بعين الاعتبار هذا العنصر الهام و توظيفه في خدمة الرواية ، باعتباره الواجهة الأولى التي ترشد إلى متن النص ، و وسيلة إيضاح ترافق الكلمة المكتوبة (العنوان و متن الرواية) ، لتساعد المتلقي القارئ على الفهم ، إذ أصبح للصورة أهميّة كبيرة في الأعمال الأدبية ، فهي تزاحم اللغة في أهم وظائفها التواصلية – التعبيرية .

ب- فضاء العنوان :

يعتبر العنوان واقعة لغوية تحتّل مكان الصدارة على غلاف الرواية ، تتموقع على بوابة النص لتكون أوّل ما يثير القارئ ، فهو " تجميع مكثّف لدلالات النص (...) البؤرة قد يستقطبها

1 – نيومارك بيتر : الجامع في الترجمة ، تر: حسن غزالة ، دار و مكتبة الهدى ، 2006 م ، ص 30 .

العنوان ثمّ يتّم ترددها في مقاطع النص ، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة ، فالكلمة المحور الجملة الرابطة ، و تتلاقى هذه الآليّات جميعها في الجملة الهدف ..."[1].

تكمن أهميّة العنوان في كونه عنصرا من أهمّ العناصر المكوّنة للنص ، إذ يحاول المؤلف أن يضمن عنوانه معنى مكثّفا يثبت فيه قصده برمته ، فالعنوان هو النواة التي يبني حولها النص ، و العنوان يهتم بأن يعطي النص قيمة و معنى [2]، و هو يخفّف أغراضا منها :

- **الوظيفة التّعيينية** : تسهم في تحديد هويّة النص و الإشارة إلى جنسه .
- **الوظيفة الدلالية و الإيحائية** : في هذه الحالة ، فإنّ العنوان يتجلّى داعيا يستدعي بالضرورة مدلولا من أجل استكمال قراءة النص .
- **الوظيفة الإغرائية** : تعمل على غواية المتلقي ، و إدخاله في عملية القراءة والتأويل ، و بهذه الطريقة تعمل على التحفيز و الإثارة .[3]

يتمظهر العنوان كونه أقصى اقتصاد لغوي كحقل دلالي يبعد عن أيّة قراءة أحادية فردية عن طريق الصّلة التي تنشأ بين العنوان و النص ، و التي يمكن أن تصاغ من النص / العنوان

و العنوان / النص ، فهو العتبة التي تعلن عن "قصديّة النص و تكشف نيّته ، و لهذا الإعلان عن النوايا أهميّة خاصة في كشف الخصوصية النصية ، خاصة عند تلقي النص عبر سياقات

---

1 – عبد الجليل منقور : المقاربة السيميائية للنص الأدبي "ألوان و نماذج " ، محاضرات المتلقى الوطني الأوّل (السيميائية و النص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2001 ، ص 51 .

2 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 28 .

3 – جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، العدد 3 ، 1997 ، ص 100 .

نصية تبرز طبيعة التّعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه ".[1] فهو ضرورة كتابية تجسّد "سلطة النص و واجهته الإعلامية ".[2]

العنوان واحد من النصوص الموازية ، و أولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي ، و يرد في شكل "يختزل نصا كبيرا عبر التّكثيف و الإيحاء والتّرميز و التلخيص."[3]

يشكّل العنوان رفقة النصوص الأخرى نصوصا مستقلّة ، مجاورة و موازية للنص الرئيسي، تساعد القارئ و تكون بالنسبة له " كمفتاح إجرائي للتّعامل مع النص في بعديه الدّلالي و الرّمزي "[4] . إنّها بهذا الشكل العلامة المميّزة و الهويّة الدّالة على النص الذي "تختبئ تحت كلماته المباشرة ، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان ، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتّساعا ".[5]

---

1 – محمد حسن حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية " بحث في نماذج مختارة " ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1979 ، ص 59 .

2 – جميل حمداوي : لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل ، العدد 88 ، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين / باريس ، 2006 ، ص 220 .

3 – شعيب حليفي : النص الموازي و استراتيجية العنوان ، مجلّة الكرمل ، العدد 46 ، مصر ، 1992 ، ص 23 .

4 – جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، ص 97 .

5 – عبد الملك أشيهون : قصة اختيار العنوان في الرواية العربية ، مجلّة عمان ، العدد ،98 أمانة، عمان،الأردن،2002،ص55.

إنّ أوّل تمنّع يحدث للنص يبدأ مع عنوانه ، كونه العلامة الدّالة التي نبحث عن القراءة التأويلية عبر ممارستها لسلطة الإغراء و الإيحاء ، فإنّه العلامة الهاربة من النص و إلى النص ، " فالعنوان ليس خادما للنص و تابعا له ، قد نخسر رهانات كثيرة في قرائتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلّفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة ."[1]

إنّ إشكالية العنوان تطرح أسئلة متعدّدة ، ممّا يفرض نوعا خاصا من التحليل ، فمن الناحية السيميائية هناك علاقة بين العنوان و النص ، تتشكّل عبر معادلة له كبرى هي : العنوان / النص ، أي أنّ العنوان "بنية رحميّة تولّد معظم دلالات النص ، فإذا كان النص هو المولود ، فإنّ العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص ، و أبعاده الفكرية والإيديولوجية [2]، و هكذا يكون المركب العنواني للنص بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص / الرواية ، و قد تصاغ العلاقة المزدوجة بين الثنائيتين العنوان / النص بالجذر التوليدي أو العملية الأساسية التي تشكّل النص .

لكن قد تفقد هذه المصداقية خاصيّة فيما يتعلّق بالعنوانين العبثية أو اللّامعقولة التي تحتاج إلى قراءة النص و تأويله لإيجاد القرائن اللّغوية أو المعنوية التي تربط بين العنوان كعلامة (سمة) و بين النص الذي كتبت تحته.[3]

---

1 – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث "دراسة في المنجز النصي " ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص 107 .

2 – جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، ص 104 .

3 – حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية " الحضور و الغياب " ،إتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2001 ، ص 21 .

و مع ذلك يبقى الإقرار بأهميّة العنوان حقيقة لا مناص منها ، فهو سمة النص ، يحفظه من الذّوبان داخل النصوص الأخرى .

يرتبط عنوان النص الذي بين أيدينا و الموسوم بـ l'escargot entêté و المترجم إلى اللّغة العربية بـ "الحلزون العنيد " ارتباطا وثيقا بمتن الرواية إذ يحمل في طيّاته دلالات توحي بموضوع الرواية ، و المتمثّل في الصّراع الدائم بين الإنسان و الدولة ، و ذلك المدّ و الجزر الحاصل بينهما ، كما يخبرنا العنوان عن طبيعة التّحدي الذي يتميّز به الإنسان في مواجهة الصّعاب و المطبّات ، حيث استخدم رشيد بوجدرة صفة " العناد " و مرآته التي يرى من خلالها كلّ حركاته و تصرفاته .

عند ملاحظة عنوان الرواية بدقّة l'escargot entêté ، يتبيّن أنّ هناك تداخلا بين حروفه التي تشمل أسماء الحيوانات التي اعتمدها الكاتب في روايته و المتمثلة في الحلزون

و الفئران ، بمعنى أن لفظ escargot يحتوي على : escargot و art ويمكن أن نوضّح ذلك بالطريقة التالية : esc AR got .[1]

علاوة على ذلك ، نلاحظ بأنّ التقطيع المقطعي le découpage syllabique لـ l'escargot entêté يتكون من 6 مقاطع : Es / Car / Got, en / té / té .

1- Benrais , Dounia , l'escargot entêté : roman de la rupture , étude séniotique (texte / image) 1987 – 1988 , p 95 .

و من هنا تتجلّى العلاقة بين العنوان و أحداث الرواية التي تتلخّص في 6 أيام ، و هذا ما نلاحظه أيضا من خلال الفهرس table des matières المرفق بالرواية الذي قد يضيف معلومات عن طبيعة بطل الرواية و المتمثلة في المواظبة و حب العمل .

أمّا فيما يخص عنوان الرواية المترجم إلى اللغة العربية و المتمثل في " الحلزون العنيد" فهو عبارة عن مقابل شكلي ، حيث قام المترجم بنقله حرفيّا قصد الحفاظ على الشّحنات الإيحائية التي يحتويها الحلزون ، فزيادة على أنّه حيوان رخوي ، فهو يوحي بالوحدة و الانعزال ، كما أنّه متقوقع على نفسه يحمل بيته فوق ظهره (قوقعته) ، هذه الصورة التي وظّفها رشيد بوجدرة لوصف انطواء البيروقراطي على حاله ، و يستذكر تحرّر الموظّف المواظب من القيود المفروضة عليه من طرف مرؤوسيه .

فمن خلال هذه المعلومات المضافة إلى الحلزون ، يتبيّن بأنّ المترجم قد وفق إلى حدّ كبير في ترجمة عنوان الرواية عندما اختار الترجمة الحرفية ، حيث يتماهى البعد المعجمي مع البعد الإيحائي ، محافظا بذلك على الوظيفة الإيحائية للعنوان .

بما أنّ العنوان ما هو إلا خلاصة لما حواه النص من أفكار و مشاعر و رؤى ، نلاحظ بأن المترجم قد أخذ بعين الاعتبار بلاغة و شاعرية و خصائص العنوان الأصلي أثناء أدائه العملية الترجمية ، إلّا أنّه أغفل ذلك التّلاعب بالكلمات jeu de mots الذي أدرجه رشيد بوجدرة ضمن عنوان روايته .

و على هذا الأساس يشكّل العنوان مكوّنا لغويّا يعمل على اتّساق و انسجام النص وانتظامه وفق حقول فكرية و معرفية شتّى تعمل على إعادة إنتاج دلالات النص وفق المحاور

الفكرية المتاحة في نسقيّة العنوان . و هذه الدلالات و مختلف التأويلات لا تظهر إلّا بعد اجتياز مستويين أساسيين للقراءة : مستوى القراءة الظاهرة و المتعلّقة بالناحية التركيبية و المعجمية ،

و مستوى القراءة العميقة المرتبطة بالقراءة التفسيرية و التأويلية للنص .

و إن كنّا لا نلمس في العنوان ما هو تاريخي بصفة مباشرة ، تطرح حقائق واقعية بما أنّها حكي يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، و ذلك عندما يركز على حياته الفردية و على تاريخه الشخصي بشكل خاص .

1-3- تجليّات الفضاء المكاني في روايتي تيميمون وضربة جزاء:

ارتبطت دراسة المكان بالتّحليل الروائي أساسا ، لأنّ المكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة ، و كان لزاما أن يكون للحدث إطارا يشمله و يحدّد أبعاده ، و يكسبه من الواقعيّة ما يجعله حدثا قابلا للوقوع على أيّة صفة كانت ، و لا بدّ للحدث أن يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لسعة المجال أو ضيقه ، كما أنّ المكان يعود على الحدث بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به ،

و ما يحمله من الشّحنات العاطفية التي تصاحبه .

للمكان تأثير كبير على القارئ ، لأنّه يجعله يتصوّر حقيقة الأحداث ، ثمّ إنّ الأمكنة الحقيقيّة تخلق فضاء واقعيّا و تجعل الحكي محتملا ، غير أنّ المكان لا يكتسب هذه الأهميّة إلّا إذا كانت الرواية واقعية تكتسب واقعيتها من التّجسيم المكاني للمشاهد ، و هي تقلّ كلّما اتّجهنا إلى أشكال روائية أخرى تكتسي طابع الحركيّة في أذهان الأبطال ، و يصبح المكان غير ضروري ما دامت الحركة لا تجري فيه ، لكنّه يأخذ أهميته عندما يعرف أنّه هو الذي يكوّن لنا صورة الفضاء الذي يحوي جملة الوقائع .

فالمكان ضروري دائما في الرواية دون قيد أو شرط ، " إنّنا عندما نقلّب مباحث الفلسفة، و علم الاجتماع ، و علم النفس ، و الأنثربولوجيا (...) نتأكد من الحضور الطّاغي للمكان ، بل قد نجد المقابلة التالية : الإنسان المكان في كلّ سطر نقرأه ، و كأنّنا إزاء حقيقة أوليّة في كلّ فهم يروم النزول إلى أغوار الذّات الإنسانية : شخصية و فردا ، وجودا ، و هوية ، و فكرة ".[1]

ثمّ إنّ الفضاء لا يكون فقط عند المقاطع الوصفية للأمكنة داخل الرواية بل هو امتداد لهذه الأمكنة و مؤطر للأحداث في غير تلازم مع السيرورة الزمنية ، و هذا ما يبرز تمايز المكان عن الفضاء .

إنّ طبيعة المضمون الروائي تؤثّر بالضرورة على درجة حضور المكان في الرواية ،

و هذا ما يظهر جليّا في روايتي "تيميمون و ضربة جزاء" لرشيد بوجدرة حيث إنّ المكان يمثّل العنصر الأساسي في السيرورة الحكائيّة للروايتين ، و كيف أنّ هذه الأهمية تبرز عند تضافرها مع الأمكنة الأخرى و تؤسّس مجتمعة فضاء روائيّا متكاملا .

و يقتصر المكان على المقاطع الوصفية ، بل يتعدّاها إلى ارتباطه بالدّلالة فهولا يكون دائما تابعا للمعنى خاضعا له لأنّه " ليس مسطّحا أملسا أو بمعنى آخر ليس محايدا عاريا من أيّة دلالة محدّدة بل الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة

---

1 – حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي " قراءة موضوعاتية جمالية " ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،سوريا، 2001، ص 08.

سيميولوجية فعليّة ، و لقد نبّه "رولاند بورنوف" إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتّصلة بتجسيد المكان و إلى ضرورة دراسة هذا الجانب و اعتباره وجها من وجوه دلالة المكان ".[1]

قد يفكّ المكان قيود الوصف و لا يرتبط به ، لأنّه يتحوّل إلى المعنى أكثر من كونه موقعا جغرافيا أو ذهنيا ، " إنّ التّلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود و إسقاط الحالة الفكرية و النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث ، إنّه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي يقتحم عالم السرد محرّرا نفسه من أغلال الوصف .[2] لأنّه يساهم في خلق المعاني داخل الرواية و يتحوّل إلى أداة فاعلة هدفها التعبير عن موقف الشخصيات .

و المكان أيضا خاضع إلى مقياس يتعلّق بالاتّساع و الضّيق ، و الإنتاج و الانغلاق ، إضافة إلى اختلافه من حيث الطابع و نوعية الأشياء التي توجد فيه ، و هو المقياس الذي يساعد الراوي على صوغ عالمه الحكائي لأنّ هندسية المكان في بعض الأحيان تساعد على تواصل الشخصيات أو تباعدها .

خلاصة القول : إنّ الفضاء يختلف عن المكان ، ذلك أنّ الفضاء أعمّ يحتوي كلّ العناصر الروائية بما فيها من أمكنة و حوادث و شخصيات و ما بينها من علاقات ، إنّه "يتّسع

---

1 – حميد لحميداني : أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سال ، ص 70 .

2 – المرجع السابق، ص 71 .

ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة و الشخصيات و الحوادث و يعلو فوقها ليصبح نوعا من الإيقاع المنّظم لها ".[1] فالمكان ليس عنصرا زائد في الرواية ، فهو يتّخذ أشكالا

و يتضمّن معاني عديدة ، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه ، فهو عنصر فنّي تصنعه اللغة و وسيلة أساسية لرسم معالم الرواية ، ومحاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات ، فالكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجرّدا لكنّه واقع مشكّل تشكيلا فنيّا .

هي رواية لرشيد بوجدرة ، صادرة عن دار الاجتهاد سنة 1994 م ، بمعنى أنّ ظهورها زامن الفترة الساخنة من الجحيم الإرهابي الذي كانت تلظّى بسعيرة الجزائر .

تيميمون هي الفضاء و الحيّز المكاني الذي اختاره الكاتب من أجل الهروب من حقيقة الواقع الدموي ، و لكنه فيما بعد سيجد أنّ (الصحراء) غدت أيضا رمزا للموت " لا زال الخوف يداهمني ، ينغص عليّ و يمزّق أحشائي ينخرها ، لأنّه رهيب ، لا يتركني أبدا ، أحاول مقاومته كؤوس لفودكا ، بجولاتي عبر أكبر و أنأى صحراء في العالم ، أشعر وكأنّ نبضات قلبي على وتيرة غير عادية ، منذ متى و أنا على هذه الحالة ، منذ البداية و منذ الأبد ".[2]

إنّ الفضاء الدّلالي لـ (الصحراء) هو العلاقة القائمة بين اللغة الأدبية المجازية ودلالات الواقع ، فهو فضاء الصورة المكانية عبر التّشكيل الأسلوبي و السرد اللغوي ، إنّه فضاء متّصل

---

1 – سمدروحي الفيصل : الرواية العربية البناء و الرؤيا "مقاربة نقدية " ، منشورات إتحاد كتّاب العرب ، دمشق، سوريا2003، ، ص 85 .

2 – رشيد بوجدرة ، تيميمون ، ط1،المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار ،الجزائر ، 1994 ، ص 34 .

فقط بالامتداد الدّلالي للغة الأدبية ، و بما أنّ (تيميمون) في رواية رشيد بوجدرة تشمل المعاني البعيدة لها مثل : الفناء ، الغربة ، و الموت ، فالأمر يتعلّق إذن بـ (الموت) ، تلك القوّة الجارفة التي تكتسح كلّ شيء ، و سواء أقدم بوجدرة عليه أم أحجم ، فإنّ الموت سيطاله : "الصحراء عبارة عن غوغاء الكون و تضاربه و هي كذلك عبارة عن انقلاب جغرافي و جيولوجي في نفس الوقت ، لم أفصح أبدا عن إحساسي بالموت و الانتحار في قعر الصحراء لأيّ زبون من الزّبائن ".[1]

إنّ الدّلالة الرّمزية هنا تكتسي طابعا وجوديا بالدّرجة الأولى ، و هي من نتائج الواقع السياسي الذي يعيشه البطل، و الوجودية بهذا الشكل التعبيري ، تعبّر عن رفض الواقع بكلّ تجلّياته الاجتماعية و السياسية ، و تقدّم لمحة عن مدى تعقّد بنية هذا المجتمع الذي أصبح يدعو إلى الهروب و الانتحار .

يقول رشيد بوجدرة : " كان الليل الصحراوي يزداد عمقا و شبيقيّة و صلابة ، صعد القمر إلى السماء صعودا ، اقترب الشفق و ابتعد ، كان القمر بلّوري اللّون ، مستدير الشكل ، مصقع الظهر ، كاد أن يمسي شجرة ورد ضخمة و عارشة ، متسلّقة كلّ الجدران المحيطة بها ،

و كأنّ صراء تريد لمس العصافير التي اختفت داخل هذه الوردة المزدهرة اليانعة ، سمعت أصواتها تتصاعد موشوشة ، مخوافة ، مرتعشة متناومة و متقلّقة . و ذلك هنيهة قبل السقوط في نوع خفيف و خادع ، و ذلك لأنّ عصافير الصحراء كثيرة الحذر والاحتياط و الأرق ".[2]

هذا الوصف يحتوي على دلالات نفسية عميقة ، يبيّن فيها الراوي القلق الوجودي والروحي الذي يعانيه لأنّ الصحراء تمثل له الموت و الانتحار و الشقاء .

---

1 – المصدر نفسه، ص 35 .

2 – المصدرالسابق ، ص 40 .

لابدّ من تحديد مسار الأحداث داخل هذه الرواية ، و التي تتلخص في ثلاث مسارات وهي :الرحلة من العاصمة إلى تيميمون ثمّ العودة من جديد إلى العاصمة ، ثمّ استرجاع ذكريات الطفولة و علاقة البطل العاطفية بالفتاة "صراء" ، ثم استحضار الأخبار الأمنية التي تنشرها الصّحف الوطنية و وسائل الإعلام البصرية و السمعية ، و لذا يمكن القول أنّ النص الروائي يستعمل تقنية القصة في القصة ، إذن اتبع طريقة تكسير خطيّة السرد الكلاسيكية ، و بهذا نجد زمن السرد مقسّما إلى حاضر و ماض .

الحاضر : – العلاقة العاطفية .

– الأخبار الصحافية الوطنية .

– الأحداث .

الماضي : التجارب وقائع تاريخية .

يركّز رشيد بوجدرة على وصف المناظر الجنسية ، كالحديث عن الأعضاء الجنسية بطريقة تهكّمية ، و وصف نزيف أمّه و أثوابها الملطّخة بالدم ، و استحضار مشاهد جنسية من سنّ الطفولة ، و نلاحظ أنّ الراوي / البطل يتقزّز من الجنس ، و يعتبره شيئا سخيفا لا ينبغي له أن يمارسه ، و بالفعل ، فإنّه بلغ الأربعين من عمره ، و بالرغم من ذلك لم يقبل امرأة واحدة في حياته أو يعيش معها تجربة جنسية و تجعله يشعر بقيمة اللّذة ، وذلك تشكل علاقته العاطفية بالفتاة التي تستقل حافلته نقطة حيرة و اغتراب لديه ، و لكنّه أحبّها باعتبارها صورة لرجل هو (كمال رايس) ، أحد أصدقائه الحميمين .

إنّ البطل يهرب من (الموت / الدّمار) ، إلى الإنتحار و الموت البطيء في الصحراء، كما أنّه يعيش ذاكرة الموت و موت الذاكرة ، فطفولته و شبابه لم يكونا مثل كلّ

أصدقائه الآخرين ، فقد حرم من الإرث لأنّ أباه اعتبره شيوعيا لا يجوز له أن يرثه ، و حرم من المرأة لأنه كره منظر الدم الذي ينزف من أمه ، و هي الصورة التي كوّنت للبطل مفهوم الجنس القائم على القوّة و العنف ، و من جهة أخرى فإنّه هارب إلى الصحراء من الموت الذي يقع في المستوى الواقعي ، و إذا تأمّلنا الأسباب الموضوعية الفنّية التي شكّلت هاجس الموت لدى الراوي / البطل ، نجدها نابعة من الوضعية الاجتماعية التي عاشها ماضيا و يعيشها حاضرا ، فنجد أنّ الطفولة غير السوية التي مرّ بها جعلته يكره المرأة بما كان يراه من صور جنسية في أمه ، و اتّبع ذلك برفضه للواقع السياسي الصعب الذي يعيشه في زمن السرد و العلاقة بينهما هي (الدم) الذي يعبّر عن القوة و العنف ، و قد بدا على بطل الرواية شعوران يترجمان إحساسه بطفولته الشاذّة وواقعه السياسي و هما (الخوف) و (الغربة) .

الخوف ناتج عن الوضعية الأمنية التي يعيشها ، فهو مستهدف أيضا بالموت ، من خلال الأخبار الصحافية المسموعة و المرئية التي تنقل صورا مختلفة للموت ، أمّا الغربة فهي نتيجة إحساسه بالانفصام بين حياته الداخلية الباطنية و طبيعة الفضاء الذي يشعره بالضياع والمتاهة و الوحدة ، الأمر الذي كان يدفع به إلى الإنتحار مرّات عديدة ، لكنّه فشل في كلّ مرة .

من هنا نجد أنّ الروائي رشيد بوجدرة يولي اهتماما كبيرا بالبعد الميثافيزيقي لقضية الموت و الإحساس بالتمزّق الذّاتي ، و من ثمّ فهو يستثمر مقولات الفلسفة الوجودية في هندسة معماره الروائي ، و هذا ما لم يكن معروفا من قبل زمن الرواية الإيديولوجية المكرّسة لرؤية السّلطة الإيديولوجية كما نجده من جانب آخر يستثمر نظريات علم النفس العصابي الفرويدي في توظيف المفاهيم الليبيدية الجنسية و الآليات النفسانية مثل : الكبت و الكفّ ، و كما يرى العالم النفسانيّ "رانك" أنّ الخوف من الموت ليس سوى قلقا سيكولوجيا تستشعره الإرادة الفردية الخلّاقة ،

التي تسعى نحو التّفرد و الانفصال ، فلا يكون الاعتماد على الغير سوى مجرّد تهديد بالانتكاس و العودة إلى الإتّحاد أو الارتداد إلى الرّحم .

و كأنّ التّعرض لخطر فقدان الفردية هو الموت بعينه في حين أنّ الخوف من الحياة يتسبّب في وقف أو منع الجهد الفردي ، نجد أنّ الخوف من الموت هو الذي يحفّز الشخص على القيام بجهد حيويّ .

كما أنّ الخوف و القلق و مشاعر الرّعب بصورة قويّة تميت التّهييج الجنسي و إذا قويت هذه المشاعر المأساوية ، فإنّ الإرادة الواعية تنصرف عن النشاط الجنسي بل تقوم بكفّ الرّغبة الجنسية ، و كما هو مؤكد أنّ العقد العقلية و العاطفية تؤثر تأثيرا غير محدود في الدّافع الجنسي إمّا أن تهيّجه أو تكبته .

هذه هي البنى التّحتية للقراءة التأويلية التي تكون حوار بين القارئ و النص ، و هي عملية لا تجعل الكاتب ملزما بتوضيح و تفسير كل ما يقول ، لأنّ ذلك من مهمة القارئ الذي يمتلك قدرة الفهم و التأويل .

كما أنّ فضاء الصحراء يفتح أمامنا المجال لقراءة أنثروبولوجية لرواية تيميمون ، إذ نجد عدّة أيقونات استخدمها رشيد بوجدرة ليقف بنا على ملحمة الحدود القصوى الفاصلة بين الحياة والموت ، الوجود و العدم و بين نازع البقاء و نازع الفناء ، و من هذه الأيقونات المشفّرة لبنية النص البوجدري ، نجد أيقونة الصحراء ، إنّنا أمام أنطولوجية الصحراء التي لا تحتفل بالحياة في صورة وجود يتباهى بالاحتمالات القصوى ، و يبادر بالمواجهة مع الموت ، و يقابل هذا الوجود عند الفيلسوف "هيدجر" ، وجود اجتماعي نحو الآخرين ، و بهذا استطاع بوجدرة إدخال الصحراء في داخل وعي الإنسان لا يماثل الحسّ بالفراغ الداخلي بل على العكس ، يجعلنا نعيش تجربة

دراما الصورة المكانية ، الدّراما الأساسية للصور الماردیّة المتّصلة بالماء و القحط ، بمعنى آخر المتصلة بالحياة والموت .

و بهذه الكيفية يدخل (الراوي / البطل) في رواية تيميمون حقّا في حجم الصحراء ، لأنّ كلّ اتصال جديد بالكون يجدّد وجود الإنسان الداخلي و يرخي الرّوابط المكانية العادية و لذا فلا في الصحراء و لا في قاع البحر تظلّ نفس غير منغلقة و غير مجزأة ، و هذا التغيير للمكان المحدّد من المدينة إلى الصحراء ، لا يظلّ مجرّد عملية عقلية يمكن مقارنتها بوعي النسبية الهندسية ، لأنّنا لا نغيّر المكان بل نغيّر من طبيعتنا الداخلية ، ولكن تيار التّداعيات ينقطع بسبب أخبار الموت التي تلاحق (الراوي / البطل) من ينبوع الطفولة و الذكريات الحلوة و المرّة

و المأساوية رغم فرارة من جحيم المدينة إلى لا نهائية الصحراء ملاذ المعرفة المتراجحة .

أمّا الأيقونة الثانية التي يوظّفها بوجدرة فهي صورة القمر ، و منه نجد مرة أخرى أنّ بوجدرة يستند على الأسطورة ليكمل بناء روايته الداخلي .

لقد انتبه دارسو علم الفلك عند العرب أنّ معرفتهم بالتقويم الشمسي كانت معرفة مضطربة ، وقع الداخل فيها بين أسماء الشهور ، في حين أنّهم انفراد عن غيرهم من الشعوب بمعلومات دقيقة عن منازل القمر ، و يعزو ابن منظور هذا الاهتمام بالقمر إلى أنّ العرب أنسوا بالقمر لأنّهم يجلسون فيه للسهر ، و يهديهم السبل في سرى الليل في السفر ، و يزيل عنهم الوحشة ، و من الوجهة الدينية كان القمر هو المعبود الأوّل لدى الجاهلين ، حيث اعتبروا أنّ القمر هو كبير الآلهة و صارت له منزلة خاصة في ديانتهم ، و هذا المركز الذي يحتلّه القمر في ديانة العرب لا نجده في باقي الأديان .

الهدف الأخير من كلّ هذه البنى الثقافية المتراكمة في المخيال المعرفي لدى بوجدرة ، يريد من خلالها أن يطرح حيرة الإنسان و هو يحاول التوفيق بين المتناقضات التي يضعها الزمن الرّعب أمام الهارب ، القلق أمام الغياب ، الأمل باكتمال الزمن و الثقة بالانتصار عليه ، فالقمر هو رمز التجدّد و الانبعاث و هو أوّل من يموت كونيّا ، و أوّل من ينبعث دوريا ، من هنا تبدو الرمزية القمرية دائما محمّلة بدلالات الزمن الدوري الذي يكرّر سيرة القمر موتا و تجدّدا ، فهو وعد صريح بالعودة الدائمة .

و يحمل القمر أيضا في المخيال الصحراوي معنى الأب و الابن ، فالابن يكرّر سيرأبيه ، و هذا في حركة زمان دائري مغلق ، و هذا ما يرفضه رشيد بوجدرة ، و لا يريد أن يكون نسخة من أبيه ، و لذا تبرأ منه الأب عندما صار شيوعيا نقيض أبيه الإقطاعي ، كما أنّه لا يريد أن يحيا حياة أبيه القائمة على القوة و العنف في علاقته مع أمّه ، كما أنّ الأيقونة الأخيرة عند بوجدرة و المتمثّلة في المرأة في رواية تيميمون ، تعتبر أكبر مصيدة للذكر لأنّها ترهن قلب الإنسان فيما هو أرضي ، و هو بهذا لا يريد الموت لقيمه الرّمزية مقابل حياة القيم المادية ، و لذا عليه أن يواجه الموت ليدافع عن بقاء قيمه الرّمزية ، و لذا يقطع (الراوي / البطل) رحلته إلى الصحراء و يرجع إلى المدينة ، و في هذا دلالة على أنّ العقبات لا توقف مجرى التاريخ ، إذ يراه نهرا متدفّقا و ليس حركة دائرية مغلقة .

غدت لعبة كرة القدم ذات الأصول الإنجليزية تحتل حيّزا واسعا في النصوص الإبداعية و الروائية ، و تموضعت أنثروبولوجيا كفضاء خيالي رمزي لاسيما في العقود الأخيرة ، إذ تماهت في نظر الباحثين مع طقوس و أعياد شعبية ، ورهانات اجتماعية وسياسية و أخلاقية ، إذ أنّ كرة القدم أقدم شكل من أشكال الثقافة وعدّ التربويون لعبة الكرة عنصرا تكوينيا لتقويم الجسد و تعديل السلوك و تنشيط العقل ، و عاملا من عوامل التآزر الاجتماعي أو المساواة بين الفئات

و الطبقات المختلفة ، حيث تفترض قوانين اللّعبة أدوارا محدّدة للاعبين لئلّا يتعدّى واحدهم على الآخر ، وقدرا من إنكار الذّات لبلوغ الأهداف المشتركة ، أو الغاية المرجاة ، و احتسبها السّيكولوجيون متنفّسا و مخرجا لرغبات عنيفة مكبوتة ، و كأنّه من ثمار الإلتفاف الجماهيري حول هذه الظاهرة الكروية ، و مع توسّع السّوق المعولم أضحى موعد المونديال ظرفا مواتيا لتحويله إلى مشروع اقتصادي يحقق لبعض الفئات أرباحا خياليّة .

بيد أنّ هذه النظرة إلى لعبة كرة القدم لدى الباحثين ليست إيجابية دائما ، بل تعتريها نظرة تبخيسية تحطّ من قيمة هذه اللّعبة، و تتوجّس خيفة من عواقبها حين تراها عبارة عن ملهاة ، ابتكرتها البورجوازية لتعمي أبصار الطبقات الشعبية عن المطالبة بحقوقها المسلوبة و المغتصبة ، و ترى أنّ المنافسة تحوّل أحيانا العنف المقنّن و الرّمزي إلى عنف سافر ، و من بين الذين يقاربون هذه المسألة من باب الرواية الروائي الجزائري الفرونكوفوني رشيد بوجدرة الذي وضع روايته ضربة جزاء الصادرة باللّغة الفرنسية قبل أن يترجمها مرزاق بقطاش إلى اللّغة العربية ، وضعها على خلفية رياضية ، هي مباراة نهائي كأس فرنسا ، التي حصلت نهار الأحد في 26 مايو (آيار) 1957 و تبارى فيها فريقا تولوز و أنجي ، و قد تقطّعت فصول الرواية الـ 12 حسب إيقاع النتائج بين الفريقين بدءا بتولوز : صفر – أنجي : صفر ، في نهاية المباراة تولوز : 6 – أنجي : 3 ، واستغرق الزمن السردي الفترة المحدّدة عادة للمباراة ، و هي تسعون دقيقة ، تتخلّلها فترة استراحة ما بين الشوطين .

أمّا الحدث الرئيسي الموازي الذي جرى داخل الملعب ، وعلى منصّات المتفرّجين ، فهو إقدام فدائي جزائري على اغتيال الباشاغا "محمد شكّال" أحد عملاء الاحتلال الفرنسي ، وبوجدرة مؤلف هذه الرواية شغوف بهذه اللّعبة إلى حدّ بعيد ، و إن وجّه النقد إلى جمهورها ،

و هو جمهور الفرنسيين ، و كان كتب سيناريو لفيلم يتحدّث عن فريق جبهة التحرير الجزائرية لكرة القدم الذي تأسّس عام 1958 ، من لاعبين احترفوا اللعب في النوادي الفرنسية ، و منهم اللاعبان "إبراهيمي" و "بوشوك" اللّذان يلعبان في رواية "ضربة جزاء" دورا هامّا يحقّق لفريقهما فريق تولوز النصر على الفريق الخصم أنجي ، في الرواية تتبّع بوجدرة المسلم بقوانين لعبة كرة القدم المسارات المكانية ، والتّشكيلات الهندسية التي ترسمها على أرض الملعب إقدام اللّاعبين ، من خلال مراوغاتهم و مهاراتهم و مناوراتهم وتكتيكاتهم الذّكية ، و صوابيّة أو عشوائيّة تسديدهم الكرة إلى مرمى الخصم . و إذ يتطور حدث القتل المتزامن ، مع حدث المباراة ، فإنّه يبلغ ذروته عند فوز فريق تولوز على فريق أنجي، لكنّ المدّة الزمنية المحصورة للمباراة يفتحها الروائي المتأثّر بتيار الرواية الجديدة في فرنسا ، على تقنيات القصة الحديثة ، من التداعي الحر ، إلى السرد الاسترجاعي الذي يمتدّ إلى زمن مرابع الطفولة الأولى و شقاوتها ، و إلى حاشية من ذكريات المراهقة الطائشة ، و أمكنة السفر و الارتحال ، و أعوام الاحتلال القاسية ، حيث عاش أبناء الجزائر أصحاب الأرض تاريخا امتصّته الثورات و الانتفاضات و المذابح ، و التّمرد والتّهجير الجماعي ، و النفي و الخراب و الطّرد ، و سيق شبابهم عنوة و اضطرارا ، إلى حروب الأطماع الاستعمارية خارج الحدود .

و تتقاطع هذه الاسترجاعات على مدى السياق السردي للرواية منذ اللحظة الأولى ، حتّى إعلان صفّارة الحكم انتهاء المباراة ، بحديث المعلّق الرياضي الذي يبثه المذياع في سيارة تقل بطل الرواية ، و هو يرصد بدقّة متناهية حركات اللاعبين واستراتيجياتهم إثراء الفريق الخصم، إمّا حماية لمرماهم ،أو انقضاضا و استهدافا للمرمى المواجه .

يعقب الراوي البطل على الأداء الرائع لجزائريين بوشوك وإبراهيمي ، كيف أنّهما يحرزان نصرا كرويا لفرنسا المحتلّة ، فيما الدم يتدفّق بغزارة على أرض وطنهما ، و هو عند وصوله إلى

أرض الملعب يلقي نظرة على المباراة و لاعبيها و جمهورها و الرجل المقصود ، و نظرة أخرى على كتب تاريخ الجزائر المثقلة بالنّوازل و الرزايا و الفواجع ، حتّى لكأنّ هذا الانعطاف إلى عمق الذاكرة الكئيبة المتوتّرة ، يشكّل باعثا على كتابة روائية أشبه بمرثاة وطنية مطولة . أمّا الجماهير التي غصّ بها الملعب فهي خليط من الفرنسيين و المهاجرين الجزائريين ، و يقف منهم الراوي موقفا هازئا ساخرا ، فهم يقومون و يقعدون ، و يوبّخون لاعبيهم لأدنى خطأ أو هفوة ، و يؤهلونهم لأبسط مراوغة أو تمريرة جانبيّة ، أو انعطافة بين القدمين ، أو انطلاقة سريعة ، أو تغيير في الجناح ، أو تلاعب بالكرة ، أو ينهالون عليهم بالشّتائم إذا ما جاوزهم لاعب من الفريق الآخر ، أو راوغهم أو سمّرهم في أمكنتهم ، أو أوقفهم عند حدّهم ، بل هو يرى من وجهة نظر يساريّة يعتنقها المؤلف و يجاهر بها في حركات المتفرجين وصخبهم و دوي صراخهم نزوعا هستيريا هاذيا ، حركات تنّم عن عزلة شديدة الوطأة تتعاورها التفاهم و المسكنة ، و تنسى هذه الجماهير أيّام العمل الطاحنة و الرّتابة و التّعب و الاحتقار والاستغلال ، و تضرب صفحا عن الانكسار الذي يحدث في أعماقها .

