الجمهوريَّة الجزائريَّة الدّيمقراطيَّة الشَّعبيَّة
وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمَّار ثليجي – الأغواط–

كليَّة الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

البناء التَّاريخي والدرامي
فى الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي.

تخصُّص : الدّراسات النَّقديَّة الحديثة والمعاصرة

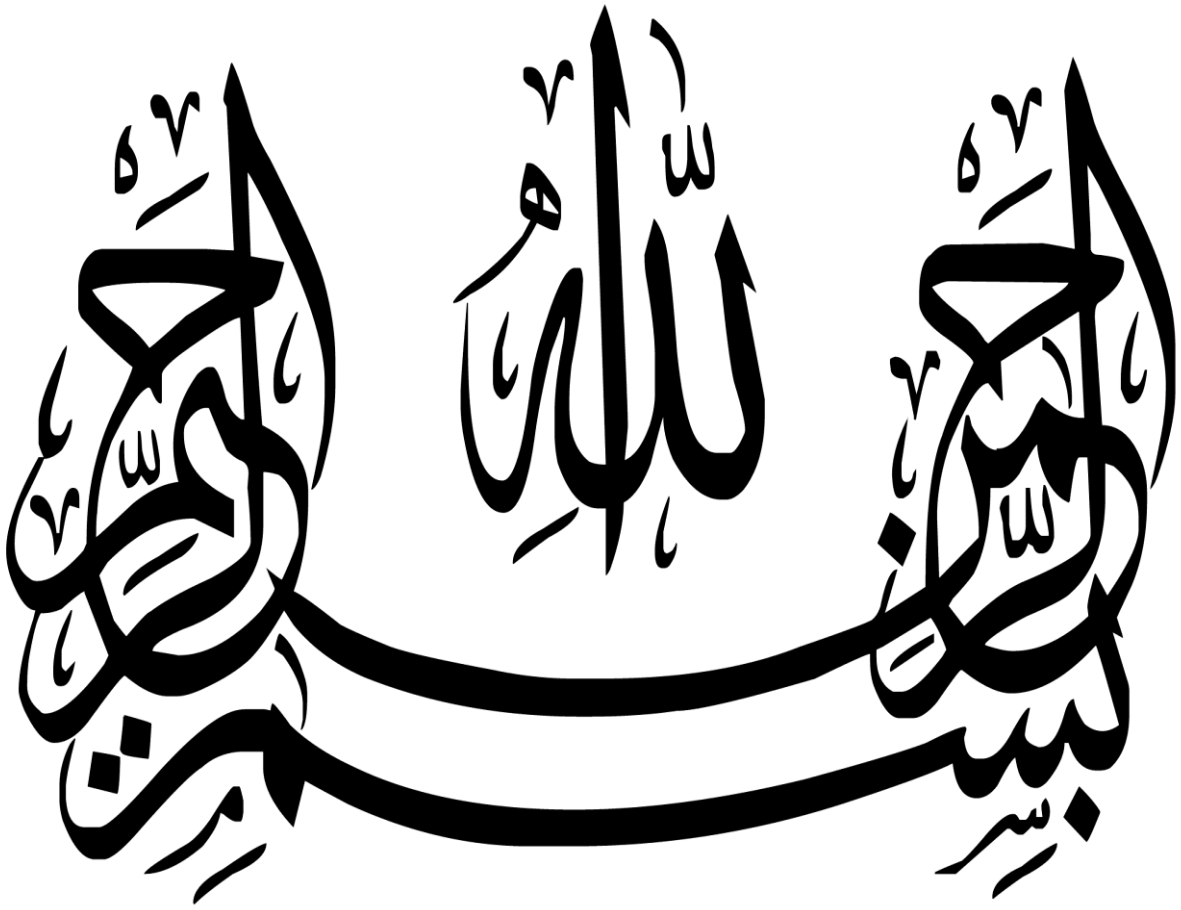
إعداد الطَّالبة
غنية بروبي

إشراف الأستاذة الدكتورة:
فاطمة مختاري

أعضـــــاء لجنـــــة المنـــــاقشة :

الاسم واللقب	الرُّتبة	الجامعة	الصِّفة
عثماني بولرباح	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة عمَّار ثليجي – الأغواط	رئيساً
مختاري فاطمة	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة عمَّار ثليجي – الأغواط	مشـرفًا ومقرِّراً
سعد بولنوار	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة زيان عاشور –الجلفة–	عضوًا مناقشًا
بلغربي عبد القادر	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة عمَّار ثليجي – الأغواط	عضوًا مناقشًا
غريبي خيرة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عمَّار ثليجي – الأغواط	عضوًا مناقشًا
بن نعيجة نور الدين	أستاذ محاضر –أ–	مركز البحوث الإسلامية والحضارة– الأغواط	عضوًا مناقشًا

السَّنة الجامعيَّة : (1443 هـ – 1444 هـ / 2021 م – 2022 م)


بسم الله الرحمن الرحيم

استهلال

﴿ سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾

[البقرة : 32] .

إهداء

أُهدي هذا العمل إلى :

من حملتني وهناً على وهن ، حبيبتي غاليتي : أمِّي وإلى والدي العزيز .

(حفظهما الله) .

وإلى مصابيح الأمل والأمان ...

أحبَّتي .. مخلوف ، محمد ، صليحة .

غنيَّة.

شكـر

لله الفضل من قبل ومن بعد ، فالحمدُ لله على ما أنعم ، ثمَّ خالص الشُّكر والتَّقدير للأستاذة الدُّكتورة المشرفة : " **فاطمة مختاري** " .

على صبرها معي ومنحها الوقت والجهد الوفير ورعايتها لي علميًّا وإنسانيًّا، فجزاها الله كلَّ خير وحفظها ورعاها.

ويطيب لي أن أتقدم بوافر الشُّكر والتَّقدير للأخ الدكتور" **محمد الحبيب منادي**" على كل ما قدمه من قراءة وتصحيح وعناية إخراجية لهذا البحث فجزاه الله خير الجزاء.

والشُّكر موصولٌ إلى السَّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتجشُّمهم عناء قراءة البحث وتقويمه.

مقدمة

مقـــدِّمة :

تهدف الرِّواية في تشكيل خطابها الأدبي سواء على المستوى الفنِّي أو المضموني إلى تصوير القيم الإنسـانيَّة وبيان الأزمـات الحيـاتيَّة ، وهي بهذا تلامس القضايا التي تمسُّ جوهر الإنسان، ليكون الإبداع الأدبي في العقود الأخيرة معلماً خاصّاً في عالم الرِّواية ، فالرِّواية التي عرفت تحوُّلات مهمَّة على الصَّعيدين البنائي والفكري الممثّل في النَّماذج التَّجديديَّة الباحثة عن الشَّكل الرِّوائي العربي المغاربي المميّز بالخصوصيَّة والأصالة استطاعت أن ترسم خارطتها التَّواصليَّة والدّلاليَّة نتيجة قربها من جمهور القرَّاء وقدرتها على التَّحوُّل إلى الفنون الجماهريَّة الأخرى كالسِّينما والتّلفزيون ، وبفضل ترجمتها للغات العالم أصبحت الرِّواية أكبر الفنون العالميَّة الأدبيَّة عمقاً واتِّساعاً ، وذلك لقربها من حياة الإنسان اليوميَّة ولعلَّ الأمر مرتبط برغبة الإنسان في سرد ذاته أو تاريخه وأحداثه ، هي رغبة في البوح عن مختلجات النَّفس والمبدع بدوره يرى ويتفاعل مع هذه الأحداث ما يعني نقل مختلف التَّجارب والأحاسيس من ذات إلى ذوات أخرى .

والرِّواية المغاربيَّة أبانت عن قدرتها الفائقة على التَّبدُّل والاحتواء ، وأنَّها جنسٌ أدبيٌّ عابر للأجناس معبِّرٌ عنها ، فهي ذات كفاءة نوعيَّة في الانتقال من الواقع إلى المتخيَّل ، فقد نهلت من الأساطير ، واستعارت من الملحمة سرديَّتها ، ومن الدراما توتُّرها وحوارها ، ومن التَّاريخ المرجع والحقيقة فمعمارها الفنِّي يضمُّ مختلف الأساليب التَّعبيريَّة من شعريَّة وقصصيَّة ودراميَّة ، يضاف إليها تصوير المجتمع ، والتَّعبير عن الإنسان ودواخله وما يحيط به وبظروف حياته.

فقد تخصّص الرِّواية مساحة لتصوير التَّاريخ بوصفه سلسة من الأحداث والتَّمثُّلات الواقعيَّة التي سجَّلها زمان معيَّن ومكان محدَّد ما يحيل إلى أنَّها – أي الرِّواية المغاربيَّة – حاولت أن تستوعب التَّاريخ ، وتغامر في البحث فيه والتَّنبُّؤ باحتمالات المستقبل ، لتشكّل ملمحاً نوعيًّا تحويه ويحويها لتكوّن صورة عن الحياة التي يسعى الرِّوائي التَّعبير عنها وعن إشكالاتها . وهي

بذلك عزَّزت دور التَّاريخ ،وحاولت أن تشتغل عليه بوصفه مادَّةً قابلةً للمعاينة والتَّحليل فاستحضرت التَّاريخ ،ونوَّعت في طرائق وأساليب محاورته ليكون استثمار التَّاريخ في الرِّواية المغاربيَّة رصيداً مرجعيًّا، ومساءلة بين الواقع والممكن انطلاقاً من التَّأمُّل في الوثيقة التَّاريخيَّة، أو ما تحفظه الذَّاكرة الإنسانيَّة من تاريخ كما أنَّ الرِّوائي المغاربي استطاع الاطِّلاع على تجارب روائيَّة عالميَّة واستفاد من التَّطوُّر الحاصل في الوسائط المرئيَّة كالسِّينما مثلاً فكانت بالنِّسبة للرِّوائي مجالاً يليق بالإبداع السَّردي يقتبس منه التّقنيَّات والفنّيَّات السِّينمائيَّة ليعزّز جماليَّة البناء الدرامي وليجعل من روايته قادرةً على أن تتحوَّل إلى كتابة مرئيَّة مناسبة .

وفي ظلِّ حركة التَّأليف ظهرت عناوين روائيَّة لامعة في فضاء الرِّواية المغاربيَّة في كلٍّ من تونس والجزائر والمغرب وليبيا ، ذاع صيتها في مجال الإبداع الرِّوائي ونظراً للزَّخم المتداخل ارتأينا أن تقف الدِّراسة عند الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة من خلال قراءة بعض النَّماذج الرِّوائيَّة المختارة وتحليلها لتكون مدوَّنة هذا البحث والمحددة بإطارها الزمني المعاصر والممتد من الثمانينيات إلى الألفينات والمكاني المتسع على جغرافية تحوي بلدان المغرب العربي ففي الرِّواية التُّونسيَّة اخترنا رواية " أسرار صاحب السِّتر " لإبراهيم درغوثي ، أمَّا الرِّواية الجزائريَّة فقد خُصَّت رواية " هموم الزَّمن الفلاقي " لمحمد مفلاح و" ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج ، مجالاً للدِّراسة ، وتكون الرِّواية المغربيَّة من توقيع محمد برادة من خلال روايته " بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات " ورواية " الحنش " المحوَّلة إلى فيلم سنمائي بذات العنوان لعبد الإله الحمدوشي ، أمَّا من ليبيا فقد وقع اختيارنا على رواية " نزيف الحجر " لإبراهيم الكوني تم اختيار هذه الرِّوايات لتوفُّرها على السّمات التَّاريخيَّة والدراميَّة عبر انقسامات لوَّنت سرديَّتها وحفظت لها الهويَّة الكتابيَّة العربيَّة المغاربيَّة.

وبما أنَّ الرِّواية تفاعلت مع التَّاريخ وتعاملت معه تعاملاً مكثَّفاً ومميّزاً أظهرته تلك الإبداعات السَّرديَّة المعاصرة التي سعت إلى مساءلة الرَّاهن العربي وفق قراءة التَّاريخ ما يرمي إلى

فهم الحاضر في ضوء أحداث الماضي ، لذلك شكّل التّعامل مع التّاريخ فنيًّا (الرّواية المغاربيّة المعاصرة) هاجساً معرفيًّا ، وبما أنّ الرّواية جنسٌ مرنٌ قابلٌ لاحتواء التّوتّرات الدراميّة مع إمكانيّة تحويل الرّواية إلى ميدان السّينما ، وانطلاقاً من هذه الأفكار تشكّلت لدينا مجموعة من الدّوافع سمحت لنا بخوض ميدان الرّواية المغاربيّة المعاصرة ضمن إطارٍ فكريٍّ يبحث في كيفيّة التحام الرّواية بالتّاريخ وبالدراما تبلورت لدينا جملة من الأسباب والدّوافع الذّاتيّة والموضوعيّة ، وهي :

– الميل إلى الرّواية والبحث فيها .

– البحث في بناء التّاريخ الروائي وكشف التّداخل بين الأجناس السّرديّة .

– الرّغبة في البحث في موضوع يجمع بين الرّواية المغاربيّة والثّيمة التّاريخيّة والدراميّة ، إذ يبدو لنا أنّ الصُّورة الفنّيّة الدراميّة ووظيفتها هي دمج واختزال استعراضي يثير المتلقّي ويحفّزه على اشتهاء متابعة القراءة والوصول إلى نقطة النّهاية .

إنّ الرّواية المغاربيّة المعاصرة انفتحت واستوعبت بعض الأنواع الأدبيّة فالتقى فيها التّاريخ بالتخييل والرُّومانسيّة بالبوليسيّة حسب رؤى الكاتب ووجهات نظره لذلك تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن ظاهرة التّحوُّل والانفتاح في السّرد الرّوائي المغاربي المعاصر وتشريح هذه الظّاهرة بغية رصد طرائق بناء التّاريخ والمنحنيات الدراميّة ضمن المنجز الرّوائي المغاربي المعاصر وتبيان أثر هذه الثيمات في المتلقّي والقارئ وجدانيًّا وفكريًّا ،ولهذا كان عنوان أطروحتنا هو " : البناء التّاريخي والدرامي في الرّواية المغاربيّة المعاصرة "، حيث تتمحور الإشكاليّة الأساسيّة في الكشف عن البناء التّاريخي والدرامي في الرّواية المغاربيّة المعاصرة ، من خلال الإجابة عن التّساؤلات الآتية : كيف تمّ البناء التّاريخي والدرامي في الرّواية المغاربيّة المعاصرة فنيًّا وجماليًّا ؟ وكيف جسّد التّوظيف الفنّي لخصوصيّة التّاريخ بوصفه حقيقة أو صورة تخيليّة متسرّبة إلى ثنايا الرّواية ؟ وكيف تجسّد البناء الدرامي في الرّواية المغاربيّة المعاصرة من خلال نماذج روائيّة مغاربيّة ؟

– ما هي العلاقة بين الرّواية والتّاريخ ؟

-كيف يتمُّ تحويل النَّصّ الرِّوائي الدرامي إلى فيلم سينمائي ؟

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن الإشكال والتَّساؤلات المطروحة ، والكشف عن خصوصيَّة العلاقة بين الرِّواية والتَّاريخ والمنحنيات الدراميَّة في النَّصّ الرِّوائي المغاربي المعاصر من خلال مقاربة بعض الرِّوايات المغاربيَّة ومحاولة رصد المحطَّات التَّاريخيَّة والتَّخيّليَّة الدراميَّة المدركة بالعين والإحساس أثناء طيِّنا وتقليبنا لصفحات هذه الرِّوايات وتأمُّل مشاهدها المكتوبة بالحروف ودلائل العبارات أو من خلال تقنيَّات التَّحوُّل عبر الوسائط غير الكتابيَّة (الفيلم السِّنمائي) .

ولبلوغ الهدف المنشود من الدِّراسة خاصَّةً وأنَّها ترتكز على عناصر البناء الرِّوائي اعتمدنا المنهج التاريخي والمنهج الوصفي وفق مقاربة سميائية .

وقد استفدنا في دراستنا من مجموعة من المراجع نذكر بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر :

- " الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب " لعبد الحميد عقار .
- " الرِّواية التَّاريخيَّة " لجورج لوكاتش .
- " الرِّواية والتَّاريخ " لمحمد القاضي .
- " الرِّواية والتَّاريخ " لنضال الشمالي .
- " التَّخيّل التَّاريخي " لعبد الله إبراهيم .
- " الرِّواية وتأويل التَّاريخ " لفيصل دراج .
- " التِّقنيَّات الدراميَّة والسِّنمائيَّة في البناء الشِّعري المعاصر ، دراسة نقديَّة " ، لمحمَّد عجور .

كما اطَّلعنا على دراسات سابقة ، من بينها أطروحة دكتوراه لعبد الله بن صفيَّة الموسومة بـ:" المتخيَّل التَّاريخي في الرِّواية الجزائريَّة جدليَّة المرجع والمنجز السَّردي " ، إشراف إسماعيل زردومي جامعة باتنة2017 ، و" السَّرد الرِّوائي وأدبيَّة التَّناصيَّة ، الرِّواية المغاربيَّة نموذجاً " ، لمبروك كواري إشراف : محمد بويجرة ، جامعة وهران 2009 .

