الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة سطيف2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: الأدب الجزائري

إعداد الطالبة: شفيقة عاشور

موضوع المذكرة

خطاب الوعي التاريخي لرواية

" حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر "

- لعزالدين جلاوجي -

إعداد الطالبة:

- شفيقة عاشور

إشراف الدكتور:

* خير الدين دعيش

إهداء

أستهل إطلالة إهدائي إلى اللذيَن غمراني بالحنان

و علماني معنى الأمان " أمي و أبي "

و إلى كل من كان سندا لي و أخص بالذكر

الأستاذ الكريم " سليم سعدلي"

و الأستاذة الفاضلة " أمال ماي"

كلمة شكر

نحمد الله الذي تتم به الصالحات و حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه

نتقدم بالشكر الجزيل،تحية إجلال وتقدير إلى الأستاذ الدكتور

"خير الدين دعيش"

الذي أخذ على عاتقه مسؤولية إشراف و تأطير هذا العمل.

كما أتوجه بالتقدير الصادق لأعضاء لجنة المناقشة.

فهرس المحتويات

مقدمة.....01

الفصل الأول:

الرواية التاريخية وتيار الوعي

المبحث الأول: بين الرواية والرواية التاريخية.....05

1- الرواية/ الحدود والمفاهيم.....05

1-1- بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ.....05

1-2- بين الروائي والمؤرخ.....06

2- الرواية وتداخل الأجناس.....06

2-1- الرواية والشعر.....06

2-2- الرواية والنثر.....07

3- القناعات الإيديولوجية وأثرها في انبناء الرواية العربية وتبلوراتها.....13

3-1- تصارع الإيديولوجيات في بروز الرواية العربية.....13

3-2- إرهاصات الرواية العربية وتبلوراتها.....15

4- الرواية التاريخية ونشأتها.....17

4-1- مفهوم الرواية التاريخية.....17

4-2- نشأة الرواية التاريخية.....22

4-3- أنواع الرواية.....24

المبحث الثاني: الرواية وتيار الوعي.....30

1- مفهوم تيار الوعي وسماته.....30

1-1- تيار الوعي من منظور نفسي.....34

1-2- تيار الوعي من منظور فلسفي.....37

الفصل الثاني:

الوعي التاريخي والأطراف الحكائية

المبحث الأول: آليات نسج الوعي التاريخي في ظل قالبٍ روائي فني.....41

1- الوعي التاريخي والحدث الروائي.....41

1-1- صراعات الأفعال السردية في البوح الأول.....42

1-2- الأحداث الروائية في مسار الوعي.....48

1-3- الأحداث الروائية في مناجاة المهدي المنتظر.....50

المبحث الثاني: صراع الشخصيات المركزية والهامشية.....61

1- ما الشخصية؟.....61

2- الأطراف الحكائية المفعَلة للحدث والمقصاة عنه.....64

2-1- الأطراف التاريخية المفعَلة للحدث.....64

2-2- الأطراف التاريخية المقصاة عن الحدث.....69

2-3- الأطراف المتخيلة المفعَلة للحدث.....73

2-4- الأطراف المتخيلة المقصاة عن الحدث.....83

الفصل الثالث:

"حوبة" بين استحضارات الماضي ومتاهات المكان

المبحث الأول: مفارقة البنية السردية في خفايا وأسرار الماضي.....88

1- المفارقة الزمنية.....88

1-1- الترتيب الزمني.....90

1-2- المدة.....101

1-3- التكرار السردي.....117

المبحث الثاني: الأفضية الروائية بين انتصارات المقدس وتأزمات المدنس.....121

1- الفضاء الروائي.....121

1-1- وقْع الأفضية المعادية على الأطراف الحكائية.....124

1-2- جماليات انفتاح الفضاء الروائي في رواية "حوبة".....126

خاتمة.....131

قائمة المصادر والمراجع.....135

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية استيعابا للواقع ومتغيراته، ولهذا بات الحديث اليوم عن هذا الجنس الأدبي حديثًا مهمًا للغاية حتى قيل إن الرواية ديوان العرب الحديث؛ فقد كانت هذه الأخيرة بمثابة وعاء وإناء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه. وعليه كان لزاما على الدراسات النقدية والتحليلية أن تهتم بالجانب المضموني ونوعيته.

ونظرًا لهذه الأهمية التي حُظي بها هذا الجنس الأدبي رأينا أن نسلط الضوء على لون من ألوانه

– الرواية التاريخية– بالدراسة والتحليل؛ ونحن لا ندَّعي الإلمام بكامل الجوانب التي تكتنفها هذه الأخيرة فحسبنا فقط أن نتناول جانبًا مهمًا يراه النقاد أمثال: جورجي زيدان، نضال الشمالي، سليم البستاني، فريد محمد أبو حديد وغيرهم جانبًا مهمًا في صياغة الواقع ونقله؛ أي نقل الأحداث التاريخية كما هي لا كما يجب أن تكون. فهذه النقطة مهمة للغاية، ومن هنا تنطلق أهمية هذا الموضوع ألا وهي علاقة الرواية بالتاريخ، وما مدى استيعاب هذا الجنس الأدبي للواقع والتاريخ؟.

وقبل كل هذا ما الرواية؟ ما الوعي، ما التاريخ؟ ما نوع العلاقة الجامعة بين النمطين؟ وهل يمكن جمع المتناقضات في جسد واحد؟ هل الروائي يقوم بإعادة كتابة الوعي التاريخي لمجرد الكتابة أم له هدف آخر؟ وهل يراعي الصدق والأمانة في نقله أم أنه يتصرف فيه بالتخييل والإبداع؟ وهل حقا رواية "حوبة" جسدت الوعي التاريخي الجزائري؟ وما هو دور هذا النمط من السرد في توسيع دائرة الوعي التاريخي؟.

لقد سلف الذكر بأن الرواية ديوان العرب الحديث لأنها تستوعب الحاضر وتستشرف المستقبل وتحتضن الماضي؛ ومع ازدياد الوعي بالحاضر يزداد الاهتمام بالتاريخ، لكونه مقوِّما من مقوِّمات الهوية الوطنية، لهذا فإنّ العودة بالزمن إلى الماضي هو عودة إلى التاريخ في امتداده نحو الحاضر.

نبع اختيارنا لهذا الموضوع من جملة أسباب نذكر منها: ميلنا إلى الرواية بصفة عامة والتاريخية بصورة خاصة، وما استهوانا أكثر تلمَّسنا لحضور تاريخ الجزائر فيها، والذي فرض علينا تساؤلات عن استراتيجيات توظيفه داخل الرواية، وهذا بالنظر إلى التفاوت الذي لفت انتباهنا بين الأحداث كما نسجها التاريخ المعروف في المجال الأكاديمي، والذي صاغه الروائي بفعل استناده إلى عامل التخييل.

نهدف من خلال هذه الدراسة إذاً إلى توضيح العلاقة بين الواقع والمتخيل لدى الروائي بصفة عامة و"عز الدين جلاوجي" بصفة خاصة، كما نسعى إلى البحث في تقنيات استلهام الوعي التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة. وما مدى تأثر وتأثير الروائي بالأحداث التاريخية والشخصيات المفعِّلة للثورة الجزائرية.

ولعل ما نصبوا إليه من خلال هذا الطرح هو تعزيز الدراسة في هذا المجال، نظرا إلى ندرة الدراسات التي تطرقت إلى مثل هذا الموضوع الذي يدخل في صميم الأدب الجزائري؛ هذا الأخير الذي لم ينل حظه من الدراسات الأكاديمية الجادة.

سعياً منا إلى الإلمام بهذا الموضوع والوقوف على نقاطه الأساسية ارتئينا تظافر جملة من المناهج فرضتها طبيعة الدراسة/ الموضوع، إذ استندنا إلى المقاربة التاريخية أثناء تحديدنا للفترة التاريخية التي غطَّتها الرواية. واعتمدنا أيضا على منظورات التحليلين السيميائي والتأويلي في تأويل الأحداث، والمنهج البنيوي في دراسة البنية الزمكانية. فطبيعة الموضوع اقتضت تشعب وتشظَي المناهج، لأنه يستحيل تطبيق منهج ما تطبيقاً تاماً في دراسة النص الأدبي.

انطلاقا من هذه الرؤية قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول:

كان المبحث الأول من الفصل الأول بمثابة تسليط الضوء على مفاهيم الرواية التاريخية وحدودها، إذ تتبعنا فيه نشأة هذا اللون في مهده الغربي، وكيف تطور، وكيف انتقل إلى الساحة الفكرية العربية.

أما المبحث الثاني أفردناه لدراسة تيار الوعي وعلاقته بالرواية، إذ أوردنا فيه مفهوم تيار الوعي من منظور نفسي وفلسفي.

عنونا الفصل الثاني بـ "الوعي التاريخي و الأطراف الحكائية"، كان المبحث الأول من هذا الفصل مخصصا لدراسة الوعي التاريخي/ الأحداث التاريخية؛ يعني هل المبدع نقل الوعي التاريخي نقلا حرفيا أم أنه أضفى عليه صبغة جمالية فنية، وقسمها/الأحداث إلى ثلاثة أبواح، فعنون البوح الأول بـ"أنات الناي الحزين" صوَّر فيه معاناة "العربي" وإخوانه من موت أبيهم "بلخير" وسعيهم للثأر من القاتل. أما فيما يخص البوح الثاني المعنون بـ "عبِق الدم والبارود" فقد صوَّر فيه الصراع الذي كان قائما بين عرشي سيدي علي وأولاد النش. أما البوح الثالث والأخير الذي كان يحمل تسمية "النهر المقدس" فهي تسمية مجازية، كان القصد منها مجازر 08 ماي 1945، صوَّر فيه جهاد الفرد الجزائري من أجل استرجاع حرية الأرض المغتصبة وتحليق شعبها في فضاء الحرية والسلام.

أما المبحث الثاني خصصناه لدراسة الأطراف الحكائية / الشخصيات من حيث هي نقطة صراع في الرواية؛ أي الصراع الذي تجسَّد بين الأطراف المفعَلة والأطراف المقصاة. وقدَّمنا له بلمحة نظرية موجزة عن ماهية الشخصية باعتبارها المكوِّن الرئيسي الذي تنبني عليه الأحداث. ثم انتقلنا إلى مجال الدراسة التطبيقية فتناولنا أنماط الشخصية وفق توظيفها في الرواية، وكانت على هذا المنوال: الأطراف التاريخية المفعَلة للحدث والمقصاة عنه، وكذلك الأطراف المتخيلة المفعَلة للحدث والمقصاة عنه، وكيف ساهمت هذه الألوان في بلورة وتطوير الأحداث.

أما الفصل الثالث والأخير الموسوم بـ "حوبة بين استحضارات الماضي ومتاهات المكان" قسَّمناه إلى مبحثين؛ خصَّصنا المبحث الأول لدراسة بنية الزمان وقدمنا نظرة موجزة عن مفهومه وأقسامة الثلاثة

(الترتيب– المدة– التواتر) التي يراها "جيرار جنيت" نقاط أساسية يستند إليها الباحث في دراسة الزمن السردي، وتطرقنا أيضا إلى تحديد الزمن التاريخي للرواية .

أما المبحث الثاني من هذا الفصل، خصصناه لدراسة بنية الفضاء الروائي، وأشرنا إلى رؤية النقاد والباحثين لمفهومه ومدى أهميته في العملية السردية الإبداعية.

وفي ضوء ذلك كان التركيز في بنية الفضاء الروائي على الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية الروائية بصفة عامة وكاتب الرواية بصفة خاصة، وانطلاقا من هذا المنظور صنَّف "غاستون باشلار" المكان إلى صنفين المفتوح والمغلق.

أما الخاتمة فأوردنا فيها نتائج البحث، وأهم النقاط التي توصل إليها النقاد والباحثين في مجال الرواية التاريخية بصفة عامة، وتيار الوعي بصورة خاصة.

المبحث الأول: بين الرواية والرواية التاريخية:

1- الرواية/ الحدود والمفاهيم:

1-1- بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ:

الرواية التاريخية لون من ألوان الرواية، تتبني حكائيا على المادة التاريخية، تقتات منها تختزل وتتصرف فيها؛ أي أنها تقدمها بطريقة إبداعية وتخيلية، وما من شك أن أغلب النقاد والدارسين الذين حاولوا البحث فيها لجأوا إلى المقارنة بينها وبين رواية التاريخ، ومن بين الذين أشاروا إلى هذه النقطة نجد "سعيد يقطين" في مؤلفه" قضايا الرواية العربية الجديدة" حيث جعل السمة الفاصلة بين النمطين هي الحقيقة والخيال، "فكلما كان السرد التاريخي/ رواية التاريخ ميالاً إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل والإبداع السردي"[1]، كما أن "الرواية التاريخية من عمل الروائي تبدو فيها الذاتية والخيال، في حين رواية التاريخ من عمل المؤرخ تبدو فيها أو ينبغي أن تبدو فيها الموضوعية و الواقعية وهما من عناصر التكوين الرئيسية في العرض التاريخي"[2]، فالروائي في كتابته للرواية التاريخية يتمتع بحرية غير محدودة مما يُيسر له الكثير من العقبات، فهو غير مقيد بمرجعية ماضوية سابقة؛ أي نقل الأحداث كما هي وإنما يقوم بإعادة ترنيمة وتشكيل هذه المادة، ولا يعتمد على تقديم الحقائق فقط أو نقل المادة نقلا حرفيا، وإنما يضفي عليها صبغة فنية. أما المؤرخ فيسعى بالدرجة الأولى إلى نقل الحقائق الماضوية، هل حقًا ينقل تلك الحقائق كما هي؟ أم أنه لا محالة من نقل الأحداث التاريخية كما هي بالفعل؟.

---

[1]- قضايا الرواية العربية الجديدة- الوجود والحدود-، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2012، ص159.

[2]- ينظر: جمال محمود حجر، بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ، مقال الكتروني نقلاً عن الموقع www.ahram.org.eg.، تاريخ الزيارة2013/02/09، الساعة20:20، ص1.

من المؤكد أن هدف المؤرخ الرئيسي هو التعامل بصدق في نقل الأحداث/ الحقيقة، لكنه مهما حاول من نقلها، إلاَ أنها تبقى محاولة تقريبية، ومهما نقل من أحداث فحتمًا تغيب عنه أحداث أخرى وهذا ما يُوقعة فيما يسمى الانتقاء أو الاختيار مما يفسد منهجه العلمي.

1-2- بين الروائي والمؤرخ:

يعتبر التاريخ مصدرًا هامًا أو عصًا سحرية تتكئ عليها الرواية التاريخية؛ أي أنها تستقي مادتها الحكائية منه، فلا مناص أن الروائي/ كاتب الرواية التاريخية والمؤرخ يتقطعان في نقطة مشتركة هي العودة إلى الماضي، إلاَ أن كل واحد منهما له هدف متباين عن الآخر من خلال هذه العودة، فإذا كان هدف المؤرخ هو ملامسة الحقيقة فإن مسعى الروائي هو ملامسة الجمال والتأثير في النفوس والعقول البشرية بجذب القارئ وتشويقه، فكلاهما يقدمان معلومات وحقائق متباينة في الكيفية، فالمؤرخ يقدمها من خلال التقرير؛ أي نقل الأحداث كما يفترض أنها وقعت والروائي يصوغها من خلال التصوير؛ أي أنه يقوم بتصوير الأحداث كما يشاء يضفي عليها صبغة جمالية فنية، وكلاهما يهدف إلى خدمة الإنسان وتنويره وهما يزودانا بخبرات عميقة بماضينا وحاضرنا ومستقبلنا[3].

2-الرواية وتداخل الأجناس:

2-1- الرواية والشعر:

تختلف الرواية عن الشعر من ناحية المجال فكل واحد منهما له ميدانه الخاص، فإذا كان ميدان الشعر هو الشعور فإن مجال الرواية هو الفكر قبل الشعور، لذلك نجد الشعر يعتمد على لغة العاطفة في حين الرواية تعتمد على لغة العقل، ويعمد الشعر على التصوير التجميعي حيث يتأسس بناؤه على الصور الشعرية التي تعتمد على التكثيف بينما تقوم الرواية على التصوير التحليلي الذي يفسر الأحداث وفق رؤى

[3]- ينظر: عزيز نصار، الرواية التاريخية، مقال الكتروني نقلا عن الموقعwehda.alwehda.gov.sy ، تاريخ الزيارة 2013/02/09، الساعة21:21، ص1.

متعددة، وسمة الشعر أيضا تتبني على الطابع الغنائي الفردي؛ حيث يتأسس دائما على الشاعر وما يرتبط به من أحداث خاصة، في حين نجد الرواية ذات طابع موضوعي جماعي فهي تتبني على مواضيع عدة تمس شرائح من المجتمع، يمكن للروائي أن يكون طرفًا فيها أو أن يكون خارج ذلك الإطار. وعلى الرغم من اختلافاتهما المتعددة إلاَ أن هناك نقاط تشابه بينهما، فالرواية الجميلة الكبيرة شديدة الحرص على أن تكون " لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة، ذلك لأن النثر، هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية، ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة، فتسعى على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنف في الأدبية؛ كأنها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم، والفلسفة، والتأليف الأكاديمي..."[4]، فالرواية ترفض أن تكون لغتها نثرية وإنما تسعى أن تكون لغتها مثل لغة الشعر المفعمة بالخيال الراقي الساحر والبديع (الجمال الفني)، فالمعنى في كلا الشكلين متماسك ليس استطراديا خاليا من الترابط والانسجام.

2-2- الرواية والنثر:

أ- الرواية والقصة:

يختلف النقاد في وضع المصطلحات المناسبة للمصطلحات الغربية، وهذا الاختلاف يؤدي أحيانا إلى تعارض المفاهيم، وهذا ما وقع في مصطلحي الرواية والقصة، فالنقاد المشارقة مثلا يتناولون " الروايات" بمصطلح "القصص" – وهذا ما نلاحظه في بدايات الرواية العربية- تعنت البعض لمصطلح دون غيره على نحو رأي الناقد" فرح أنطون" في مقال له نشره بمجلة "الجامعة"عام1906بعنوان"إنشاء الروايات العربية" بقوله "كثر في السنوات الأخيرة وضع القصص العربية، فقلما يمر شهر إلاَ وتصدر بضع منها في البلاد التي فيها مطابع عربية. وهم يسمونها "روايات" وهذا خطأ في التسمية، لأن "الروايات" في اللغة الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان. فيلزم أن يكون هناك راوٍ ومروي عنه وحديث مروي. فاسمها الحقيقي إذًا "قصة"

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998، ص12.

لأنها عبارة عن أحاديث ووقائع يتخيلها المؤلف ويقصها على قرَائه. ولكن هذا الخطأ– إذا كان هناك خطأ – كان الأصمعي المشهور أول من وقع فيه في قصة "عنترة". فإنه يقول هناك في كل صفحة تقريبا " قال الراوي" وقصة عنترة أكثرها اختراع وابتداع كما هو معلوم، والخطأ، أو الاصطلاح، الذي يجيزه رجل كالأصمعي يجوز أن يعد من الصواب المقبول"[5]، والملاحظ أيضا أنه حتى النقاد المعاصرين كثيرًا ما يتناولون " الرواية" بمصطلح "القصة" فمثلا "سمير المرزوقي" و "جميل شاكر" نشرا كتابًا نقديًا يحمل عنوان "مدخل إلى نظرية القصة"، وهو في الأصل تحليل نقدي للرواية وفق أعمال "جيرار جنيت" "المحسنات الثلاث"figureIII". فهل هناك فروق بين القصة والرواية؟.

يعرف "أحمد المكي" القصة على أنها "حكاية أدبية تدرك لتقص، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة وحدث محدد حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي وإنما طبقًا لنظرة مثالية ورمزية. لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير"[6]، فالقصة من منظور " أحمد المكي" هي الحكاية التي تمس جانبا معينا من جوانب الحياة وليس بالضرورة أن تعالجه بطريقة واقعية منطقية، أما "طه وادي" يعرفها بقوله "تجربة أدبية تعبر– بالنثر– عن (لحظة) في حياة إنسان، فهي إذًا فن يقوم على التركيز والتكثيف في وصف لحظة...لحظة واحدة، وهذه اللحظة قد تمتد زمنيا لساعات أو أيام أو أسبوع...أو ربما شهر أو أكثر، غير أن القاص لا يهتم فيها بالتفاصيل التي يهتم بها الروائي...لكنه يمضي قدما(تعميق) اللحظة التي يصورها لكي يعطي إيحاء مركزا حول ما تدل عليه. والقصة يجب أن تعوض بقوة التركيز وحرارة الوصف ما تفقده بقصر الحجم..."[7]، فالقاص في كتابته للقصة أهم ما يركز عليه هو التكثيف؛ أي التوجه مباشرة نحو الهدف. أما "ادجار آلن بو" فيرى بأن القصة هي "عمل روائي نثري يستدعي لقراءته

[5]– علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، د ط، مصر،1992، ص37.

[6]– الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، ط8، مصر، 1999، ص98.

[7]– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، د ط، مصر، 1994، ص ص(22–23).

المستأنية نصف ساعة أو ساعتين..."[8]. وهناك ثلاثة اتجاهات تتعلق بتحديد مفهوم القصة أو تحديد قالبها الفني[9]:

- **الاتجاه الأول:** يرى أن القصة لا تستقل عن الرواية، بل هما نوع أدبي واحد، يختلفان في الدرجة لكنهما لا يختلفان في النوع.
- **الاتجاه الثاني:** يرى أن هناك مفهوما محددا للقصة، ولها قالب يختلف تماما عن قالب الرواية بل ربما يتناقضان.
- **الاتجاه الثالث:** فيرى أن هناك مفهوما للقصة لكنه مفهوم يرتبط بعمليات الإبداع فيها ويتطور بتطور تقنياتها عبر الزمان والمكان.

ويحدد بعض النقاد الفروق الموجودة بين القصة والرواية بتركيزهم على عامل الزمن باعتباره محور اختلاف رئيسي بينهما ذلك أن " الرواية تتناول أحد قطاعات مجتمع ما، وقد تستوعب الحياة في أكثر من شريحة أو قطاع لترصد ما يجري لها وفيها عبر فترة زمنية طويلة نسبيا قد تكون شهرا أو سنة أو عدة سنوات، ومن الروايات ما يطول ليصور أحداثا تجري على مدى قرون من الزمان وهي رواية الأجيال، ونادرا جدا تلك الروايات التي اكتفت برصد أحداث جرت لفئة من الناس خلال يوم أو عدة أيام، وبعضها يقف بالفعل على ما يحدث في يوم محدد، لكنه يستدعي بالفلاش باك ما قد جرى عبر سنوات سابقة تسببت فيما يتم اليوم"[10]، في حين نجد القصة أحيانا تصور موقفا "يستغرق دقائق أو ساعة وربما ساعات أو يوما كاملا، وفي العادة لا يمتد فيها الزمن ليماثل نظيره في الرواية..."[11]، والأمر نفسه بالنسبة للشخصيات فالرواية "ترصد حياة جماعة من البشر في زمن ما فإنها تحرص على أن ترسم بالتفصيل صورهم وملامحهم

---

[8]– علي عبد الجليل، فن كتابة القصّة القصيرة، دار أسامة، د ط، عمان، 2005، ص19.

[9]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، 2005، ص76.

[10]– إسلام علي عبد الفتاح، الرواية والشخصية الروائية– بحث مبسط عن بعض الأمور الروائية الهامة–، ص17، (دون علامات النشر).

[11]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الجسمانية والنفسية والعقلية وإمكاناتهم الاقتصادية والثقافية وظروفهم المعيشة، وتتوقف عند سلوكهم في المواقف المختلفة، كما أنها حريصة على متابعة التطور التاريخي للشخصيات الرئيسية"[12]، وليست القصة مطالبة بكل ذلك لأنها "معنية بتصوير شخصية واحدة أو على الأكثر اثنتين في موقف بسيط دون أن تعبأ بغيرهما"[13]، فإذا كانت القصة تتناول شيئا واحدا(شخصية مفردة، حدث مفرد، انفعال مفرد)، فإن الرواية تتناول أشياء كثيرة ومتعددة مما يجعلها تمتاز بوفرة المعلومات عن القصة، فهي نص كامل، في حين القصة جزء من مجموعة قصصية.

ب-الرواية والمسرحية:

تشترك الرواية والمسرحية في جوانب وتختلف في جوانب أخرى، فالرواية تقرأ فرديا وغير مقيدة بزمن محدد، يمتلك فيها المؤلف حرية التدخل بالشرح والتعليق والإيضاح ويمكن للحوار أن يطول فيها أو أن يقصر، بينما تقرأ المسرحية قراءة جماعية بحضور الجمهور وهي خاضعة لزمن العرض ولا يمكن للمؤلف أن يتدخل فيها بالشرح والتعليق بينما بناؤها الفني يعتمد بالدرجة الأولى على الحوار باعتباره العمود الفقري الذي تبنى عليه المسرحية.

ومن الفروق التي نجدها أيضا بين المسرحية والرواية اعتماد الأولى على جمل قصيرة المناسبة للإلقاء والإيجاز الذي يتطلبه التقييد بعاملي الزمان والمكان، بينما الرواية تمنح للأديب مجالا واسعا للوصف والتعبير عن المشاهد الطبيعية، البيئة، شكل الشخصيات، ملامحها، حركاتها...الخ، فأسلوب الرواية هو الوصف والسرد وبعض من الحوار في حين المسرحية تتكئ بالدرجة الأولى على الحوار لتوضيح الشخصيات وتنمية الحدث وتطويره. أما "تيتشة " فيرى بأن السمات الفاصلة بين الفنيَن النثريين(الرواية/المسرحية) كون الأولى "تحتوي على مشاهد غريبة، وصور دقيقة، يتعذر أو يستحيل أن تظهر على المسرح، فعالم الروائي لا حد له،

---

[12]- اسلام علي عبد الفتاح، الرواية والشخصية الروائية، ص18.

[13]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهو طورًا في الجنة وطورًا في أعمق الجحيم!ومتى كان المسرح يتسع لهذا كله، ومتى كان يستطيع أن يرافق الروائي في معراجه إلى السماء، وسياحته من قطر إلى قطر، ومن عصر إلى عصر"[14]. فنفهم من جراء هذه المفارقة أن "نيتشة" يرى بأن الرواية أعمق وأدقَ من المسرحية بكثير.

إن مصدر الشخصيات في الرواية والمسرحية مصدرًا واحدًا هو الواقع الإنساني، وكلاهما يرويان قصة مبنية على أحداث مرتبة ترتيبا سببيا تكون نهايتها نتيجة طبيعية لهذه الأحداث التي تدور حول موضوع واحد وهو نتيجة التجربة الإنسانية. ومن المؤكد أنه لتأليف مسرحية أو إنتاج رواية لابد من عناصر فنية تتبني عليها الرواية والمسرحية وبدونهما يستحيل إنتاج الجنسين، وتتمثل هذه العناصر في[15]: الشخصية، والزمان، والحيز، واللغة، والحدث فلا مسرحية ولا رواية إلاَ بشيء من ذلك.

ج- الرواية والسيرة الذاتية:

تربط معظم النظريات "جنس الرواية بمفهوم التخيَل، وبالمقابل تربط السيرة الذاتية بالواقع. تتبني السيرة الذاتية على تصريح الكاتب بأنه يحكي حياته ويعرض مسار أفكاره ومشاعره. هذا التصريح يشكل ما يسميه "فليب لوجون" بميثاق السيرة الذاتية. بالمقابل تتبني الرواية على ميثاق تخيَلي يصرَح فيه الروائي بأن ما يحكيه هو من صنع التخيَل، وأي تشابه بين الأحداث والوقائع هو محض صدفة"[16]، فلكي يكتب المترجم سيرته الذاتية عليه أولاً أن يُسقط ويُهمل الأحداث التي لا يراها ذات أهمية، يختار عرض وقائع وتفاصيل الأحداث المتعلقة بحياته دون الاعتماد على الخيال إذ يعتمد كليا على الذاكرة لمحاولة نقل الحقيقة نقلا أمينًا

[14]- مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي- القصة- الرواية- السيرة-، الجزء الثالث، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، د ط، 2002، ص14.

[15]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13.

[16]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2010، ص32.

على النحو الذي وقعت فيه في الواقع[17]. وهو فوق كل ذلك ملزم أن يفصح عن اسمه، حياته، غايته[18]...الخ، فالاختلاف الموجود بين الروائي والمترجم يكمن في أن الأول يعتمد على الخلق والإبداع طابعه المميز، وتعتمد الترجمة الذاتية/ السيرة الذاتية على الترتيب الزمني في سرد الأحداث لأنها تقوم على تتبع حياة شخصية وفقا لفترات حياتها، بينما الروائي غير ملزم بهذا الجانب إلاَ في حالة ما كان القصد من روايته ترجمة ذاتية، ويقوم في كتاباته أحيانًا بتصوير شخصيات خيالية وأسطورية أما كاتب السيرة الذاتية فإنه لا يكتب شخصية أخرى غير صاحبها.

يشترك كلا الجنسين في إثارة المتعة لدى القارئ، وأحيانا يتداخل الجنسان عندما تحاول السيرة الذاتية أن تتشبه بالرواية وذلك عن طريق تجاوز تقنياتها المحددة لها، حيث تعتمد مثلا على البناء المفكك أو الأسلوب التقريري الذي يسمح لها بنسج الأحداث موظفة أسلوبا تصويريا يميل إلى الخيال ومرد ذلك يعود أساسا إلى العامل الاجتماعي فأحيانا التقاليد الاجتماعية ترفض البوح بتلك الأسرار الخاصة فاعتراف الأديب له حدود معينة غالبا ما لا يسمح لنفسه بتجاوزها لذلك يفضل كتابة سيرته في زي روائي[19].

3- القناعات الإيديولوجية وأثرها في انبناء الرواية العربية وتبلوراتها:

3-1- تصارع الإيديولوجيات في بروز الرواية العربية:

يطرح بروز الرواية العربية إشكالا حول هويته، هل الرواية العربية جنس عربي متأصل في التراث أم أنه جنس غربي وافد على الثقافة العربية؟.

لمعرفة بروزها وتطورها نقف على ثلاثة نماذج من الخطابات حددها "محمد بوعزة" كالآتي:

---

[17]- ينظر: يحي ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار إحياء التراث العربي، د ط، بيروت- لبنان، 1975، ص5.

[18]- المصدر نفسه، ص28.

[19]- ينظر: يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، 1967، ص ص(45-46).

أ- **الخطاب التأصيلي:**

يسلم بأصالة الرواية العربية، ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليس جنسا وافدا من الغرب، وما يثبت تلك الأصالة الثقافية والتاريخية التراث السردي الزاخر الذي كانت تتمتع به الشعوب العربية في الجاهلية من قصص الفروسية والسير الشعبية البطولية وأخبار العرب، فهذا التراث الحكائي يعتبره أصحاب هذا الاتجاه بمثابة جذور وأصول للرواية العربية. ومن ممثليه نجد "فاروق خورشيد" في كتابه "في الرواية العربية" فهو يرى بأن "أصالة القصة العربية المعاصرة" لا يمكن أن تجد تفسيرها إلاَ في "أصالة" أخرى راقدة في التاريخ العربي، ولا يعقل أن أمةً كالأمة العربية سادت حضارتها العالم أن تعبر عن نفسها بأغراض شعرية فقط[20].

انطلق هذا الخطاب من موقف إيديولوجي، فهمه الوحيد إثبات أصالة الرواية العربية في التراث العربي فغير الاعتراف بذلك يعد إهانة واحتقار للأمة العربية.