في حين أن صورة اللاعبين اللاهيثن وراء الكرة المتحركة عبر الدوائر و الخطوط الملتفّة و المتعرّجة ، و الارتدادات المفاجئة و السريعة ، تعكس أجسادا متفجرة و منطلقة من عقالها و بهلوانية ، و أجسادا مرتعشة .

أمّا فضاء اللّعبة ففضاء يضجّ بأصوات النواقيس و الصّياح والزّعيق و الصّفير طوال وقت المباراة ، و لا ينقطع هذا الهيجان إلّا وقت الاستراحة القصيرة ، ليسرد بعدها الملعب لهاثة الحار والمرغي و المزبد ، بل إنّ الأمر كلّه عند الراوي لحظة انتشاء بالأفيون المتمثّل في هذا الجرم الكروي الذي تتبادله أقدام إثنين وعشرين لاعبا .

في رواية "ضربة جزاء" تجري الأحداث في ملعب كولومب ، و يسجّل "محمد صدوق" الملقب ب "ستالين" الاسم الذي سمعه من عمّه الشيوعي ، ابن عنابة الجزائرية ، هدفا من نوع آخر في رأس العميل " محمد شكّال " صاحب الخطوة و المكانة عند المحتلين الفرنسيين ، الذي يجلس في منصّة التّشريفات الرئيسيّة إلى جانب كبار القادة و المسؤولين الفرنسيين ، و يحدّد " محمد صدوق " لحظة تسديد الطّلقة النارية إلى خصمه ، بتسجيل "بوشوك" هدفا في مرمى "أنجي" ، فكانت بين الإثنين حركة متزامنة ، التقى فيها "بوشوك" و "صدوق" هدفهما كلّ من ناحيته ، بل أصّر الفدائيّ المترقّب و المنتظر على المدرّجات المقابلة لمدرجات الرئاسة ، أن ينفذ حكم الإعدام بخصمه ، دون أن يخطئه في التوقيت ذاته ، الذي وقعت فيه كرة بوشوك داخل شباك حارس فريق "أنجي" ، فاستحق صدوق الكأس ، على ما قال ابن جارته لأمّه عندما سمع الخبر ، على أنّه على أيّة حال ابنها ، هو الفائز الحقيقي بالكأس ، و إن كان عمل صدوق أوعزت به منظّمة جزائرية تحارب المحتلين و المتواطئين معهم من السكان المحليّين ، إلّا أنّ هذا الإيعاز صادف في نفسه استعدادا و عزيمة سابقة على تسديد ضربة لعدوّ الأمّة ، و لو ترك رأسه يسقط داخل كيس الجلّاد ، لأنّه لا يريد أن يبقى مجرّد ضحيّة من ضحايا التاريخ ، بل أحد صناعه و للجائزة المعنوية التي حازها البطل رغم ظلمة الزّنزانة التي أوصدت عليه سائر الحادثة بهاء و بريقا ، يختلفان عن بهاء و بريق الميدالية التي حصل عليها أبوه ، الذي صرع و هو يقاتل في صفوف المجنّدين الفرنسيين ، فجعلت الأم العجوز مسعودة من الميدالية الفرنسية بعد موته جرسا في أعناق بقراتها ! و على رغم توالي المصائب عليها ، ظلّت متحاملة على نفسها ، و على مصابها و كأنّها صورة عن صلابة الجزائر الرّافضة للاحتلال .

1-4- بنية المكان الروائي بين حقيقة التاريخ و فضاء المتخيّل في رواية معركة الزّقاق:

يعدّ المكان من أهمّ المكوّنات التي تشكّل بنية الخطاب الروائي، حيث يستحيل علينا تصوّر العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه ، لأنّه بمثابة العنصر الفعّال الذي تتجسّد فيه أحداث هذا العمل ، و أهميّته لا تقلّ عن أهميّة الزمان و الشّخوص لأنّه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان ، بل لابدّ أن تقع في فضاء مكاني حقيقي أو مكان بصورة الكاتب بواسطة اللّغة على خلاف الأمكنة الأخرى ، فالمكان في الرواية هو الذي يجعل أحداثها محتملة الوقوع ، ولذلك فالروائي يكون دائم الحاجة إلى رسم المكان الذي تقع فيه أحداث روايته ، " لأنّه مشحون بالرّموز و الإيحاءات التي تفتح أفق تلقيه كما تنفجر طاقاته لبناء المعنى ، و رسم طبوغرافية الأمكنة يساهم في درجة حضور المتلقي و مدى تفاعله مع الأحداث و تأثيرها على أحداث الرواية و استيعاب تأثيرها على شخصيات الرواية ".[1]

تبرز أهميّة المكان ممثلة في الحالات الشعورية المتعدّدة في رواية " معركة الزّقاق " ، لرشيد بوجدرة و التي نجدها بارزة في عدّة مواضع ، و التي كان لها دور كبير في تحريك المشاعر، فالسّجن الذي تعرّض له " طارق بن زياد " مدّة من الزمن كان له تأثير كبير على مشاعره و نفسيّته ، و يتجلّى ذلك عن طريق الأوصاف و الكلمات التي يتّم التعبير من خلالها عن المكان والتي تعكس لنا الشخصية و ما تعانيه من حالات شعورية.

---

1 – سمرروحي الفيصل : بناء المكان الروائي ، مجلة الموقف الأدبي ، إتحاد الكتاب العرب ، 1996 ، ص 306 .

و الدارس لرواية " معركة الزّقاق " يجد أنّ الكاتب قد ركّز كثيرا على كشف مميّزات المكان ، و ذلك عن طريق تعرّضه لفترة زمنية طويلة (فترة الفتوحات) مستدعيا أحداثا تاريخية مع وصف الأمكنة التي وقعت فيها تلك الأحداث و المواقف والمعارك ، و هذا الاسترجاع كان استرجاعا للزمن و المكان معا .

فالكاتب أراد أن يكشف عن علاقة ما جرى في الماضي بتلك الأمكنة التي ظلّت شاهدة على بطولات طارق بن زياد في فتح الأندلس و لو أمعنا النظر في نص الرواية نجدها حافلة بالأحداث التاريخية التي تحيلنا مباشرة على الأمكنة التاريخية ، لأنّ الكاتب كان يتحدّث عن فترة تاريخية محدّدة ، و التي كانت في معظمها عبارة عن ذكريات مسترجعة بدقّة معظمها مرتبط بمعارك ومواقف ذات علاقة بمكان معيّن .

كان المكان التاريخي حاضرا في الرواية ، و هذا أمر فرضته طبيعة النص الروائي في حدّ ذاته ، فهو يروي أحداثا تاريخية في قالب فنّي ، و هذه الأحداث وقعت في زمان و مكان معنيين ، فطارق بن زياد و موسى بن نصير كلاهما عاشا أحداثا و شهدا وقائع و انتصارات

و هزائم في أماكن لها حضور فعليّ في الواقع، و هنا يتجلّى التاريخي و الواقعي ، أمّا حضور المكان التاريخي في الفضاء المتخيّل الروائي فكان مجسّدا في نص الرواية من خلال تلك اللّمسات التخييلية و الانزياحية التي كان يهدف من خلالها إلى جذب القارئ و إبعاده عن الملل الذي قد يراوده أثناء قراءته للرواية ، فنجد الروائي يذكر طبيعة الأمكنة والظروف المحيطة بها فيصف البحر و الجبل (جبل الفتح) ، والخليج ، و الجزيرة و "قد بلغكم ما أنشأت هذه الجزيرة من الحور الحسان من بنات اليونان الرّافلات في الذّر و المرجان و الحلل المنسوجة بالعقيان المقصورات في

قصور الملوك ذوي التّيجان"[1] .هذه اللّمسات التي يظيفها الروائي و تلك الدّيكورات الوصفية للأماكن و المعارك لا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تغيّر المكان كما هو موجود في الواقع ،

و لكنّها تجعل القارئ يشغّل مخيلته و يربط تلك المواصفات بما يجري من أحداث حتّى يستطيع المتابعة دون ملل و دون رتابة ، و على الرغم من اختلاف الأحداث و المواقف و الصّراعات إلّا أنّ الكاتب يظلّ محافظا على ذلك التّباين الذي كان بين بنية المكان و الزمان بحيث نجده يبرز المكان و ما ساده من صراع و يربطه بالزمن .

و بما أنّنا بصدد معالجة رواية تاريخية فمن الطبيعي أن تتشكّل تلك الثنائية الحاصلة بين التاريخ و الفنّ (الواقعي والمتخيّل) على مستوى المكان باعتباره أحد مكوّنات السرد المهمة ، فيتّضح ذلك التعارض بين المكان التاريخي و المكان المفترض ، المكان الحقيقي و المكان المتخيّل ، أي بين المكان الذي له وجود تاريخي حقيقي و مستقر و المكان الذي يعد ضربا من الخيال لا يملك وجودا حقيقيا ، و هذا التقابل و التعالق نجده واضحا في متن الرواية ، حيث عمل الروائي على الجمع بينهما بطريقة فنيّة حسب ما تفرضه طبيعة سرد الروائي ، فالمكان التاريخي المتجذّر في الزمن و الذي يمتلك وجودا فعليا على صعيد الواقع كان واضحا في الرواية ، و إلى جانبه كان يتشكّل المكان المتخيّل الذي صنعته يد المؤلف من خلال تلك المشاهد واللّوحات الفنيّة التي أضافها إلى المكان التاريخي ، و هذا أمر طبيعي ينجم عن طبيعة السرد الروائي بغية إكساب العمل الروائي طابعا فنيّا عن طريق إضفاء الخيال على الحقائق التاريخية .

---

1 – رشيد بوجدرة: معركة الزّقاق ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، ص8 .

و ما يلاحظ على الروائي في وصفه لتلك الأمكنة التاريخية أنّه اعتمد على مبدئي التدرّج و التفصيل ، حيث نجده ينقل الصورة العامة ، ثم يذكر بقيّة تفاصيلها بدقّة : "صفراء على غرار الخيول الواقفة خلف خليج الزّقاق و هي تحمل فرسان الطليعة بما فيهم ضاربوا الطبول

و نافخوا الأبواق و حاملوا الرّايات أو بالأحرى ، جلّها ، أمّا بقيّة الأحصنة فقد كانت عنّابية اللّون أو بنّية ، و عددهم عشرة ، و قد اصطفّت كلّها ماعدا فرس أحد قارعي الطبول و قد كان يتقدّم الآخرين بخطوتين ..."[1]، هذا ما يجعل القارئ يعايش أحداث الرواية و يساهم في تخيّل المكان بكلّ حيثيّاته و تفاصيله .

ما يمكن أن نخلص إليه بعد دراسة المكان ، أنّ هذا الأخير لم يكن مجرّد ديكور تتحرك فيه الشخصيات و لم يستحضر من التاريخ بصفته مكانا استدعته أحداث التاريخ فحسب ، و إنّما كان فاعلا أساسيّا في تحريك مجرى الأحداث و في علاقته بالشخصيات التي كانت تتأثّر

و تتفاعل مع مواصفات تلك الأمكنة.

1 – المصدر السابق، ص 8 .

2- الزمن :

2-1- مفهوم الزمن :

الزمن ظاهرة أدركها الإنسان منذ القدم ، و سمة الديمومة فيه أعطته وجودا ، و بسبب هذه العلاقة الأزلية بين الإنسان والزمن، يرى بعض الفلاسفة أنّ أكثر ما يصيب الإنسان هو بفعل الزمن ، و بالتالي فهو يفضي إلى الشقاء الإنساني لنقصان تحقّق الفعل فيه و بالرغم من أنّ الزمن كامن في وعي الإنسان وخبراته وجدانه، نظرا لاتصاله بانطباعاتنا وانفعالاتنا و أفكارنا ممّا يجعل منه معطى من معطيات الوعي المباشر ، فإنّ تحديد مفهومه يعدّ أمرا بالغ الصعوبة ، الأمر الذي جعل القدّيس "أوغستين" يقول حين سئل مرّة عن الزمن " إن لم أسأل فإنّي أعرف ، فإن سئلت عنه لا أعرف " . و عنه أيضا يقول الفيلسوف "أفلاطون" إنّنا نحس إزاءه بخبرة معيّنة يحدث في نفوسنا بغير عناء ، و عندما نحاول أن نختبر أفكارنا عنه نختار .

و مع تسليم الفلاسفة بصعوبة تحديد مفهوم الزمن ، فإنّهم حاولوا وضع تصوّر له ، و كلّ ما يندرج تحته من مترادفات مثل الدّهر و الحين ، تستخدم لتصوّر الوقت ، كما أنّهم أولوه اهتماما خاصّا بسبب طبيعته الإنزلاقية المتحرّكة ، إذ وجدوا فيها تجسيدا للحركة و النشاط الدائمين في النفس البشريّة .

فالزمن هو نشاط النفس الإنسانية و حياتها و فاعليتها ، و هو ناتج عن اختلاف مراحل حياة النفس .

و حركة النفس المستمرة إلى الأمام ، يحدث الزمن اللّانهائي ، و بقدر ما تندرج الحياة في مراحل ، يمضي الزمن .[1]

و الزمن في تمثّل أندري لالاند (A.lalande) كأنّه " نوع من قاطرة متحرّكة تجرّ الأحداث تحت نظر مشاهد يواجه الحاضر دائما (...) بيئة لا محدودة ، مماثلة للمكان الذي يمكن أن تجري فيه الأحداث حيث يسجّل كلّ منها تاريخا ، لكنّه قد يكون هو بذاته معطى بكامله للفكر ، و بلا تجزئة (...) كلّ من سينظر في هذه المشاهدات سيفهم جيّدا أنّ الزمان لا يمكنه أن يكون سوى شيء مثالي : و أنّ تماثل الزمان و المكان سوف يجعلنا نرى حقّا أنّ أحدهما مثالي مثل الآخر ".[2]

على حين أنّ "غيو" (Guyan) ينظر إلى الزمن على أنّه " لا يتشكّل إلّا حين تكون الأشياء مهيّأة على خطّ بحيث لا يكون إلّا بعدا واحدا هو الطول ، و قد يتّضح مفهوم الزمن الفلسفي أكثر حين يتضاد مع الأزل حيث يغتدي هو كلّ ما يمضي التّعارض مع كلّ ما يبقى إذ السرمدية لا توجد بحذافيرها في الزمن ، بينما الزمن يوجد فيها ."[3]

الزمن ، إذن مظهر نفسي مادي ، مجرّد لا محسوس ، يتجسّد به الوعي الإنساني غير أنّه يتمظهر بالأشياء المجسّدة . الزمن "خيط وهمي مسيطر على كلّ التصوّرات و الأنشطة

---

1 – يمنى طريف الخولي : إشكالية الزمان في الفلسفة و العلم ، مجلة ألف للبلاغة المقارنة، القاهرة،مصر ،العدد9،1989،ص36.

2 – أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل ، ط،1منشورات عويدات ،لبنان / باريس ، 2001 ، ص 1434 .

3 – عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص ص 200 و201.

و الأفكار فإذا لكلّ هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها ، وقف عليها، ممّا جعل العلماء علماء النّحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث و الفعل و الحركة يلاحظون أنّ الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى : الامتداد الأوّل ينصرف إلى الماضي ، و الثاني يتمخّض للحاضر ، و الثالث يتّصل بالمستقبل".[1]

يميّز لسنغ (Lessing)بين فئتين من الفنون : الفنون القائمة على التّواجد (أي الوجود المشترك) في المكان ، و الفنون القائمة على التّعاقب في الزمان . و تمثّل الأولى الأجسام مرئية في لحظات واحدة من وجودها ، بينما تمثّل الثانية الأفعال الناشئة في تتابعات .

و من الجليّ أنّ العوامل و الأعراف الزمنية تنطبق بصورة أخصّ على الفنون الزمنية (الموسيقى و الأدب) تمييزا لها عن الفنون الحكائيّة (الرّسم ، النّحت ، العمارة)[2] ، و فنّ الرواية يعدّ من الفنون الزمنية بامتياز .

تغيّرت نظرة الرواية الجديدة للزمن ، فلم يعد الأمر يتعلّق بزمن يمرّ ، و لكن بزمن يتناهى و يصنع الآن ، فقصة الحب المحكمة لا تستغرق أعواما أو أياما بل يضع ساعات ، هي مدّة قراءة قصة أو مشاهدة فيلم . فالزمن الوحيد هو زمن القراءة أو زمن المشاهدة ثمّ ينتهي كل شيء ، هكذا يبدو الزمن مقطوعا عن زمنيته و بعد أن كان شخصية رئيسة في الرواية التقليدية ، أصبح في الرواية الجديدة هو زمن الخطاب أو الزمن الحاضر ، أمّا ما قبل ذلك أو بعده فليس لهما وجود .

---

1 – المرجع نفسه ، ص 202 .

2 – أ . أ مندلاو : الزمن و الرواية ، تر: بكر عباس ، ط1،دار صادر ،بيروت ،لبنان، ص 29 .

يرى جيرار جنيت (G.genette) أنّ الزمن إشكالية جوهرية في النص السردي ، ذلك أنّه يمكن : " سرد قصة دون تعيين مكان وقوعها (...) بيد أنّه من شبه المستحيل عدم موقعتها في الزمن بالنسبة للفعل السردي ، لأنّه لابدّ من حكايتها في زمن الحاضر ، أو الماضي ، أو المستقبل" .[1]

فالفعل الذي هو جوهر العملية السردية يحمل في حدّ ذاته بعدا زمنيا ، فإمّا أن يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا . لابدّ إذن من تقرير "أن لا سرد بدون زمن ، فمن المتعذّر أن نعثر على سرد خال من الزمن ، و إذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد ، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد ".[2]

صحيح أنّ كلّ حركة لابدّ أن يستوعبها فضاء مكاني معين ، لكن يمكن إخفاء المكان لغويا ، في حين يتعذّر إخفاء الزمن ، إذ أنّ الفعل يشير إليه صراحة . إنّ الزمن هو أكثر العناصر السردية تجليّا في الحكي ، و هو في الوقت نفسه أكثر العناصر السردية تعقيدا

و إشكالا، لاسيما في النصوص الروائية الحديثة التي تتأسّس على فعل التّلاعب الزمني ، من خلال النمطية الزمنية التقليدية ، و إقامة فضاء معقّد و متداخل .

---

1 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 117 .

2 – فاضل تامر : اللغة الثانية "في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي الحديث" ط1،المركز الثقافي العربي ،بيروت ، لبنان، 1994 ، ص 185 .

أثار " رولان بارث " قضية الزمن السردي معلنا أنّ " أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي و التجريبي لا تؤدّي معنى الزمن المعبّر عنه في النص و إنّما غايتها تكثيف الواقع و تجميعه بواسطة الربط المنطقي ".[1] فبارث يؤكد على أنّ المنطق السردي هو الذي يوضّح الزمن السردي و أنّ الزمنية ليست إلّا مكوّنا في الخطاب .

في حين أنّ "آلان روب غريبي" و هو رائد الرواية الفرنسية الجديدة في كتابه الموسوم "نحو رواية جديدة "* ، لا يعير الزمن بالا و لا أهميّة بل يمسحه كلّيا ، و من ثمّ يمنح دوره للأشياء والجمادات ، و يرى أنّ الزمن " أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي ، و قطع التسلسل الزمني ، و باقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد".[2]

يؤكد تودوروف أنّ قضية الزمن في السرد مطروحة بسبب التفاوت بين زمن القصة و زمن الخطاب ، على أنّ زمن الخطاب أحادي البعد في حين أنّ زمن التخيّل (زمن القصة) متعدّد . وزمن التخيّل مرتبط ارتباطا جدليّا بالبناء الأنثروبولوجي الثقافي لمنتج النص ، و للمتلقي في آن واحد .[3]

---

1 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 111 .

* يعدّ من الكتب المهمة ، و قد ترجمه إلى العربية مصطفى إبراهيم مصطفى ، و قدّم له لويس عوض ، حيث يقدم المترجم سيره مختصرة لحياة روب غريبي ، و في الفصل العاشر من الكتاب يناقش المؤلف الزمان والوصف في القصة المعاصرة .

2 – محمد عزّام : شعرية الخطاب السردي ، ص 117 .

3 – جمال الدين الخضور :زمن النص،ط،1دار الحصاد، سوريا،1995،ص64.

و المقصود هو أنّ تلك الإمكانية التي تتيح للمؤلف التصرّف في ترتيب الأحداث وفقا للغايات الفنّية التي يتطلبها العمل الروائي و ليس تبعا لما تمليه عليه مقاصد القصة .

الإنطلاق من الزمن الأحادي في الخطاب إلى الزمن المتعدّد في التخيّل مرتبط "بالانتقال المتداخل بين المقدمات القبلية والتّموضعات الممكنة البعدية ، و ما يعنيه ذلك من تداخل الانتقال من معنى المفردة القبلي و بناء القرينة أو السياق ، مرورا بالدّلالات الممكنة و أنماطها وصولا إلى المعنى المفتوح على ساحة التخيّل ".[1]

و بالتالي تنتقل حركية الزمن من البعد الواحد إلى المتعدّد في التخيّل مرتبط : بالانتقال المتداخل بين المقدمات القبلية والتّموضعات الممكنة البعدية ، و ما يعنيه ذلك من تداخل الانتقال من معنى المفردة القبلي و بناء القرينة أو السياق ، مرورا بالدّلالات الممكنة و أنماطها وصولا إلى المعنى المفتوح على ساحة التخيّل "[2] ، و بالتالي تنتقل حركية الزمن من البعد الواحد إلى المتعدّد ، كما يتحدث تودورف عن الزمن كمظهر من مظاهر الإخبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة وأقام تمييزا بين زمن الكتابة و زمن القراءة "فالأوّل يصبح عنصرا أدبيا بمجرّد ما إن يتمّ إدخاله في القصة ، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا .

---

1 – المرجع نفسه، ص 64 .

2 – المرجع السابق، ص 64 .

أمّا الثاني فيتحدّد في إدراكنا إيّاه ضمن مجموع النص ، و لا يصبح عنصرا أدبيا إلّا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة ."[1]

يتحدّد الزمن السردي le temps narratif من خلال العلاقة الموجودة بين الموقف الزمني للسارد و القصة ، لهذا يمكن أن يكون السرد :

- ✓ **لاحقا ultérieur** : و هو الأكثر شيوعا و فيه تروى القصة بعد اكتمال وقوعها تماما .
- ✓ **سابقا antérieur** : أو استباقيا و يتّم قبل بداية القصة .
- ✓ **متزامنا simultanée** : و يتم متزامنا مع القصة ممّا يوهمنا بانحكائه لحظة الحدث . إنّ السرد و القصة يسترسلان سويّة ممّا يظهر حركة سردية ذاتية تزامن وقوع الأحداث و زمن لحظة سردها .
- ✓ **متداخلا intercalée** : و هو مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن ، حينئذ يصبح السرد متقطعا .*

يحتل الزمن عند (جيرار جنيت) القسم الكبير ، حيث ينطلق من أنّ وجود زمنين "زمن الشيء المروي و زمن الحكاية (زمن المدلول و زمن الدّال) . و هذه الثنائية لا تجعل الإلتواءات

---

1 – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 74 .

* يمكن أن نجد في محكي واحد مختلف أنواع السرد و إن بمستويات مختلفة و تأثيرات متنوعة .

الزمنية كلّها ممكنة فحسب ، بل الأهمّ أن تدعونا إلى ملاحظة أنّ إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر ."[1]

و على هذا فإنّ الزمن موجود في مختلف أشكال الحكي الشفوي و السينما أيضا ، إلّا أنّ الحكي الأدبي هو أكثر صعوبة للإحاطة به و فهمه لأنّه لا يمكن أن تستهلك إلّا في زمن واحد هو زمن القراءة .

و في السياق نفسه يرى "آلان روب غريي " أنّ النص السردي ، شأنه شأن أيّ نص ، لا زمنيّة له ، إلّا التي يستعيرها مجازا ، من خلال قراءته الخاصة "[2] . و عليه فإن جيرار جنيت يعتبر الزمن الأخير زمنا كاذبا و يدرس نوعية العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكاية (الكاذب) حسب محدّدات أساسية ثلاثة هي : الترتيب (l'ordre)، المدّة (durée) ، التّواتر (fréquence).

1/ الترتيب l'ordre :

لكي نظهر النظام الزمني للمحكي ، يجب أن نقارن نظام تتابع الأحداث في القصة بنظام ظهورها في المحكي . و بما أنّ المحكي غير خطّي ، فإنّه بالإمكان تسجيل مزيج من الاستباقات و الاسترجاعات ما دامت السلسلتان (القصة و المحكي) غير متلائمتين . إنّ اللّاتلاؤم يسمّى اختلالات زمنية أو مفارقات (anachronies) . إذ من خلالها تبتدئ مختلف

---

1 – جيرار جنيت : خطاب الحكاية : "بحث في المنهج" ، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي ،ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2003 ، ص 45 .

2 – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 87 .

أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة و المحكي ، علما أنّ المفارقة ليست وليدة اليوم فقد عرفها السرد الأدبي الكلاسيكي .

إنّ الحدث المركزي الذي يمكّن من ضبط مختلف أنواع الاختلالات بين نوعي الترتيب الزمني (السردي و القصصي) في أيّ نص يسمّى بالمحكي الأوّل récit premier الذي على ضوئه "أن يتحدّد كل تحريف زمني بوصفه تحريفا ou primaire [1] .

و انطلاقا من هذا المحكي الأوّلي يمكن إبراز نوعين من المفارقات الزمنية :

1/ الاستذكار : (analepse)

و يسمى أيضا السرد الاسترجاعي و يعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى انطلاقا من كون السارد يعمد إلى إيقاف مجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستذكار أحداث ماضية ، ويسميه (فاينريش)" H.weinrich " الإخبار البعدي و هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي ، و تطوّرت بتطوره، ثمّ انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة .

و الاستذكار ثلاثة أنواع : استذكار خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، و استذكار داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية ، و استذكار مزجي يجمع بين النوعين السابقين . تتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في مدن الاستذكار أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار ، و أيضا في سعة الاسترجاع التي تقاس بالسطور و الفقرات و الصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد .

---

1 – Gérard Genette : figures 3 , éditions de seuil , Paris , 1972 , p 90 .

2/ الاستشراف : (prolepse)

و يسمى أيضا السرد الاستباق و يعني حكي شيء قبل وقوعه بالبنية للمحكي الأوّل ، و هو أقلّ انتشارا من الاستذكار ، و لكنّه ليس أقلّ منه أهميّة ، لأنّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ، ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككلّ .

تعمل الاستشرافات كتمهيد لأحداث لاحقة ، أو تكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات ، وقد تكون كإعلان عن مصير مسؤول إليه مصائر الشخصيات و هو الذي يسميه "جيرار جنيت" بالاستشراف الخارجي تمييزا له عن الاستشراف التكميلي ، فالاستذكار كما الاستشراف يمكن أن يكونا داخلين أو خارجيين أو مختلطين . و في معرض حديثه عن المفارقات أبرز أنّها : يمكن أن توضع في الماضي أو المستقبل ، بعيدة بهذا الشكل أو ذاك عن لحظة " الحاضر " . و هكذا فالمسافة الزمنية التي تفضل بين فترة في القصة يتوقف فيها الحكي ، و فترة في القصة يبدأ فيها الحكي المفارق ، هي التي يسميها بـ " السعة " (portée) و يمكن للمفارقة أن تغطي مدّة (durée) طويلة أو قصيرة من القصة و هي المدى (amplitude) .[1]

إنّ دور كلّ من الاستذكار و الاستشراف يتمثّل أساسا في ملأ فجوة "حذف" (ellipse) في المحكي ، و في هذه الحالة يسميان بالتكميليّين (completétives) ، أو تكرار حدث و هنا يسميان تكرارين (répétitives) مع الإشارة إلى مختلف آثارهما على المحكي .

---

1 – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 77 .

❖ **المدّة أو السرعة السردية (durée ou vitesse narrative) :**

و تتمثل حسب جيرار جنيت في العلاقة الموجودة بين مدة القصة و طول المحكي ، هذه العلاقة التي يطبعها التنوّع ، و هو ما يقود إلى أنواع مختلفة من المفارقات الزمنية أو التأثيرات الإيقاعية الأمر الذي ينتج عنه المتغيّرات الآتية : التلخيص sommaire ، الوقفة pause ، الحذف ellipse ، المشهد scéne .

❖ **التّلخيص sommaire :**

و صيغته هي : ز . م < ز . م ، حيث تقدّم مدة غير محدّدة من القصة ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة أو هي حسب تودوروف : وحدة من زمن القصة تقابلها وحدة أقلّ من زمن الكتابة .

❖ **المشهد scéne :**

حيث يطابق زمن المحكي زمن القصة : ز.م = ز.ق ، و يجب أن تخلط من مماثلة المشهد باللحظات القويّة للعقدة التي يجسد التلخيص لحظتها الضعيفة ، فالأحداث الأساسية في الحكاية قد تلخص في بضعة جمل تحيط بمشهد "اصطلاحي" . إنّ المصطلح التّقني "مشهد" لا يجب أن يعني سوى المعادلة بين ز.م = ز.ح .[1]

❖ **الحذف ellipse :**

و صيغته هي ز . م = 0 ، ز . م = ن ، إذن زمن المحكي< زمن القصة .

1- مجموعة من المؤلفين : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر: ناجي مصطفى ، الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط1، 1989 ، ص 126 ، (و هو يترجم histoire بالحكاية) .

و ينقسم إلى نوعين هما :

1- حذف محدّد ellipse déterminée .

2- حذف غير محدّد ellipse indéterminée .

كما يمكن أن نميّز بين صنفين من الحذف على المستوى الشكلي و هما :

1- الحذف الصريح ellipse esplicite .

2- الحذف الضّمني ellipse implicite .

❖ **الوقفة pause :**

و صيغتها : ز . م = ن ، ز . ق = 0 و إذن ز . م > ز . ق .

إنّ الأمر يتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها القصة و تغيب عن الأنظار ، في حين يستمر خطاب السارد وحده ، فالوقفة تكون حينما يلتجئ السارد إلى الوصف.

فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزمنية ، و يعطّل حركتها ، و مع ذلك فإنّ الوصف ينذمج مجدّدا في زمن الحكاية (القصة) بمجرد أن يتّم التبئير على الشيء الموصوف من طرف إحدى الشخصيات ، مهما كانت درجة التبئير ضئيلة ".[1]

كما أنّ جيرار جنيت من خلال دراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" ، ل"مارسال بروست" ، بيّن أنّ :

---

1 - المرجع السابق ، ص 127 .

- أكثر من ثلث مقاطع الوصف الكثيرة لا سبب فيها تعطيلا زمنيّا في مسار الأحداث.

- كلّ نوع و آخر من هذه الأنواع الأربعة السابقة ، كلّ الدرجات الوسطى ممكنة كما أنّه من النادر أن تظهر في حالة خالصة : إنّ المشهد ذو الشكل الحواري قد يتضمن تلخيصا أو حذفا .[1]

2/ التواتر la fréquence :

و يقصد به جنيت التكرار بين المحكي و القصة ، و ينطلق في تحديده من كون الحدث أيّ حدث " ليس قادرا فقط على أن ينتج : و إنّما أيضا أن يعاد إنتاجه ، أو تكراره :تشرق الشمس كلّ يوم".[2]

و أنواع التّواتر التي يضبطها هي :

1/ المفردي Singulatif :

حيث نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة أو نحكي س مرة ما حدث س مرة ، و لا فرق بين الحالتين .

2/ التّكراري Répétitif :

حيث تحكي خطابات عديدة حدثا واحدا ، و قد يكون ذلك من طرف شخصية واحدة أو عدّة شخصيات .

---

1 – Gérard genette : figures , p 138 .

2 – ibid , p 145 .

3/ التّكراري المتشابه Itératif:

حيث نحكي فيه مرة واحدة ما حدث عدّة مرات . و تجدر الإشارة إلى أنّ الأنواع الثلاثة يمكن أن تتواجد في عمل واحد ، مع هيمنة نوع على بقية الأنواع الأخرى و قد لاحظ أن "المحكي الكلاسيكي و إلى حدود بلزاك " balzac "، تكون فيه المقاطع التّكرارية المتشابهة ، بشكل شبه دائم ، في حالة تبعية وظيفية بالنسبة للمشاهدة المفردة (singulatives) ، إذ أنّها لا تشكّل إلّا إطارا أو خلفية إخبارية فقط ".[1]

و لن يحصل التّكرار المتشابه على حضوره و استقلاله إلّا مع فلوبير "flaubert " في رواية (مدام بوفاري madame Bovary) ، و نجده مع مارسيل بروست (m. proust)في روايته (بحثا عن الزمن الضائع à la recherche de temps perdu)[2] ، وصلت إلى حدود تحوّل الإنفرادي إلى تكراري متشابه ، هاته الرواية التي عدّها الباحث " رواية زمن لها وعي خاص بالزمن و تلعب معه و بواسطته لعبا جميلا ".[3]

للزمن فاعليّة كبيرة في النص السردي لكونه أحد الرّكائز الأساسية التي تستند عليها العملية السردية ، فدراسة الزمن في النص السردي هي التي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي "[4]. فالزمن هو الخيط الذي يجمع كلّ العناصر السردية ، و لا يمكن أن يكتب أيّ نص سردي كالرواية مثلا بدونه ، إذ إنّ الإشارات

---

1 – ibid , p 148 .

2 – ibid , p 149 .

3 – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 79 .

4 – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 113 .

الزمنية المبثوثة في أيّ نص سردي تشترك و تتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص مؤثرا فيها و منعكسا عليها ·

إنّ وجود الزمن في السرد أمر حتمي إذ لا سرد بدون زمن ، وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقا منطقيا على السرد هي التي دفعت بجيرار جنيت إلى القول بإمكانية رواية قصة من دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث ، و استحالة إهمال العنصر الزمني في النص السردي الذي بواسطته تنتظم العملية السردية "[1] .

و بذلك يكون الزمن " مشخّصا دلاليا و مكوّنا معماريا ، يوضّح شكل الوحدة السردية

و يحمّل الوحدات السردية المرهنة طابع الكلّية و الحركة و الانسجام عند ترهينه لوحدات وإسقاطه لوحدات أخرى كما يسعى إلى إضفاء درجة من المعقولية والمنطقية على المنجز القصصي ".[2]

ليس للزمن أهميّة في النص السردي فحسب ، بل في عموم الأدب ، و قد حظي هذا المحور باهتمام كبير من قبل النقاد والدّارسين ، و مردّ هذا الاهتمام الكبير بالزمن يعود إلى مقولة أساسية هي أنّ إشكالية الأدب القصصي عموما مردّها إلى إشكالية زمنية .

---

1 – المرجع السابق، ص 117 .

2 – خليل شكري هياس : سيرة جبرا الذاتية في " البئر الأولى و الأميرات " ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،سوريا، 2001 ، ص 212 .

2-2- بنية الزمن الروائي و استدعاء التاريخ في رواية معركة الزّقاق :

إنّ مقولة الزمن متعدّدة المظاهر ، مختلفة الوظائف: استنرفت كثيرا من الجهود في سبيل التّعرف على ماهيته و إدراكه ، بدءا من الشكلانيّين الروس الذين درسوا النص ضمن نظرية الأدب وصولا عند البنيويين ، ثم تلاهم " جيرار جنيت " الذي استطاع أن يبلور نظرية واضحة حول الزمن من خلال " خطاب الحكاية" .

إذا كان الزمن من الناحية اللغوية يعني المدّة و الدّهر ، فإنّه من الناحية الاصطلاحية يعدّ أهمّ العناصر الأساسية في بناء الرواية ، حيث لا يمكن تصوّر حدث روائي خارج الوصف لأنّه يؤثر في العناصر الأخرى ، و ينعكس عليها ، فالزمن حقيقة مجرّدة لا تظهر ، إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى ، فالشخصيات و الأحداث تتحرك في فضاء زمني ، فلا يتّم السرد إلّا بوجود الزمن ، ففي لحظة ما يسترجع السارد الماضي أو يستشرف المستقبل ، لأنّ الرواية ليست بنية ثابتة الكيان والتّشكيل يمكن التقاطها بوضوح ، كما يساهم الزمن في التعبير عن موقف الشخصيات الروائية ، فيكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذّاتي و ما حولها ، و يجسّد أيضا رؤية الراوي .