وقد اقتضت خطَّة البحث أن تكون مقسَّمةً إلى أربعة فصول ، فصلٌ نظريٌّ وثلاثة فصول تطبيقيَّة يسبقها **مدخل** خُصِّص له عنوان " الرِّواية المغاربيَّة من التَّأسيس إلى التَّحوُّل " : ناقشنا فيه مسار بناء الرِّواية المغاربيَّة مروراً بجدل المصطلح وصولاً إلى مراجع الكتابة الرِّوائيَّة المغاربيَّة الموزَّعة بين الظُّروف الاستعماريَّة وما لحق بها في فترة الاستقلال لبلدان المغرب العربي الكبير والنَّظر إلى التَّاريخ وعلاقته بالتُّراث .

الفصل الأوَّل : نظري عبارة عن مفاهيم نظريَّة متعلِّقة بالتَّاريخ وعلاقته بالرِّواية ، والدراما وعلاقتها بالأدب (الرِّواية) ، وضمَّ كلاًّ من التَّاريخ والدراما بالتَّجريب لوجود علاقة بينهما جمعتها الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة عنونَّاه بـ : قراءة إبستمولوجيَّة للبناء التَّاريخي والدرامي في النَّصّ الرِّوائي ، وتمَّ توزيعه على محاور هي :

- قراءة إبستمولوجيَّة للبناء التَّاريخي في الرِّواية .
- قراءة إبستمولوجيَّة للبناء الدرامي في الرِّواية .
- التَّجريب ومغامرة الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة .

الفصل الثَّاني : متعلِّقٌ ببناء التَّاريخ ، خُصِّص للرِّواية التُّونسيَّة ممثَّلةً في رواية " أسرار صاحب السّتر " لإبراهيم درغوثي عنونَّاه بـ : البناء التَّاريخي بين أسئلة الرَّاهن ومدارات التُّراث ، ناقشنا فيه كيفيَّة تمثّل التَّاريخ في هذه الرِّواية من خلال التحام التَّاريخ بالتُّراث فلامست الدِّراسة الشَّخصيَّات باعتبارها في هذه الرِّواية واجهةً تاريخيَّةً تراثيَّة تمَّ تمظهرات التَّاريخ من زاوية الأخبار والأسطورة ليوزّع الفصل على محاور أساسيَّة هي :

- البناء السَّردي للتَّاريخ في رواية " أسرار صاحب السّتر " ، ركَّزنا في هذا المحور على دلالة الشَّخصيَّات .
- تمثُّلات التَّاريخ في رواية " أسرار صاحب السّتر " ، قسَّمنا هذا المحور على محطَّات كتابيَّة تاريخيَّة من بينها :

– استثمار الوثيقة التَّاريخيَّة (قراءة المخطوط) .

– تمظهرات التُّراث التَّاريخي في الرِّواية ، وقسَّمناه إلى محطَّات من بينها التَّاريخ من زاوية الأخبار والأسطورة والتَّاريخ والواقع .

أمَّا الفصل الثَّالث : فتعلَّق بروايات مغاربيَّة موزَّعة بين الجزائر والمغرب عنونَّاه بـ : بناء الزَّمن المستعاد والمسافة مع التَّاريخ البعيد والقريب ، اشتغلنا من خلال النَّماذج الرِّوائيَّة المختارة من الجزائر والمغرب على الزَّمن بين المرحلة الاستعماريَّة والاستقلاليَّة وكيفيَّة تعامل التَّاريخ روائيًّا معهما ، ووزَّعنا هذا الفصل على محاور هي :

– الكتابة الرِّوائيَّة لتاريخ الاستعمار ، خصَّصناه للرِّواية الجزائريَّة " هموم الزَّمن الفلاقي " لمحمد مفلاح من خلال الكشف عن بناء الحدث التَّاريخي وعلاقته بالمكان .

– الزَّمن بين الذَّاكرة والذِّكرى ، تعلَّق هذا المحور برواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج ، ناقشناه من زوايا منوَّعة ، من بينها الزَّمن التَّاريخي وملامح السِّيرة الذَّاتيَّة .

أمَّا المحور الثَّالث فكان للتَّحوُّل التَّاريخي في رواية " بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات " للمغربي محمد برادة ، خُصِّص للتَّاريخ (بين الاستعمار والاستقلال) ، وناقشناه من زوايا عدَّة من بينها البناء التَّاريخي لصراع هويَّة الحضارات .

أمَّا الفصل الرَّابع : فهو الأخير . عنونَّاه بـ : البناء الدرامي من الرِّواية إلى السِّينما قراءة في روايتي " نزيف الحجر " لإبراهيم الكوني و" الحنش " لعبد الإله الحمدوشي . في هذا الفصل المخصَّص للبناء الدرامي نستعين بالرِّواية الليبيَّة المعاصرة ونقف بوجهٍ خاص وضمن الأدب المغاربي الرِّوائي تحديداً عند الرِّوائي إبراهيم الكوني من خلال روايته " نزيف الحجر " فنقف عند هذه الرِّواية من خلال دراما التَّاريخ في الصَّحراء رغبةً منَّا في الإحاطة بالبناء الدرامي من خلال هذه الرِّواية ونرفق هذه الرِّواية بأخت لها من القطر المغاربي لكاتب روائي وسناريست مغربي وهو عبد الإله الحمدوشي منطلقين من فكرة أقسام ثلاثة للدراما ، نخصِّص القسم الأوَّل عند

الدراما الممزوجة بالتَّاريخ لنلامس العنوان الرَّئيسي للبحث ولنكشف عن جماليَّة التحام الثيمات داخل العمل الرِّوائي المغاربي ، ثمَّ نخصِّص القسم الأكبر من هذا الفصل لرواية " الحنش " فندرس البناء الدرامي من زاويتين : الأولى تتعلَّق بالجانب الدرامي في الرِّواية وكيفيَّه البناء فيه ، ليكون الجانب الثَّاني مخصَّصاً للتَّحوُّل الدرامي من النَّصّ في شكله الورقي (الرِّواية) إلى الشَّكل التَّصويري (الفيلم السِّنيمائي) .

كما هو معهود في كلِّ السُّنن المعرفيَّة ، أنَّه لا يخلو أيُّ بحثٍ من الصُّعوبات ، وما واجهنا يمكن أن نتمثَّله في العجز المعرفي أمام الكمِّ الهائل من المصادر الرِّوائيَّة الموزَّعة عبر مساحة جغرافيَّة كبيرة كالمغرب العربي الكبير ، فصعبت بذلك إشارتنا وتحديدنا لها ، وصعب علينا وجود مخرج منها في البداية ، ليضاف إلى ذلك أنَّ التَّعامل معها ليس بالسَّهل ، خصوصاً في القراءات الأولى وبالرّغم من ذلك حاولنا تجاوز هذه المشكلة بتكثيف القراءة والنَّظر إلى كيفيَّة تفاعل الرِّواية مع التَّاريخ ومع الدراما فنّيًّا كحدٍّ فاصل لمشكلة الكثرة ، ولعلَّ قلَّة المراجع التَّطبيقيَّة خصوصاً في مجال البناء الدرامي شكَّل – هو الآخر – عائقاً ، فأغلب الدّراسات تصُبُّ في الجانب التَّنظيري ، يضاف إلى ذلك الأزمات الأخيرة التي شهدناها ممثَّلةً في جائحة كورونا التي حجرت علينا وعلى إقامة المعارض الدَّوليَّة التي تفيدنا لا محالة في ذلك لو وجدت .

في الأخير لا يسعني إلَّا أن أتقدم بوافر الشُّكر إلى الأستاذة المشرفة : " فاطمة مختاري " على رعايتها وضبطها لقوام هذا البحث ، فجزاها الله عنِّي خير الجزاء ، وللأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتكبُّدهم مشاقَّ السَّفر وعناء القراءة ، ولهم أزجي وافر الشُّكر وعظيم الامتنان بما سيثرى على أيديهم .

مدخل

الرِّواية المغاربيَّة بين واقع التَّأسيس وآفاق التَّحوُّل .

1 – الرِّواية المغاربيَّة وواقع التَّأسيس .

2 – الرِّواية المغاربيَّة ومراجع الكتابة .

3 – وضع الرِّواية المغاربيَّة من التَّأسيس إلى التَّحوُّل .

تمهيد:

إنَّ البحث في الخطاب الرِّوائي المغاربي مرتبط بجغرافيَّة واسعة تحوي أكثر من دولة ، وهذا يحيل إلى تعدُّدٍ من نوع آخر (فكري وثقافي وأدبي) على الرّغم من وجود بعض التَّشابه والتَّلاقي بحكم الجوار أو اتِّصال الأنساب وتشابه التَّاريخ وارتباط الجغرافيا ، وبالتَّالي توفر مقوِّمات تضمنها اللغة الواحدة والتَّجارب التَّاريخيَّة المتقاربة .

إنَّ الرِّواية المغاربيَّة هي نصوص تطوُّرية ولدت من رحم المغرب العربي الذي يلامس من الشَّمال البحر الأبيض المتوسط ، ومن الجنوب الدُّول الإفريقيَّة (مالي والنّيجر والسِّينغال) ، ومن الشَّرق الدُّول العربيَّة (مصر والسُّودان) ليكون واجهة العالم العربي على المحيط الأطلسي غرباً ، تنتمي الدُّول الخمس وهي : (الجزائر ، المغرب ، تونس ، ليبيا وموريتانا) للمغرب العربي متوزّعة على مساحة تقدر بـ :"ستَّة ملايين كلم ^{2} "[1] يمتاز هذا الفضاء الجغرافي بالعمق التَّاريخي وتعاقب الحضارات ، " وقد كان الحضور العربي الإسلامي بعد الفتح عاملاً أساسيًّا في بلورة مكوِّنات هذا الفضاء وتمييز مطامحه ومداه وتحديد صياغة شخصيَّته وهويَّته "[2] ، في حين كان

[1] – عقار ، (عبد الحميد) : [2000 م] ، ***الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب*** ،ط1 ، شركة النَّشر والتَّوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص : 11 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 11 .

الاستعمـار الأوروبي للمغرب العربي منذ القرن 19 ومجمل المقاومات التَّحرُّريَّة له مع بداية الاستعمار إلى مراحل الاستقلال حافزاً لإدراك قيمة التُّراب ،والحريَّة ومعيناً على الوعي والتَّخلُّص من مطامع الاستعمار الباقية ،وتحقيق استقلال الأرض ومناشدة الوحدة أمَّا مراحل ما بعد الاستقلال فكانت مشتركة إلى حدٍّ ما، بين مطامح التَّطوُّر ومواكبة العالم وأهميَّة المنافسة، والانفتاح على الآخر وبخاصَّة قارَّة أوروبا ومعالجة مطبَّات الأزمات المتلاحقة الموروثة عن الاستعمار على المستوى العلمي، والتِّكنولوجي ،والاقتصادي ،وحتَّى السِّياسي ،والاجتماعي ،والمكتسبة بسبب الضَّعف الدَّاخلي واستنساخ أشكال الفساد .

1- الرّواية المغاربيَّة وواقع التَّأسيس :

1-1 – نشأة الرِّواية المغاربيَّة :

من المعلوم أنَّ نشأة الرِّواية المغاربيَّة لم تكن متزامنةً مع مثيلتها (الرِّواية المشرقيَّة العربيَّة) ، بل جاءت متأخِّرةً زمنيّاً بالقياس مع ميلاد الرِّواية العربيَّة في المشرق وتطوُّرها ، خاصَّةً في مصر وسوريا ولبنان ، فالتَّأريخ للرِّواية المغاربيَّة العربيَّة يحدَّد مع فترة المنتصف الأوَّل من القرن العشرين ، وهذه الفترة كانت بالنِّسبة للرِّواية في العالم العربي هي فترة الاشتهار والاهتمام ، وليس هذا فحسب ،

بل شهدت تطوُّراً ملحوظاً ، عكس تأخُّر الرِّواية المغاربيَّة ، ولهذا التَّأخُّر أسبابه وظروفه المتنوِّعة بين الثَّقافيَّة والسّياسيَّة والاجتماعيَّة وحتَّى الأدبيَّة في حدِّ ذاتها .

وعليه فإنَّ " الرِّواية الفنيَّة في أقطار المغرب العربي حديثة الظُّهور بالرّغم من وجود تراثٍ سرديّ لدى هذه الشُّعوب تشترك مع بعضها مع دول المشرق العربي ، وتتميَّز في بعض آخر بفعل تميُّزها التَّاريخي نظراً لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات " [1] .

فلا ريب أنَّ للظُّروف التَّاريخيَّة التي شهدتها منطقة المغرب العربي دوراً مهمًّا في البدايات المرتبكة للرِّواية وتأخُّرها في الظُّهور من جهة أخرى " فإذا كانت نشأة الرِّواية متأخِّرةً نسبيًّا في أقطار المغرب العربي فإنَّ تطوُّرها كان سريعاً ، إذ أنَّ فترة السَّبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكُّل التَّجربة الرِّوائيَّة المغاربيَّة "[2].

إنَّ مرحلة النَّشأة والتَّأسيس في الرِّواية المغاربية توازت مع موجة استقلال شعوب هذه الرُّقعة الجغرافيَّة فجاءت لتحتفل بنصر الاستقلال وتصوِّر المشاهد البطوليَّة لأبطال الثَّورات التَّحريريَّة التي خاضتها هذه الشُّعوب لتتحوَّل المواضيع المطروحة مع بداية التِّسعينات فينصب الاهتمام على القضايا الاجتماعيَّة التي خلَّفتها التَّحوُّلات العميقة داخل المجتمعات المغاربيَّة .

---

[1] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1999 م] ، **اتجاهات الرِّواية في المغرب العربي** ، ط 01 ، المغاربيَّة للنَّشر والإشهار ، تونس ، ص : 23 .

[2] – مفقودة ، (صالح –) : [1986 م] ، **أبحاث في الرِّواية العربيَّة** ، (**1**) ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ص : 12 .

1-2 – الرِّواية المغاربيَّة وجدل التَّصنيف والمصطلح :

إنَّ ربط كتابة الرِّواية بمكان صدورها – كأن تقول : السَّرد الرِّوائي وتضيف للعبارة "المغاربي" – يحمل ضمنيًّا سمات انقسام الوطن العربي بين مشرقٍ ومغرب ، ممَّا يحيل أيضاً وبشكلٍ ضمني إلى تقسيمٍ على أساس المفاضلة بين هذا النَّوع السَّردي ونظيره النَّابع من دول المشرق العربي ، إذ ترجع ملامح هذه المفاضلة بين السَّردين إلى فكرة التَّعامل مع السَّرد الرِّوائي في حدِّ ذاته خصوصاً على مستوى الاندفاع إلى هذا الجنس الأدبي كتابةً وإبداعاً وقراءةً ونقداً ما يعني تقدُّم الرِّواية في المشرق العربي وحداثة ظهورها في المغرب العربي ، ويتجاوز الأمر حدود النَّشاط الرِّوائي والسَّبق التَّاريخي وغير ذلك ليقف عند اللغة ، ولعلَّنا نتَّفق – مبدئيًّا– على أنَّ السَّرد الرِّوائي المغاربي من خصائصه الظَّاهرة ازدواج اللغة ، فالرِّواية المغاربيَّة تكتب باللغة الأصليَّة وهي العربيَّة واللغة الثَّانية وهي اللغة الأجنبيَّة الفرنسيَّة تحديداً ، لتكون هذه الخاصيَّة سلاحاً ذا حدَّين ، الأوَّل أنَّ ازدواج اللغة يعدُّ هُويَّة هذه البلدان التي استعمرت لمدَّةٍ طويلة من الزَّمن ، والثَّاني أنَّ الازدواج هذا يتحوَّل إلى تهمة وعيب يبيح شرعيَّة المفاضلة على النَّحو اللغوي ما يعني أنَّ فكرة الانقسام والمفاضلة تحتكم إلى اللغة لذا ينبغي أن تكتب الرِّواية العربيَّة باللغة العربيَّة لغلق فجوة التَّقسيم والمفاضلة إلَّا أنَّنا حين نمعن النَّظر جيّداً على المستوى الظَّاهري لا ينبغي أن نناقش فكرة الانقسام بل صفة المغاربي هي تحديد جغرافي وحسب وهي إشارة إلى الانتماء الجغرافي والجامع للدُّول الخمس : الجزائر ، المغرب ، تونس ، ليبيا ، موريتانيا ، وهي دول تفترق عند الائتلاف الجامع لهذه الشُّعوب لغويًّا، ودينيًّا

وتاريخيًّا، وحضاريًّا، وجغرافيًّا ما يشير إلى جوهر الخصوصيَّة لهذه الأقطار ليتعدَّى بها إلى المشرق العربي ليغني

الخصوصيَّة بالكامل، ويضمن وجود تلاقٍ بين المغرب والمشرق في إنتاج المشهد الرِّوائي العربي المكتنز فكريًّا والصَّانع لمعالم الجماليَّة المنشودة، والمبحوث عنها على الصَّعيد النَّقدي للإبداع كيف لا والرِّواية المغاربيَّة جعلت من بين مرجعيَّاتها الأساسيَّة لها أختها الكبرى الرِّواية المشرقيَّة ما يعني وجود تلاقٍ لإنتاج الرِّواية العربيَّة عموماً .