ب-**الخطاب التغريبي:**

يعتبر الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب، بحيث تصبح نشأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الغربية، من ممثلي هذا الخطاب "يحي حقي" في كتابه" فجر القصة المصرية" يقول: " ولكن بقي فوق هذا وذلك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلاَ المتصلون بالثقافة العربية اتصالا وثيقا، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم رغم استيفائها للمقومات كافة مفتقرة لهذا العطر الفنَي الذي يجعل القصة فناً، وهذه الظاهرة ممتدة حتى أيامنا هذه، فلا عيب أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوربي والأدب الفرنسي بصفة خاصة"[21].

---

[20]- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص18.

[21]- المصدر نفسه، ص19.

الانطلاقة نفسها دائما، فهذا النمط من الخطابات لا يسلم بأصالة الرواية العربية وإنما يعتبرها جنس غربي وافد على الثقافة العربية بفضل الترجمة والنقل أو ما يسمى بعلاقة التأثر بالآخر.

ج- الخطاب التعليمي:

منطلقات هذا النمط الأخير من الخطاب منطلقات علمية، فهو لا يبحث في أصل الرواية العربية من منظور الهوية وإشكالية الذات والآخر، وإنما يسلَط الضوء في بحثه على الشروط الأدبية والاجتماعية التي شكلت عوامل ثقافية لتكوَن وظهور جنس الرواية العربية في القرن 19. ومن ممثليه "أحمد اليبوري" في منجزه "في الرواية العربية: التكوَن والانشغال"، يقارب الكاتب تشكل الرواية العربية انطلاقا من مفهوم التكوَن، ولا يقصد بهذا الأخير التتبع التاريخي لظهور الرواية، وإنما يعني به المكونات البنوية التي شكلت هذا الجنس، ولهذا نجده تجاوز مصطلحات الخطاب التأصيلي والتغريبي مثل(نشأة الرواية، بروز، انتقال...) لأنها تركز على التاريخ وتُهمل بنية الرواية، بالنسبة للكاتب تكوَنت الرواية العربية في القرن 19 تحت ضغط عوامل متعددة ثقافية وأدبية، داخلية (المكون اللغوي، المتخيل الروائي)، خارجية (المثاقفة)[22].

ما يميز هذا النمط الأخير أنه ينحو نحو المنهج العلمي الموضوعي بتجاوزه النزعة الإيديولوجية فلا يبحث في هوية الرواية العربية إذا كانت جنس متأصل في التراث العربي أم أنه جنس وافد على الثقافة العربية، وإنما يسعى إلى البحث في العوامل التي ساهمت في بروز الرواية العربية في القرن 19.

3-2- إرهاصات الرواية العربية وتبلوراتها:

منذ ظهور الرواية العربية في أواخر القرن 19، وهي تعرف تغيَرات وتطورات في الشكل والمضمون وذلك بفعل تفتح الشعوب على بعضها البعض، ونمو الحركة الفكرية في بعض الدول العربية وتحسن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، وقد شهدت صيرورة الرواية العربية عدة محاولات للتحقيب إلاَ أن هذا

[22]- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص ص (19-20).

الأمر عسير لا يخلو من صعوبات وعراقيل لتفاوت الإنتاج الروائي واختلاف الشروط الاجتماعية والاقتصادية بين مختلف الدول العربية، ويقترح "محمد بوعزة" تحقيبًا عاما للرواية العربية:

أ-مرحلة التأسيس والتجنيس:

بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، "هناك من يحدد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنية والشكلية"[23]، وقد ظهرت أغلب النصوص الروائية في هذه المرحلة في بلاد الشام خاصة مصر و سوريا ولبنان، لتوفر مجموعة من الشروط الاجتماعية و الثقافية، حيث ظهرت المحاولات الأولى على يد "رفاعة الطهطاوي" و"علي مبارك" و"جورجي زيدان" و" نقولا حداد"...الخ، الذين كتبوا نصوصا توظَف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية أو للتسلية. و من النصوص التي عملت على تأسيس رواية عربية تستجيب لمقوَمات الشكل الروائي نجد " حديث عيسى ابن هشام" ل" المويلحي"، و " الأجنحة المتكسرة" ل"جبران خليل جبران"، و "زينب" ل"محمد حسين هيكل" ...الخ، كل هذه النصوص تمثل البداية التأسيسية الفعلية للرواية العربية، دون أن تلغي المحاولات السابقة التي مهدت لها سبيل الارتقاء والتطور[24].

ب- مرحلة الواقعية :

تمتد من الأربعينات من القرن العشرين إلى السبعينات منه، تمثل هذه المرحلة بالنسبة للشعوب العربية مرحلة استقرار واستقلال لتخلصها من الاستعمار الأجنبي، في حين تحول هذا الصراع إلى صراع داخلي اجتماعي بين مختلف الطبقات الاجتماعية، لذلك نجد الأدب في المرحلة ارتبط بالتعبير أكثر عن القضايا الواقعية الاجتماعية. وبرزت في هذه المرحلة أسماء لامعة كثيرة، و من بينها نجد "نجيب محفوظ"، و"جبرا إبراهيم"، و"غسان كنفاني"، و"غائب طعمة فرمان"، و"يوسف إدريس"، و"عبد الرحمان الشرقاوي"

[23]- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص18.

[24]- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي، ص21.

وغيرهم، كما هيمنت صورة "نجيب محفوظ " في هذه المرحلة لغزارة إنتاجه في القضايا الاجتماعية الواقعية التي تمس الفرد[25].

ج- مرحلة التجديد والتجريب:

منذ السبعينات وبالتحديد بعد هزيمة 67 وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي، اتبعت الرواية العربية نهجًا مغايرًا للواقعية سمته التجريب، حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي والاحتفاء بأشكال روائية جديدة مما جعل بؤرة الرواية تنصب على الذات، وهذه النقطة أدَت إلى تراجع بعض الأصوات، ومن ثمة أصبح الروائي على دراية ووعي بالجانب الاستيطيقي للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بالجانب المضموني و" تجديد الواقعية بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى. وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانتستيك (العجائب) والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية...ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر[26]..."، فالتجديد في هذه المرحلة مسَ كل الجوانب (الشكلية والمضمونية). كما عرفت هذه الأخيرة أسماء كثيرة منهم "جبرا إبراهيم جبرا"، "إدوارد الخراط"، "الطيب صالح"، "إميل حبيبي"، "صنع الله إبراهيم"، "عبد الله العروي"...الخ.

[25]- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص ص(21-22).

[26]- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص24.

4- الرواية التاريخية ونشأتها:

4-1- مفهوم الرواية التاريخية

تعددت وتنوعت مفاهيم الرواية التاريخية بتعدد وتنوع وجهات نظر الكتاب والنقاد لها ف"جورج لوكاشGEORG LUKACS" مثلا يصفها بأنها "رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"[27].

" لوكاش" يقدم هذا التوصيف للرواية التاريخية في معرض حديثه عن رواية الكاتب الإيطالي منزوني " المخطوبات" مقارنًا إياها بأعمال "ولتر سكوت".

إن روعة وجاذبية الرواية التاريخية تكمن في أنها تجذب القراء إلى عالم هو مزيج من الرواية والحقيقة مما يجعل التاريخ حيًا، ونافذة يطل منها القارئ على تاريخه العريق، كأن هذا المصدر مرتبط بوجود الإنسان، لأنه كائن يعيش بين الماضي والحاضر ولا سبيل للخروج من هذه الثنائية.

وفي سياق آخر يقول "أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدَت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي"[28].

إن الرواية التاريخية في محصلتها الختامية لدى "لوكاش " هي تفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية، تفاعلا يعكس ما خفي سابقا وما غمض لاحقا[29].

ومن هنا يشير " لوكاش" إلى نقطة مهمة يفهم القارئ منها قيمة الوعي التاريخي الذي على الكاتب أن يكون على دراية تامة في بلورته واستثماره للأفكار التاريخية، لأن العودة إلى الماضي حسب "لوكاش" ليست

---

[27]-جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1978، ص89.

[28]- المصدر نفسه، ص46.

[29]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية- ، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص112.

عودة اعتباطية وإنما عودة يكون فيها التأمل والتصنيف من الشروط الأساسية التي على كاتب الرواية أن يتحلى بها، والتاريخ بالنسبة لنا هو كومة من المعارف فيه ما هو عام وما هو خاص، فيه ما هو جزئي (ثانوي) وما هو كلي(رئيسي)، لذلك علينا أن نكون عند حسن ظن "لوكاش" ونقوم في أعمالنا الإبداعية التركيز على البصمات التاريخية البارزة (الشخصيات، الأحداث/ الوقائع).

ويعرف " ألفرد شيبارد"ALFRED SHEPPARD الرواية التاريخية بقوله "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية. يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلاَ إذا كان الخيال يمثل جزءًا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ"[30]، وهذا التعريف يؤكد أن الرواية التاريخية عودة للماضي بغية إعادة إنتاجه مجددا إنتاجا يتجاوز حدود التاريخ تجاوزا محدودا تبرز فيه أهداف اللجوء إلى هذا اللون من الأدب[31].

أما "محمد نجيب لفتة" في تعريفه للرواية التاريخية يقول:" هي إعادة بناء خيالية للماضي تتناول أساساً حياة جمع من الناس وعاداتهم وتقاليدهم"[32]، هذا التعريف يطرح ثلاثة تحديدات للرواية التاريخية؛ أولها أن وجهة الرواية التاريخية وجهة ماضوية؛ إذ الماضي هو صاحب الحكاية، وثانيها أن آليتها إعادة بناء التصور عن الماضي، أما ثالثها فهو أن مادتها حياة مجموعة من الناس ضمن فترة زمنية معينة يمتازون بجملة من العادات والتقاليد، وما يفتقر إليه هذا التعريف هو تأكيد على ضرورة عدم العبث بمجريات الماضي الأساسية بل يكون عمل الروائي على ما هو خيالي لا يتعارض مع الواقعي، إضافة إلى أن هذا التعريف ينطبق على كثير من الروايات غير التاريخية التي تتوجه إلى الماضي القريب لعرض أحداثه[33].

---

[30]– محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد40، آذار، 1997، ص185.

[31]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ص (112–113).

[32]- ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص185.

[33]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص114.

في حين " سعيد يقطين" يعتبر الرواية التاريخية عمل سردي يرمي إلى "إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة "[34].

إن الناظر إلى هذه التعاريف يجد دعوة قوية إلى الإمثال بالثقافة الموسوعية التي على الكاتب أن يتحلى بها، لما لا! فهو قارئ التاريخ وهاضمه في شتى ميادينه، إذًا لاشك أنه صاحب العملية الإبداعية المثلى التي يلوح إليها "ألفرد شيبارد ALFRED SHEPPARD"و"محمد نجيب لفتة" و "سعيد يقطين" فهم في فحوى كلامهم يقولوا بأن الكاتب الذي ينقل التاريخ حرفيا يسيء إلى الإبداع السردي، و ما على ناقله إلاَ اللجوء إلى الصبغة الخيالية التي تضع التاريخ على طبق من المتعة والقراءة.

أما "جوناثان فيلد Field . j" فيرى أن الرواية التاريخية" تعتبر تاريخية عندما تقدم تواريخ وأشخاصًا وأحداثًا يمكن التعرض إليهم"[35]. و"فيلد" عندما يشترط لإحداث لون اسمه " الرواية التاريخية" تواريخ وأشخاصًا وأحداثًا فإنما يعرض المواد المشكَلة للرواية التاريخية دون طرح شروط لهذا التشكَل[36]. ويقدم "ستودارد Stoddard" تعريفا للرواية التاريخية باعتبارها "سجلا لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية"[37]."ستودارد Stoddard "يرَكز على فنَية العمل أكثر من تاريخيته، فالرواية سجل لحياة الأشخاص تحفها الحوادث التاريخية من هنا أوهناك، ومن هذا التعريف تصبح كثير من الروايات تاريخية لأنها بحكم عودتها إلى الماضي سواء أكان قريبا أم بعيدا فحتماً ستذكر الظروف التاريخية المؤثرة في حياة الشخص والموجهة للأحداث[38].

في هذا الكلام دعوة صريحة إلى الأمانة التاريخية التي على الكاتب أن يتحلى بها في إبداعه السردي، لكون التاريخ موثوق له أحداث وشخصيات مخلَدة على مر العصور، إذًا هو سجل وثائقي لا أحد

---

[34]- قضايا الرواية العربية الجديدة، ص159.

[35]– محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص185.

[36]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص113.

[37]– محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص185.

[38]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص113.

يجرأ على تحريفه أثناء كتابة الرواية، وهذا تفاديا للتناقض الذي يعتري القارئ أثناء القراءة، لكون القارئ وسيطا بين الماضي والحاضر ولكون التاريخ مرآة ينظر فيها القارئ لفهم ماضيه، ولذلك على الكاتب أن يكون حذرًا من هذا النقل، وفي الوقت نفسه يجوز له أن يضع هذه الوثائق في صبغة سردية ممزوجة بكل قوالب السرد(الفنية، الخيالية).

ويرى "ويستر Wister" أن الرواية التاريخية "تمثل أي شكل سردي يقدم وصفا دقيقا لحياة بعض الأجيال"[39].

يتضح في تعريف " ويستر Wister" أن كل نص أدبي (قصة، مقال، رواية، حديث شريف، سيرة ذاتية...الخ)، يقدم لنا وصفا دقيقا لحياة بعض الشعوب هو بمثابة رواية تاريخية ونحن نرى هذا الرأي صائب، لأن المادة المروية من مصادر التاريخ لا توجد فقط في الرواية كجنس أدبي معترف به وإنما التاريخ مادة متشظية توزعت على مستوى المصادر العلمية المختلفة.

أما " بيوكن Buchan " فإن الرواية التاريخية لديه هي كل رواية "تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ"[40]. وهذا تحديد جيد من "بيوكن Buchan" يبرز فيه أن الرواية التاريخية لابد من أن تختص بفترة تاريخية محددة يعمل فيها الكاتب أدواته الفنية لإعادة إظهار هذه الفترة إظهارًا فنيا موحيًا بعيدًا عن سطوة الوثائقية[41].

نلمح أيضا في رأي "بيوكن Buchan" أن الرواية التاريخية هي التي تقف عند فترة زمنية محددة من التاريخ مع العلم أن كل مرحلة من مراحل التاريخ تمتلك خاصية معينة تتميز بها عن سائرها من الفترات، لذلك يدعو إلى إعادة تركيب الحياة في فترة معينة من فترات التاريخ، وهو بمثابة إحياء وردَ الاعتبار إلى

---

[39]– محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص185.

[40]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[41]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ص(113–114).

الفترة التي طمسها النسيان وخير مثال على ذلك تمجيد وإحياء "الطاهر وطار" في مختلف أعماله الإبداعية للفترة الاستعمارية المظلمة التي عاشها شعب الجزائر.

في حين أن "بيكرBaker" يرى أن الرواية التاريخية هي تلك الرواية التي "تتناول عادات بعض الناس مكتوبة بلغة حديثة"[42].وهذا التعريف رغم اختصاره إلا أنه يغلّب فنية الرواية التاريخية على تاريخيتها، فالتاريخ مادة يشكلها الروائي بلغته الفنية الحديثة مركزا على ما سكت عنه التاريخ، فهذا التعريف يقدَم هدفا من أهداف كتابة الرواية التاريخية لا يكفل لها التميَز عن كثير من الروايات التي تشترك معها فيما طرح[43].

ينوه "بيكرBaker" إلى أن الرواية التاريخية تملك شروطًا على كاتبها أن يتحلى بها، ومن بين هذه الشروط العودة إلى العادات والتقاليد التي خلّدت تراثها بلغة حديثة وعليه أن يقصي من مادته المعرفية اللغات الهامشية التي كان الأولون يمارسونها، وإذا أردنا أن نسلم بمشروعية هذه الشروط نجده مجحفا لأن اللغات القديمة مترجمة إلى لغات حديثة، ولا نرى أي حرج للاستعانة بها.

الرواية التاريخية هي جسر يعبره المبدع في مسار رحلته الأدبية كأنه يجد فيها ملاذه، وحكمته، فهذا إن دلَ على شيء فإنما يدل على أن ذاكرة الإنسان هي الماضي المُلون بكل الألوان الثقافية(الفولكلورية والاجتماعية...الخ)، إذاً تبقى الرواية التاريخية أنموذجًا حيًا على وقائع التاريخ، فهي بمثابة لوحة فنية ينظر إليها الناظر ليفهم ما خلف السطور، ويعيد بناؤه من جديد على شكل مشهد واضح يكون أقرب إلى المخيلة البشرية.

4-2- نشأة الرواية التاريخية:

من القضايا المركزية المثارة في الفكر الأدبي العربي، والتي لا تزال تثير الاهتمام قضية نشأة الرواية العربية بصفة عامة والتاريخية بصفة خاصة. وتدور القضية حول سؤال مركب: هل الرواية التاريخية قديمة

---

[42]- محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، ص185.

[43]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص114.

قدم الإنسان العربي؟ أم أنها نوع جديد(دخيل)؟ وهل يمكن لها أن تنشأ في حقل آخر غير الرواية، أو أن تنبت في حقل غير ذلك الحقل الذي أينعت فيه؟.

تناسلت الأسئلة حول نشأة الرواية التاريخية، منهم من ينسبها للكاتب الأمريكي "ستيفن كرين Stephen Crane" صاحب رواية "شارة الشجاعة الحمراء"، إلاَ أن ظهورها بشكلها المتكامل بدأ لدى بعض النقاد الغربيين على يد كتَاب من أمثال "ولتر سكوت"(1771-1832) في روايته "ويفرلي"1814، وهو ما يرفضه كتاب آخرون يرون أن الرواية التاريخية الغربية بدأت على يد الكاتب الروسي "ليو تولستوي"(1827-1910) ولم يعرفها العالم قبل كتابته لروايته الشهيرة" الحرب والسلام"(1865-1869)، فقد جاءت هذه الرواية لتفصح عن معرفة واسعة يتمتع بها الروائي عن تاريخ الأسرتين اللتين تناولت الرواية تاريخهما، وعن غزو "نابليون" لروسيا، وعن ما يمتلكه من تجارب، وقوة خيال، فتمكن من خلال ذلك أن ينتج رواية فنية عظيمة. والآن تعيش الرواية التاريخية عصرا ذهبيا عند الغرب كما يظهر ذلك على أيدي كتاب معاصرين من أمثال: "خوسيه ساراماجو" و"ماركيز" و"ماريو فاراجاس لوسا" و"مارجريت اتوود"[44].

أما على الصعيد العربي فللحديث مساره الخاص، إذ نشأت الرواية العربية عند انطلاقتها الأولى في مهد التاريخ، ونرصد ذلك عند كتَاب مثل "سليم البستاني" في روايته "زنوبيا"(1871)، و"جورجي زيدان"(1861-1914) الذي غذَى هذا اللون الأدبي بسلسلة من الحكايات التاريخية الإسلامية حتى أن بعضهم يصفه برائد هذا الفن في أدبنا العربي، وتابعه في ذلك " علي الجارم"(1881-1949)،و" محمد فريد أبو حديد"(1893-1966) الذي قدَم "الملك الضليل" و "المهلهل سيد ربيعة" و"زنوبيا ملكة تدمر". و"محمد سعيد العريان"(1905-1964) الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في روايته "قطر الندى" و"شجرة الدر" و"على باب زويلة". و"علي أحمد باكثير"(1910-1965) الذي اتجه إلى التاريخ الإسلامي في أوطانه المتعددة فألف "وإسلاماه" و"الثائر الأحمر" و"سيرة شجاع". وبعد ذلك

[44]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ص(119-120).

ظهرت روايات "نجيب محفوظ" التاريخية التي جسدت لمحات من التاريخ الفرعوني في ثلاثة من أعماله هي "عبث الأقدار"(1939) و"رادوبيس"(1943) و"كفاح طيبة"(1944)، تعد من أبرز الروايات التي مثّلت التاريخ الفرعوني بامتياز[45].

4-3- أنواع الرواية:

إن غاية ما نرمي إليه هو تقديم ألوان الرواية لإعانة القارئ على فهمها وإدراكها، وتتمثل أنواعها كما حددها "**هينكل**"في أربعة أنماط. وينبني هذا التصنيف على معيار طبيعة "**المتخيل**"الذي تستلهمه الرواية في تشكيل عالمها الحكائي، فالمتخيل في الرواية قد يكون اجتماعيا يستقي مادته الحكائية من الواقع، أو نفسيا يسعى للولوج إلى العالم الباطني الداخلي والتركيز عليه باعتباره محور الدراسة، أو رمزيا باتخاذه الحكاية رمزا للتعبير عن أفكار مجردة، أو رومانسيا باتخاذها وسيلة للتفرغ عن مشاعره وعواطفه[46].

أ- الرواية الاجتماعية(الواقعية):

هي الرواية التي تقوم بتصوير حياة مجتمع من المجتمعات ووصفها عبر فترة زمنية معينة وصفًا كليًا شاملاً، في هذا الشكل الروائي يعيد المبدع تشكيل ملامح عالم يماثل العالم الذي نعيش فيه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر في الحياة المعيشة[47]، ومن أهم سماتها أنها تقدم كمية كبيرة من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان، إذ تمنح القارئ إحساسا قويا به من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقرى وشوارع المدينة والمباني والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة. والقصد من وراء ذلك كله هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص[48]، كما تركز على فعاليات التغيير في كل الجوانب منها

---

[45]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ص(120،121).

[46]- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص24.

[47]- ينظر: روجر ب .هينكل، قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب، د ط ، القاهرة، ص76.

[48]- ينظر: المصدر نفسه، ص77.

(الاقتصادي، الثقافي، السياسي، العاطفي تتطور وانهيار العلاقات الإنسانية...الخ). وتُطلعنا أيضا على طبيعة العالم الذي تعنى بتصويره.

ب-الرواية النفسية (السيكولوجية):

إذا كانت بؤرة الاهتمام في الرواية الاجتماعية هي تصوير طبيعة مجتمع ما، فإن بؤرة الاهتمام في الرواية النفسية تنصب على التطور الفردي: الحركة الفكرية للفرد، تبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط. فمصطلح "نفس" لا يعني أن الشخصية تحلل نفسياً، أو أن كل شيء يقدم كما لو كنا داخل وعي الشخصية ولكنه يعني أن الأسس المترابطة في الرواية، أو مناطق التركيز فيها هي الانعكاسات والتطورات التي تتجسد في شخصية أو مجموعة من الشخصيات[49]. وأهم ما يميز هذا النمط عن غيره من الروايات هو أن أحداثه داخلية تحدث في وعي وأعماق الشخصيات الروائية.

تعنى جميع الروايات النفسية بالأحاسيس الفردية ومحاولة النفاذ إليها، والبحث في الدوافع النفسية الواعية و اللاواعية التي تتحكم في سلوك الأفراد. فإذا كان الزمن في الرواية الاجتماعية أكثر فعالية وتوظيفًا فإنه في الرواية النفسية حاسة مفتقدة بالتقريب، وإن وُجد فهو زمن نفسي مكثف؛ يعني اللحظات النفسية الهامة في حياة الشخصية من الوجهة النفسية[50].

إن غاية ما ترمي إليه الرواية السيكولوجية هو أن تجعلنا نفهم طبيعة السلوك الناتج من الفرد وكيفية تشكّل مشاعره وأحاسيسه.

[49]- روجر ب.هينكل، قراءة الرواية، ص88.
[50]- ينظر: المصدر نفسه، ص90.

ج- **الرواية الرمزية:**

هي الرواية التي تقوم على "مبالغة تصويرية لجانب واحد من جوانب المجتمع، جاء معزولاً عن الأطر العادية، وبلغ حدًا كابوسيًا مرعبًا وهذا هو شأن رواية الحدث الرمزي التي يتصف أسلوبها دومًا بهذه السمة المميزة من التصوير المحرف، ..."[51]، فهي محو لنسيج الحياة العادية.

يعتبر "هينكل" رواية البرتقالة الآلية "لأنتوني بيرجس" مثالاً للرواية الرمزية، هذه الرواية يرويها مراهق فظ يدعى "ألكس" زعيم عصابة في إحدى شوارع لندن كما يتخيلها الكاتب في المستقبل، إن الهواية التي يمارسها "ألكس" وعصابته هي التسلية بضرب الناس الذين يقابلونهم في الشوارع أثناء الليل. حدث ذات مرة أن التقوا برجل عجوز يحمل كتبا من المكتبة، فأحاطوا به وراحوا يعنفونه، اختطف أحد الصبية كتابا عن مبادئ علم البلوريات، وأصرَ على أنه كتاب قذر، ومزَقه ونثر صفحاته في الشارع، وبعد ذلك أمسك "بيتي" بذراعيه وفتح "جورج" فمه واسعًا، وانتزع "ديم" أسنانه الصناعية العلوية والسفلية، وألقى بها على الرصيف، ثم أمسك "جورج" بشفتيه جانبا وسدَد إلى فكه الذي خلا من أسنانه لكمة قوية بقبضته المكورة حتى تفجر الدم من فمه[52].

إن حكاية "ألكس" وعصابته ليست سوى حكاية رمزية تصور لنا موضوع العنف المبالغ فيه لدى هذه العصابة، فهذه الفكرة ترمز إلى الوحشية والهمجية المنتشرة في الطبيعة البشرية.

د- **الرواية الرومانسية الحديثة:**

تتباين الرواية الرومانسية الحديثة عن غيرها من الروايات في كون أحداثها "تقع في مكان منعزل بعيد عن البيئة الاجتماعية العادية، والقصة تروى بطريقة غير مباشرة، و يعمد إلى نقلها بصورة حرفية تعول على الوصف كل التعويل لأن أحداثها كلها غريبة مثيرة للعجب"[53].

---

[51]- روجر ب.هينكل، قراءة الرواية، ص104.
[52]- المصدر نفسه، ص102.
[53]- المصدر نفسه، ص108.

إن بؤرة الاهتمام في الرواية الرومانسية الحديثة تختلف عنها في رواية الحدث الرمزي، لأن اهتمام الرواية الرومانسية الحديثة لا ينصب على حالة قائمة بعينها أو فكرة رئيسية محددة. إنها نوع من إلقاء الضوء على توترات معينة داخل البناء الاجتماعي المعاصر لها، إنها رؤية مجردة لحالة المجتمع البشري في أشكاله الكبرى، وليست تركيزًا على مشكلة واحدة، أو نوع واحد من التجارب الإنسانية داخل المجتمع[54].

ميَز الكاتب بين الرواية الرومانسية الحديثة والرومانسية الكلاسيكية لكون الأولى تتعامل مع شخصيات واقعية مستقاة من الواقع المعيش فنادرًا ما تكون مثالية، في حين الثانية تتعامل مع شخصيات ومواقف مثالية.

انطلاقًا من معيار "**الملفوظ الروائي**" ميَز "**باختين**" بين نوعين من الرواية، الرواية المنولوجية (الأحادية) والرواية الحوارية.

أ- الرواية الأحادية(المنولوجية):

هي انعكاس لرؤية المؤلف، وتكون العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية علاقة تحكَم وسيطرة، مما يجعل هذه الأخيرة تفقد حريتها واستقلاليتها في التعبير، فهذا التشخيص الأحادي يجعل الرواية المنولوجية تهيمن عليها وجهة نظر واحدة هي وجهة نظر الكاتب وخطاب روائي واحد هو خطاب المؤلف[55].

ب-الرواية الحوارية:

إذا كانت الرواية الأحادية رؤية خاصة بمؤلفها، فإن الرواية الحوارية رؤية للعالم نابعة من جدل وحوار وتباين وجهات نظر الشخصيات، فتعدد وجهات نظر الشخصيات الروائية وأفكارها جعل علاقتها بالكاتب قائمة على قاعدة الاستقلال؛ أي أنها تتمتع بحرية التعبير عن آرائها وأفكارها دون هيمنة وحضور سلطة الكاتب، ولذا نجد هذا النمط يحفل بمجموعة أفكار متعارضة وإيديولوجيات متصارعة [56].

---

[54]- روجر ب.هينكل، قراءة الرواية،ص110.
[55]-ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص ص(28-29).
[56]- ينظر: المصدر نفسه، ص29.

حدد "**لوكاش GEORG LUKACS**" أنماط الرواية على أساس علاقة "**البطل الإشكالي**" بالعالم، وسمة هذه العلاقة هي القطيعة بينهما، وهذا ما يمنح الشكل الروائي بنية جدلية سمتها التعارض بين الذات والعالم والتناقض بين الفرد والمجتمع[57].

أ- رواية المثالية المجردة:

يكون وعي البطل في رواية المثالية المجردة بالعالم محدودًا، بمعنى تعقد العالم الخارجي يفوق وعي البطل، فبطل هذه الرواية يعيش في الخيال والمثال ولا يرى حقائق العالم الخارجي ولا يدرك المسافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة لذلك نجده غير مستعد لتقبل الحقائق الخارجية إذا لم تتطابق مع أفكاره المثالية وهذا ما يسبب فشله في تحقيق أغراضه وأهدافه[58].

ب-رومانسية خيبة الأمل:

يسمي "غولدمان" هذا النمط من الروايات بالرواية السيكولوجية، ففي هذا الشكل الروائي تنشأ القطيعة بين البطل والعالم لاتساع وعي البطل بحيث لا يعود يرضيه ما يقدمه العالم الخارجي له[59] .

إذا كان البطل في رواية المثالية المجردة يحقق وجوده وكينونته بالخروج إلى عالم المغامرة؛ أي من خلال الصراع مع العالم الخارجي، فإن البطل في رومانسية خيبة الأمل ينسحب من العالم وينطوي على ذاته، بحيث تصبح الحياة السيكولوجية الذاتية بالنسبة له بمثابة الواقع الحقيقي لذلك يتميز البطل هنا بالسلبية[60].

ج- الرواية التربوية:

ما يميز هذا النمط الأخير أن البطل في هذا الشكل الروائي يتوصل إلى صيغة مصالحة بين ذاته والعالم، بحيث يحتل موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية، فهو يتكيف ويتأقلم مع طبيعة الظروف المحيطة

---

[57]- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي، ص29.
[58]- ينظر: المصدر نفسه، ص30.
[59]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[60]- المصدر نفسه، ص31.

به في المجتمع، مع الاحتفاظ داخل طيات نفسه على مثله العليا والقيم التي لا يمكن أن تتحقق إلاَ في ذواته فهو بهذا النهج الذي سايره يتغلب على عزلته وانطوائه ويحقق توازنًا بينه وبين العالم الخارجي[61].

المبحث الثاني: الرواية و تيار الوعي:

1- مفهوم تيار الوعي وسماته:

أ- مفهومه:

- **لغـة:**

جاء في لسان العرب في باب التاء كلمة تيار:

تير: التير الحاجز بين حائطين، فارسي معرب.

والتيار: الموج، وخص به بعضهم موج البحر وهو آذيه وموجه قال عدي بن زيد عف المكاسب ما تكدى حسافته كالبحر يقذف بالتيار تياراً.

والتيار: فيعال من تار يتور مثل القيام من قام يقوم ويقال: قطع عرقا تياراً أي سريع الجريه[62].

- **اصطلاحـا:**

يعرَف "روبرت همفري Robert Humphrey " قصص تيار الوعي بأنه " نوع من القصص يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"[63].

ويعرفه كذلك "وليام جيمس" بأنه "جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو لا يظهر

---

[61]- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي،ص31.

[62]- ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، ط1، 2008، ص62.

[63]- تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، د ط، القاهرة، 2000، ص27.

متقطع الأسباب فحسب، ولذلك فكلمات (نهر) أو تيار يمكن أن تكون استعارة ملائمة له. إنه ممزَق تماما، أنه يفيض... دعنا نسمَه تيار الأفكار أو الوعي، أو الحياة الخصوصية"[64].