أمّا الزمن في الرواية التاريخية فله خصوصية تميّزه ، لأنّ المادة الأولية للرواية هي أصلا تاريخ مثبت حفظته كتب التاريخ، و بالتالي فإنّ أي تسريح أو تبطيئ أو استباق أو استرجاع أو تكرار له ما يبرزه لأنّ الأصل مدرك قبلا .

و الدّارس لرواية " معركة الزّقاق " يجد نفسه أمام نص مميّز، لأنّ التاريخ وظّف فيه

و هذه عملية ليست بسيطة ، إنّها بقدر ما تتطلّب من الروائي حذرا علميا ، فإنّها لا تملي عليه تقديم التاريخ، كما تقدّمه كتب التاريخ و لكن الرواية تبقى رواية .[1]

لو تتبعنا البنية الزمنية في رواية " معركة الزّقاق " ، يتبيّن لنا أنّ الزمن التاريخي قد وظّف جنبا إلى جنب مع الزمن الروائي ، بحيث لا يمكن التفريق بينهما بطريقة يميل فيها الزمن إلى التشظّي ، فالزمن التاريخي يتلاعب فيه الروائي بين التقديم والتأخير فينتج فضاء روائي تتّحد فيه الذاكرة و تتّقد استرجاعا واستشرافا .

تبدأ السيرة من نقطة الصفر ، اعتبرها الروائي بداية المحكي ، و هي سرد الراوي أحداثا عن طفولته التي يلمس أثرها في حركاته و سكناته ، كما يلمسها في رائحة الماضي ، و لكن هذه الرائحة ليست واضحة المعالم و المعاني ، فتختلط عليه الأمور وتتعقد و تضطرب و يضطر للبحث عن نفسه لتحقيق شخصية طارق بن زياد التاريخية بغرض تحقيق ذاته و تأكيدها من خلال هوّية الآخر .

نقطة الانطلاق في الرواية محدّدة بواقع الجزائر عام 1985 م، و هي بداية ملفتة للانتباه ، تهيئ القارئ و تقحمه في الجوّ العام للرواية و تتبع أحداثها ، و هكذا يجد القارئ نفسه في فضاء الرواية التخييلي ، رائحة ماضي غير واضح المعالم ، طفولة معقّدة و مضطربة ، من أجل ذلك يسافر البطل طارق في الرواية للبحث عن آثار الشخصية و التنقيب عنها بغية تحقيق الذّات الجوهرية التي استغلتها و اضطهدتها نصوص أخرى ، واضطهدتها لأسباب و نيّات مغرضة ، و يدرك بطل الرواية في قرارة نفسه أنّه يسير على شاكلة " طارق بن زياد " ، و أنّه

---

1 – يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ،ط1 ،دار الفارابي ،بيروت ، لبنان ، 1990 ، ص 35 .

يقتفي أثره ، و لكنّه يقف حائرا أمام أكثر من سؤال : ما مدى تحقيق طارق بن زياد لذاته الجوهرية ؟ و ما مدى تأكيده لوجودها عبر النص ؟.

و هذا بعد أن اختلط أمر الخطة التاريخية لطارق بن زياد على بطل الرواية ، و هذا ما دفع بهذا الأخير إلى أن يهدف بنفسه للبحث عن آثار هذا الفاتح ، و يتّخذ من المكان الذي وقعت فيه الرواية التاريخية نقطة الإنطلاق في ذلك ، لكنّه يصطدم عند وصوله بواقع يخيّب آماله و أحلامه .

يلجأ الروائي رشيد بوجدرة إلى إقحام القارئ في فضاء الرواية فيتتبع أحداثها بدهشة ، و هو مشدود لفهمها و ترتيبها ، و من جهة أخرى يرمي إلى تكسير سيرورة الأحداث التاريخية التي تتّسم بالثبات و المحدّدة تاريخيا ، و التي حاول الروائي ضبطها .

أ- زمن القص :

يبدو نسق السرد المتتابع أوثق صلة بزمن القصة الذي يدعوه جيرار جنيت زمن الحبكة أيضا ، و هو زمن حدثي خاضع لمبدأ الاتّساق ، يقتضي الحدث المتقدّم فيه المتأخّر ، و قد اهتمت السيميائيات السردية الدّلالية بهذا الجانب من دراسة القصة مثلما هو شأن أكثر أعمال فلاديمير بروب "vladimin propp " وتلامذته من بعده أمثال غريماس " greimas " و كلود بريمون "claude bremond "، و جوليا كريستيفا "julia kristiva "

غير أنّ جيرار جنيت يتناول الإتّساق السردي أثناء تحقّقه اللّفظي في مستوى زمن الخطاب و ليس معزولا عنه ، و هذا ما يتيح إمكانيات كثيرة لخرق مبدأ الإتّساق ، و بذلك يتزعزع نظام التّتابع ، ليحلّ محلّه التّنافر الحدثي بأشكاله المختلفة ، فزمن القصة يتعرض إلى إعادة كتابة

ثانية في مستوى الممارسة النصية ، فيعرف أشكالا من التّسريع أو التّبطئة أو الحذف ، ذلك أنّ الخطاب قد يمنح حدثا عرضيا خاطفا ، قد يكون قليل الأهمية من الناحية الحديثة ، حيّزا زمنيا أوسع ، بينما قد يقفز على حادثة أخرى أكثر أهميّة فيختصرها بسرعة أو يحجب أهمّ تفاصيلها أو يحذفها مطلقا أو جزئيا ، و عليه فإنّ العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ، هي التي تتمخّض عن شعرية زمن السرد .

نتوصل إلى إعادة تشييد زمن القص و استنتاجه من زمن الخطاب الاستناد إلى جملة من المؤشرات الزمنية المبثوثة في ثنايا الخطاب السردي ، إلّا أنّه قد يتعذّر أحيانا إعادة تشكيل هذا نظام الزمن في الأعمال السردية التي يلجأ فيها الخطاب إلى قلب نظام القصة قلبا جذريا ، ناهيك عن ندرة المؤشرات الحديثة ، وعلى الرّغم من ذلك ، يبقى التقابل بين زمن القصة و زمن الخطاب ضروريا لأنّه يضيء مساحات اشتغال المؤلف على زمن القصة ، إذ بغير وجود هذه المرجعية ، الزمنية الأولى ، التي هي زمن القصة ، لا نستطيع أن نعرف أيّ الأحداث جاء متأخرا في الخطاب و قد كان متقدّما في القصة مع عكس صحيح أيضا ، و أيّ الأحداث حذف و أيّها تمّ تلخيصه ، ممّا يعني أنّ كلّ محاولة لإقصاء هذه الثنائية (زمن القصة / زمن الخطاب) أو أحد طرفيها من حقل الدراسة الخاصة بزمن السرد ستكون لا محالة طمسا لجمالية زمن السرد و إزهاقا لروحها .

يعدّ "جيرار جنيت" القصة مجالا خاصا بتطور الأحداث ، أو هي بنية حديثة مجرّدة ، تتألّف من عناصر مضمونية ، تكاد أن تكون ثابتة ، و غالبا ما تتقدّم في شكل تعارض ينظّم البنية الحديثة من بدئها إلى منتهاها ، كأن تكون البنية مأساوية (حياة ≠ موت) ، أو بنية صراع (أ ≠ ب) .

أمّا الخطاب فهو لا يخضع للتّسلسل الحدثي ، بل يتّسم بالتعقيد والتداخل ، و يبرز فيه دور ناظم الخطاب (المؤلف) الذي يشرف على تشييد القصة ، و إسناد الخطاب إلى المتكلمين (السرد) من خلال تنظيم العلاقات بين الراوي و المروي له ، فالخطاب يعنى بالطريقة التي تنقل بها القصة إلى المروي له ، في حين تظلّ القصة كبنية مجرّدة خارج الخطاب ، و قابلة لأن تؤدي و تبلّغ بأكثر من طريقة ، فقد يمكننا بدأ الحكاية من الوسط أو من النهاية ، أو تحذف بعض الأحداث ، حتّى لا يبقى من القصة الأصل سوى معالم كبرى ، تصل دائما بين شتّى النسخ والقصة الأولى ، كما أنّ هذه القصة المؤلفة أو المكتوبة ، يمكن أن تعاد صياغتها من خلال وسائط سيميائية مختلفة فتكون رسوما متحركة أو قصة مصوّرة أو فيلما أو عرضا مسرحيا ، الأمر الذي يمنح القصة بعدها السيميائي الفصفاض .

هكذا انتهى "جنيت" إلى دراسة الخطاب في إطار علاقته المرجعية القصة ، و إذ يسقط هذا التقابل على محور الزمن ، فإنّه يسفر عن ثلاث علاقات زمنية يعتورها منطلق التقابل كذلك هي :

- علاقات الترتيب الزمنية .
- علاقات المدة .
- علاقات التواتر .

أمّا علاقات الترتيب الزمنية ، ففيها يتقابل الترتيب الزمني للأحداث في القصة بعلاقات ترتيب أخرى في الخطاب ، في حين تتناول علاقات المدّة الزمنية مقارنة ديمومة الحدث في القصة والخطاب ، و ترمي علاقات التواتر الزمنية إلى دراسة التكرار الواقع بين زمن القصة و زمن الخطاب .

ب- علاقات الترتيب الزمنية :

يشيّد كل عمل سردي نظاما حديثا عاما يتّسم بالتّسلسل الزمني، غير أنّ هذا النظام القبلي الخاضع للترتيب ، " لايني" يكشف عن قابليته للتّصدع بسبب المفارقات الزمنية التي تتضمّن بدورها مفارقات زمنية استرجاعية les analepses ، و مفارقات زمنية استباقية les prolepses البدء من الوسط immediares، أو ما يعرف بالدّرجة الصفر المحكي .

تستقر الاسترجاعات و الاستباقات عن أشكال زمنية فرعية أكثر تشابكا من الأشكال الأوّلية للمفارقات ، و هو ما يؤكد شعرية زمن خطاب ، إذ أنّ المفارقات الزمنية هي المسؤولة عن إعادة ترتيب الأحداث في زمن الخطاب بشكل مختلف عن ترتيبها الأصلي في زمن القصة ، بل هي المسؤولة عن حذف النظام ، و التخلّي عن التقاليد الزمنية السردية الكلاسيكية .

هذا ، و يعدّ "جيرار جنيت" علاقات الترتيب الزمنية مجالا خصيبا لتحليل الزمن تحليلا بنيويا ، و هي تعني : " مقارنة نظام ترتيب الأحداث و المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث و المقاطع الزمنية نفسها في القصة ".[1]

تفارق المفارقة الزمنية ما يحكى الآن و بشكل متتابع ، فينتج عن ذلك توقف الحكاية الرّاهنة ، و بداية حكاية أخرى ، هي بالأحرى مفارقة زمنية ، تتّجه نحو ماضي الحكي ، فتسمّى استرجاعا (analepse) ، فالمفارقة الزمنية إذن ، هي نتاج الدّرجة الصفر للقصة و زمن الخطاب.

---

1 – جيرار جنيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج – تر : محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحكي ، ط3،منشورات الاختلاف ،2003 ، ص 47 .

إذ يفترض هنا أنّ السارد يروي (خطابيا) قصة مراعيا تتابع أحداثها حدثا تلوى حدث إلى أن يبتر الحكي فجأة ، فيضفي إلى مفارقة زمنية إلّا أنّ هذه الوضعية الصّفرية للزمن هي وضعية افتراضية لا وجود لها بالفعل إذ يتعذّر حتما وجود خطاب يحكي بشكل متتابع و منطقي ما حدث فعلا ، ممّا يعني أنّ المفارقة الزمنية لم تأت لإرباك اتّساق الزمن (أي الدّرجة الصّفر) ، بل إنّ هذه المفارقة الزمنية و من وراءها التنافر السردي ، هما صفتان لصيقتان بالسرد ، أمّا التسلسل (القصة) فزمنية افتراضية ، موجودة بالقوّة ، هذا وإن افترضنا وجود مسرودات تقيّدت بالتّرتيب الزمني ، في مستوى تمفصلاتها الكبرى على الأقل ، حتّى التقاليد السردية الأدبية تدعو إلى التّنافر أكثر من التّوافق في عملية السرد ، و ما أكثر المسرودات التي تفتتح بالنهاية ، أو تبدأ من الوسط و تعود إلى الوراء ، مثل الملاحم ، وأكثر السرديات المعاصرة .

هذا و يوضّح الشكل أدناه طريقة اشتغال المفارقة الزمنية ، استرجاعية كانت أو استباقية ، ضمن علاقات الترتيب :

استرجاع (أ)　　حكاية ابتدائية (ز0)　　استباق (ب)

قبل ⟵ ..... ⟶ بعد

كل استرجاع أو استباق منطلقه حكاية ابتدائية (récit primaire) ، قد اضطلع جنيت بهذا الاصطلاح مفصّلا إيّاه على الحكاية الأولى ، فتصوّرنا لوجود حكاية أولى يحتّم وجود حكاية ثانية ، كما قد يفيد أيضا أولويّة ترتيب الحكاية الأولى ، لتكون أسبق من الحكاية الثانية ، على

الرغم من أنّ واقع الخطاب قد يفنّد هذا الترتيب التدرّجي ، و تكون الأولى مع ذلك حكاية ابتدائية بالقياس إلى الحكاية الثانية ، و قد تسبق الحكاية الثانية الأولى [1] .

كما يمكن للسارد أن يستأنف الحكاية الابتدائية ، ثم يعود إليها لاحقا ، و قد لا يستأنفها عندما يتركها و يبدأ حكاية أخرى مختلفة.

ثمّ يحدّد جيرار جنيت لكلّ مفارقة زمنية ، مهما كان نوعها مداها و سعتها ، فقد تتّسع المسافة الزمنية التي تفصل بين الحكاية الابتدائية و المفارقة الزمنية أو تضيق ، فيطلق جنيت على هذه المسافة اسم مدى المفارقة ، كما أنّ لهذه المفارقة الزمنية نفسها بوصفها حادثة مسترجعة أو مستشرفة ، زمنها الخاص ، أي أنّها تستغرق بدورها مدة معينة تطول أو تقصر (أي أنّ لها زمن وقصة خاص و مستقل) ، و يسمّى جنيت هذه المدة سعة المفارقة الزمنية ، فمدى المفارقة هي المسافة الزمنية الواقعة بين لحظة الحكي الأوّل ، و الحدث المسترجع أو المستبق .

---

1 – جيرا رجنيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم ،ط1 ،المركز الثقافي العربي، 2000 ، ص 32.

2-3-الاسترجاع و الحكاية التردّدية في رواية معركة الزّقاق :

تطغى جمالية الحكاية التردّدية على الأنساق الزمنية في رواية " معركة الزّقاق " فتنتظم كتلة من الاسترجاعات و الاستباقات ، أمّا الاسترجاعات فتتكّئ على نشاط ذاكرة السارد الذي يقوم بحركة وصل دائمة بين الماضي و الحاضر ، و يستضيف في ساحة وعيه و تأمّله حادثات سابقات يمنحها حيّزا من الوجود ويعطيها أحيانا مدّة من الزمن قد تطول و قد تقصر ، تكتمل أو تبتر ، أو تتكرّر ، فينتج عن ذلك أشكال من الاسترجاعات ، وبذلك تدين الرواية بتشكيلها الزمني البنيوي إلى الحكاية الاسترجاعية ، التي غالبا ما تبدأ في شكل حكاية مفردة تروى للمرّة الأولى بعد أن تمّ نقلها من مصدرها الذاكراتي ، و على لسان السارد غالبا أم أحد الشخصيات ، ثمّ سرعان ما يتكرّر حكيها في النص أكثر من مرة ، فتتحوّل إلى حكاية تردّدية .

تهيمن الحكاية الاسترجاعية التردّدية على الفضاء الزمني المتخيّل للرواية ، متجاوزة بذلك منطق التّتابع ، حين تعود بالزمن إلى الوراء و تحطّ في ذاكرة السارد ، فيتمخّض عن ذلك استرجاعات داخلية بعضها يروي وقائع من حياة طفولة البطل ومراهقته ، و بعضها يروي وقائع من فتح الأندلس و بطولات طارق بن زياد و موسى بن نصير ، و بشكل مجموع هذه الحكايات السيرة المتخيّلة للمراهق و مسيرة بحثه عن حقيقة فتح الأندلس ، إلّا أنّ ثمّة استرجاعات خارجية تستدعي تاريخا عاما محتملا و واقعيا لا علاقة له بزمن القصة المتخيلة و هي قصة "فتح الأندلس " ، من مثل تلك الاسترجاعات التي تروي وقائع حرب التحرير الجزائرية الكبرى

و تاريخها ، هكذا نلفي في الرواية تركيب استرجاعات خارجية و داخلية يتخلّلها عود مستمر إلى حاضر الحكي ، فينتج عن ذلك نسيج زمني متشابك تشابك عمل الذاكرة غير منتظم على الإطلاق .

لابدّ أن ينطلق كل استرجاع من الدّرجة الصّفر للحكي تلك التي يقع تثبيتها في حاضر الحكي ، و في وضعية تذكر السارد الواقع تحت تأثير محفّز ما ، و يمكننا في هذا السياق أن نتأمل طريقة عمل الحكاية الاسترجاعية في الرواية ، مراعين نمطها الداخلي أو الخارجي ، و صيغتها التفرّدية أو التّكرارية ، و الجهة السردية التي تتكفل بها و طبيعة موضوع حكيها .

أمّا الاسترجاعات الخارجية فلعلّ أهمّها حكاية الرّافعة الصّفراء التي تنطلق كالسهم ناطحة عرض السماء الزّرقاء ، والتي تتحوّل إلى حكاية تردّدية يستمر السارد في تكرارها إلى نهاية الرواية ، و حكاية تاريخ الأندلس التي يحكيها السارد على لسان البطل المراهق و يقتبسها من نص خطبة طارق بن زياد ثمّ حكاية حرب التحرير و الثورة الجزائرية الكبرى و التي يحكيها السارد في أحداث منفردة .

نحصي من بين أهمّ الاسترجاعات الخارجية في الرواية قول السارد " يضع نظارته و يقرأ العنوان : طارق بن زياد في فتح الأندلس ، و أجاز طارق بن زياد البحر سنة إثنين و تسعين من الهجرة بإذن أميره موسى بن نصير في نحو ثلاثمئة من العرب وانتهب معهم من البربر زهاء عشرة آلاف فصيّرهم عساكر ونزل بهم جبل الفتح فسمي جبل طارق به ، و أداروا الأسوار على أنفسهم للتّحصين ، و بلغ الخبر لذريق فنهض إليهم يجرّ أمم الأعاجم و أهل ملّة النصرانية في زهاء أربعين و ألفا فالتقوا بقحص شريس فهزمه إليه ، و نقلهم أموال أهل الكفرورقابهم بعد"[1]

1 – معركة الزّقاق ، ص 11 .

يعلن هذا المقطع إلى نهايته عن الحكاية الإبتدائية التي تقترن بحاضر الحكي و قد تمخّض عنها حكايات لها صلة بتاريخ الفتوحات الإسلامية ، و إن كانت هذه الحكايات تتناظر بشكل واضح مع حكاية السارد الشخصية ، و تتداخل معها تداخلا لفظيا و دلاليا ، أمّا الحكاية الإبتدائية ، فتشير إليها عبارة السارد" من أين هذا الكتاب ؟.

"إنّه كتاب نصوص الترجمة المكتظّ صورا و منمنمات ، فأترجمها حرفيا دونما اللّجوء إلى القاموس داخل القبو حيث يسيطر هو (أبي) علي و على العمال و على الوضع و على عمليات السوق المالية و يرفض أن ألجأ إلى القاموس : ترجم ، هل أنت حمار فتستعين بالقاموس ؟ أترجم ترجمة حرفية في قعر داره حيث تطاردني رائحة الموت . موتها هي (أمي) و رائحة الأموات القوطة و الفرنجة و الجلالقة و تختلط الروائح و يختلط الأموات ، ما علاقتها بهؤلاء الإفرنج ؟"[1]

كذا يعلن السارد دونما مواربة عن مصدر حكاياته التاريخية ، إذ بمجرّد أن يبدأ ترجمة نص الخطبة " خطبة طارق بن زياد ، حتّى تنبثق نتف من الحكايات القديمة تباعا لتغدو هذه الوصلة الانتقالية التي تفصل دائما بين زمنين حاضر و ماض تردّدية بدورها ، فالسارد محاصر دائما بفضاء بعبق برائحة الماضي ، وهو دائم الانجذاب إليه واقع تحت طائلة سحره ، بل إنّ نشاطه الذّاكراتي يتوقف على الحضور المفاجئ أو المقصود للأب الذي يرغم الإبن على ترجمة نص خطبة طارق بن زياد و بذلك يغدو النص دليلا على الامتداد بين الماضي و الحاضر ،

و يصير التذكّر متاحا في كل لحظة ، إذ يكفي السارد أن يعود إلى نص الخطبة و يبحث في حقيقته حتّى يستيقظ الماضي و تعود الذكريات و أحداث التاريخ الأكثر واقعية و الأكثر عجبا .

1- المصدر السابق ، ص 11 .

يعيد السارد نقل وقائع تاريخية مستفزّا بعض أسماء الأعلام والأماكن و التّواريخ ، حتّى يستدل بها على واقعيّة الحدث ، ويصف الاسترجاع الخارجي هنا حدث غيرة موسى بن نصير من طارق بن زياد ، " لا تحركنّك الغيرة لا يحركنّك الغيرة يا بنيّ ... عاقبة الغيرة وخيمة ، انظر إلى ما آلت إليه هذه الغيرة بموسى بن نصير .... يقال إنّ الوليد بن الملك أهانه و مات صاحبنا في ظروف جدّ غامضة ..."[1] .

ينتج عن هذا الإندماج السردي وصل ضمني بين الحاضر والماضي ، لكنّ الاسترجاع الخارجي هنا لا يخلو من نظرة التّقديس للماضي ، لأنّ غيرة موسى من طارق جعلت الوليد يقف منه موقف الرّفض و الإهانة ، فيموت الرجل في ظروف غامضة .

الاسترجاعات في هذه الرواية تتحايل على كلّ الأزمنة ، فتتظاهر بحكي الماضي كاملا ، لكنّها تبقي على جزء منه ، فتجعله قابلا للتأويل أو الاستذكار أو الاتّعاظ به في كلّ لحظة .

هذا و غالبا ما يكون انتقال السارد من حاضر الحكي إلى ماضيه ، و من ماضيه إلى حاضره في حكاية مطردة بواسطة صيغ أداء تتردّد بعينها لتدلّ على استئناف الحكاية الإبتدائية أهمّها: فتحت كتابا ، رأيت صورا كثيرة . رسخت إحداها في ذهني ... نصوص كنت أترجمها ، مختصّة بالفتح الإسلامي الأندلسي و قد راح أبي يترصّدني ضاربا عليّ حصارا هائلا .

---

1 – المصدر نفسه، ص 149 .

كان يقول أبي : ترجم ! أحمار أنت لتستعين بالقاموس ؟ وبالمنجد ؟ ... لا ينجد إلاّ الضعفاء ... ترجم يا ولد "[1].

فكلّ هذه الجمل الاستئنافيّة ترسخ وعي السارد بحقيقة وضعه التبئيري و تقدّم منظوره السردي و هو يوشك أن يترك الذكرى ليعود إلى الواقع (ذكراه المختصّة بالفتح الإسلامي) ليعود إلى حقيقة كونه مجرّد مترجم منهمك في ترجمة نص الخطبة ، والتفكير فيما توحي به إليه هذه المصادر البحثية ، إلاّ أنّ الانشغال الثقافي قد يتوقف في أيّ لحظة حين يكون السارد مدعوّا إلى استعادة وعيه بالواقع و الانخراط في حياته الاجتماعية .

يردف على نمط الاسترجاعات الخارجية ما كان منها يؤرّخ لبعض أحداث ثورة التحريريّة، تأتي في شكل نصوص تاريخية لا تنفك تعلن عن احتماليتها بسبب تداخلها مع واقع الخطبة المتخيّل ، فيتغيّر الخطاب التاريخي و الثوري في رواية " معركة الزّقاق " ، و يركّز الكاتب على سنوات ما قبل الاستقلال ، أي أثناء الثورة التحريرية ، و يستمر إلى ما بعد الاستقلال عن طريق العودة بالسرد إلى ماضي الشخصية الرئيسية (طارق) .

الذي ربطه اسمه بتاريخ و بطولات الفاتح طارق بن زياد ، فصارت حياته عتيقة عتاقة معركة خليج الزّقاق ، و انتصار الفتوحات الإسلامي ، تتنازعها أطراف الزمان الماضي البعيد أيام فتح الأندلس و ماضي قريب حافل بأحداث ثورة و مغامرات الصّبا و المراهقة ، و الحاضر الآني الذي يجسّد فيه طارق صراعاته الداخلية ، و حيرته الوجودية ، اللّتين تطرحهما تداعياته حول الماضي و شكوكه في مدى صحته .

---

1 – المصدر السابق ، ص 146 .

" شمس الدّين تفل على الضابط و صفعه هذا يمنه و يسرة ، كان شمس الدّين متعوّدا على الضرب المبرح العمّ حسين تفنّن في تعذيبه . أمّا صفعة الضابط فلم تؤلمه قطّ ، حدّق فترة من الزمن قال العسكري لو لم تكن طفلا صغيرا قتلتك شرّ قتلة ، أشهر مسدسه ، لم يحرك ابن عمي ساكنا ، يقول شمس الدّين : كيف يصاب المرء بمرض الخوف يا ترى ؟ لو أصاب به أنا فأتخلّص من هذه الشجاعة الخانقة (...) فأستريح شويّة ...".[1]

لكنّ هذه الحادثة جعلت العمّ "حسين " يرتعد خوفا ، يتلعثم في كلامه لم تؤثر على الطفلين و لم تثن عنهما إعادة الكرّة ، " سرّا بعد أن نامت العشيرة جميعا ، استعملنا هذه المرّة طباشير حمراء، مضيفين إلى العنف عنفا آخر أضفنا على الشعارات شعارات جديدة ما كنّا لنتجرّأ على كتابتها من قبل "[2].

يوحي تصّف الولدين بأنّ الثورة كانت في أوجّها و أنّ الشعب قد ملّ الضغوط الاستعمارية المتسلّطة على كافة الشعب في مختلف الأماكن .

حكاية الحرب هي حكاية تردّدية ، لفرط تكرارها ، لكنّها تروى مع ذلك و تتحدّى كلّ الاعتراضات ، فيثبت السارد معرفته بالحكاية ، و يرفض نقلها على لسان "عمر حسين" مثلا ،

و كيف لا يعرف و هو المؤرّخ المختص في ترجمة تاريخ الخطبة البحث وفي تفاصيلها ، هكذا صار لحكاية الحرب التحريرية هالة سرمدية قادرة على مقاومة كل تهديد لها بالنسيان ، إنّها حكاية الجميع بما فيهم السارد الذي تكفل بسردها في شكل مشاهد متتابعة دون أن يغفل عن أيّ تفصيل فيها .

---

1 – المصدر السابق، ص 31 .

2 – المصدر نفسه، ص 32 .

يعانق هذان الطفلان الحسّ الثوري مرة أخرى مع أقرانهم في المدرسة من خلال دروس التاريخ التي كان يلقيها الأستاذ بن عاشور حول شخصية طارق بن زياد و انجازاته البطولية في الأندلس ، و خطّته الحماسية الشهيرة قد تزامن إلقاء و شرح وحفظ هذه الخطة مع فعاليّات الثورة التحريرية ، الأمر الذي منح الأطفال القوّة و العزيمة و الأمل الأكبر في الانتصار على العدوّ .

طرح هذا الأستاذ على تلاميذه دون ممهدات فرضية بن خلدون المشكّكة بنسبة هذه الخطبة لطارق بن زياد نظرا لفصاحة لغتها ، و روعة أسلوبها الذين لا يتماشيان مع بربري حديث العهد بالإسلام ، يضاف إلى هذا مصادر الأندلسية و رواة الفتوحات الإسلامية المتقدّمين لم يشيروا إلى هذه الخطبة ، هذا الطرح المفاجئ جعل أحد التلاميذ يقول : " و لماذا حفظناها و هي مزعزعة ؟ قال الأستاذ : اخرس يا بليد ، إنّما لجمالها و روعة بلاغتها ، و أسطوريّتها لا تزيدها إلاّ قوّة و أهميّة "[1].

لكنّ التّبريرات لم تقنع التلاميذ و أحبطت عزيمتهم " كيف يجرؤ الرجل على مثل هذه الأقوال و الحرب دائرة رحاها في البلاد و نحن في حاجة إلى موارد فكريّة مثل هذه الخطبة لتغذية أرواحنا و تعزية أنفسنا و تقوية أذهاننا "[2] ، تركهم الأستاذ بعد "هذا الافتراض حول نسبة خطبة طارق بن زياد أيتاما و الحرب تدور رحاها ".[3]

انفتحت رواية معركة الزّقاق على مصادر أخرى متنوعة ، بحيث تمدّ الاسترجاعات التاريخية الرواية بسرد إضافي ، فهي إذن سمت تناصي يثري الجدل القائم بين التاريخ الخاص

---

1 –المصدر السابق، ص 92 .

2 –المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

3 – المصدر نفسه، ص99 .

و العام، الواقعي و المتخيّل ، أمّا الاسترجاعات الداخلية هي تشغل الفضاء نفسه الذي تشغله الاسترجاعات الخارجية ، و هي تنبعث كلّها في صلب فضاء الكتابة ، و إن كانت تعنى بالتأريخ لسيرة السارد تارة ، أو لسيرة الخطيّة تارة أخرى ، ممّا له صلة بالقصة المتخيّلة .

تضع الاسترجاعات الداخلية السارد في مواجهة مصيرية مع ذاته ، و تقعده على كرسي الاعتراف حينما تخرج ذكرياته إلى ساحة وعيه ليتأملها من جديد ، هذا بالذكرى لا تزال جاثمة على صدر مثخن بالجراح ، فيعلن السارد في إحدى حالات التّداعي عن معاملة أبيه له في طفولته و تصرف جلّاديه بعد إلقاء القبض عليه مضبوطا ، منضبطا ، مسبقا ، لا لسبب المنطق الداخلي لكلّ عنف و ظلم أيّا ما كان مصدره و مهما كانت طبيعته (التربية " العم حسين " العائلية) أو (القمع " الضابط السامي " العسكري)، المتلاحم ، الصارم و الحجج القاطعة التي يمكن اللّجوء إليها مهما كانت الأحوال ، بل إنّ الأمر يتعلّق بهندسة مدقّقة ملموسة عبر تسلسل تاريخي (تاريخ الفرد و تاريخ المجموعة)" [1].

يروي السارد ذكريات طفولته مع أبيه و وفاة أمه ، و قد تركت هذه الذكرى رائحة الموت يشتمّها السارد أينما اتّجه ، فمرتع الطفولة غير الدافئ جعل شخصية السارد تتضاءل بين استبداد الأب و وفاة الأم ،فانطفأ بريق الطفولة ، و إذ ذاك تطفو الاسترجاعات الداخلية على حاضر السرد ، هذا ما يثبت أنّ السارد لا يزال يعيش ماضيه و يستحضر باستمرار صوره الكابوسيّة ، بخاصّة حين يصير لهذا الماضي رائحة تنبعث من جوف الأشياء في كلّ ركن من أركان البيت المعبّق بالتاريخ والذكريات .

---

1 – المصدر السابق، ص 66 .

لقد نوّع الروائي رشيد بوجدرة في الاسترجاعات ، بحيث أبقى القارئ متتبعا أحداث الرواية ، و يحاول ربط ماضي الأحداث بحاضرها ، فنجد الاسترجاعات الداخلية و الخارجية ، فالرواية تتصل باختلاط أمر خطبة طارق بن زياد و بحث البطل عن أصولها و نبشه في أعماق الذاكرة ، فالاعتماد على الذاكرة من التقنيات المستحدثة في الرواية ، بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء ، و تحول الروائيون إلى مفهوم آخر و هو مفهوم المنظور ، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ، و يصبغه بصبغة خاصة ، و يعطيه مذاقا عاطفيا .

نخلص في الأخير إلى أنّ الرواية تعجّ بمادة تاريخية انطلاقا من الأزمنة التاريخية

و التي أثّث بها الكاتب روايته ، و بقليل من التأمل يدرك القارئ ، أنّ أغلب الأزمنة واقعية ، نظرا لكون هذه الأحداث وقعت في فترات زمنية محدّدة ، و هذا هو التاريخي في رواية معركة الزّقاق ، و يظهر المتخيّل من خلال طريقة الروائي في بنائه للزمن ، إذ كانت له حريّة الاختيار في التّلاعب به باستخدام تقنية الاسترجاع و الاستباق و الاستشراف ، و هذه الميزة جعلت الرواية تكتسي صبغة تميزها عن باقي الروايات في الساحة الإبداعية ، حيث وفّق الروائي في الجمع بين الزمن التاريخي و الزمن الروائي فتشكّل منهما عجينة واحدة قصد تقديم عمله الروائي في قالب فنّي يناسب روح المتلقي المعاصر .

و بذلك يكون الروائي قد تمكّن من ضبط الزمن و صيرورته بإحكام متميّز بحيث حقق غاية جمالية و تأثيرية متفاديا بذلك الوقوع في الرّتابة التي تفقده المتعة الفنيّة التي يطمع الكاتب تحقيقها ، و هذا التّلاعب بالزمن و أحداث التاريخ و خلخلتها مكّنه من التّعرض لكثير من الحقائق التاريخية بخفّة و عفوية ، وبسهولة أيضا ، و بالتالي التسلسل إلى أعماق شخصياته ، ليكتشف مصاعب و آلام الأبطال و ما عانوه في فتح الأندلس ، ووقوفهم أمام الرّهانات الصعبة

و اعترافهم أحيانا بأخطائهم ونقاط ضعفهم .

2-4 -اشتغال الذاكرة و التخييل و التواترات السردية و الزمنية في رواية الانبهار:

لا يمكن الحديث عن كتابات رشيد بوجدرة دون الإشارة إلى مجموعة من التقنيات التي جعلت منه مهندسا محترفا يعي جيّدا كيفيات تصميم رواياته ، و هو صاحب معرفة شحذتها الممارسة و القراءات المتنوعة للهالات الأدبية العالمية و معرفة التعامل مع المنتوج الغيري بحيث يغدو في أغلبه أصيلا متفردا ، ما يعني بشكل ما تحقيق انسجام ما بين البنية النصية و المحيط الخارجي ، ما بين الأشكال السردية و هويّة الذّات المنتجة للفعل السردي الذي يميّزها عن الأفعال الغيرية التي لها مسوّغاتها و سياقات إنتاجها ، أي فلسفة الكتابة تحديدا .

قد نجد في كتابات بوجدرة مجاورات و تماسكات كثيرة ، و هي إحدى ميزاته القاعدية التي غدت هدفا ، أو موضوعا من موضوعات السرد ، و قد تغدو التواترات السردية ، على مستوى الرواية الواحدة ، أو ما بين رواية و أخرى هدفا من أهداف الكاتب و ذلك خيار له مبرّراته التّقنية و النفسانية و الجمالية والبنائية و يستحسن البحث في هذا الشأن بإتباع أدوات إجرائية لمقاربة تفي بالغرض .

- **التناصات :**

تأخذ التناصات الداخلية و الخارجية حيّزا معتبرا في روايات رشيد بوجدرة ، إذ تجاوزت الوصف الخاص بتمفصلات المعنى، و بحثت في الوظيفة ، فكيف تقتات الرواية من نفسها ؟

و ما دور التناصات الخارجية في تقوية المعنى ، أو في الكشف عن مظاهر التقارب بين الأحداث و الثقافات و الأفكار و الممارسات ؟.

لابدّ أنّ هناك مقاصد من وراء اللّجوء إلى الاقتباسات والإحالات المتفاوتة ، و من ثمّ ضرورة قراءة الأقواس والمزدوجات الظاهرة و المضمرة ، في علاقاتها بإنتاج الدلالة وبالمضمرات الفرضية التي تقوم على التلميح

إنّ تضمين مقاطع من كتابات الجاحظ أو ابن خلدون أو التوحيدي أو ابن العربي قد يأتي على مستوى التجلّي تتمّة للبنية السردية بتفاوت أسلوبي و معجمي ، لكنّ الدلالة قد لا ترتبط ارتباطا آليّا بالسابق و اللّاحق بقدر ما ترتبط بالتلميح ، تأسيسا على مبدأ المشابهة ، أو على التقارب الحاصل بين القبل و الآن ، دون أن تكون هناك إشارة مباشرة إلى ذلك سواء على مستوى السرد الإبتدائي أو السرود الأخرى ، أو على مستوى الحوارات التي تتحوّل إلى سرود في بعض الحالات .