ولا ينبغي أن ننكر المرجعيَّة الثَّقافيَّة الغربيَّة ، فالبدايات كانت من خلال تلقِّي الأعمال الأدبيَّة الغربيَّة والتَّرجمة والاقتباس منها وشملت هذه المرجعيَّة ما قام عليه النَّقد في العالم وما مسَّه من تعديل وتقويم وظهور مناهج ونقدها ما جعل الممارسة الرِّوائيَّة عند المغاربة تظهر في طابع واعٍ بانقلابات النَّقد وبالتَّالي تستفيد النُّصوص الرِّوائيَّة المغاربيَّة من الطُّروحات النَّقديَّة وتكون على معرفة – إلى حدٍّ ما – بشروط الكتابة الرِّوائيَّة وماهية الرِّواية ولعلَّنا في هذا السِّياق نشير إلى أنَّ الجواب على سؤالٍ موجز كهذا : **ما الرِّواية** ؟ ليس سهلاً وليس بتلك البساطة المُتَوهَّمة فالنَّاقد الجزائري " عبد المالك مرتاض" يقول ردًّا على هذا السُّؤال : " والحقّ أنَّنا بدون خجلٍ ولا تردُّد نبادر إلى الردّ عن السُّؤال بعدم القدرة على الإجابة " [1] . والأمر ذاته عند النَّاقد الرُّوسي" مخائيل باختين "

[1] – مرتاض ، (عبد المالك –) : [1986 م] ، ***الرِّواية جنساً أدبيّاً*** ، وزارة الثَّقافة والإعلام ، مجلَّة أقلام ، بغداد ، العراق العدد 12 ، ص : 124.

(M.Bakhtine) (1895 - 1975) الذي يرى : " أنَّ تعريف الرِّواية لم يجد جواباً بعد بسبب تطوُّرها الدَّائم " [1] .

والحقيقة أنَّ هذه المحاولات في تحديد الرِّواية يجعلها تبدو واضحةً ومعروفةً ، فكثرة التَّنظير لها وحولها، يحدث نوعاً من الإشباع المفاهيمي لها غير أنَّها – وعلى حدِّ تعبير " باختين " : " هي الفنُّ الوحيد الذي يعيش صيرورةً دائمة ، ولايزال غير مكتمل "[2] ، فالرِّاوية هي كائن متجدِّدٌ لا يقبل الرُّكود ولا اليأس " وتلك الخصائص جعلت القرَّاء في هذا العصر يقبلون عليها ، ممَّا أسهم في الارتقاء بمنزلة الرِّواية إلى أعلى درجات سلَّم الأدب ، فهي قادرة على التهام أنواع المعارف جميعها في هذا العصر "[3] .

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الرِّواية أصبحت مركز إبداع منفتح على أشكال متنوّعة ، ومهما بلغت الآراء حدَّ الكثرة والتَّنوُّع حول مفهوم الرِّواية إلَّا أنَّها من الأجناس الأدبيَّة المستوعبة لغيرها والمعبِّرة عن الواقع وعن الوقائع الكامنة فيه بمادَّةٍ لغويّةٍ خياليَّة متمرِّدة عن العادي .

الرِّواية المغاربيَّة هي نتاج مجمل المعطيات الثَّقافيَّة والفكريَّة والفلسفيَّة والسِّياسيَّة والاجتماعيَّة والتَّاريخيَّة ، وهي من حيث المفهوم ركام إبداعي سردي مزدوج اللغة فهي تكتب باللغة العربيَّة

---

[1] – باختين ، (مخائيل –) : [1983 م] ، ***الملحمة والرِّواية*** ، ترجمة : جمال شحيذ ، ط 03 ،كتاب الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، ص : 66 .

[2] – باختين ، (مخائيل –) : [1987 م] ، ***الخطاب الرِّوائي*** ،ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار الفكر للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص : 12 .

[3] – دراج ، (فيصل –) : [1997 م] ، ***وضع الرِّواية العربيَّة في حقل ثقافي غير روائي*** ، فصول ، المجلد 16 ، العدد 03 ، القاهرة ، مصر ، ص : 24.

وباللغة الفرنسيَّة فتبدو في تفاعل مع التُّراث السَّردي العربي من جهة ، ومن جهةٍ أخرى مع مرتكزات الرِّواية الجديدة في الغرب ، لتظهر على أنَّها ذلك الجنس الأدبي والتَّواصل الإنساني الذي يحمل على عاتقه نقل المعارف الجديدة للقارئ بأسلوبٍ خاصٍّ ومميَّز تحدِّده هُويَّة البيئة ، والفضاء المغاربي النَّابعة منه ، والثَّريَّة بالتَّعدُّد اللغوي الصَّانع للهُويَّة والخصوصيَّة وليضاف إلى ذلك الازدواج الجنسي إذ شهدت السَّاحة الأدبيَّة مساءلة الإنتاج الرِّوائي المغاربي المعزوِّ إلى النِّسوة فحظيت الرِّواية المغاربيَّة بخصوصيَّة أخرى توسم بالرِّواية النِّسويَّة المغاربيَّة .

وبالنَّظر إلى المصطلح يبدو أنَّنا أمام مواجهةٍ عنيفة مع المصطلح – إلى حدٍّ ما من خلال تبايُن الآراء الموجودة بين النقَّاد ، ونحن في هذا المقام بحاجة إلى التَّعرُّض إلى وجهات النَّظر وتبيان المواقف النَّقديَّة منها ، غير أنَّنا نقرُّ أنَّ البحث في الرِّواية في المغرب العربي هو بحث في الرِّواية المغاربيَّة كمصطلح ، وحقيقة أنَّنا نلفي العديد من العناوين التي تنتخب مصطلح الرِّواية المغاربيَّة لنصوص نقديَّة متعلِّقة بها ، وهنا نذكر:

– **الرِّواية المغاربيَّة** : تحوُّلات اللغة والخطاب ، لعبد الحميد عقار.

– فصول في **الرِّواية المغاربيَّة** لأمين عثمان .

– مختارات من **الرِّواية المغاربيَّة** المعاصرة لبوشوشة بن جمعة .

فهذه المؤلَّفات وغيرها هي كتبٌ يظهر فيها الموقف من خلال العنوان اتجاه المصطلح ، فهي تظهر له التَّأييد والولاء لصيغة الرِّواية المغاربيَّة ، وفي مقابل ذلك يظهر الموقف الرَّافض لهذا المصطلح

مبدياً الحجَّة على الرَّفض ، ومقترحاً البديل لهذا المصطلح ، وعلى رأس هذا الموقف نجد " أحمد المديني " الذي يطرح قضيَّة مصطلح الرِّواية المغاربية / والرِّواية في المغرب العربي للنِّقاش من خلال العنوان الخاص بكتابة (تحوُّلات النَّوع في الرِّواية العربيَّة بين مغرب ومشرق) مضيفاً حجَّة رفضه لمصطلح " مغاربي " في ثنايا الكتاب ، منطلقاً من محمولات الملفوظ " المغاربي " ودلالته ، يقول : " نرى أنَّ هذه الصِّيغة – أي لفظ مغاربي – كأنَّها تحيل كدالٍ إلى مدلولٍ آخر تمتلئ به وتسكت عن تسميته ، وهو في اعتقادنا سكوتٌ ذكيّ– مؤقَّت طبعاً – فيه مكرُ السِّياسي الرَّاغب في قول الحقيقة مع تجنُّب حرجها ، سياسيّاً أو هيكليّاً ، إنَّ ما يوجد هو " اتحاد المغرب العربي"(UMA) لا الاتِّحاد المغاربي ، إنَّه يحمل هويَّته فيه معلنةً باللغة العربيَّة ، هي أيضاً دالٌّ ، مسكونٌ بكلِّ المدولات المعلومة والخفيَّة ، ومن هذه الأخيرة واقع ثقافي لغوي مركَّب ، أصبحت الازدواجيَّة الفكريَّة واللغويَّة أحد مظاهره البارزة "[1] .

يظهر من خلال معاينة هذا القول أنَّ السِّياسة تركن بين ثنايا هذا المصطلح وأنَّ تعاقب التيَّارات والحضارات التي مرَّت ببلاد المغرب العربي،وبمجمل التَّوتُّرات والحقب والسِّياسات والإيديولوجيَّات هي التي أفضت إلى تغلغل الفوضى إلى تركيبة المجتمع لتتجاوز إلى العصب اللغوي ، ليحدث مأزق الازدواجيَّة اللغويَّة وكأنَّه يريد أن يقول لابدَّ أن ينتصر الأدب على السِّياسة ، وأن يكون آخر المهزومين منها : "كما لا نجادل في تكامل الثَّقافي مع السِّياسي وتأثُّره

[1] – المديني ، (أحمد –) : [2012 م] ، ***تحوُّلات النَّوع في الرِّواية العربيَّة بين مغرب ومشرق*** ، ط 01 ، دار الأمان ، الرِّباط ، المغرب ، ص : 16

الشَّديد بأسبابه ، فإنَّنا لابدَّ من الإقرار بأنَّهما حقلان مختلفان مسألة خصوصيَّة وسمات مائزة قبل كلِّ شيء ، وهذا هو السَّبب الأوَّل لعدم تقبُّلنا صيغة " الرِّواية المغاربيَّة " "[1] .

إنَّ رفضه للمصطلح يشي بقداسة وخصوصيَّة الإبداع أوَّلاً ، ونقاء النَّوع الإبداعي الذي يجب أن يكون له سمات مائزة عن السِّياسة ثانياً وبالنِّسبة لنا الأجدر بنا أن نعاين الإنتاج الأدبي وأن نتَّفق على أنَّ الرِّواية هي الهُوية التي ينبغي أن تكون واضحة لا اضطراب يظهر فيها ، وعليه نحن لا نسعى إلى إثارة ضجَّة بين الرِّواية في المغرب العربي والرِّواية المغاربيَّة كمصطلح لأنَّنا نؤمن بأنَّ الدَّلالة واحدة تُحيل للدُّول الخمس المذكورة ومن باب الإيجاز في المصطلح نتبنَّى الموقف الدَّاعم لمصطلح الرِّواية المغاربيَّة ولعلَّ عنوان البحث يشير إلى ذلك علناً .

وصفوة القول حول إشكاليَّة المصطلح أنَّنا تعوَّدنا على تعدُّدية المصطلح وخلافات المصطلح التي أصبحنا نناقشها لنصل في الأخير إلى نتيجةٍ مفادها أنَّ هناك توزيعاً مربكاً بين من يؤيِّد هذا المصطلح ومن يعارضه – وبحسب رأينا– فإنَّ تعدُّد المصطلح لا يلغي جوهر المفهوم ، ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أنَّ المغاربيَّة أو المغرب العربي هو هويَّةٌ لفضاءٍ جغرافي وحضاري وثقافي مميَّز ، يتقارب التَّاريخ والجغرافيا وحتَّى في صفة اللغة المزدوجة ، ومن ازدواجيَّة اللغة عند أهل المغرب العربي نتَوجَّه لمناقشة ولادة مصطلح " الرِّواية المغاربيَّة " : " إذ يعدُّ الرِّوائي الباحث " عبد الكبير الخطيبي " أوَّل من أسَّس الرِّواية المغاربيَّة وأهلها لتصبح مرجعاً في المحافل الأكاديميَّة ، وذلك في

[1] – المديني ، (أحمد –) : [2012 م] ، ***تحوُّلات النَّوع في الرِّواية العربيَّة بين مغرب مرجع سابق*** ، ص : 16 .

أطروحته للدُّكتوراه بفرنسا سنة 1965 م عن هذا الموضوع بالذَّات ... يسجِّل " الخطيبي " أنَّ الفضل يرجع إلى الكتَّاب ذوي التَّعبير الفرنسي في دمج الرِّواية داخل الثَّقافة المغاربيَّة "[1] .

غير أنَّ حقيقة هذا القول قد تبدو مجحفةً في حقِّ اللغة العربيَّة بالدَّرجة الأولى على الرغم من إقرارنا أنَّ المغرب العربي تأثَّر بظروفٍ سياسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ سجّلت بيد التَّاريخ والحقب الزَّمنيَّة التي مرَّ بها ، وأنَّ التَّركيبة السُّوسيوثقافيَّة تأثَّرت بإفرازات الاستعمار في المنطقة إلَّا أنَّه في مقابل ذلك توجد صحوةٌ لغويَّة من خلال ظهور روايات مغاربيَّة عربيَّة ظهرت في الثَّلاثينيات والأربعينات من القرن الماضي باللغة العربيَّة.

أ–الرِّواية المغربيَّة:

أرجع بعض الدَّراسين نشوء الرِّواية المغربيَّة إلى الثُّلث الأوَّل من القرن العشرين ، حيث ظهرت رواية " الرِّحلة المراكشيَّة " عام 1924 م للأديب " عبد الله الموقت " ، والكتاب مطبوع في القاهرة عام 1924 م .

لكنَّ هذا العمل يتميَّز بالتَّصنُّع اللفظي ، ويميل إلى الطَّابع التَّقريري إذ ينقصه الخيال الفنِّي ممَّا يجعله أقرب إلى أدب الرِّحلة منه إلى الرِّواية ، ولذلك اعتبر بعضهم بداية الرِّواية في المغرب الأقصى تحدَّد بعام 1957 م مع نصّ " عبد المجيد بن جلون " " في الطُّفولة " ، وقبل هذا التَّاريخ نعثر على بعض النَّماذج القصصيَّة التي نورد منها:

– " غادة أصيلا " ، و" الدُّمية الشَّقراء " ، لـ " عبد العزيز بن عبد الله " .

---

[1] – المديني ، (أحمد –) : [2012 م] ، ***تحوُّلات النَّوع في الرِّواية العربيَّة بين مغرب*** ، مرجع سابق، ص : 21.

– " الملكة خناثة " لـ " آمنة اللوة " عام 1954 م "[1] .

وفي سنة 1966 م – ومع صدور رواية " دفنَّا الماضي " لـ " عبد الكريم غلاب " شهدت الرِّواية المغربيَّة تحوُّلاً أنتج مستوىً كتابياً جديداً ووعياً أدبيّاً يشقُّ طريقه نحو احترافيَّة الرِّواية أو – إذا أردنا الدقَّة – نحو الاقتراب من الشُّروط الفنيَّة للرِّواية ، فقد حاولت هذه الرِّواية التَّخلُّص من قيود الماضي مجسّداً فترة مهمَّة من تاريخ المغرب متأمّلةً في الحاضر والمتطلِّعة إلى مستقبلٍ أفضل " غير أنَّ ما تراكم من نصوص روائيَّة خلال العقدين الأخيرين أفرز جملةً من القضايا يتداخل فيها الشَّكلي بالدَّلالي والبنائي بالمعنوي والنَّسَقي بالسِّياقي"[2] .

إنَّ التَّحوُّل على مستوى الحياة الواقعيَّة ينتج حتماً تحوُّلاً من نوع آخر يمسُّ الحياة الفنيَّة والأدبيَّة فيما يلفت الانتباه في النُّصوص الرِّوائيَّة المغربيَّة الحديثة والمعاصرة كروايات " محمد برادة " (لعبة النّسيان) و(امرأة النّسيان) ، وغيرها ، ورواية (بدر زمانه) للرّوائي " مبارك ربيع " ، وروايات " بن سالم حميش " (مجنون الحكم) و(معذّبتي) ، وغيرها من النُّصوص الرِّوائيَّة التي تميَّزت بـ : " حضور الوعي النَّظري بالكتابة وإشكالاتها ، وتوظيف الذَّاكرة بشكلٍ طاغٍ واستدعاء العجائبي والخرافي ، للاشتغال على اللغة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها وتحديدها ، وحضور المكوّنات –

[1] – مفقودة ، (صالح –) : [1986 م] ، ***أبحاث في الرِّواية العربيَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 14 .

[2] – عقار ، (عبد الحميد –) : ***الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب***، مرجع سابق ، ص : 24 .

السّير ذاتيَّة – بوصفها عناصر تكوينيَّة بالخطاب الرِّوائي ، وابتعاد الخطاب الرِّوائي عن تسجيل الأحداث ووصفها إلَّا في القليل النَّادر"[1] .

فالرِّواية المغربيَّة اجتهدت عبر مسيرتها لتحقِّق لِذَاتها تطوُّراً ملحوظاً على مستوى الشَّكل والمضمون من خلال البحث عن القالب الفنِّي المناسب والمواكب لتطوُّر الرِّواية عبر العالم ، فالرِّواية جنس متجدِّد على الدَّوام يشبه الخلايا التي تتجدَّد كي لا تموت ، وفي هذا السِّياق لا بأس أن نقف عند المراحل الفنيَّة التي مرَّت بها الرِّواية المغربيَّة.

"–أ– مرحلة الأشكال التمهيديَّة ، وتتمثَّل في المقامة والمقالة والقصَّة والأقصوصة والرِّحلة والتَّاريخ مثل " الرِّحلة المراكشيَّة " المساوئ الوقتيَّة لـ " محمد المرَّاكشي" ووزير غرناطة لـ " عبد الهادي بوطالب" والزَّاوية لـ " تهامي الوزاني" .

–ب– مرحلة التَّأسيس أو التَّجنيس الفنِّي لنوع الرِّواية مثل : (في الطُّفولة) لـ " عبد المجيد بن جلون " ، و(الريح الشَّتويَّة) لـ " مبارك ربيع " باعتبارها نماذج تأسيسيَّة لهذه المرحلة .

–ج– مرحلة التَّجريب التي اتخذ فيها الرِّوائيُّون الغرب مرآةً للحداثة والإبداع والانزياح السَّردي.