ويعتقد بعضهم أن تيار الوعي "يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها، وبصدى كل حدث في أعماقها، ويتغير هذا الصدى بتغير الحالات، وفي هذا التفسير الموضوعي أيضا يرمي الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته، فالأحداث لا قيمة لها إلاَ في كشفها عن هذا الوعي، وهمَ الكاتب في هذه الحالة منصرف- بخاصة- إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية، وهو العمق، وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية... وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة في أزمان مختلفة ليبيَن سطحية العاطفة أو عمقها، معتمدا على تداعي المعاني في الزمن ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات"[65].

وترى "نجاح سراج "أن أسلوب تيار الوعي (المونولوج الداخلي) قد أحدث تأثيرا كبيرا في بنية القصة، لأنه يجسد أعماق العواطف ويفتح قنوات في أدقَ مفاصل النفس البشرية، ويكشف إشارتها السرية و الرمزية، ولعل أدقَ تعريف له هو قدرته على تحقيق العمق، ويعتبر "جيمس جويس" أول من استخدمه بشكل مبدع في نصوصه الروائية والقصصية، وتكمن تقنيته بأنَه منهج للتحليل النفسي تتمظهر تموضعاته في جسد القصة، لكشف أعمق أعماق النفس البشرية"[66].

على الرغم من مجهودات النقاد والباحثين التي كانت حول تيار الوعي إلاَ أنهم لم يتوصلوا إلى تعريف محدد وواضح، فقد كانت تعريفاتهم لهذا التيار متباينة من باحث إلى آخر ومن ناقد إلى آخر فكل منهم

---

[64]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص15.

[65]- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، د ط، بيروت، 1973، ص52.

[66]- التقاء الأدوات الفنية بين القص القرآني والقصة الحديثة، مجلة آداب وفنون. نقلاً عن: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006، ص59.

يربطه بزاوية معينة، مما جعله يتسم بعدم الدقة والوضوح، ف"عدنان محمد علي المحادين" يرى تيار الوعي بأنه " وسيلة تأزيم للعقل، فهو حيلة مصطنعة ليس فيها إعادة واقعية للعمليات الذهنية التي تجرى للشخصية، ونقول نعم ليس فيه إعادة واقعية للعمليات الذهنية؛ لأنه لو حصل مثل هذه الإعادة لفقد كونه تيارا للوعي"[67].

وقد يكون الباحث في هذا الرأي قريبا إلى ما يهدف إليه تيار الوعي، فهو ليس نقلا مباشرا للعمليات الذهنية أو لسلوك الشخصيات في القصص السردي وإنما هو استبطان لكوامن الشخصيات وتوجه نحو الأعمق لتبيان أسرار وخبايا العملية الإبداعية التي تحرك خيوطها هذه الأطراف.

ب- سمات تيار الوعي:

- ترتكز السرديات في تيار الوعي على بعض حالات نفسية للشخصيات.

- ترتكز أيضا على اللاشعور لتكشف لنا الوعي الباطني لأطراف الشخصيات، وأحيانا نجد هذا اللاشعور شيء إيجابي بالنسبة للقارئ، لكونه يستنبط من كوامن اللاشعور ما يضفي على العملية التأويلية نوع من الجمالية، تسعى إليها نظرية القراءة.

- الاختلاف في تحديد مفهوم تيار الوعي دليل على أهمية هذا الأخير، لينبثق هذا الاختلاف إلى إدخال روايات في تيار الوعي ليست منه، وإخراج روايات أخرى عدَها بعض النقاد من روايات تيار الوعي[68].

- تزاحم الأفكار في الذهن.

- نتيجة لهذا التزاحم تتوارد الأفكار بصورة غير منتظمة.

---

[67]- عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، ص34.

[68]- ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ص(9-14).

– نتيجة لعدم الانتظام تتقدم الأفكار وتتراجع في الذهن بلا أي ترابط بينها في المعنى الظاهري يفسر تقدمها أو تراجعها.

– سبب عدم الانتظام والترابط أقرَ الباحثون والنقاد بصفة التشوش الذهني لهذا التيار.

– على ضوء التشوش الذهني وما سبقه من صفات تعرَف بعض الباحثين والنقاد على سمة عدم الانتهاء والاستواء لهذا التيار.

– بناءً على عدم انتهاء التيار واستوائه رأى الباحثون والنقاد أن هذا التيار يأتي ممزقا، والتمزيق هنا يعني: عدم ترابط الأفكار والصور بمعنى محدد وواضح، هذا من ناحية، من ناحية أخرى أي اقتطاع بعض أجزاء الفكرة قبل أن تكتمل الفكرة أو الصورة في الذهن أو العقل الباطني.

– بناءً على كل ما سبق برزت عند الباحثين والنقاد سمة المفاجأة في الانتقال من فكرة إلى أخرى أو من حالة إلى أخرى.

– فسَر بعض النقاد والباحثين السمات السابقة على أنها رموز وعلامات لغوية تربط الأفكار والصور بعضها ببعض من ناحية، وتفسَر تضادها من ناحية أخرى[69]، على أنها تمثل البنى السطحية والبنى العميقة للذهن، وهي المراكز التي يتزود منها التيار بالأفكار والصور والتخيلات[70].

– يستثمر تيار الوعي في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، ومن ميزاته أنه يجعلنا لا نخلط بين كلمة "وعي" والكلمات الأخرى التي تدل على النشاط العقلي مثل (الذاكرة، الذكاء،...الخ).

---

[69]– ينظر: بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص– المفاهيم والاتجاهات–، مكتبة بيروت، ط1، القاهرة، 1997.نقلا عن: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، ص19.

[70]– ينظر: عماد، بسام، نظرية تشومسكي اللغوية والإفادة من تطبيقاتها، مجلة الموقف الأدبي، ع294، دمشق، 1995. نقلا عن: عدنان محمد علي المحادين، المصدر نفسه، ص16.

– يعد الاهتمام بالوعي الفرد، نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر، لكون هذا الأخير نقطة العبور نحو التجديد.

1-1- تيار الوعي من منظور نفسي:

الناظر في معجم مصطلحات نقد الرواية يعثر على مفهومٍ لتيار الوعي والمتمثل في "الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن"[71]، وإذا أردنا التحري على هذه التسمية نجدها تعود لمؤسسها النفسي "وليام جيمس" الذي يراه بأنه "جريان الذهن الذي يفترض عدم الانتهاء والاستواء"[72]، ويراه أيضا بأنه "تدفق التجارب الداخلية"[73]، لينتقل بعد ذلك إلى نقاد الأدب، مستثمرين هذا المفهوم في الحقل السردي للرواية الحديثة لكونه الأنسب إلى هذا الشكل المتشظي* (المتشعب) من الوعي.

و إذا أردنا الوقوف عند معجم مصطلحات الأدب ل"محمد بوزواوي" نجد لفظة "تيار الوعي" "اتجاه عام في الأدب ينحو نحو فكرة معينة أو تذوق معين تتبعه مدرسة من مدارس الأدب والفن، والتيار أعم من المدرسة لأن التيار الواحد قد يشمل عدة مدارس متنافرة"[74].

أما "ابراهيم فتحي" في معجمه يعتبره " طريقة في الكتابة تقدم مدركات الشخصية وأفكارها كما تطرأ في شكلها العشوائي وهذا التكنيك يكشف عن المعاني والإحساسات دون اعتبار للسياق المنطقي أو التمايز

---

[71]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، ط1، لبنان، 2002، ص66.

[72]– محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، ط2، بيروت، 1993، ص09.

[73]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* هناك من يصرح باضطراب المصطلح ويجعله غير محدود وغير مستوي ليذهب أحدهم إلى تسميته ب" الشكل الانسيابي للوعي" وهو شكل من أشكال الرواية الحديثة، وترجع تسمية الرواية الانسيابية إلى أحد كتابها الفرنسيين رومان رولان الذي أطلق عليها le roman fleuve.أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1989، ص35.

[74]– معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 2009، ص108.

بين مستويات الواقع المختلفة (النوم، اليقظة...الخ) أو بناء الجملة من حيث ترتيب كلماتها في أشكالها وعلاقتها الصحيحة"[75].

إلى جانب ذلك نجد "والتر ألن"، يضيف عبارة أخرى لتيار الوعي، هي مسيل الوعي، إذ يقول "يبدو أن أول من التقط عبارة مسيل الوعي هي ماي سنكلير عام 1918 وذلك في تقديمها لروايات دوروثي ريتشارد سون للإشارة إلى الوعي في ذاته في سريانه لحظة بلحظة... ويمكننا اعتبار ترسترا مشاندي في ذاتها اليوم رواية انسيابية(رواية مسيل الوعي)"[76].

ويُلح صاحب الرأي أن "دوروثي ريتشارد سون" كانت أول روائية تستخدم قاصدةً أسلوب مسيل الوعي في روايتها "أسقف المدينة"سنة 1915.

ويرى "محمد غنايم" أن " الفيضان والزمن هما جانبان من جوانب الحياة النفسية وإذا أراد الكتاب تصويرهما فلابد لهم من استحداث أساليب جديدة من القص"[77].

أما "إبرامز" فنجده يهتم بتيار الوعي، ويتضح ذلك من خلال تعريفه المتمثل في "الجريان المتواصل للمدركات، والأفكار والمشاعر في الذاكرة المتيقظة"[78].

وتبقى آراء علماء النفس، ونقاد النص الأدبي، لا تعد ولا تحصى ولذلك سنحاول الاختصار منها قدر الإمكان، لنضيف بعض الآراء المتعلقة بأهمية تيار الوعي من منظور نفسي، لكون هذا الأخير "يدل على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن

---

[75]– ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د ط، تونس، 1986، ص116.

[76]– الرواية الإنجليزية، تر: صفوت عزيز جرجس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1986، ص355.

[77]– تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص42.

[78]– صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، مجلة جامعة الملك سعود، ع15، 2003. نقلا عن: الصالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011–2012، ص12.

فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين. وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريبا[79].

إن الإبداع الأدبي والفني يتم عند المبدع في حالة شعورية (واعية) وتكون هذه العملية الإبداعية قريبة إلى نفسه، إذا تمت في حالة لاشعورية (لا واعية) لكونه يُنفس عن النزعات الفطرية المكبوتة في اللاشعور برموز تحمل نفس الدلالة يؤلف بينها في صورة حرة تلقائية[80].

إلى جانب ذلك نجد التجربة الفنية للمبدع متولدة من ركام الذكريات والنزوات والقوى الغامضة التي تسيطر علينا دون علمنا، و"الفنان عندما يقوم بالعمل الفني وإنما يحاول أن يخرج من حالة الجهل والبكم ويسعى إلى أن ينطق بالصوت الحقيقي"[81].

إذا أردنا التعليق على القوى الغامضة التي تتحكم في كوامن اللاشعور، نجد أن للقدماء (الإغريق، الرومان) رأيًا اعتقاديا، يتمحور حول وجود إله أو جني خفي يلقن هؤلاء المبدعين (أمثال هوميروس، فرجيل)، "إنهم أحسوا بذلك ولكنهم لم يفهموه ولم يستطيعوا أن يوضحوه. هذه القوى الغامضة التي تستولي على الفنان"[82]، وكذلك للقدماء في مجال الحلم رأيًا آخر، فهم يرون هذا الأخير انتقالا من دار السعادة إلى دار الشقاء أو العكس. ولذلك وجدوا في الجانب الإيجابي للحلم منبعا آخر من منابع الإبداع الفني، فحالة

---

[79]– روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص23.

[80]– داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية، د ط، الأردن، 2000، ص97.

[81]– إليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ط4، 1979، ص28.

[82]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الهيام (الوحي، الإلهام*) التي تعتري الفنان هي الأنسب لاكتشاف خفايا اللاوعي، ولقد كان "فرويد freud" قد أشار إلى ذلك بقوله "إن تفسير الأحلام هو أفضل سبيل لاكتشاف اللاوعي"[83].

ويمكننا القول إذاً بأن اللاوعي هو المفهوم المؤسس للتحليل النفسي وإسهاماته الكبيرة في الفكر النقدي المعاصر.

لا يمكن للقارئ المعاصر أن ينكر أهمية الجانب النفسي وعلاقته الوطيدة بالتحليلات الأدبية، لذلك يؤكد "صلاح فضل" على دور "جان لا كان" الذي أعلن الربط عبر اللغة التي تشكل جسرا بين علم النفس والأدب.

وربما اهتمام "لا كان" باللغة في الجانب النفسي يعود إلى كون هذه الأخيرة تترجم اللاوعي، في قوله "اللغة هي شرط اللاوعي"[84]، وتعتبر هذه المقولة الرئيسية التي مكَنت "لا كان" من إضافة نوعية تتمثل في الوجه الجديد الذي تبنته الدراسات النفسية، واهتمامها البالغ باللاشعور دورا في العملية الإبداعية، ركيزة أساسية تستند إليها الدراسات السردية الحديثة التي بدأت تبحث في دوافع وأسباب الكتابة ومضامين الكتابة عند كل كاتب (مبدع).

* علاقة أشبه بشريط متناثر من الصور والأحداث تزول فيها الحدود بين الممكن والمستحيل تتحول الأشياء بعضاً إلى بعض ويتعطل الزمن وتنعدم سلسلة الوجود التي تفصل بين النبات والإنسان والحيوان... وفي تلك الحالة ينهمر الماضي عبر الحاضر ويتصل بالمستقبل وفقا لمنطق عجيب. إيليا حاوي، في النقد والأدب، ص28.

[83]– المصدر نفسه، ص29.

[84]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، د ط، 1999، ص106.

1-2- تيـار الوعي من منظور فلسفي:

تعتبر فلسفة الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون" ذات أثر بالغ على الشعراء والروائيين، لكونها أكَدت على الخبرة والعفوية وحرَرت الخيال من قيود الفكر وحفزته إلى تخطي العقل العلمي للكشف عن الذات العميقة[85]، خاصة ما ارتبط بفكرة التحديد للزمن في القصة، لتتمرد على كل الآليات التقليدية التي كانت لا تنظر إلى الزمن على أنه زمن كرونولوجي. لتبيَن بأن زمن القصص السردي هو زمن نفسي منكسر يجمع بين الماضي والحاضر.

تقدم فلسفة الديمومة عند "برجسون" تصورا واقعيا جديدا للخبرة الإنسانية وللذات، وكل هذا يؤسس إلى مفهوم ديناميكي للشخصية يراها " تيارا مستمرا من الصيرورة"[86]، وتأكيدا على ذلك يستطيع الفرد بقوة الحدس إدراك ذاته في انسيابها عبر الديمومة، ونذهب إلى تعريف هذه الأخيرة بأنها " تيار مستمر من الحالات النفسية الممتزجة التي يمتد ماضيها في حاضر من شأنه أن يحوز المستقبل مما يجعلها في تغيير مستمر وصيرورة دائمة"[87].

لا يمكن للقارئ المعاصر إنكار أهمية الفلسفة في مجالات شتى، فارتباط الفلسفة بالأدب خير مثال على ذلك، فهي تسعى في قراءتها إلى التعمق والتأمل في كل فكرة تعترض طريقها، فمثلا اهتمام الفلاسفة أمثال (برجسون، غاديمير، بول ريكور) بالزمن ومحاولتهم التعمق في أسراره ما هو إلاَ دليل على مساهمة الفلسفة في صنع تيار الوعي الذي من خلاله سترقى الدراسات النقدية و الأدبية إلى ما تطمح إليه.

---

[85]- صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة. نقلا عن: الصالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة، ص19.

[86]- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، د ط، 2004، ص86.

[87]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ارتبطت قضية الزمن عند الفلاسفة بأحوال النفس الإنسانية، ويعد هذا الربط من الجذور الأولى لزمن تيار الوعي، إذ أدرك القسيس" أوغسطين" في نظريته التي تركزت على الاختيار اللحظي للزمن- أهمية الجمع بين المقولات النفسية للذاكرة والتوقع أو الماضي والمستقبل، لأن" الذهن هو الذي يرتب العلاقة بين أقسام الزمن الثلاثة، ويُوجد وظائف التوقع والانتباه والذاكرة، فالمستقبل الذي يُتوقع يمر من خلال الحاضر الذي هو انتباه إلى الماضي الذي يتذكر، وإذا كان لا وجود للماضي وللمستقبل على مستوى المعايشة الحقيقية، فإنهما موجودان في الذهن، والتوقع للمستقبل، والتذكر للماضي، ولا يمكننا أن ننكر **أن** الحاضر ليس له مدة أو امتداد، لأنه لا وجود له إلاَ في لحظة مروره، ومع ذلك فإن انتباه الذهن يبقى وبواسطته يُمرر ما هو موجود إلى الحالة التي تصبح فيها غير موجودة"[88].

نستشف من خلال هذا أن العمليات الذهنية هي التي ترتب العلاقة بين أقسام الزمن، وتُوجد وظائف: التوقع والانتباه والذاكرة، والانتباه الذهني يمر من خلاله الحاضر إلى الماضي، ومن ثم قامت شخصيات تيار الوعي بمد الحاضر من خلال تداعي الذهن بالأفكار، أثناء وقوع حدث من أحداث القصة الخارجية التي تعتبر- بغض النظر عن زمنها- حاضرا بالنسبة لزمن التداعي وليس لزمن المحتويات التداعي[89].

إن "أوغسطين" وتيار الوعي كلاهما ركز على الترابط بين الزمن والذات، وعلى الذاكرة والتذكر، أضف إلى ذلك تركيزهما على الزمن الحاضر، والمقصود بذلك هو إثبات الزمن من خلال إثبات الذات بمنظومة من التصورات التي تنطلق من منظومة العقل وطرائق علاقتها مع العناصر الموضوعية المحيطة بها[90].

---

[88]–St Augsin, les Confession's, tradsulation pat louis de man dadonetpirrehory .ed. Du Seeuilsparis, 1982.p.317 .نقلا عن: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، ص59

[89]– المصدر نفسه، ص ص(85-88).

[90]– المصدر نفسه، ص59.

وكذلك نجد ل "أفلاطون" رأيا في مسألة الزمن من الوجهة الفلسفية، وهو يربط بين الزمن والنفس القائمة التي "لا تعلمنا غير تذكر ما تعلمنا في الزمن الماضي، (لأن أنفسنا في موضع ما قبل أن تصير في هذه الصورة إلا نسية)...فالنسيان ذهاب المعرفة، والتعلم تذكر لما عرفته النفس قبل أن تصير إلى الجسد"[91]، نلتمس من كلام "أفلاطون" أن الذهن ينطلق من لحظة الحاضر المرتبطة بالواقع، لينتقل عبر الذاكرة متجها نحو الماضي.

ول "أرسطو" رأيا في هذا الجانب يذهب فيه إلى القول" فالجسم الذي في طباعه ميل مستدير، فإن حركاته من الحركات النفسانية دون الطبيعية، وإلاَ لكان بحركة واحدة... بل قد يكون ذلك في الإرادة لتصوره غرض ما يُوجب اختلاف الهيئات، فقد بيَن أن حركة النفس مرتبطة بالإرادة"[92]، والمستخلص من هذا الكلام هو ارتباط الزمن عند الذات الفردية بالحركة، فكل حركة تقوم بها هذه الأخيرة نابعة عن إرادة تطمح إليها هذه الذات.

ويصرَ "كانط" على ذاتية الزمن " فالزمان ليس شيئا آخر غير شكل الحس الباطني، الشكل الداخلي لأنفسنا ولحالتنا الباطنية"[93]، ولعل في هذا الكلام إشارة إلى الجذور الأولية لزمن تيار الوعي في الزمن الفلسفي، فهي نفس الفكرة تقريبا ذهب إليها علماء النفس، حيث ألحَوا على أهمية الجانب الباطني (اللاشعور) في العملية الإبداعية، وهو نفس الشيء تقريبا صاغه "كانط" حين أصرَ على فكرة الزمن ودورها في تيار الوعي فلقد عدَه زمنا باطنيا(داخلي) لا يشعر به إلاَ صاحب (الكاتب) القصص، أو شخصية من شخصياته الموظَفة في هذا الأخير، لكونها تقوم بعملية محاكاة الواقع عن طريق كوامن هذه النفس الداخلية

---

[91]– محاورة فيدون(كتاب أفلاطون في الإسلام)، نصوص حقَقها وعلَق عليها: عبد الرحمان بدوي، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1982، ص123.

[92]– ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تر: نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دبنا، دار المعارف، ط2، القاهرة، د ت، ص437.

[93]– نقد العقل المحض، تر وتقديم: مؤنس وهبة، مركز الانتماء العربي، د ط، بيروت، د ت، ص65.

(اللاشعورية)، ليكون فيها الزمن عنصرا حتميا لا تخلو منه النفس الإنسانية المعلقة بين ثنائية الماضي والحاضر.

أما على الصعيد العربي، نجد "أبو بركات البغدادي" يجتهد في هذا المجال ليقدم لنا رأيا حول مسألة الزمن، "الشعور بالزمن عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية أو حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها"[94]، يرمي "البغدادي" من خلال هذه المقولة إلى أن الشعور بالزمن مرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان الواعي، لأن نفسه تقوم بإدراك الأشياء قبل حدوثها وبعد حدوثها، لكونها تشعر بالحاضر يحلق أمامه وفي نفس الوقت يستحضر الماضي بكل حيثياته.

[94]– العاني ابراهيم، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، د ط، الرباط، 1993، ص181.

المبحث الأول: آليات نسج الوعي التاريخي في ظل قالبٍ روائي فني.

1- الوعي التاريخي والحدث الروائي:

إن أهم ما تقوم عليه الأحداث الروائية في هذا النمط من السرد هو الوعي التاريخي، باعتباره الأرضية الخصبة لنسج الأفعال السردية، إذ يسعى المنتج من خلال أفعاله السردية إلى كشف العلاقة الكامنة بين الوعي التاريخي والحدث الروائي التي تتميز بشفافية خاصة؛ يعني بفضل عملية الكتابة ومحاولة المبدع رفع الستار عن الوقائع الماضوية وإلباسها زيا فنيا يُخرجها من دائرة الحقائق التاريخية المسجلة، وبذلك يصبح الحدث الروائي شفافا تُرى من ثقوبه الوعي التاريخي. إذ تعد/ الأفعال السردية الحركة المحفَزة لكل التحولات التي تساهم في صنع الأحداث، فهي" الانتقال من حالة إلى أخرى، وكل تحول، وإن قلَ حجمه يشكل حدثا، بمعنى كل ما يمثل حركة أو تغيير من حالة إلى أخرى، ونظرا لكون البنية السردية تُعنى بثلاثية (الشخصيات، الزمان، المكان)، فهذا يجعل الأحداث تتداخل بشكل أو بآخر مع غيرها، وترتبط ارتباطا وثيقا بتنامي الأحداث حيث يجري تصور القارئ بناء على نوع خاص من الأحداث، التي تصدم أفق انتظاره، إذ يحدث تنافر بين ما يتوقع القارئ حدوثه، وما حدث فعلا، وهنا تنجح الأحداث بامتياز"[95]، ويكمن سرها في لذَة التلاعب بالحقائق، ونظرا لكونها تركَز على عناصر السرد الأساسية ذاتها(الشخصيات- الزمان – المكان)، فإنه إذا حدث تلاعب بواحدة من هذه المكونات اهتزَت خطية الأحداث وتعقدت ما يصعب معه تثبيت المعنى والهدف.

جاء تقسيم أحداث الرواية تقسيما محكما يراعي التتابع الكرونولوجي لها، إذ تكاد تخلو من الثغرات، فهي تظهر في شكل "مجموعة من الأفعال السردية، تتوق إلى نهاية أي أنها موجهة نحو غاية... هذه

[95]- ينظر: رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص – عربي، انجليزي، فرنسي-، دار الحكمة، د ط، 2000، ص 72.

الأفعال السردية تنتظم في إطار سلاسل تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية"[96]. فهذا الترتيب والتنظيم التسلسلي للأفعال السردية يعود إلى قدرة المبدع الذي يتحمل وظيفة نقل الوعي التاريخي بزيٍ فني يخرجه من دائرة الحقائق التاريخية المسجلة.

1-1- صراعات الأفعال السردية في البوح الأول:

الأفعال السردية	رقم الصفحة
استهل منتج النص بوحه الأول بوفاة "بلخير" زعيم عرش أولاد سيدي علي.	15
اتجاه أصابع الاتهام في مقتل "بلخير" إلى عرش أولاد النش وبالتحديد "عباس" القايد و"حميدة".	15
تخطيط أبناء "بلخير" لكيفية الانتقام لقاتل أبيهم.	18
حب "سالم" ل"زكية" بنت "البغدادي" حباً جنونيا. يا ترى هل تحقق له الأقدار أمانيه وأماله؟.	19
حب "العربي" ل "حمامة" بنت الشيخ "لكحل" الذي كان لامثيل له. فبالرغم من حبه الشديد لها إلاَ أنه غير مطمئن البال حتى يتزوجها. فهل يحقق له القدر ذلك؟.	25
حصار كبير تعاني منه "حمامة" من أخيها "الطاهر" الذي كان يعرف أمواج العواطف الجياشة بينها وبين "العربي"، فهو لا يعارض ذلك وإنما أراد أن يكون لهذا	25

[96]- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الأدب العربي-، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2006، ص 39.

الحب ثمرة وهي الزواج وتكوين أسرة.	
استعداد أبناء "بلخير" للذهاب إلى عرش أولاد النش لخطبة ابنة خالتهم "سرولة" لأخيهم "سالم".	26

زيارة القايد "عباس" لشيخ زاوية أولاد سيدي بوقبة "عمار" لتعميق العلائق بين العرشين.	32
رغبة القايد "عباس" في الزواج ب"حمامة" بنت الشيخ "لكحل".	36
أنانية ووحشية شيخ الزاوية "عمار" في طلب "سلافة الرومية" أن تكون خادمة له، وهو يقصد غير ذلك.	37
أمل "العربي" أن يكون الأسبق الذي يثأر لأبيه، بتخلصه من القايد "عباس" و "حميدة" متأملاً في شرب دمهما وتطهير الأرض من رجسهما وظلمهما، فهل سيكون العربي الوحيد الذي يثأر لأبيه؟ أم أنه يطلب العون من إخوانه؟ وهل حقاً سيثأر لأبيه؟ أم بمرور الوقت تصبح قضية الثأر في طي الكتمان؟.	42
نفس أماني "العربي" وأخوه "الزيتوني"، إلاَ أنهما لم يصرحا لبعضهما البعض فكليهما يخطط لقتل الوحش "عباس" وعميله" حميدة". يا ترى من يكون الأسبق لتنفيذ المهمة؟.	43
إحساس غريب يراود "الزيتوني" فهو يحس دائمًا بتهاطل المشاكل عليه خاصة بعد وفاة أبيه، وترك له القبيلة أمانة في عنقه. هل يفي الزيتوني لوعد أبيه؟ أم أنه يبعد	43

مسؤولية العرش على كاهله؟.	
غطرسة ووحشية القايد "عباس" في قتل "الربح" بنت ابراهيم، قتلها بوحشية ودناءة كأنما يسحق حشرة. هل سينتقم "خليفة" لموت زوجته؟ أم أنه يدع الزمن يُنسيه في كل أحزانه؟ فهل سيتعاون الجميع على قتله؟ لأنه جرح جميع مشاعرهم وأحاسيسهم .	43
انهزام بجاية سنة 1833 واستشهاد المئات من أناسها، وتهديم كل مؤسساتها العلمية ومنابرها الدينية.	45
فطنة الشعب الجزائري من سباته وسعيه إلى الاستعداد لمجابهة الواجد الفرنسي، وهذا بفضل الشيخ "أحمد" شيخ زاوية سيدي بوقية الذي اتخذ الزاوية خلوة له ولأتباعه يتفرغون فيها للعلم والعبادة.	46
مساعدة الشيخ "عزيز" ابن الشيخ العلامة الولي الصالح المجاهد "محمد أمزيان الحداد" للشيخ "أحمد" في مواجهة المستعمر الفرنسي.	46
فشل ثورات الشرق الجزائري وسجن الشيخ "الحداد" في معتقل قسنطينة حيث لقي ربه هناك بعد أيام من سجنه.	47
قتل أحد الخونة الشيخ "المقراني" غدرًا بمعركة وادي سوفلات.	47
سلب فرنسا أراضي الجزائر الصالحة للزراعة وتسليمها للمعمرين وترك أراضي البور للجزائريين، كما أبادت الآلاف من العزل والنساء والأطفال ونفت عشرات الزعماء والقادة إلى كاليدونيا الجديدة.	47

رحلة المقاومين إلى الجنوب لمواصلة الجهاد.	47
التقاء الشيخ "أحمد" بالشيخ "بومرزوق" أخ الشيخ "المقراني" الذي حمل لواء الجهاد بعد أخيه الشهيد "المقراني".	48
تنفيذ قوات الاحتلال الفرنسي الإعدام الجماعي في خمس مئة مقاوم أعزل.	49
وفاة الشيخ "أحمد" شيخ زاوية سيدي بوقبة تاركا القيادة لابنه "بلقاسم".	50
محاولة فرنسا استمالة شيوخ الزوايا إليها خوفا من الوعي المنتشر فيها، ولحسن حظها وجدت ضالتها في الشيخ "عمار" الذي انصاع لأوامرها.	51
إعجاب "أحمد باي" بشخصية "حسين المكحالجي" فزوَجه بابنته "كريمة".	52
سقوط قسنطينة في يد الأعداء عام 1837.	53
انتقال "أحمد باي" والمقاومين إلى الصحراء لمواصلة الجهاد.	53
مداهمة جراد فرنسا منطقة قسنطينة سنة 1837 بأعداد لا حصر لها من الجنود، مما أدى إلى استشهاد الكثير من النساء والأطفال والرجال وفي هذه المعركة أسلم "حسين المكحالجي" الروح إلى خالقها.	54
وفاة "كريمة" زوجة "الحسين المكحالجي" وابنة الباي " أحمد".	55
زحف فرنسا سنة 1850على منطقة تل الغربان ممارسة إرهابًا أعمى على أهلها واستيلائها على جميع ممتلكاتهم.	55

وحشية وهمجية أولاد النش وأولاد سيدي بوقبة باستيلائهم على الأراضي الخصبة لأولاد سيدي علي. ما الذي يستطيع أن يفعله "الزيتوني" وهو كبير العرش؟ هل يمكن أن يواجه هذين العرشين الكبيرين ووراءهما فرنسا بسطوتها وقوتها؟ أم أنه يستسلم أمام هؤلاء الحكام المتغطرسين؟ وإذا بقي مكتوف الأيدي فكيف ستغدو بقبيلة أولاد سيدي علي التي تركها له أبوه "بلخير" أمانة في عنقه؟.	56
طلب القايد "عباس" يد "حمامة" من أبيها.	58
سعي "خليفة" للثأر لدم زوجته ونسج خطة لذلك.	69
خوف وقلق الشيخ "لكحل" من طلب القايد "عباس". هل حقاً سيزوج ابنته لمجرم؟ أم يتحداه ويصرخ في وجهه لن أزوجك ابنتي؟ هل له شجاعة بأن يتحدى القايد الذي تدعمه فرنسا؟ أم أنه يستسلم لطلبه. إذا افترضنا حدوث ذلك هل ستسامح "حمامة" أبيها.	79
ذهاب الشيخ "لكحل" إلى شيخ الزاوية "سي الطالب" ليستشيره في أمر "حمامة" لسوء حظه خيَب "سي الطالب" أمله لأنه هو أيضا كان حالما بها.	80
دعوة الحاكم الفرنسي للقايد "عباس" التي كان من ورائها هدف محدد، وهو رفع مرتبته وجعله سيدًا على جميع العروش.	84
منافسة القايد "عباس" و"العربي" في الظفر بحمامة.	86