للخطاب المنقول بطريقة إملائية خصوصيّاته و شخصيته ووظائفه ، و للخطاب الناقل ميزاته و وظائفه و مقاصده ، لذا يكون البحث عن المظهرين أمرا مهما لمعرفة أسباب الاستعانة بهذا أو ذاك .

أزعم أنّي قرأت كل روايات رشيد بوجدرة بالعربية أحيانا وبالفرنسية أحيانا أخرى ، و لا أعتقد أنّ هناك عناوين كثيرة تخلو من هجرات النص إلى الداخل و إلى الخارج ، إلى نفسه و إلى الموروث العربي ، و إلى الجهود الأوروبية و الأمريكية .

التفكك ، المرث ، التطليق ، ضربة جزاء ، الحلزون العنيد ، ألف عام و عام من الحنين ، ليليات امرأة آرق ، كلّها روايات مهاجرة بأشكال مختلفة ، و هي إذ تفعل ذلك تؤثث نفسها بمعارف و مرجعيات أخرى ، بحثا عن الشكل الأمثل للإقناع أو التواصل، ربّما لاحظ الكاتب في سياقات مخصوصة أنّ امتلاء الدلالة لا يتحقّق إلّا بتوظيف شخصيات إحالية مساعدة

، أو باستيراد مقاطع كافية للتّدليل على حالة أو حدث ، أي بإشراك الآخر في العملية السردية برمّتها ، ما دامت الكتابة مهما كانت طبيعتها وعبقريتها جزءا من هذا التناص الأكبر الذي يسمّى الحياة ومكوّناتها ، و لا يمكن أبدا الهروب من مؤثراته و آثاره .

ذلك مجرد تأويل من التأويلات الممكنة بالنظر إلى خصوصّيات الكتابة عند بوجدرة

و تقاطعها مع ثقافات كثيرة متقاربة و متباعدة متناغمة و متضادّة ، حداثية و تراثية ، لكن ظاهرة الهجرة تظلّ ميزة مهيمنة و للكاتب رؤاه و تفسيراته .

- **الأزمنة :**

يقدّم رشيد بوجدرة نصوصا متشظّية من بدايتها إلى نهايتها هناك خراب بنائي ، يعدّ أحد موضوعات الكتابة من حيث أنّه مدروس و مقصود ، ما يعني أنّه جزء من الخطاب و الروايات كلّها ، (بما في ذلك التي جرت أحداثها في أماكن هادئة مثل تيميمون) ، متصدعة زمانيا

و مربكة لأنها قائمة على تداخلات السوابق و اللّواحق و المضمرات بأنواعها .

قد ترتبط هذه الظاهرة بالرواية الجديدة ، بروست ، فوكنز ، لوكليزيو ، كارلوس فوينتس ، جاك لندن ، بيد أنّ الوعي بالهجرة أهمّ من ذلك ، كيف يسافر النص إلى الآداب الأخرى دون أن يفقد فرادته ؟ كيف سافر رشيد ؟.

هناك مهارات الكاتب و قدراته التمييزية ، و إذا كانت البنى الزمانية في روايات رشيد بوجدرة في تلك الهيئة الرّثة ، فلأن لها علاقة بسببية بالشخصيات الرّثة و المجتمع الرّث

و مختلف الانكسارات و الصدوع التي وسمت المراحل المنقولة سرديا ، ولا يمكن أن تكون إلّا كذلك ، رجراجة و منكسرة حتّى تتناغم مع الموضوعات التي يتعذّر نقلها بأحادية زمانية محايدة .

لقد انمحى رشيد بوجدرة في طبيعة موضوعاته ، و ليس في البنى الزمانية التي قد نجدها هنا و هناك ، و هذا مهم جدا ، والواقع أنّ وعيه بالكتابة جعله يتمثّل الزمن و فلسفته و يطبّقه وفق إستراتيجية عارفة بدوره في شحن المعنى ، ليس كأجزاء متمّمة ، بل كسند قاعدي له كيانه .

و إذا عرفنا ثقافة بوجدرة الفلسفية أدركنا هذه الخيارات البنائية التي لازمت رواياته ، ما يحيل على دراية بكيفية بنية الأحداث وفق خطة لا علاقة لها بالتّرف الذهني العابث ، بقدر ما ترتبط ارتباطا موضوعيا بنفسية الشخصيات و الساردين وبطبيعة الحكايات أيضا .

ما يفرض على النقاد و الدارسين دراسات متأنيّة لها زاد معرفي مساو لزاد الكاتب .

من المهم أيضا إعطاء أهميّة استثنائية للحقول المعجمية التي يشتغل عليها ، خاصة في رواياته المكتوبة بالعربية ، هناك كتّاب قلائل في الجزائر يمتلكون هذه القدرة على التّنويعات والاستبدالات لنقل المسمّيات و المدلولات ، ثمّة دائما اهتمام باللّفظ و المقابسات بالموروث و إمكانياته ، بعبقرية الكلمة في الشواهد المنقولة ، لقد قدّم بوجدرة للنص العربي سعادات كثيرة تسمى الألفاظ ، و من المؤسف أن تغفل الدراسات اللسانية هذا الجانب النير في رواياته ، و إذا كانت قوة الإبداع في قوة لغته من منظور البلاغيين فإنّنا نكون قد مررنا قرب النصوص و ركزنا على الممنوعات الكبرى ، و الخروقات ، ليس إلّا ، صحيح أنّ الرواية مؤسسة معقّدة ، تفرض مقاربات من زوايا وتموقعات متفاوتة ، لكن المعجم له قيمته أيضا ، و أيّ معجم هذا الذي أرّق رشيد بوجدرة أيّة مقابسات هاته ! و أيّة مهارة خارقة في التعامل مع الأبنية الزمانية بتشظيها لتستقيم ، أو بتخريبها من أجل بناء يفي بالغرض ، و أوّل غرض توطين أشكال القول لتكون

ملائمة منسجمة ، و قابلة للتّأقلم رغم كثرة هجراتها الموضوعاتية و البنائية و المعجمية التي لها مسّوغاتها الذّاتية والجمالية .

رواية الانبهار لرشيد بوجدرة هي عبارة عن سفر مع الذّات والذاكرة و التخييل ، بيد أنّ الواضح و الأكيد هو أنّ الانبهار لا يدلّ على مفهوم مجرّد معروف سلفا ، إنّه كائن من لحم و دم ، إنّه أقاصي البعد ، بعد أعماق و أغوار الذّات الإنسانية و التجربة الخاصة و ذات الخصوصية ، و لتكن تجربة الجزائر دون تحدّي هي موضوع الرواية عبر رموز كثيرة ، و للوصول إلى الفهم لا مناص من قراءة ما بين السطور ، لا مناص من استنطاق عالم رشيد بوجدرة و سيرته الذّاتية ، كما لا مناص من التّمتع بقدرة عالية من التخييل .

رواية " الانبهار " عبارة عن تاريخ يمتزج فيه الواقعي بالخيالي لرجل كان يملك عددا كبيرا من الخيول ، و في المقابل نجده محروما من نعمة الفحولة أو القدرة على الإنجاب ، و في الرواية كان يعاني من العقم و من تداعياته النفسية و الاجتماعية ، لذلك لجأ إلى تبني عدد كبير من الأطفال من بينهم الفتاة "لول " التي صارت أوّل راكبة خيول في الجزائر ، و الصّبي " لام " الذي ينقل إلى الآخرين عدوى الشغف بالسفر و التّرحال فنجده يجوب العالم بأسفاره من أجل الفوز بالفحل النموذجي لأفراسه ، فحب الخيول و تعهدها بالرعاية هي بمثابة تعويض عن الأبناء الذين حرم منهم .

تجوب شخصيات رشيد بوجدرة : علي ، علي بيس ، لول ، لام العالم ، و بما هي نماذج للذكورة و الأنوثة بأبعادها الإنسانية والذّاتية ، و الأطفال بالتّبني بعضهم يعرف أصوله ، و البعض الآخر لا ، من جانب ، و من جانب آخر الجيادهي مطيّة الانفتاح على العالم و الإنخراط في مغامرة التّرحال و البحث و تجربة الكتابة ، إنّها تقود الشخصيات عبر العالم .

" لول " الفرنسية التي يتدرب على يديها " علي " ، تعود إلى ديارها ، ثمّ إنّه لا يمكن الرحيل إلّا بالتضحية بعائدات الخيل ، ليل و لول ، في موطنهما عاجزتان أو تبدوان في استراحة هي أشبه ما تكون استراحة محارب .

في رواية رشيد بوجدرة تجارب إنسانية يمكن تبيّنها في صور تاريخ الجزائر الحديث أيضا : " لول " و مجازر فرنسا في الجزائر ، علي و علي بيس ، من جند الإمبراطورية الاستعمارية، ثمّ من ثوّار العالم الثالث " لام " متقاعد حرب التحرير ، " علا" المناضل الوطني الذي يرسخ لدى أتباعه الالتزام بالواقع القومي ، و عبر مدن الجزائر يمرّ شريط تاريخها على الذاكرة ، و عبر اقتباس لابن خلدون أنّ الجزائر موجودة منذ بدء التاريخ و هي مثلما الجياد الأصلية تتجوّد بالتّهجين ، إذن فالقسطنطينية ، بربروس ، برشلونة ، قرطجنّة ، قشتالة ، مثلها مل الجزائر و قسنطينة ، من فضاءات الرواية المفاتيح وأماكنها ، و كذلك : موسكو ، بكين ، و هانوي ... محطّات ضرورية في الرحلة و العملية السردية .

حروب تتوالى ، اضطهاد يعقبه آخر ، فلا توشك بارقة أمل على الظهور حتّى ينسل على الأفق ما ينسي الناس فيها . وأخيرا تأتي باريس .. قطرة الذهب ، و رجل جزائري يسير بين ضفتي المتوسط حيث اتّضح مسار بوجدرة و سيرته الذاتية .

و باعتماد لعبة لغوية هي إحدى آليّات اللغة العربية في التوليد الدّلالي ، كشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة ، نتبيّن أنّ الرواية ثلاثة أسماء هي : على ، علي بيس ، علا ، و منها اشتقّت أسماء الشهرة أو الكنى الأخرى ، لام (حرف اللّام في العربية) أي الرّفض في التّداول اللغوي . فمن اسم الأب علا أو (الله) الاسم السامي (أو العربي و العبري) يتمّ التّصريف و اشتقاق الدّلالات ، هي كنى ، و لكن لماذا استعمال الكنى بالتّحديد ؟ إنّها معاملة

شخص يقوم بتبنّي أو بكفالة الأطفال ، و هو من فرط حبّه لهم يظلّ مسكونا بخشية فقدانهم ، وفي سبيل الاحتفاظ بهم في الواقع و في الذاكرة يلجأ و تماما مثلما يفعل مع جياده ، يلجأ إلى إلى إعطائم كنى تكون بمثابة علامات تمييز لبعضهم عن بعض ، مع الحرص على أن تتضمن تلك الكنى حرف اللّام الذي تتوسط اسمه هو " علا" ، ثمّ لأنّ جياده موسومة أيضا بحرف اللّام ، و هو ما يحيل على تركيبة نفسية معقدّة لهذه الشخصية و بما يرمز بجلاء العجز عن القبض على الحقيقة ، إنّ أسماء الشخصيات و الكنى الموسومة بها رمز العجز و العقم و الشّقاء.

الفصل الرابع

أنواع التاريخ في روايات رشيد بوجدرة

1- التاريخ المحوّر

1-1- التاريخ المحوّر في رواية "معركة الزقاق"

1-2- التاريخ المحوّر في رواية "ألف عام وعام من الحنين"

2- التاريخ الفنّي

2-1- التاريخ الفنّي رواية "ألف عام وعام من الحنين"

2-2- التاريخ الفنّي في رواية "معركة الزقاق"

3- التاريخ المعلوم

3-1- التاريخ المعلوم في رواية "معركة الزقاق"

3-2- التاريخ المعلوم رواية "ألف عام وعام من الحنين"

3-2-أ- التاريخ الرسمي المظلم

3-2-ب- التاريخ الشفهي المضاد

1-التاريخ المحوّر:

1-1 التاريخ المحوّر في رواية معركة الزقاق:

بات واضحا ميل المبدعين إلى الإغتراف من التاريخ والعبّ منه و في ذلك يقول ابن خلدون: "إنّ التاريخ هو الفنون، تتداوله الأمم والأجيال، وتشدّ إليه الركائب والرّحال ... إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار الأمم والدّول... وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات دقيق وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق... والبصيرة تنقد الصحيح إذا تمقل". [1] "والعلم يجلو له صفحات القلوب و يصقل" [2] . سوف نحاول الوقوف على التغيير والتحوير التاريخي الواقع في رواية "معركة الزقاق" أثناء استلهامها للشخوص من تاريخ الفتح الإسلامي العربي للأندلس، وسينصّب اهتمامنا على مدى حقيقة الشخوص من حيث نقلها لهذا التاريخ بشيء من الأمانة والالتزام بذكر الوقائع التاريخية التي تخضع للمقاييس العلمية الدقيقة المجرّدة من كلّ خلفيات عاطفية أو عدوانية لشخصية ما من زمن ما، كما سنبحث عن حقيقة هذه الشخوص التاريخية وتوازنها بما وردت في الرواية. و هل التزمت الرواية. وهل التزمت الرواية بهذه الشخوص كما وردت في الكتب التاريخية، أم أنّها أخذت منهم الأسماء فقط، وتجرّدت بعد ذلك من ذكر الحقائق العلميّة الموضوعية؟

فابن خلدون مثلا، يقول عن العلاقة السيئة التي كانت تفرّق بين موسى بن نصير حاكم المغرب وقائده العسكري طارق بن زياد، وخاصة بعد نجاح طارق في فتح الأندلس، ولما علم موسى بانتصار طارق حرّكته الغيرة، وكتب إلى طارق يتوعده بأنّه يتوغل بغير إذنه، ويأمره ألّا

1 – تمقّل : أي ما أبصرته أو نظرت إليه مقلة العين أو حدقتها.

2 – المقدمة، ص ص 3-4.

يتجاوز مكانه حتّى يلحق به [1] وعلى إثر استيلاء طارق على جبل الفتح الذي يعدّ المعبر الرئيسي الوحيد للدخول إلى الأندلس.

التحق به موسى بن نصير ليكملا بقية الفتح معا، هذا هو رأي ابن خلدون في العلاقة بين الرجلين، أمّا رأي بعض المؤرخين الآخرين من أمثال البلاذري والطبري وابن عذاري وابن الأثير[2] .

فهم يعلّلون التحاق موسى بن نصير بطارق قبل إتمامه للفتح وحده أن طارقا يكون قد تجاوز الحدود المرسومة التي أمره قائده بأن لا يتعداها، وهي مدينة قرطبة التي دارت فيها معركة حاسمة انتصر فيها المسلمون. وهذا الرأي يتماشى مع ما عرف به موسى بن نصير من الحيطة والحذر والدّهاء حيث أنّه يكون قد خشي على المسلمين في أن ينكبوا إذا هم تمادوا في التوغّل داخل أراضي ومسالك يجهلونها.

وبعد انتصار المسلمين، يقال أن موسى بن نصير قد أنّب طارقا ووبخه وزجّ به في السجن بتهمة العصيان ومخالفة الأوامر العسكرية الصادرة إليه.[3]

وفي هذه الأثناء كتب الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك رسالة إلى موسى بن نصير يوبّخه ويؤنبه على غرار ما فعل هذا الأخير بطارق بن زياد، ويأمره بالعودة إلى المشرق فورا، وخصوصا أنّ الخليفة الأموي قد بلغه الخلاف بين الرجلين وخاصة من طمع موسى في الاستحواذ على أملاك الأراضي الجديدة النائية، والأموال والتّحف التي اغتنمها خلال فتح الأندلس.

إنّ النقد الذي يمكن أن نوجّهه إلى ابن خلدون والذي جاراه فيه صاحب الرواية يتلخص فيما يلي:

---

1 – كتاب العبر، ج1، مجلد 4، ص254.

2 – ينظر : الكامل في التاريخ، ج2، ط4، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان1967، ص123.

3 – الطبري ، تاريخ الأمم والملوك، ج8، مجلد 4، ص90.

1. وصف ابن خلدون موسى بن نصير بالغيرة رغم أنّه ولد بعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم بحوالي عشر سنوات فقط، وهل يعقل أن يغار من أحد ضباطه وقد أشرف على السبعين من عمره أو يكون تجاوزها. وهي السّن التي تجعل صاحبها يزهد في الدنيا ويتعفّف ويبتعد عن نزاعات الهوى، ويسمو بروحه فوق الأمور المادية الفانية، ثم أنه كيف يغار موسى من طارق وهو الذي اختاره بنفسه دون أمر من أحد ليكون أميرا على جيشه، ولو تكن غاية الإثنين سوى الفتح أو الشهادة؟ ولو كان يغار منه لما أسند له المهمة، مع العلم بأنّ موسى لم يكن ينقصه المجد والرّفعة والشهرة، ويكفي أنّه كان أميرا على المغرب العربي كلّه. ثمّ إنّه لم يكن في حاجة إلى المال –كما يقول ابن خلدون– فقد غنم منه الكثير أثناء معاركه السابقة التي غنم فيها من الأموال والذخائر والتّحف.

2. يقول بوجدرة في الرواية : " لله ذرّك أيّها البربري... فلا خطبتك منك ولا انتصارك لك... وموسى من وراءك يوبّخك ويكتب لك أن تتوقف عن السير... أنت مرغم يا أخي ... وموسى ذلك البوطي الطوطي [1] من وراءك ... يوقفك عند حدّك ويهينك غيرة منك" [2].

يعيّر بوجدرة موسى بالسّمنة التي هي من صنع الله في خلقه، وهو لا يكتفي بذلك، بل إنّه يشبهه بأحد المهرجين الإنجليز الذي اشتهر بالسّمنة والبلاهة وإضحاك الناس. وقد يقول بوجدرة إنّ الشّبه بين الرجلين هو مجرّد سمنة ليس غير، وهذا يجعل المرء يتساءل: هل يعقل أن نصف"قائدا من أكبر قادة الفتح الإسلامي بخنزير بشع الصورة، بليد لا ذكاء له...." [3]

1 – البوطي الطوطي (BUT ABBOT) ، نسبة إلى اسم المهرج الإنجليزي الشهير.

2 – معركة الزّقاق ، ص98.

3 – ابن تريعة: بين التاريخ ورواية معركة الزّقاق، الشعب، العدد 7686 ، ص02.

3. يستمر بوجدرة في تداعياته ومناجاته وتساؤله، فيقول:" لماذا التاريخ هكذا؟ وهل لا بدّ أن يكون مزيّفا، رهيفا مغشوشا؟ خاننا طارق.حقدنا على موسى" [1]، ثم يقول لسان شمس الدين أحد شخوص الرواية: " يا موسى يا وكّال الكرموسة ! "[2] . ويضيف بوجدرة على لسان أستاذ مادة التاريخ بأن طارقا لم يكن عربيا أصيلا، فيقول: " ... وهو بربريّ لم يكن عريقا في الإسلام والعروبة" [3] . هذه الأقوال تصدم القارئ بحيث تجعله يحسّ وكأنّ بوجدرة يرثي لحال طارق بن زياد رثاء مأساويا وهو في غنى عنه، اللّهم إذا كان بوجدرة هو الذي يرثي نفسه في شخص طارق، فقد تمكنت النزعة البربرية من بوجدرة في هذا النص، وجعلته يعبر عنها بجلاء، ووضوح لا مزيد عليهما في كثير من المرّات، مثل : "قف مكانك أيّها البربريّ المبربر..." [4] ، فكأنّه يلوم طارقا على أنّه فتح أرضا ليست بأرض آبائه وأجداده، وأنّه اكتسب نصرا ليس فيه نصيب وأنّه انتصر للحضارة العربية وحدها، فهو حين يقول:" لله ذرّك أيّها البربري ... فلا خطبتك منك ولا انتصارك لك..."[5] فكأنّه هنا يجرد طارقا من فضل الانتصار وينسبه لغيره. في حين إنّ كتب التاريخ قديما وحديثا تنسب هذا الانتصار إلى طارق. ويكفيه فخرا أنّ الخليج الذي عبره سمي باسمه منذ ذلك الوقت.

كما أنّ بوجدرة يرى بأنّ خطبة طارق التي قالها باللغة العربية إهانة للغته البربرية أصلا، والتي كان يجيدها والتي كان يفهمها معظم جنوده إن لم نقل كلّهم تقريبا. ثم صيغت من لدن

---

1 – معركة الزّقاق، ص99.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المصدر السابق، ص99.

4 – المصدر نفسه، ص98

5 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بعض المنشئين المتأخرين باللغة العربية فيما بعد [1] . ومن المعروف أنّ موسى قد أنجد طارقا بخمسة آلاف مقاتل وأمدّه بها دون تأخير. ولو كان حاسدا له أو حاقدا عليه لما استجاب لنجدته، ولزحف بهذه النجدة والمدد ولقام بإتمام الفتح بنفسه ونسبه إليه دون أن يحاسبه أحد، لأن طلب النجدة والمدد منه يعدّ ضعفا في الجبهة والقيادة العسكرية . ويتمادى بوجدرة في تحامله على موسى بن نصير ، حين يقول على لسان أستاذ التاريخ ..."سرعان ما عبر موسى البحر إلى بلاد الأندلس في سفن صنعت خصّيصا لذلك" [2] .

والمنطق يستبعد أن يكون للجيوش الإسلامية أسطولا بحريّا كاملا أثناء بداية الفتح العربي الإسلامي للأندلس بدليل أن طلائع الجيوش العربية عبرت مضيق الأندلس بمساعدة سفن النبيل الكونت يوليان الإسباني. وأنّ فكرة تدعيم هذا الأسطول قد راودت موسى بن نصير قبل بداية الفتح وليس أثناءه، لأنّ الإقدام على صناعة السفن يتطلّب مدة زمنية طويلة . وليست في مدة زمنية قصيرةكما يدّعي بوجدرة ذلك ثمّ إنّ موسى بن نصير قد استخلف غيره على القيروان، انتقل إلى طنجة ليتابع أخبار الفتح عن كثب و يقوم بإمداد الجيوش الفاتحة في الوقت المناسب، وذلك حتى لا يتبع الفرصة الكافية للجيوش المعادية، لأنّ تجمع الشمل تسترد الأنفاس وتعدّ العدّة للانقضاض على الجيوش العربية الإسلامية على سبيل السرعة والمباغتة. وهو ما تتطلبه الخطط العسكرية الناجحة وفي هذا دليل على أنّ موسى بن نصير قد طبّق الخطّة العسكرية المرسومة من قبل، وأنّه دعّم أسطوله القديم بسفن جديدة في بداية الفتح ثم عبر بها إلى الأندلس لمساندة طارق وشدّ أزره في فتح بقية الأراضي الأندلسية غير المفتوحة، ويقول بوجدرة أيضا على لسان أستاذ مادة

1 – ينظر : د/أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ط6، دار المعارف، القاهرة ، مصر 1971، ص74.

2 – معركة الزّقاق، ص104.

التاريخ إنّ موسى : " لم يكن يتوقع لقائده ومبعوثه طارق مثل هذا الفوز والانتصار " [1]. من الأمور الأساسية في أيّ نصر عسكري، هو توفير عنصر الثقة المتبادلة بين القائد وضباطه وبين الضابط وجنده. وإذا انعدم العنصر يحلّ التّفكك محلّ الالتحام، والفوضى مكان النّظام، ومن ثمّ يختار الأمير قائده الذي يثق في كفاءته حتّى يحقّق النصر لبلده ويشرّف قيادته التي ينتمي إليها، لأنّ المسؤولية في النصر أو الانهزام لا تقع عادة على عاتق القائد العسكري وحده بل تقع على عاتق خليفته أو أميره أيضا، فلو هزم طارق في معركة خليج الزّقاق فإن الهزيمة ستلحق أيضا بموسى، وقد يعزل من منصبه، ويبعد عن إمارة المغرب.

هكذا يشترك القائد مع أميره أو خليفته في النصر أو الهزيمة، ويتقاسمان نتائجها واحتمالاتها وكل مسبباتها على حدّ سواء. وهذا يتنافى مع ما قاله بوجدرة عن طارق من أنّه مبعوث إلى الأندلس، وكأنّه بعث من لدن موسى ليتفاوض مع القوات الإسبانية مفاوضات سياسية وليس لمواجهتها مواجهة عسكرية، وهو يتناقض مع نفسه عندما يقول على لسان أستاذ التاريخ أيضا: " فلما وقف على مبلغ فوزه وتقدمّه تحوّل إعجابه إلى حسد وغيرة، وخشي أن ينسب هذا الفتح العظيم إليه دونه "[2].

فإذا كان موسى قد أعجب بطارق وكان محلّ ثقته قبل عبور الجيوش العربية الإسلامية إلى الأندلس، فهو دليل على أن موسى كان عارفا بالرجال وعلى دراية في اختيار الكفاءات القادرة على إنجاز المهمات الصّعبة وتحمّل المسؤوليات الصّعبة والدقيقة . ولولا هذه الثقة التي وضعها في طارق لكان بإمكانه أن يسند مهمة الفتح إلى أحد أبنائه، ولظلّ طارق بذلك مجرّد جندي بسيط في قواته المسلحة. وبما أن موسى أعجب بطارق ووضع ثقته فيه، فلا يحق لنا أن نزعم أنّ

1 – المصدر نفسه، ص10.

2 – المصدر السابق ، ص 104.

إعجابه به وثقته فيه قد تحوّلا إلى حسد وحقد وغيرة بسبب النصر الذي أحرزه قائد جيوشه الفاتحة، إذ إنّ احتمالات النصر في الفتح كانت واردة قبل عبور الجيش، وأنّ الظروف المساعدة على ذلك كانت متوفرة، وأن وقوف النبيل يوليان إلى جانب الفاتحين كان إحدى الضمانات الكبرى في إحراز النصر. وكان بإمكان موسى أن يقود الحملة بنفسه ويخوض غمار الفتح ويحرز شرف النصر، وليس ذلك عليه بعزيز، وخصوصا أنّه كان قائدا عاما لإمارة المغرب العربي كلّه.

ثمّ أنّه لا يوجد دليل ما يثبت أنّه كان هناك خلاف أو عداوة أو أحقاد ما سابقة بين الرجلين قبل الحملة، من شأنها أن تكون مبرّرا للقول بأنّ موسى قد أراد إرسال طارق إلى الأندلس للتخلص منه وليس للبحث عن فتح جديد للإسلام. وأن طارقا قد أفشل خطته المرسومة هذه للتخلص منه بواسطة هذه الحملة كما يدعي بوجدرة، بل إنّ نيّة موسى بن نصير في اختيار قائده كانت سليمة، وإنّ التخطيط لإنجاح الحملة كان مدروسا ومخطّطا له بصورة دقيقة كما سبق القول.

وكان بوجدرة يشبه الفتح العربي الإسلامي بالغزو الذي لا يختلف عن الغزو الفرنسي للجزائر ، كما أنّ هدف بوجدرة من اختيار الكتابة عن هذه المرحلة من تاريخ الجزائر لا يهدف – في الحقيقة– إلى إبراز غيرة موسى بن نصير من طارق بن زياد فقط، بقدر ما يكمن في حقد بوجدرة على موسى الذي استطاع بفضل أبنائه أن يخرج الاستعمار الفرنسي من الجزائر.

– المرجعية الثانية :

نص ابن خلدون في فتح الأندلس: أمّا هذه المرجعيّة التي تقاطع معها الكاتب فقد تكون قد تسرّبت إليه عبر بعض أعداء الإسلام في القديم و الحديث ، وامتدّت هذه النّزعة بفعل الاستعمار

الحديث الذي ادّعى أنّ العرب والمسلمين ما جاؤوا إلى بلاد المغرب لمجرد الدّعوة لنشر دين جديد، بل جاؤوا للغزو والاستعمار [1] .

وهكذا وجد بوجدرة في نص ابن خلدون ما يؤيّد به هذه النّزعة ويوحي بوجود نوع من الصراع، أو الغيرة بين طارق بن زياد و زياد البربريّ وبين موسى بن نصير العربي ، "وكتب طارق إلى موسى بن نصير بالفتح والغنائم حركته الغيرة، وكتب إلى طارق يتوعّده بأنّه بتوغل بغير إذنه، ويأمره أن لا يتجاوز مكانه حتىّ يلحق به" [2] .

- المرجعية الثالثة :

نص خطبة طارق بن زياد في فتح الأندلس: أمّا هذه المرجعية أو المناص الذي استعان به بوجدرة في تدعيم نزعته، فقد اتخذه كلازمة تكررت كثيرا في رواياته.

وقد نقلها حرفيا، لانتقاد كلّ ما هو عربي مسلم، بدليل أنّه شك في وجود نص الخطبة أصلا، وقد وجّه اللّوم والانتقاد إلى طارق الذي قالها باللسان العربي وكأنّه بذلك يكون قد أساء إلى لغته البربرية.

*** عقد البطل الأوديبية في الرواية:**

يسلّط بوجدرة كثيرا من جوانب حياته الخاصة على بطل روايته من مثل الموقف الشّاذ

و الغريب الذي وقفه من والده، حين كان يناصبه العداوة والبغضاء والكراهية، ويصفه كما لو كان رجلا غريبا عنه، وبقدر ما كان يشعر بالنفور والكراهية له، فقد كان يشعر في المقابل بالألفة والمحبة والانجذاب نحو أمه: "أين أمي؟ أمي طاهرة، أمي عفيفة، انتسبت طفولتي لمحنتها ... أنا

1 - ينظر: معركة الزّقاق، ص 177

2 - كتاب العبر، ج1، مجلد4، ص254.

المقصي من عتبة الأبوّة ..." [1] ، ويقول أيضا في السياق نفسه:" "أين أمي؟ ماتت أمي ، طفولتي انتسبت لمحنتها . كان أبي قد أقصاني من عتبات حنانه لكثرة زوجاته وتكاثر نسله" [2].

من خلال موقف البطل من أبيه وأمه وتناقض عواطفه وتنافرهما نحو كل منهما، أدّت لعبة السرد وظيفتها ضمن الرواية، فصار البطل يعاني لذلك الشذوذ والخوف والعزلة و الانطواء على نفسه أثناء مدّة الحكي والقصّ، وأصبح كل ذلك يخيّم عليه عبر مسار بناء الرواية الجمالي. وبهذه الطريقة فقد اتجهت آراء البطل ومواقفه نحو رصد مختلف المواقف المخجلة بالتفصيل، والاتجاه نحو الغموض و التشاؤم والتشتّت بكل ما يوحي بالضعف والمسكنة، ويؤدي إلى الفناء و العدم بدل التمسّك بما يؤدي إلى البقاء والحياة.

والشيء الآخر الذي ارتأى بوجدرة تجسيده جماليا في بناء روايته أخيرا، يتمثل في توظيف شخصية رئيسيّة مسكونة بالعقد الأوديبيّة التي يطلقها التحليل النفسي على مثل هذه الشخصيات التي تعاني عقدة كراهية الأب وشعورها بإرهابه وتسلّطه عليها.

وهذا هو الدافع الذي جعلها تسخر من عمها حسين وتنعته بأحقر الأوصاف و أقبح الصفات، وذلك انتقاما من الأب، ولو بصورة غير مباشرة "العم حسين هو كارثة العائلة، لم يعمل قطّ ... ولو يوما واحدا في حياته" [3] . غير أنّنا نعلم أن "العم حسين" لم يكن الوحيد الذي يعيش عالة على غيره، فحتىّ "حسونة" والد البطل لم يكن هو الآخر عاملا، بل كان يؤجر عمالا آخرون يعهد إليهم مهمة تسيير شؤون تجارته للبيض والحمضيات.

الصراع والاختلاف بين البشر في الرواية :

---

1 – معركة الزّقاق، ص 161.

2 – المصدر نفسه، ص 138.

3 – المصدر السابق، ص 101.

للكاتب اختلافات فكرية تطبع الرؤية التخيلية للبناء الزمني في بعده التاريخي والجمالي، فالكاتب يؤخر كل ما من شأنه أن يوحي بوجود صراع طبقي بين الناس أو تناقضات فيما بينهم. وقد هداه البحث عن وجود هذا الصراع الذي صنعه في مخيّلته بين طارق بن زياد و موسى بن نصير، والذي كان حلبة صراع تدفعها النّزوات الفردية، تؤجّج نارها الفتن الطائفية العرقية الضيّقة، عوض أن تكون ميدانا آخر لبناء صرح الأمة المملوءة بالطموحات الإنسانية الإيحائية.

يكاد نص الكاتب يقوم على تناصه وتقاطعه مع النصوص التاريخية الثلاثة سابقة الذكر بحيث كان يوظّفها لخدمة هذه النّزعة، ويدعم بها اهتمامات الكاتب نفسه الذي راح يبحث عبرها عن كلّ ما يدعو إلى الصّراع والاختلاف بين البشر . وقد حاول أن ينقل هذا الصراع المتوهم في مخيّلته إلى حيّز الكتابة الفنية، والذي قد يكون صراعا حقيقيا قد وقع في الماضي القريب أو البعيد، أو قد يكون صراعا مجازيا على غرار التفاعلات الكيماوية والتطورات البيولوجية.

على هذا الأساس انطلقت الرواية في إبراز مظاهر الصراع بين الآباء والأبناء وبين العنصرين العربي والبربري، وأخيرا الصراع بين المرأة و الرجل، وذلك من وجهة نظر كاتب الرواية الذي يستند إلى الإيديولوجية الماركسية التي من أجلها واتّجه بها نحو الهدف الذي يريده هو، وخصوصا أنّ هذا النص السردي بقدر ما يضيف شيئا إلى الذّات الوطنية، فإنّه من جهة أخرى يزيد المرتّدين والمتخاذلين والمشكّكين تعنّتا و شذوذا ونكرانا لصفحات الماضي العربي الإسلامي المشرّفة وهذا ما نجد آثاره عند قراءة الرواية سواء لنصوصها المرجعية التي تناصت معها، أو فيما وقع من أحداث في ثورة التحرير الكبرى التي تمجّد الرواية فيها دور الشيوعيين ، وترجع الفضل إليهم في انتصاراتها، بفضل ما امتازوا به عن غيرهم من علم، ومعرفة، ووعي، وموضوعية، وخلاف ذلك التقليل من دور المتديّنين بالإسلام والذين تتهمهم بالجمود ، و التخلف، والانغلاق، وقصر النظر، وهكذا فإننا إذا رحنا نبحث عن قيمة الأحداث الإيجابية التي عالجتها هذه الرواية،

فإنّها تكاد لا تخرج عن الحديث عن طارق بن زياد البربري، وعن والدة البطل التي كانت تعتّز بوالدها المناضل في إحدى خلايا الحزب الشيوعي الجزائري، وكانت تشيد بمواقفه في كثير من المناسبات [1].

تشيد الرواية بطارق بن زياد أخيرا، الذي يمقت البورجوازيين ورجال الدّين المسلمين، ويشيد بالماركسيين والصّراع الطبقي، وتكاد لا تخرج هوية هذه الشخصيات كلّها عن التيارين :البربري والشيوعي اللّذين بثّهما الاستعمار الأوروبي في جسم الأمة الجزائرية عبر العصور [2] ، ووجد من أبناء الأمّة من يتبنّى فكره، ويستميت في الدفاع عنه في الفكر والفن.

الاختلال الفكري في الرواية:

أمّا الاختلال الفكري الذي وقع فيه بوجدرة عبر الرواية والذي ينبغي أن نذكر بعضه في هذا المقام، فهو أنّه يستهل روايته بقوله: " صفراء، فشهباء، ثم صفراء: تنطلق الرافعة السّهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي" [3]. فيبدو التردّد هنا واضحا في نطق الحكم سرديا على لون الرّافعة هل هو أصفر أو أشهب، وكذلك الاضطراب في الاستقرار على تعريف معيّن ومحدّد لماهية الرّافعة.

هل هو وصف ينطبق على جناحها العلوي أم على جناحها السفلي أم ينطبق عليها كلّها؟ ويقول في مكان آخر:" فتحت كتابا .رأيت صورا كثيرة. رسخت إحداهما في ذهني: كأنّ الرسم يعبّر عن شيء غامض، معتّم، بنيّ اللون أو بالأحرى أصفر و مدميّ . أمّا السماء فكانت نحاسية

1 – ينظر: المصدر السابق، صفحات: 10و 47 و 48 و 83 و 124.
2 – ينظر: المصدر نفسه، صفحات: 55و 92و 95و 99 ...
3 – المصدر نفسه،ص7.