–د– مرحلة التَّأصيل التي اتخذ فيها الرِّوائيُّون التُّراث مرآة للحداثة والخلق والتَّجاوز" [2].

هذه المراحل مجتمعة تتميَّز بثراء متجدِّد يعايش المتغيِّر المغربي بكلِّ أبعاده الفكريَّة والثَّقافيَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة وغيرها ،وهذه الظُّروف دفعت الكتابة الرِّوائيَّة لتنحو نحو الظُّروف المستجدَّة

[1] – عقار ، (عبد الحميد –) : ***الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب***، مرجع سابق ص : 24 – 25 .

[2] – نفس المرجع سابق ، ص : 32 .

والموضوعات التي تبتزُّ الكاتب ليجعلها ضمن مواضيعه الإبداعيَّة ، وكأنَّها تفرض نفسها على المخيال أيضاً وتغويه لإنتاج تخييل وفقها كتلك المواضيع التي تتناسل في الواقع والمجتمع كأزمة البطالة وما ينجم عنها من تلفٍ فكري وحضاري واجتماعي ، وموقف الفرد من واقعه وسبل العيش فيه بكرامة ، ضِفْ إلى ذلك ورطة المخدّرات والفساد وغيرها كثير ،كلُّ هذه المواضيع تتمظهر في كتابة تجادل المرجع وتستدعيه للمساءلة أيضاً .

ب–الرِّواية التُّونسيَّة:

يرجِّح " بن جمعة بوشوشة " أنَّ للرِّواية التُّونسيَّة أكثر من بداية، والبداية الأولى تحدّد زمنيًّا مع موفى الثَّلاثينات ومطلع الأربعينات من القرن العشرين، وتمثِّل هذه البداية أعمال " محمود المسعـدي " ومنها "حدَّث أبو هريرة قال ..."، وتعود فترة كتابتها إلى الحرب العالميَّة الثَّانية سنة (1939) ، ليتأخَّر ظهورها وانتشارها بشكلٍ كامل في جنس رواية حتَّى عام 1973 م .

وكذلك روايته " مولـد النِّسيـان" نشـرت بدورها في فصول ، من آفريل إلى جويلية 1945 م ، ولم تُنشر في كتاب إلَّا عام 1974 م ، أمَّا البداية الثَّانية للرِّواية التُّونسيَّة فهي نهاية الستِّينات تُجسِّدها رواية " الدّقلة في عراجينها " للبشير خريف الذي يعدُّ أب الرِّواية التُّونسيَّة الحديثة والمعاصرة " ، ثمَّ يذهب إلى أنَّ بداية الرِّواية التُّونسيَّة سابقة لهذه التَّواريخ المذكورة أعلاه إذ يقول : " هناك أعمالٌ سابقة في الظُّهور نذكر منها:

– نص" الهيفاء وسراج الليل" للمصلح صالح السّويسي القيرواني (1880 – 1940 م) .

- نصّ" السَّاحرة التُّونسيَّة " لمحمد الصَّالح الرزقي (1874 – 1939 م) .

- كما ظهر نصّ " نجاة " للأديب محمد رزق عام 1933 م "[1].

وكتعقيبٍ على هذه الأعمال الأدبيَّة يرى " بن جمعة بوشوشة " أنَّ هذه المحاولات : تتَّسم بالطَّابع الوعظي الإرشادي ، وكتابها في الغالب مصلحون اجتماعيُّون أكثر منهم أدباء ، كما تتميَّز هذه المحاولات الرَّائدة بالقصور الفنِّي ، الأمر الذي يتعذَّر معه اعتبارها بداية حقيقة للرِّواية ، إنَّما هي تمهيد لعمليَّة التَّأسيس .

" وتعتبر " من الضَّحايا " 1956 م لـ " محمد العروسي المطوي " أوَّل رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوربي للكلمة ، وهي ذات نزعة تسجيليَّة وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصِّراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعيِّين وتصطنع الشَّكل التَّقليدي للرِّواية الأوربيَّة من حيث الوصف وتقديم الشَّخصيَّات وسرد الأحداث سرداً منظَّماً في الزَّمن ، وقد تكرَّست الواقعيَّة النَّقديَّة باعتبارها اختياراً أدبيًّا في الرِّواية التُّونسيَّة خلال الستِّينات والسَّبعينات تصوِّر أشكال الصِّراع الوطني الاجتماعي الأليمة الكبرى المهيمنة "[2] .

وفي الثَّمانينات غيَّرت الرِّواية التُّونسيَّة ثوبها الفنِّي لتتَّجه نحو االتَّجريب وكسرت هيكل الشَّكل التَّقليدي في الكتابة الرِّوائيَّة "ومن روايات هذا الاتجاه : " الرَّحيل إلى الزَّمن الدَّامي" 1981 م لـ " مصطفى المدايني " ، و" أعمدة الجنون السَّبعة " 1985 م لـ " هشام القروي " ، و" النَّفير

[1] – بوشوشة : (بن جمعة –)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، **مرجع سابق** ، ص : 24 .

[2] – عقار : (عبد الحميد–)،**الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب** ، مرجع سابق ، ص : 22 .

والقيامة " 1985 م لـ " فرج الحوار" و"مراتيح" 1985 م و" تماس " 1995 م لـ " عروسة النَّالوتي " و" توقيت البنكا " 1992 م لـ " محمد على اليوسفي " ، ولعلَّ أهمَّ رواية تونسيَّة حقَّقت شهرةً مغاربيَّة وعربيَّة وكانت منطلق النَّزعة الحداثيَّة ومرجعها ومأزقها كذلك في الرِّواية هي " حدَّث أبو هريرة قال ... " 1973 م لـ "محمد المسعدي " [1]وهي رهانٌ سردي ينطلق من استلهام التُّراث وتكييفه في جرأة فنيَّة للتَّعبير من خلاله عن إشكالات العصر واللعب على وتر اللغة الرَّمزيَّة كثيفة الدَّلالات ، تلتها روايات تونسيَّة أخرى استطاعت أن تحفظ لذاتها المكانة المميّزة ضمن دائرة الإبداع الرِّوائي المغاربي كروايات شكري مبخوت صاحب رواية الطَّلياني ، وإبراهيم درغوثي صاحب (الدَّراويش يعودون إلى المنفى ، وراء السَّراب قليلاً ، أسرار صاحب السِّتر ، ويضاف إلى هذا روائيَّات تونسيَّات ، منهنَّ : خولة حمدي ، صاحبة (رواية في قلبي أنثى عبريَّة) و(غربة الياسمين) .

ج–الرِّواية الجزائريَّة :

إنَّ ولادة الرِّواية بالجزائر كانت بلسانٍ فرنسي لأكثر من عقدين قبل أن تظهر كجنس أدبي عربي ولقيت نجاحاً مميَّزاً على يد كتَّاب برعوا في ميدان الرِّواية باللغة الفرنسيَّة فعُدَّت هذه المرحلة من حياة الرِّواية مرحلة تأسيس لبداية رواية حداثيَّة جزائريَّة ، وهذا ما عبَّر عنه " محمد برادة " إذ

[1] – عقار : (عبد الحميد–)،***الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب*** ، مرجع سابق ، ص : 23 .

يقول : " استطاع هؤلاء الرِّوائيُّون أن يؤسِّسوا الحداثة الرّوائيَّة بالفرنسيَّة في فترة موازية لنفس التَّجربة التي تحقَّقت باللغة العربيَّة في أقطار الشَّام ومصر منذ الثَّلاثينات[1] .

وينظر لهذه الكتابات على أنَّها تحمل صرخة مدوّية تنبع من الشَّعب الجزائري وتفضح جرم المستعمر وبطشه وكأنَّه صراخٌ من الشَّعب المضطهد في أذن الباطش ، ومنه إلى العالم ككلّ ، وكأنَّ الرّوائي يستعير دور ومهمَّة المؤرّخ ليصبح هو" المؤرِّخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمَّة وقضاياها "[2] .

وتعدُّ رواية (ابن الفقير) للكاتب الجزائري " مولود فرعون " أوَّل رواية تسجَّل ضمن الأدب الجزائري وتكتب من طرف جزائري ، نشرت عام 1950 م ، وهي فرنسيَّة اللغة جزائريَّة الموضوع والمشهد " صنَّفها بعض الدَّراسين ضمن رواية الأنثروغرافيَّة ، والبعض الآخر ضمن الأدب البيوغرافي ، وهي تصوِّر حالة الفقر والبؤس في القرى القبائليَّة ... وتصوِّر نمط المعيشة وعن العادات والتَّقاليد في تلك المنطقة "[3] .

وفي سنة 1952 م كتب " مولود معمري " روايته (الهضبة المنسيَّة) ونشر " محمد ديب " روايتة الشَّهيرة (الدرا الكبيرة) ، لتلتقي الرِّوايتان في تصوير مآسي الشَّعب الجزائري ومعاناته الدَّامية مع المحمولات البائسة للاستعمار وما ينجرُّ عنه من فقرٍ وجهلٍ ودمارٍ وخراب .

---

[1] – برادة ، (محمد –) : [2009 م] ، ***الرِّواية في المغرب العربي ، من أسئلة التَّكون إلى مغامرة التَّجريب*** ، ضمن كتاب جماعي ، الأدب المغاربي اليوم ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرِّباط ، المغرب ، ص : 09 .

[2] – وادي ، (طه –) : [1996 م] ، ***الرِّواية والسُّلطة*** ، دار النَّشر للجامعات المصريَّة ، مصر ، ص : 09 .

[3] – إدريس ، (سامية –) : [2001 م] ، ***الرِّواية الجزائريَّة الحديثة بين الهويَّة الثَّقافيَّة والهويَّة السَّردية*** ، المجلس الأعلى للغة العربيَّة ، أعمال اليوم الدِّراسي : الرِّواية بين ضفَّتي المتوسّط ، الجزائر ، ص : 117 .

يُعزى ميلاد الرِّواية الجزائريَّة العربيَّة لـ " عبد الحميد بن هدُّوقة " عن روايته الموسومة بـ (ريح الجنوب) 1971 م ، وهذه الفترة (أي السَّبعينات) كانت بمثابة قاعدة تاريخيَّة لميلاد الرِّواية الجزائريَّة المكتوبة باللغة العربيَّة ، فأطلقت الرِّواية الجزائريَّة العديد من العناوين المميَّزة والجريئة فنيًّا وموضوعاتيًّا ، وإن كانت رواية " ريح الجنوب " هي البداية النَّاضجة للرِّواية الجزائريَّة فإنَّه – وقبل هذا النَّضوج – وجدت كتابات شكَّلت الإرهاصات الأولى لهذا الفنّ وساهمت في نضوجه وفي ذلك وجب ذكر متن سردي يحمل اسم "حكاية العشَّاق في الحبّ والاشتياق" لـ" محمد بن إبراهيم"، المدعو الأمير مصطفى " كتبها سنة 1845 م ، وظلَّ يحيا في صمتٍ تاريخي وهو مخطوط إلى أن تمَّ اكتشافه " مخطوطاً " في المكتبة الوطنيَّة الجزائريَّة "[1] .

ويُعزى اكتشاف هذا المخطوط السَّردي إلى " أبي القاسم سعد الله " في المكتبة الوطنيَّة الجزائريَّة فعكف على تحقيقه وطبعه سنة 1977 م ، وجنَّسه على أنَّه رواية شعبيَّة جزائريَّة عنوانها : " حكاية العشَّاق في الحبّ والاشتياق " ، وفي تقديمه لها ذكر في مقدِّمة الرِّواية ما يلي :

" عثرنا على رواية أدبيَّة تاريخيَّة مخطوطة برقم " 1923 " بالمكتبة الوطنيَّة بالجزائر عنوانها "حكاية العشَّاق في الحبّ والاشتياق " وما جرى لابن الملك الشَّائع مع زهرة الأنس بنت التَّاجر" وهي رواية تروي مغامرات عاطفيَّة جرت بين البطلين المذكورين ، وقد كتبت بأسلوبٍ رقيق جمع بين النَّثر الصَّافي الذي يكاد يكون فصيحاً والشِّعر الملحون ، ولا نعرف أنَّ أحداً قد تعرَّض لها

[1] – كرام ، (زهور –) : [2016 م] ، ***حكاية العشَّاق الجزائريَّة ... من عتبة المخطوط إلى روائيَّة التَّحقيق*** ، مجلَّة القدس العربي ، 01 فبراير 2016م . www.alquds.com.uk 2020 / 12 / 09 ، على السَّاعة : 21:55 .

بالدَّرس أو النَّشر ، لذلك رأينا أن ننفض عنها الغبار، ناشرين إيَّاها بين أيدي القرَّاء والباحثين لعلَّها تنال لديهم حظًّا من العناية والدَّرس "[1] .

واعتبرها البعض" أوَّل نصٍّ سردي عربي جزائري ظهر للوجود في مطلع العصر الحديث (1845 م) وبذلك سبق " زينب " بأكثر من ستِّين سنة "[2] ، فالتَّوليفة المزدوجة بين اللهجة الجزائريَّة واللغة العربيَّة الفصحى عبَّرت عن هويَّة جزائريَّة لهذا العمل الأدبي تحيط بقضايا منوَّعة تكشف عن الحبّ والشَّوق والصِّدق واللهو والفجور وغيرها ، وفي مسألة القيمة الفنّيَّة لهذا العمل ذكر " عمر بن قينة " نقداً جماليًّا يقول فيه : " ربما بدا منِّي ميلٌ إلى اعتبار هذه القصَّة الطَّويلة مرحلةً أولى في ميلاد الرِّواية العربيَّة الحديثة على مستوى الوطن العربي كلِّه ، لأنَّها طموحة إلى النُّضج الفنِّي وصدق اللهجة وحرارتها وتوتُّر العواطف وشفافيَّتها "[3] .

إنَّ مثل هذه الطروحات النَّقديَّة لا نوظِّفها هنا لأجل إيقاف الجدل القائم حول أوَّل عملٍ روائي ، وهل هذه هي أوَّل عمل روائي حقًّا أم لا ؟ و هل يصدق أن نعدَّها رواية بمفهوم الرِّواية ؟ فهذا النَّوع من الجدل قد لا يُفضي إلى الحلِّ المقنع ، ولكنَّنا هنا نوظِّفها للإشارة لوجود بدايات عربيَّة جزائريَّة قديمة مهَّدت للرِّواية الجزائريَّة إلى جانب (غادة أمّ القرى) لـ " أحمد رضا حوحو " 1947 م و(الطَّالب المنكوب) 1951 م لـ " عبد المجيد الشَّافعي " فكلُّها نصوص كوَّنت

---

[1] – بن إبراهيم ، (محمد –) : [1977 م] ، ***حكاية العشَّاق في الحبّ والاشتياق*** ، تحقيق : أبو القاسم سعد الله ، الشَّركة الوطنيَّة للتَّوزيع الجزائر ، ص : 05 .

[2] – كرام ، (زهور –) : [2009 م] ، ***الرِّواية العربيَّة وزمن التَّكون من منظور سياقي*** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 28 .

[3] – بن قينة ، (عمر –) : [2009 م] ، ***دراسات القصَّة الجزائريَّة (القصَّة والطَّويلة)*** ، دار الأمَّة ، الجزائر ، ص : 188 .

البداية ، ولها الفضل في إنتاج الرِّواية شكلاً ومضموناً ، ونحن هنا أردنا الإشارة لها لأنها محاولات تتحسَّس الاقتراب من النَّوع الرِّوائي وتحاول الوقوف فيه على المسار الصَّحيح وهي أيضاً تجارب نصيَّة ساهمت في صنع القاعدة لمكوِّنات التَّعبير الرِّوائي الصَّحيح لاحقاً ، خُصوصاً فترة السَّبعينات من القرن الماضي .

وتُعدُّ فترة السَّبعينات وما بعدها فترة بداية فعليَّة بالنِّسبة للرِّواية الجزائريَّة العربيَّة ، وقد يؤول ذلك للنُّهوض الذي شهدته الجزائر خاصَّةً بين (1970- 1980 م) في مختلف الميادين فانعكس ذلك على الرِّواية وجسَّد ذلك النُّهوض من خلالها .

ومن الأسماء الرِّوائيَّة التي عُرفت الرِّواية الجزائريَّة من خلالها " الطَّاهر وطَّار" الذي كتب (اللاز) و(عرس بغل) ، والعديد من الرِّوايات .