حزن شديد ألمَ ب"سالم" خاصة بعد أن فرض عليه الزيتوني الزواج ب"سرولة" ابنة خالتهم متذرعًا بوصية أمه. هل حقا أوصته أمه؟ أم أن "الزيتوني" أراد أن يخلص ابنة خالته من مخالب النسور؟ وكيف ل"سالم" أن يعيش مع "سرولة" بعد أن بنا أعشاش الحب والأحلام مع "زكية" بنت البغدادي؟.	91
ذهاب الشيخ "لكحل" إلى أبناء "بلخير" طالبًا العون منهم في شأن زواج "حمامة" بالقايد عباس، فهو لا يستطيع لوحده أن يتحداه.	91
تهديد "سي الطالب" من قبل القايد "عباس".	97
ذهاب "العربي" إلى بيت الشيخ "لكحل" لخطبة ابنته "حمامة".	100
زواج "سالم" من ابنة خالته "سرولة" متذرعا بأن أمه أوصته بذلك. إذا كان حقاً أحب "زكية" بنت البغدادي كما يشاع على ألسنة الجميع، فكيف له أن يفرَط في حبها بهذه السهولة؟ وكيف له أن يستسلم لنزوات أمه وأخيه الزيتوني؟ ألا تعد "زكية" سالم خائن وخالف الوعود؟ أم هي أيضا تتحجج بأنه نفذ وصية أمه لا أكثر؟ وإذا كان ذلك تنفيذاً لوصية أمه فتبًا لرجل لا يدافع عن حبه.	116
إعلان " العربي" خطوبته رسمياً مع "حمامة".	117
مراقبة أولاد النش لكل تحركات أولاد سيدي علي.	118
تخطيط "حميدة" لاختطاف "حمامة".	123

تهريب "سلافة الرومية" لابنها "يوسف" خوفاً على مستقبله، فكيف لفتى بريء مثله أن يعيش بين الوحوش المفترسة؟.	124
سعي "سلافة الرومية" و "خليفة" للثأر من القايد "عباس".	125
فرار "العربي" مع معشوقته "حمامة".	126

1-2- الأحداث الروائية في مسار الوعي:

الأفعال السردية	رقم الصفحة
دخول "العربي" و"حمامة" إلى مدينة سطيف ولقائهما مع "سي رابح".	143
استضافة "سي رابح" ل"لعربي الموستاش" و"حمامة" في منزله.	145
خروج "العربي" مع "سي رابح" إلى المدينة ليعرفه على شوارعها وأسواقها.	146
بحث "سي رابح" على منصب شغل ل"لعربي الموستاش".	158
بحث فرسان القايد "عباس" على "العربي" و"حمامة".	160
مرض القايد "عباس" بسبب فرار "العربي" مع معشوقته.	161
تخطيط حميدة لاختطاف "الطاهر" ابن الشيخ "لكحل" وجعله وسيلة لعودة الفارين "العربي" و"حمامة".	161
مرض "الزهرة" ابنة الشيخ "ساعد" زوجة خليفة الثانية.	162
وفاة زوجة خليفة الثانية "زهرة".	165
بناء "العربي الموستاش" منزل خاص به في المدينة، وهذا بفضل عون سي رابح.	165
زواج "العربي الموستاش" ب"حمامة" رسميا.	166

حصول "العربي الموستاش" على منصب شغل في حديقة "فرانكو".	169
خطة "سلافة" الجهنمية لقتل القايد "عباس"، وذلك بوضع سمٍ في أكله.	174
مقتل "البهلي لخضر" من طرف القايد "عباس".	175
إلصاق تهمة مقتل "البهلي لخضر" إلى أولاد سيدي علي، فهي خطة مسبقة لكي يثأر القايد "عباس" من أولاد سيدي علي عامة وأبناء خاصة.	176
فرار "سي الطالب" مع عائلته.	182
حثَ "الزيتوني" "عيوبة" على الذهاب إلى سطيف للبحث عن "حمامة" و"العربي".	182
إرسال "عيوبة" إلى سطيف بحثًا عن "العربي" و "حمامة".	183
اختطاف "الطاهر" من قبل القايد "عباس". فكيف سيكون ردَ فعل الشيخ "لكحل" عند سماعه هذا النبأ؟ وهل يواجه القايد عباس بعد أن خطف منه فلذة كبده؟أم أنه يستسلم لهذه المشاكل التي هاجمته من كل حدب وصوب.	185
إعجاب "العربي الموستاش" بجمال "سوزان" الساحر الفاتن.	194
بحث "شمعون المونشو" و "فرانكو" عن الكنز المزعوم في مدينة كويكول.	201
انبهار ودهشة"حمامة" من بهرجة وضوضاء المدينة.	202
زيارة "العربي الموستاش" لماخور المدينة.	208
ذهاب "الزيتوني" و"البغدادي" إلى زاوية سيدي بوقبة لطلب المساعدة من الشيخ "عمار"، بسبب الوضع الذي آل إليه عرش أولاد سيدي علي.	224
إنجاب "حمامة" مولودا سماه "العربي" "بلخير" إحياءً لاسم أبيه.	218
أسلم الشيخ "لكحل" الروح إلى بارئها.	227

طلب "سي رابح" يد "حليمة" للزواج.	230
إنجاب "حليمة" بنتين من زوجها "سي رابح"، إلا أن الموت خطفت إحداهما بسبب شدة البرد.	232
بحث الضباط الفرنسيين عن "العربي الموستاش" و "حمامة".	234
خيانة "العربي الموستاش""حمامة" مع "سوزان".	248
وصول "عيوبة" إلى مدينة سطيف بحثا عن "العربي" و"حمامة".	251
اكتشاف "أمقران" مقبرة تينهنان في واد الهف.	258
انتشار خبر موت القايد "عباس" في المدينة.	275
تفتيش الدرك الفرنسي عن قاتل القايد "عباس".	275
تخطيط "سي رابح"و"أمقران" لتشكيل حزب ثوري.	276

1-3- الأحداث الروائية في مناجاة المهدي المنتظر:

الأفعال السردية	رقم الصفحة
وصول خبر مقتل القايد "عباس" و"حميدة" إلى عرش أولاد سيدي علي.	288
انقاذ وتخليص "خليفة" ل"سلافة الرومية" من براثن الشيخ "عمار" والفرار بها إلى سطيف.	297
وصول "خليفة" و"سلافة الرومية" إلى مدينة سطيف وبحثهما عن مأوى للمبيت.	301
انتقال القيادة إلى "جلول" ابن القايد "عباس".	306
انقسام عرش أولاد النش إلى قسمين، قسم للقايد "جلول" وأقاربه، وقسم آخر للحاج "فرحات" وبقية عرش أولاد النش.	309

وصول خبر فرار "سلافة الرومية" إلى القايد "جلول" وأمه.	310
تخطيط شيخ الزاوية "عمار" والقايد "جلول" لخطف "العربي" و"حمامة".	319
محاولة "خلاف التيقر" القبض على "خليفة" و "سلافة الرومية".	319
زيارة "العربي الموستاش" و"حمامة" قرَابة سيدي علي وعرشهما.	324
إخبار "العربي الموستاش" أخوه "الزيتوني" كيف نسج خطة لقتل القايد "عباس" و"حميدة" والتي تمت بفضل عون "سوزان" التي زوَرت الاستدعاء، وكذلك "سي رابح"و"أمقران".	326
عودة العربي الموستاش وحمامة إلى سطيف برفقة أمها وأخيها الطاهر	327
وصية "العربي الموستاش" لأخيه "سالم" بأن يسمي مولوده إن كان ذكرا "محمود" إحياءً لاسم أخيه الشهيد، و"فاطمة الزهراء" إن كانت أنثى إحياءً لاسم أمهم.	327
خروج "العربي الموستاش" إلى المدينة بحثًا عن "خليفة".	329
التقاء "العربي الموستاش" ب"خليفة" في السوق.	332
زواج "خليفة" ب"سلافة الرومية".	333
حمل "سوزان" من عشيقها "العربي".	336
خطف "خلاف التيقر""بلخير" ابن "العربي الموستاش".	337
تهديد "خلاف التيقر" من قبل "سي رابح" و"العربي الموستاش".	338
ذهاب "خلاف التيقر" لشيخ الزاوية "عمار" لطلب العون منه.	339
إلصاق تهمة فرار "سوزان" ل"لعربي الموستاش" وأخذه إلى مركز التحقيق.	341
زواج "العربي الموستاش" ب"سوزان" سرا.	345
عودة "يوسف الروج" ابن "سلافة الرومية" من الجزائر العاصمة.	345

التقاء "سلافة الرومية" بابنها "يوسف".	346
حديث "يوسف الروج" عن الوعي المنتشر في الجزائر العاصمة.	348
اجتماع الجزائريين في المساجد لغرض توعية الشعب وزرع الروح الوطنية في نفوسهم.	359
انتشار الوعي في مدن وقرى الجزائر.	360
بناء المساجد والمدارس لنشر الدين الإسلامي، وتوعية النشء بنشر العلم وتمزيق حجب الجهل والتخلف.	363
دعوة "ابن باديس" والشيخ "الابراهيمي" إلى استقلال التعليم العربي، واستقلال المساجد.	366
تسليم "سوزان" ابنتها "حورية" لأبيها "العربي".	371
تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين* برئاسة "عبد الحميد بن باديس" ونيابة "البشير الإبراهيمي".	376
ظهور مشروع فيوليت* وتداول الناس لأفكاره.	377

*– تأسست جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عام1931 بنادي الترقي بالجزائر العاصمة، برئاسة عبد الحميد ابن باديس والشيخ الابراهيمي وأهم ما كانت تسعى إليه الجمعية هو محاربة أنصار الاستعمار، وتحطيم البدع والضلالات الدينية التي استغلها الاستعمار تحت ستار الطرقية وبفضل مجهوداتها تمكنت من تطهير الدين وإرجاعه إلى تعاليمه الطاهرة.
تتمثل مطالب الجمعية في جعل اللغة العربية لغة رسمية مثلها مثل اللغة الفرنسية، وحرية المساجد؛ أي أن تتولى أموره جمعيات دينية بفصل الدين عن الدولة/الحكومة، وكذلك التعليم الديني؛ أي تأسيس كليات خاصة بتعليم الشريعة الإسلامية وتخريج موظفي المساجد والأئمة منها. عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 –1962، الجزء الأول، دار هومة، د ط، الجزائر، 2009، ص362. ينظر: أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، د ط، القاهرة – مصر، د ت، ص164. ينظر: عمار الطالبي، آثار ابن باديس، الجزء الأول من المجلد الثاني، دار الغرب الإسلامي، ط4، تونس، 2008، ص ص(325–326).

وصول رسالة تهديد ل"لعربي الموستاش".	377
انتشار الفقر والمجاعة في قرى الجزائر بسبب وحشية المعمرين.	386
ذهاب "الطاهر" إلى عرش أولاد سيدي علي ليتقصى أخبارهم.	387
إرسال "سرولة" إلى مدينة سطيف لتعالج عند الطبيب اليهودي "قج".	389
استقرار "فرحات عباس" بمدينة سطيف ورغبته في فتح صيدلية ومكتبة.	394
احتفاء سكان سطيف ب"فرحات عباس".	395
تعريف "صالح القاوري" بشخصية "فرحات عباس".	396
عرض "فرحات عباس" لمختف منجزاته، ومن بينها منجزه المعنون ب"الشاب الجزائري" الذي أصدره سنة 1931 وتحدث فيه عن وضعية الشعب الجزائري وما يعانيه من قهر وإقصاء وتخلف.	396
رفض "العربي الموستاش" و "سي رابح" لأفكار "فرحات عباس".	397
وفاة "سرولة" والشيخ "البغدادي" وزوجته، واثنان من أولاد "الزيتوني" بسبب المجاعة والمرض.	401
زواج "سالم" ب"زكية" بنت البغدادي.	401
سفر "سي رابح" إلى قسنطينة لحضور اجتماع عقدته جمعية العلماء بشأن ظهور جمعية	403

*- ينص مشروع فيوليت على منح الجزائريين حق التمثيل والانتخاب، وإصلاح التعليم وإلغاء المحاكم الخاصة، وكان المستوطنون- وهم أصحاب السلطة الفاعلة في إدارة الاحتلال- قد وقفوا ضد هذا المشروع، أما الأمة الجزائرية فقد قابلته في بداية الأمر بالرفض والمقاومة لما فيه من عدم التسوية في الحقوق بين الجزائريين والفرنسيين، وبين طبقات الجزائريين أنفسهم، وما فيه من تهيئة الطبقة المثقفة للاندماج مع السكوت التا م عن الدين واللغة، ولكن بعدما عُدلت قراراته واستجيب لنداء الفئة المثقفة وسُمح لهم بالمحافظة على الشخصية الإسلامية نالت قرارته رضى النخبة، أما الأقلية فظلت تطالب بالاستقلال التام عن فرنسا. محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث – النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، مؤثراتها – بدايتها – مراحلها –، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص26. ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

علماء السنة.	
تأسيس حزب سري سُمي "حزب الثوار" بزعامة "سي رابح" و"العربي الموستاش" و"سي الهادي" وغيرهم، وتم تكليف "سي رابح" بالتنسيق والإشراف، و"أمقران" بالتسليح، و"خليفة"و "العربي" بالتخطيط وقيادة العمليات، و"يوسف الروج" بالتوعية والرصد والتنفيذ.	406
تخطيط أعضاء حزب الثوار لحفر مخابئ تدخر فيه الأسلحة.	407
فتح "يوسف الروج" ورفاقه لنادٍ صغير تحت اسم "نادي الشباب" لعقد الاجتماعات وإلقاء المحاضرات.	409
إلقاء "فرحات عباس" محاضرة في قاعة المسرح يدعو فيها إلى مساواة حقوق الجزائريين مع الفرنسيين.	409
غلق فرنسا بعض المساجد والمدارس خوفا من الوعي المنتشر فيهما.	412
اعتقال "مصالي الحاج" بتهمة تحريض العسكريين الجزائريين في الجيش الفرنسي على العصيان.	418
ذهاب "سي رابح" و"العربي" و "سي الهادي" إلى قسنطينة للمشاركة في المسيرة مطالبين فيها بإطلاق سراح "مصالي الحاج".	420
خطف "خلاف التيقر""سلافة الرومية" وأخذها إلى شيخ الزاوية "عمار".	424
زيارة "مرساي بيريز" خطيبة "فرحات عباس" لسطيف.	432
مجيء "حسان بلخيرد" إلى سطيف وتعرفه على "فرحات عباس".	433
محاصرة المعمرين لنادي الشباب وغلق كل المنافذ المؤدية إليه.	436

سعي النواب والنخبة لإنجاح قرارات المؤتمر الإسلامي*.	437
رفض "مصالي الحاج" وجماعته لقرارات المؤتمر الإسلامي، الذي كان يدعو إلى الاندماج.	438
حثَ "فرحات عباس" الشعب الجزائري على قبول قرارات مشروع موريس فيوليت باعتباره المنقذ الذي انفلت من الفرنسيين وما ينبغي للشعب الجزائري أن يضيع هذه الفرصة الثمينة.	440
فتح "حسان بلخيرد" مكتبة في سطيف تحت اسم " مكتبة الترقي العربي".	442
إلقاء"حسان بلخيرد" في مكتبته محاضرة تحدث فيها عن وجوب النضال الثقافي، الذي يعتبره السبيل الأوحد لمواجهة الواجد الفرنسي واسترجاع الهوية المغتصبة.	443
تخطيط "يوسف الروج" و"خليفة" لكيفية إنقاذ "سلافة الرومية" من براثن الشيخ "عمار".	446
خطف "يوسف" و "أمقران" ابن الشيخ "عمار".	446
إطلاق الشيخ "عمار" سراح "سلافة الرومية".	447
ذهاب "العربي الموستاش" و"حسان بلخيرد" إلى الجزائر العاصمة لحضور المؤتمر الإسلامي أو مؤتمر العار كما يسميه "سي رابح".	451

*– انعقد المؤتمر الإسلامي عام 1937، وضم رجال الفكر والنواب، وجماعة من العلماء، ولم يكن بينهم إلاَ حزب الشعب الجديد أو رجال نجم شمال إفريقيا القديم، لأن دعوتهم الاستقلالية الانفصالية، كانت تتنافى مع المبادئ التي نادى بها "فيوليت و"بلوم" التي ذكرناها أنفاً. أما العلماء الذين شاركوا، فقد أعلنوا أن مشاركتهم كانت لغرض الدفاع عن الكيان العربي الإسلامي، وادماج المطالب الدينية (فصل الدين عن الحكومة الفرنسية) والعربية (تعليم اللغة العربية إجباريا في المدارس الحكومية، وحرية التعليم العربي بالمدارس الخاصة) ضمن برامج المؤتمر، وذهب وفد إلى باريس ليمثل المؤتمر إلاَ أن الفرنسيين رفضوا هذه المطالب وأخفق مشروع فيوليت أمام المجلس الفرنسي، وخاب رجال المؤتمر في أعمالهم ومساعيهم، وأيقن الكثير أن الطريق الوحيد الذي يجب على الأمة أن تسلكه هو طريق الاستقلال الوطني. أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، ص ص(170–171).

دعوة "فرحات عباس" وابن "جلول" المُلحَة إلى المساواة في الحقوق والواجبات بين الجزائريين والفرنسيين.	454
رفع "فرحات عباس" والشيخ "العقبي" و"ابن باديس" وثيقة إلى باريس باسم "الميثاق المطلبي للشعب الجزائري المسلم" مطالبين فيها بالحقوق السياسية للمسلم الجزائري تامة غير منقوصة، ومنح الجنسية الفرنسية لبعض المثقفين الجزائريين، والتعليم باللغة العربية.	455
رفض "سي رابح" و"العربي الموستاش" وغيرهم لمطالب المؤتمر الإسلامي، فهم يرفضون النضال السياسي ويصَرون على الجهاد وحده لاعتباره الطريق الأسلم والأوحد لاسترداد الحقوق المغتصبة.	456
تأسيس "حسان بلخيرد" و"سعيدي سعيد" كشافة جزائرية عربية مسلمة تحت اسم "الحياة".	459
دعوة أنصار نجم شمال إفريقيا* إلى إطلاق سراح "مصالي الحاج" ورفاقه.	461
تأسيس حزب الشعب الجزائري* الذي هو امتدادا لحزب نجم شمال إفريقيا.	475

*– تأسس نجم شمال إفريقيا في 20 جوان 1926بباريس، وتضمن إعلان التأسيس على أنه جمعية تهدف على مساعدة مسلمي شمال إفريقيا على الحياة في فرنسا، وتوحيد العمل مع كل الطبقات الشغيلة والشعوب المضطهدة.

ترأس هذه الجمعية الأستاذ "أحمد مصالي الحاج"، وآزرته جماعة من الشبان الأحرار الجزائريين والمراكشيين والتونسيين، ونادت هذه الجمعية بمبدأ التحرير التام من الاستعمار الفرنسي، وأعلنت حق شعوب المغرب العربي في الاستقلال والحرية، ومنذ ذلك التاريخ لم تزدد دعوة الاستقلال إلاَ انتشارا وذيوعا مما أدى إلى قيام الثورة، ورغم العراقيل والصعوبات التي لقيتها جمعية نجم شمال إفريقيا إلا أنها تمكنت من الاستمرار على كفاحها طوال 12 سنة، فما حلتها الحكومة إلاَ يوم 29 مارس1937.خثيرعبد النور وآخرون، منطلقات وأسس الحركة الوطنية الجزائرية 1830–1954، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، ص249. أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، ص164.

*– بعد ماحلَ الاستعمار الفرنسي حزب نجم شمال إفريقيا أعلن "مصالي الحاج" عن تأسيس حزب الشعب الجزائري عام 1937، الذي كان امتدادا للنجم وقام على نفس فلسفته و مبادئه فلم يحدث فيه أي تغيير، بل تغيير في الاسم فقط، فظلت العبارات السائدة عند الشعب هي الوطن والوطنيون. أما الأهداف التي يطمح لتحقيقها هي تنمية الحماس في نفوس الجزائريين، ودفعهم إلى الجهاد والكفاح في سبيل وطنهم، وانتزاع الحريات التي تأخرت لتصبح واقعًا ملموسًا .المصدر

اعتقال "مفدي زكريا" و"عمار عيماش" و"كحال أرزقي" و"رابح موساوي" في سجن بربروس بالجزائر العاصمة.	479
سياسة التجنيد الإجباري التي مارستها فرنسا مع معظم شبان الجزائر في حربها ضد الألمان.	481
رفض "ابن باديس" و أتباعه لآراء الشيخ "العقبي".	489
تأسيس كشافة عربية مسلمة بالجزائر العاصمة تحت اسم "فيدرالية الكشافة الإسلامية الجزائرية".	491
نفي فرنسا "البشير الإبراهيمي" إلى أفلو بصحراء الجزائر.	493
قداسة وعلو مكانة "هتلر" في نفوس الجزائريين خاصة بعد أن أطلق المئات الجزائريين الأسرى لديه تقديرا للشعب الجزائري.	493
وفاة "ابن باديس" يوم الثلاثاء.	494
غضب الجزائريين من التقسيم الذي اقترحه "هتلر" بحيث قسم الجزائر إلى ثلاثة أقسام: ناحية قسنطينة مع تونس لإيطاليا، وناحية وهران لإسبانيا والجزائر وسط لفرنسا.	499
إعدام "محمد بوراس" في السابع والعشرين من شهر ماي رمياً بالرصاص في الميدان العسكري بالغروبة.	506
اعتقال الفرنسيين "فرحات عباس" و"عبد القادر السايح" في معتقل الصحراء بالجزائر.	525
دهس المعمر "مارلن" "مسعود بولقباقب" بسيارته.	526

نفسه، ص168. ينظر: إدريس خضير، البحث في تاريخ الجزائر الحديث، ج1، دار الغرب، د ط، د ت، ص355. ينظر: رضوان عيناد تابت، 8 أيار/ ماي 45 والإبادة الجماعية في الجزائر، تر: سعيد محمد اللحام، منشورات ANEP، ط1، الجزائر، 2005، ص136.

نفي "مصالي الحاج" إلى برازفيل.	530
انهزام "هتلر" في الحرب العالمية الثانية وانتصار فرنسا.	537
اكتشاف فرنسا مشروع الثورة في بجاية.	539
دعوة "فرحات عباس" بوجوب خروج الشعب الجزائري في مسيرة سلمية يوم الاثنين الثامن من ماي.	540
هجوم المعمرين على المتظاهرين ومنعهم من مواصلة المسيرة.	549
إطلاق المعمرين الرصاص على المتظاهرين.	550
استشهاد "سلافة الرومية" في المسيرة.	550
قتل "العربي الموستاش""شمعون المونشو" و"فرانكو" في المسيرة.	551
استشهاد الآلاف من المتظاهرين الجزائريين في مسيرة الثامن ماي*.	552

*– من منا لا يقشعر بدنه عند سماعه مجازر 08ماي 1945، هذه الفترة التي استشهد فيها الآلاف من الجزائريين، و في الوقت نفسه كانت تمهيدا لثورة أول نوفمبر 1945، وامتدادا لتلك المظاهرات التي قام بها حزب الشعب الجزائري بمناسبة أول ماي احتجاجا على نفي " مصالي الحاج" إلى الأقاليم الجنوبية ثم إلى برازفيل، ففي عام 1945 خرج الشعب الجزائري إلى الشوارع للتعبير عن رغبتهم في الحرية والاستقلال، ومطالبين بوفاء فرنسا لوعدها إلا أن الأمر اختلف عن ذلك ففرنسا رأت في هذه المظاهرات استعراضا للقوة فأمرت شرطتها بالاستيلاء على الأعلام الخضراء مع الهلال وعلى اللافتات التي تحمل كتابات وطنية وبعدها بدأ الصراع بين الجزائر والمستدمر الفرنسي. ينظر:عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص1271.

إن القارئ والمتفحص لأحداث رواية "حوبة" يتبادر إلى ذهنه طرح مجموعة أسئلة: كيف أثَّث الروائي أحداثه التاريخية؟ هل أعاد صياغتها كما دوَنها التاريخ أم أنه أعطى لها بعدًا آخر؟ وما هي التقنية المعتمدة في بناء هذا اللون من السرد؟ وما هو دوره في توسيع دائرة الوعي التاريخي؟ وما هي طبيعة العلاقة بين الوعي التاريخي والحدث الروائي؟.

تجلى الوعي التاريخي في هذه الرواية في وثائق ورسائل ومصادر مشهود لها في كتابات تاريخ الجزائر في فترة (1920-1945) و حضور شخصيات تاريخية واقعية كشخصية "فرحات عباس" و"ابن باديس" و"الشيخ العقبي" و"البشير الابراهيمي" باعتبارها عمالقة تاريخ الجزائر، وكذلك في قوة لغته الإبداعية التي كانت تخرج من أعماق الوقائع التاريخية وترائب السرد التاريخي؛ أي الحقائق الماضوية الموثَّقة، مما يجعل هذا الأخير يتشظى ويتجزأ في لعبة اللغة السردية.

وما من شك أن كتابة هذا اللون من الرواية يفرض على المبدع جهدًا كبيرًا لتأثيثه وبنائه بالمراجع والوثائق والكتابات التاريخية، كما يطلب منه وقتا طويلاً وقراءة متمعنة ودقيقة واختيارًا ملائما لطبيعة نصه، ليخلق له بعدًا فنيًا إبداعيًا أو ليرسم له منظارًا آخر بنظرته الفنية السردية، وهذا ما يبعده عن الوثيقة التسجيلية المألوفة.

أما إذا تحدثنا عن التقنية المعتمدة في بناء هذا النمط من السرد فحتمًا يقودنا هذا الطرح إلى البحث في تقنية التداخل والتوازي أو ما يسمى بالتقنية المركبة وشبه المتوازية؛ مركبة لما فيها من ترابط وتداخل بين الوعي التاريخي والحدث الروائي. وشبه متوازية؛ يعني هناك تطابق ما بين الوعي التاريخي المسجل والحدث الروائي الموظَف في القالب السردي الإبداعي. وبإلباسه لهذه الحقائق زيًا فنيًا جماليًا يُخرجها من دائرة الوقائع/ الحقائق وضرورة التقيد بها، وهذا ما يمنح له حرية البحث والكشف عن خباياه وخفاياه، أو ما يسمى بالمسكوت عنه؛ أي الأحداث الماضوية التاريخية التي لم يتسن لها حظ الحضور

في الساحة التاريخية. وبمهارة وقدرة المبدع على فظ الغبار عن الصور القديمة ورفع الستار عنها، يصبح هذا التاريخ شفافًا ترى من ثقوبه الوقائع الماضوية، وتتضح العلاقة بينها وبين الأحداث الروائية التي تتميز بشفافية خاصة.

ويبقى الحدث السردي عند علماء السرد نظاما قابلا للتشكيل، بُغية إدراك اشتغال الخطاب السردي، وطريقة انبنائه في رحاب النص الروائي، التي تنبثق على أساسها مستويات التوظيف الفني لتقنيات السرد، حيث تنصب عناصره في قالب حكائي تضطلع به المادة الحكائية المشكلة للرواية، ولعل الغاية من هذا ليس التحري عن معاني البنى السردية ومضامينها، بقدر ما هو معرفة للأنظمة والأنساق المتحكمة في شبكة النسج والبناء التي يصاغ عبرها المبنى الحكائي .

المبحث الثاني: صراع الشخصيات الهامشية والمركزية:

1- ما الشخصية؟.

يعتبر عنصر الشخصية عنصرًا أساسيًا في بنية العمل السردي بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان "التشخيص هو محور التجربة الروائية"[97]، وما من شك أن أغلب النقاد والباحثين اتفقوا على أهمية الدور الذي تقوم به داخل العمل الروائي، فهي "العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[98]، فبفضلها تُتاح فرصة التعبير لمنتج النص عن كل ما يمور بداخله؛ أي أنه يجعل من هذه الأطراف الحكائية/ الشخصيات وسيلة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره. فهو يقع أسيرًا لها مما يجعله مجبرًا على توظيفها فلا يمكن له الاستغناء عنها، وهذا يخلق نوعا من الإلزام والحتمية، ولا نقصد بهذه الأخيرة أن الشخصيات الحكائية تحد وتقيَد من حرية الروائي فعلى العكس من ذلك لأن هذه الأطراف كما يقول "فيليب هامونPhillippe Hamon" عبارة عن كائنات ورقية؛ معنى ذلك أن قبل توظيفها وتجسيدها في القالب الروائي عبارة عن صفحات بيضاء خالية من المعاني والدلالات، ثم يقوم المبدع بتزويدها بمختلف الأدوار وتحميلها بمختلف المشاعر والأفكار، فيجعلها حية تنبض بالحياة وترتدي ألبسة خاصة بها، وهذا يمنحها وجودًا وحريةً على المستوى الإبداعي، فتكون" نقطة حبر تنسكب بعذوبة على ورق وردي، وأخضر، وأبيض وأصفر، وأزرق، وتتشكل بعد ذلك ضمن النص"[99].

---

[97]- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، ص231.

[98]- سعيد يقطين، قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1997، ص87.

[99]- شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، تطبيق على آراء فليب هامون، على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، النص الأدبي سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار ، عنابة، 15-17 ماي، 1995، ص179.

بناءً على ما ذكرناه آنفاً اتضح لنا مدى أهمية دور الشخصية في العمل الروائي، مما جعل "رولان بارت Roland Barthes" يقول بأنه "...لا توجد أية رواية في العالم بدون شخصيات"[100]، والأمر نفسه بالنسبة "لرويتر Y. Reuter" الذي يرى أن "كل قصة هي قصة شخصيات"[101]؛ أي أنه يستحيل إنتاج رواية بدون شخصيات فهو مضطر دائماً إلى توظيفها حتى وإن كانت لا تضاهي في بنيتها المورفولوجيا الشخصيات الحقيقية المتواجدة في الواقع ونحن لا ننكر اتفاق النقاد والباحثين على الدور المنوط بالشخصية داخل العمل الروائي، إلاَ أنهم يواجهون صعوبات معرفية متعددة في تحديد مفهومها، فكل منهم يربط هذا المكون بزاوية معينة، ففي النظريات السيكولوجية مثلاً تتخذ "الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، شخصا، أي ببساطة كائنا إنسانيا"[102]، أما في المنظور الاجتماعي تتحول "الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن وعي طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا"[103]. في حين "فيليب هامون Phillippe Hamon" يعتبر الشخصية "وحدة دلالية، يمكن تحليلها ووصفها وتمثل دعامة حالات وتحولات القصة"[104]، فهذه الوحدة/ الدلالة مفعمة بالأفكار والمعاني كما لها دور في بلورة وتطوير الأحداث؛ أي تغيير المسار الحكائي.

وهناك من يرى بأن الشخصية " كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية ممثل بصفات بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حين لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك

---

[100]-Roland Barthes, Poétique du récit, Seuil, 1977, p .33.

[101]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، 2000، ص96.

[102]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص39.

[103]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[104]- voir : Philippe Hamon , pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, seuil, paris, 1997, p.123.

مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها، ومظاهرها..."[105]، فالناظر في هذة المقولة يجد تماثلا إلى حد ما بين الشخصية الروائية والشخصية الحقيقية من خلال الأوصاف التي وسم بها شخصياته، كما يمكن أن تكون في العمل الإبداعي مركزية/ أساسية، أو ثانوية/ هامشية (عابرة) حسب الدور الذي تخدمه في النص.