تلتهمها النيران صوب الأفق، فتتفرقع الشّظايا في الأجواء بطريقة مهولة، اهتزازية، وتظهر هنا وهناك انعكاسات لحرائق البرتقالية، فتصل ألسنتها إلى جوانب الخيل."[1]

فاللّون هنا هو جزء من المسحة الغالية التي تمسح جميع حركيّات الرواية، غير أنّنا نتساءل عن دوافع انجذاب الشخصيّة المحورية نحو الصور الغريبة والألوان الغامضة المهولة، وكذلك افتتانها باللّونين الأصفر والنحاسي دون سائر الألوان والأشكال الأخرى التي كانت تزيّن الكتاب الذي فتحه؟

إذا بحثنا عن الدوافع الحقيقية لهذا الاختبار نجدها ترجع إلى ترسّبات الذّات الخاصة للشخصية التي أخرجت ما بداخلها من مكبوتات وألقت بها على واجهة السرد الفني، وليس من باب الصدفة أن يكون لظاهرة الكبت والحرمان اللّذين عانتهما شخصية الرواية دورها في الاتّجاه نحو هذه الوجهة،التي أسهم في تكوينها كلّ من التربية الخلقية المتخلّفة التي لم تبين على غرس الأسس الوطنية السليمة.وكذلك على الدّور السلبي للأب الذي قصّر في تربية ابنه وتوجيهه الوجهة التي من شأنها أن تزرع الثقة في نفسه وتبعد عنه وعن كل أفراد عائلته كلّ ما من شأنه أن يكون مبعثا للوساوس والقلاقل والمخاوف في حياتهم المستقبلية.

1-2-التاريخ المحوّر في رواية ألف عام و عام من الحنين:

وصل الوطن العربي إلى منعطف حرج وفاصل في تاريخه، جعل منه أمّة هزيلة. وأصبح الإنسان العربي يعاني من القلق والاضطراب والعذاب بسبب هويّته وثقافته وحضارته، مع العلم أنّه يعي مصدر قوّته السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، مع الإحساس بضعفه أمام الغرب المتعالي،

1 - المصدرالسابق،ص 145.

ورجوعه إلى تاريخه أو ماضيه والتقوقع عليه كردّ فعل لتعالي الغرب عليه، قد يؤدّي إلى تدهوره السياسي والاقتصادي والعلمي.

"محمد عديم" اللقب هو بطل الرواية المحوري الّذي حرم من اسم عائلي قبل أن يولد، وبعد ولادته يفقده مرة أخرى خلال بحثه عن شخصيته واسمه، إذ ليس له اسم، فهو أحد الجزائريين الذين جردهم الاستعمار من اسمهم، كما يرمز الاسم لعالمنا العربي الضال التائه بين مختلف التيارات، والذي يعيش في أغلب الأحيان تحت سيطرة الغرب والصهيونية. كما يمكن أن يرمز أيضا إلى الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني الذي يبحث عن هويته وشخصيته وأرضه.

ويجيء "عديم اللقب" لتوعية الإنسان العربي بضرورة مراجعة القرية العربية ذاتها، وإعادة ترتيب بيتها من جديد على ضوء مستجدّات العصر وتطوّراته وهو ما ينبغي عليها القيام به في الوقت الحاضر. و"عديم اللقب" ينطلق من قريته (المنامة) الفقيرة التي توقف فيها ابن خلدون وكتب شيئا من مقدمته المشهورة. وتعدّ عملية البحث و التنقيب عن المكان الذي كتبها فيه تجسيدا لعلاقة البطل بالمؤرّخ العلامة كوجة لامع في بحيرة من قرون الظلام والعبودية:

"إنّنا نعاني من وطأة سبعة قرون من الانفصام إن لم نقل عشرا ذلك لأنّ الدولة في هذه المنطقة كانت قد انفجرت أثناء ضعف العباسيّين. وأنت لا تستطيع أن تقفز عشرة قرون في ظرف عشرة أسابيع" [1].

تظهر الرواية "عديم اللقب" وكأنّه نتيجة طبيعية للقرون العشرة الماضية التي عانى فيها الإنسان العربي من الضياع والتخلّف والاستبداد، ثمّ الاستعمار، وقد أصبح بدون اسم وبدون هوية، وكأنّه أضحى مقطوعا من شجرة. فصار همّه الوحيد هو البحث عن الهويّة الثقافية

1 – رشيد بوجدرة: ألف عام وعام من الحنين، ص 261.

والحضارية وجذورهما، يعني البحث عن باقي جذور سكان القرية كلّهم، وهم لم يسلبوا ويغتصبوا من لدن الاستعمار الأجنبي وحسب، بل سلبوا واغتصبوا عن طريق الاستبداد والممارسين داخل العالم العربي والإسلامي نفسه من قبل سلطته التّابعة وغير المنتجة، فعديم اللقب إذن يمثل الجزء من أجل الكلّ.

* مقبرة مسعودة عديمة اللقب: إنّ الصور التي علّقتها مسعودة في شكل فزاعات تمثل ملصقات على جدران التاريخ، حيث تعيد صورة أولئك القادة والملوك والعتاه وقاطعي رؤوس الشعوب في العالم العربي الإسلامي إلى أذهاننا ذكرى الخراب والدّمار اللّذين أصابا الأرض الّتي مرّوا بها، والمجازر الّتي ارتكبوها في القرون الماضية، و ما حديقتها التي تنصب فيها هذه الفزاعات إلّا رمز مضاد لحديقة العظماء.

كما عمد الكاتب في الرواية إلى إخضاع كل ما هو وهمي في الواقع إلى محاولة التعبير عنه فنيّا و جماليّا، حيث كشفت عن الكثير من الحيل والدسائس والمؤامرات، وكذلك الممارسات السياسية المشينة داخل دهاليز تاريخنا، عاقدة الصلة بين ما كان يجري في الماضي، وبين ما يجري حاليا في ظلّ امتداد

السلطة المهيمنة من مصائب وويلات ومؤامرات، يدفع ثمنها المواطن العربي من دمه الذي يسفك، وأرضه التي تباح للأجانب والاحتكارات والرأسمالية الغربية، وهو يشبه تماما ما كان يحدث له في ظلّ السلطة المملوكية المهيمنة قديما: "وهكذا تعاقب طغاة التاريخ واحدا واحدا ، وكانوا نفس الأشخاص المعتادين أي بندرشاه، وملوك خليجيّة وأسلافها من الأمويّين، والعباسيّين، والفاطميّين، والعثمانيّين، والأتراك، وسانت لويس،خبّاز فيبينا ... وكلّهم صاروا أكثر إرهابا وأبعث على الفزع"[1]. فبندرشاه ما هو إلّا وريث حقيقي للحجّاج ابن يوسف والمعتصم و محمود الثاني ،وغيرهم وهو

1 – المصدر السابق، ص 278

صورة طبق الأصل لوجوههم المعتّمة التي تعود إلى الواجهة السياسية، ولكن في صور أخرى جديدة.

والرواية في الحقيقة لا تحوّر التراث العربي التاريخي فقط وتغيّره حسب ما يلائمها، بل تؤكّده وتحققه، ثم تنقده وتعارضه، وتخلق معه حوارا حضاريا وليس حوار الحنين، وذلك لتدعيم الذّات الضّائعة و إخراجها من سلبيتها وقلّة فعاليتها.

* تبعية السلطة العربية للاحتكارات الغربية: تفضح هذه الرواية السلطة الاستبدادية وطرقها القديمة التي لا تزال تمارس سياستها في أشكال متعدّدة وبأقنعة جديدة حتّى وقتنا الحاضر. فالقمع مستمر، لم يتغيّر مضمونه إنّما الذي تغيّر في عهد البندر شاهين، هو تطوير جهازه البوليسي المستورد من حلفائهم الغربيين تماما مثل استيراد أنواع العطور والألبسة، والسيارات والمأكولات وحتّى النظريات الدينية:" والذي صار قدّيسا يمجّده سكان إحدى القرى المجاورة منذ أن اعتنق الإسلام في سبيل قضية التجسّس الاستعلامات بين القارات..." .[1]

فتقوم الرواية بكشف تبعيّة هذه السّلطة للاحتكارات الأجنبية عبر تحكّم هذه الأخيرة في كلّ ما يتعلق بآليات اقتصاد الدول العربية واحكام قبضتها عليها من خلال ترسانة من الجيش والإيديولوجية. وتؤكّد الرواية هذه الحقيقة عبر مجيء الفريق السينمائي الهوليودي لتصوير فيلم عن (الليالي) الجديدة. " فمجيء الأمريكيين السينمائيين للقرية إشارة إلى تواجد هؤلاء الذين يأتون لتصوير إنتاج رائع من ألف ليلة وليلة في قرية بائسة، تنديد بالإمبريالية التي لا تزال متواجدة في العالم العربي، وهذه الإمبريالية التي تتوغّل ثقافيا عبر السينما واجتماعيا عبر الموضة...إنّ الإمبريالية لها أعوانها وهم متواجدون بيننا " [2].

---

1 – المصدر نفسه، ص 139.

2 – حوار بوجدرة، الجمهورية (الجزائر)، 13 فيفري 1979.

فالشركات المتعدّدة الجنسيات تتسلّط بطريق أو بآخر على تفكير الكثير منّا، وعلى عواطفنا وسلوكنا بدليل أنّها تفصّل لنا ذوقنا حسب ما تريد، وترسم دقائق عقائدنا الدينيّة وفق ما تريد. ويكفي أنّها تحرس بأسطولها بيت الله الحرام. وما فرقة التصوير الهوليودية إلّا دليل ورمز على ذلك التدخل المفضوح من لدن استغلال الغرب الرأسمالي لبلادنا، ومساعدة السلطة وتعاونها مع هذه الفرقة، وهو ذلك الواجب الذي يؤدّيه تلميذ نجيب لأستاذه.

وما هذا التلميذ إلّا رمز للسّلطة العربية التابعة لأستاذها الأوّل، فهي تريد بواسطته إعادة بناء تاريخ جديد لألف ليلة وليلة. ففي ظلّ هذه الأجواء يتحقق للملوك والسلاطين ما لم يتحقق لغيرهم من المال والنفوذ والأرض ومن عليها من عباد وخيرات. وفي الوقت نفسه يتحقق ما لم يتحقق لأستاذهم، حيث يسمح لهم هذا الوضع بالإبقاء على المجتمع العربي مجرّد مجتمع استهلاكي، ويقوم الغرب بدور القادر، فهو الذي يقوم "بإسقاط المطر بدون إله " [1] ، أي عن طريق إحضار جبل ثلجيّ وكاسحة جليد إلى الصحراء !! [2] فالرواية على هذا الأساس تعمد إلى تصوير سلطة الله الموضوعية في يد الحاكم في (الليالي) قديما، حيث عالم الخوارق والعجائب، والخواتم المسكونة. ثم تنتقل حاضرا إلى سلطة الغرب، حيث المطر الاصطناعي، وسيارة (الروزلرويس) والتكنولوجيا ينمو التاريخ الثوري المناضل في الرواية.

1 – ألف عام وعام من الحنين ، ص 275.

2 – ينظر ، المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

بعض الشخصيات التّراثية التاريخية وعلاقتها بشخصيات الرواية :

تتوزّع عبر الرواية كثير من الرّموز والإيحاءات تصل إلى حدّ الألغاز، والإسراف في الغموض أحيانا . فيجد القارئ صعوبة جمّة في فكّ طلاسمها ، وفهم الغاية التي يتوخّاها الكاتب من كلّ ذلك.وتتمثل هذه الصعوبة في أنّ هذه الرموز الموظّفة في الرواية ترتكز على قرائن ودعائم داخل التّراث، فتجد في ذلك سندا قويّا لتبليغ المعنى في شكل رموز أكثر من معنى ومغزى، وتحمل أكثر من تفسير وتأويل .

1- الحجّاج بن يوسف والمعتصم بالله:

"الحجّاج بن يوسف، ترسم صورته بصفة شنيعة وهذا كلّ ما يستحق. أفلم يسمّى [كذا] بجلّاد العراق؟ وقد عرفه التاريخ لقساوته إزاء السّود ومطاردتهم لهم. وهو الّذي قضى على أوّل ثورة حقيقية عرفها الإسلام ثورة الزّنج لقد دامت خمس عشرة سنة، وهزّت بغداد من قواعدها ما بين 255 و 270 هـ حسب التّقويم الإسلامي، وفي هذه الفترة بالذّات، جعلت الأمهات ترهبن أطفالهن مهدّدات إيّاهم بإخفاء زنجيّ تحت السرير. وقد اقتنعت مسعودة عديمة اللقب بعدالة القضية، فقررت ألّا تصنع فزاعات سوداء أبدا" [1] .

يتحدث الروائي في النص عن طريق الخطاب المعروض الطارئ عن سيرة الحجاج أثناء ولايته على بعض المدن العراقية، ثم دور المعتصم في إخماد ثورة الزّنج التي اجتاحت بغداد، وأدخلت الرّعب والفزع في قلوب المجتمع العراقي. ثم يتوقف الروائي، وينتقل من الخطاب المعروض الطارئ عن الحوادث التاريخية التي وقعت في الماضي إلى الخطاب المعروض ذي الطبيعة السردية، فيتحدث عن تعاطف مسعودة عديمة اللقب في العصر الحديث مع ثورة الزّنج

1 - المصدر السابق، ص ص 72-73.

التي قامت من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية بين الناس، ولذلك تراجعت عن إلباس فزاعات حديقتها باللّون الأسود.

فالخطاب المعترض الطارئ الذي يقتحم الخطاب المعروض ذي الطبيعة السردية في هذا النص يمثّل موضوعا تاريخيا ، أمّا البعد الذي جاء به هذا الخطاب لتحقيقه، فهو بصفته يمثل خلفية ثقافية ساكنة وثابتة، فقد جاء الخطاب المعروض ذي الطبيعة السردية كنقيض ومعارض له شكلا ومضمونا ، وهذا ما يظهر جليّا في سياق الرواية.

فإذا كان معظم المؤرّخين العرب قد غضّوا الطرف عن الجرائم الشنيعة التي ارتكبها بعض القادة والحكام العرب مثل الحجّاج بن يوسف والمعتصم وغيرهما، فإنّ بوجدرة يكشف عن طريق خطابه السردي حقيقة أعمالهم، وأنّ ليس كل ما كتبه هؤلاء المؤرّخون الرسميّون يعبّر عن الحقيقة كما وقعت.

2- الجاحظ:

الشيء الملاحظ في الرواية أنّ أحداثها لا تخضع لسرد منطقي، فلا تترابط أحداثها في انسجام تفكيرا وتعبيرا، بل هي تداعيات تتجسّد عبر أبطال الرواية الأساسيين: أمثال عديم اللقب ، حيث يخبرنا الكاتب أنّ هذا البطل يمتاز بأنّه يستطيع إيقاف الضحك والجعجعة ، والقوقأة على مسافة 166 مترا [1] ، وأنّ والده قد توفي في مصنع للورق حيث سقطت عليه رزمة ورق كبيرة أردته قتيلا [2] . وهذا الحادث الذي وقع لوالده يذكّره بالجاحظ الذي كان مصابا بالفالج (الشلل)، وهو بدوره قد سقطت عليه مجموعة من الكتب تسبّبت في وفاته سنة 255هـ،فالجاحظ هو القاسم

1 - ينظر: المصدر السابق ، ص 6 وكذلك ص 16.

2 - ينظر : المصدر نفسه ، ص 16.

المشترك بين الرقمين 166 مترا و166 هـ ،حيث إنّه عبّر كثيرا في كتاباته عن اعتزازه بفضائل العرب الأصيلة ومزاياهم النبيلة، فاختيار الكاتب لهذه الشخصية دليل على تعلّقه بها روحيّا وعقليّا.

وجوهر الموضوع هنا لا يكمن في مجرّد علاقة عديم اللقب بأبيه، بل يكمن في الموضوع التّراثي الذي يمثّل الجاحظ أحد أطرافه البارزة، حيث استمد تأثيره وقوّته ونسبه العربي الأصيل، ولذلك ترى الكاتب يكرّر ذكره أكثر من مرة في الرواية.[1]

3- القرامطة:

كانت لمحمد عديم اللقب وهو يغادر المنامة فكرة محدّدة في ذهنه، كان يرغب على غرار أساتذته القرامطة أن يذهب إلى مملكة الخليجية، ويسرق الحجر الأسود، كان القرامطة قد احتجزوه في السنة المقدّسة 319هـ ... واحتفظوا به في مدينة السّواد [2] ، لكي يجنّبوا الحجّاج مضيعة الوقت وتبديد الأموال التي يمكن استخدامها للتغلب على المجاعة، ولحصر نطاق الأوبئة ، ولكي يعيشوا سعادتهم الأرضية البسيطة [3] .

يتحدّث الروائي في هذا المثال عن طريق الخطاب المعروض ذي الطبيعة السردية عن نيّة عديم اللقب عند خروجه من بلدته المنامة وذهابه لسرقة الحجر الأسود مثل ما فعل القرامطة من قبل، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الخطاب المعروض الطارئ الذي يتحدّث عن احتجاز القرامطة لهذا الحجر، وتعديد أسباب هذا الاحتجاز ودوافعه وأهدافه، أمّا البعد الذي جاء الخطاب المعروض

---

1 – مثلا في صفحات : 6 و16 و 149.

2 – السّواد: قد يراد بها مدينة البقاء العراقية، سميت بذلك لسواد حجارتها. وقد تطلق على ريف العراق وقراه المخضّرة بالزروع والأشجار، لأن العرب كانوا يسمّون الأخضر سوادا والسواد أخضرا، وفي ذلك يقول الفضل بن العباس بن عتبة : وكان أسود اللون وأنا الأخضر من يعرفني ... أخضر الجلدة من نسل العرب. بنظر : ياقوت الحموي ، مجلد 3، منشورات مكتبة الأسدي ، طهران ، إيران 1965، ص 174.

3 – ألف عام وعام من الحنين، ص 241.

الطارئ لتحقيقه فهو النقد والسخرية من الخلفية الدينية للمسلمين- حسب النص- الّذين يموت بعضهم بسبب المجاعة والأمراض المتربّصة بهم، وفي الوقت نفسه يتكبّدون مشاق السفر، وتضيع الأموال والوقت لزيارة الحجر الأسود وغيره من الأماكن المقدّسة الأخرى ، عوض أن يوفروا ذلك كلّه لتحسين أوضاعهم الماديّة والصحيّة.

4- المتنبي:(303هـ-354هـ)

يذكر الكاتب على لسان البطل من حين لآخر المتنبي، وهو لا يتحدّث عمّا امتاز به من كبرياء وجودة في الشعر، بقدر ما يتحدث عن ثورته على الأوضاع وادّعائه النبوّة. ويجد في السقاية التي كانت مهنة والد المتنبي قرينة ملائمة للقول بأنّه كان يوقف المطر حين يريد ذلك، للتّدليل على التناقض بين مهنة الأب المتواضعة من جهة وادّعاء الابن للعظمة من جهة أخرى "كان يا ما كان ، شاعر يعرف كيف يوقف المطر عندما يرغب في ذلك. وهل في الأمر غرابة، وقد كان والده سقّاء؟ ففي كلّ صباح يذهب إلى النهر للإتيان بالماء ويوزعه في قرب من جلد الماعز "[1].

فالمتنبي الذي دعا للثورة على الطبقة الأرستقراطية التي كانت تحاصره، وتحد من خروجه على طبقة السّقاءين تبعا لمهنة والده، فقد كرّس من أجل ذلك حياته على التقليد والأتباع. وهذه هي المشكلة نفسها التي عانى منها بطل الرواية الذي كابد المشاق والمصاعب في سبيل البحث عن أصله وهويّته.

1 - المصدر السابق، ص 194.

وهو يمثّل رمز الصمود والتّصدي العربي لكل الإغراءات والمناورات من أجل مقاومة التبعيّة والتنكّر للأصالة العربية، فهو مثال الموقف الثوري التحرّري الذي لا يلين للدّسائس والمؤامرات. ومن شدّة إعجاب الكاتب بالمتنبي فقد كان يذكره في مواضع كثيرة من روايته [1] .

5- ابن خلدون:

إنّ ابن خلدون الذي ولد بتونس سنة 732هـ ، وكتب المقدّمة بالجزائر، وتوفي بالقاهرة سنة 808هـ، قد ركّز كاتب الرواية كثيرا على أدوار حياته، وعلى دوره في كتابة التاريخ والعمران البشري. وقد أصبح يمثّل الهاجس الأكبر بالنسبة إليه والإشكالية التي تدور حولها الرواية كلّها ومن المعروف أنّ ابن خلدون كتب مقدمته في بلدة بطل الرواية (المنامة) [2] وأقام بها بين 774 و 777هـ [3] . ولكنّه لم يكن يعرف بالضبط المكان المحدّد الذي كتب فيه ابن خلدون جزءا من مقدمته وسيرته الذّاتية الكاملة [4] .

ولذلك قد قام بالبحث والتنقيب عنه في مدينة (المنامة) دارا دارا وشبرا شبرا. وفي النهاية يهديه خياله أو ينزل عليه ما يشبه الوحي الصاعق، بأنّ ابن خلدون كتب مقدمته في الحديقة الغناء التي تملكها أمّه. ويعلن بعد استفاقته من حلمه بأن يسمّي نفسه (ابن خلدون).

وقد التمس من حاكم المنامة أن يعطيه شهادة رسميّة تثبت صحة نسبه إلى ابن خلدون، وانتمائه إليه بعد أن عاش محروما منها عدّة قرون.

---

1 – المصدرنفسه، صفحات: 196، 197، 241.

2 – ينظر : المصدر السابق، ص 133 و 147.

3 – ينظر : المصدر نفسه ، ص 10.

4 – ينظر : المصدر نفسه ، صفحات : 194 و 196 و 197 و 241.

فيجيبه الحاكم الفاشل المقهور بأمره:" بأنّه عليه العثور على شاهدي عيان عرفا سلفه هذا العظيم معرفة شخصية ومتينة" [1] .

فابن خلدون هنا هو رمز للهويّة العربية الضائعة الباحثة عن نفسها، والتي ظلّ بطل الرواية يبحث عن حقيقة هذه الشخصية ويفتّش عليها طوال الرواية. وقد هداه ذلك إلى أنّ بن خلدون نزل في بيتهم أثناء مروره ببلدة المنامة. ومن تحصيل الحاصل أن يكون عديم اللقب حفيدا من أحفاده، ولكي يكتسب شرعية انتمائه إلى الأصل العربي، فقد اختار أن يلحقه بابن خلدون الذي يمثّل رمزا بارزا من رموز الثقافة العربية العريقة، حيث إنّ عائلته يعود أصلها إلى اليمن. وقد انتقل أفرادها إلى الأندلس ثمّ تونس حيث ولد بها، ثمّ انتقل إلى الجزائر وكتب بها مقدمته، ثم انتهى به المطاف إلى مصر حيث اشتغل بها بقية حياته إلى أن مات [2] . وهو يعدّ من المؤرّخين الذين يحتّج بهم في إثبات الأصالة، وهو من رواد ومؤسسي علم الاجتماع والعمران البشري في العالم كما هو معروف .[3]

1 – المصدر نفسه، ص 307.

2 – ينظر : المصدر السابق ، ص 40.

3 – ينظر : المصدر نفسه ،ص 148.

2- التاريخ الفنّي:

2-1- التاريخ الفنّي في رواية ألف عام وعام من الحنين:

يعدّ الشكل الجمالي الذي أصبغه رشيد بوجدرة على شخصية بطل روايته ذات الطابع الغرائبي، والتي وصفها بصفات تقربها من مفهوم البطولة من النمط الخرافي أكثر من الأنماط العقلية ذات الحدود المنطقية التي تقع في دائرة الإدراك البشري.

وهذا الشكل الجمالي يجد مشروعيته في القدرة الإبداعية الفذّة التي يمتلكها بوجدرة، الذي اتّبع منذ بداية عمله أسلوبا يعتمد على المنطق الضيّق .

فقد فهم الحالة الأدبية ضمن كليّة عملية الخلق و الإبداع، وبطبيعة الحال ، فهذا كلّه ليس مقصودا لذاته، فهو إن كان نمطا محدّدا من أنماط التفكير، إنّه بكلّ تأكيد أسلوب فنّي يطمع الكاتب من خلاله إلى إعادة كتابة التاريخ، وتوصيل أمر محدد المعالم ، لهذا تجد الأنماط الأسطورية للتعبير الفنّي معادلها على صعيد الواقع الاجتماعي، وبخاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أنّ أعمال البطل في روايته "ألف عام وعام من الحنين" كلّها ذات طابع سياسي، فهو يرفض أن يشغله أيّ واحد عن التنقيب عن أصوله التي دفنت في المكان الذي كتب فيه ابن خلدون مقدمته،لعلّه بذلك يستطيع الحصول على اسم، ومحو كلمة "عديم اللقب"التي يطارده وجودها ويلغيه ويلغي ماضيه وتاريخه وكأنّه "قطع من شجرة"مثلما يقول المثل الشعبي [1] . فهو قد علمته التجربة أن يكون فوق اللعبة وأكبر منها . فيعمل على إبطال فاعلية القصر مستنجدا بالتاريخ باحثا في غمار الثورة التي يقودها عن أصوله الحقيقية وعن هوّيته ، التي حين يجدها مرتبطة بنضالات ابن خلدون ويرفضها القصر، ويجبره على الإتيان بشاهدين ليثبت من أصله، فالسلطان

1 – واسيني الأعرج : تطوّر ملامح البطل في الرواية الجزائرية ، مخطوط أطروحة، دكتوراه ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، سوريا1984، ص467-468.

الحاكم يرفض هوّية الإنسان المستقلّة عن القصر وعن حركته الاجتماعية، فمعرفة هذه الهوّية الثورية ، معناه أن" وجود "بندرشاه" في الحكم لا مبرّر له ، لأنّ الحاكم الحقيقي هو من يقف بجانب مصلحة الشعب لا ضدّها، التي صعدت من روح ابن خلدون والقرامطة و الزّنج هي الوريث الشرعي لهذه السلطة التي تكشف سفاهة مثل هؤلاء الحكام، فهو يدرك ذلك متأخرا، حين يجد أصله ويتقدم إلى الحاكم للاعتراف به بأن"ه سليل عائلة ابن خلدون ، فيرفض طلبه، لأنّ الاعتراف به هو الاعتراف ضمنيّا بأهليّتة في السّلطة والحكم. ويبدو أنّه من هذه اللحظة بالذّات يبدأ "عديم اللقب" في البحث عن التاريخ الصحيح، ويعيد النظر في كلّ ما هو قائم وجاهز للخروج من دوامة الإنهزام و الخوف الذي يأكل يوميا بلدة المنامة. [1]

تعتمد الرواية في بناء تاريخها الفني والجمالي التناص مع الذاكرة الشعبية والتّراثية، لكنّها من جهة أخرى ضد ذاكرة الرواية التقليدية المتداولة ، أي أنّها رواية متمردة تسير ضدّ تيار الحنين للكتابة التقليدية العادية، وبعبارة أخرى، فهي تنطلق من حيث الجمال المضموني الذي تزخر به الذّاكرة الشعبية، التي تتجسّد عبر بطلها الحالم والمستلب الذي يهيم في دنيا "المنامة" بحثا عن ذاته الحضارية والتاريخية بغية تأسيس عالم وهمي وخيالي جميل. وفي الوقت نفسه ، هو موقف ينّم عن رفض للوهم والتهويم والتغريب التاريخي للإنسان العربي التّائه ، وتتّخذ من عالم الوهم المؤسّس في الواقع العربي منطلقها للبحث عن المستقبل الذي يتمثل في البحث عن الهوّية والكيان والوطن، وعلى ضوء هذا الواقع تغدو الرواية ورشة عمل، يتصارع فيها الممكن والمستحيل على حدّ سواء، يتجاوز فيها الخيال الواقع داخل واقع يفوق عنفه عنف الخيال، فتصفعنا بكل ما هو شاذّ وغريب في مصيرنا اليومي.

1 – ينظر : المرجع السابق ، ص 473.

وعليه، فإنّ تحويل الواقعي إلى متخيّل والمتخيّل إلى واقعي عملية صعبة ومعقدة وخطيرة، فالكتابة لا تستطيع تحقيق ذلك ، أي تحويل الواقع الحرفي إلى واقع مرئي آخر، إلّا إذا أعادت إنتاجه وبناءه فنيّا، حيث تحقّق الكتابة بوعي نفسها ككتابة داخل الحقل العام للكتابة وداخل حقلها الخاص، حيث يكون الواقع الروائي، أي المرسوم روائيا أكثر وضوحا وكثافة والتباسا من الواقع اليومي البسيط [1] . وهو ما حاول بوجدرة القيام به في روايته، أي إعادة صياغة ملحمة العالم العربي الإسلامي المملوءة بالأعاجيب والغرائب، كما يتجلّى ذلك في الأساطير القديمة، وحتّى في حياتنا اليومية الحديثة والمعاصرة أيضا.

تحوّلت رواية "ألف عام وعام من الحنين" إلى شكل حكائي خرافي مناقض لما كان سائدا في العصر المملوكي الظّلامي الذي طبع الحياة بطابع خرافي حالم ، وهي وإن كانت حكاية خرافية مضادّة، فهي لا تستعين بالخرافة إلّا من أجل نقض الوهم والخرافة القائمين في التاريخ العربي الإسلامي قديما وحديثا. فالخارق و العجائبي و الخرافي ينبع من الوهم الحقيقي النّابع من واقعنا المتردّد بين السحر والخرافة والتكنولوجيا، وهو ما يؤكد ما وصلنا إليه من جنون و شدود، وتعيد الرواية كتابة التاريخ المضاد للخرافة بأسلوب الخرافة بأسلوب الخارق و العجائبي

و "الأسطوري الجمالي والشكل الملحمي، هادفة إلى اكتشاف التاريخ الحقيقي الواقعي للشعوب الإسلامية حيث يتحقّق الحقل الجمالي وحيث يمتزج المألوف بالملحمي والحقيقة بالأسطورة" [2] . فقد مزجت بين كثير من العناصر المتناقضة والمواقف المتباينة، بين الإعجاب والإعجاز، بين الحقيقة والخيال، بين الجدّ و الهزل، فحاولت بذلك تحقيق أصالة الثقافة العربية الأكثر أزليّة وخلودا من أجل بناء ذاكرة جديدة للإنسان عبر الرؤى المتعدّدة للذّات العربية.

1 – ينظر : واسيني الأعرج ، تطور ملامح البطل ، ص 473.

2 – الأمين الزّاوي: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، مخطوط رسالة ماجيستير، كليّة الآداب ، قسم اللغة العربية ، جامعة دمشق ، سوريا 1984، ص ص 522–523.

ولولا تمثّل الرواية للتّراث العربي، وهضمها لما هو وهمي ولما هو حاضر في الذاكرة التاريخية للمجتمع العربي الإسلامي، لما أمكنها نقل هذا الوهمي المستلب إلى حقل الرواية بهذه الصورة الجمالية الفنية.

إنّ تحويل كاتب رواية "ألف عام وعام من الحنين" التراث العربي القائم على المشافهة والرواية إلى تراث مكتوب ومدوّن عن طريق استيعابه وتمثّله، ثمّ في إخراجه على صورة إبداع واقعي متماسك بعد إيجاد معادل فنّي وجمالي له "هذه القوّة على الحكي وتوليد الكلام والخلق، هي جزء من الفهم الموضوعي للوهم و الخرافة القائمين داخل واقعنا العربي وداخل ذاكرتنا الثقافيّة والسياسيّة". [1]

هناك تشابه كبير بين "ألف ليلة وليلة" ورواية "ألف عام وعام من الحنين" بل التشابه يكاد يكون كاملا وشاملا، وذلك في اعتماد كلّ واحد منهما على الذّاكرة الشعبية في تحليل التاريخ، فإذا كانت الأولى تقوم على مبدأ (احكي لي حكايتك وإلّا قتلتك)، فهذا المبدأ هو الذي يحرك السلسلة ويخترقها من الرأس إلى القدم، دون توقف باعتباره مبدأ "تدشينيّا موجّها لمصير شهرزاد، فإنّنا نشاهد في الرواية ما يشابه ذلك من وصلات الحكي المؤكّدة داخل نص الليالي، مثل : " هكذا كان يا ما كان لا أقصد شهرزاد وليالي الألف بل حمدان...[يقصد] حمدان قرمط وأيامه " [2]. وقولها أيضا: " كان يا ما كان..... إنّنا نريد أن نستبق الزمان...." [3] .

يكمن التشابه بين النصين في اللّازمة (كان يا ما كان) في الليالي تقوم بدور التركيب والإدماج في عملية القصّ أو السرد الذي يقوم غلى الذاكرة الشعبية، وفي الرواية ترد اللّازمة من أجل خلق

1 – المرجع السابق، ص538.

2 – ألف عام وعام من الحنين ، ص196.

3 – المصدر نفسه ، ص ص 163–135

الخرافي المضاد للخرافة أو المناهض للحكاية أو التاريخ الرّسمي، وهي وإن وردت في (الليالي) لتدافع عن شهرزاد ، فهي في الرواية وردت لنقد التاريخ الرّسمي ومناهضته وكل ماله علاقة بعصور الاستبداد والوهم والظّلال. فالعبيد والقرامطة الذين ورد ذكرهم في التاريخ العربي الإسلامي القديم، تجد الرواية أن هذا التاريخ نفسه يتكرّر في الزمن المعاصر والرّاهن بالمنامة ، حيث إنّها عاشت أحداثا من (الليالي) أو شبيهة بها ، وأنّ كلا المنامتين: القديمة والحديثة لازالت تخفي كلّ واحدة منهما فقر الغالبية، وأنّها مازالت حيّة ترزق بصورة أو بأخرى حاليا تحت ستار استمرارية تشويه الإنسان العربي من قبل البورجوازية المعاصرة ، وتستمر الرواية في مجاراة (الليالي) في أسلوب القصّ أو السرد لمناهضة الزمن الذي جرت فيه وقائعها، ولذلك فقد غطت الرواية مساحة كبيرة من الأشكال والألوان والأحداث والأفعال ، و كذلك التناقضات والمخلوقات الغريبة والصدف العجيبة . فإذا كانت جمالية الحكاية في الليالي تقوم على أساس مناهضة الموت وابتداع طرق النجاة منها، فإنّ جمالية الحكاية في الرواية تقوم على أساس مناهضة الضّياع والتّهميش اللّذين عاشتهما عائلة "عديم اللقب" خاصّة، والذّات العربية الإسلامية المستلبة من قرون.

تستوحي الرواية من الخلفية القرآنية زمنها وأحداثها وشخصياتها، فتذكر الرواية الجنّة التي وعد الله بها المؤمنين ، والتي هي مقياس الجمال واللّذة والسّلطة، والتي ينعم بها المؤمنون بالحدائق الغناء والطيور المغرّدة والنساء الحور والغلمان اللّدن .[1]

ولكنّ هذه الجنّة التي تتحدث عنها الرواية لا تخص كل سكان المنامة، بل تخصّ جزءا منهم، فقط وهو الذي يتمثل في حاكم المنامة وحاشيته وفريق هوليود السينمائي الذي جاء لتصوير فيلم عن قصّة فيلم الليالي: "مملوءة بطيور كفيّة القوائم من بينها الضريس وطيور الكاميشي

1 – اللّدن : جمع لدن ، وهو اللين من كل شيء.

وطيور الفردوس والدفناش والتناغر والسراب والبنغالي والكروان" [1] . وهم وحدهم فقط الذين "لهم القصور والإماء الجميلات والقمر والشمس و الفتيان المستوردون من اسكندنافية . أمّا الشعب فله الحلم" [2].

كما يحاول رشيد بوجدرة أن يعقد موازنة بين معجزة شخصية تاريخية عربية إسلامية قديمة والتي تتمثل في معجزة الرسول صلّى الله عليه وسلم التي استقاها من ربّ السّماوات والأرض ، وبين بعض أفعال "عديم اللقب" بخروج الرسول صلّى الله عليه وسلم إلى غار حراء الذي يوجد خارج مكة ، وذلك للتّعبد والتلقي لآيات القرآن التي أنزلها الله عليه: "كان محمد خارج الأسوار يتأمل وراء خطوطهم في غرائب الحياة وفي الصعوبات المترتّبة عن ضبط ذلك الثّقل من الأشياء والموجودات والأحاسيس والظواهر والانطباعات"[3].

خصوصا التفكير في طرد الغزاة الأجانب الذين شوّهوا المنامة ترى أمه مسعودة التعجيل بتصفيتهم أوّلا، وتأكدت من أنّه سيعود بموهبة جديدة تكنس مشرحة السينمائيين الأجانب الذين قضوا على أدنى مظاهر العداء وسلبوا عقول المناميّين. [4]

وبفضل الخوارق والمعجزات التي كان يعود بها "عديم اللقب" عقب رجوعه من خلوته خارج الأسوار، فقد بايعه على الطّاعة والولاء"المشعوذون والمعتادون والذين يزعمون التطبيب ومروّضو الحمائم والمجانين بحب الله... وألقوا رحالهم إلى جانب عديم اللقب وبايعوه

1 – ألف عام وعام من الحنين ، ص 19.
2 – المصدر نفسه، ص 171.
3 – المصدر السابق، ص 285.
4 – ينظر: المصدر نفسه، ص 193.

على الوفاء والولاء وانتخبوه دفعة واحدة ملك الحيلة والعبقرية والتحاليل " [1]. وهذا الخضوع يشبه خضوع سحرة فرعون لموسى في قوله تعالى: " **فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ** " [2] .