إنَّ الرِّواية الجزائريَّة تحمل على عاتقها فكرة الكشف عن ثقافة المجتمع كون الرِّواية- عموماً- جنساً مستوعباً لقضايا عدَّة ومهتمٌّ بتقديم الملامح العامَّة والخاصَّة للحياة بمختلف نواحيها (الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة والتَّاريخيَّة) وهذا ما أدَّى بالرِّوائيِّين الجزائريِّين إلى تبنِّي هذا الاتجاه وطرح مجتمعهم ومشاكله وآماله للمناقشة والمحاورة السَّرديَّة ، ولم يكن الأمر ميسوراً من البداية ، بل شهدت الرِّواية الجزائريَّة مراحل هدمٍ وبناء في رحلة البحث عن التَّقاليد الجديدة للرِّواية للوصول إلى الصِّياغة الجيِّدة للمضمون والشَّكل ، فكانت تعوِّل كلَّ مرَّةٍ " على التَّنوُّع والكثرة في الشَّخصيَّات فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل ، حيث الشَّخصيَّات في الملحمة أبطال وفي الرِّواية

كائنات عاديَّة ، وهي تتميَّز بالتَّعامل اللطيف مع الزَّمان والحيِّز والحدث فهي إذن تختلف عن الأجناس الأدبيَّة الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها كلَّ البعد حيث تظلُّ مضطربةً في فلكها وضاربة في مضطرباتها "[1] ، إنَّ تراجيديا الحياة التي شكَّلتها الفترة الاستعماريَّة للجزائر ما يزيد عن قرن من الزَّمن شكَّلت مقرًّا للجروح في ذات الشَّعب الجزائري ، ما جعل هذه الجروح علامات ندب لا تستطيع الذَّاكرة نسيانها الأمر الذي انعكس على الكتابة الرِّوائية الجزائريَّة فكانت النُّصوص الرِّوائيَّة مسجَّلة ومعبِّرة على تلك الفترات التَّاريخيَّة فإذا بجراح أكثر يجلبها الاستقلال بعد سنوات منه يجعل الموت عنواناً آخر لتراجيديا الحياة الجزائريَّة فهذا إعصار الإرهاب يدمر البلاد والعباد فكانت دموع هـذه الأحداث تخرج في صراخٍ أدبي تحفظه الكتابة الرّوائيَّة الجزائريَّة وتنطق به عبر نصوص روائيَّة مكثَّفة .

د–الرِّواية الليبيَّة :

تجتهد الرِّواية الليبيَّة لتحقِّق موقعاً متميّزاً وسط زحمة الإبداع الأدبي على الرّغم من ظهورها المتأخِّر مقارنة بالبلدان العربيَّة والمغاربيَّة الأخرى وذلك لجملةٍ من الظُّروف التي تنوَّعت بين السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة إلاَّ " أنَّ الرِّوائي الليبي استطاع أن يواكب الحركة الأدبيَّة في الوطن العربي ، وأن يستوعب الثَّقافات والاتجاهات النَّقديَّة كلّها بالقدر الذي يؤهِّله لصناعة روايةٍ

[1] – مرتاض ، (عبد المالك –) : [1998م] ، ***في نظريَّة الأدب*** ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ،ص:13.

عربيَّةٍ ليبيَّة " [1] . " فمنذ 1961 م تاريخ صدور أوَّل عمل يحمل اسم الرِّواية بعنوان " اعترافات إنسان " لـ " محمد فريد سيالة " إلى منتصف الثَّمانينات ، صدرت عدَّة نصوص نشرها مؤلِّفوها باعتبارها روايات ، غير أنَّها تتَّصف في الغالب – عدا نزعة التَّقليد الطَّاغية عليها – بالفقر الواضح في مستويات أبنيتها وتخيُّلاتها ، وتمثِّل رواية " حقول الرَّماد " 1985 م لـ " إبراهيم الفقيه " استثناءً إلى حدود هذا التَّاريخ تقريباً ، إنَّها البداية النَّاضجة المكتملة للرِّواية "[2].

والرِّواية الليبيَّة كغيرها من الرِّوايات مرَّت بمراحل ، نوجزها فيما يلي :

" **مرحلة النَّشاة والتَّأسيس** : وشملت فترة الستِّينات التي غلب عليها الجانب القصصي مع ظهور بعض الرِّوايات القليلة أمام الكمِّ الكبير من القصص .

مرحلة التَّطوُّر : وشملت فترة السَّبيعينات التي بدأت براوية " من مكَّة إلى هنا " لـ " الصَّادق النَّيهوم " وتمتدُّ إلى نهاية الثَّمانيات ، ومن أشهر روَّادها " محمد صلاح القمري " و" خليفة حسين مصطفى " .

مرحلة الازدهار: وتبدأ من منتصف الثَّمانينات وتستمرُّ حتَّى وقتنا الحاضر ، ومن أعلامها : " أحمد إبراهيم الفقيه " و " إبراهيم الكوني"[3] .

---

[1] *ينظر: الهاشمي ، (بشير –) : [دت] ، **خلفيَّات التَّكوين القصصي في ليبيا** ، ط 01 ، الدَّار الجماهيريَّة للنَّشر والتَّوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ص :21 .*

[2] *– عقار ، (عبد الحميد –) : [2000 م] ، **الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب** ،**مرجع سابق** ص : 22 .*

[3] *– البنداق ، (محمد علي –) : [دت] ، **الرِّواية في ليبيا قراءة في النَّشأة والتَّطوُّر** ،كليَّة الآداب ، جامعة الزَّاوية ، ص : 04 .*

بمعنى أنَّ بداية الرِّواية الليبيَّة هي بداية لتشكُّل التَّعبير الأدبي الإبداعي الرِّوائي ، غير أنَّها تدرَّجت لتحظى بصفة النُّضج والاكتمال ، وواصلت نموَّها وتطوُّرها وتجربتها مع كتَّاب برزوا في سماء الرِّواية الليبيَّة المعاصرة وأصبحوا نجوماً يُهتدى بها إلى الرِّواية الليبيَّة المعاصرة منهم " إبراهيم الكوني " صاحب روايتي : " التِّبر " و"المجوس" ، وقبلهما خماسيَّة " الخسوف " و" نزيف الحجر" وروايات أخرى نسائيَّة كرواية " زرايب العبيد " لنجوى بن شتوان الصَّادرة عام 2016 م وغيرها لتتحف هذه الرِّوايات المكتبات العربيَّة الليبيَّة خصوصاً والمغاربيَّة عموماً .

هـ–الرِّواية الموريتانيَّة :

تأخَّرت الرِّواية الموريتانيَّة في الظُّهور مقارنةً بالرِّواية المغاربيَّة " وما زالت الرِّواية الموريتانيَّة في بداياتها الأولى قياساً إلى الشِّعر والقصَّة ، ومن أبرز نصوصها " الأسماء المتغيِّرة " (1981 م) و" القبر المجهول " أو " الأصول " (1984 م) لـ " أحمد ولد عبد القادر " ، و" مدينة الرِّياح" (1996 م) لـ " موسى ولد أبنو" ، الرِّواية الأولى تؤرِّخ لانتفاضة موريتانيا ضدَّ الاستعمار ولصراعات ما بعد الاستقلال ، أحداث الرِّواية تبدأ سنة (1891 م) وتنتهي سنة (1977 م) وتطرح قضايا الهويَّة الوطنيَّة "[1] كان السِّياق الاجتماعي الموريتاني المتحوِّل نتيجة تأسيس الدَّولة وظهور الطَّبقة الاجتماعيَّة المتوسّطة والحاوية لخصوصيَّة الظُّروف المحيطة بها ، دافعاً في ظهور ونماء الرِّواية الموريتانيَّة كون الرِّواية قادرة على تبنِّي الطَّبقات الاجتماعيَّة والتَّعامل مع ظروفها وآمالها ،

[1] – عقار ، (عبد الحميد –) : ***الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب*** ، مرجع سابق ، ص : 32 .

وكأنَّ هذه الرِّواية تأخَّرت لتظهر نتيجة للظُّروف المتحوّلة من القبليَّة إلى العسكريَّة وتحاكي الظُّروف والواقع معاً .

2-الرِّواية المغاربيَّة ومراجع الكتابة :

إنَّ جنس الرِّواية هو جنس مستحدث على الثَّقافة المغاربيَّة -كما رأينا- فمنذ ظهورها يسمها هاجس التَّجريب والتَّجاوز لأشكال الكتابة التَّقليديَّة بحثاً عن الخصوصيَّة ولا يمكن " الحديث عن الرِّواية المغاربيَّة المكتوبة بالعربيَّة بمعزلٍ عن جملة الشُّروط / أو الوسائط التي عملت على إنتاجها وتلقِّيها في مجتمعات مغاربيَّة تغلب عليها أنماط الثَّقافة التَّقليديَّة ، ومن ثمَّ تقضي الضَّرورة وضع هذه الرِّواية- بعد الإحاطة بشروط كتابتها وشروط تلقِّيها - ضمن سياق إنتاجها واستهلاكها ، حيث تحدّد أولاها مراجع الكتابة في حين تحدّد ثانيهما مسألة القراءة "[1] .

فالرِّواية المغاربيَّة قامت منذ بداية مرحلة التَّأسيس حتَّى الرَّاهن على جملةٍ من مراجع الكتابة أسهمت مجتمعةً في رسم ملامح الرِّواية عبر كلِّ المراحل التي مرَّت بها ، يقول "بن جمعة بوشوشة ": " إنَّ مراجع الكتابة الرِّوائيَّة المغاربيَّة في التّسعينات لا يمكن إقصاؤها عن المراحل السَّابقة لهذه الفترة الزَّمنية ، والتي قطعت فيها الرِّواية عديد الأطوار وقامت بعديد الأدوار ، وهو ما يجعل الفعل الرِّوائي المكتوب بالعربيَّة في التّسعينات يمثِّل التَّواصل والامتداد مع النُّصوص التي أنتجت منذ زمن

[1] - بوشوشة ، (بن جمعة -) : [1997 م] ، **مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي** ، مجلَّة دراسات وقراءات أدبيَّة ، العدد 11 ، ص : 14 .

التَّأسيس إلى موفي الثَّمانينات ، وذلك اعتباراً لكون النُّصوص الأدبيَّة – ومن ثمَّ الرِّوائيَّة – تنتج بعضها البعض من خلال تآلفها أو تخالفها "[1] .

وإذا أردنا حصر النَّماذج الأساسيَّة لمراجع الرِّواية المغاربيَّة فهي ليست كثيرةً ، يقول " بوشوشة بن جمعة" : " يمكن أن نحدِّد خمسة مراجع أساسيَّة استلهم منها كتَّاب الرِّواية المغاربيَّة المكتوبة بالعربيَّة تجاربهم في الكتابة الرِّوائيَّة ، وهي:

الذَّات/ المرجع ، حيث السِّيرة والرِّواية تتحاوران ، ثمَّ التَّاريخ ، حيث يتفاعل التَّاريخي والرِّوائي في إنتاج النَّصِّ الأدبي ، فالواقع الذي تشكّل تحوّلاته وتغيُّراته أنماط الكتابة الرِّوائيَّة ، ثمَّ التُّراث الذي يمثِّل أفقاً حداثيًّا في فعل الرِّواية وعمليَّة الكتابة الأدبيَّة عامَّة ، وأخيراً اللغة التي دخلت في معادلة مع الكتابة الرِّوائيَّة تجاوزت بها وظيفة الإبلاغ لتتحوَّل إلى حقل الإبداع "[2] .

ونحن في هذا المقام سنقف عند هذه المراجع غير أنَّنا نؤجِّل مرجع التَّاريخ إلى الفصل اللاحق لأنَّنا سنتوقَّف عنده بشيء من التَّفصيل أكثر.

2-1- الرِّواية مرجع / الذَّات والسِّيرة :

" إنَّ الكثير من المقاربات النَّقديَّة التي تمَّت في الغرب ورامت البحث في خصائص العلاقة القائمة والممكنة بين كلٍّ من السِّيرة الذَّاتيَّة والرّواية بغية التَّمييز بينهما ، سيما في حقل الكتابة الأدبيَّة ، أثبتت عدم وجود اختلافات جوهريَّة حيث إنَّهما تنطلقان من التَّجربة الذَّاتية لتتجاوزاها

[1] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1997 م] ، ***مراجع الكتابة الرّوائيّة في المغرب،مرجع سابق*** ، ص : 14 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 15 .

بعد ذلك إلى مسالك التَّخييل وفضاءاته ومن ثمَّ فإنَّ كلتيهما تنبني على فعاليَّات التَّخييل والإيهام بالحقيقة "[1] .

ومعنى هذا أنَّ كاتب السِّيرة قد يحاول تزييف الحقيقة قدر الإمكان ليظهر حياته الخاصَّة في وجوه متعدِّدة ، منها المأساة ، فيدخل القارئ في تراجيديا عصبيَّة أو يزيِّن حياته فيصنع من ذاته رمزاً بطوليًّا بامتياز وذاتاً قادرةً على تحدِّي الواقع الاجتماعي.

وبالتَّالي يحاول أن يجيد فكرة " النَّصْب والاحتيال " على الحقيقة ، فيؤثِّث لكتابته فضاءات" زائفة " لتتكيَّف مع ما يكتبه وما يريده هو وما يريد من الكتابة أن تخفيه أو تظهره ، وقد يحدث ذلك في لحظة غفلة وبدون وعي منه أمَّا الرِّوائي فهو يعي ما يكتب ، إنَّه يمارس الكذب الرِّوائي "[2] .

إنَّ الرِّوائي يدخل في علاقة وعي مع الكتابة ، فما يقوله ينطلق من الذَّاتي ليتجاوزه نحو مسالك التَّخييل فيكون بذلك واعياً ومدركاً لما يقول ، فمسألة الذَّات مهمَّة في الرِّواية العربيَّة والمغاربيَّة تحديداً إذ تُعدُّ مرجعاً أساسيًّا فيها.

2-2- الرِّواية / مرجع المثاقفة محطَّات للكتابة ووعي بالواقع :

مادامت الرِّواية جنساً يتناسب في تشكيله الجمالي والفكري مع ذلك الطَّرح المتمرِّد الذي لا يقبل السُّنن ولا القوانين ، فإنَّها لا محالة عالم مرتجٌّ غير ساكن تطرأ عليه التَّحوُّلات والتَّغيُّرات ويعبِّر

---

[1] - بوشوشة ، (بن جمعة -) : [1997 م] ، ***مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب نفس، مرجع سابق*** ، ص : 15 .

[2] - ***نفس المرجع*** ، ص : 16 .

بعمقٍ عن مجمل التَّحوُّلات والتَّغيُّرات التي تتنوَّع بين الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والفكريَّة والثَّقافيَّة في الواقع .

وعليه ، فالرِّواية متَّصلةٌ بالواقع والمجتمع ، هذا الأخير الذي يتأثَّر بعامل المثاقفة ، والتي تُعرف على أنَّها ذلك " المصطلح السُّوسيولوجي الأنثروبولوجي ذو المعاني المتداخلة والتَّقريبيَّة ، وبصفةٍ عامَّة يُطلق على دراسة التَّغيير الثَّقافي الذي يحصل ويتحقَّق نتيجةً لشكلٍ من أشكال الاتِّصال بين الثَّقافات (الاستعمار ، الرَّحلات ، الأسفار ، المبادلات التِّجاريَّة ، الجوار ، التَّرجمة ...) وتؤدِّي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنِّسبة لكلتا الثَّقافتين المتَّصلتين"[1]والمقصود بالمثاقفة ذلك الاحتكاك بين الشُّعوب ، وما ينتج عنه من تأثيرٍ وتأثُّر باختلاف أشكاله ومستوياته .

ونحن نعلم أنَّ عامل المثاقفة مع الغرب أنتج جنس الرِّواية ، بعيداً عن ذلك الجدل الذي يرافق الرِّواية على أنَّها جنسٌ دخيلٌ أو أصيل ، ولكن كانت الرِّواية بشكلٍ أو بآخر نتيجة المثاقفة ، وهذا ما وقع مع المغرب العربي،ولاشكَّ أنَّ النَّصَّ الرِّوائي هو مهارةٌ فكريَّة وتقنيَّة انزياح لغوي ، وترجمةٌ لفيض الأفكار ، وتصويرٌ لسيل التَّجارب الإنسانيَّة والمواقف الاجتماعيَّة وغيرها ، وفق تحويلٍ من قِبَل المبدع لمجمل المواقف السُّوسيوثقافيَّة إلى أبنية للوحات لفظيَّة تجسِّد هرميَّة النَّصّ .

---

[1] – ينظر: الخطيبي ، (عبد الكبير –) : [1980 م] ، ***في الكتابة والتَّجربة*** ، ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ص : 67

لذلك اعتمد السَّرد الرِّوائي المغاربي – منذ التَّأسيس إلى يومنا هذا ، في تشكيل منظومته السَّرديَّة ، وفضائه الفني لخلق مستهلك لهذا الفنّ – على جملةٍ من التَّراكمات المعرفيَّة الأصيلة ، والوافدة بفعل المثاقفة ، عملت مجتمعةً على خلق الكتابة السَّرديَّة الرَّاهنة ، منها "[1] :

– مرافقة الكتابة السَّرديَّة لمشروع الحركة الإصلاحيَّة، التي ساهمت في تشكيل رؤية المبدع في منتصف القرن العشرين.

– التَّأثُّر بتقاليد الكتابة القصصيَّة من المخزون الثَّقافي .

– التَّعامل مع التُّراث السَّردي العربي القديم .

– التَّأثُّر بالرِّواية التَّاريخيَّة في المشرق العربي .

– اعتماد السَّرد العربي الحديث والمعاصر في تفاعله مع السَّرد الغربي .

– الاشتغال على أهمِّ قضايا المجتمع المغاربي الرَّاهنة السِّياسيَّة، والاجتماعيَّة ، معبِّرة عن مظاهر أزمة ومبشِّرة بقيم المجتمع الجديد المنشود ، ويحدّد " بوشوشة بن جمعة " من منظور التَّحقيب أنَّ الكتابة المغاربيَّة الرِّوائيَّة مرَّت **بثلاث مراحل** ، وهي :

– من بداية القرن حتَّى استقلال هذه الدُّول .