أما على الصعيد البنوي فنجد الشخصية تُجرَد من مفهومها الجوهري كشخصية؛ أي أنه ليس بالضرورة أن تكون الشخصية هي الشخصية التي تتسنى صورتها لدى الجميع فيمكن أن تكون حيوان، صورة، شيء ما...الخ، ولهذا نجد "بروب"" لم يهتم بالشخصيات في حد ذاتها وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف"[106]؛ أي إلى الدور الذي تقوم به داخل العمل الروائي وتبنَى هذه الفكرة أيضا" كريماس وكورتاس" بإطلاقهما على الشخصية اسم العامل وهو عندهم " إما من يقوم أو من يقع عليه الفعل... وكلهم أشخاص أو أشياء بصفة أو بأخرى... تشارك في الحدث... مفهوم العامل يعوض بصفة إيجابية خاصة في السيميائية الأدبية مصطلح الشخصية...إنه لا يحيط فقط الأشخاص، ولكن الحيوانات، الأشياء، المفاهيم" [107]، فهما ينظران إلى الوظيفة التي تؤدى داخل العمل الروائي، سواء كانت هذه الوظيفة تؤدى من طرف شخصية بشرية(حقيقية) أو حيوان أو شيء ما، لأن الشخصيات في نظرهم لا تنحصر في كونها " كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص..."[108]، وهذا التعدد

---

[105]– جرالد برنس، المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة د. ب، ط1، 2003، ص42.

[106]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص96.

[107]- A .J.Greimas, J.Courtes , Sémiotique , Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979,p.03.

[108]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية(زقاق المدينة) –، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص126.

المفاهيمي للشخصية جعل "تودوروف Todorov" يسمها بالمطاط أي أنها" ذات طبيعة مطاطية لا تستقر على مفهوم واحد"[109].

2- الأطراف الحكائية المفعَلة للحدث والمقصاة عنه:

إنَ الشخصيات في هذه الرواية تتقلب بين الواقعية والخيالية غير أنه والحال هذه تأخذ جُل الشخصيات أبعاداً واقعية قصد محاكاة الواقع التاريخي، وإلباس الشخصيات المتخيلة صفات واقعية متواجدة أو يمكن لها أن تتواجد في المخيَلة الإبداعية، ومن هذا المنطلق نجد الروائي "**عزالدين جلاوجي**" اختار لروايته تقسيمًا ملائما لطبيعة نصه، إذ جعل الشخصيات أربعة أنماط (الأطراف التاريخية المفعَلة للحدث، الأطراف التاريخية المقصاة عن الحدث، الأطراف المتخيَلة المفعَلة للحدث، الأطراف المتخيَلة المقصاة عن الحدث).

2-1- الأطراف التاريخية المفعَلة للحدث:

إن التعامل مع الشخصية التاريخية تعاملاً صعبا للغاية ومرهقا لكتاب الرواية بصفة عامة وكاتب الرواية التاريخية بصفة خاصة، لأنها تدخل إلى العمل الروائي بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح ملابس جديدة لها لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها[110]، وكذلك توظيفها يحتاج إلى دراية كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها وتلك التي لم تشترك فيها[111]، فهذا اللون من الشخصيات يحد

---

[109]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي- الفضاء- الزمن- الشخصية-، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2009، ص207.

[110]- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص226.

[111]- المصدر نفسه، ص227.

من حرية المبدع لأنه يمتلك مرجعية ماضوية سابقة لابد من التقيَد بها، فلا يخفف هذا التقييد إلا نمط آخر ألا وهو الشخصيات المتخيلة، فبالرغم من العراقيل والصعوبات التي يواجهها منتج النص في توظيفه لهذا النوع من الشخصيات إلا أن قدرته على التخييل والإبداع جعلته كفؤاً على رسم صورة لها وتجسيدها في القالب الروائي. وأمثلة من رواية "حوبة" لتوضيح ذلك:

الأطراف التاريخية المفعَلة للحدث	وظيفتها التاريخية	ما تخبر به الشخصية
فرحات عباس	فرحات عباس أحد عمالقة تاريخ الجزائر، كان من دعاة المساواة والاندماج، يدعو إلى تساوي حقوق الشعب الجزائري مع الفرنسيين، ومنح الجنسية الفرنسية للنخبة المثقفة، وكان صاحب مقولة "لن أموت من أجل الوطن	– يقول فرحات عباس في محاضرة ألقاها في قاعة المسرح:" في فرنسا يا إخوان الكثير من الجوانب المضيئة، وعلينا أن نستغلها إن أردنا أن نكون أقوياء في مستقبل

	الجزائري لأن هذا الوطن غير موجود، ولم أكتشفه"[112].	الأيام"[115].
	من أعماله التاريخية تأسيسه لجمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا وترأسها لمدة أربعة سنوات (1927- 1931)[113]. وأنشأ الاتحاد الشعبي الجزائري في جويلية 1938 الذي لم يعمر طويلا ولم يكن برنامجه يتطابق مع طموحاته، تطوع للتجنيد الإجباري عام1939، وتخلى عن مواقفه الاندماجية وتحول إلى قائد حقيقي للاتجاه الليبرالي عام 1942 عندما تحالف مع العلماء وحزب الشعب الجزائري للدفاع عن فكرة برلمان جزائري ودولة مستقلة ذاتيا متحدة مع فرنسا. وكان بيان الشعب الجزائري الذي حرره عام 1942 عبارة عن " ميثاق حقيقي لكل دعاة	- مطالبة فرحات عباس بالمساواة والاندماج، وهذا ما يدعمه المقطع:" ....، نحن سنطالب بالجنسية والاندماج ونأخذ حقوقنا بالتساوي مع الفرنسيين واليهود..."[116]. - رغبة فرحات عباس الملحَة في الدعوة إلى المساواة والاندماج، يقول:" إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن... مدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين"[117]، وكذلك إصراره على قبول الشعب الجزائري لقرارات "موريس فيوليت" باعتباره المنقذ الذي انفلت من عقلاء فرنسا، وما ينبغي للشعب

[112]- عاشور شرفي، معلمة الجزائر القاموس الموسوعي- تاريخ، ثقافة، أحداث، أعلام ومعالم-، دار القصبة للنشر، د ط، الجزائر، 2009، ص ص(1005-1006).

[113]- علي تابليت، فرحات عباس رجل دولة، منشورات ثالة، د ط، الجزائر، ص23.

[115]- عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع، ط1، الجزائر،2011، ص411.

[116]- المصدر نفسه، ص432.

[117]- المصدر نفسه، ص440.

	الاستقلال الذاتي و الاستقلال التام"، إيذانا منهم بميلاد أحباب البيان والحرية، وصار رئيس تحرير أسبوعية " المساواة" ورئيس اللجنة المؤقتة للجزائر المسلمة، واقترب من الزعيم الشيوعي الجزائري، إلا أنه بعد مجازر 08 ماي 1945، التاريخ الذي تم فيه حل " أحباب والحرية"، الذي مثّل لحظة قصيرة لوحدة الحركة الوطنية[114].	الجزائري أن يضيع هذه الفرصة الثمينة، وأنه لا عيب إذا كان الشعب الجزائري مسلم وفرنسي، وهذا ما يدعمه المقطع :"أي إخواني الأعزاء، لقد بحثت في القرآن الذي هو كتابنا ودستورنا الغالي، فلم أجد ما يمنع أن أكون مسلما فرنسيا، أنعم بالعلم والحضارة"[118]. فهذه الشخصية التاريخية أرجعت سبب تخلف الجزائر واستعمارها هو جهلها وسبيل تقدم الشعوب هو العلم، وأن مطالبة الشعب الجزائري بالثورة يعني أمرين أولهما الزوال والفناء لكون محاولات أسلافهم وأجدادهم باءت بالفشل، وثانيهما تضييع على أنفسهم فرصة كبيرة في التقدم والتحضر وبناء مجتمع قوي في ظل الدولة الفرنسية العظمى.

[114]– عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص1006.

[118]– الرواية، ص441.

		– يقول فرحات عباس في تأييده لفرنسا في حربها ضد الألمان:" فرنسا هي أنا... لو اكتشفت وجود أمة لكنت وطنيا، إني غير مستعد أن أموت من أجل وطن جزائري، لأن هذا الوطن لا وجود له، فقد بحثت عنه في التاريخ فلم أجده"[119].
الشيخ ابن باديس	عبد الحميد ابن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931، وصاحب الثلاثية المشهورة "الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا"[120]، فبعد تأسيس المطبعة الجزائرية الإسلامية أصدر عدة جرائد أشهرها " المنتقد" عام 1925 وكان شعارها "الحق فوق كل أحد، والوطن قبل كل شيء" فكان يرمي من خلالها إلى توعية وإيقاظ الشعب الجزائري الذي انصاع لأوامر فرنسا، كما انتقد فيها الطرقية التي شوهت صورة الإسلام،	– شخصية ابن باديس من الشخصيات المرجعية التاريخية الصامدة الرافضة رفضا تاما فكرة الذوبان في فرنسا واستحالة خروجها من أرض النقاء والطهارة/ الجزائر، وهذا ما يثبته المقطع:"...نحن لسنا فرنسا ولا يمكن أن نكون فرنسا ولو أراد بعضكم"[122]. – غضب ابن باديس من الذين أرسلوا تأييدا لفرنسا في حربها ضد

[119]– الرواية، ص487.

[120]– عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص28.

[122]– الرواية، ص363.

	وجريدة "الشهاب" التي حملت اسمه الخاص، و"البصائر" باسم جمعية العلماء وكذلك الشريعة، السنة، الصراط لغرض الدعوة الإصلاحية وتنمية الحس الوطني في نفوس الفرد الجزائري[121].	الألمان، يقول:" قضيتنا عادلة وسنواصل الدفاع عنها ضد كل من يقف في طريقها، لن أرسل تأييدا ولو قطعوا رأسي"[123].

تساهم الأطراف التاريخية المفعّلة للحدث في التعامل مع المواقف بشكل اعتيادي وتتحاور مع غيرها من الشخصيات، وبهذا الجو يخلق الكاتب لشخصياته دورًا فعالاً، يجعل حركة السرد ديناميكية(حية)، وأحيانا يتخلل المونولوج أصوات هذه الأطراف، ليكون هذا الأخير مورداً آخر تخرج منه جميع المكبوتات، التي تصرح بها الشخصيات، هنا تظهر براعة الكاتب في توظيف هذا اللون من الشخصيات، كأنه يعلم مسبقًا بأن تفعيل الحدث السردي لا يتم إلاَ بالضغط على الضمير الداخلي للشخصيات.

2-2- الأطراف التاريخية المقصاة عن الحدث:

هي الشخصيات التي تدور الأحداث من خلالها، تشارك فيها بطريقة غير مباشرة تفاديا للوقوع في الاحتمالات والافتراضات؛ أي ما قالته الشخصية وما لم تقله، وما دوّنه التاريخ وأثبت صحته وما سكت عنه التاريخ ولم يثبته، مع أن الكثير من هذه الشخصيات ربما كان لها دورا بارزا في التاريخ إلا أنها لم تحظ بالدور نفسه في الرواية[124]، لأن القانون هنا مختلف فمن "كان في التاريخ بطلا/ شخصية تاريخية

[121]- ينظر: عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص ص(28-29).

[123]- الرواية، ص489.

[124]- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص230.

لامعة قد يغدو في الرواية شخصا ثانويا مهمشا والعكس يصدق على ذلك"[125]. ونرصد أمثلة من رواية "حوبة" لتوضيح ذلك:

الأطراف التاريخية المقصاة عن الحدث	وظيفتها التاريخية	ما تخبر به الشخصية
مفدي زكريا	يلقب مفدي زكريا بشاعر النضال السياسي والثورة المسلحة، وهو صاحب النشيد الرسمي للجمهورية الجزائرية(قسما بالنازلات)[126]. أما إذا تحدثنا عن مفدي زكريا كشخصية تاريخية فسنجد سجله حافل بالأحداث السياسية والتاريخية، إذ بدأ نشاطه في جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا عام1925، وانخرط في نجم شمال إفريقيا عندما انغرست في الجزائر نحو عام 1933، ثم بعد ذلك ناضل في صفوف حزب	– لما كان مفدي زكريا مسجونا بمعية مصالي الحاج كتب نشيدا للنجم يتغنى به قائلا: "فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية فليحي حزب الاستقلال ونجم شمال إفريقيا وليحي زعيم الشعب مصالي مثال الفدا والوطنية ولتحي الجزائر مثل الهلال ولتحي فيها العربية"[128]. – بعد سجن مفدي زكريا ورفاقه(مصالي الحاج، عمار عيماش، حسين الأحول، رابح موساوي، كحال أرزقي، خليفة بن عمار،

[125]– ينظر : جورج لوكاش ، الرواية التاريخية، ص ص(32–33).

[126]– حسن فتح الباب، مفدي زكري– شاعر الثورة الجزائرية–، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997، ص22.

[128]– الرواية، ص462.

	الشعب الجزائري بعد حلَ نجم شمال إفريقيا، واعتقل في 22 أوت 1937 في نفس الوقت الذي اعتقل فيه مصالي الحاج وحسين لحول، وأطلق سراحه في 1939، وبعد ذلك أصدر بمعية مناضلين جريدة الشعب التي عبروا فيها عن قضايا الشعب الجزائري ومعاناته بسبب المستبد الفرنسين، كما اعتقل مرة أخرى في فيفري 1940 وحكم عليه بستة أشهر حبسا، وفي 1943-1944 راسل سريا جرائد سرية مثل "الوطن" و" العمل الجزائري" [127].	وغيرهم...) في سجن بربروس بالجزائر العاصمة كتب نشيد "الرعد" عام 1937 ليكون أنيسًا لهم في الزنزانة. يقول مفدي زكريا: "اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود واثخني يا جراح واحدقي يا قيود نحن قوم أباة ليس فينا جبان قد سئمنا الحياة في الشقاء والهوان لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد في سبيل البلاد"[129]. - تغنى مفدي زكريا بهذه الأبيات لإغاظة الفرنسيين، وتأكيداً لأواصر الإخوة بين دول المغرب العربي. يقول: "وحدة أحكم الإله سداها من يرد قطعها أراد محالا نصبوا حولها حدودا من الألواح جهلا

[127]- عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص778.

[129]- الرواية، ص479.

		وخدعة وضلالا فاجعلوا إن أردتم الكون سدا وضعوا البحر بيننا والجبالا نحن روح مزاجه الضاد والدين لن يستطيع قط انحلالا"[130].
محمد العيد آل خليفة	لُقب محمد العيد آل خليفة بأمير شعراء الجزائر[131]، وكان من الأعضاء العاملين في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ورائد من رواد الإصلاح، ومؤيدي الثورة الشعبية، فبعد تأسيسهم لجمعية العلماء سطروا تحت عدة قضايا وطلبوا من فرنسا الاستجابة لرغباتهم، وكان أول مطلب لهم هو الحفاظ على الشخصية الجزائرية؛ معنى ذلك استقلال الدين الإسلامي واستقلال اللغة العربية، مع معاملة الشعب الجزائري بالحسنى ورفع	– أمل محمد العيد آل خليفة في تفهم فرنسا لوضعية الشعب الجزائري المقهور، خاصة أن دان الحكم فيها للاتجاه اليساري. – يقول محمد العيد آل خليفة مادحًا الاتجاه اليساري: "فاز فيك اليسار، فاليوم لا عسر. أليس اليسار فالا حميدا . يا فرنسا ردي الحقوق علينا وأقلي الأذى، وكفي الوعيدا نحن رغم الطغاة في الدين أحرا ر وإن خالنا الطغاة عبيدا"[133].

[130]– الرواية، ص ص(491–492).

[131]– حسن فتح الباب، محمد العيد آل خليفة – شاعر الجزائر–، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2002، ص18.

	المظالم عن كاهله، وتسويته مع الفرنسيين[132].	

القارئ لهذه الرواية يعثر على شخصيات تاريخية تتراءى له بأنها مفعَلة للحدث، ولكن بعد القراءة المتأنية التي يقوم بها تتضح له بأنها مقصاة، لكون الكاتب يتعمد ذلك، فعادة يقحمها كالطيف، وأحيانا يشير إليها كلمح البصر، وما هذه التقنية إلاَ استراتيجية يتبعها المبدع لتبيان الأدوار المختلفة (أساسية/بطولية) (ثانوية/جانبية).

ليس المهم أن تكون الشخصيات التاريخية فاعلة أو مقصاة عن العمل السردي، بل المهم كيف تجسد في القالب الروائي و ما هو الدور الذي يمكن أن تؤديه.

2-3- الأطراف المتخيلة المفعَلة للحدث:

الرواية التاريخية "تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيلة. إلاَ أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، و إنما يتجاوز إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية و أعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة"[134].

فهذه الشخصيات من نسيج صنع خيال الكاتب أراد منها أن تكون متممة و مكملة لمشروع وضعه المنتج، لأنها لا تحدها مرجعية تاريخية فهي وليدة تمازج و تبلور الأفكار على نحو خاص[135]. وأمثلة من رواية حوبة لتوضيح ذلك:

---

[133]- الرواية، ص466.

[132]- ينظر: عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص51.

[134]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص233.

الأطراف المتخيلة المفعّلة للحدث	ما تخبر به الشخصية	ما ترمي إليه الشخصية
حسان بلخيرد	– يقول حسان بلخيرد رداً على فرحات عباس الذي يقول نحن لسنا ضد بسط فرنسا هيمنتها على الجزائر، إنما نريد أن نكون شركاء معها "... مصلحة الشعب الجزائري في حريته، هذا الشعب ليس فرنسا ولا يمكن أن يكون فرنسا ولو أراد"[136]. –رفض حسان بلخيرد لقرارات المؤتمر الإسلامي أو كما يسميه مؤتمر العار، لأن قبول قراراته يعني التنازل عن حقوق الجزائريين والإفراط في لغتهم وأرضهم، وهذا ما يبينه المقطع الآتي :"هذه الأرض ليست للبيع، وليست للتنازل، أرض يوغرطة والأمير، وليذهب الخونة إلى	–إن طموح حسان بلخيرد في هذه الرواية واضح، فهدفه الأوحد هو تحرير الشعب الجزائري وتحليقه في فضاء الحرية، باتخاذه النضال الثقافي مبدءًا رئيسيا لمواجهة المستعمر، الذي يدعو فيه إلى نشر المعرفة العربية الجزائرية، وبناء المدارس والمساجد لتعليم النشء وتوعيتهم، مما يخلق في نفوسهم الروح الوطنية، فحسان بلخيرد يرى أن الكلمة الحرة المجاهدة أقوى من الرصاصة، فإذا تعشَشت الكلمة في أذهانهم وقلوبهم فحتما يثور

[135]– ينظر: نضال الشمالي، ص 233.

[136]– الرواية، ص455.

	الجحيم، وأي معنى لنضال العلماء إذا كانوا يضعون أيديهم في يد النواب"[137]. – حسان بلخيرد من الشخصيات التي تؤمن بالنضال الثقافي، والتي تدعوا إلى تثقيف وتعليم الشعب الجزائري قبل المطالبة بالاستقلال لأن العلم هو السلاح الفتاك لمواجهة الواجد الأجنبي. والمقطع يوضح ذلك:"... حان الوقت لننفصل عن الكشافة الفرنسية، وأن تكون لنا كشافتنا على مبادئها العربية الإسلامية ..."[138]. –ثقة حسان بلخيرد في جمعية العلماء وحزب الشعب في عدم تأييدهما لفرنسا في حربها ضد الألمان. يقول:" أما حزب الشعب والعلماء فمن المؤكد أنهم لن يؤيدوا فرنسا في حربها، إن لم يقفوا ضدها فلن يؤيدوها، أما النخبة و النواب فسيهرعون لتقديم الدعم "[139].	الشعب الجزائري ويكافح من أجل استرجاع الوطن الغالي/ الجزائر.

[137]– الرواية، ص458.

[138]– المصدر نفسه، ص459.

[139]– المصدر نفسه، ص486.

سي رابح	– يخبرنا سي رابح في هذا المقطع عن جشع وطمع الفرنسيين بأن الجزائر أصبحت ملكهم، وهذا ما يثبته في قوله:" سيحتفل الأوباش هذه الأيام بمرور مئة عام على احتلالهم القذر الجزائر، حالمين أنها أصبحت لهم"[140]. –حيرة الفرد الجزائري جراء سماعهم نبأ تأسيس حزب الشعب الجزائري باعتقادهم أنه حزبا جديدا، وراح سيرابح يبدد حيرتهم قائلاً: "ليس حزبا جديدا كما تظنون، بل هو استمرار لنجم شمال إفريقيا التي حلته فرنسا، وسيحتفظ الحزب بجريدة الأمة التي تصدر في الجزائر العاصمة أسند الإشراف عليها إلى الشاعر مفدي زكريا"[141]. – إجبار فرنسا الفرد الجزائري على تأييدها في حربها ضد الألمان، وهذا ما يقوله سي رابح:" يا إخوان فرنسا تضغط على الجميع	– إن ما يسعى إليه سي رابح في هذه الرواية هو تحرير الثقافة الجزائرية العربية، قبل المطالبة بتحرير أرض الجزائر، لأنه لا يمكن إقامة دولة بشعب أمي جاهل.

[140]– الرواية، ص348.

[141]– المصدر نفسه، ص475.

	من أجل تأييدها في حربها ضد الألمان، وستعصف بكل من يرفض"[142].	
يوسف الروج	– يخبرنا يوسف الروج عن الأحوال في الجزائر العاصمة، بقوله: "كأنها قدر يغلي على نار جهنم والناس ينتظرون أمرا ما في الأفق، لم يعد أحد يطيق بقاء فرنسا، فرنسا يجب أن ترحل"[143]. – كما يخبرنا أيضا عن تأسيس حزب نجم شمال إفريقيا قائلاً: "... لكن أصل تأسيس حزب النجم يعود للأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر وحاج علي عبد القادر، ويضم دول المغرب العربي، تونس والمغرب والجزائر، لكن فرنسا خشيت من هذه الحركة فنفت الأمير خالد إلى مصر، وحلت الحزب فتحول إلى السرية"[144]. – ما نلمحه في هذا المقطع فقدان يوسف	– يسعى يوسف الروج في هذه الرواية إلى الدفاع عن حقوق المظلومين والمضطهدين متبنيًا فكرة حزب نجم شمال إفريقيا، الذي يدعو إلى استقلال الجزائر كلية عن فرنسا، دون التساوي في الحقوق والواجبات، فيوسف الروج يعمل بكل ما بوسعه لانسحاب فرنسا بالتي هي أحسن أو بالتي هي أخشن. فهو يرى بأن الحرية لا تعطى ولا تتحقق إلاَ بضغط قاتل على الفرنسيين.

[142]– الرواية، ص486.

[143]– المصدر نفسه، ص348.

[144]–المصدر نفسه، ص350.

	الروج ثقته في العلماء والنواب، وهذا ما يؤكده في قوله: "... علماء نادي الترقي، فيهم الطرقيون ورجال الزوايا وبني ويوي وأولاد القياد، هؤلاء لا ينتظر منهم خير مطلقا"[145].	
أمقران	– يعبر أمقران عن سخطه عن بني وي وي قائلا: "عليهم اللعنة بني وي وي، يريدون بيعنا لفرنسا، كلهم أبناء قياد وعملاء، ابتداءً بابن جلول في قسنطينة، إلى فرحات عباس في جيجل، إلى بلقاسم بن التهامي من مستغانم، وكل هؤلاء تخرجوا من جامعات فرنسا"[146]. – سخرية أمقران من قرارات المؤتمر الإسلامي قائلا:" أحلام تنطلي على السذج، لقد رفضه مصالي وجماعته، لأنه	– مادام أمقران من متبعي حزب نجم شمال إفريقيا فإن هدفه واضح تماما، هو المطالبة بالاستقلال التام وخروج المستبد الفرنسي وإقامة دولة جزائرية مستقلة شعبًا ودينًا ولغةً، إيمانًا منه أن القوة والثورة هما السبيل الأوحد لتحرير البلاد واستقلاليته، وأن الشيء الذي أُخذ بالقوة لا يمكن استرداده إلاَ بالقوة، وكذلك فقدان ثقته في قرارات

[145]– الرواية، ص366.

[146]– المصدر نفسه، ص351.

	طريق للاندماج، واعتقد أن ابن باديس والعلماء قد أخطأوا"[147]. – صمود وتحدي أمقران لقرارات النواب والقياد قائلا: "يجب أن نفشل كل هذه الخزعبلات، هل يأتي الخير من النواب كلاب فرنسا، بني وي وي؟ ومن فرنسا المستعمرة؟ يجب على الناس أن يفطنوا للخديعة"[148]. – استغلال الفرد الجزائري فرصة انشغال فرنسا في حربها مع الألمان لإعلان الثورة عليها، وهذا ما يقوله أمقران: " أرى أن نعلن الثورة ضد فرنسا حين تنشغل بحربها مع الألمان، إنها فرصتنا التي لا تعوض"[149].	ومحاولات النخبة والقياد والنواب، لأنه على دراية ووعي كامل بأن دعواتهم الملحَة تخدم أنفسهم فقط.
سي الهادي	– يعبر سي الهادي عن غضبه من الاحتفالات المئوية الفرنسية؛ أي بمرور مئة عام على احتلالهم القذر للجزائر قائلا:	– إن القارئ لهذه الرواية يتجلى له بوضوح هدف سي الهادي، الذي كان من متبعي جمعية العلماء

[147]– الرواية، ص438.

[148]– المصدر نفسه، ص464.

[149]– المصدر نفسه، ص486.

	" يا إخوان في مثل هذا اليوم احتلت فرنسا الظالمة أرضنا العزيزة، ورغم التضحيات الجسام التي قدمها أجدادنا إلاَ أنهم انهزموا أمام جبروت فرنسا وقوتها، الانهزام ليس عيبا، العيب هو الاستسلام، يجب أن نُظَهر للفرنسيين أننا لن نرضى بتواجدهم بيننا، وهذا يقوم منذ الآن على مقاطعة العمل عندهم، ومقاطعة سلعهم بل و..."[150].	المسلمين الجزائريين، فهمه الأوحد هو حثَ جلَ الفرد الجزائري على الانضمام إليها والانصياع لأوامرها، باعتبارها اليد اليمنى لهم، لكونها لا تدعو إلى اندماج النخبة ومنحهم الجنسية الفرنسية، وإنما تدعو إلى استقلال التعليم العربي الجزائري واستقلال المساجد.
	-غضب وجزع سي الهادي من تصرفات اليهود، وخيانتهم المريرة للشعب الجزائري بخروجهم إلى الاحتفال مع الفرنسيين، يقول: "لا تنسوا أن اليهود استفادوا من قانون كريميو منذ سنة1871 وبموجبه حصلوا جميعا على الجنسية الفرنسية، فأصبحوا فرنسيين لهم نفس الحقوق وعليهم نفس الواجبات، أما نحن فمواطنون من	

[150]- الرواية، ص355.

	الدرجة الثانية والثالثة، و يالها من مهزلة، أغراب في وطننا"[151]. – كما تخبرنا أيضا شخصية سي الهادي عن تأسيس جمعية إصلاحية بزعامة ابن باديس والإبراهيمي قائلا: "وصلني نبأ تحرك ابن باديس والإبراهيمي وغيرهم لتأسيس جمعية إصلاحية، هدفها المطالبة باستقلال المساجد واستقلال التعليم العربي"[152]. –وصول نبأ تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين لسي الهادي، يقول: "...لقد أعلن أمس الخامس من شهر ماي بنادي الترقي بالعاصمة عن تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وقد أسندت الرئاسة لعبد الحميد ابن باديس، واختير الإبراهيمي نائبا له"[153].	
العربي الموستاش	–تخبرنا هذه الشخصية عن ندمها من	– ما من شك أن هدف العربي

[151]– الرواية، ص356.

[152]– المصدر نفسه، ص366.

[153]– المصدر نفسه، ص376.

	ذهابها إلى الجزائر العاصمة لحضور المؤتمر الإسلامي، وهذا ما يبينه المقطع الآتي: "... ليتني لم أذهب إلى مؤتمر العار، لست من الآن إلاَ مصاليا، لقد كفرت بكل الزعامات"[154]. –دهشة العربي الموستاش من ردَ فعل المعمرين قائلا: "عجيب المعمرون ضد فرنسا، وكلاب النواب والنخبة أسرعوا في التطوع للحرب"[155].	الموستاش كبقية الشخصيات، هو المطالبة بالاستقلال دائما، إلا أن ما يميزها عن باقي الشخصيات حبه الشديد وغيرته الشديدة على وطنه، وكذلك جرأته التي لا مثيل له، فهو يرى أن الجهاد والكفاح هما السبيل الأوحد والأسلم لاسترداد الحرية المغتصبة.

[154]– الرواية، ص456.

[155]– المصدر نفسه، ص498.

2-4- الأطراف المتخيلة المقصاة عن الحدث:

لقد سلف الذكر بأن هذا اللون من الشخصيات يسعى دائمًا إلى سد الثغرات والفجوات التي تخلفها الشخصيات التاريخية/ الحقيقية، لكونها لا تحدها مرجعية سابقة وغير ملزمة بها، لذا نجد كاتب الرواية التاريخية يتعامل معها بدون قيود و حواجز وبغياب أي شكل من أشكال السلطة. ومثال من رواية "حوبة" لتوضيح ذلك:

الأطراف المتخيلة المقصاة عن الحدث	ما تخبربه الشخصية	ما ترمي إليه الشخصية
صالح القاوري	- صالح القاوري من الشخصيات التي تبنت فكرة الاندماج، ومن الشخصيات التي لا ترى النور إلاَ بأعين الفرنسيين وهذا ما يتضح في قوله: " قلت لكم ألف مرة، إن الاستقلال عن فرنسا مستحيل، بل هو جريمة لأنه هروب من نور الحضارة إلى ظلام الهمجية"[156].	- إن هدف صالح القاوري الوحيد هو تقليد الفرنسيين في ملابسهم وحديثهم، وكل حركاتهم وسكناتهم، فهو حريص أن لا يرى الكون إلاَ بعيونهم وعيون حضارتهم.

إن بناء الأطراف المتخيلة المفعَلة و المقصاة على هذا الجانب من المهارة والإتقان نابع بشكل أساسي من حرية المبدع الذي يشكلها دون قيود ومرجعية ماضوية، فهو الحكم(المتصرف) في زمام

[156]- الرواية، ص379.

السرد، فلولا الخيال الذي صُبغت به الشخصيات لما وصلت إلينا هذه الأحداث والأدوار المختلفة التي ساهمت في خلقها هاتين الأخيرتين (المفعَلة والمقصاة).

الرواية تستثمر هذه الشخصيات للتحرك بها دون قيد أو شرط، فهي شخصيات تكمل الحدث وتصنعه أحيانا، وتهدمه أحيانا أخرى إنها شخصيات تولد أنى شاءت وتموت أنى شاءت ولا شروط مسبقة تحكم فيها.

من خلال معرفتنا لأدوار هذه الشخصيات سنحاول أن نقف عند الوظيفة الإخبارية التي تشترك فيها جميع هذه الشخصيات؛ فقد كانت مهمة الأطراف الحكائية في هذه الرواية هي الإبلاغ والإخبار عن حقيقة الوعي التاريخي الجزائري، هذا الأخير الذي رسم له المبدع منظارا آخر بنظرته الإبداعية الفنية، مما ولَد للقارئ متعة القراءة ولذة الكشف عن أسراره وخفاياه، إذ تعد كوسيلة للتعبير عن كل ما يمور بداخله، وكوسيط للتعرف على واقعية وحقيقة الوعي التاريخي الجزائري.