كما أنّ الرواية تشخّص معجزة عديم اللقب الخارقة بفضل تسامحه على القوانين الفيزيائية الفضائية. وتوجد آيات من القرآن تتضمن الحديث عن انشقاق الشمس والقمر[3] ، أو سجودهما لسيّدنا يوسف مثلا [4] .

وتعقد الرواية موازنة بين أم "عديم اللقب" وبين زوجة الرسول صلّى الله عليه وسلّم ، حيث تقول مسعودة لابنها :" حدثني عمّا فعلته خلال كل هذا الوقت بالصحراء ! " [5]، فيجيبها بأنه قد توصل بفضل التركيز من الحصول على موهبة جديدة ، وصار قادرا على قراءة أيّة كتابة بأنفه سواء أكانت آرامية أم مناميّة أم عبرانيّة أم كلدانيّة أم سريانيّة أم بربريّة أم مصريّة [6] ، وتقول خديجة للرسول : "ما بك ؟" ....فيجيبها : "دثّريني ..... دثّريني " [7].

وفي إحدى خلواته بغار حراء يناديه جبريل : أن (اقرأ) فيجيبه الرسول صلّى الله عليه وسلم:"ما أنا بقارئ".....فيقول له جبريل :" **اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ** " [8] ، إلى آخر ما ترويه كتب التاريخ والسيرة ، والذاكرة التّراثية الشعبية عن أميّة الرسول وجهله القراءة والكتابة قبل البعثة النّبوية، ولا يستبعد في أنّ معجزة الرسول صلى الله عليه وسلّم التي خصّه بها دون سائر خلقه قد

---

1 – المصدر نفسه ، ص ص 201–202.

2 – سورة طه، الآية: 20.

3 – مثل: سورة الانشقاق، الآية :1 ، الحاقة ، الآية : 16 ، الرّحمان ، الآية : 37.

6 – ينظر : سورة يوسف ، الآية : 4.

1– ألف عام وعام من الحنين، ص 198

2– ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ينظر : سورة المدثّر ، والمدثّر: أي المتلفّف بثيابه.

4– سورة العلق ، الآية : 01.

وجدت صداها في ذاكرة رشيد بوجدرة الدينيّة، والشعبية ، فصاغها في عجائبية "عديم اللقب" في الواقع الراهن.

تعدّ رواية "ألف عام وعام من الحنين" لوحة فنيّة كبيرة تعبّر عن المعاناة في تاريخ العالم العربّي الإسلاميّ في نهوضه وانحطاطه، حيث تختلف تضاريس هذه المعاناة، وتتشكّل وتتلّون باختلاف العصور.

2-2- التاريخ الفنّي في رواية معركة الزقاق:

يطغى عنصر التاريخ أو الماضي على ما عداهما في تركيب بناء الرواية "ويتمثّل في امتداد الزمن الماضي على كل ما يمتّ إلى الحاضر بصلة محاولا تشويهه أو زعزعته" [1].

لكي يضعف الشعور باللحظة الرّاهنة، ويرهن وظيفتها ودورها، ويجسّد هذه الظاهرة بطل الرواية الذي يتكلم أحيانا عن تجربة ومعايشة الأحداث، وأحيانا أخرى يتوهّم أحداثا من نسج خياله الغارق في الماضي الذي ينشر ظلاله على ما سواه من أزمنة.

وعبره يطلق العنان لخياله ليسبح بعيدا عن بحار التّداعيات والذّكريات التي ليس لها ساحل" ومنذ يوم وفاتها لا تفارقني رائحة الموت وقد اعتدت استنشاقها كلّما دخلت المنزل القديم وحتى حجرتي تلك التي غشي طحلب التّوتة جدارها الشرقي حيث النافذة الفريدة . ولعلّ رائحة الموت التي ادّخرتها، ليس فقط في غرفتها حيث السرير و الستار الموصلي ، بل وفي الغرف الأخرى وحتىّ في البستان، بل وأيضا داخل مخمل النسيج الذي فصلت منه ملابسي وبين مسام بشرتي

1 - بشير بويجرة، الزمن في الرواية الجزائرية ، مخطوط أطروحة، دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة ، مصر، 1991، ص ص 96-97.

وقعر أحلامي، هي عبارة عن نوع من الرّائحة الفاترة التي ليس لها أيّة خاصية" [1] . ومثل هذه الصبغة التّشاؤمية نجدها طاغية ومتحكّمة في بناء عالم الرواية، وتطفو مظاهر الماضي السلبية على غيرها فيها ، في حين إنّ مظاهره الإيجابية والتي من المفروض أن يشار إليها في هذا الموقع فهي تظلّ في طي الكتمان والنسيان ، ولو فعل بوجدرة ذلك لفتح صفحة مشرقة أخرى يعزّز بها مركز العالم العربيّ الإسلاميّ عبر توظيفه الفني الجمالي لعبور طارق بن زياد المضيق الفاصل بين أوروبا وإفريقيا [2] . وهذا ما يدفعنا إلى التّساؤل عن الدّوافع الفنية والموضوعية التي جعلت بوجدرة ينحو هذا المنحنى التّشاؤمي في روايته، حيث كان يبرر المظاهر السلبية المظلمة للماضي العربي الإسلامي ويخفي الإيجابيات المشرقة.

والإجابة عن ذلك يمكن أن نشتّقها ممّا قاله أو كتبه من أنّه كان يصدر عن تجربة ومعايشة لكثير من أحداث حياته، والتي أعلنها أكثر من مرة بصورة عفويّة صريحة وصادقة ، ولعلّ العلاقة التي كانت تربط بين أحداث حياة بوجدرة وبين ذاته تتجلّى أكثر ما تتجلّى في شخصية طارق الطفل الصغير الذي حرم من العناية والرعاية والحنان من لدن والدة. وفضلا عن جبروت هذا الأخير وتشدّده في تربيته أثناء مراحل طفولته المعذّبة، فقد زاد الاستعمار في تنغيص حياته وتحويلها إلى جحيم، بما كان يزرعه في البلاد من رعب وأهوال، وبما كان يلحقه من خراب ودمار للحرث والنّسل. فهذه الأحداث هي التي احتواها عالم نص الرواية الذي كان يزخر بكثير من الأحداث، حيث كان يمرح فيها الذّاتي بالموضوعي والمأساوي بالهزلي ثمّ الماضي بالحاضر. فذات البطل في الرواية هي العنصر الأكثر حضورا وتأثيرا في جميع العناصر الأخرى الاجتماعية، إذا كانت هي العصب الحيّ الذي شكل أحداث الرواية، التي تعتبر أكثر الروايات تعبيرا عن ذات بوجدرة، والنتيجة لما ورثته ذات البطل من ضغوطات مكتسبة من محيطه

1 – معركة الزّقاق، ص 09.

2 – ينظر : بويجرة، الزمن في الرواية الجزائرية ، ص ص 98–99.

الاجتماعي فقد ظهر أثره جليّا في إنتاج نص ينبئ عن تشبّعه بحساسية مفرطة ووقوعه تحت تأثير توتّرات الأعصاب المعطوبة في جهازه العاطفي ووعيه . [1]

يرصد السرد في الرواية حيثيات الحدث المتراكم وفق تجارب وذكريات الطفولة ثم الشباب في اتجاه نمطي يعزز مظاهر القلق والخوف ونتوءاتهما، ممّا جعل بذور التّقوقع حول الذّات والعواطف الشخصية تحاصر البطل عن كلّ حدب وصوب. وتنغمس أصول ذلك الإصرار في ربط وعي البطل بالرّافعة المراقبة من وراء الزجاج. [2]

فالرّافعة التي قد ترمز أيضا إلى الحاضر والتطور العلمي والحضاري، وهي بداية الحسرة و الأسى "... صفراء فشهباء، تنطلق الرّافعة كالسّهم ناطحة عرض السماء الزّرقاء بجانبها العلويّ " [3] ، وأمّا نهاية الحسرة والأسى فيختمها بقوله: " رفعت رأسي كانت الرّافعة الصفراء مستمرة في حركتها السّرمدية أخذت ورقة بيضاء، كتبت عليها: أيّها الناس: أين المفر..." [4] .

فالكاتب عبر اللّعبة السّرمدية استطاع أن يخوض داخل ذات البطل التي لازالت تئّن تحت وطأة موروثات الماضي ومخلّفاته، ولا زالت أسوار الحاضر والمستقبل وعقدهما مضروبتين عليها. وقد وجدت هذه الشخصية متنفسا لها في المكتب الطبّي الذي كانت تزاول فيه عملها كطبيب الورشة، هو المكان الذي تفجرت فيه أثناء عملها اليومي بين العمال و الرّافعة.

حيث إنّ هذا المكان كان يزخر بالذكريات و الأحداث حين انشغلت بالبناء الذي كان ينجز يوميا بفضل حركة العمال، و نشاطهم الذي بفضله كان يضمن شروط البقاء و الخلود على

1 – ينظر: المرجع السابق ، ص 100.
2 – ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3 – معركة الزّقاق ، ص7.
4 – المصدر نفسه ، ص 184.

عكس الخمود و الجمود الشيء الذي ذكره بالبناء الذي أنجزه أجداده من قبل في الأندلس، و في الثورة المسلّحة. كما نلاحظ أنّ التشابه يكاد يكون تامّا بين حركة جنود طارق أثناء عبورهم المضيق قديما و بين حركة عمال الورشة حديثا.

و هذا التشابه بين الصورتين أو الحدثين دفعا الكاتب إلى الاستعانة بأسلوب التكثيف الحدثي،

و القلق الوجودي اللّذين كان يعانيهما بطل الرواية؛ إذ حشره الكاتب في مكتب أثناء فترة الأحداث، حين كان يراقب من النافذة ما يجري في الورشة من حركة و نشاط، و يتخيّل فيه ما قرأه من تاريخ و ما حكي له عنه[1].

فبلعبة السرد استطاع الكاتب أن يعطينا صورة كاملة لحياة طبيب موظّف في إحدى مؤسسات البناء، و في أثناء ذلك كان يحاول أن يراجع فيه بناء واقعه النفسي الممزوج بجملة من الذكريات. فراح يرصد مراحل حياته منذ بداية طفولته ثمّ إلى قيام الثورة التحريرية الكبرى،

و المراحل التي قطعها في دراسته حتى مرحلة انتهائه منها، ثم التحاقه بهذه الورشة التي هو موظف بها حاليا. وقد كانت مصادر البطل و مرجعيته مستقاة من الحياة الحاضرة الرّاهنة للكاتب في حين أنّ مصادرهّ التراثية و مرجعيته الفكرية التي يتناص معها فهي مستقاة من ثلاث مراجع أساسية و هي المناصات الآتية:الأولى: الآية القرآنية: **"وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ ۖ قُلْ هُوَ أَذًى فَاعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِي الْمَحِيضِ ۖ وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّىٰ يَطْهُرْنَ ۖ فَإِذَا تَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ ۚ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ"**[2].

فهذه المرجعية التي استقى منها البطل، و التي طعّم بها بوجدرة روايته تتماشى مع نزعته الإيديولوجية و تعطي صبغة مميّزة لعملية السرد و لفضاءاته التي يطغى عليها التناقض و التنافر

1- المصدر نفسه، ص 28.

2- سورة البقرة، الآية: 222.

التي يتجسّد فيها التفريق بين المرأة و الرجل كما ورد في الآية، و بين طارق بن زياد و موسى بن نصير في نص ابن خلدون[1].

و لعلّ المبدع يكون قد استقى مبدأ التناقض و التنافر في الآية من عقيدته الماركسية التي تؤمن بالصراع الطبقي و التناقضات، و تفضيل المرأة أو المناداة بمساواتها بالرجل، و الدّعوة إلى التخلّي عن كل ما يفيد حريتها و يكبح جماع شهواتها و يحول بينها و بين الانغماس في الحياة الإباحية على الطريقة الغربية.

3- التاريخ المعلوم:

3-1- التاريخ المعلوم في رواية معركة الزّقاق:

بناء على ما قرأه رشيد بوجدرة عن تاريخ (طارق بن زياد) و تاريخ فتح العرب المسلمين للأندلس هو الذي دفعه لكتابة هذه الرواية. و اخترع لها بطلا روائيا معاصرا له سمّاه (طارقا). مع العلم أنّ بوجدرة قد أصيب في صغره بالسّمنة و عانى منها كثيرا، فيصيغ ذلك و يبدعه كتابة،

و خصوصا أنّه وجد رابطا شكليا يربط بينه أي بطل رواية معركة الزّقاق (بوط عبوط)[2]، وبين شخصيته (موسى بن نصير) التاريخية و يشترك الإثنان في الحشورة و السّمنة.

و هو مسوّغ اتخذه بوجدرة لمعالجة الموضوع من الداخل على سبيل التستّر وتضليل القارئ. و قد حاول في هذه الرواية إعادة إنتاج النصوص التاريخية وكتابتها بحرفيتها كما هي:

---

1 -ينظر: كتاب العبر، ج 1، مجلد 4، ص 254.

2 -(BUT ABBOT): مهرج إنجليزي الأصل اشتهر بالسّمنة و البلاهة و إضحاك الناس.

1) **الآية القرآنية: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ ۖ قُلْ هُوَ أَذًى فَاعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِي الْمَحِيضِ ۖ وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّىٰ يَطْهُرْنَ ۖ فَإِذَا تَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ ۚ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ".**[1]

2) النص التاريخي: تعليق ابن خلدون على حادثة فتح العرب المسلمين على يد طارق بن زياد للأندلس[2].

3) نص خطبة طارق بن زياد في فتح الأندلس.

و قد أعاد بوجدرة نسج أساس هذه الرواية إلى هذه المراجع الثّلاثة الأساسية، و قد تكرّرت بشكلها و ألفاظها في أكثر من مكان في الرواية.

و هو يعيد تكرارها كلازمات في سياق الرواية للتّذكير بما تمثّله من محرّم وصباح. و قد وجد في المنمنمة أو اللّوحة الفنية توجهت لهذا الثّالوث مسوّغا فنيا لمعالجة الموضوع، و هي معركة الكرّ و الفرّ، فكانت معركة ضدّ اللّون والأبعاد و المجهول و القداسة و الغيرة. و ما كان الانتصار عليها إلّا بسحر الكلمات التي خاضت فعل التدمير ضدّ الكلمات الأخرى المحصّنة في الخطبة

و نص ابن خلدون و الآية القرآنية.

3-2- التاريخ المعلوم في رواية ألف عام و عام من الحنين:

تبدأ الكتابة في رواية (ألف عام و عام من الحنين) في الإعلان منذ البداية عن أنّ الكاتب لا تكمن مهمته في الاقتراب من واقعه اليومي العارض البسيط، بل تكمن في الاقتراب من واقعه التاريخي؛ و بعبارة أخرى، فإنّ الكتابة الحقّة لا تعالج ما هو ظاهر واضح للعيان،بل إنّها تعمد إلى تجميع كل المعطيات التي أسهمت من قريب أو من بعيد في تكوين هذا الواقع. و من ثمّ، فالكتابة

1 -سورة البقرة، الآية 222.

2 -ينظر: كتاب العبر، ج 1، مجلد 4، ص 254-252.

تتخّذ من الحاضر نقطة الانطلاق في البحث و التنقيب عن العلاقات الاجتماعية التي نتجت عن هذا الحاضر من جهة، ثم ترسم لنا بعض التنبّؤات المستقبلية التي يوحي بها هذا الحاضر، و من أجل ذلك تنطلق الرواية في رحلتها عبر التاريخ أو الكيان العربي الإسلامي القلق، و الذي يبحث عن جذور أضاعها و هو يفتش عن الجذر البديل في مرآة هذا الحاضر المتسلب؛ لأن البحث

و التنقيب عن الحاضر بغية اكتشاف ما فيه لا يكون مجديا إلّا عن طريق معرفة الأسباب

و المسبّبات التي أدّت إلى ما هو عليه، و لا يمكن فهم هذا الواقع إلّا عن طريق معرفة كل حلقات التاريخ التي أنتجت هذا الحاضر في ضياعه و هشاشته و انحطاطه الواضح. و عليه، فانطلاق الرواية من التاريخ لا يعني أنّها كانت تتعمّد التاريخ من أجل التاريخ، بل إنّها تتخّذ من العصور المظلمة القديمة عبرة لمعالجة أوضاع الوطن العربي و العالم الإسلامي المعاصرين التاريخ في رواية (ألف عام و عام من الحنين) ينقسم إلى تاريخين:

الأوّل: رسمي مظلم، و الثاني: مضادّ له.

3-2-أ/ التاريخ الرّسمي المظلم:

يقصد به ذلك التاريخ الذي يسجل حياة الأفراد و الملوك، و يكتب في معظمه بأمر من الحكام، و ليس بإرادة المحكومين، و رواية (ألف عام و عام من الحنين) تكشف عن الوجه القبيح لعصور (ألف ليلة و ليلة) في القديم:

(شهريار) أو (الحجّاج بن يوسف)، أو في العصر الحديث و المعاصر (بندر شاه) أو (مهدي واعي)، حيث "بؤس شعوب تلك الفترة [و هذه المرحلة]...أو العبودية و الإعدامات الخوزقية...القمع و قطع الرؤوس...اللّيالي العربيدة...الحريم...الاستبداد..."[1]

تعلن مسعودة عديمة اللقب عن تنديدها بسلطة أولئك الملوك العرب المعتوهين الذين عانت الأمّة العربية الإسلامية تنكيلهم و استبدادهم و طغيانهم الشيء الكثير، فتعلّق في حديقتها فزّاعات في شكل صور أولئك الحكام الذين أخمدوا روح الإبداع و الابتكار في المواطن العربي، و فرضوا عليه سياسة الجمود والخمول بدل الحركة و الانطلاق."و هكذا صار التاريخ الذي أعيد صنعه بواسطة الفزّاعات و بفضل تدرّج و تداخل عوامله مع معطيات الحياة اليومية مفهوما من قبل الأم بصفة جيدة"[2].فالفزّاعات ترمز إلى أنّ الحكّام المستبدّين لا يزالون يمارسون سياسة التسلّط على المجتمع العربي الإسلامي حتّى الآن. وأنّ هذه السياسة لازالت متبعة رغم ارتباطها بالماضي البعيد. و مقبرة الفزّاعات هذه هي عملية ترميز إلى رؤوس أولئك المستبدين، و ما ألحقوه من عقم بتاريخ أمّتهم و حضارتها عبر التاريخ: "لا تمثّل هذه الفزّاعات كلّ من هبّ و دبّ لقد مزقت التاريخ، و ملأت المقابر إنّي لا أتحدث عن هذا الحاكم المخصيّ. لقد رسمناه، لكنّه لا يساوي شيئا كبيرا، يبدو أنّه يريد بيع ماء النيل إلى كشافي المستر براون"[3]. و "رغبت مسعودة أن تقصّ

1- ألف عام و عام من الحنين، ص 236. الخوزقية: نسبة إلى الخازوق، جمع خوازيق؛ و هو عمود محدّد الرأس، يجلس عليه المجرم أو غيره، فيموت عليه.

2 -المصدر نفسه، ص 133.

3 -المصدر السابق ، ص 75.

فزّاعا على صورة الملك شهريار، هذا الذي يكره النساء"[1]. و "كان من بين هذه الفزّاعات واحدة تمثل السلطان محمود الثاني الذي اشتهر بأنه ارتكب مذابح جزيرة "خيو" سنة 1822"[2]. "

و الحجّاج بن يوسف ترسم صورته بصفة شنيعة و هذا كلّ ما يستحق. أفلم يسمى بجلّاد العراق ؟"[3]. " و المعتصم قد عرفه التاريخ لقساوته إزاء السّود و مطاردته لهم، و هو الذي قضى على أوّل ثورة حقيقية عرفها الإسلام. ثورة الزّنج. لقد دامت خمس عشر سنة، و هزّت بغداد من قواعدها ما بين 255 و 270 هـ حسب التقويم الإسلامي"[4]. و"حين علمت مسعودة بقتل الموفّق لعليّ بن محمد رأس الزّنج، أمرت بأن يصنع لها فزّاع على صورة الموفّق"[5]. كما كانت حديقتها تزخر بمثل هذه الفزّاعات الّتي ترمز إلى حكام العهود الماضية المظلمة، فإنّها علّقت إلى جانبها فزّاعات أخرى لوجوه الظّلام المعاصر، و المتمثّلة في فزّاعه لذلك الفتى الجميل، ممثل مؤسسة (الرولزرويس) الاحتكارية، كرمز و شاهد على اضطهاد الرأسمالية الغربية: "و عندما هبط الليل، رفعت الجثّة فوق إحدى الأشجار، بمثابة فزّاع يبست بسرعة و آلت إلى أن تشبه مرعب عصافير... و هكذا فقدت مؤسسة الرولزريوس سوقا هامة و ممثّلها المتنقل"[6].

تجد مسعودة في تعليق الفزّاعات في حديقة منزلها خير وسيلة للتعبير عن سخطها

1- المصدر نفسه، ص 165.

2 -المصدر نفسه، ص 50.

3 -المصدر نفسه، ص 72.

4 -المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

5 -ينظر: المصدر نفسه، ص 185.

6 -المصدر نفسه، ص 237.

و غضبها من مختلف مظاهر العبوديّة و الاضطهاد الذي يزخر به واقعها:"إنّ الملوك يرون أنّ الشعب هو الذي يطالب بالعقاب، و من ثمّ فهم يضطهدون الجماهير إرضاء لأهوائها"[1]. إنّ الماضي الذي تصوّره الرواية لا يزال قائما، و إن اتّخذ أشكالا أخرى و صورا جديدة مغايرة يتطلبها الظرف؛ فالسلطة باقية.كما كانت و إن انتقلت بين أفراد (البندر شاهين)، دون أن تخرج عنهم،

و قد توارثوها أبّا عن جدّ، كما أنّهم ورثوا عن أسلافهم ما يتبع ذلك التثبيت من اضطهاد

و استعباد. و الصّراع نفسه ينتقل من ثمّ بين التاريخ المدّون الرّسمي، و بين التاريخ الشعبي الشّفهي المناهض له. فهو بذلك يقتل نفسه بنفسه و هكذا فبعد كل ولادة للتاريخ الرّسمي يعقبها في المقابل ولادة أخرى للتاريخ الشعبي، بدليل أنّ هذا الأخير يستوحي من التّرسانة التي يزخر بها التراث الرسمي العربي الإسلامي وسيلة لتأويل الرّموز الثورية المضمّنة فيه، فيستعين به في الاهتداء إلى تصوّر يؤدي إلى تغيير بعض ما يعانيه المجتمع العربي الإسلامي حاليا. و نتيجة لذلك، فقد استعان الكاتب بالتاريخ التّراثي، و امتلأت الرواية بالأرقام، و التّواريخ، و الوقائع،

و أسماء الأعلام البارزة: "عندما كانت مسعودة تجد نفسها وحيدة في ذلك البيت المكتّظ بالناس _ و هذا نادر– تردّد بصوت عال: 752 م اغتيال معاوية بن سفيان ابن المقفع. 830م اكتشف الخوارزمي البرهان و 1700م خرّب مصطفى قرصا في (بالرمو) و استولى على تسع عشرة جدارية. 1010م صنع أودولف و دورتي بيبهورست حلويات الكروسان في الكون. 758م اكتشف جابر بن حيّان حبر الفوسفوري. 1375م بدأ بن خلدون كتابة مصنّفة حول تاريخ المجتمعات العالمية بقرية نائية ملعونة سمّاها أصحابها بالمنامة"[2].

فالتاريخ الرّسمي يتنج نقيضه، و النص الروائي يخلق من رحم هذا التاريخ و يتأسّس به،

1– المصدر السابق، ص 241.

2 – المصدر نفسه ،ص 133.

و على الرّغم من أنّ هذا النص قد التزم بطابع التّوثيق العلمي و الجغرافي و التاريخي، فإنّه قد امتلأ بكلّ ما هو خارق و عجائبي و رمزي في معظم الأحيان، مع العلم بأنّ هذه الرّموز لا تحتمل بالضرورة تفسيرا واحدا؛ إذ كلّ واحد يختلف تفسيره عن تفسير الآخر لها، و إذا توصّل أحد إلى تفسير بعضها فيدخل ذلك باب الاجتهاد الفردي الذي قد يصيب و قد يخطئ، و من تلك الرّموز التي تحتمل عدّة تأويلات بعض الأعداد التي كان بوجدرة شديد الهوس بتكرارها في الرواية، مثل رقم 19 و غيره، و لعلّ الغاية التي كان بوجدرة يسعى إلى تحقيقها عبر حشدة

و تكديسه كثيرا من الرّموز التّراثية و التاريخية، تتمثّل في البحث عن ذاته و تدقيق هويته من داخل الخطاب التاريخي و من أجله. هذه الذّات التي لا يوجد لها ظلّ يمشي خلفها. إنّما تعاني العزلة و الاستيلاب و الاضطهاد "...بلغ من حذر محمد عديم اللقب أنّه يتحايل دائما ألّا يترك ظلّه منسحبا وراءه، أيّا كان موقع الشمس، و أيّا كانت الساعة..."[1].

3-2-ب/التاريخ الشّفهي المضّاد:

يبدأ التاريخ المضّاد في تكوين قاعدته، و تنطلق الذّات التاريخية في بناء أساسها بدءا من الجاحظ الذي مات في ظروف غامضة[2]. إنّ هذا الموت يذكر عديم اللقب بموت والده "فكلاهما مات بالورق كلّ على طريقته بطبيعة الحال"[3]. و بأسلوب عجائبي روحي يربط نسبه بنسب ابن خلدون، و يزعم ارتباطه بسلالته، و أنّ أصله يرجع إليه، و أنّه من حقه أن يحمل اسمه عوضا عن الحروف الغامضة التي ألصقت به، و لذلك يسعى بكلّ ما أوتي من جهد؛ لاستيعاب كل معارف ابن خلدون، و هو يفعل كل ذلك من أجل بناء الذّات الحضارية المنتسبة إلى ذلك

1 -المصدر السابق، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص 24.

3-المصدر نفسه، ص 149.

المصباح المنير، الذي أضاء بمفرده عصرا كاملا، خيّمت عليه ظلمات القرون الوسطى، و لم يترك النص المضّاد شيئا عن كلّ ما يتعلّق بابن خلدون إلّا أحصاه[1].

و يستعين هذا النص في طور بناء أسس قواعده بذخيرة تراثية و تاريخية ثورية و مستنيرة تساعده في إثبات ذاته، و التخطيط لمستقبله مع استمراره في مساعدة النص النقيض له.

و بقدر ما كان النص يعتمد على الذّاكرة الثقافيّة السياسيّة الشاملة، فإنّه لم يكن يريد من العودة إلى الماضي أو التاريخ من أجل الحدّ من الحاضر، أو سجنه في مجال الماضي بواسطة الحنين أو الهروب من الاستيلاب الشامل الذي يعرفه العالم العربي، بل إنّه يذكر هذه العوائق الطبيعيّة

و النفسيّة القائمة داخل الذّات العربية التي تتغذّى من حقل الإيديولوجية الإمبريالية، و خادمتها المتمثّلة في السّلطة المحلية القائمة التّابعة لها.

يعرّج عديم اللقب على البحث عن أصوله القديمة الضّاربة بجذورها في التاريخ، و هو الذي يعاني يوميا أزمته النفسية المتمثّلة في ضياع أصله و نسبه في الوقت الحاضر، في حين إنّه يملك تراثه الأدبي العربي الذي يحفل بأمثال (الفرزدق) الذي كان جدّه قد أنقذ نصف سكان بابل القديمة خلال القرن الأوّل الهجري، حيث إنّ بعض العرب في الجاهليّة كانوا يئدون بناتهم خشية الفقر، و قد حمى جدّ الفرزدق هذا بماله البنات من الموت، و يسمّى لذلك بمحيي الموؤودات[2].

---

1 -ينظر: المصدر السابق، صفحات: 83-84، 146-148.

2- يقال إنّ الفضل في إحياء الموؤودات لا يرجع أصلا إلى الفرزدق الشاعر. كما يقول بوجدرة في ألف عام وعام من الحنين، ص 178- بل يرجع إلى جدّ الفرزدق صعصعة الثقفي الذي منع الوأد و أحيي الوئيدة، قيل إنّه اشترى ثلاثمئة و ستين بنتا معدّة للوأد كلّ واحدة بناقتين و جمل. يُنظر: الفرزدق، الدّيوان، المجلد1، ص05.

و نهى الله سبحانه و تعالى عن ذلك بقوله: " **وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلَاقٍ ۖ نَحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ ۚ إِنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْئًا كَبِيرًا**"[1].

يتسعين النص بالتّراث العربي ليطمئن ذات عديم اللقب المضطربة، و يكشف له عن عظمة الذّات التاريخية المبدعة التي ينتمي إليها، بما في ذلك (المنامة) التي يعيش فيها،

و المتنبي ذلك الذي "فتّق اللغة العربية، ألم يرد أن يكون آخر الأنبياء"[2]. و كذلك "فقد هتك...فيما يقال بكلّ المحرمات و كان هو في التاسعة عشرة أوّل من أراد أن يفصح هذا الرّمز الذي كان الخونة يستخدمونه لتضخيم ثرواتهم[3].

يستعرض هذا النص التراث العلمي العربي المسلم و الذّات التاريخية لعديم اللقب، فيذكر (الرّازي) الذي شارك في أبرز حركة ثورية عرفها الإسلام.[4]

و كذلك (الكندي) الذي حمل قوس قزح في رأسه[5]، و هو الفيلسوف الملحد مبتكر نظرية المرايا المحترقة و الوجود المادي للضوء، و غيرهم كثير[6].

و يجد هذا النص أيضا في الذاكرة الثقافية التّراثية وسيلة للتّنديد بمظاهر الامتلاك للذّات التاريخية العربية المعاصرة الضّائعة، فتستعين باستعراض بعض الثورات و الحروب التي قادت نضالات، و قدّمت تضحيات و شهادات ضدّ السّلطة الرّسمية و استبدادها على مدى تاريخنا

1-سورة الإسراء، الآية:31

2- ألف عام و عام من الحنين، ص163

3-المصدر نفسه، ص241-242.

4-المصدر نفسه، ص 33.

5 -ينظر المصدر نفسه، ص 173

6 -ينظر المصدر نفسه،ص 174

المملوكي منذ غابر الأزمان حتّى الآن: " حدثت خمس تمردات مسّلحة ما بين سنة 200 و سنة 749. أوّلا: تمرّد السندباد غرب فارس و دام سنتين. ثانيا: تمرّد المقنع في خراسان و دام عشر سنوات. ثالثا: تمرّد "بابك" بالعراق و دام سبع سنوات. رابعا: تمرّد الزّنج في بلاد ما بين النهرين

و دام خمس عشرة سنة. خامسا: تمّرد القرامطة في أرجاء الإمبراطورية الإسلامية و دام أربعمائة و خمسين سنة"[1].

فالقرامطة حسب هذا النص يمثلون العنصر الإيجابي في المجتمع العربي الإسلامي

و قدوته، و هم الذين تمرّدوا على الواقع المتردّي في زمنهم، و الذي زعزعه سلطان بندرشاه الحائر: " في سنة 289 من التّقويم الإسلامي تناظر أشباه البوليتاريا من بلاد ما بين النهرين على المدن بقيادة حمدان قرمط. أقاموا عاصمة حصينة تسمّى السّواد (...) وبنوا مدائن مزدهرة مثل السّواد، والإحساء، و الكوفة، و سلمية. و استولوا على بغداد (...) و أفرزوا الشيوعية. و كانت هذه في مراحلها الأولية بطبيعة الحال"[2].

و هو يعلن صراحة أنّه ما من سبيل آخر لتخليص الذّات من التمزّق والضياع سوى إتباع نهج القرامطة لتحقيق الأهداف المسّطرة: "و ترك القرامطة لنا عدّة هائلة في بداية هذا القرن الرابع عشر....فعلينا أن نستخدمها !"[3].

و قد استفاد عديم اللقب في المنامة من خطّة القرامطة في تنظيم التمرّد ضدّ سلطة بندر شاه الذي تحالف مع الأجانب المستعمرين (هوليود) و(الجنرال اليهودي) الذين يمثلون الرأسمال الغربي الجشع و التدخل الإمبريالي في المنطقة الغربية.فوجد عديم اللقب في القرامطة ضالّته

1- ينظر المصدر السابق، ص 164.

2-المصدر نفسه، ص 196.

3-المصدر نفسه، ص231.

للتخلّص من الضياع و الأوهام، و تأسيس الذّات المضادّة، و تطهير المنامة من الأوساخ التي علقت بواقعها:

"أمّا معنويات الشعب فكانت جيّدة بفضل التنظيم السردي المطواع المحكم حسب طريقة القرامطة التي أثبتت صحتها..."[1]

و لم يقتصر أمر الإطلاع على خططهم في مناهضة الخلفاء قاصرا على الرجال فقط، بل تعدّاه إلى النساء مثل شجرة الذّر التي كانت مطّلعة تمام الإطلاع على طرائق حرب العصابات لدى القرامطة فاهتّمت بوضع مخطط للمعركة و بتحديد إستراتيجية النّضال الوطني بكلّ دقة"[2].

و يتوّج نضال المناميّين بقيادة عديم اللقب و عائلته. بأبعاد بندر شاه عن السلطة

و استبداله بحاكم آخر هو (مهدي واعي). لكنّ الذّات الضّائعة و المستلبة لعديم اللقب بقيت على حالها. بديل أنّ الحاكم الجديد تظاهر بتطبيق الديمقراطية، و إتباع سياسة الإصلاح. وقد عمّته الطبقة الشعبية إلى سيرة أسلافه. و بدأت تظهر في الأفق بوادر النص الرّسمي ليصبح نقطة أو صفحة أخرى من كتاب تاريخ الملوك و السّلاطين.

و لم يتحقّق من برنامج عديم اللقب أيّ شيء. بل إنّ خطّة التغيير المنتهجة في الإتيان بمهدي واعي يندرج في إطار امتصاص غضب المناميّين الذي يرى الرأسمال الغربي الإمبريالي فيهم خطرا يهدّد وجوده في المنطقة. فيسعى إلى ضرورة استبدال وجوه قديمة بوجوه جديدة، و ذلك لخلط الأوراق على الحركة الوطنية المناهضة للحكم. و الدّليل أنّ البرنامج الإصلاحي الجديد الذي يدعو إليه عديم اللقب في عهد الحاكم الجديد بقي حبرا على ورق: " ذهاب الأجانب و نهاية

1-المصدرالسابق ، ص 229.

2-المصدر نفسه، ص 235.

التّحالف السري بين ملك خليجيّة و الجنرال يهودي، و إيقاف تصوير ذلك الإنتاج الضخم لأنّه تشويه صارخ للتاريخ الملموس... و إرجاع بحيرة التماسيح إلى الفلاحين الفقراء الذين كانت أجسادهم و أراضيهم تفتقر إلى الماء..."[1]. و قد بدا لعديم اللقب أنّ الحاكم الجديد هو بندر شاه آخر يتجاوب مع المرحلة الجديدة، و أنّه مجرّد بداية حلقة جديدة و ليست نهاية، و قد ساورته هذه الشكوك منذ مجيئه، حيث يتبيّن له أنّ الذّات التي تبحث عن نفسها في نهاية النص أنّ صراعها مازال واردا و أنّ نضالها ضدّ الضياع و الاستيلاب، و مواجهة سلطة جديدة تشبه سابقتها في السّير نحو اتّجاه مجهول ما يزال قائما. و يعيد عديم اللقب الكرّة من جديد للبحث عن أصله

و نسبه الذي لم يعثر له على أثر في عهد الحاكم السابق. و لعلّه يجده في عهد الحاكم اللّاحق، لكن دون جدوى، إذ يرمقه هذا الأخير " بنظرة منهكة و يجيبه بصدى متردّد، مستعملا كلمات التفاهة و الهذيان الذّلق، بأنّ عليه العثور على شاهدي عيان عرفا سلفه هذا العظيم معرفة شخصية و متينة"[2].

و في نهاية النص يدرك أنّ الذّات الضّائعة للإنسان العربي المسلم تتسبّب فيها السّلطة المحليّة المتحالفة مع الغرب الرأسمالي، و نكشف أنّها توظّف مختلف الأساليب و الطرق لإبقاء هذه الذّات على ما هي عليه، إبقاء لهذه السلطة و ترسيخا لسياستها و حكمها المستبد، و في حصول هذه الذّات على أصلها و هويّتها يكون نهاية السلطة المحليّة الحتمية، لأنّ هذه الذّات هي شرط وجود التاريخ.

---

1 –المصدر نفسه، ص242.

2 – المصدر السابق، ص 307.

خاتمة

يفضي هذا البحث إلى نتائج لعلّها تفضي إلى أسئلة أخرى تتعلق بالمتن الروائي الجزائري ممثّلا في أعمال الروائي الجزائري ''رشيد بوجدرة'' فليس هناك نقطة نهائية في مجال البحث، ومن أهمّ هذه النتائج ما يلي:

– اتّخذت العلاقة بين الرواية والتاريخ شكلا آخر، فتعاملت معه بطريقة لا يكرّر فيها الحدث الروائي الحدث التاريخي، بل يتفاعل معه ويتناص، ويسائله، أو يكون تجاوزا أو إعادة بناء واقع متخيّل لا يقول الماضي بقدر ما يجسّد مفارقات الواقع ويتطلّع إلى المستقبل.