– من الاستقلال حتَّى السَّبعينات .

– وأخيراً من السَّبعينات حتَّى الآن " [2] .

---

[1] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1996 م] ، ***مباحث في رواية المغرب العربي*** ، منشورات سعيدان ، تونس ، ص : 03 .

[2] – ***المرجع السابق*** ، ص : 03 .

وبالتَّالي فترة السَّبعينات هي فترة ازدهار ونضج بالنِّسبة للرِّواية المغاربيَّة ، هذه الأخيرة التي أعطت صورةً ناضجة من حيث الكمّ والكيف ، وبعد مخاضٍ عسيرٍ وعقباتٍ كثيرة ، وذلك مع مطلع السَّبعينات ، وهي مرحلة تجسِّد الحضور الفنِّي والفكري وانطلاق الرُّؤية الإبداعيَّة نحو الوضوح هي مرحلة النُّضج الفنِّي .

" ركَّزت الرِّواية المغاربيَّة على نبرة الواقع ، فكانت النُّصوص السَّرديَّة تنطلق من مبدأ الدِّفاع عن القيم الأصيلة ، والمثل العليا في المجتمع من حيث الارتباط بالتُّراث ، والتَّاريخ القومي والوطني والدِّفاع عنه ، ثمَّ جاءت النُّصوص المتأخِّرة للرِّواية المغاربيَّة ، تكشف قيماً ، وبرامج متناقضة مع القيم الموروثة ، وتدعو صراحةً إلى تحديث المجتمعات المغاربيَّة من خلال رؤاها النَّقديَّة للواقع السَّائد ، مع تشخيصها لأزمة المثقَّف في هذه المجتمعات ، وكشف ما يعانيه في تبنِّيه لشعارات التَّغيير والدَّعوة إلى البديل في سعيها نحو التَّجريب ، الذي يتجلَّى في أسلبة اللغات بتكسير الشَّكل اللغوي عبر التَّهجين ، وتنويع الخطاب الأدبي السَّردي في التَّراكم النَّصِّي وتعدُّد الأصوات ، هذا ما يهب الكتابة الرِّوائيَّة شرعيَّتها وتبريرها "[1] .

وعليه ينبغي للنَّصّ الرِّوائي حتَّى يُثبت شرعيَّته الأدبيَّة أن يتبنَّى تجسيد نبرة الواقع بروح الإلهام والإبداع ، وأن يغوص لفهم ميكانيزمات الواقع ، وعلى حدِّ تعبير " **رولان بارث** "

[1] – المديني ، (أحمد –) : [1981 م] ، ***الخطاب الرِّوائي الهربي المستحيل*** ، مجلَّة الطَّريق العدد : 03 – 04 ، بيروت ، لبنان ، ص : 78 .

(R.Barthes) : " لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في أيِّ مكان من غير قصَّة "[1].

فالمبدع من خلال خبرته المعرفيَّة والفنيَّة ، بحسِّه التَّخيُّلي الواعي والواسع يستطيع أن يكسر أشكال القهر والضَّعف الموجود في واقعه ومجتمعه ويعبِّر عنها فنيًّا وأدبيًّا .

2-3 – الرِّواية المغاربيَّة وواقع ما بعد الاستقلال .

لقد كانت للظُّروف التَّاريخيَّة عميق الأثر في تغيير مجريات العمل الأدبي بما في ذلك المنتج الرِّوائي من حيث البنية والدَّلالة بإمكان القارئ أن يتلمَّس النَّقلة النَّوعيَّة في الكثير من النُّصوص الرِّوائيَّة ، يقول " عبَّاس إبراهيم " : " وتعارض طموح الرِّوائيِّين في تحقيق الواقع المنشود بعد الاستقلال ، وخيبة الأمل في تحقيقه والتي تجلب انتكاسة المجتمع ، وتخلّيه عن مشاريع ما قبل الاستقلال في الدُّول المغاربيَّة "[2] .

كلُّ هذه الظُّروف صقلت موهبة الرِّواية المغاربيَّة ومنحتها فرصة إنتاج أدبي يحمل قضايا الواقع .

2-4 – الرِّواية والواقع:

" إنَّ المتتبِّع لمراحل الإنتاج الرِّوائي المغاربي في محاولاته " لتشكيل معماره الرِّوائي القومي ، منذ الاستقلال إلى يومنا هذا يقف على بعض المحطات التي ميزتها وهي:

---

[1] – بارث ، (رولان –) : [2002 م] ، ***مدخل إلى التَّحليل البنيوي*** ، ترجمة : منذر عيَّاشي ، ط 02 ، مركز الإنماء الحضاري ، ص : 07 .

[2] – عبَّاس ، (إبراهيم –) : [2002 م] ، ***تقنيَّات البنية السَّرديَّة في الرِّواية المغاربيَّة*** ، ط 01 ، المؤسَّسة الوطنيَّة للاتِّصال والنَّشر والإشهار ، الجزائر ، ص : 10 .

1 – اتَّسم الإنتاج الرِّوائي بالطَّابع الواقعي والغرائبي ، وظهور أسماء جديدة .

2 – تنوُّع مواضيع الرِّوايات وتباين أطروحات كلِّ صنف .

3 – التَّمسُّك بالبُعد الفنِّي الذي أفرزه هذا الجنس الأدبي وتطبيق تقنيَّات السَّرد الرِّوائي والسَّعي نحو التَّجريب "[1] .

أي إنَّ مراحل الإنتاج تنوَّعت بين البناء الواقعي والسَّرد الغرائبي العجائبي وتنوُّع الموضوعات وأساليب الصِّياغة النَّصيَّة مع ضرورة إمساك السِّحر الفنِّي والسَّير نحو دورب التَّجريب .

أمَّا روافد هذا الإنتاج ، خاصَّة أبعاده الفنيَّة والفكريَّة الجماليَّة فهي موزَّعة إلى نقاطٍ ثلاث :

-**الأولى** : تجسَّدت في رواية الثَّقافة الإصلاحيَّة التَّقليديَّة لحظة فقدان الموضوع والمنهجيَّة ، أي فترة ما قبل ميلاد الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة ، أين كان الكاتب الرِّوائي يبحث عن موضوعه الرِّوائي المفقود احتذاء بتجربة المشرق العربي ، مرحلة الرِّواية الانطباعيَّة أو التَّاريخيَّة التي كانت تبحث عن التَّجنيس (أو صفاء النَّوع الرِّوائي) فهي لحظة تداخل الرِّواية بالسِّيرة الذَّاتيَّة ، حيث اقتران مفهومها لدى الرِّوائي المغاربي بمبدأ التَّعبير عن الذَّات (أو استراتيجيَّة الأنا).

– **الثَّانية** : تبلورت في ثقافة الطَّليعة المناهضة للثَّقافة المهيمنة لحظة الرِّواية الواقعيَّة ، رواية الإيديولوجيَّة ذات البعد اليساري والباحثة عن موقع في التَّاريخ الموضوعي ، حيث يؤدِّي هاجس

---

[1] – مبروك ، (كواري –) : [2009 م] ، ***السَّرد الرِّوائي وأدبيَّة التَّناصيَّة ، الرِّواية المغاربيَّة نموذجاً*** ، إشراف : محمد بوبجرة ، جامعة وهران ، ص : 08.

الواقع ، والواقعيَّة إلى فتح المجال أمام مفهومٍ للرِّواية يتأسَّس على المبدأ الواقعي الذي اشتغل على مفاهيم نظريَّة الانعكاس في الفنِّ الرِّوائي.

– **الثَّالثة** : تفشَّت في رواية الرُّؤية الفجائيَّة ، لحظة الرِّواية التي تسعى إلى التَّجريب وتجاوز أزمات الواقع وانتكاساته المتعدِّدة الأبعاد لحظة التَّعدُّد المعرفي المنهجي ، مع انفتاح الكتابة الرِّوائيَّة ضمن صيرورة المثاقفة ، والانفتاح على تجارب الأمم الأخرى في العالم بفعل العولمة [1] .

هذه المحطَّات سجَّلت في أعمال روائيَّة، وشهدت على مواقف، وكشفت عن رؤى فكريَّة وفنيَّة، كما أنَّ أصحابها أدركوا قوَّة اللغة وقدرتها على وصف العوالم الدَّاخليَّة والخارجيَّة للإنسان فعبَّروا وفق مستوياتها.

" فقد تمثَّل كتَّاب المغرب العربي وهم يمارسون كتابه الرِّواية الواقعيَّة مع مطلع السَّبعينات ، نصوص " نجيب محفوظ " ، و" توفيق الحكيم " ، و" طه حسين " ... وغيرهم ممَّن مارس الكتابة القصصيَّة والرِّوائيَّة "[2] .

ففي استقبال الكتَّاب المغاربة للأعمال الأدبيَّة القصصيَّة والرِّوائيَّة الوافدة من المشرق العربي ، التفتت الرِّواية المغاربيَّة في بعض البلدان المغاربيَّة إلى نمطٍ كتابي انزاح عن الكتابة الرِّوائيَّة التَّسجيليَّة التَّاريخيَّة متوجِّهاً نحو الواقع وتحوُّلاته .

---

[1] – مبروك ، (كواري –) : [2009 م] ، ***السَّرد الرِّوائي وأدبيَّة التَّناصيَّة ، الرِّواية المغاربيَّة،مرجع سابق*** ، ص : 09 .

[2] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : ***مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي*** ، مرجع سابق ، ص : 189 .

فكان في هذا النَّمط الرِّوائي المغاربي " يصوِّر أزمة تحوُّل المجتمعات المغاربيَّة وقد حصلت على استقلالها ، فيعري مظاهر تخلّفها ويحلِّلها نقدياً ويبرز مواقف أهمِّ الفئات الاجتماعيَّة فضلاً عن تعرُّضه إلى القضايا السِّياسيَّة والثَّقافيَّة "[1] .

وفي النتاجات الرِّوائيَّة المغاربيَّة ما بين السَّبعينات والثَّمانيات ظهرت أعمال روائيَّة تُعاين الواقع وتكشف الصِّراعات القائمة فيه ، من بينها " واحة بلا ظلّ " (1978 م) لـ " عمر بن سالم "، و" الحوت والقصر " (1978) لـ " الطَّاهر وطَّار "، و" الأسماء المتغيِّرة " (1981 م) ، لـ " أحمد ولد عبد القادر " (موريتانيا).

هذه الرِّوايات التي اتَّخذت من المرجع الواقعي حافزاً للكتابة ومنبراً لإيصال صرخات الإنسان المضطهد في الوطن العربي ، فكانت استراتيجيَّات الكتابة منوَّعة ، حتَّى أنَّ بعضهم خفَّف من حدَّة اللغة واتَّخذ من مستوياتها تقنيَّةً لروايته ، فكانت اللغة تتماوج بين العالية التي تخاطب الفئة الواعية والمثقَّفة في المجتمع وفي مقابل هذه اللغة نجد اللغة البسيطة البعيدة عن كلِّ تكلُّف وصنعة ، والتي تصل في بعض الأحيان حدَّ العامية والدَّارجة ، فتمَّ التَّعامل مع مستويات اللغة بتفجيرٍ لطاقاتها.

كما تصرَّف البعض من كتَّاب الرِّواية في عناصر البنية السَّرديَّة كالزَّمن " فقد يتصرَّف البعض منهم في نظام الزَّمن وفي ترتيب الأحداث مجاراة لبعض المجدِّدين في الشَّكل الفنِّي وربما كان لبعض

[1] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : ***مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي*** ، مرجع سابق ص : 189 .

التّقنيَّات السّنمائيَّة الحديثة تأثيرٌ مباشر في ترتيب الأحداث في عهد التَّلفزة والتَّجريد السّنمائي والمسرحي"[1] .

فتمَّ تحريك السَّرد وتفجير الأنظمة فيه من خلال تضمين النَّصّ شحنة فنيَّة وفكريَّة ونفسيَّة مميَّزة .

2-5 – الرِّواية / مرجع اللغة والتُّراث :

إنَّ الغوص في دهاليز اللغة " والبحث في طبيعتها وفي بنيتها وفي وظيفتها في الحقيقة هو بحثٌ في الإنسان لأنَّها تشكِّل البعد الأنطولوجي له ، فهي التي تحدِّد هويَّته وتجلبه إلى حالة الحضور ، بل هي مشيئته في اصطياد العالم "[2] ، وفيها تكمن " قوَّة التَّفكير ، وقوَّة الوعي بأشياء موجودة فعلاً ، وإدراك أشياء وحالات لا توجد أيضاً "[3] ، فالإنسان خارج اللغة هو بلا معنى ، والمبدع ذخيرته اللغة ، فتقنية " الكاتب أوَّلاً وأخيراً هي مهارة في اللغة ... وسط الرِّوائي هو اللغة ، ومهما ينتج بوصفه روائيًّا ، فإنَّه ينتج اللغة من خلالها ، إنَّ بنية الرِّواية – ومهما كان ما تريد إيصاله – تحت السَّيطرة المباشرة لتلاعب الرِّوائي باللغة ، ومن ثمَّ تلاعب الرِّوائي بالعاطفة المتجدِّدة للقارئ ورغبته وقدرته على إدراك التّقنية ، وتحريره من المفاتيح اللفظيَّة التي يودعها المؤلِّف في العمل"[4] .

---

[1] – مجموعة من الباحثين : [1993 م] ، ***تاريخ الأدب التُّونسي الحديث والمعاصر*** ، المجمع التُّونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة تونس ، ص : 142 .

[2] – سعيد ، (توفيق –) : [2002 م] ، ***في ماهية اللغة وفلسفة التَّأويل*** ، ط 01 ، مجد المؤسَّسة الجامعيَّة للنَّشر والتَّوزيع ، بيروت ، لبنان ، ص : 30 – 31 .

[3] – راضي ، (حكيم –) : [1984 م] ، ***اللغة وحدودها*** ، مجلَّة أقلام ، وزارة الثَّقافة والإعلام ، العدد : 05 مايو 1984 م ، بغداد ، العراق ، ص : 30 .

[4] – فاولر ، (روجر –) : [2009 م] ، ***اللسانيَّات والرِّواية*** ، ترجمة : أحمد صبرة ، ط 01 ، مؤسَّسة حورس للنَّشر والتَّوزيع ، الإسكندريَّة ، مصر ، ص : 21 .

فآليَّة إنتاج النَّصّ هي تحت سيطرة ووصاية اللغة والأداء اللغوي يتولَّى مهمَّة الجمال في العمل الإبداعي" فقد وعى جيل الثَّمانينات من كتَّاب الرِّواية في المغرب العربي أنَّ اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنَّها صارت فعل إبداع قادر على بناء نصٍّ روائي متميِّز تشتغل صيرورته داخل اللغة / المجتمع "[1] .

إن مرونة اللغة تجعلها تتحرَّك داخل النُّصوص لتنتج كلَّ مرَّةٍ كثافة دلالية أوفر لذلك استلزم أن تشحن اللغة : " بتعدُّديَّة الحسّ ،والدَّلالة اللسانيَّة وإلَّا صارت لغة بلا أفق ، خاصَّةً أنَّها جزءٌ لا يتجزَّأ من البنية الدراميَّة للرِّواية ، وهو ما جعل لغة الخطاب المغاربي تصبح هاجس السُّؤال الإبداعي وفعل الكتابة وإن كان سبق الرِّيادة في ذلك يعود إلى الأديب " محمود المسعدي " بنحته لغةً تراثيَّةً مثقلة الدَّلالات وغنيَّة بمراجع دينيَّة وفكريَّة وحضاريَّة فجَّرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي وخلقت إيقاعاً جديداً يلوّنه الشِّعريّ والصُّوفي والمأساوي "[2] .

أمَّا التُّراث فيُعدُّ قضيَّةً أساسيَّة مطروحة للنِّقاش باعتباره جزءاً من سمات الهويَّة : " فمصطلح التُّراث هو مصطلحٌ شاملٌ نُطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري والبقايا السُّلوكيَّة والقوليَّة التي بقيت عبر التَّاريخ "[3] .

وحاجة المبدع إلى مرجع التُّراث لغرض الاستفادة وتوثيق نصِّه بأبعاد التُّراث الفكريَّة والحضاريَّة وغيرها فمن خلال التُّراث يحدث ذلك الانسجام المحدث لاستمراريَّة الرَّابط بين الأجيال الغابرة

---

[1] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : ***مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي*** ، مرجع سابق ، ص : 197 .

[2] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 197 .

[3] – خورشيد ، (فاروق –) : [1992 م] ، ***الموروث الشَّعبي*** ، ط 01 ، دار الشُّروق ، بيروت ، لبنان ، ص : 12 .

والحاضر ، فالتُّراث " بكلِّ أبعاده ومساراته يشكِّل قضيَّةً أساسيَّةً لا يمكن تجاهلها ، وبناءً ضخماً لا يمكن تجاوزه عند دراسة أيّ قضيَّة ، أو ظاهرة اجتماعيَّة " [1] ، وهذا كان بالنِّسبة للكتَّاب المغاربة سبيلاً فنيّاً لمراقبة مجريات الواقع وتجاوزه " ، يمثِّل التَّعامل مع التُّراث أحد مسالك التَّجريب الرِّوائي التي سلكها كتَّاب الرِّواية المغاربيَّة منذ مطلع الثَّمانينات بحثاً عن أفقٍ حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من الأنماط الرِّوائية التَّقليديَّة ، ويحدُّ من سلطة المثاقفة الغربيَّة على تشكّلات الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي ، والانفتاح على أفقٍ باحثٍ عن التَّميُّز والخصوصيَّة "[2] .