فمادامت مرامي الشخصيات هي الإخبار عن كل ما يمور بداخلها، فلا بد أن نعرَج إلى مفهومه عند بعض الباحثين فجاكبسون يرى أن الإخبار" يجب أن يدرس من خلال وظائفه، ولمعرفة هذه الوظائف وجب أن نلقي نظرة وجيزة على العوامل المقومة لكل أداء لساني أو عملية تبليغ لفظية هناك مرسل يرسل خطابا إلى مخاطَب، ولكي يكون هذا الخطاب فعاليا، لابد أن يكون مُحالاً على سياق، وهذا السياق يجب أن يدرك من المخاطَب، ويكون إما لفظيا أو قابلا للصياغة اللفظية..."[157]، فالإخبار من الأسس التي يتجسد بواسطتها الوعي التاريخي وينتقل إلى المتلقي، حيث يلتقي مفهوم الإخبار بمفهوم التواصل الذي يتحدد في النمط الخاص للعلاقة الداخلية بين المتكلم والمخاطَب، وهو إيصال الخبر حسب رأي "ديكور" بمعنى تزويد المخاطَب بمعارف وأدلة لم يدركها سابقا، ويقول أيضا

[157] –O.dccrot: Dire et ne pas dire, Hermann, paris, 1980,p200.

"على المخاطب إيصال معلومات لم تتسن بعد للمخاطَب"[158]. إن الإخبار إذاً هو الشرط الذي يخضع له الكلام وهدفه إخبار السامع، ولا يتم ذلك إلاَ إذا كان هذا الأخير يجهل ما يقال له[159].

ويعرَف عبد العزيز عتيق الخبر" أنه ما يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام للواقع كان قائله صادقا وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبا"[160]، وقد يلقى الخبر لأحد الغرضين[161]:

- إفادة المخاطَب الحكم الذي تضمنته الجملة أو العبارة، ويسمى فائدة الخبر.
- إفادة المخاطَب أن المتكلم عالم بالحكم، ويسمى ذلك لازم الفائدة .

في الغرض الأول (فائدة الخبر) المتكلم يلقي الخبر إلى المتلقي الذي يكون جاهلا لحكمه أو مضمونه، ويقصد المتكلم هنا تعريف المتلقي بشيء أو بأشياء كان يجهلها.

أما في الغرض الثاني (لازم الفائدة) المتكلم يلقي الخبر على المتلقي فيخبره بأمر يعلمه، ولكنه يريد أن يصرح بأنه أيضا على علم به.

الأطراف المخاطبة في هذه الرواية على وعي ودراية بالخبر الذي تريد إيصاله، وإنما غايتها من هذا الإبلاغ هو إظهار مدى خبرتها ومعرفتها لوقائع الوعي التاريخي الجزائري، هذا الأخير الذي قدَمه لنا المبدع بطريقة إبداعية تخيَلية بعيدا عن الوثيقة التسجيلية.

158– O.Dccrot : dire et ne pas dire, p204.

159 – Ibid, p133 .

160– عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة، د ط، بيروت، 1985، ص37.

161– المصدر نفسه، ص50.

ما دمنا في بحث حساس فشغله الشاغل هو وضع العدسة النقدية على موضوع "الوعي التاريخي" فإننا بصدد الحديث عن وظيفة الشخصيات التي يعمد الكاتب لإقحامها في عمليته السردية، فإذا غفلنا عن تحديد هذه الوظيفة نكون قد قصرنا في واجب " الخطاب التاريخي" الذي حاول منتج النص من خلاله تمرير خيوطه المتشعبة عبر مجموعة من الأدوار قامت بها الشخصيات على مختلف أنواعها.

تظهر هذه الوظيفة بعدة طرق مباشرة أو غير مباشرة، حيث يرمي المبدع بواسطتها إلى الإدلاء بتصريحات مختلفة على لسان الشخصيات وهي الوظيفة التي تمتد داخل النص وخارجه، فالروائي يوظف شخصيات متنوعة يمرر عن طريقها رسائل قصد إبلاغ المتلقي بأفكاره.

المبحث الأول: مفارقة البنية السردية في خفايا وأسرار الماضي:

1- المفارقة الزمنية:

إن مقولة الزمن مقولة متعددة المظاهر مختلفة الوظائف استنزفت الكثير من الجهود في سبيل التعرف إلى ماهيته وإدراكه، بدءًا من الشكلانيين الروس الذين درسوا مقولة الزمن ضمن نظرية الأدب. وتلاهم "لوبوك وموير" اللذان أصَرا على أهمية ودور الزمن في السرد.

أما على الصعيد البنوي فقد آثار " رولان بارتRoland Barthes" قضية الزمن السردي في مؤلفه "درجة الصفر في الكتابة"، إذ أعلن أن "أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"[162].

أما "تودوروفTodorov" ينقلنا نقلة نوعية في التعامل مع الزمن إذ قسمه إلى ثلاثة أصناف هي[163]:

-زمن القصة: الزمن الخاص بالعالم التخييلي.

- زمن الكتابة (السرد): الزمن المرتبط بعملية التلفظ.

- زمن القراءة: الزمن الضروري لقراءة النص.

ويضيف "تودوروفTodorov" إلى هذه الأزمنة الداخلية أزمنة أخرى خارجية تتمثل في[164]:

-زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي.

---

[162]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111.

[163]- المصدر نفسه، ص114.

[164]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

والملاحظة الجديرة بالاهتمام أن هذا التوزيع الثلاثي لأزمنة الرواية ليس جديدًا فقد أقام "ميشال بوتور" سنة1964 تصنيفا مشابها لهذه الأزمنة، وجعلها تتمثل في[165]:

- زمن المغامرة: عندما يقوم الكاتب بتقديم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين مثلا أو أكثر.

- زمن الكتابة: الوقت الذي استغرقه الكاتب في كتابة هذه الأحداث.

- زمن القراءة: الوقت الذي يستغرقه القارئ في قراءتها.

مما لاشك فيه أن مقولة الزمن مقولة حظيت باهتمام كبير من النقاد والفلاسفة اللذين أسهموا في استجلاء وتوضيح معالمها، وقد استطاع "جيرار جنيتGérard genette" من خلال منجزه "خطاب الحكاية" أن يترجم الجهود المشتغلة على قضية الزمن وكيفية التعامل معه في الجانب الروائي، مبتدءا بنظرته القائلة بأن زمن الرواية زمن مزيف لا يعكس الزمن الحقيقي للمادة القصصية الفعلية[166].

تتمثل محددات الزمن حسب منظور " جيرار جنيتGérard genette" فيما يأتي[167]:

-علاقات الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

- علاقات المدة أو الديمومة المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية، والمدة الزائفة (طول النص)، وعلاقتها في الحكي علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

---

[165]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي- الزمن- السرد- التبئير-، المركز الثقافي العربي، د ط، المغرب،1988 ،ص69.

[166]- ينظر: المصدر نفسه، ص76.

[167]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- علاقة التواتر (التكرار) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا.

يسعى" جيرار جنيت Gérard genette " من خلال هذا التحديد إلى البحث في نوعية العلاقة الكامنة بين القصة(المدلول) والخطاب(الدال)، ولذا سنعمد إلى توضيح المستويات الثلاثة في هذه الرواية التاريخية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" التي هي موضوع بحثنا.

1-1- الترتيب الزمني:

يقول "جيرار جينيت" في هذا المجال" تعتبر الحكاية مقطوعة زمانيا مرتين: زمن المحكي وزمن الحكي"[168]، نفهم من خلال هذا الطرح أن دراسة الترتيب الزمني لأي عمل سردي يتوجب علينا ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا، بالمقارنة مع الزمن الحقيقي للمادة القصصية المستغلة والزمن المحدث بعد إعادة ترنيمة وتشكيل هذه المادة؛ أي المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد.

وأشار أيضا "إلى التفاوت الحاصل بين ترتيب زمن الحكاية وزمن الخطاب فأحداث الحكاية كمادة خام كما حدثت في الواقع أو كما يفترض أنها حدثت، تحتكم إلى ترتيب منطقي، وبعدما يستغلها الكاتب ويضفي عليها لمسة فنية يغيب ذلك المنطق ويحضر منطق آخر هو منطق الخطاب. ونظرًا لكون زمن الخطاب خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد"[169]، وأدَت هذه المقارنة إلى استنتاج "حركتين أساسيتين تحدثان باستباق واقعة ستحدث لاحقا أو استرجاع وقائع ماضية، وهذا التنافر بين زمن القصة وزمن الحكاية هو ما يسمى بالمفارقات الزمنية"[170].

[168] -gérard genette ,figure III ,p90 .

[169]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص73.

[170]- ينظر: جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، تر:محمد المعتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص51.

إن قارئ النص السردي يتحرك في كل اتجاهاته، ويسعى لكشف أزمانه فأحيانا يعود" نحو الماضي حيث تظل الأحداث شاهدة على الحاضر، أو نحو الحاضر، حيث الصراعات المتشابكة والأصوات المتداخلة أو نحو المستقبل، حيث افتراض التوقعات"[171]. ولذا نجد الترتيب الزمن ينبني على ثنائيتين رئيسيتين هما الاستشراف والاستذكار.

أ- الاستذكارات الماضوية في رواية "حوبة":

إنَ كل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسارد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا إلى أحداث سابقة لا علاقة لنا بها، فالاسترجاع هو "ذاكرة النص أو مفكرة السرد"[172]، وإذا أردنا أن نتساءل حول طبيعته قلنا لماذا يعود السارد إلى حدث قصد إهماله أصلا؟ أليس من المنطقي أن يعيد السارد ذاكرًا الحدث في مكانه الملائم؟.

الإرجاع(Analepse) يعني استحضار حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى[173]، لذا فقضية العودة إلى حدث ما في الرواية "لا يكون بالضرورة نسيانا له ثم تذكرا، بل إن الوعي الفني أثناء السرد هو الذي يحتم على السارد تجاهل أحداث في أوقاتها ثم العودة إليها في الوقت الذي يراه مناسبا، فمثلا قد يكون التواصل الحدثي لسرد قضية ما يتطلب من الكاتب تجاهل الأحداث الأخرى التي يمكن أن تعيق إتمام هذا الحدث ومن ثم استذكاره مجددا"[174]، و كذلك استحالة ذكر حدثين معاً لأن تزامن الأحداث يتطلب ذكر حدث قبل آخر ومن ثم العودة إلى هذا الآخر.

---

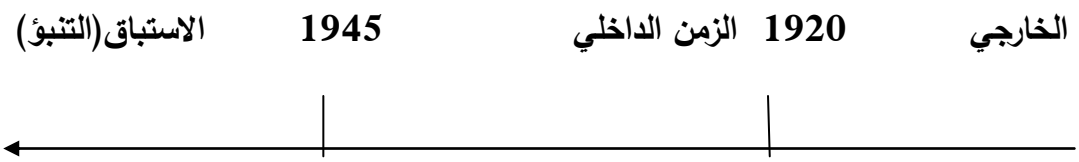
[171]- نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص13.

[172]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص157.

[173]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[174]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لقد سلف الذكر بأن الاسترجاع هو العودة إلى الماضي أو ذاكرته، وبحسب المادة المعاد إليها تتكشف أنواعه، وله أنماط عدة منها (داخلي، خارجي، قسري، تلقائي، اعتباطي...الخ)، وقبل أن نستجلي الاسترجاعات لابد من تحديد زمن الرواية أولاً المتمثل في:



زمن الحكاية

- **الاسترجاع الداخلي:**

هو الذي يستعيد "أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي"[175]، ومن أبرز وسائله التداعي (التذكر)، من قبيل(تذكرت، أتذكر، يستحضر...الخ)، فهذا النمط تارة يكون محدد بمدة زمنية معينة وفكرة معلومة واضحة، وتارة أخرى يكون غفلا عن أية إشارة دقيقة، ويحتاج إلى إعمال الذهن وممارسة التأويل، ولذلك نحن بحاجة إلى مراعاة السياق الذي يحيط بالكلام. وأمثلة من رواية "حوبة" توضح ذلك:

" ...فرحات عباس من مؤسسي جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا،..."[176].

" ...لقد أعلن أمس الخامس من شهر ماي بنادي الترقي بالعاصمة عن تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وقد أسندت الرئاسة لعبد الحميد بن باديس، واختير الابراهيمي نائبا له"[177].

---

[175]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

[176]– الرواية، ص396.

" أريد أن أزف إليكم أيها الإخوان نبأ تأسيس حزب الشعب الجزائري"[178].

تمنحنا هذه التقنية الزمنية من معرفة حياة شخصية من الشخصيات التي لم يتسن للسارد إيضاحها في السرد، لأن هذا يؤدي إلى خلخلة النظام الزمني في النص، إذًا ما هذه التقنية إلاَ وسيلة من وسائل الزمن الحكائي التي يعمد إليها الكاتب بُغية التفسير والإثراء المعرفي الذي يدعم به الكاتب الحدث السردي، من أجل تطويره وإبراز التحولات التي تطرأ على الشخصيات الحكائية من خلال حضور الماضي مع الحاضر، وإذا أردنا الإشارة إلى الأسباب التي تجعل الروائي يوظف هذه التقنية، فهذا يعود أحيانا إلى تفسير وتأويل أسباب الهزيمة التي قد تعتري شخصية من الشخصيات .

- **الاسترجاع الخارجي:**

هو ذاك الذي "يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[179]، ومن رواية "حوبة" نرصد الأمثلة التالية:

" ...فشلت ثورة المقراني سنة1871، ثم فشلت أيضا ثورة الأوراس1916، يجب أن نعدَ العدة لثورتنا نحن أيضا، هذه الأرض مازالت ظمئَة إلى دماء الطاهرين"[180].

"وقد شهدت المنطقة بأسرها صراعا كبيرا بين الرومان والأمازيغ، من أشهر ذلك المعركة الفاصلة بين يوغرطا وماريوس، كما شهدت نشوب ثورات، أشهرها ثورة تاكفاريناس الذي كان عضوا في الجيش الروماني، ثم انقلب عليهم"[181].

"...ماكادت تحل سنة 1837 حتى غزت جيوش فرنسا مدينة قسنطينة بعد أن أسقطت بجاية وعنابة..."[182].

---

[177]– الرواية، ص376.

[178]– المصدر نفسه، ص 475 .

[179]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 19 .

[180]– الرواية، ص 214.

[181]– المصدر نفسه، ص 200.

"صدقت ثورة هذا الشعب يا خليفة لم تتوقف لحظة، منذ سقوط سيدي فرج، مرورا بالأمير عبد القادر إلى أحمد باي إلى لالاَ فاطمة نسومر إلى الشيخ الحداد والمقراني إلى بوعمامة،..."[183].

يعتبر الاسترجاع الخارجي فرصة هامة تتاح للشخصيات الحكائية (الماضية) الحضور بشكل مكثف ومستمر في الزمن السردي الحاضر لكون السارد يدرك تمام الإدراك بأنها شخصيات أساسية (محورية)، والهدف المنشود منه هو رسم صور مكتملة للشخصيات التاريخية التي استرجعت من زمانها الماضي لبناء الزمن الروائي الحاضر(الأمير عبد القادر، أحمد باي، لالا فاطمة نسومر...الخ)، وقد يعثر القارئ على استذكار خارجي مبني على المونولوج، من خلال رصد بعض الشخصيات التاريخية في موقف الحوار الداخلي، (فالشخصية التاريخية يجعلها المؤلف تتحاور مع ذاتها).

- **الاستحضار التلقائي:**

هو ذلك النوع من الاسترجاعات "الذي يتطوع فيه السارد لتوضيح أمر هام حان وقته، فلا يشعر المتلقي بتغير سيرورة السرد، لأن الاسترجاع يكون لإتمام وتيرة الحدث وليس ايقافا لذلك، وقد يكون داخليا أو خارجيا على حسب المعلومة التي يرصدها"[184]،ومثال من رواية "حوبة" يوضح ذلك:

قال البشير:

"اشهد حتى لا تقول استأثر بها البشير.

ردَ سي رابح باحترام شديد:

حاشا أن تأكل أموال المسجد.

---

[182]– الرواية، ص 53.

[183]– المصدر نفسه، ص359.

[184]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص162.

ومن قال إني آكل الورق هل تراني فأرا؟.

وغرق الجميع في الضحك، وانطلق سي رابح يودعهم لم يفهم العربي الموستاش شيئا، سوى أن هذا الرجل اسمه البشير.

في الطريق كشف له سي رابح عن حقيقة الرجل، اسمه الكامل البشير الابراهيمي، من كبار العلماء، طاف كثيرا من الدول العربية كمصر والسعودية وبلاد الشام"[185].

وإذا أردنا تبيان أهمية هذه التقنية الزمنية نجدها تعمل على توضيح الحدث السردي، دون خرق للوتيرة الحكائية، في الوقت الذي يحضر فيه الاسترجاع التلقائي، سواء كان داخليا أو خارجيا، نحس بأن الكاتب يلجأ إلى ذلك طوعاً، بُغية توضيح أمر عاجل حان وقته، وإذا أردنا التوضيح أكثر نستند إلى ما قام به الكاتب في هذا المقطع الأخير في نزعه لغطاء اللبس والحيرة الذي راود العربي الموستاش بشخصية البشير الابراهيمي، فبتدخل سي رابح والإفصاح عنها اتضحت للعربي الموستاش واتضحت أيضا للمتلقي صورة هذه الشخصية التاريخية التي طافت البلاد العربية، لو افترضنا أن مبدع النص ذكر اسم "بشير" فقط سيشعر القارئ بأن الكلام مبتور ولابد من معرفة هذه الشخصية الطارئة.

- **الاستحضار التعسفي:**

هو استرجاع "مفاجئ، لا مبرر له، ولا يحمل قيمة فنية، ولا يطرح معلومة متممة، ولا يؤثر حذفه في سير الحدث..."[186]، ومن الأمثلة المرصودة على هذا النمط من رواية "حوبة" نجد:

"...وغاص سي رابح في أحلامه المحلقة بحثا عن حليمة حبه الأول والأبدي، أ مازالت في قسنطينة؟

[185]– الرواية، ص 253.

[186]– نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص164.

أ مازالت حية؟ أ مازالت وفية له وهو الذي لا يستحق منها ذلك؟ وكيف حال الصغيرة التي أخذتها معها، إن كانت حية فهي في عمر الزهور،..."[187].

"كانت حليمة حبه الأول، وكانت حليمة آخر حبه أيضا، وليس من السهل الآن أن يروي كل حكايتها، كل جزء منها هو حكاية، وكل جزء منها هو فاجعة تمزق القلب، وليس من السهل أن ينساها، حب يُنسى هو حب زائف، حب يُستبدل هو حب مغشوش" [188].

يعتمد الكاتب في هذه التقنية الزمنية على الاستحضار الاعتباطي (التعسفي) الذي قد يخل بنظام الوتيرة الحكائية، ولكن من جهة أخرى نجده يخدم أغراضًا سردية أخرى يتفاعل معها القارئ أثناء عملية القراءة، كأن الكاتب يفاجئ المتلقي بهذه الاستحضارات التي تضفي على النص صبغة جمالية وفنية، وهي نفس المبادئ التي دعت إليها جمالية القراءة.

ونستخلص مما سبق ذكره بأن الاسترجاع يمنح الإنجاز السردي قيمًا ووظائف تمنحه استقلالية تقنية، فهو "يعمل على سد المنافذ(الثغرات) التي يخلفها السرد في قصص سابقة"[189]، ليأتي الكاتب بهذه التقنية التي تمنح له فرصة استحضار هذا المنسي(التاريخ)، وما يمنحنا أيضا فرصة التعرف على أنماط محورية من الشخصيات التاريخية التي يعمد الاسترجاع على استحضارها، أو لنقل فرصة أخرى يحظى بها القارئ لمعرفة هذه الأعلام التاريخية التي طُمست من ذاكرة الحاضر. ويعمل أيضا على تسليط الضوء في حياة الشخصية من خلال استعادة الماضي بكل مجرياته، إذا فهو بمثابة محرك للماضي الذي يتساقط على ذاكرة الحاضر بكنوزه الدفينة(ذكريات، أفعال، وقائع...الخ)، إلى جانب ذلك يعثر القارئ على سمة التحول(التأرجح) التي تتدرج بين الماضي والحاضر، جاعلةً الشخصية تعيش بين عالمين، عالم آني وعالم تاريخي، من خلاله تقف الشخصية على بوابة معرفة الذات من خلال معرفة الماضي الذي يُكمل صورة الشخصية.

---

[187]– الرواية، ص 422 .

[188]– المصدر نفسه، ص 233.

[189]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

ب- تنبؤات واستشرافات السرد في رواية "حوبة":

الاستشراف هو الصيغة المضادة للاسترجاع فهو "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[190]؛ يعني التنبؤ بوقوع أحداث لم يحن وقتها بعد، كما أنه "مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام تصور حدثا مستقبليا سيأتي فيما بعد"[191]، ويتميز بعدم اليقينية لكون الأحداث لم تتم بالفعل ولا يوجد دليل يثبت صحة وقوعها، وينقسم إلى نوعين: استباق تمهيدي واستباق إعلاني.

- **التنبؤات التمهيدية:**

ما يميز هذا النمط أنه "حدث أو ملحوظة أو إيحاء أولي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقا، وقد يأخذ شكل حلم أو حدث عابر مجزوء"[192]. وأمثلة من رواية "حوبة" توضح ذلك:

"... العربي الموستاش ... رأى في منامه أن سي رابح أعطاه مفتاحا ذهبيا"[193].

يمهد هذا الحدث إلى حدث آخر سيقع لاحقا، والناظر في هذا المقطع يعثر على محفز كان السبب في صنع هذا الاستشراف، ألا وهو الحلم الذي يقوم بدوره على رسم وقائع متخيلة، إنها بمثابة فرصة يتسنى للقارئ من خلالها معرفة ما ستؤول إليه الأحداث، وكذلك يعمل الاستباق التمهيدي على تقديم الحدث السردي في بداية تشكلاته؛ أي يمكن اعتباره لافتة (بوابة) توضح للقارئ ما ستؤول إليه الأحداث، وإذا أردنا التوضيح أكثر نستند إلى شرح هذا المقطع الذي يقدم تمهيدا/ إيحاءً إلى أن أمرًا سارًا سيلم ب"العربي الموستاش"، والذي يمكن أن يؤوله القارئ إلى عدة تأويلات؛ ربما سيرزق "العربي الموستاش" بمولود، أو سيتغلب على

---

[190]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[191]- موريس أبو ناصر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، د ط، بيروت، 1979، ص96.

[192]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص166.

[193]- الرواية، ص 173.

القايد "عباس" ويخلص عرش أولاد سيدي علي من الضيم الذي يعيشونه، غير أن هذه التأويلات التي من حق القارئ أن يؤولها ستحددها أحداث الرواية اللاحقة التي تزيل الإبهام والغشاوة وترفع الستار عن الآتي وذلك بتعزيز فراش" سي العربي" بمولود سيحمل الخير لأبيه وقبيلته، سُمي "بلخير" تخليدا لاسم جده وتبركا لصفاته وقوته، وحضوره الدائم في المواقف الصعبة أملاً أن يكون "بلخير" قاهر الاستعمار. إنه المفتاح الذي سيفتح الأبواب على مصرعيها في وجه "العربي" فبه ستفتح الأبواب التي سُدَت في وجهه ويتغلب على القايد عباس في النهاية.

يستوقفنا في هذه المرة استباقا تمهيديا آخر مرَت به إحدى شخصيات الرواية، ألا وهي شخصية

" العربي الموستاش"، يقول" ...يتراءى له البهلي لخضر من بعيد واقفا عند نبع ماء وقد أحاطت به هالة عظيمة، سرى الفرح والبشر في نفسه، تقدم منه، بدا له غاضبا، وقف أمامه متذللا، جثا على ركبتيه، قبله على ظهر يمناه، وقال: أعرف أني أخطأت، أعتذر إليك سيدي، نفض البهلي لخضر فجأة جناحيه وطار، مخلفا خلفه تيارا من النور،..."[194].

"...بدا له غاضبا..." يوحي هذا المقطع بأن " البهلي لخضر" غاضب على سكون "العربي الموستاش" الذي لاذا بالفرار مع محبوبته تاركا وراءه عرشه يتخبط في المحن، بل يوحي بأنه ناقم على "العربي" الذي فقد رجولته أمام "حمامة"، فضَل الرحيل ظنًا منه أن حضن حبيبته أوسع رحبًا من عرش أولاد سيدي علي. أيعقل أن تكون "حمامة" سببًا في رحيل "العربي" عن عرشه؟ أم أن هناك استعدادات أخرى كانت دافعًا في رحيله؟ كبهرجة المدينة مثلا؟ أيعقل أن يتخلى "العربي" عن وعده لأبيه وقبيلته أمام سحر حمامة وضوضاء المدينة؟ هل يحتمل "العربي" الهناء وينعم وقبيلته في الشقاء وتنقم؟.

"...مخلفا خلفه تيارا من نور..." هذا المقطع يمهد لأحداث لاحقة تحمل البشارة والسلام الذي حمله

[194]– الرواية، ص322.

"العربي الموستاش" بعودته إلى عرشه، والتخلص من القايد "عباس" رمز الشر والظلام والضياع، ولهذا طار الشر مع أجنحة "البهلي لخضر"، وحلَ الخير والنور مع " العربي الموستاش"الذي أدرك أن الدفء الحقيقي هو دفئ الوطن وأخالُني أن هذا النور سيعم البلاد، وذلك بالقضاء على الغطرسة الحقيقية والاستدمار الذي عاث الفساد ونشر الظلام في أرض الطهارة والنقاء/الجزائر.

إن أهم ما تقوم عليه الاستشرافات التمهيدية هي الإحالات فهي عملية لامتناهية، إذ تعد كلها عفوية وحرة ولا تحكمها أية غاية ولا تسير نحو أي مدلول بعينه، فالتأويل اللامتناهي "معناه أن كل الأفكار صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها، وكل الإحالات ممكنة حتى ولو أدت إلى إنتاج مدلولات عبثية "[195] ، فهذه التأويلات اللامتناهية تزرع لدى القارئ روح استمرارية البحث والكشف عن ما ستؤول إليه الأحداث، لكونه "كالعصا التي تشق وتستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص التي تساعد على التواصل مع القارئ، بمعنى أنها تغريه بالمشاركة في كل من توليد مغزى العمل الفني وفهمه"[196]، ومن هنا نفهم غايتها/ التأويلات التي يروم من خلالها المبدع إلى تفطين القارئ، وجعله يترقب ويتنبأ ما سيأتي من أحداث.

ما من شك أن للتأويلات وقع فني جمالي، فمرماها إثراء التجربة الأدبية الجمالية بمفهوماتها المتعددة للنص، باعتبار هذا الأخير "كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"[197]، فتأويل النص وفهمه يتفاوت بين قارئ وآخر، لأن كل "قراءة للنص من القارئ نفسه، قد يجد معنى آخر وتفسيرا آخر"[198].

---

[195]– أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص14.

[196]– ينظر : فولفاجانج إيسر، فعل القراءة – نظرية في الاستجابة الجمالية–، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 1994، ص ص(30–36).

[197]– أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص42.

[198]– ينظر: نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص58.

- **التنبؤات الإعلانية:**

وهذا النوع من الاستشراف يضطلع "بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثا سيجري تفصيله فيما سيأتي غير قابل للنقض أم امتناع الحدوث"[199]. وفي رواية "حوبة" نرصد هذا الاستباق الإعلاني للإخبار عن حدث سيجري تفصيله لاحقا وهو تأسيس "حزب الثوار".

قال سي رابح:

- "أعتقد أن معظمنا قد حضر، ويهمني أن أسمع منكم ما فكرتم فيه.

قال أمقران وقد كان واقفا وراء العربي الموستاش الذي كان يجلس على كرسي خشبي:

- لا داعي أن نعيد الحديث في الفكرة، نحن جميعا موافقون، بقي أن نتفق على اسمها.

أسرع العربي الموستاش مقاطعا:

- أنا مازلت مصرا على تسميتها "بحزب الثوار"، لأن مهمتها الوحيدة هي الاستعداد للثورة.

وضع خليفة رجلا على رجل وقال:

- وأنا معك في ذلك، لا أريد أن تنحرف جماعتنا إلى أي هدف آخر غير الإعداد للثورة"[200].

يضطلع هذا النوع من الاستباق بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثا سيجري تفصيله فيما سيأتي لاحقا، وإذا أردنا الحديث عن الوظيفة السردية التي تتمتع بها هذه التقنية نجدها تعتمد على التوثيق من خلال إعلاناتها التي تعطي للقارئ استشرافا يعكس له طبيعة الحدث المتوقع. ولهذا نجد القارئ يهتم بهذه الإشارات الصريحة التي تمنح أهمية قصوى للحدث السردي .

---

[199]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص168.

[200]– الرواية، ص 406.

1-2- المدة(الديمومة):

يرى "جيرار جنيت" بأن "تواقت قصة يمكن أن يعرف كتواقت ساعة دقاقة مثلاً ليست قياساً، ولكن بمقارنة ديمومتها، وديمومة الحكاية التي تسردها، ولكن تقريبًا بشكل مطلق ومستقل مثل دوام السرعة، ويفهم من السرعة العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني"[201].

أهم ما نركز عليه في دراسة الاستغراق الزمني[202]، أو ما يسمى بالديمومة السردية هو تسارع الأحداث أو تباطؤها، وحتى ننجح في رصد هذه التسارعات والتباطوءات يستلزم علينا إجراء مقارنة بين الزمن الحقيقي للقصة (الأحداث كما يفترض أنها وقعت) والزمن السردي المحدث.

وقد اقترح "جيرار جنيت" في كتابه "خطاب الحكاية" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي وهي: تعجيل الحدث وتعطيله.

أ- تعجيل وتيرة وحركية السرد:

تسريع الحدث في أبسط معانيه هو" ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز وتم تجاوزه لسبب أو لآخر..."،[203] فالغاية من هذه التقنية هو الاحتفاظ بالمهم وترك الباقي في طيَ الكتمان؛ أي نقل الأحداث الرئيسية الأساسية التي تخدم طبيعة النص، وإهمال الأحداث الثانوية؛ أي أننا نمر مرور الكرام عليها. وله تقنيتان تتمثلان في القطع أو ما يسمى بالإضمار/ الثغرة، والخلاصة التي تسمى أيضا بالمجمل/ الإيجاز.

---

[201]- figure III. Seuil. Paris, 1970, p 12.

[202]- حميد لحمداني، بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي- ، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،1991،ص75.

[203]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص170.

- **الإضمارات السردية:**

يلعب الإضمار دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو" تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[204].فالقطع أو الإخفاء كما يسميه "تودوروفTodorov" يختصر مسافات كثيرة بعبارات بسيطة كأن يقول الروائي "بعد مرور خمسة أشهر" أو"مرت ثلاثة سنوات" أو "على مدى عقود طويلة"، فهذه العبارات البسيطة تغطي فترة زمنية طويلة، ويستخدم الروائي هذه التقنية عندما تكون الرواية تصور فترة زمنية طويلة فيكثر حذف أحداث لا تخدم السرد(طبيعة نصه). وللحذف ثلاثة أنواع (معلن، ضمني، افتراضي).

- **الإضمار الصريح:**

يكون "بإعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره"[205]. وأمثلة من رواية "حوبة" توضح ذلك:

" ومن يجرؤ على فعل هذه الجريمة غير أولاد النش، الذين نغصوا وعلى مدى عقود طويلة، حياة أولاد سيدي علي؟"[206].

"...وصار منهم على مر مئات السنين قبيلة للعلماء ولطلبة العلم، رغم ما تعرضوا له من كيد الزمان وريبه بفعل ظهور دويلات وسقوط أخرى"[207].

---

[204]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[205]– المصدر نفسه، ص159.

[206]– الرواية، ص 15.

[207]– المصدر نفسه، ص 45.

" سيحتفل الأوباش هذه الأيام بمرور مئة عام على احتلالهم القذر الجزائر، حالمين أنها أصبحت لهم"[208].

يعمد الكاتب إلى هذه التقنية الزمنية المعلنة، لكون الرواية تاريخية، أحداثها التاريخية محفوظة في ذاكرة القارئ، إذًا فالحذف الصريح (المعلن) لا يخل بنظام السرد، والمتأمل في نظرية القراءة، يجد أن مثل هذه الحذوف الصريحة لا تصنع مشاركة فعالة للقارئ؛ أي أنه بيسر يكشف عنها دون الحاجة إلى إعمال الذهن.