– الرواية التاريخية نص إبداعي ليس عبدا للتاريخ أو تابعا له، بل مزيج من الفن والتاريخ.

– تعتمد الرواية التاريخية إعادة تشكيل الماضي ضمن منظور آني، ومن تمّ فهي في عودتها للماضي لا تفقد صلتها الوثيقة بالحاضر.

– تعتمد الرواية حقبة موثّقة من التاريخ تشكّل مادتها الحكائية، تكون هذه المادة أساس العمل الروائي ككل.

– يعيد الروائي تشكيل هذه المادة تشكيلا روائيا فنيا.

– ألّا يكون التاريخ حاكما على الرواية بحيث يكون هو الأساس والهدف بل يعتبر وسيلة لتمرير أفكار الكاتب، والتعبير عن وجهة نظره إزاء الواقع المعاش وقضايا العصر.

تفطّن الروائيون الجزائريون إلى العناصر التّراثية، ومن بينها التاريخ، الذي تمّ توظيفه في إبداعاتهم، فاستخدموه قناعا يخفون وراءه وجهات نظرهم، ويبدون من خلاله مواقفهم تجاه ما يعترضهم، فأتاح لهم ذلك إمكانية التعبير عن ظواهر متعدّدة، يتعذّر عليهم ترجمتها في صورة تقريرية وما أدّى إلى اتّساع مجال التجريب في رواياتهم، وذلك باستخدامهم لبعض الأساليب التعبيرية والتقنيات الجديدة.

– اختلف حضور التاريخ في الرواية العربية منذ نشأتها إلى أن صارت كما نراها اليوم.

_لقد استفاد الروائي ''رشيد بوجدرة'' من المادة التاريخية الموثّقة وجعلها أرضية لصناعة خطاب مغاير لخطاب المؤرّخ، لأنّ ''بوجدرة'' قرأ الوقائع التاريخية قصد البحث والكشف عن الحقائق، أمّا المؤرّخ فلا يتعدى دوره مجرّد جمع الحقائق وتقييمها.

– حاول ''بوجدرة'' خلق تناغم بين التاريخ والفنّ باللّجوء إلى طرق عديدة من خلال تسريد الوثائق التاريخية وجعلها تنصهر في الرواية ولذا فإنّنا لا نشعر بصرامة التاريخ وقداسته.

– إذا كنّا ندرك أنّ الواقع التاريخي لا ينعكس في وعي الروائي، أو حتّى المؤرّخ بصورة آليّة، وإذا كنّا ندرك أيضا أنّ الماضي ليس قصة ناجزة، ساكنة وثابتة، وإنّما هي قصة متجدّدة متنوعة، فإنّه يصبح موقفه الفكري، شرط أن يكون وفيّا لها، ونحن ندرك في نهاية المطاف أنّ الموضوعية شأن متروك للغايات التي تؤطر الهدف المتوخّى من وراء عملية الكتابة الروائية.

– لقد استطاع الكاتب أن يطوّع الشخصيات التاريخية ويخضعها للجانب التخييلي، فكسر بذلك الطّوق المضروب على الشخصية التاريخية، وضيّق الخناق على المتخيّل، حيث حضرت الحوارات الداخلية والخارجية، والأغاني والشعبية والرؤى والأحلام، فعبّرت الشخصيات عن نفسها بلغاتها المختلفة ولهجاتها العامية دون الإخلال بالمعلومة التاريخية.

– تعد إشكالية الإيحاءات من الإشكالات التي تظهر كلّما باشرنا ترجمة نص ''أدبي'' فاختيار الأديب لصيغ معيّنة دون غيرها من الصّيغ المحتملة له أثر كبير في فهم رسالته، لذلك يتوجّب على المترجم مراعاتها.

– لقد أكبّ العديد من البلاغيين على إيجاد مقابل مفهوم Connotation إلّا أنّ نتائج مساعيهم كانت متباينة، فصار المفهوم ملفّقا بالعديد من التّسميات مثل: المعنى العاطفي، المعنى الضّمني، المعنى الدلالي...

– أقرّ بعض علماء اللغة ومنظري الترجمة بصعوبة التمييز بين التعيين والإيحاء نظرا لارتباطهما الوطيد.

– يستعصي تحديد الإيحاءات وترجمتها، خاصة الإيحاءات التي يلوّن بها الأديب ألفاظه وعباراته، لارتباطها بمشاعره وتجاربه الذّاتية ورؤيته الخاصة في إدراك الأمور.

_إنّ احتواء الأعمال الأدبية على إيحاءات يزيد من قيمة وجمالية النص، كما أنّها تثير الانفعالات، وتترك انطباعات لدى قارئ النص الأصلي، ما يقتضي بالمترجم ضرورة نقلها باعتبارها معاني ثانية وليست ثانوية.

– ينطلق التّخييل من الغلاف الخارجي للرواية (العنوان، الصور...) الذي يحتوي على العديد من الإيحاءات الّتي تقدّم للقارئ الانطباعات الأوّلية على ما قد يلج في متن الرواية، وضرورة اهتمام المترجمين بالمظهر الخارجي للأعمال المترجمة لتأمين إيصال المنتج إلى المتلقي.

_تتطلب ترجمة الرواية التي تزخر بالإيحاءات إلماما بالخصائص اللغوية وغير اللغوية، كي يهتدي إليها المترجم ويراعيها إبّان الفعل الترجمي لكونها جزءا لا يتجزّء من اللغة، وضرورة تتبع السّياق العام الذي وردت من خلاله الألفاظ والعبارات وإيحاءاتها بدقّة حسب المقام والمقال، إذ يساعد الإلمام بالسياق العام للنص المترجم على فهم معاني أوسع أو دلالات أو إيحاءات محتملة من ترابط أجزاء النص برمّته.

– نظرا لانتماء مترجم رواية ''الحلزون العنيد'' (هشام القروي) لنفس بيئة وثقافة كاتب الرواية (رشيد بوجدرة) أي البيئة المغاربية، تبيّن أنّه لم يترجم اللغة الفرنسية فحسب، بل تعامل مع الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية على أنّها أدب جزائري له عبقريته الخاصة في طريقة التدليل على الأشياء، واحترامه للأحاسيس والرّؤى الفنية والجمالية للنص الأصلي، ما يؤكّد نقل بعض الإيحاءات المتجلّية في متن النص ''بأمانته'' فكان بمثابة صنو الكاتب في معرفة دقائق

الألفاظ والعبارات، ويتجلّى ذلك في قدرته على الولوج إلى ما كان الكاتب يريد أن يقوم بإيصاله للقارئ، بحيث استطاع أن يصل إلى ما وراء الحرف من معاني إيحائية.

– الخلخلة الزمنية من أهمّ الملامح الفنية الروائية التي تستوقف القارئ عند قراءته للرواية، حيث يجدها في البداية الأولى في ترتيب الأحداث بالعودة إلى الماضي بواسطة الاستذكار، وبالتالي يجد القارئ نفسه في حلقة مغلقة.

– في تعامل الرواية مع الشخصية نجد أنّ النص قام باستعادة الشخصية التاريخية وتغيير مسارها لتصبح قابلة لدخول العالم الروائي، من خلال إقامة علاقته مع شخصيات متخيّلة، وذلك بالتخلّي عن التاريخ رغم بقاء مرجعيتها الخارجية.

– إذا كان التاريخ لا يقيم وزنا للمشقّات التي يتكبّدها المهمشون (خدم، محاربون، نساء، شيوخ...) ويطوي جهود المئات ممن شاركوا في أمور جسام، فإنّ المتاح عبر الأدب هو إعادة قراءة التاريخ من منظور معاكس، ينصف قطاعات إنسانية طالما استغلّت ولفظت بانتهاء صلاحيتها، ولعلّ روايات ''رشيد بوجدرة'' التي تمثّلناها تدخل في هذا السّياق من بابه العريض، بل إنّها تصلح مثالا لذلك التّوازي الواضح في استراتيجيات مابعد الاستعمار، لبناء خطاب صريح وحريص على استعادة المهمّش مكانته المفروضة، وكلاهما يسعى إلى قلب أبنية الهيمنة، بل الشّك في الفرضيات الذكورية المجحفة.

_كتب رشيد بوجدرة عن حياته الداخلية العميقة ومعاناته الذّاتية مع عائلته الإقطاعية.

_انشغل رشيد بوجدرة بالقضية الفلسطينية، وحافظ على موقفه المساند لاستقلال فلسطين والمناهض للاحتلال الإسرائيلي.

– ترك الروائي في نصوصه كل ما يمجّد الثوار والمجاهدين، واختار الكتابة الحرّة المنفتحة التي تلامس حياة الفرد والمجتمع، وتخوض في جدليّة التاريخ والفرد.

– اهتمّ بالمرأة ودافع عن حقوقها الإنسانية، وتغلغل في أعماقها الأنثوية، لاسيما في رواية (ليليات امرأة آرق).

– يراعي بوجدرة في تأثره بفحوى ''الوجودية'' خصوصيته وانتمائه، ويأخذ ما يتماشى مع طبيعة ومعنى الكتابة عنده، فتأثّره بالمذهب الوجودي جزئي يعتمد على ما هو مضموني فقط، لأنّ طريقة الكتابة عنده تعتمد أساليب الحداثة.

– يمكن اعتبار روايات رشيد بوجدرة ومثيلاتها عاملا من عوامل صوغ الهويات الثقافية للأمم، لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات، وذلك عبر أدوات وآليات تمكنّنا من رؤية الواقع والكشف عن مكنونات الثقافة الاستعمارية التي حرصت عبر مؤسساتها الثقافية على وضع الرواية في إطار من الضغوطات المعلنة أو المضمرة، بهدف إضفاء الشرعية على الوجود الاستعماري.

– كشف البحث على المستويين النظري والتطبيقي أنّ النص الروائي أعاد كتابة ما هو تاريخي، لكن هذه الإعادة لم تكن استنساخا، فالرواية لا تعيد كتابة التاريخ، وإنّما تعيد تشكيله، بما يتلاءم مع الرّاهن.

هي نتائج خلصت إليها تلخص رحلة شاقّة مع كل رواية من روايات الكاتب (رشيد بوجدرة)، بعد بحث وتنقيب وقلق كنت قد أغرقت نفسي فيه بسبب متابعة النصوص وملاحقة تفاصيل من متعلّقاتها، بحيث تمّ الحفر عميقا في كلّ نص منها، فلاحقت بجهد دؤوب الجانبين الأدبي، الروائي ،الفني، والمعرفي الفكري ،ملاحقة دقيقة تفصيلية أدّت في النهاية إلى الخروج بنتائج ملموسة وحقيقية فيما يتّصل بالتاريخي في الروايات المدروسة، فضلا عن النتائج التي تتّصل بالروائي رشيد بوجدرة نفسه.

وبالنّظر إلى إقبال شريحة من الروائيين العرب على هذا النمط من الكتابة الروائية، وعودتهم إلى التاريخ لإعادة النظر في مسلماته ومناقشة كثير من قضاياه، في عصرنا هذا بما

لعلّه يمثّل توجّها نحو إعادة قراءة التاريخ العربي تحت وطأة حالة التخلف التي تورّط فيها العرب منذ عدة قرون، فإنّ هذه الدراسة تكتسب قيمة كبرى، وتمتاز بأنّها مواكبة لتوجّهات ملموسة لدى الروائيين من جهة، ولدى القراء من جهة أخرى، أي أنّها دراسة معاصرة في سائر جوانبها، تعبّر عن حالة التوجّه العام لدى الكتّاب والقرّاء.

لسنا ننكر بعد أن وفقنا الله إلى إتمام ما بدأناه، أنّ في هذا البحث نقائص سيحصيها علينا غيرنا، ومعايب سوف تهدى إلينا، لكنّنا نأمل أن نكون قد حققنا بهذه الدراسة خدمة لحركة النقد العربي في التنظير والتطبيق، وأسهمنا إسهاما رصينا في تطبيق بعض الرؤى النقدية منهجيا على النصوص الروائية، وآخر دعوانا أن الحمد لله أوّلا وآخرا.

ملحق بملخصات الروايات

ليليات امرأة آرق:

تتفرّد رواية (ليليات امرأة آرق) بأنّ كاتبها قد وهبها لتعرض الباطن الفكري والنفسي والجنسي للمرأة الجزائرية، تصوّر الأواصر شبه المقطوعة التي تصلها بالعائلة مرتع الألم والعقد النفسية، والمجتمع بوصفه الحيّز المتّسع والعميق الذي يضاعف أوجاعها ويفاقم مشاكلها ويكيّف انعزالها وازدواجيتها بين عالمين، عالم داخلي باطني مجروح وشفاف وآخر خارجي ظاهري متلوّن وضبابي، تصطلح فيه تصرفاتها وحركاتها وحتّى ابتسامتها.

يبدو هذا النص كأنّه بتر من ليالي ''ألف ليلة وليلة''، تحكيه شهرزاد من العصر الحديث بنفسها ولنفسها، بعدما أكّدت العيش دون ذَكَرٍ، يستعير الكاتب من روايته شخصية المرأة كي يعرض أفكاره ويعبّر عن سخطه حيال المجتمع، الذي أنهكته الأرواح الذكورية الفاسدة المتمركزة وسط العائلة، وفي الشارع، ومكان الدراسة والعمل وفي كلّ مكان، لهذا نرى البطلة في مواطن عديدة تنطق بلسانه وتفكر بعقله، تخوض في العديد من الظواهر الإباحية، وترسم عن طريق الكلمات صور الانحلال والحرمان والتحرّش الجنسي، دون خجل، كما تتحدث عن جسمها وتتلمّسه بمنتهى الحرّية والطلاقة، "انطفحت أنوثتي، انتشرت في هواء الغرفة وفضائها، تلمّست جسدي، طرفا طرفا، فرسخا فرسخا (...) عرفت مرة أخرى أنّني وحيدة، وأنّني متعلّقة (عزلتي) كما لم أكن من ذي قبل عليه مع أيّة حاجة أخرى"[1].

لا يركّز الكاتب في هذه الرواية سوى على شخصية المرأة المثقفة، الطبيبة المختصة في الجهاز التناسلي، لأنّها قادرة أكثر من غيرها على فرز الأمور وتحليلها، وبإمكانها أيضا ممارسة فعل الرفض، والإفصاح عن موقفها حيال المجتمع والعادات والتقاليد التي تحكمه وتسيّره لصالح الرجل في معظم الأوقات، يتحاشى الكاتب ذكر اسم هذه الفتاة داخل النص الأمر الذي يجعل كلّ امرأة تجد نفسها بداخله، فهذه الرواية تصلح أن تكون حياة أيّ امرأة، وفي أيّ زمان تتوافق أحواله

1- رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، ص ص 10-11.

مع ظروف هذه الفتاة، يقول بوجدرة عن شمولية هذا النص "ترجمت هذه الرواية في الدانمارك ووصلتني عبر الإيميل رسائل عديدة حول ذلك، إحداهن تقول: هذه المرأة ليست جزائرية، هي امرأة فقط"[1].

تروي ليليات امرأة آرق سيرة ذاتية لفتاة جزائرية تعتزم الإنتحار بعد شعورها بعبثية الحياة ولا جدواها، لكن قبل أن تنهي حياتها تقرّر أن تنسج خيوط الخيبات التي عاشتها في الماضي في هيئة ليليات، تتراكم فيها تفاصيل كثيرة، تتشابك وتتداخل بطريقة لولبية فتذكر مشاهد طفولتها رفقة أخيها الأكبر، وأخرى عن السهرات الرمضانية بصخبها وضوضائها، وتفصح عن أزمة نفسية راودتها منذ بلوغها، وتبوح بمعاناتها النفسية والجنسية في مرحلة الشباب، بعدما تعرّفت على شاب أثناء دراستها في كلّية الطب، والذي جمعته بها علاقة خارج الإطار الشرعي، لكن العلاقة تبدو اغتصابا لما تخلّلها من عنف وهمجية، وما أعقبها من تذمّر وغثيان.

أمّا باقي الشخصيات في الرواية، فهي شخصيات عابرة تضمحّل حسب الحالة النفسية التي تناسب البطلة، عدا شخصية الأم التي ترافق ابنتها بحميميّة وتلقائية.

قرّرت هذه الفتاة أن تكتب معاناتها في هيئة ليليات، حتّى تهرب من ضياء النهار وما يحمله من فوضى وضجيج، ففي الليل يستطيع الإنسان أن يخلو إلى نفسه، فتكون بذلك منعزلة وبعيدة عن أيّ رقابة رجالية عندما يحلّ ظلام الليل، وبإمكانها البوح وإفراغ ما يعجّ به باطنها وما يتعارض مع ذكرها، وتبرير انتحارها لنفسها، وأيضا من أجل ترقب يوم الإنتحار، وفي الوقت ذاته تمكّنها الكتابة من الإحساس بقيمة الأيام المتبقية من حياتها ومعناها، وإثبات وجودها المؤقت في العالم.

تشكّل الليالي السّت التي دوّنتها المرأة عدّا عكسيا باتّجاه الموت، فصارت في نظرها عبارة عن "فيلم حياتي منعرج يعرض بصورة عكسية... مثل التّعداد التنازلي العكسي 1.2.3.4.5.6

1 – رشيد بوجدرة، حاوره أنور بدر: جريدة القدس العربي، ص10.

(إنّه اليوم الذي اخترته لأنفذ عملية الإنتحار)... [1].

تطول هذه الليالي وتقصر حسب فيض الهواجس الذي يباغت الفتاة في عتمة الليل وبرودته، إلّا أنّ أوّل ليلة تظلّ هي الأطول والأعنف، تأرجحت فيها الكاتبة بين خيبات الماضي وما آلت إليه في الوقت الحالي، عكس آخر ليلة التي جاءت في إحدى عشر سطرا أفصحت فيها البطلة عن عدولها عن فكرة الإنتحار وتدوين الليليات، وعن إصرارها على العودة إلى الحياة من أجل تأكيد وجودها وتجديده نكاية في الرجال، وفي هذا القرار تحقيق للوجود واختيار لطريقة جديدة في صياغة معنى للوجود.

التطليق:

اعتمدت رواية ''التطليق'' على فضح غير مسبوق لكلّ السلبيات في ظرف كانت فيه الثورة محاصرة من قبل (الجماعة) ليقف القارئ الجزائري والأجنبي لأوّل مرّة وبدهشة كبيرة على تعرية جميع الطابوهات في المجتمع الإسلامي المستقل حديثا أنذاك، بدءً بالرّغبة الجنسية بما في ذلك زنا المحارم، مرورا بالإنتقاد اللّاذع للعادات الإسلامية، وصولا إلى تشريح ظاهرة النفاق في الدّين، ليكون بهذا رشيد بوجدرة أوّل من تجرّأ على قول ما لا ينبغي أن يقال في حقبة كانت فيها الدّكتاتورية تخنق كلّ صوت نادى بالحرية، فقد كانت السلطة الجزائرية عبارة عن جماعة حطّمت أحلام الجزائريين.

استطاع بوجدرة أن ينسف معظم الطّابوهات التي لا تدقّ مضجع الجزائريين فحسب، بل كل العالم الإسلامي.

إنّ القوّة الفكرية والموضوعية في رواية التطليق لبوجدرة ترجع في الأساس لمبدأين متناقضين ظاهريا، إلّا أنّهما مترابطين ضمنيّا، فمدى الأحداث المذكورة في الرواية يمشي جنبا إلى جنب مع ما هو ذاتي وخصوصي فيها بلمسة فن رجل يعايش الأحداث، حيث تحكي الرواية قصة

2 – رشيد بوجدرة: ليليات امرأة آرق، ص32.

شخصين يلتقيان في المرحاض ليتحدّثا عن خصوصيتهما الجنسية لتتطور الأحداث ويصبح الحديث اعترافا لجسديهما.

اعتبره النقاد سفيها وغير أخلاقي، لكنّه أتقن الرواية بأسلوبه الشعري الغنائي ليجعل قيمتها الفنية تضاهي أشهر الأعمال السينمائية واللّوحات الفنية.

حين نشر رشيد بوجدرة رواية ''التطليق'' عام 1969 باللغة الفرنسية أحدث نشرها دوارا ودوخة في الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، تاريخيا لم تستطع حتّى نهاية الستينات أيّة رواية جزائرية أن تجعل القرّاء ينسون ولو للحظة رواية ''نجمة'' لـ ''كاتب ياسين'' حتّى جاءت ''التطليق'' لبوجدرة، هذا الكاتب الجديد الذي أربك النظام الأدبي بروايته التي استطاعت أن تكون تطليقا لموضوعات وتقاليد الكتابة الروائية، حيث مثّلت قطعة أدبية ثمينة، وكانت بمثابة القطيعة للكتابة التقليدية التربوية الوطنية الخجولة، فكانت هدّامة، انقلابية، استطاع فيها بوجدرة أن يغيّر مجرى تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

التفكك:

تطرح الرواية قصة مواجهة وجودية بين فتاة تدعى ''سالمة'' وتبلغ من العمر 25 سنة ورجل وحيد يدعى ''الطّاهر الغمري'' أحد الرجال الذين عايشوا ثورة التحرير الوطني.

تدور الأحداث في شكل مونولوج، فكلّ من البطلين يروي ذكرياته بالتناوب فـ ''الطّاهر الغمري'' رجل يعيش دون أيّة وثيقة تثبت هويته، يخفي دائما في بيته القصديري، تنحصر كلّ ذكرياته في ''صورة مصفّرة'' نتيجة الزمن الذي مرّ عليها، فهي تضّم أصحابه الذين اختفوا أثناء الثورة، أمّا ''سالمة'' فهي موظّفة في المكتبة الوطنية، تمثّل الفتاة المتمرّدة الرّافضة للصورة التقليدية للمرأة الجزائرية، لا تكترث بالعادات والتقاليد التي يفرضها المجتمع بصفة عامة والرجل بصفة خاصّة.

تبدأ أحداث القصة بدخول سالمة إلى بيت الطّاهر الغمري وفي الحقيقة فهي لا تبرز كيف كان أوّل لقاء بينهما، ما نعلمه أنّ سالمة بدأت تروي ذكريات طفولتها للطّاهر وكان هو لا يبدي

أيّة ردّة فعل ماعدا الاستماع لما تقوله، غير أنّ طبع سالمة المستفز أدّى مع مرور الأيام إلى نشوء علاقة صداقة بينهما رغم فارق السّن، فكانا يتبادلان أطراف الحديث الطويلة، ولا تنفك سالمة عن محاصرة الطّاهر بأسئلتها عن تلك الصورة التي كانت أهمّ وأعزّ شيء في حياته، وبصفة لاشعورية توطّدت أكثر فأكثر العلاقة بينهما، فأصبح لها بمثابة الأب الذي لطالما تمنّته، إذ كان الصدر الرحب الذي لا يملّ من الاستماع إليها، وكانت هي بالنسبة إليه إحدى بناته اللّاتي فقدهن أثناء الثورة الجزائرية، والصديق الذي حرمه منه الاستعمار الفرنسي.

عند دراسة عنوان القصة ''التفكك'' ''Le Démantèlement'' فإنّه لا يوحي بأحداث القصة، وحتّى هذه الأخيرة لا توضّح علاقتها بالعنوان ولكن اختيار الكاتب للعنوان نستنتجه من خلال تمعّننا في تفاصيل التاريخ التي كان يرويها الطّاهر الغمري والتي تبرز تفكّك الشعب الجزائري أثناء الثورة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ البطلة سالمة بما أحدثته من ثورة على التقاليد السائدة في المجتمع آنذاك متحدّية كل العادات، تكون بذلك قد مثّلت صورة من التفكك.

الإنبهار:

رواية الإنبهار عبارة عن تاريخ يمتزج فيه الواقعيّ بالخياليّ لرجل كان يملك عددا كبيرا من الخيول، وفي المقابل نجده محروما من نعمة الفحولة، أو القدرة على الإنجاب، حيث كان يعاني العقم، لذلك لجأ إلى تبنّي عدد كبير من الأطفال من بينهم الفتاة ''لول'' التي صارت أوّل راكبة خيول في الجزائر، والصبي ''لام'' الذي ينقل إلى الآخرين عدوى الشّغف بالسفر والتّرحال، فنجده يجوب العالم بأسفاره، من أجل الفوز بالفحل النموذجي لأفراسه، فحب الخيول وتعهدها بالرعاية هي بمثابة تعويض عن الأبناء الذين حرم منهم.

فندق سان جورج:

تدور أحداث الرواية حول ذلك الفنّان الفرنسي''Jean'' الذي أحالته دوّامة الحرب القاسية من نجار موهوب للأثاث الفاخر، إلى صانع توابيت لقتلى الجيش الفرنسي، ويكتشف ''Jean'' أثناء قيامه بوظيفة وسائل التّعذيب والتّنكيل والانتهاك التي يمارسها الجيش الفرنسي على الشعب

الجزائري، فيجد عزاءه في فندق ''سان جورج'' بالعاصمة، وهو المكان الذي يلتقي فيه المعذّبون، فيتبادلون فيه أسرارهم ومآسيهم، والمأساة التي ألمت بهم.

يتعرّف ''جان'' على ''نبيلة'' الطالبة الجزائرية الأصل التي تعمل كنادلة في الفندق، فيتبادلان أطراف الحديث عن حياتهما، ثم تفترق نبيلة عن جان ليعودا ويلتقيا بمحض الصدفة في أحد المحلّات بباريس.

كان جان يركّز على حقيقة مفادها أنّ حرب الجزائر لم تبدأ سنة 1954م، كما هو معروف، وإنّما سنة 1830، فدامت 130 سنة، إنّها أفظع من حرب نابليون، بل ومن الحربين العالميتين حتّى.

عايشت رواية ''Hôtel saint George'' اللّحظات الإنسانية الحقيقية التي عاشها جان في الفندق الذي اتّخذ موقفا عادلا من القضية الجزائرية، فكانت تجربته مثالا صادقا عن رجل فرنسي مسالم شارك في الحرب مرغماً.

ما يميّز هذا النص أنّه عالج الثورة التحريرية من خلال التركيز على نظرة فئة معيّنة من الفرنسيين، الأمر الذي يجعلها قراءة جديدة ومغايرة تخرج الثورة عن تمجيد الذّات والتّقوقع عليها.

الحلزون العنيد:

تدور أحداث الرواية في ستّة أيّام، يرسم من خلالها الكاتب يوميات موظّف في العقد الخامس من العمر، قضى حياته في خدمة الإدارة توفي والده لكنّ وفاته كانت جسدية فقط، إذ أنّه ظلّ يرافقه طوال حياته، من خلال ما تركه في نفسه من عقدة الحلال والحرام والحياء وعدم الإفصاح عن مكبوتاته وأوجاعه، فكلّما أراد التّحدث عمّا يجول بداخله وما ينتابه من أحاسيس تتراءى له صور والديه فيسترجع من خلالها ذكريات طفولته البائسة، مع أبٍ مريض لم يعره أيّ اهتمام، وأم أميّة تقليدية ومتسلّطة لم يحس معها أبدا بالحنان، وهذا ما يفسّر سبب لجوءه إلى كتابة ما يشعر به وما يشمئزّ منه على وريقات ويخفيها.

يعيش بطل الرواية مكبّلا بالوحدة، معزولا عن المجتمع، ليست له علاقات اجتماعية ولا حتّى عائلية، إذ أنّ له أخت واحدة فقط لا يزورها إلّا أربع مرّات في السنة، كما أنّه لا يحتّك بالمواطنين ولا يفضفض مع أحد، ومردّ ذلك هو أنّ همّه الوحيد في هذه الدنيا هو القضاء على 5 ملايين جرذ المتواجدة في المدينة التي يقطنها في حين أنّه يشغل منصب مدير مصلحة إبادة الجرذان، إلّا أنّ هناك دائما ما يعيق عليه عمله ويعرقله، فالمحيط الاجتماعي والسياسي الذي يعيش فيه يرفض الإصغاء إليه والإحساس به كإنسان له كيانه ووجوده واختياراته الخاصّة، علاوة على ذلك فإنّ جميع الناس يتهكّمون عليه بل ويسعون لإبعاده وإزاحته من هدفه بشتّى الطرق والوسائل فهذا التواطؤ على شخص إداري ومواظب ومثابر أدّى إلى العزلة والعيش وحيداً، ليتحوّل بذلك إلى شخص مهووس بائس مبحر في كواليس البيروقراطية وشأفتها.

تيميمون:

تشدّنا رواية ''تيميمون'' إلى عالم روائي ممهور بالحيرة والقلق تجاه الحياة، وتبدو في النموذج العائلي المثالي، وذلك من خلال التأريخ لحياة ذات فرد ممتلئ بالنّقص والحرمان والقهر، ويعاني من الإحساس بالاضطهاد لقسوة الأب ولا مبالاته بالإبن، والمطاردة وهي تتجلّى في إحساسه الدائم بالملاحقة من قبل الجماعات الإرهابية، أي أنّنا مع بطل من نوع خاص: الرجل الصغير الذي تضاءل إزاء خشونة الواقع، حيث يقدّم البطل في الرواية بدون اسم دلالة على المحو المتحقّق وسط الجهل والتخلّف والقهر.

ترصد شخصية البطل كلّ العقد النفسية المتراكمة والمعقدة جرّاء هذا القمع الأسري ليبلغ مداه حينما تدرك أنّ القمع قد توسّع اجتماعيا، فتستشعر المطاردة من قبل الجماعات الإرهابية المافيا ليكون قمعا سياسيا وإرهابيا.

فتحاول الشخصية الإنتحار، ثم تنشد الصحراء كخلاص وحيد وآمن لكلّ هذه العذابات التي تؤرّق ذات البطل وتسعى جاهدة لاتّهامها، وهكذا فإنّ الرواية تستعيد عمل الفضح وشعرية عالم البطل الأسري، بفضح الأب الذي لا ينفكّ عن ضربه: "هل يعود هذا إلى فترة الطفولة عندما كان

أبي يضربني ضربا مبرحا"[1]، كما أنّ ثراء الأب جعل منه رجلا أنانيّا، مسافرا من قارّة إلى أخرى ومن امرأة إلى أخرى، إنّه أب جلف، غليظ، قاس، قلبه لا يعرف الرحمة، فقد فَقَدَ ابنه البكر، ولما واراه الثّرى، سافر في الغد إلى برشلونة، هذا الأب امتدّت قسوته حتّى في معاملته للآخرين، فقد كان منّاعا للخير، لا يحسن معاملة الفقراء، أو حتّى في معاملته لزوجته الطيّبة، وهكذا تبدو عجرفة الأب في داره ومع مجتمعه.

ترصد تيميمون ذوات متصدّعة، متشظّية، موزّعة بين عنف الواقع المعيش وعنف الملاحقات الإرهابية، لتقول تاريخا خارقا، مثقلا بعذابات المآسي الأليمة، متوغّلا في منطقة عذراء جديدة، ستكون بعدها مولّدا للكتابة الروائية الجديدة، لأنّ شخصية الرواية تعاني من صعوبة في الوجود، وتؤمن بالإنسان الذي هو المخلوق الذي لا يستطيع الخروج من نفسه والذي لا يستطيع معرفته الآخرين إلّا عبر نفسه.

ضربة جزاء:

صدرت رواية "ضربة جزاء" باللغة الفرنسية، قبل أن يترجمها ''مرزاق بقطاش'' إلى اللغة العربية، وضعها الروائي رشيد بوجدرة على خلفية رياضية هي نهائي كأس فرنسا، نهار الأحد 26 مايو 1957، وتبارى فيها فريقا ''تولوز و أنجي'' وقد تقطّعت فصول الرواية الإثنا عشر، حسب إيقاع التّتابع بين الفريقين بدءاً بتولوز: صفر، وأنجي: صفر، إلى نهاية المباراة بنتيجة: تولوز 6/ أنجي3، يوازي زمن المباراة الحدث الرئيسي داخل الملعب، وهو إقدام فدائيّ جزائريّ على اغتيال الباشاغا ''محمد شكّال'' أحد عملاء الإحتلال الفرنسي، مؤلف هذه الرواية شغوف بلعبة كرة القدم إلى حدّ بعيد، كان قد كتب سيناريو لفيلم يتحدث عن فريق جبهة التحرير الذي تأسس عام 1958، من لاعبين احترفوا اللعب في النوادي الفرنسية، ومنهم اللاعبان ''إبراهيمي'' و''بوشوك''، اللّذان يلعبان في رواية ''ضربة جزاء'' دورا هاما لفريقيهما.

1- رشيد بوجدرة: تيميمون، ص10.

يتتبّع بوجدرة المسلّم بقوانين لعبة كرة القدم المسارات المكانية والتّشكيلات الهندسية التي ترسمها على أرض الملعب أقدام اللاعبين من خلال مراوغاتهم ومهاراتهم ومناوراتهم وتكتيكاتهم الذّكية، وإذ يتطوّر حدث القتل المتزامن مع حدث المباراة، فإنّه يبلغ ذروته عند فوز فريق ''تولوز'' على ''إنجي''.

يعقّب الراوي على الأداء الرائع للجزائريين ''بوشوك'' و ''إبراهيمي'' كيف أنّهما يحرزان نصرا كرويا لفرنسا المحتلّة، فيما يتدفّق الدّم بغزارة على أرض وطنهما، وهو عند وصوله إلى أرض الملعب يلقي نظرة على المباراة ولاعبيها وجمهورها والرجل المقصود، ونظرة أخرى على كتب تاريخ الجزائر المثقلة بالنوازل والفواجع، وكأنّ كتابة هذه الرواية مرثاة وطنية مطوّلة.

معركة الزّقاق:

صدرت هذه الرواية أوّل مرّة باللغة العربية، ثم ترجمت إلى اللغة الفرنسية، وقد قال بوجدرة: إنّه قد رجع إلى التاريخ العربي الإسلامي عند تأليفها، وأنّه قد استمدّ أحداثها من واقع الجزائر عام 1985م.

فهي تشمل نبذة عن حياته العادية ووقائعها، كما تمثّل وجهة نظرة في بلدة الجزائر على الخصوص وبلاد المغرب العربي وحتّى بلاد العالم الثالث على العموم وقد استوحى من الماضي العربي الإسلامي القريب والبعيد كثيرا من العناصر التّراثية عبر روايته، وخاصة نص ابن خلدون الذي عنونه بـ (معركة الزقاق) و الفتوحات العربية الإسلامية للأندلس الذي اتّخذ منه منطلقا في تأليف روايته ويبدأها بالحديث عن طفولته التي يلمس أثرها في حركاته وسكناته، كما يلمسها أيضا في رائحة الماضي، ولكن هذه الرائحة ليست واضحة المعالم والمعاني، ولذلك قد أصيب بشيء من الذّهول والإنبهار والتّساؤل، وتختلط عليه الأمور وتتعقّد وتضطرب، فيضطّر إلى البحث عن نفسه لتحقيق شخصية "طارق بن زياد" التاريخية بقصد تحقيق ذاته وتأكيدها من خلال هويّة الآخر، ومن أجل ذلك يسافر طارق في الرواية إلى البحث عن آثار الشخصية والتّنقيب عنها بغية تحقيق الذّات الجوهرية وتأكيد الهوية الشخصية، والتوصل إلى حقيقتها التي استغلها أو اضطهدتها

نصوص أخرى و اضطهدتها لأسباب ونيّات مغرضة، ويدرك بطل الرواية في قرارة نفسه أنّه يسير على شاكلة (طارق بن زياد) وأنّه يقتفي أثره، ولكنّه يقف حائرا أمام أكثر من سؤال: ما مدى تحقيق طارق بن زياد لذاته الجوهرية وما مدى تأكيدها لوجودها عبر النص؟ وهذا بعد أن اختلط أمر الخطبة التاريخية لطارق بن زياد على بطل الرواية، وهذا ما دفع هذا الأخير إلى أن يذهب بنفسه للبحث عن آثار هذا الفاتح، ويتّخذ من المكان الذي وقعت فيه الرواية التاريخية نقطة الانطلاق في ذلك لكنه يصطدم في بداية بحثه بشيء من خيبة الأمل على مستوى مخيّلته والعلاقات المحيطة به، إذ يفاجأ بأنّه من غير الممكن أن يزور هذا المكان من دون الحصول على تأشيرة، لأنّه لم يصبح في عداد الأملاك والأراضي التي تركها الآباء والأجداد.