فمن خلال التَّعامل مع التُّراث يمنح الرِّواية خصوصيَّة توحي بهويتها وتنفتح المغامرة الكتابيَّة متخلِّصةً من قيود الكلاسيكية متوجِّهة نحو تجديد ثوبها ، " فقد تحوَّل التُّراث وسبل توظيفه في الخطاب الرِّوائي المغاربي إلى هاجس تملَّكَ عدداً هاما من كتَّاب الرِّواية ، ومن ثمَّ أفرز هذا النَّمط من الكتـابة الـرِّوائيَّة عدداً هاما من النُّصوص مثَّلت علامة مميّزة في مسار الرِّواية المكتوبة بالعربيَّـة"[3] .

غير أنَّ مسافة التَّعامل مع التُّراث نسبيَّة من كاتبٍ لآخر ومن نصٍّ لآخر ، وترتهن تلك المسافة إلى الرُّؤية الفنيَّة ، لكنَّ قضية الوعي بالتُّراث وأهميَّته هي مسألة يكاد يكون عليها إجماعٌ تامٌّ لأنَّها

---

[1] – العودي ، (حمودي –) : [1981 م] ، ***التُّراث الشَّعبي وعلاقته بالتَّنمية في البلاد ، دراسة تطبيقيَّة عن المجتمع اليمني*** ، ط 02 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ص : 101 .

[2] – أقلمون ، (عبد السَّلام –) : [2000 م] ، ***النَّصّ الرِّوائي والتُّراث السَّردي*** ، دار الأحمديَّة ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 214.

[3] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : ***مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي*** ، مرجع سابق ، ص : 192 .

تفتّح مجال المراهنة على الجماليَّة داخل النَّصّ الرِّوائي وتستفزُّ ممكنات اللغة لإفراز كثافة دلاليَّة متعدِّدة .

3- وضع الرِّواية المغاربيَّة من التَّأسيس إلى التَّحوُّل/ استخلاص:

إن وضع الرواية المغاربية من التأسيس إلى التحوُّل يحيلنا إلى حوصلة مسار الرِّواية المغاربيَّة انطلاقا من النَّشأة وصولاً إلى التَّحوُّل من خلال النقاط التالية:

1- الرِّواية المغاربيَّة حديثة العهد من حيث النَّشأة والتَّكوُّن والتَّطوُّر قياساً إلى مثيلتها في المشرق العربي ، ويعتبر تكوُّنها حصيلة تطوُّرات اجتازتها أشكال تعبيريَّة شبه روائيَّة ، مثل القصص التَّاريخي والسِّير الذَّاتيَّة ، وهما بدورهما جاءا استجابة لتحوُّلات النَّثر الأدبي والتَّأليفي مغاربيًّا خلال النِّصف الأوَّل من القرن العشرين ابتداءً باستيحاء قوالب المقامة والرِّحلة وتوظيفها في التَّعبير وعن تغيُّر الزَّمن والقيم وبروز إحساس جديد بهما وصولاً إلى إبداع القصَّة القصيرة والرِّواية "[1] .

والحقيقة التي يمكن التَّأكُّد منها أنَّ الرِّواية المغاربيَّة بالرّغم من تأخُّرها الواضح قياساً بمثيلتها في المشرق العربي، إلَّا أنَّها عاشت نفس الظُّروف على مستوى التَّشكُّل الفنِّي مثلها ، مستلهمةً نهج النّمو من قوالب فنيَّة نثريَّة كالمقامة وغيرها لتكوّن نفسها في هذا المناخ الفنِّي وتنمو وتتطوَّر فيه شيئاً فشيئاً حتَّى تحقِّق هُوية الرِّواية المغاربيَّة داخل عالم النَّصّ .

2- " لقد اتَّبعت الرِّواية المغاربيَّة في تطوُّرها نفس النَّهج تقريباً ، لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين ، وهكذا تعتبر الرِّوايات الأولى بمثابة نمطٍ أصلي تحاوره وتتجاوزه روايات أخرى ذات توجُّهٍ

[1] - عقار ، (عبد الحميد -) : [2000 م] ، ***الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب*** ، مرجع سابق ، ص : 26 .

تجريبي حداثي عرف بداياته الأولى خلال السَّبعينات ليصبح نمطاً مهيمناً خلال العقد التَّالي بعد ذلك "[1] .

يمكن القول إنَّ ما يعكسه بروز جنس الرِّواية في المغرب العربي والمكتوب باللغة العربيَّة حصراً يُعدُّ علامةً من علامات التَّغيير الاجتماعي الذي رافق حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها وهذا ما جعل الوضع مناسباً لبروز فنِّ الرِّواية والاهتمام بها كتابةً وقراءةً ودراسة .

وهو ما يعني وجود قاعدةٍ فكريَّةٍ وثقافيَّة قابلة لاستهلاك الرِّواية والتَّعامل معها ، وهذا ما يخوّل لهذا الجنس الرِّوائي المغاربي أن يظهر ويفرض وجوده في تنافسٍ شريف مع باقي الأجناس الأدبيَّة الأخرى في المنطقة كالشِّعر والقصَّة والمسرحيَّة بل ينفتح عليها ويستوعبها ضمن مجمل التَّحدّيات التي يخوضها هذا الجنس الأدبي الرِّوائي .

ولعلَّ فترة السَّبعينات وما بعدها من القرن الماضي شكَّلت الفترة الحاسمة في تحوُّل مسار الرِّواية المغاربيَّة من طور التَّقليد إلى طور التَّجديد والتَّجريب ، وذلك بالعودة إلى التُّراث بمختلف مشاربه ، والذي يعتبر التَّاريخ من أبرز مكوِّناته باعتباره يخصُّ الذَّاكرة الوطنيَّة العربيَّة ويمثِّل موطن حفظها ويكون التَّاريخ بالنِّسبة للرِّواية المعاصرة موطن التَّجديد بغية إثبات الهُويَّة ، ولم تقف الرِّواية المغاربيَّة عند هذا الحدّ بل ضمَّت إليها تقنيَّات كتابيَّة تستلهم من المجالات الأخرى كالدراما السِّينمائيَّة ولعلَّنا في وقوفنا عند المعيار الدرامي المتعلِّق بالفنِّ السِّينمائي نشير إلى أنَّها أي (السِّينما) أبرز الفنون تداخلاً مع الرَّواية المغاربيَّة وتجسَّدت بعض الرِّوايات في أفلام سينمائيَّة كـ (رواية ريح

[1] – ***نفس المرجع*** ، ص : 26 .

الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة وفي مقابل ذلك تستفيد الرِّواية هي الأخرى من التّقنيَّات السِّينمائيَّة كرواية واسيني الأعرج (أصابع لوليتا) بما يعني توظيف الرِّواية للتقنيَّات السِّينمائيَّة يشحنها بقيم جماليَّة جديدة ،كما أنّ الرِّوايَّة المغاربيَّة تبنَّت التَّجريب من خلال استثمار معطيات مجمل الفنون خصوصاً تلك القائمة على وسائط مرئيَّة –كما ذكرنا– هذا ما يجعل الرِّواية المغاربيَّة تضيف إلى خصوصيَّتها إلى جانب الاهتمام بالتَّاريخ وتوظيفه بطرق منوَّعة تبنَّت أيضاً البناء الدرامي وفتحت مجالات التَّحوُّل من النَّصّ الرِّوائي إلى الصُّور المرئيَّة ويضاف إلى ذلك ظهور ما يسمَّى بالرِّواية البوليسيَّة في المنجز الرِّوائي المغاربي المعاصر.

الفصل الأول

قـراءة إبستمولوجيَّـة للبنـاء التَّـاريـخي والـدرامي في النَّصّ الروائي

1 – قراءة إبستيمولوجيَّة للبناء التَّاريخي في الرِّواية .

2– قراءة إبستمولوجيَّة للبناء الدرامي .

3– التَّجريب ومغامرة الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة .

توطئة :

تنفتح الرِّواية على أشكال عدَّة يكون من ضمنها التَّاريخ المحمَّل بإرثٍ فكري وحضاري قابع في النُّفوس، وهذا من بين الأسباب الدَّاعية إلى ضمِّ التَّاريخ إلى الرِّواية والتَّعامل مع مداراته ليصبح التَّاريخ مرجعا مهما ترتكز عليه الرِّواية.

ولا نفشـي سرًّا إذا قلنـا إنَّ أصـول الصِّلة بيـن الكتـابة الرِّوائيَّة والتَّـاريخ تأخذنا إلى علاقة الرِّواية بالملحمـة فمن المعروف أنَّ الرِّواية هي من نسل الملحمة التي هي تاريخ يسرد ملامح الآلهة والبطولة وما هو خـارق ، يقـول " عبد المـالك مرتاض " : " قبـل أن تبلغ ما بلغته اليوم من وضع ممتاز حملها على إنكار التَّاريخ والإنسان ، والمكان ، والحقيقة أنَّ (الرِّواية الجديدة) كـانت متزاوجة مع التَّاريخ زواج وفـاء ، وتنشد العلاقة الحميـميَّة بينـها وبينه ، ولكن لعلَّها كانت مجرَّد مرحلة كانت الرِّواية فيها لا تفتأ غير واثقةٍ من نفسها ، ولا موقنة من جمالها الفنِّي ، وسلطانها الأدبي المثير ، فكنَّا نلفيـها تعـوِّل تعويلاً شـديداً على أحداث التَّاريخ ، إمَّا بصورةٍ مبـاشرةٍ ، وإمَّا بإيهام القارئ بأنَّ ما حدث ، هو فعلاً وقع يوماً ما ، في زمن التَّاريخ ، وأنَّ الشَّخصيَّات المرسومة هي حقًّا تمثِّل أشخاصاً كانوا يحيون ويرزقون ممَّا حمل " بالزاك " على عدِّ الرِّوايـة حليفاً للتَّاريخ "[1].

[1] – مرتاض ، (عبد المالك –) : ***في نظريَّة الرِّواية*** ، مرجع سابق ، ص : 38 – 39 .

وفي محاولة فهـم الواقع المتشعِّب بالظُّروف والحقب توجد ضرورة مُلِحَّة في النَّبش في مسـارات التَّاريخ " فكان الكاتب يأتي في أعقاب هذه المراحـل فيـحدِّد واقعـة تتـأثّر شـديد التَّأثُّر بتـاريخٍ قريب أو متوسِّط القرب فيشرع هذا الرِّوائي في الكتابة متناولاً التَّاريخ لعلَّه يفهمه أكثر فيفـهم واقعـه المبـاشر على ضوء هـذا الفهم"[1] ، ولا غرابة في وجـود نـوعٍ مـن التَّواشج بين الرِّواية والتَّاريخ ، فالرِّواية " عمدت إلى تـحليـل الأحـداث التَّـاريخيَّة والاجتمـاعيَّة بشكـلٍ فنِّـي بـارع ، ثمَّ لأنَّها كـانت في عهـدٍ كـان النَّاس فيـه لا يفتـأون يعتـقدون بقيـمة سلطان الفرد "[2] .

وعلى الرّغـم من ذلك فإنَّ للرِّوايـة : " وجـوهاً لا تـحصى ، وأشكالاً لا تُعدُّ فإنَّها تتجسَّد تحت شكل كتاب ، وإنَّ من أسسها التي لا تبديل لـها ولا تغيير أنَّها ظاهرةٌ لسرد حكاية متخيَّلة قابلة للتَّحوُّل ، وقادرة على الاختلاف والتَّغيُّر إلى غير حدّ ، مفضية إلى تسلسل المجموعات أو إلى تتابع البنى الفنيَّة ، أي إلى مجموعات تكـون عناصرها مرتبطة بعضها ببعض ، حيث تشكِّل في آخر المطاف عملاً أدبيًّا كليًّا منسجماً "[3]. فهي سردٌ متخيَّل يُعبِّر عن فلسفة الإنسان وعن تحوُّلاته، وهي بذلك شكلٌ يستجيـب لرغبات الإنسان المنوَّعة على مسار تاريخه.

---

[1] – مرتاض ، (عبد المالك –) : ***في نظريَّة الرِّواية*** ، مرجع سابق ، ص : 41 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 44 .

[3] – ***نفس المرجع***، ص : 47 .

1 – قراءة إبستيمولوجيَّة للبناء التَّاريخي في الرِّواية:

1– 1 – في مفهوم التَّاريخ :

في" لسان العرب " فقد أورد " ابن منظور " في مادَّة (أ ، ر ، خ) أوصافاً لتحديد لفظة التَّاريخ فهي تفيد : " تعريف الوقْتِ والتَّواريخ ، أرَّخَ الكَاتِب ليْوم كَذا ، وقَّتَهُ "[1].

وتدلُّ كلمة " التَّاريخ " في مراجع أخرى على : " الإعْلاَمُ بالوقْت ، مضافاً إليه مَا وقَعَ في ذَلِكَ الوقْتِ مِنْ أَحْداثٍ وأخْبَارٍ ووقائِع "[2].

وهو أيضاً : " تَعيينُ وَقْت ليُنسب إليْه زَمـانٌ يأتي عليه أو مطلقاً ، سَواءٌ كان ماضِياً أو مُستقبلاً ، وقيل : هو تعريف الوَّقت بإسناده إلى أوَّل حُدوثِ أمرٍ شائعٍ من ظهور ملَّةٍ أو دولةٍ أو أمرٍ هائلٍ من الآثار العُلْويَّة والحوادث السُّفليَّة ، ممَّا يندر وقوعه ، جعل ذلك مبدأ لمعرفة ما بَينه وبين أوْقاتِ الحَوادثِ والأمور التي يجب ضَبْطُ أوْقاتِها في مُستأنف السِّنين ، وقيل عدد الأيَّام واللَّيالي بالنَّظر إلى ما مَضى مِنْ السَّنة وما بقي"[3].

ومن خلال هذه التَّعاريف يظهر معنى التَّاريخ في شقِّه اللغوي في اتِّصالٍ مباشرٍ بالوقت بشكلٍ يظهر فيه التَّاريخ مرادفاً للوقت .

---

[1] – ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن مكرم –) ، ***لسان العرب*** ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، مادة (أ ، ر ، خ) ، ج 01 ، ص : 100 .

[2] – طحطح ، (خاليد فؤاد –) : [2009 م] ، ***في فلسفة التَّاريخ*** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 17 .

[3] – التونجي : (محمد): [1999 م] ، ***المعجم المفصل في الأدب*** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ج1 ص : 209 .

يُعرِّف " ابن خلدون " التَّاريخ على أنَّه : " ذكر الأخْبارِ الخاصَّة بِعصْرٍ أو جِيل "[1] ، ويضيف إلى جانب ذلك القول إنَّ التَّاريخ : " خبرٌ عن اجتماع الإنسان وما يعرض له من الأحوال ، مثل التَّوحُّش والتَّآنس وما ينشأ عن ذلك من الملك والدُّول ومراتبها ، وما ينتحله البشر بأعمالهم "[2].

وفق رأي " ابن خلدون " فالتَّاريخ يتجاوز الأخبار المتعلِّقة بالحروب وأخبار الملوك والفتوحات ليشمل الحياة وما تغيَّر فيها من ظروفٍ على أصعدةٍ مختلفةٍ سياسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ وحتَّى اقتصاديَّة غير أنَّ مفهوم التَّاريخ لا يركن إلى الاتِّفاق فهناك من يفسِّر مفهوم التَّاريخ على أنَّه يُعنى : " بدراسة الماضي وذلك بالتَّركيز على الأنشطة الإنسانيَّة ، ويُعرَّف التَّاريخ اصطلاحاً بكونه جملة الأحوال والأحداث التي يميِّز بها كائنٌ ما ، وكلمة التَّاريخ (History) يونانيَّة تدلُّ على استقصاء الإنسان واقعةً إنسانيَّة منقضية ، سعياً إلى التَّعرُّف على أسبابها وآثارها"[3]. كأنَّ فيه تطابقاً بين التَّاريخ والزَّمان ، وحقيقة أنَّنا لا نستطيع فصل الزَّمان عن الإنسان ، لأنَّ التَّاريخ وُجد لإشباع رغبة الإنسان في معرفة مسار حياته ، وللتَّاريخ أهميَّة تتعلَّق بالحياة الإنسانيَّة وامتدادها الزَّمني ، وفيه تكون معرفة " الماضي تفيد معرفة الحاضر والمستقبل أيضاً لأنَّ الحاضر ليس إلَّا فضاءً لما كان ، ومحصل خبرة كانت وتكون ، ووليد تراكم أحداثٍ ومفاهيم وقيم "[4].

---

[1] – الجبالي ، (محمد العزيز –) : [1974 م] ، **ابن خلدون معاصراً** ، ترجمة : فاطمة الجامعي الجبالي ، ط 01 ، دار الحداثة ، ص : 140 .

[2] – – شرف الدين ، (خليل –) : [دت] ، **ابن خلدون** ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، ص : 45 .

[3] – دراج ، (فيصل –) : [2004 م] ، **الرِّواية وتأويل التَّاريخ ، نظريَّة الرِّواية والرِّواية العربيَّة** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 81 .

[4] – الكيلاني ، (مصطفى –) : [2010 م] ، **التَّاريخ والوجود في المتبقِّي والمندثر**، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 17 .