- الإضمار المضمر:

هو ذلك الإضمار الأكثر شيوعا في الأعمال الروائية ويقابل الحذف المعلن "و يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة"[209]، فهذا النمط من الحذف/الإضمار يحفز القارئ على متعة القراءة ومتعة الكشف عنه، الذي ينجم عادة عن "حيل أسلوبية، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالتها إلا قارئ متمرس"[210].ومن هنا تبرز صعوبة إعطاء أمثلة ملموسة للحذف الضمني في الرواية وسنحاول في المقطع التالي من رواية "حوبة" استجلاء الحذف الضمني:

" حين قُتل بلخير أحس عيوبة أن حياته قد انتهت وأن مكانته ستعصف بها الرياح"[211].

يبدو هذا المقطع لأول وهلة متماسكًا رقراقًا لا حذف فيه، ولكنه في حقيقة الأمر قد ذكر أبرز الأحداث التي ربما أخذت وقتا طويلا ولخصها في سطر واحد فقط، فلا شك أن شدة فراق ووحشة "عيوبة"

---

[208]– الرواية، ص 348.

[209]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص162.

[210]– ينظر: نبيلة ابراهيم، فن القصة في النظرية والتطبيق، ص58.

[211]– الرواية، ص20 .

لموت "بلخير" أحداثا حُذفت ولم يعلن عنها لأنها جاءت ضمنية، فمثلا يمكن أن يقول إن "عيوبة" انقطع عن الأكل والناس ردحًا طويلا من الزمن كاد أن يلقي به قتيلا، أو إن الحزن والألم الذي ألَمَ " بعيوبة"جراء وفاة "بلخير" الذي كان بمثابة الأب/الأخ/الصديق/ الجوهر/اللبَ في حياة "عيوبة"، جعله يفقد نكهة الحياة وطعمها، بل جعله كورقة شجر يابسة تتقاذفها الرياح يمينا وشمالا.

إنَ الفراغات التي يخلفها السرد يتعمدها المبدع، قصد تفطين القارئ وتحفيزه على الكشف عنها، وهذا ما يخلق له متعة القراءة وروح استمرارية البحث عنها، والتي تنجم عادة عن "حيل أسلوبية لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمرس"[212]، فهذا اللون من الحذوف لا توجد أية إشارة تنوب عنه و" لا قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه"[213]، فلا يتفطن القارئ لوجوده إلا بعد تمحيص ومراجعة.

- **الإضمار الافتراضي:**

يأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الضمني "ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه "جنيت" فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها...أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما"[214]، ونورد أمثلة من رواية "حوبة" توضح ذلك:

"أثناء اللقاء ذكر فرحات عباس بوجوب خروج الناس في مسيرة سلمية يوم الاثنين الثامن من ماي"[215].

---

[212]- نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص58.
[213]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص164.
[214]– المصدر نفسه، ص164.
[215]– الرواية، ص540.

ما يستوقفنا في هذا المقطع أن منتج النص لم يتفاعل بشكل كبير مع الأحداث التاريخية الموثقة في هذه الرواية وخاصة ما يتعلق بالتواريخ فهو غيب استعمالها، فمثلا لم يذكر أحداث 08ماي1945 وما جرى فيها من وقائع وأحداث بل اكتفى بقوله مظاهرات وأحداث 08ماي، و كان من المفروض أن يتوغل في عمق هذه الأحداث، وخاصة أن هذه الفترة يعتبرها مركز الثورة الجزائرية.

ويضيف في مقطع آخر"... لقد توفي أمس الثلاثاء مساءً"[216] .

بما أن رواية "حوبة" رواية تاريخية فمن المفروض أن يتطرق فيها الروائي إلى ذكر التواريخ، وخاصة بعد موت أحد عمالقة تاريخ الجزائر "ابن باديس"، فهو اكتفى بذكر اليوم فقط، فهذه التواريخ مهمة لكي يلتمس القارئ أنه يقرأ رواية تاريخية.

إذا أردنا التعليق على هذه الحذوف (الصريحة–الضمنية– الافتراضية)، نجدها استراتيجية زمنية يتبعها السارد في عمليته السردية، وهذا إن دلَ على شيء، فإنما يدل على أن الكاتب متطلع على ميكانيزمات (تقنيات)الخطاب الحكائي التي أسس لها أمثال:(جيرار جنيت، رولان بارت، تيزفيطان تودوروف)، وفي الوقت نفسه هي دعوة إلى التأويل والبحث عن تشكلات المعنى في الخطاب السردي.

- **الاختزال السردي:**

يعتمد المجمل/الإيجاز في الحكي على "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[217]، وهو ثاني أنماط التسريع في السرد، إذ يمكن مع هذه التقنية أن يقطع السارد مسافات شاسعة بأسطر قليلة تلخص فحوى هذه السنوات فيتحقق الملخص. ونرصد الأمثلة التالية من رواية "حوبة":

---

[216]– الرواية، ص494.

[217]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص76.

"...حدث سي رابح عن كل شيء، عن والده المغدور، عن القايد عباس الظالم، عن القرابة، عن فراره مع حمامة"[218].

لا شك أن الروائي في هذا المقطع لخص أبرز الأحداث التي عاشتها ومرتَ بها قبيلة أولاد سيدي علي عامة، و"العربي الموستاش" خاصة، فجرائم القايد "عباس" كانت قائمة منذ الأزل، وهذا ما يدعمه المقطع

" ومن يجرؤ على فعل هذه الجريمة غير أولاد النش، الذين نغصوا وعلى مدى عقود طويلة، حياة أولاد سيدي علي؟"[219]. والمُطلع على الصفحات الأخرى يجد هذا الظلم سائداً ومستمرًا عبر الأيام. أما "القرابة" فبقدر ما تحدثنا عنها فإننا لا نستوفي حقها مقارنة بالرواية، فحضورها كان مكثفاً في الرواية؛ إذ لا نكاد نقرأ صفحة حتى نلتمس حضورها، فهي بمثابة الطبيب يلجؤون إليها أثناء مرضهم، وتعتبر أيضاً ملجأ لتفريغ همومهم ومشاكلهم وتعدُ الرسول (الوسيط) الذي ينقل دعاءهم إلى الله عزوجل.

فعبارة" كل شيء" تحمل في طياتها العديد من الأمور، أو لنقل كثّفت، واختزلت ما يزيد عن عشرين صفحة وهذا من أجل إضفاء مسحة كلية لما سبق ذكره.

ويذكر في مقطع آخر" وراح يحدثه عنه منذ تمرد أبيه على فرنسا وأذنابها، واشتراك أخيه في ثورة الأوراس، إلى مقتل زوجته الرَبح على يد القايد عباس، إلى زواج سالم من ابنته سرولة، ثم حدثه عن حكاية المرأة التي رافقته، منذ تزوجها السعيد القايد حتى فرارها مع خليفة"[220].

إنَ الهدف المرجو من هذه التقنية (الخلاصة/الإيجاز) هو تسريع حركية ووتيرة السرد، من أجل الوصول إلى المبتغى في أقصر وقت ممكن، فهذا المقطع من الناحية الكمية(المضمونية) مُتراكم ومُتفاقم

[218]– الرواية، ص156.

[219]– المصدر نفسه، ص 15.

[220]– المصدر نفسه، ص 331.

بالأحداث، إلاَ أن قدرة الروائي على الإبداع جعلته يلخص هذه الأحداث في ثلاثة أسطر، التي تجاوزت في الرواية عشرين صفحة.

ويقول في مقطع آخر"...أعاد الزيتوني حكاية الصراع مع أولاد النش إلى جذورها الأولى، مرورا بمقتل أبيه بلخير إلى فرار العربي وحمامة، إلى مداهمة بيت الشيخ لكحل، ومقتل البهلي لخضر، وفرار سي الطالب، إلى اختطاف الطاهر..."[221].

تزخر الخطابات الروائية المعاصرة بتقنية الخلاصة، لكون الكاتب يدرك حق الإدراك أن ما هو غير مطلوب لا جدوى منه، وأما المطلوب هو الشأن الكبير الذي يشغل بال القارئ والقلم، ولولا الخلاصة لما سُميت الرواية رواية لكان من الأجدر تسميتها بالملحمة التي تحمل في طياتها كل التفاصيل(الأساسية-الثانوية)، على غرار الرواية التي تخدم الأحداث الأساسية، ولا يمكننا الوصول إلى هذا المرمى بدون الاستعانة بتقنية المجمل(الإيجاز).

ب- تبطيئ الأفعال السردية:

هو الحركة المضادة لتسريع السرد، أي إبطاء السرد وتعطيله بالإيقاف أو التبطيء، ويكون ذلك من خلال تقنيتين رئيسيتين هما: المشهد والوقف.

[221]- الرواية، ص ص (191-192).

- **المشهد الحواري:**

المشهد عند "تودوروف" هو "حالة التوافق التام بين الزمنين ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلاَ عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهدًا"[222]، للمشهد ثلاثة أنواع تتمثل في(الحوار الداخلي، الحوار الخارجي، الحوار الموصوف...الخ).

-الحوار الخارجي (ديالوج):

إن كلمة "dialogue منحوتة من اليونانية dia التي تعني اثنين، وlogos التي تعني الكلام، وكلمة"dialogue" تعني تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر"[223].

الحوار الخارجي يدور بين طرفين أو أكثر، وكل طرف له لغته وثقافته الخاصة به، ونرصد أمثلة من رواية" حوبة" لتوضيح ذلك:

" قال عيوبة:

هل تؤمن بالعفريت

قال الزيتوني:

طبعا هو مذكور في القرآن، والناس الثقة يتواترون نقل أخباره، وظهر كثيرا في شعبة العفريت، لماذا تسأل عنه، وأنت أكبر عفريت؟"[224].

---

[222]– تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب،1990،ص49.

[223]– حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض–، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت – لبنان، 1997، ص175.

[224]– الرواية، ص17.

مثال 2:

"قال أمقران:

خشيت شرا من هذا التوقيف.

ردَ سي رابح مداعبا:

خشيت على نفسك أيها الجبان.

ضحك أمقران ورد:

مادمنا في سبحة واحة فلن أخشى سأكون تعيسا حين أسجن وحدي وتبقون طلقاء"[225].

مثال 3:

" قالت سلافة الرومية:

عندي خطة بسيطة لقتل القايد عباس.

وأسرع خليفة يسأل:

وما هي؟

قالت سلافة خافضة صوتها متلفتة خائفة:

حصلت على كمية من السم، ودس كمية بسيطة له في الطعام تقضي عليه دون أن يشعر، ودون أن يشعر أحد.

[225]– الرواية، ص ص(275–276).

ضحك خليفة في أعماقه حتى أشرقت ابتسامة ساخرة على شفتيه وقال:

لا أريد أن أشترك في فعل الجبناء.

وثارت سلافة الرومية غاضبة:

أرني رجولتك أيها الشجاع، هذا الخنزير لا يقتل إلاَ خداعا، والحرب خداع.

قال خليفة:

أنا سأقتله في وضح النهار، وأمام الأشهاد، أريد أن أراه يموت عضوًا فعضوًا، أريد أن أرى روحه النتنة تتخبط في الآثام كما تتخبط جثته في الدماء"[226].

يعمل الحوار الخارجي على فتح المجال للمتحاورين، فهي فرصة للتعبير عن كل ما يجول(يمور) في خاطرهم، والفضل في هذه الفرصة المتاحة يعود إلى الروائي الذي ينزوي بعيداً عن الطرفين المتحاورين، إذًا فالكاتب من خلال ما قام به يكون قد كسر رتابة السرد ليفتح مجالاً آخر يكون الأقرب إلى التمثيل المسرحي المبني على الحوار.

- الحوار الداخلي monologue:

إن مصطلح "الحوار الداخلي/ الباطني "هو التعريب الشائع لمصطلح "مونولوج" (monologue) وهو من أصل إغريقي ومركب من سابقة هي" mono" وتعني الوحدة أو التفرَد، و"logos" يعني الكلام أو الخطاب، ومصطلح (monologue) يعني الكلام الذي يكون ذا طرف واحد (الحوار الذي يحصل في الذات). فبالرغم من بساطة ووضوح المصطلح إلاَ أن المقاربات المتباينة أدَت إلى تنوع وتعدد تسمياته، وكل

[226]– الرواية، ص ص (177–178).

اسم مرتبط بزاوية معينة: من ذلك أن "همفري" قد انطلق من صلة هذا النوع من الحوار بالنفس التي تعيشه فأطلق عليه" الحوار الأحادي الداخلي المباشر"، أما "جنيت" فقد انطلق من زاوية نوعية الخطاب وأطلق عليه عبارة" الخطاب المنقول" (discours rapporté)، وحاولت "كوهن"أن تنظر إلى هذه الأداة – المونولوج – في وجهيها الرئيسيين أي من حيث هي حوار تجريه الذات في باطنها و من حيث هو "كلام" ينقل في النص، ولهذا أطلقت عليها عبارة " الحوار الأحادي الداخليintérieur monologue"[227].وأمثلة كثيرة من هذا النمط في رواية "حوبة":

" امتطى الشيخ عمار فرسه بمساعدة خدم القايد عباس، وانطلق مودعا وهو يقول في نفسه: عباس لا يحتاجني إلا لأمرين، أن أكون له عونا أمام الحاكم الفرنسي ليمد سلطانه عل الجميع، أو أن أخطب له فتاة مال قلبه إليها، لكن هذه المرة سأتجرأ وأطلب منه سلافة، لن أطلبها للزواج طبعا، ولكن سأقنعه بأن يرسلها خادمة في الزاوية، وهل هناك أسعد للمرء من أن يكون خادما لله تعالى وقرآنه الكريم؟ وهناك حين تكون تحت تصرفي سأقضي منها أوطاري"[228].

"قُتل والده بلخير مغدورا، بلخير البطل لا يقهر ولا يهزم ويستطيع أن يخنق حميدة القتَال وعباس السفاح معًا بإصبعيه، كما يخنق الأرنب، هما أمامه ليس إلاَ أرنبين، فهل قتله عفريت كما يزعم عيوبة؟ تساءل العربي وراح يجيب في نفسه: لا طبعا العفريت يلازم بيوتنا ووديساننا مند الأزل لكنه لا يؤذينا لأننا أولاد الولي الصالح سيدي علي، وأبي بلخير رجل طاهر نقي محافظ على وضوئه وصلواته لا يمكن للعفريت أن يقربه، بل سيحترق بمجرد الاقتراب منه، عباس الكلب هو قاتل والدي، وحميدة وشياطينه هم من نفذوا الجريمة، عباس

[227]– ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص ص(253–254).

[228]– الرواية، ص 37.

كان وراء كل مصائب الناس، آخرها سعيه الحثيث ليزج بأبناء المنطقة في الحرب ضد الألمان إرضاءً لفرنسا، وحدي أنا من سينتقم منه، يشرب من دمه، يُطهر الأرض من ظلمه ورجسه"[229].

" رفعت فيه عينين فيهما ريب شديد ورددت في نفسها: تريد أن تسبقني إلى السفاح لن أمكنك من ذلك، ولن تكون أذكى مني، لأن يقول الناس قتلته امرأة أذل له من أن يقولوا قتله رجل..."[230].

يعد المنولوج الداخلي من أبرز تقنيات الإبداع السردي[231]، وله أهمية في الكشف عن شخصية الكاتب و"النواحي النفسية والشعورية التي تختلج في الأعماق الباطنية للشخصية"[232]، فبفضله تتاح فرصة الولوج لمنتج النص إلى الأغوار الباطنية ليصف لنا "عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات"[233] فهو لا يقتصر على هذه الأدوار فقط بل هو "الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته ومن ثم انتسابه إلى الخطاب"[234]، كما يسعى إلى كشف الستار الذي تتوارى وراءه الشخصيات الحكائية ففي كل مرة تتحدث الشخصية مع ذاتها، يفهم من خلال ذلك القارئ المعاني المختلجة في الصدر، ومن جهة أخرى تبين لنا هذه التقنية الكيفية التي من خلالها ينفذ الروائي إلى عمق الشخصيات، إلى جانب ذلك يعتبر وسيلة لتوزيع الحوار على باقي الأطراف الحكائية التي تعطي للقارئ ملخصا عن المعاناة الإنسانية العالقة في الصدور، ولتفريغها يأتي الكاتب بهذه التقنية التي تريح النفس من هذا الضيق.

---

[229]– الرواية، ص42.

[230]– المصدر نفسه، ص 125.

[231]– ينظر: أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، د ط، سوريا، 1997، ص76.

[232]– السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، القاهرة، 1995، ص274.

[233]– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص40.

[234]– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الأمان، ط1، الرباط، 1996، ص410.

-المشهد الحواري الموصوف:

المشهد الحواري الموصوف هو "حوار يدور بين أكثر من طرف مدعما بوصف مساعد يتولاه الراوي ليكمل المشهد فيغدو واضحا بيّنا"[235]. ونرصد أمثلة من رواية "حوبة":

مثال1:

"علق سي رابح بحسرة:

يا صديقي، هذا من سوء طالعي، حتى هذا الكرسي المتسخ أبى أن يحملني.

وأسرع إليه علال القهواجي صارخا:

الكراسي لبني البشر وليست للبقر"[236].

مثال2:

"قال الزيتوني بحسرة:

كنت أتمنى لو كنت أنا أو أحد إخوتي، ثأر أبينا دين في رقابنا، ولكن...

قال البغدادي بقلق:

دم بلخير ثأرنا جميعا"[237].

[235]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص180.

[236]- الرواية، ص229.

[237]- المصدر نفسه، ص291.

مثال 3:

"قال يوسف الروج حزينا:

لقد اعتقلوا مصالي الحاج بتهمة تحريض العسكريين الجزائريين في الجيش الفرنسي على العصيان.

علق سي رابح بحسرة:

هذا درب الأحرار، علينا أن ننتظر كل شيء، وكل شيء يهون في سبيل الوطن .

علق العربي الموستاش وقد تملكه الألم:

السجن للرجال يا يوسف"[238].

يُعد المشهد الحواري الموصوف تقنية أكثر بطئًا من المشهد الحواري الحر، فهو حوار يدور بين أكثر من طرف والشيء الزائد فيه أنه يدعم من طرف الروائي بوصفٍ يتولاه لإنجاز المشهد الحواري الموصوف، كأنه يعي جيدا قيمة الوصف في المشاهد السردية لما فيه من تصويرات مختلفة يصبغ بها الحوار.

إن الصيغة التي اعتمدها المبدع الجزائري "عز الدين جلاوجي" لنقل مشاهده الحوارية هي كلمة "قال، قلت..." وتربط هذه الطريقة بين وظيفتين متمايزتين هما" الوظيفة الإشارية والوظيفة التصريحية فالوظيفة الإشارية تومئ عن طريق الضمير إلى الشخصية القائمة بالفعل الكلامي، حيث تتناول فيه ما يتعلق بهوية المتكلم ووجوده وبخاصة علاقة التلفظ والملفوظ"[239]، وهذا من أجل إعطاء وظيفة إيديولوجية للقارئ، لكون "هذه الوظيفة بمثابة خطاب تفسيري أو تأويلي يلجأ إليه الروائي عندما يكون بصدد تحليل شخصية البطل أو

[238]– الرواية، ص 418.

[239]– مويفن المصطفى، تشكل المكونات الروائية، ص178.

حدثا اجتماعيا أو سياسيا معينا"[240].أما الوظيفة " التصريحية فإنها تصرح بفعل الكلام وبتعدد طبيعته"[241]، فالوظيفة التي تبناها المنتج لنقل حواراته هي الوظيفة التصريحية، لكون الوقائع/ الأحداث التي تسعى الأطراف الحكائية لنقلها أحداث حقيقية/ تاريخية لا تحتاج إلى إضمارات وإنما إلى تصريح وإفصاح عن حقيقة هذا الوعي التاريخي.

- **الوقف:**

يعد الوقف تقنية زمنية فاعلة يعتمد عليها الكاتب لإبطاء وتعطيل وتيرة السرد، فوروده في النص يعلق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، فهو أشبه بعملية استطراد واسعة يضطلع لها الخطاب الروائي ويتوسع على حساب الزمن الحقيقي للحكاية فيفوق زمن القصة على زمن الحكاية [242].

مثال1:

"... ودخلا الغرفة، مربعة أو تكاد، في جدارها المقابل للباب طاق دائري لا يتجاوز قطره شبرا واحدا، يفتح صيفا ويحشى شتاء، يمنع تسرب البرد، وقد اسود السقف وأعواده..."[243].

ما نلتمسه في هذه الاستراحة وصف دقيق للغرفة/المكان، وهذا ما يسميه "رولان بارت" "إحكام لغوي مهووس وجنونا من الوصف"[244]؛ أي أن الروائي يستخدم نعوتا وأسماء وأفعالا لتكوينه واستجلائه.

وفي هذا المثال نجد الوصف يتجاوز أمر الارتباط بالمكان إلى وظيفة ايضاحية مكملة لعناصر الشخصية الروائية وفيما يأتي مقطع صغير وصفي لإحدى الساحرات في هذه الرواية التي خطفت قلب

---

[240]- بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب، ط1، الجزائر، 2002، ص95.

[241]- مويفن المصطفى، تشكل المكونات الروائية، ص178.

[242]– ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص ص(76–77).

[243]– الرواية، ص22.

[244]– لذة النص، تر: منذر عيَاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2،2002، ص53.

"العربي الموستاش" بحبها الفيَاض القاهر، وتمكنت من الولوج إلى أعماق قلبه وجعله ينسى كل ما يحيط به من العالم الخارجي وحتى زوجته التي كان يموت عليها "حمامة" ها "سوزان" الساحرة الفاتنة بذكائها وفطنتها سكنت قلب العربي وهذا المقطع يبين لنا ذلك:

" سبحت عيناه في صدرها الناهد، في عينيها الخضراوين، في جيدها البلوري، في ثغرها الساحر..."[245].

ويذكر في مقطع آخر "كان عباس القايد مهيب النظرات ممتلئ الجسم ممتد الطول، تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان، يميل شعره إلى الحمرة، وكان أبناء عرشه يطلقون عليه منذ كان صغيرا لقب الأزعر، وكان هو يعتد بذلك ويتمايل فخرا وهو يعتمر العمامة الضخمة وقلمونة البرنس الأحمر"[246].

"...كان يجلس العربي مجللا بصمته، ممتد القامة، أميل إلى النحافة، أسمر اللون، حاد الأنف، أسود العينين، رقيق الشفتين كث الشارب..."[247].

" ...سلافة الرومية... كان أنفها دقيقا شامخ الهامة، وكانت عيناها عصفورين في مجحريهما العميقين، ومازال ثغرها يشبه ورد شقائق النعمان في بساتين الربيع، أصابعها البيضاء الطويلة الملساء كسيقان البرواق المزهرة..."[248].

إن غاية الوصف لا تكمن فقط في تعطيل السرد وتبطيئه، وإنما له غايات أخرى منها جمالية وتوضيحية أو تفسيرية، فالوظيفة الأولى غرضها تزييني ولا ضرورة لها بالنسبة لدلالة الحكي، أما الوظيفة

---

[245]– الرواية، ص 194.

[246]– المصدر نفسه، ص 51.

[247]– المصدر نفسه، ص59.

[248]– المصدر نفسه، ص74.

الثانية التوضيحية أو التفسيرية لها طابع آخر هو رمزي دال على معنى معين في إطار سياق الحكي[249].

يقودنا الوصف في بعض الأحيان إلى التساؤل حول الشاكلة (الشكل) التي يتخذها في العملية السردية، بإمكاننا أن نقول إنها أشبه بعملية استطراد يتمتع بها الخطاب الروائي، ويتوسع بها الروائي أثناء وصفه للأحداث والوقائع، ومن ناحية أخرى تعد "استراحة في وسط الأحداث"[250]، لكون المبدع مُنهكًا من سرد الوقائع وبالتالي فهو يجعل منها جسرًا يعبره للحصول على فرصة التنفيس، التي تخلق بدورها هذه التقنية.

1-3- التكرار السردي:

يعد "جيرار جنيت" من الأوائل الذين قاموا بدراسة التواتر السردي أو ما يسميه بالتكرار، وهو في أبسط معانيه "مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية"[251]، أو هو " العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدَل تكرار رواية الحدث. فالحدث يقع وتروى حكايته. وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة أو تروى حكاية واحدة تختصر كل الوقعات المتشابهة"[252].لهذا يمكن أن نتصور نظامًا من العلاقات الترددية (التكرارية) بين الحدث وروايته قائمًا على احتمالات عدة منها[253]:(تكرار الحدث، تكرار السرد... الخ).

---

[249]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص79.

[250]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[251]- خطاب الحكاية، ص129.

[252]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص52.

[253] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أ-تكرار الحدث:

هو "سرد يقدَم مرة واحدة حدثًا تكرر وقُوعه في الزمن، إنه توليف حكايات متعددة في حكاية واحدة من دون أن نختار حكاية منها كنموذج للأخريات"[254]، وما يُشعرنا بتكرار الحدث هو ظهور لازمتين، لازمة التكرار (كلما، طوال، كل مرة)، ولازمة الزمن (أسبوع، أحايين، إذا)، وهاتين اللازمتين تدخلان على الفعل المجرد فتحدثان التكرار[255]، ويصف "جيرار جنيت" هذا النمط بقوله" فلا يبدو أنه أثار اهتمامًا حادًا حتى الآن. ومع ذلك فهو شكل تقليدي تمامًا"[256]. ونستدل بالأمثلة التالية من رواية "حوبة":

"...كلما ذكر هذا العداء قص عليهم سي الطالب حكاية داحس والغبراء التي استمرت أربعين سنة وكادت تفني القبيلتين المتحاربتين"[257].

" لقد تعلم الكثير ولكنه خسر الكثير أيضا، كلما ذكر سي رابح هذه الفترة أحس بمرارة في نفسه كلها..."[258].

" كلما تحدث والده عن سيدي علي إلاَ وأحاطه بقداسة عظيمة، هي من قداسة النبي والسيد علي..."[259].

الناظر في هذه التقنية يجدها خطاب واحد يتولى جمع أحداث شتى متشابهة أو متماثلة (حكايات متعددة في حكاية واحدة، وللتفصيل في الأمثلة المقدَمة سابقا، نقوم بتفحص لازمة التكرار التي تظهر في كل مرة، في نوعين (لازمة التكرار-لازمة الزمن) وهاتين اللازمتين تدخلان على الفعل المجرد فتحدثان التكرار.

---

[254]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص60.

[255]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص187.

[256]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص132.

[257]- الرواية، ص21.

[258]- المصدر نفسه، ص217.

[259]- المصدر نفسه، ص42.

وتظهر للقارئ أهمية هذا التكرار في التوثيق الذي تحظى به الأحداث في الخطاب السردي، أي عندما تُكرر الوقائع تقوم بوظيفة الترسيخ التي يفتقر إليها القارئ المعاصر.

ب- السرد التكراري:

في أبسط حالاته هو" خطابات عديدة تحكي حدثا واحد وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات"[260]، والحدث الذي سيعرض أكثر من مرة هو حدث اختطاف القايد "عباس" وأعوانه "الطاهر" ابن الشيخ لكحل، منذ أن اختطف والإشاعات لم تتوقف:

- " أشيع أنه في زاوية أولاد سيدي بوقبة.
- أشيع أنه في كهوف الجبل الأسود.
- أشيع أن رجال الدرك الفرنسيين استلموه وزجوا به في السجن.
- أشيع أنه قُتل وشُوهدت جثته"[261].
- "أشيع أنه اختطف من طرف الجن والعفاريت وأخذوه إلى مدينتهم " شعبة العفريت"، وأن العفاريت لا تخطف إلاَ من اقترف جرما في حقهم"[262].

الحدث الآخر الذي سيعرض أيضا أكثر من مرة، هو حدث اغتيال "ماران":

- "أشيع لدى أكثرهم أن خلاف التيقر هو الفاعل.
- هناك من يرى بأن وريدة المرقومة هي الفاعلة انتقاما لشرفها.
- اتجهت بعض الأصابع لعلال القهواجي الذي يعد نفسه بطلا شعبيا كبيرا"[263].

---

[260]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

[261]- الرواية، ص292.

[262]- المصدر نفسه، ص309.

[263]- المصدر نفسه، ص482.

ما يميز هذا النمط على غيره كونه يشتغل على تكرار حدث واحد يعرضه الكاتب غير مرة لغاية في نفسه قد تكون الحاجة من هذا الأخير لاستطلاع وجهات النظر لدى الشخصيات، كأنه يذكر في كل مرة الشخصيات بأفعالها وأقوالها، ومن جهة فإن الروائي يعرف مسبقا بأن هذه التقنية هي الأنسب للرواية التاريخية التي تحتاج في مضامينها إلى ظاهرة التكرار التي تُخرج التاريخ من بوابة التسجيل إلى بوابة التشكيل.

المبحث الثاني: الأفضية الروائية بين انتصارات المقدس وتأزمات المدنس:

1-الفضاء الروائي:

يعتبر المكان عنصرا أساسيا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان وزمان معين، ونظرًا لهذه الأهمية التي اكتنفها– المكان– نجد "مرشد أحمد" يعتبره" العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها"[264]، فلا يمكن لكاتب الرواية الاستغناء عنه مهما كانت طبيعته حقيقي/ لا حقيقي، في حين يقوم أحيانا بتوقيف حركة الزمن ليلتقط حركة الأشياء في امتداداتها المكانية وفي علاقتها بما يجاورها، ما يدل عن " حسَ الكاتب للمكان، وعن العلاقات النفسية العميقة التي تربطه به، كما يجوز لنا أن نتحدث عن معايشته للامتداد المكاني الذي يدفعه لأن يرى الشيء الواحد مكررا في مكانين...أو أن يرى الشيء الواحد في زمانين مختلفين أو أزمنة مختلفة..."[265]، فسمة الإنسان أنه دائم الصلة بالمكان، فالمكان بعد جغرافي وبعد روحي، بعد نفسي، بعد زماني. بعد جغرافي لأنه يأخذ حيز من رقعة أرضية وهو" المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها"[266]، روحي لأن الإنسان على امتداد روحي بالمكان فما الغربة التي يشعر بها الفرد المغترب عن المكان الأصل إلاَ دليل على ذلك، وأشار "حسن فتحي" إلى هذه النقطة بقوله "مرحلة الانتقال من فضاء إلى فضاء هامة جدا، ونظرا للتوقعات التي تثيرها هذه المرحلة في النفس"[267]، فالمغترب عن بلاده "يبقى دائما في محاولة

---

[264]– نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري–، ع08، بسكرة، 2012،ص22.

[265]– نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص160.

[266]– ابراهيم عباس، الرواية المغاربية – تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي–، دار الرائد للكتاب، ط1، الجزائر، 2005، ص 217.

[267]– فتحية كحلوش، بلاغة المكان– قراءة في مكانية النص الشعري–، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، ص22.

مستمرة للعودة إليه، وكأنه لا يحتمل البقاء في أماكن الغربة فترة طويلة من الزمن، وإنما يمر بها لتلبية حاجة معينة عنده"[268] فالمنتقل إلى مكان أخر يبقى دائما على صلة بالمكان الأول/الأصلي الذي وُلد وترعرع فيه، وتراوده وساوس في طيات نفسه، وتتبادر إلى ذهنه مجموعة أسئلة: هل سيكون هذا المكان حميمًا مثله مثل المكان الأول أم معادٍ؟ وهل بإمكانه أن يبني فيه حياته من جديد؟ هل ينسى المكان الأصلي الذي بنى فيه قصور أحلامه ويتأقلم مع مكان الغربة؟. أما البعد النفسي فالإنسان وليد بيئته فالتغيير الهندسي مثلاً له تأثير على نفسيته.