وعلى ما في هذه الخطوة من خيبة أمل في سبيل الوصول إلى إثبات الذّات وتأكيد الهويّة، فإنّه يصّر على الوصول إلى تحقيق هذه الذّات الضّائعة ولو بالإنطلاق من البحث والتنقيب عنها، من خلال الرّوائح المنتشرة في المكان الذي وقعت فيه الواقعة، وأمام هذه الحقيقة المرّة المتمثّلة في التّيه النفسي في البحث عن الأثر، ومكان الواقعة دون جدوى هي التي أحدثت التصدّع والانفصال مع النص الموجود والقطيعة معه، حيث أنّ طارقا يدرك في قرارة نفسه أنّ السّبب الذي دفعه للبحث والتنقيب عن ذاته الضّائعة ما هو إلّا هاجس قديم قد بدأ يعمل في نفسه، وينمو في كيانه بفعل تزمّت أبيه وتعصّبه لماضيه، وفي نهاية المطاف يدرك أنّ بحثه وتنقيبه في أرجاء المكان الذي وقعت فيه الواقعة لا ترجى من وراءه فائدة، لكن على الرّغم من فشله في بحثه وتنقيبه فإنّ ذلك زاد من عقدة تشبهه بالانتماء إلى أسلافه والانتساب إليهم، والإيمان بحقيقة النص الموجود، وتحت تأثير هذه الصدمة ينشئ نصّا يقوم على أنقاض هذا النص المشكوك في صحّته، والذي أصبح يمثّل الهاجس الأوّل والأخير بالنسبة إليه.

وحتّى التاريخ نفسه وما يتركه من روائحه وآثاره أضحى ليس له معنى، وتخلّله هو الآخر اللّانفع والإنعدامية، فصارت حروف النص الموجود وكلماته وأشكاله الأخرى مضطربة وغير واضحة، ولم يعد لها أيّ أثر أو تأثير في ذاته، وعندما انطلق في التخلّص من ذاته الأولى،وجد أنّها مازالت مضبّبة بآثار الحروف وبقاياه التي تصنع النص الموجود كان يشعر وكأنّ الكلمات

تنحرف وتتضخّم وتتضاعف،وهذا يمثّل منتهى التحوّل والشكّ في الماضي وعدم الثّقة في الحاضر لوجود انفصام بينهما،فيذهب طارق إلى جيل الفتح للبحث عن آثار الماضي العربي الإسلامي هناك،ولكنّه لم يجده فعاد من حيث أتى.

ألف عام و عام من الحنين:

تجري أحداث الرواية في المنامة[1]، وهي قرية عربية صغيرة توجد في الصحراء حيث تعيش منعزلة على نفسها تعاني آلام الفقر والبؤس والعزلة التي ورثتها أبّا عن جدّ منذ غابر الأزمان، حيث أهملها الحكام ولم يبالوا بالمحكومين وتركت غارقة في الرمال تعيش على هامش الحياة والتاريخ، ويجري الصراع في الرواية بين طرفين متناقضين: الأوّل تمثّله عائلة محمد عديم اللقب (S.N.P) وهو اختصار للعبارة الفرنسية (Sans Nom Patronymique) والثاني يمثّله حاكم المنامة والسلطان الخليجي.

فعائلة محمد عديم اللقب المتمثلة في أمه مسعودة البستانية، ثم زوجته وهي إحدى المومسات سابقا، وأخيرا عاشقته (الأفلاطونية) اليائسة كلثوم، وهي ابنة بندر شاة حاكم المنامة، ثم أصدقاء محمد ورفقائه وكلّ سكان القرية.

مع أنّ أقطاب هذا الطرف يمثّلون القطب الإيجابي المبدع رمز الخصوبة الشعبية المتجدّدة المتمثّلة في عائلة محمد، فإنّ لعنة عديم اللقب الأبديّة، أي تجريد الاستعمار له من اسمه العائلي الذي يربطه بآبائه وأجداده منذ القديم، تبقى واردة تطارده وتطارد عائلته، فيشغله البحث عمّا يجري في القرية من أحداث، وما تعيشه من متغيّرات، ويبقى هوسه الوحيد هو معرفة هويّته الشخصية والعائلية والوطنية، والبحث عن ذاكرة ثقافية وتاريخية خفيّة، مقطوعة ومتنكرة، والتي يقرؤها بالوجه الأسطوري للمؤرّخ ابن خلدون.

1– المنامة: لغويّا: هي ثوب ينام فيه أو موضوع النوم أو القبر، أمّا معناها الاصطلاحي قرية تعيش بين الحلم والواقع وبين الخيمة والتكنولوجيا،وليس المقصود بها حاليا عاصمة دولة البحرين الخليجية.

أمّا الطّرف الثاني المناقض لعائلة عديم اللقب فيمثّله بندر شاه حاكم المنامة القمعي والمستبد، وهو الأداة الطيّعة التي يتشرّب عن طريقها الاستعمار الثقافي والاقتصادي، ويتغلغل داخل الشعوب المقهورة التي استعبدها الحكام، فيتنكر لهويّته الشخصية ويعمد إلى التّشويه والهدم لقيمها الحضارية والتاريخية، وعن طريق رأسمال أصحاب البترول العرب من أمثال الحاكم الخليجي صهر بندر شاه وغيره تصل إلى قرية المنامة إحدى الفرق السينمائية الهوليودية لإنتاج فيلم ضخم عن قصص (ألف ليلة وليلة) لتشويه الحقائق التاريخية، وهو حدث يزرع الإنبهار والرّعب، حيث يجد القرويون أنفسهم ممزّقين بين الشعر والأفكار الغابرة من جهة، وبين التّقنية المتطوّرة التي لا يفهمونها من جهة أخرى بمجيء هذه الفرقة التي ترمز إلى تواجد الإمبريالية في الوطن العربي متسترة بأغطية شتّى وراء أشكال عديدة.

وفي خضم بحث قديم لعديم اللقب عن ذاته يزيد مجيء هذه الغرفة الأجنبية الغريبة من تعميق الإحساس بأزمته النفسية، فينشأ النص المضاد وتكتب الرواية التاريخ المضاد: تاريخ الفقر والدهاليز والزنزانات والشعوب المقهورة، فيتصادم بالنص المملوكي المتمثّل (ألف ليلة وليلة) فتبدو الرواية مواجهة بين تاريخين: تاريخ الشعوب المناضلة ممثلة في: "القرامطة والزّنج"، وسليلي هذه الثورات من سكان المنامة وتاريخ السّلطة الاستبدادية التي يمثّلها بندر شاه وركائزه التاريخية: الحجّاج بن يوسف، معاوية بن أبي سفيان، محمود الثاني... [1].

يقود عديم اللقب المقاومة على رأس القرويّين لإدراكه أنّ "شهرزاد كذبت كثيرا وزوّرت التاريخ كثيرا وهي طريقة لحكاية الألف تناقض وتناقض في العالم العربي اليوم"[2]، وهذا هو المغزى الحقيقي للرواية، فيتحوّل عديم اللقب الذي يملك صفات الخرافة والعجائبية إلى محرّض سياسي ومشاكس متعب.

1- أمين الزّاوي: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، دمشق، سوريا 1984، ص ص522-523.

2- حديث مع رشيد بوجدرة، النصر (الجزائر)، العدد 2497، 24 ديسمبر 1979، ص09.

مع أنّه ينجح في نهاية الأمر في إزاحة السلطة من بندر شاه لكنّه لا ينجح في استعادة الاسم الشخصي لعائلته، حيث إنّ السلطة الجديدة التي يمثّلها (مهدي واعي) لم تكن بأحسن من سابقتها (بندر شاه) وفي نهاية الرواية تطالب هذه السلطة عديم اللقب بالإتيان بشاهدي عيان كانا يعرفان سلف ابن خلدون معرفة شخصية متينة، حتّى تسلم له شهادة رسمية تثبت هويّته المسترجعة، وهذه النهاية التي ختمت بها الرواية، بالأحرى إنهزام محمد ''عديم اللقب'' في استرجاع هويته، وتحقيق ذاته التاريخية بالانتساب إلى ابن خلدون وردّ الاعتبار له، فإنها تمثّل حقيقة الواقع العربي الموزّع بين سلطة الخرافة وسلطة التكنولوجيا الاستهلاكية، وسلطة الاستبداد السياسي، وبذلك يظلّ المواطن العربي ضائعا بين الوهم والاستيلاب المعقّد الذي يزيد من تحقيقه يوميا للعالم الرأسمالي الغربي [1].

وبانهزام عديم اللقب في الجولة الأولى أمام تحقيق هويته يعلن بداية جولة ثانية جديدة من الصّراع مع السلطة المستبدة، إنّها بداية رحلة متعبة أخرى قد تكون أكثر ضراوة.

1 – ينظر Jean Charlon , Le Figaro (France), 21 Septembre, 1979 نقلا عن أمين الزاوي، الرواية الجزائرية ص522–523.

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المصادر:

بوجدرة رشيد:

1- ألف عام وعام من الحنين، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

2- الحلزون العنيد، تر: هشام القروي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

3- التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 ، الجزائر، 1982.

4- الإنكار، تر: صالح القرمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

5- التطليق، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب والاتصال والنشر، ط1، الجزائر، 1985.

6- ضربة جزاء: تر: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

7- معركة الزّقاق: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

8- تيميمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،ط2 ،الجزائر، 2002.

9- ليليات امرأة آرق، منشورات البرزخ، الجزائر، ماي 2012.

10- الانبهار، منشورات الاختلاف، الجزائر

المراجع العربية:

11- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2003.

12- أنيس، ابراهيم: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، 1991.

13- أوكان عمر: لذّة النص أو مغايرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996.

14- أوكان، عمر: اللّغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

15- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

16- بدوي، محمد: الرواية الحديثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 2006.

17- برادة، محمد: الرواية في المغرب العربي ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، المعارف الجديدة،ط1 ،الرباط، المغرب، 2006.

18- البرادعي، خالد محي الدين: خصوصية المسرح العربي، إتحاد الكُتَّاب العرب، سوريا، 1986.

19- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد النوجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

20- حمّاد، محمد حسين: تداخل النّصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1979.

21- الخضور، جمال الدين: زمن النص، دار الحصاد،ط1 ،سوريا، 1995.

22- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ضبط وتقديم محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004.

23- خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية " الحضور والغياب"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

24- درّاج، فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1999.

25- درّاج فيصل: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

26- الديدواني، محمد: علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس،1992 .

27- الديك، زهرة: رشيد بوجدرة هكذا تكلّم... هكذا كتب...، سلسة أدباء جزائريون، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

28- الربيعي، عبد الرحمن مجيد: رؤى وظلال، نقوش عربية، تونس.

29- أبو ساري، نوّاف: الرواية التاريخية، مولدها وأثرها في الوعي القومي العام العربي، روّاد وروايات، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2004.

30- سنقوقة، علّال: المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

31- الشاروني، يوسف: القصة تطوراً وتمرّداً، مركز الحضارة العربية،ط2 ،القاهرة، مصر، 2001.

32- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.

33- بن شوشة، بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للنشر،ط1 ،تونس، 2005.

34- الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ج8، مجلّد4.

35- عبد التوّاب، صلاح الدين: النّقد الأدبي: دراسة نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، القاهرة/ الكويت/الجزائر، 2003.

36- عبد العبود، جاسم محمد: مصطلحات الدلالة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007.

37- العدوي، عبد الله: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

38- عزّام، محمد: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

39- عصفور، جابر: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1،بيروت، لبنان،2003.

40- علي، طارق: تأملات في الرواية والتاريخ، ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، 2005.

41- العيد، يمنى: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، ط1، 1997.

42- ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا الرّازي: مقاييس اللّغة، ج 1، دار الكتب العلمية،ط1 ،بيروت، لبنان، 1999.

43- فاضل، تامر: اللّغة الثانية "في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث"، المركز الثقافي العربي،ط1 ،بيروت، لبنان،1994.

44- فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

45- الفيصل، سمرروحي: الرواية العربية البناء والرؤيا " مقاربة نقدية منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

46- القاضي، محمد: الرواية والتاريخ في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008.

47- القاعود، حلمي محمد: الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي، ط1، بيروت، لبنان، 1999.

48- قسومة، صادق: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000.

49- قطب، سيّد: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه) دار الشروق، ط6، بيروت، لبنان، 1990.

50- قيسومة منصور: الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر والتوزيع،ط1 ، تونس، 1997.

51- الكردي، عبد الحكيم: الرّاوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات،ط2 ،القاهرة، مصر، 1999.

52- الكردي، عبد الحكيم: السرد ومناهج النقد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008.

53- الكيلاني، مصطفى: الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، دار أزمنة،ط1 الأردن، 2009.

54- لحميداني، حميد: أسلوبية الرواية، منشورات دارسات سال،ط2 ،الدار البيضاء، المغرب، 1989.

55- الماضي، شكري عزيز: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، 2008.

56- المتنبي، أبو الطيّب: ديوان أبي الطيّب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح البيان، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأنباري وعبد الحفيظ سلّي، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003.

57- محمد، فائق: دراسات في الرواية العربية، دار الشبيبة للنشر والتوزيع، ط1، 1987.

58- محمود إبراهيم، رزان: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

59- مختار، أحمد عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998.

60- مراشدة، عبد الرحيم: الفضاء الروائي " الرواية في الأردن أنموذجا"، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002.

61- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

62- مرتاض، عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

63- المعرّي، أبو العلاء: شرح التنوير على سقط الزّند، ج1، مطبعة مصطفى محمد.

64- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر،ط3 ،بيروت، لبنان، 2004.

65- المنيعي، حسن: قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

66- منيف، عبد الرحمن: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001.

67- مونسي، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي " قراءة موضوعاتية جمالية "، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

68- النسّاج، سيّد حامد: بانوراما الرواية العربية، دار المعارف،ط1 ،القاهرة، مصر، 1980.

69- الهواري، أحمد إبراهيم وعبده قاسم: الرواية التاريخية في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1979.

70- هيّاس، خليل شكري: سيرة جُبرا الذاتية في " البئر الأولى والأميرات"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

71- أبو هيف، عبد الله، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة،ط1 ،الجزائر، 2007.

72- هيكل، أحمد: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف،ط6 القاهرة، مصر،2002.

73- يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث" دراسة في المنجز النّصي"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

74- يقطين، سعيد: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، دار الثقافة،ط1 ،الدار البيضاء، المغرب، 1985.

75- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

76- يقطين، سعيد: الكلام والخبر " مقدمة للسرد العربي "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

77- يقطين، سعيد: الأدب والمؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

78- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي،ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

79- يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع،ط،1 القاهرة، مصر، 2006.

المراجع المترجمة إلى العربية:

80- أولمان، ستيفن: دور الكلمة في اللّغة، تر: كمال بشير، دار غريب، القاهرة، مصر، 1997.

81- أمندلاو: الزمن والرواية ، تر: بكر عباس، دار صادر،ط1 ،بيروت، لبنان، 2001.

82- بارث، رولان: نظرية النص، تر: منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، العدد27/ 1988.

83- بيتر، نيومارك: الجامع في الترجمة، تر: حسين غزالة، دار ومكتبة الهدى، 2006.

84- تودوروف، تزيفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

85- تودوروف، تزيفيتان: مقولات السرد الروائي، تر: الحسين سجّان وفؤاد الصّفا، منشورات إتحاد كتاب العرب، ط1، 1990.

86- تودوروف، تزيفيتان: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، المركز الحضاري، دمشق، سوريا، 1996.

87- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية " بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر الخلي، منشورات الاختلاف،ط3 ،الجزائر، 2000.

88- جنيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

89- دي بوفوار، سيمون: مذكرات فتاة رضية، تر: دار العلم للملايين،ط1 ،بيروت، لبنان،1959.

90- فاليط، برنار: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999.

91- لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات،ط2 ،لبنان، باريس، 2001.

92- لوكاتش، جورج: الرواية التاريخية، تر: جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1968.

93- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

94- مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

95- مونان، جورج: المسائل النظرية في الترجمة، تر: لطفي زيتوني، دار المنتخب العربي،ط1 بيروت، لبنان، 1994.

96- نيكيفورفا، إيرينا: نقلاً عن سفيطلانا بوجو غينيا، رشيد بوجدرة وتطليق الماضي، ضمن كتاب: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، تر: عبد العزيز بوبا كير، القصبة للنشر، الجزائر، 2002.

المراجع الأجنبية:

97- Barthes, Roland, Eléments de Sémiologie in communications, n ° : ,1964.

98- Baylon, Christian et Fabre ; Paul ; Initiation à la linguistique, Armand colin.

99- Benrais, Dounia, l'escargot entêté : Roman de la rupture, éude sémiotique et intersémiotique (texte/image), 1987-1988.

100- Bensimon, Paul ; palimpsestes, traduire la culture, presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, Paris, n° :1998.

101- Bloom, Field. Language, Henderson.

102- Boudjedra, Rachid ; _ L'escargot entêté, édition Denoël, collectée Fabio, Paris, 2005.

_ Hôtel Sant George, Dar El Gharb, Oran, 2007.

103- Dictionnaire encyclopédique Larousse, Larousse, Bordas/ 1999.

104- Jacques, Bres, la narrativité, éduction Duculot/ Louvain ; la neuve Belgique,1994

83Hjelmslev, Louis ; problèmes à une théorie du langue.

105- Gaston, Bachelard ; La poétique de l'espace, presses universitaires de France, Paris, 1972

106- Gérard Genette : Figures, édition de Seuil, Paris,1972.

107- Kerbart – Orecchioni, Catherine ; La connotation, Press universitaire de Lyon, 1977.

108- Larousse ,dictionnaire encyclopédique,Bordas/Her,1999 .

109- Le Robert , dictionnaine historique de la langue française, imprimerie Jean Lamour mascéville, Paris, France, 1992.

110- Robert, Paul, le petit Robert, rédaction dirigée par A-REY-DEMOUE, noveau littéraire, 1982.

111- Tzevetan, Todorov, Oswald Ducro, dictionnaire encyclopédique de sciences du langue, seuil, Paris, 1972.

المعاجم والقواميس:

112- جبور، عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،ط1 ،بيروت لبنان، 1989.

113- الحموي، ياقوت، معجم البلدان، مجلد3، منشورات مكتبة الأسد، طهران، إيران، 1975.

114- الخولي، محمد علي: معجم علم اللّغة النظري، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1991.

115- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، قدم له وعلّق على حواشيه الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية،ط1 بيروت، لبنان، 2004.

116- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع أميرية، القاهرة، 1983.

117- نجار، فريد: المعجم الموسوعي لمصطلحات التربية (إنجليزية/ عربية)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2003.

المجلات والدوريات:

118- الأخضري، صلاح الدين: جريدة الشعب، الجزائر، العدد 7171، 5 نوفمبر 1986.

119- أشبهون، عبد الملك: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، العدد 98، أمانة عمان، الأردن، 2002.

120- بدر، أنور: حاور رشيد بوجدرة في جريدة القدس العربي، العدد 6109، دمشق، سوريا، 2009.

121- بنجدو، رشيد: الرواية المغربية، أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة، مجلة الثقافة المغربية، العدد 07، 1992.

122- بوبيش، عزّ الدين: القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، العدد 01، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، 2004.

123- ابن تريعة: بين التاريخ ورواية معركة الزقاق، الشعب، العدد 7686.

124- جادور، محمد: الخطاب التاريخي، امتدادات الذاكرة وحدود التأويل، مجلة بصمات، العدد 01، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

125- الحسين، أحمد جاسم: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد 01 /02، 2009.

126- حليفي، شعيب: النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، مصر، 1992.

127- حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، العدد 03، 1992.

128- حمداوي، جميل: لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، العدد88، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين/ باريس، 2006.

129- الحمد، علي توفيق: مفهوم النص بين الدلالة الحرفية والدلالة التضمنية، مجلة جامعة البعث، المجلد 25، العدد09، الأردن، 2003.

130- بوخالفة، فتحي: رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة، مقاربة تطبيقية في التناص، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 05، مارس، 2006.

131- الخولي، يمنى طريف: إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة ألف للبلاغة المقارنة، العدد09، القاهرة، مصر، 1989.

132- دحماني، الطاهر: توظيف التراث في الرواية، المساء، العدد 345، الجزائر، نوفمبر 1986.

133- بودريش، فضيلة: الشعب الجزائرية، 24 يونيو، 2007.

134- رابطة أهل القلم: الهوية والتخيل في الرواية الجزائرية، منشورات مديرية الثقافة،ط1 سطيف، الجزائر، 2008.

135- رابحي، عبد القادر: إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي، سعيدة، الجزائر، 16/15 أفريل، 2008.

136- رحماني، علي وخضراوي، زينب: قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاّز للطاهر وطار، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 01، 2009.

137- ساري، محمد: هاجس التمرّد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف، العدد01، ANEP، الجزائر، 2002.

138- عباس عبد الحليم عباس: نظرية السرد، المصطلح والإجراء النقدي مقاربة مفهومية، مجلة علامات، محور العدد (بعض قضايا التمثيل البصري)، العدد32، مكناس، المغرب، 2009.

139- بن عبد الكريم، محمد: جريدة البيان الإماراتية، العدد 66، 2001/04/15.

140- عبده، قاسم: الرواية التاريخية العربية، زمن الازدهار، المستقبل، ثقافة وفنون، العدد 3723، 27 تموز 2010.

141- عقار، عبد الحميد: الرواية العربية، إشكالية التخلف ورهانات التحول، مجلة الآداب، العدد 8/7 تموز، آب، 1997.

142- عقار، عبد الحميد: تحولات الرواية المغاربية، مجلة فصول، العدد 4 ، مج:16، القاهرة، مصر، 1998.

143- الفيصل، سمر روحي: بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، 1996.

144- كديك، جمال: السيميائيات بين النمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللّغة العربية وآدابها، العدد 17/12، ماي، عنابة، 1995.

145- لبيض، عبد الحق: الرواية العربية إشكالات ورهانات التحول، مجلة الآداب، العدد 07/ 08، بيروت، لبنان، 1997.

146- المترجم: مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة السانية، دار الغرب، العدد08، وهران، الجزائر، 2003.

147- مسالي، ليندة: إشكالية المتخيل السردي في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة الخطاب، منشورات، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 04، جانفي 2009.

148- مفتي، بشير وبن عزيز، وحيد: مجلة الاختلاف، العدد 02.

149- منقور، عبد الجليل: المقاربة السيميائية للنص الأدبي " ألوان ونماذج"، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السيميائية والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001.

150- مودع، علجية: هامشية المثقف ورهانات السلطة، قراءة في مشروع الطاهر وطار الروائي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ببسكرة، العدد 06، 2010.

151- يونس، محمد عبد الرحمن: الفضاء الروائي في الرواية اليمنية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 301، 1996.

الرسائل الجامعية:

152- الأعرج، واسيني: تطوّر ملامح البطل في الرواية الجزائرية، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، جامعة دمشق، سوريا، 1984 – 1985.

153- بويجرة، محمد بشير: الزمن في الرواية الجزائرية، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، 1991.

154- مباركي، جمال: الغرب في الرواية الحديثة، مخطوط أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: الطيّب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009.

155- الزاوي، أمين: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، جامعة دمشق، سوريا، 1984.

المواقع الإلكترونية:

156- WWW. Alhadeequa. Com/vb/show thead.com.

157- WWW- Al-islam. Com.

158- WWW. Alnoor.se/article. Asp ?id :40145. Com.

159- WWW. Bahth.info. Com.

160- WWW. doroob. Com.

161- WWW. Hayat nafs. Com.

162- WWW. Lessard-iquebec. Com/texte littéraire/lex.cs.

فهرس الموضوعات:.....

مقدمة.....

مدخل : اتجاهات الرواية المعاصرة ومشاربها

1- اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة ومشاربها .....

2- إشكالية الرواية الجزائرية في تخييل الواقع .....

3- مستقبل الرواية المعاصرة .....

الفصل الأوّل: التاريخ والرواية التاريخية / دراسة تأسيسيّة .....

1- مفهوم التاريخ .....

2- مفهوم الرواية التاريخية

3- نشأة الرواية التاريخيّة.....

4- الرواية التاريخية بين الحقيقي والمتخيّل.....

5- اشتغال النص السردي على التاريخ .....

6- إشكالية الفكر الوجودي وازدواجية الكتابة عند رشيد بوجدرة .....

الفصل الثاني: السرد وخصائص الأسلوب السردي عند رشيد بوجدرة .....

1- السرد .....

1.1. مفهوم السرد .....

2.1. مستويات السارد في رواية " ليليات امرأة آرق ".....

3.1. تداخل السرد الذّاتي مع السرد الموضوعي في رواية " التطليق".....

4.1. التّشكيل السردي في رواية " التفكك" و " فندق سانت جورج".....

2- الأسلوب..... .....

1.2. الأسلوب الحداثي عند رشيد بوجدرة في روايتي " تيميمون" و"ضربة جزاء ".....

_ التكرار .....

3- الإيحاء .....

1.3. مفهوم الإيحاء .....

2.3. أنواع الإيحاء .....

3.3. خصائص الإيحاء.....

4.3. تحليل الإيحاءات في رواية " الحلزون العنيد".....

الفصل الثالث: التّشكيل السردي للتاريخ عند رشيد بوجدرة.....

1. الفضاء .....

1.1. مفهوم الفضاء .....

2.1 فضاء الغلاف والعنوان في رواية " الحلزون العنيد".....

3.1 تجلّيات الفضاء المكاني في روايتي "تيميمون" و"ضربة جزاء".....

4.1 بنية المكان الروائي بين حقيقة التاريخ وفضاء المتخيّل في رواية "معركة الزّقاق"....

2. الزمن .....

1.2. مفهوم الزمن .....

2.2. الزمن الروائي واستدعاء التاريخ في رواية " معركة الزّقاق".....

3.2. الاسترجاعات والحكاية التردّدية في رواية في رواية "معركة الزّقاق".....

4.2. اشتغال الذاكرة والتّخييل والتواترات الزمنية في رواية " الإنبهار".....

الفصل الرابع: أنواع التاريخ في روايات رشيد بوجدرة.....

1. التاريخ المحوّر.....

1.1. التاريخ المحوّر في رواية "معركة الزّقاق".....

2.1. التاريخ المحوّر في رواية "ألف عام و عام من الحنين".....

2. التاريخ الفني.....

1.2 التاريخ الفني في رواية " ألف عام وعام من الحنين".....

2.2 التاريخ الفني في رواية " معركة الزّقاق".....

3. التاريخ المعلوم .....

1.1. التاريخ المعلوم في رواية " معركة الزّقاق".....

2.3. التاريخ المعلوم في رواية " ألف عام وعام من الحنين".....

2.3.أ/ التاريخ الرّسمي المظلم.....

2.3.ب/ التاريخ الشّفهي المضاد.....

خاتمة.....

ملحق بملخصات الروايات.....

قائمة المصادر و المراجع.....

فهرس الموضوعات.....

ملخص:

يخوض هذا البحث في العلاقة بين التاريخ والفن في كتابات رشيد بوجدرة ليس بغرض الكشف عن الحقيقة الفنية أمام سلطة التاريخ، والحقيقة التاريخية، وإنّما للبحث عن كيفية توظيف التاريخ روائيّاً.

إنّ هذا البحث يسعى إلى الإجابة عن أسئلة تكشف أسباب اللّجوء إلى الماضي أو التاريخ، واستعادة أحداثه في حقبة زمنية مغايرة، ليوضّح لنا سرّ تأخّرنا وانهزامنا في الماضي، واستمرار ذلك في الحاضر.

يمكن اعتبار روايات رشيد بوجدرة ومثيلاتها عاملا من عوامل صوغ الهوّيات الثقافية للأمم، لما لها من تشكيل التصوّرات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحوّلات الثقافية للمجتمعات، وذلك عبر أدوات وآليات تمكّننا من رؤية الواقع، والكشف عن مكنونات الثقافة الاستعمارية التي حرصت عبر مؤسساتها الثقافية على وضع الرواية في إطار من الضغوطات المعلنة أو المضمرة، بهدف إضفاء الشرعية على الوجود الاستعماري.

تمّ تقسيم البحث إلى مدخل وأربعة فصول، تطرّقنا في المدخل إلى اتجاهات الرواية المعاصرة ومشاربها.

كما تناولنا في الفصل الأوّل النظري مفهوم التاريخ، وكيفية اشتغال النص السردي على التاريخ، بالإضافة إلى تأسيس لنشأة الرواية التاريخية ومفهومها عند العرب والغرب، وعلاقة الرواية بالتاريخ، واختلاف التعاملات مع أحداث التاريخ بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة، أو بين الرواية التاريخية ورواية التّخييل التاريخي، كما تطرّقنا إلى إشكالية الفكر وازدواجية الكتابة عند الروائي رشيد بوجدرة. في الفصل الثاني نقلنا الحديث إلى السرد وخصائص الأسلوب السردي عند الروائي، فعرضنا مفهوماً للسرد، وتحليلاً لمستويات السارد في رواية "ليليات امرأة آرق" والتّشكيل السردي وتوظيف التاريخ في رواية "التفكك" و"فندق سان جورج".

بعد السرد انتقلنا إلى الأسلوب الروائي عند الكاتب، وتوظيفه للفصحى والعامية والفرنسية، ثمّ عرّجنا على الإيحاء بعد عرض لمفهومه وأنواعه وخصائصه، وحلّلنا الإيحاءات في رواية "الحلزون العنيد".

في الفصل الثالث تمّت دراسة التّشكيل السردي للتاريخ في بعض روايات رشيد بوجدرة، بدءاً بدراسة رواية "الحلزون العنيد" من حيث فضاء الغلاف والعنوان، وصولاً إلى رواية "معركة الزّقاق" من حيث بنية المكان الروائي بين حقيقة التاريخ وفضاء المتخيّل، وتجلّيات الفضاء المكاني في روايتي "تيميمون" و"ضربة جزاء".أمّا الزمن فقد تمّ التطرّق إلى مفهومه،وكيفية استدعائه للتاريخ في رواية "معركة الزّقاق" ودراسة الاسترجاعات والحكاية التردّدية،واشتغال الذّاكرة والتّخييل والتّواترات الزمنية في رواية"الانبهار".

أمّا الفصل الرّابع والأخير فقد تحدّثنا فيه عن أهمّ العناصر في دراسة التاريخ بأنواعه وتمظهراته، فخصّصنا روايتي "معركة الزّقاق" و"ألف عام وعام من الحنين" كمدوّنتين تستحقان الدراسة والتحليل، حيث وقفنا على أهمّ شخصيات الروايتين، وأنواع التاريخ: المحوّر، الفني،المعلوم.

ختمنا البحث بتدوين أهمّ النتائج المتوصّل إليها عبر هذه الدراسة، لتكون بمثابة دعوة إلى دراسة أعمق، ومقاربة جديدة للرواية الجزائرية وسبر أغوارها.

كلّ الشكر والتقدير لأعضاء اللّجنة المناقشة الذين تكبّدوا عناء تصفح مذكّرتي، ووقفوا على تصويب أخطائي، وكلّ من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

الكلمات المفتاحية:

الرواية، السرد، التاريخ، الرواية الجزائرية، الفن، الازدواجية اللّغوية.

Résumé :

Cette recherche aborde la relation "Histoire, art" dans les écrits de Rachid Boudjedra l'objectif n'est pas révélé la réalité artistique en face de l'autorité de l'Histoire, et la réalité historique, mais à regarder comment employer l'Histoire dans les romans.

Cette recherche vise à répondre à des questions qui révèlent les raisons de recourir au passé ou à l'Histoire, et restaurer ses événements à une époque différente pour nous expliquer le secret de notre retard et défaite dans le passé , et la continuation de tout cela au temps actuel .

Les romans de Rachid Boudjedra , ainsi que ses homologues peuvent être considérés comme un des facteurs de la formulations des identités culturelles des nations en raison de leurs visions des peuples , des périodes Historiques et des changements culturels des sociétés , et tout cela par des outils et des mécanismes qui nous permettent de voir la réalité ,et divulgation des éléments de la culture coloniale que ses institutions interculturelles ont mis des pressions implicites ou explicites sur le roman , afin de légitimer la présence coloniale .

La recherche est divisée en une introduction et quatre chapitres, nous avons abordé dans l'introduction les tendances du roman contemporain.

Au premier chapitre, nous avons discuté le concept de l'Histoire

L 'Histoire dans le texte narratif, en plus l'émergence du roman historique et la signification de ce concept chez les arabes et l'occident, la relation roman Histoire, les différent rapports des événements historiques dans le roman traditionnel et le roman moderne ou le roman historique et le roman d'imagination historique. Nous avons également parlé de la problématique de la réflexion et l'ambivalence de la langue chez le romancier Rachid Boudjedra .

Au deuxième chapitre, nous avons vu la narration et les caractéristiques du style narratif chez cet auteur, nous avons expliqué le concept de la narration, analysé les niveaux narratifs dans le roman "layliyât imraà arek " et les compositions narratives et l'emploie de l'Histoire dans les romans "le démantèlement" et "hôtel saint George".

Après la narration nous avons vu le style romancier chez l'écrivain, l'utilisation du langage soutenu et familier du française et puis la signification, les types et les caractéristiques de la connotation et nous avons analysé les connotations dans le roman "l'escargot entêté".

Au troisième chapitre, une étude de la formulation narrative de l'Histoire dans quelques romans de " Rachid Boudjedra " commençant par "l'escargot entêté" sa couverture et son titre , arrivant à "Maàrakat elzoukak" la structure narrative entre la réalité de l'Histoire et l'espace imaginaire ,et une analyse de l'élément spéciale dans les deux romans "Timimoune" et "Darbat jazàa " nous avons signalé la définition de la notion du "temps" et la façon de faire appel à l'Histoire dans le roman

"Màarakat elzoukak", et même l'étude de les analepses , l'histoire répétitive ,la fonctionnalité de la mémoire et l'imaginaire ,ainsi que les fréquences temporelles dans le roman de " L'inbihar".

Au quatrième et dernier chapitre, nous avons discuté les principales parties dans une étude de l 'Histoire, et nous avons

pris les deux romans "Maàrakat elzoukak "et" 1001 années de la nostalgie" comme blogs qui nécessitent l étude et l'analyse, nous avons parlé des personnages principaux des deux romans, et les types de l'Histoire variée, connu, et artistique.

Nous avons clôturé notre recherche en notant les plus importants résultats obtenus par cette étude, et qui peut être une invitation pour une étude plus approfondie, et une nouvelle approche du roman algérien et découvrir ses profondeurs.

Je tiens à remercier les membres de jury d'avoir accepté d évaluer cette etude, et ce qui m'ont aidé à réalisé ce travail de prés ou de loin.

Mots clés :

Le roman –La narration –l'Histoire –Le roman Algérien – L'art–

La dualité linguistique.

Summary

This research is engaged in the relationship between history and art in the writings of "Rachid Boudjedra" , not for purpose of disclosure of the technical truth to the authority of history, but to look how to use history as a novelist.

This research seeks the answers of the questions that reveal the reasons of returning to the past or the history, and restoring the set in a different period of time, showing the secret of retardation and defeat in the past and in the present.

the novels of "Rachid boudjedra" and can be considered a factor from a lot of factors of formulation of nations cultural identities, because of her formation of the public perceptions, and the historical periods and cultural transformation of communities, and through the tools and the mechanisms to enable use to beastly fact. And the disclosure of colonial culture that components both through cultural institutions on the development of novel in the framework of the pressures stated or implied in order to legitimize the colonial presence imparted.

This research is devised into four chapters and the entrance; we tacked at the entrance to the contemporary trends and projects of the novel.

we dealt with in the first chapter the theorical concept of history, and how the functioning of the narrative text of history, in addition to the establishment of historical origination novelist and concept of the Arabs

and the West, and the relationship of the novel in history, and the different dealings with the events of history between the historical novel and novel imagination historical, also dealt with the problematic theory and the bilingualism when novelist "Rachid boudjedra".

In the second chapter we toke the modern narrative and the narrative style when novelist properties, we showed the concept of the narrative and analyzed it in the levels of the narrator in the novel "laylyat imraa arek" and narrative composition and employed history in the novel "Tafakouk" .

After that we moved to the narrative style novelist as the book, and employed vernacular, classical, French, and then we talked about after the show to give the impression to his concept and it's types and characteristics we analyses the suggestions in the novel "Al halazoon Alaanid".

In the third chapter forming the narrative style in the some novels "Rachid boudjedra" study starting novels "Alhalazoon Alaanid" of space cover and title and down to the novel "Maarakat azoukak" in terms of the structure of the place novelist between the reality of history and imagined space and the manifestations of the spatial space in novel "Timimoun" and "Darbat jazaa".

About time, his concept and the way to recall history in the novel (Maarakat al zoukak) and the retrievals, and the frequent story study,

and the busyness of memory and imagination and the time's rhythms in the novel of (Alinbihar) has been mentioned .

In the fourth and the last chapter, we focused on the novel "Maarakat al zoukak" and "A thousand year and year of nostalgia" as examples deserves study and analysis, and where we stand on the most important personalities and types of the two versions of history : alterable and is well known and artwork.

We ended the research codification of the most important results obtained through this study serve as an invitation to a deeper study and new approach to the Algerian novel and reach their bottom.

All thanks and appreciations to the members of committee debate who suffered troubles browse memoranda and stood to straighten my mistakes and everyone who contributed to this work from near or far.

Key words:

The novel- Narration- History- The Algerian novel- Art- Bilingualism Writing.