تتميز طبيعة الأمكنة في رواية "حوبة" بعدم الثبات(غير مستقرة)، وعدم الواقعية فأغلبها لا حقيقي/ لا واقعي، فالمكان الحاضر في التجربة الروائية "يفقد بعضًا من خصوصيته الواقعية، وتُزود بجملة من الخصائص المجازية ترتكز أساسا على ذاتية الأديب..."[269]، مهما حاول منتج النص من توظيف الأمكنة الحقيقية إلاَ أنه يضفي عليها صبغة فنية خيالية، التي تدل على عمق تجربته في العملية الإبداعية، فأمكنة هذه الرواية تتناوب عفويا إن لم يكن عشوائيا بين الواقع والخيال، تجسدها فضاءات مختلفة، المكان الواقعي (عين الفوارة، باب بسكرة، الحاسي، عين الدروج...الخ)، المكان اللاواقعي (عرش أولاد سيدي علي، عرش أولاد سيدي بوقبة، عرش أولاد النش...الخ).

يمثل المكان في رواية "حوبة" الأرضية الخصبة التي حاول الكاتب من خلالها بناء نصه السردي، ساعيا إلى اجتياز الأمكنة الواقعية واتخاذ الأمكنة اللاواقعية مسرحًا لبناء الأحداث بما فيها من صراع وجدال بين العرشين، وما يلفت انتباهنا في هذه الرواية أنها تزخر بكم وفير من الأمكنة.

---

[268]– ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت– لبنان–، 1984، ص ص (149– 244).

[269]– باديس فوغالي، المكان ودلالته في الشعر العربي القديم– المعلقات أنموذجا–، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الأول، قسنطينة، 2002، ص37.

أشار "غاستون باشلار" في كتابه" جماليات المكان" إلى "الأماكن الضيقة ودلالتها بالنسبة إلى الإنسان الذي يعيش فيها ويتفاعل معها، فتحدث عن البيوت والخزائن والأبواب والصناديق المقفلة، كما تناول جدلية الداخل والخارج، وأشار إلى أنه مهما تكن طبيعته- أي المكان- ضيقة أو رحبة، ومهما يكن حجم الموصوف صغيرا أو كبيرا فإنه سيشر إلى الحالة النفسية التي تمر بها النفس البشرية وإلى الحرية التي تتوق إليها. ورأى باشلار أنه لا يمكن وضع تعريف محدد للداخل والخارج لأن الصراع بينهما ليس صراعا حقيقيا، فهي أبسط حركة يمكن أن تخل باتساق الأحداث، لذلك تناول هذه الجدلية(الداخل والخارج) من خلال تعابير الوجود وبعيدا عن الإحالات الهندسية"[270].

إن الفضاء المكاني في رواية "حوبة" يتوزع عبر فضاء منفتح ومنغلق، تجسده فضاءات متضادة فيما بينها، ونحن نلتمس هذه المواقف في أفكاره المتضادة المودعة حتى في أدنى جزئيات النصوص، والتي يمكن تلخيصها في هذه الثنائيات المستثمرة في أقصى درجات التمويه والمغالطة على الشكل التالي:

مقدس ≠ مدنس

الظلم≠ العدل

الخير≠ الشر

الحب≠ الكره

مكان حميمي(عرش أولاد سيدي علي، الأضرحة...الخ)≠مكان معاد(عرش أولاد النش، زاوية الشيخ عمار...الخ).

[270]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ص(215-216).

تمثل هذه الثنائيات المتضادة سمات لأزمات حادة تعترض الوعي البشري عامة والتي تنهك خيال الكاتب الذي ألف فيما بينها بإعجاز، وبكثير من المبالغة والتعقيد، فيمسح بها الملل عن القارئ بقليل أو بكثير من الفكاهة، والأضداد "تقوم بدور حيوي في تأسيس حركية الدلالة وتحولاتها بصورة دائبة وتشحنها بكم هائل من الدلالات المستجدة القابلة التأويل"[271]،فهذه الثنائيات المتضادة (مكان حميمي/ مكان معاد) هي التي تشكل الفضاء المكاني في رواية "حوبة".

1-1- وقْع الأفضية المعادية على الأطراف الحكائية:

لقد سلف الذكر بأن "غاستون باشلار" تناول في كتابه" جماليات المكان" الأماكن الداخلية المغلقة والأماكن الخارجية الشاسعة(المفتوحة)، فالمكان الداخلي المغلق هو المكان "الذي لا يتحرك فيه سوى الراوي، يقع مقابل الأماكن الخارجية ويختلف عنها في كونه محددا"[272]، وما من شك أن أغلب النقاد والدارسين اختلفت وتنوعت آرائهم حول مفهومهما- المكان المغلق والمكان المفتوح-، فمنهم من يحصر المفهومين من الناحية الجغرافية وآخرون ينظرون إلى خصوصية المكان من حيث أنه يكون مفتوحا لعامة الناس مثل المقهى، الشارع، السوق...الخ، أو منغلقا على عامة الناس ومفتوحا لفئة محددة منهم، مثل المنزل الذي يكون مفتوحا لساكنيه فقط أو للضيوف الذين يأتون خصيصا للزيارة، وآخرون يرون أن انفتاح وانغلاق المكان يعود أساسًا إلى طبيعة المكان وعلاقته بالحالة النفسية للشخصية، إذ يمكن للمكان أن يكون واسعا جغرافيا لكنه ضيق نفسيا؛ أي أنه لا يُسعدنا ولا نجد ملاَذنا فيه، والعكس يصدق على ذلك. ونحن سنعتمد على هذا الرأي الأخير في دراستنا للمكان المغلق والمفتوح في رواية "حوبة".

---

[271]- الأخضر بن السائح، استراتيجيه الخطاب في الدلالات وبناء التأويل، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمر تيزي وزو، العدد الثامن، خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام:11-12-13،2011، ص104.

[272]- مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ورقلة،2007-2008، ص174.

تمثل قبيلة " أولاد النش" الفضاء الأول الذي يتعارض مع الذات، إذ يُعد الفضاء المغلق الذي يجسد لدى الروائي والشخصيات الروائية(الظلم، الضيم، الاستبداد، القهر، الاحتقار...الخ)، فكانت هذه القبيلة بمثابة السجن الذي قيَد وقهر أحلام الشخصيات الروائية، بقوله"...وصار لأولاد النش في السنوات الأخيرة سيطرة مطلقة بعد أن اشتد عودهم وقويت شوكتهم، وأطلق الحاكم الفرنسي أياديهم في كل القبائل المحيطة بهم، يخنقونها بحبال غطرستهم، فزادت أموالهم وأراضيهم ومواشيهم، يكفي أن يبدر منك سوء، كأن ترفض دفع الغرامة حتى يسارعوا إلى اغتصاب ما لديك من أرض ولو كانت بورا، وأنعام وبهائم ولو كانت عجفاء يرمونها لكلابهم" [273]، فعرش "أولاد النش" يعكس لنا صورة حكامها، وفي الوقت نفسه يجسد لنا مختلف الآفات الاجتماعية المنتشرة فيه كالظلم والاحتقار وغيرها من الآفات الاجتماعية، ويمكن اعتبار هذه الآفات التي خيبت أمانيهم وأمالهم إحساس بالضجر والضيق.

تمثل "زاوية الشيخ عمار" الفضاء الآخر الذي يتعارض مع الأطراف الحكائية، إذ يعد الفضاء المغلق الذي يجسد لدى منتج النص (الظلم والضيم)، فالزاوية بهذه الصورة خيَبت آمال وأماني الشخصيات بقوله

" ...عجيب بعد أن كانت الزاوية ملاَذ المظلومين والمضطهدين، صارت اليوم معقلاً لدعم الظلم والفساد..."[274]، ويضيف في مقطع آخر"...الزاوية التي ظلت لعقود منارة للخير والعدل والتقوى ها هي تنحرف لتقف مع الظلم"[275]،تعكس لنا هذه المقاطع التي استوقفتنا صورة الزاوية التي أصبحت كوسيط لدعم الظلم والفساد، واغتصاب حقوق الناس وسلبها، ويذكر في هذا المقطع "...أما الشيخ عمار فشرَ خلف لا هم له إلاَ استعباد الناس وابتزازهم والاستيلاء على أراضيهم ومواشيهم بل والتعدي حتى على شرفهم وحرمتهم،

[273]– الرواية، ص ص(20–21).

[274]– المصدر نفسه، ص225.

[275]– المصدر نفسه، ص226.

بدعم من الحاكم الفرنسي والقايد عباس..."[276]. وما من شك أن هذا المكان الذي استشهد به المبدع- الزاوية- يمثل فضاءً مغلقاً لانتشار مختلف الآفات فيه كالظلم والتسلط، وفي الوقت نفسه أصبح مأوى وملجأ للحكام الظالمين المتغطرسين، فهو بهذه الصورة بؤرة مكانية للظلم والاحتقار وخدمة المصالح الشخصية، وهذا ما يتضح هي هذا المقطع"...واستولى على زمام الزاوية يسير شؤونها بما يخدم أهواءه ومصالح فرنسا، واضعا يده في يد أولاد النش"[277].ويمكن اعتبار هذا الفضاء بهذه الصورة كقيد لطموح وآمال الشخصيات الروائية مما يجعلها تحس بالقلق وعدم الراحة والطمأنينة.

1-2- جماليات انفتاح الفضاء الروائي في رواية "حوبة":

تمثل قبيلة "أولاد سيدي علي" الفضاء الأول الذي يقابل قبيلة "أولاد النش"، فما حُرم منه الروائي في هذه الأخيرة، وجده في قبيلة "أولاد سيدي علي" مما شكل الثنائية الضدية، إذ بدا للمبدع أن هذه الأخيرة هي البديل وجد فيها الحب والعطاء، الأمن والاستقرار، الهدوء والسكينة...الخ، هذه القبيلة التي احتضنته فاتحةً له ذراعيها بكل حبٍ وودٍ، إذ لقي فيها كل ملذاته التي افتقر إليها في قبيلة القايد "عباس". لكن يا ترى هل يفقد الإنسان جمالية المكان وقداسته بخطأ/غطرسة/ ظلم/ جهل أصحابه؟. خاصة في هذه الفترة العصيبة التي تمر بها القبيلتين ويمر بها جلَ الفرد الجزائري- الاستعمار الأجنبي الفرنسي على الجزائر-.

قدم لنا الروائي "عز الدين جلاوجي" هذين الفضاءين(عرش أولاد سيدي علي≠ عرش أولاد النش)، كثنائية ضدية تشكلت عبرها المفارقة على مستويها الصريح والضمني، إذ كان وراء الفضاءين إيحاء وترميز فكانت قبيلة "أولاد النش" صورة الظلم والسلطة والقوة، وهذا ما يدعمه المقطع"...فإن أولاد النش، وعلى رأسهم القايد عباس يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم، تستطيع أن تلوي ذراع كل عاص، وكل متمرد، مهما

---

[276]- الرواية، ص ص(71-72).

[277]- المصدر نفسه، ص 51.

اشتد عوده، وقد استعمل القايد عباس لذلك عصابة قوية أسند قيادتها إلى حميدة، ويكفي القايد أن يشير بكلمة واحدة لينفذ أمره، عشرات الذين قتلوا شرة قتلة، وأصابع الاتهام تتوجه إليه في قتل بلخير، وإذا عجز القايد عباس بعصابته وعرشه استنجد فرنسا فداهمتهم بقواتها تحت أي ذريعة..."[278]، فهذا المقطع الذي استشهدنا به يستجلي لنا مدى قوة وسيطرة عرش" أولاد النش" على جميع العروش والدعم الذي يحظى به من قبل فرنسا، ونضيف مقطع آخر لنبين فيه مدى وحشية وأنانية القايد "عباس" المتغطرس "ظل القايد عباس منذ أيام وهو يلزم غرفته المعزولة عن غرف النساء والأولاد، مُنشرح الصدر وقد بدأت اشاعته التي بثها ضد سلافة الرومية تؤتي أكلها، ما سلافة إلاَ عاهرة، وما ابنها يوسف إلاَ لقيط، لا علاقة له البتة بالسعيد القايد، لا يمكن أن يكون أخًا له يرث مثلما يرث، ماذا تساوي سلافة الرومية، إن شاءت رحلت، أو بقيت عندي خادمة، ولا مانع عندي من أن أضاجعها أيضا، هي مجرد عاهرة..."[279]،اتضحت لنا أكثر صورة النذل "عباس" فكيف له أن يرغب في مضاجعة زوجة أبيه "سلافة الرومية" التي هي بمثابة أمه؟ ألا يعد هذا السلوك اللاأخلاقي من سلوك المارق الذي لا ملة ولا دين له؟ وكيف له أن يحرَم أخاه من حق الميراث؟.

لا شك أن حب الذات والتدمير والتسلط من ميزات الحكام المتغطرسين، وهذه السمات كلها اتصف بها حاكم عرش "أولاد النش"، مما خلق ضيقًا وضجرًا في نفسية المبدع، وكانت قبيلة "أولاد سيدي علي" بمثابة الصدر الرحب التي عوضت له كل أمانيه، فكانت مجمع ومأوى العشاق يتبادلون فيها مشاعرهم وعواطفهم، فكان حب " العربي" ل " حمامة" لامثيل له، وكذلك حب "سالم" ل"زكية" بنت البغدادي"...إيه يا زكية سيظل قلبي يخفق بحبك ويهف وللقائك..."[280]، ولا يمكن اعتبار هذا الفضاء الجغرافي إلاَ مكان عشق أثير،

[278]– الرواية، ص 32.

[279]– المصدر نفسه، ص37.

[280]– المصدر نفسه، ص 90.

وموضعا لالتقاء العشاق، فهذا الحب الذي يجمع بين مختلف الأطراف الحكائية لا شك أنه رمز الغبطة والنشوة والسرور، فهو (الفضاء) كمتنفس لها.

المكان البارز الذي صرف منتج النص عن بقية الأمكنة وجذب أنظار القارئ هو–الأضرحة– باعتبارها مكانا مفتوحا مقدسا، بعدا فنيا جماليا، وجدت فيه الشخصيات الروائية بديلا روحيا ونفسيا لم تجده في زاوية الشيخ "عمار" على اعتبار أن أصل هذه الأخيرة هي مكان للراحة النفسية والطمأنينة ورمزا لتوعية النشء، بل هو ذلك الفضاء الذي يرجو من خلاله الإنسان التقرب إلى الله عزوجل، فكانت في القديم هي المدرسة/الجامعة/ مركز لحفظ القرآن وترتيله/مركز لتوعية النشء، إلاَ أن صورتها في هذه الرواية كانت عكس ذلك، فكانت بؤرة مكانية للظلم وأبعد عن النزاهة والعدل. أما الأضرحة فكان لها حضور مستمر وبارز في الرواية، إذ كانت بمثابة ملجأ لتفريغ الهموم وكل ما يجيش في الصدر، فقد جسدت أدوار عدة منها دور الطبيب، وهذا ما يتضح في المقطع" هل من حل لمرضها، فكرت في أنأزور بها أحد الأولياء الصالحين..."[281]، ف"خليفة" لما مرضت ابنته "سرولة" زار بها الولي الصالح "سيدي الخير" طالباً منه الشفاء والعافية، ودور الرسول الذي ينقل حالها إلى الله عزوجل ليساعدها على تفريج همها. وهذا ما يدعمه المقطع"... وتدخل المكان المكسو هيبة وجلالا، تجلس عند الضريح المغطى بقماش أخضر، تشعل البخور والشمع، وتنتحب، تستمد منه العون على هموم الزمان..."[282]،وأحيانا تبالغ الشخصيات في تعاملها مع الأضرحة إلى درجة تُقدس مثل الخالق عزوجل، نستشهد بمقطع صغير يترجى فيه "العربي الموستاش" من الولي الصالح حفظ محبوبته "حمامة" بقوله"...ياسيدي علي يا صاحب البرهان، ياسيدي علي يا صاحب الكرامات، ياسيدي علي احفظ حبيبتي حمامة، يا سيدي علي احفظ روحي حمامة، يا سيدي علي، يا سيدي

[281]– الرواية، ص163.

[282]– المصدر نفسه، ص41.

علي..."[283]، والأمر نفسه إذا حلَ جفاف بالقبيلة يطلبون منه الغيث، وهذا المقطع يوضح ذلك" فتحت سطيف جفنيها صباحا على المئات يعدون أنفسهم للخروج إلى ضريح الولي الصالح سيدي الخير، هو وحده يملك ببركة القدرة على إغاثة الناس، إنه حامي المدينة وأهلها، والناس يتناقلون من كرماته ما لا يتصور أحد..."[284]. وإذا ظُلموا يستعينوا ويطلبوا منه النصر في قول أحد الشخصيات الروائية"...يا سيدي بلقاسم يا ولي الله الصالح، ببركتك وكرامتك فلينصرنا الله، لقد غمرنا الظلم، وقطع منا الأنفاس"[285].

قدَم لنا المبدع" عزالدين جلاوجي" هذين الفضاءين (الأضرحة≠ زاوية الشيخ عمار)كثنائية ضدية تشكلت عبرها المفارقة على مستويها الصريح والضمني، إذ كان وراء الفضاءين إيحاء وترميز، فكانت

"زاوية الشيخ عمار" فكرة رمزية لانعدام الحق وانتشار الفسق والظلم وأصبحت لإشباع الرغبات وإطفاء الشهوات، والمقطع يوضح ذلك"...لكن هذه المرة سأتجرأ وأطلب منه سلافة الرومية، لن أطلبها للزواج طبعا، ولكن سأقنعه بأن يرسلها خادمة في الزاوية، وهل هناك أسعد للمرء من أن يكون خادما لله تعالى وقرآنه الكريم؟ وهناك حين تكون تحت تصرفي سأقضي منها أوطاري"[286]، فبتصرفات الشيخ "عمار" الوحشية واللاأخلاقية أصبحت– الزاوية– مكان العنف وهتك الشرف، فتتحول الزاوية من مكان مقدس إلى مكان مدنس، أما الأضرحة فكانت عش الآمان وملاَذ المظلومين.

إن طبيعة الأمكنة تتغير حقيقتها بين الواقع والخيال، فما كان في الحقيقة(الواقع) مكانًا للأمن والراحة أصبح في الرواية ملاَذ المضطهدين والمتغطرسين.

---

[283]– الرواية، ص106.

[284]– المصدر نفسه، ص390.

[285]– المصدر نفسه، ص 264.

[286]– المصدر نفسه، ص37.

خاتمة

هذه الخلاصة ليست خاتمة لهذا البحث، لأنه مهما سعينا إلى الإلمام بهذا الموضوع والوقوف على نقاطه الأساسية فإنه دون شك نجده يحتاج إلى إضافات وإيضاحات كثيرة، كما أننا لا نؤمن بنقطة نهاية في البحث بصفة عامة والنص الأدبي بصورة خاصة، فقد تكون هذه النتائج التي توصلنا إليها فاتحة لجملة تساؤلات أخرى. و من أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال قراءتنا لهذا الموضوع ما يأتي:

– حضور قوي للوعي التاريخي في هذا اللون من السرد مع تقديمه بطريقة إبداعية تخيلية؛ يعني أن هذا الوعي مقدَم وفق قواعد الخطاب الروائي القائم على البعد التخييلي، وهذا الأخير هو الذي يجعله مختلف عن الخطاب التاريخي/الواقعي.

– تمييز النقاد والباحثين بين السرد التاريخي والرواية التاريخية، بجعل السمة الفاصلة بين النمطين هي الحقيقة والخيال، فكلما كان السرد التاريخي ميالا إلى سرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل والإبداع السردي.

– صعوبة تتبع خيوط هذا النوع من السرد، لأنه على كاتب الرواية التاريخية أن يتوفر عنده قدر معين من المعرفة الماضوية، إلاَ أن الأمر لا يقف عند هذا الحد وإنما يتجاوز إلى ظاهرة إسناد أعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة وأعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية وهنا يقع المنتج في فخ الاحتمالات والافتراضات فيما قاله التاريخ وما لم يقله.

– سمة العلاقة بين الوعي التاريخي والحدث الروائي التي تتميز بشفافية خاصة؛ يعني بعملية الكتابة ومحاولة المبدع رفع الستار عن تلك الوثائق وإلباسها زيًا فنًيا يُخرجها من دائرة الحقائق التاريخية المسجلة، وبذلك يصبح السرد التاريخي شفافا ترى من ثقوبه الوقائع التاريخية.

– غاية المبدع من استقاء المادة الحكائية من الماضي وكتابة تاريخ الجزائر على شكل رواية ليولَد للقارئ متعة القراءة ولذة الكشف عن خباياه وأسراره، ولكي لا يضيع من الذاكرة وتحفظه الأجيال القادمة.

– تقاطع الروائي والمؤرخ في نقطة العودة إلى الماضي، إلاَ أن كل واحد منهما له هدف متباين عن الآخر من خلال هذه العودة، فإذا كان هدف المؤرخ هو ملامسة الحقيقة فإن مسعى الروائي هو ملامسة الجمال والتأثير في النفوس والعقول البشرية بجذب القارئ وتشويقه.

– اتفاق النقاد والباحثين في كون الرواية جنس غربي وافد على الثقافة العربية على غرار" فاروق خورشيد" الذي يسلم بأصالة الرواية العربية، وما يثبت ذلك التراث الذي كانت تزخر به الشعوب العربية في الجاهلية من سير شعبية وقصص الفروسية وأخبار العرب... الخ.

– صعوبة تحديد النقاد والباحثين مفهوم عام ودقيق يستقر عليه تيار الوعي، فقد كان من المصطلحات الفضفاضة والخداعة لأنهُ يستخدم على نحو غامض ومتنوع.

– توظيف المبدع نمطين من الشخصيات منها شخصيات ذات مرجعية تاريخية؛ يعني هي الشخصيات المنتسبة في الأصل إلى التاريخ، وهي التي ينشئها المبدع انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ، ويتفرع هذا اللون في الحقيقة إلى عدة أنواع منها ذات مرجعية سياسية كشخصية " فرحات عباس" و"مصالي الحاج" و"عمار أوزقان"... الخ. ومنها ذات مرجعية دينيه مثل شخصية " البشير الإبراهيمي" و"ابن باديس" و" الشيخ الحافظي". ومنها ذات مرجعية ثقافية من أهل الأدب كشخصية " مفدي زكريا" و"محمد العيد آل خليفة" الذي يلقب بأمير شعراء الجزائر. أما النمط الآخر والمتمثل في الشخصيات المتخيلة فقد غزت رواية "حوبة" باعتبارها صانعة للأحداث والمحركة الرئيسية لها، فقد كانت نظرة المبدع لها مغايرة عن المألوف، فهو يرى أن هذا اللون من الأطراف الحكائية التي تمثل في حد ذاتها شخصيات بسيطة من عامة الناس هي

التي صنعت لنا مجد تاريخنا وساهمت بشكل قوي وفعّال في استقلال أرض النقاء والطهارة/ الجزائر من أمثال (العربي الموستاش، سي رابح، سي الهادي، سلافة الرومية، حمامة، خليفة، يوسف الروج... الخ).

– تقسيم أحداث الرواية إلى ثلاثة أبواح، فقد كان تقسيما محكما يراعي التتابع التاريخي وتطور الأحداث، واتخذ لسرد هذه الأحداث أماكن تاريخية واقعية كعين فوارة وباب بسكرة، منطقة مزلوق، عين لحنش...الخ. وما جذب أنظارنا في هذه الأحداث تهكم وسخرية المبدع من شيوخ الزوايا الذين جعلوها ملاذَ الزنا والموبقات؛ أي كسر أفق الواقع المعتاد عليه بعدما كانت الزاوية مدرسة لحفظ القرآن وترتيله وتعليم اللغة العربية.

– تركيز المبدع على عنصر الاستحضار لكون الوقائع جرت في الزمن الغابر/ الماضي والأحداث مستقاة من التاريخ، فغايته من العودة إلى الماضي والاسترجاعات هو الإفصاح عن أسباب الهزيمة ومسوغات التأزم وحالة اليأس التي تكبل المجتمع ولا تسمح له بالانطلاقة نحو المستقبل.

– اهتمام الروائي في بنية المكان بالانفتاح والانغلاق وذلك بالتركيز على الحالة النفسية التي تمر بها الأطراف الحكائية، فقد كانت الأماكن المفتوحة منبعًا للسعادة وموطنًا للدفء والحماية، أما الأماكن المنغلقة فهي بؤرة مكانية للظلم والاحتقار، وما يلفت انتباهنا أيضا بروز الفضاء العجائبي كزيارة " أمقران" للأماكن التي يتواجد فيها الجني والعفريت، وكذلك حديث "عيوبة" عن قتل العفريت لعمه "بلخير".

وبعد فإن هذه النتائج التي توصلنا إليها ليست نتائج ثابتة، لأن قراءة النص وفهمه يختلف من قارئ إلى آخر وهذا ما يجعله حيًا ومستمرًا.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

- عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع، ط1، الجزائر، 2001.

2- المراجع باللغة العربية (بما فيها المترجمة إليها):

- إسلام علي عبد الفتاح، الرواية والشخصية الروائية- بحث مبسط عن بعض الأمور الروائية الهامة، (دون علامات النشر).
- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، ط8، مصر، 1999.
- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، 1994.
- عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830- 1962، الجزء الأول، دار هومة،
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998.
- فولفاجانج إيسر، فعل القراءة –نظرية في الاستجابة الجمالية-، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 1994.
- أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، د ط، القاهرة- مصر، د ت.
- إدريس خضير، البحث في تاريخ الجزائر الحديث، الجزء الأول، دار الغرب، د ط، د ت.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية- بحث في النهج-، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2003.

- رضوان عيناد تابت، 8 أيار/ ماي 45 والإبادة الجماعية في الجزائر، تر: سعيد محمد اللحام، منشورات ANEP، ط 1، الجزائر، 2005.

- روجر ب .هينكل، قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب، د ط ، القاهرة.

- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عيَاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

- محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، مؤثراتها- بدايتها- مراحلها-، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003.

- مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي- القصة- الرواية- السيرة، الجزء الثالث، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، 2002.

- نبيلة ابراهيم، فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د ط، د ت.

- والتر ألن، الرواية الإنجليزية، تر: صفوت عزيز جرجس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1986.

- يحي ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار إحياء التراث العربي، د ط، بيروت- لبنان، 1975.

- يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، 1967.

- ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تر: نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دبنا، دار المعارف، ط2، القاهرة، د ت.

- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، د ط، 2004.

- أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1989.

- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الأمان، ط1، الرباط، 1996.

- أفلاطون، محاورة فيدون (كتاب أفلاطون في الإسلام)، نصوص حقّقها وعلّق عليها: عبد الرحمان بدوي، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1982.

- السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، القاهرة، 1995.

- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، 2000.

- العاني ابراهيم، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، د ط، الرباط، 1993.

- إليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ط4، 1979.

- أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

- أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، د ط، سوريا،1997.

- بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب، ط1، الجزائر، 2002.

- تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1990.

- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1978.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي- الفضاء- الزمن- الشخصية-، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2009.

- حسن فتح الباب، محمد العيد آل خليفة- شاعر الجزائر-، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة،2002.

- حسن فتح الباب، مفدي زكري- شاعر الثورة الجزائرية-، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997.

- حميد لحمداني، بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،1991.

- خثير عبد النور وآخرون، منطلقات وأسس الحركة الوطنية الجزائرية 1830-1954، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، طبعة خاصة وزارة المجاهدين.

- داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية، د ط، الأردن، 2000.

- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، د ط، القاهرة، 2000.

- سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة- الوجود والحدود-، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2012.

- سعيد يقطين، قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1997.

- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، 2005.

- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة، د ط، بيروت، 1985.

- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة- دراسات بنوية في الأدب العربي-، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2006.

- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدينة) -، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، مصر، 1992.

- علي عبد الجليل، فن كتابة القصَة القصيرة، دار أسامة، عمان، 2005.

- عمار الطالبي، آثار ابن باديس، الجزء الأول من المجلد الثاني، دار الغرب الإسلامي، ط4، تونس، 2008.

- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت- لبنان، 1984.

- فتحية كحلوش، بلاغة المكان- قراءة في مكانية النص الشعري-، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008.

- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، د ط، 1999.

- كانط إمنويل، نقد العقل المحض، تر وتقديم: مؤنس وهبة، مركز الانتماء العربي، د ط، بيروت، د ت.

- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

- محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2010.

- محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، ط2، بيروت، 1993.

- موريس أبو ناصر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، د ط، بيروت، 1979.

- مويفن المصطفى، تشكل المكونات الروائية.

- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.

د ط، الجزائر، 2009.

-علي تابليت، فرحات عباس رجل دولة، منشورات ثالة، د ط، الجزائر.

-هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، د ط، بيروت، 1973.

3- المعاجم والموسوعات:

- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د ط، تونس، 1986.

- رشيد بن مالك، قاموس التحليل السميائي للنصوص- عربي، انجليزي، فرنسي- دار الحكمة، د ط، 2000.

- ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، ط1، 2008.

- جرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة د. ب، ط1، 2003.

- حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت – لبنان، 1997.

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

- محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 2009.

-عاشور شرفي، معلمة الجزائر القاموس الموسوعي- تاريخ، ثقافة، أحداث، أعلام ومعالم-، دار القصبة للنشر، د ط، الجزائر، 2009.

4- الرسائل الجامعية:

- الصالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011- 2012.

- عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006.

- مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ورقلة،2007-2008.

5- المجلات والدوريات:

- الأخضر بن السائح، استراتيجيه الخطاب في الدلالات وبناء التأويل، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمر تيزي وزو، العدد الثامن، خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام:11-12-13،2011.

– باديس فوغالي، المكان ودلالته في الشعر العربي القديم– المعلقات أنموذجا–، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الأول، قسنطينة، 2002.

– شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، تطبيق على آراء فليب هامون، على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، النص الأدبي سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار ، عنابة، 15–17 ماي، 1995.

– محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد40، آذار، 1997.

– نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري–، العدد الثامن، بسكرة، 2012.

6– المواقع الالكترونية:

– عزيز نصار، الرواية التاريخية، مقال الكتروني نقلا عن الموقع: wehda.alwehda.gov.sy

– جمال محمود حجر، بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ، مقال الكتروني نقلاً عن الموقع: www.ahram.org.eg.

7– المراجع باللغة الأجنبية:

- Roland Barthes, Poétique du récit, Seuil, 1977.

- A .J.Greimas, J.Courtes , Sémiotique , Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.

- Gérard genette, figure III. Seuil. Paris, 1970.

- Philippe Hamon , pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, seuil, paris, 1997.

-O.dccrot: Dire et ne pas dire, Hermann, paris, 1980.

UNIVERSITE SETIF2

الملخص:

يتناول البحث بالدراسة والتحليل خطاب الوعي التاريخي في رواية "حوبة" ؛ أي كيف استقى الروائي مادته الحكائية من التاريخ/ الماضي. وكيفية توظيفها في القالب الروائي الإبداعي. كما تطرقنا فيه إلى دراسة الشخصيات التاريخية للرواية، والبنية الزمكانية، باعتبار هذه المكونات من أهم الدعائم التي تتبني عليها العملية السردية الإبداعية.

Résumé :

Le thème traite et analyse le discours de la conscience historique dans le roman « hoba » ;c'est–à– dire, comment le narrateur a extrait son thème narratif de temps historique passé et comment il l'à exploité dans la narration créatrice.

L'exposé analyse aussi les personnages historique du roman et le contescte(temps – lieu) en considérant ces données comme des éléments de base les plus importants sur lesquels se construit la procédure narrative créative .