فالبحث في التَّاريخ ومعرفته هو حاجةٌ تسعى النُّفوس إلى تلبيتها وإشباع الفضول فيها ، ولا ينبغي تجاهله أو إنكار دوره في حياتنا على اعتبار التَّاريخ " ذاكرةً جماعيَّةً تعادل الذَّاكرة الفرديَّة والتَّفريط فيه من شأنه أن يعرِّض مجتمعنا بكامله إلى فقدان الذَّاكرة، والإصابة بالعمى الحضاري"[1]، فالماضي بالرّغم من زواله إلَّا أنَّه يعيش فينا ويتجدَّد مع حياتنا ، وهو "فاعلٌ فينا الآن ومؤثِّرٌ في المستقبل أيضاً ، وهو ظاهرةٌ معرفيَّةٌ لا سير ساذج للأحداث كما يحلو للبعض تسميته ، لأنَّ ذلك يرد على شاكلة فكريَّة في ذهن المؤرّخ ثمَّ يستحيل إلى نصٍّ مكتوب "[2] ، غير أنَّ مسألة استدعاء التَّاريخ تكون وفق حساسيَّتنا اتّجاهه ، فلا يمكن أن يُستدعى التَّاريخ كما وقع تماماً بل نستدعيه وفق معطيات الحاضر ، بمعنى أنَّ " استحضار الماضي بكلِّ حيثيَّاته وتفاصيله أمرٌ مستحيل ، لأنَّ الحقيقة التي حدثت في الزَّمن السَّابق اختفت إلى الأبد ، وما ينتجه المؤرِّخون هو إعادة بناء الحدث برؤيةٍ جديدة عن طريق بناء وتركيب لصيرورة الأحداث على خلفيَّة أسئلة الحاضر ، وبالتَّالي فإنَّ التَّاريخ ليس سوى صناعة المؤرِّخ "[3] .

فما يصلنا من التَّاريخ ما هو إلَّا قراءة مؤرِّخ ما لتاريخ ما ، ويمكن القول – أيضاً – إنَّها قصَّة نسجها مؤرِّخٌ ما نتيجة لحوادث حدثت ، فالمعرفة اليقينيَّة للتَّاريخ هي معرفةٌ بعيدة المنال ، وربما تحملنا كلمة (History) على ذلك ، لأنَّها تجمع بين الدَّلالة على القصَّة وعلى التَّاريخ في

---

[1] – أقلمون ، (عبد السَّلام –) : [2010 م] ، ***الرِّواية والتَّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السُّلطان)*** ، ط 01 ، دار الكتب الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ص : 34 .

[2] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 23 .

[3] –: طحطح ، (خاليد فؤاد –) : ***في فلسفة التَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 19 .

الوقت نفسه ، أي إنَّ التَّاريخ قادرٌ على التَّأليف بين جملةٍ من القصص في إطارٍ زماني ومكاني محدَّد " فثمَّة مؤرِّخون استعانوا بالخيال لرواية الأحداث التَّاريخيَّة ، منهم المؤرِّخ " ابن إياس" ، الذي وضع روايةً متكاملةً عن الأيَّام الأخيرة من حكم سلاطين المماليك "[1].

وفي ذلك يعرِّف " منير فوزي " التَّاريخ بأنَّه:" تجربة ماضي الإنسانيَّة (...) ، هو ذاكرة تلك التَّجربة السَّالفة كما حُفظت لنا بإسهاب في مدوَّنات مكتوبة ، وطبيعي أنَّ التَّاريخ نتاج عمل المؤرِّخين ، والمتمثِّل في إعادة تشكيل مجرى الأحداث وفقاً للنُّصوص المدوَّنة بأسلوبٍ قصصي ، فعن طريق هذه المدوَّنات أمكن تمييز المراحل التَّاريخيَّة المختلفة منذ عصور ما قبل التَّاريخ التي لم تكن معروفةً قطّ إلَّا من خلال أبحاث علم الآثار"[2]، فالتَّاريخ هو ذاكرة مرويَّة أو مدوَّنة لتجارُب إنسانيَّة لحفظ المراحل المتعاقبة وتمييزها وفق هُويَّة المكان والإنسان .

1-2 – حدود الشَّراكة بين الرِّواية والتَّاريخ :

قد لا يجد الدَّارس محطَّةَ البداية في البحث عن العلاقة القائمة بين الرِّواية والتَّاريخ ، فالموضوع أعقد من أن يُحيل بشكلٍ مباشرٍ إلى خصوصيَّة كلٍّ منهما ، فبالرّغم من وجود آليَّة للفصل بينهما فالتَّاريخ مرتبطٌ بالمؤرِّخ والرِّواية مرتبطةٌ بالمؤلِّف (الكاتب) ، إلَّا أنَّ العلاقة بين الرِّواية والتَّاريخ هي المعرفة المقترحة على إشكـاليَّةٍ نقديَّةٍ لا يُستهـان بها ، وذلك لكون الرِّواية أكثر الأجناس الأدبيَّة المتقـاطعة والمستـوعبة لقضـايا المعـرفة الإنسـانيَّة ، ومن ضمنها التَّاريخ ، فكلُّ ما في

---

[1] – قاسم ، (قاسم عبده –) : [2007 م] ، **بين الأدب والتَّاريخ** ، ط 01 ، عين للدِّراسات والبحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة ، القاهرة ، مصر ، ص : 15 .

[2] – فوزي ، (منير –) : [1955 م] ، **صورة الدَّم في شعر أمل دنقل** ، ط 01 ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص : 45 .

الحياة هو من اهتمامها ، فالنَّفس والمجتمع والمشاعر والتَّاريخ والماضي والحاضر من الحياة "[1] ، " والحال أنَّ التَّاريخ والأدب قامت بينهما علاقةٌ جدليَّة ، بحيث يعتمد كلٌّ منهما على الآخر ويؤثِّر فيه ويتأثَّـر بـه ، منذ بداية التَّاريخ شكَّلت التَّدوينات التَّاريخيَّة الأولى نوعاً من الأدب الذي اتَّخذ شكل الملاحم والأساطير لدى كلِّ الأمم ، وكان هذا ضروريًّا لملءِ النَّقص في ذاكرة البشريَّة قبل معرفـة الكتابة ، ومن ناحيةٍ أخرى حملت الإبداعات البشريَّة الكبرى قدراً كبيراً من التَّاريخ في طيَّاتهـا ، ممَّـا يؤكِّد أنَّ في التَّـاريخ أدباً وأنَّ في الأدب تاريخـاً "[2] ، ومعنـى هـذا أنَّ الرِّواية تُـلامس منـاحي الحيـاة بكلِّ تمظـهُراتها وأشكالها ، ضِف إلى ذلك أنَّ الرِّواية اقتـربت منذ نشأتـها بالتَّـاريخ – غـالباً – وتبـدو العـلاقة وطيـدة وقويَّةً منـذ نشـأة الرِّواية إذ يعتبـر التَّـاريخ من الرَّوافـد الأســاسيَّة التي نهل منــها الكتَّـاب مــادَّة جــاهزة ، واستعــانوا بها في إنتاج عددٍ مـن الرِّوايـات التَّاريخيَّـة التـي تستـلهم الـماضي وتستدعيـه لأغراضٍ متعـدِّدة ،" فالـرِّوائي يرســـم الوجــود أثنــاء اكتشـــافه لإمكـــانيَّات غيـــر معـــروفة تعكس أعماق العالم الإنســاني"[3] ، وهذا الاقتحام للإمكانيَّات غير المعروفة يفتح للسَّرد انفتاحات معرفيَّة تنحو نحو

---

[1] – الشَّمالي ، (نضال –) : [2006 م] ، ***الرِّواية والتَّاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرِّواية التَّاريخية العربيَّة*** ، ط 01 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ص : 109 .

[2] – إبراهيم ، (رزان محمود –) : [2012 م] ، ***الرِّواية التَّاريخية بين الحوارية والمونولوجيَّة*** ، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع ، ص : 35 – 36.

[3] – القاضي ، (محمد –) : [2008 م] ، ***الرِّواية والتَّاريخ ، دراسات في التَّخييل المرجعي*** ، ط 01 ، دار المعرفة للنَّشر ، وحدة البحث : الدِّراسات السَّرديَّة ،كليَّة الآداب والفنون والإنسانيَّات ، جامعة منّوبة ، تونس ، ص : 11 .

استنطاق أعماق العالم الإنساني مستعينةً بمسارات الإنسان عبر تاريخيَّة جاعلةً منه أحداثاً سرديَّة تحفظ التَّاريخ بوصف الرِّواية خطاباً سرديّاً إبداعيًّا يبثُّ المنفعة والجماليَّة.

ذلك أنَّ : " اندراج أيَّ نصٍّ أدبي في سياقٍ مجتمعي تاريخي يشترط ويحضر ظهوره ، فعناصر ما قبل النَّصّ الأدبيَّة والاجتماعيَّة والإيديولوجيَّة ، تحدِّد تراث المؤلِّف التي سيتشكل من انسجاميَّتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب"[1].

إنَّ معطيات التَّاريخ وأحداثه وواقعه هي نقاط التقاء بين المؤرِّخ والرِّوائي فالتَّاريخ بوصفه مادَّةً هو جسر الاشتراك بينهما إلَّا أنَّ فكرة التَّنازل تكشف حدود التَّعامل مع التَّاريخ وتكفُّل الخصوصيَّة " فالمؤرِّخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعليَّة من تفاصيل الماضي ، أمَّا الأديب فله أن يروي كلَّ ما يمكن أن يحتمل أن يحدث ، وبذلك فمجاله أرحب في التَّعامل مع العموميَّات"[2]،ليصبح الأمر في سجال بين المعرفة والتَّحليل بين الرِّواية والتَّاريخ " فالتَّاريخ معرفة والرِّواية تحليل"[3]،فالمعرفة التَّاريخيَّة بالنِّسبة للرِّوائي هي ميدان أرحب للسَّرد تتصارع فيه الرُّؤى بين الواقعي الحقيقي والمتخيَّل المحتمل : " فالرِّواية هي شكلٌ للواعي ، ينسب إلى تطوُّر ما للتَّاريخ ، وهي تخييل ينطلق من رؤية ، ويحمل منظوراً أو رؤيةً قد لا يتطابق المحمول مع المنطق مثلما قد لا

---

[1] – بلحسن ، (عمَّار–) : [1993 م] ، **نقـد المشـروعيَّة (الرِّواية والتَّاريخ) في الجزائر** ، التَّبيين (الجاحظيَّة) ، الجزائر ، العدد : 07 ، ص : 95 .

[2] – الفيومي ، (إبراهيم –) : [2001 م] ، **الرِّواية العربيَّـة** ، مؤسَّسة حمادة للدِّراسات الجامعيَّة ، النَّشر والتَّوزيع ، عمَّان ، الأردن ، ص : 19 .

[3] – علوش ، (سعيد –) : [1981 م] ، **الرِّواية والإيديولوجيا في المغرب العربي** ، دار الكلمة للنَّشر ، بيروت ، لبنان ، ص : 28 .

يتطابق الزَّمن في الرِّواية ، الزَّمن الرِّوائي – معه خارجها .. ثمَّة درجة ما من الانزياح في الرِّواية بحكم طبيعتها كمتخيَّل ، كفنّ له آليَّته وقانونيَّته "[1] .

فالخطاب الرِّوائي يحتوي التَّاريخ ويوظِّف شخصيَّاته وأحداثه ويناقش تفاصيله إلَّا أنَّه لا يستطيع أن يكون هو التَّاريخ أو الحقيقة التَّاريخيَّة بامتياز وإنَّما يكون خطاباً جماليًّا للتَّاريخ ومن منظور سردي جمالي ، وفي هذا السِّياق يرى " عبد المالك مرتاض " أنَّ أيَّ روائي : " حاول أن يرسم فترة من زمن التَّاريخ ، وأن يبرز وظيفة سياسيَّة أو دينيَّة أو جماعيَّة أو فكريَّة لشخصيَّة من شخصيَّات هـذا التَّاريخ أو يطمـح في تخليد بيئة من البيئات ، فجاء يغيِّر الحقيقة التَّاريخيَّة ، ولم يعبر ، لدى نهاية الأمر ، إلَّا عن أيديولوجيَّته هو ، أو آرائه الشَّخصيَّة غير الحياديَّة ، دون أن يكون بالضَّرورة عبَّر عن تلك الفترة أو عن تلك البيئة ، إلَّا في إطارٍ أدبي خالص "[2].

فالرِّواية ليست بحاجةٍ ماسَّة إلى قالب جاهز لتصوير التَّاريخ بل لها الحريَّة في التَّعامل مع التَّاريخ ومـع معطيـات التَّاريخ وكيفيَّة توظيفه كمادَّة لها، وذلك وفقاً لزوايا النَّظر بحسب كلّ روائي فالبـعض : " حاول بعث حقبة تاريخيَّة في أمانةٍ ودقَّة ، ولم يتجاوز هذا الإطار المحدَّد ، واهتمَّ في المقام الأوَّل بالطَّابع المحلِّي ، ومنها ما بعث التَّاريخ الماضي لكي يجري عمليَّة إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره ، ومنها ما انطلق من الواقع التَّاريخي وحوَّله إلى خيالٍ صرف"[3]، والخيال

---

[1] – سليمان ، (نبيل –) : [1999 م] ، ***الرِّواية العربيَّة (رسوم وقراءات)*** ، ط 01 ، مركز الحضارة العربيَّة ، ص : 10 .

[2] – مرتاض ، (عبد المالك –) : ***في نظريَّة الأدب ، مرجع سابق*** ، ص : 29 .

[3] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1999 م] ، ***اتجاهات الرِّواية في المغرب العربي، مرجع سابق*** ، ص : 68 .

عنـد الرِّوائي : " المقـدس والحقيـقة مـجال للانتهـاك ، ولابدَّ أن يكون العكس صحيحاً عند المؤرِّخ "[1].

إلَّا أنَّ فيصل التَّفريق بينهما هو المحتوى المكثَّف والغالب والطَّاغي بين أحد العنصرين، والتَّغليب في ذلك يعدُّ بحقٍّ هو الذي يحدِّد المسافة والمجال بينهما.

كما أنَّ : " الرِّواية التَّاريخيَّة من عمل الرِّوائي تبدو فيها الذَّاتيَّة والخيال في حين رواية التَّاريخ من عمل المؤرِّخ تبدو فيها أو ينبغي أن تبدو فيها الموضوعيَّة والواقعيَّة وهما من عناصر التَّكوين الرَّئيسيَّة في العرض التَّاريخي " [2].

وهذا ما يناقشه " **بيار باربريس** " (pierre berberis) في دراسته النَّصّ الأدبي والتَّاريخ بحيث حدَّدها في ثلاثة معانٍ :

– التَّاريخ كواقع ومسار وصيرورة موضوعيَّة ، ما يجري في المجتمع من أحداث وتطوُّرات وصراعات منفصلة عن الذَّات والنَّظرة الفرديَّة .

– التَّاريخ كخطاب ، ونوع معرفي يأخذ التَّاريخ كموضوع علمي ، وبحثي وعطيَّة وجود عبر إجراءات خطابيَّة ومفهوميَّة .

– التَّاريخ كحكاية أو قصَّة أو تأويل أو حكي أو سرد أدبي ما يقصُّه الأدب ويصوِّره النَّصّ ، وتقيمه مادَّة تشكيل أدبي تملك بعدها التَّاريخي"[1]. ما يعني أنَّ التَّاريخ هو قصَّة واقعيَّة ماضية

---

[1] – علي ، (طارق –) : [2005 م] ، ***تأمُّلات في الرِّواية والتَّاريخ*** ، ندوة الرِّواية التَّاريخ ، دار الكتب القطريَّة ، ص : 30 .

[2] – حجر ، (جمال محمود –) : [2019 م] ، ***بين الرِّواية التَّاريخيَّة ورواية التَّاريخ*** ، مقال إلكتروني ، نقلاً عن موقع : www.ahram.arg.eg تاريخ الزيارة : 13 / 12 / 2019 م على السَّاعة : 20:46 .

يسعى المؤرِّخ من خلال وثائق وشواهد وشهود إلى تحقيقها وتأريخها على شرط الموضوعيَّة في ذلك ، أمَّا الرِّواية ففي تناولها للقصَّة الماضية (التَّاريخ) فهي قادرةٌ على تجاوُز حدود التَّاريخ .

1-2-1- بين الرِّوائي والمؤرِّخ :

تجدر الإشارة إلى أنَّ الرِّوائي (التَّاريخي) والمؤرِّخ تحكمهما نقطة التقاء إضافة إلى المادَّة التَّاريخيَّة وهي العودة إلى الماضي : " إلَّا أنَّ كلَّ واحدٍ منهما له هدفٌ متباينٌ عن الآخر من خلال هذه العودة ، فإذا كان هدف المؤرِّخ هو ملامسة الحقيقة فإنَّ مسعى الرِّوائي هو ملامسة الجمال والتَّأثير في النُّفوس والعقول البشريَّة بجذب القارئ وتشويقه ، فكلاهما يقدِّمان معلومات وحقائق متباينة في الكيفيَّة ، فالمؤرِّخ يقدِّمها من خلال التَّقرير . أي نقل الأحداث كما يفترض أنَّها وقعت ، والرِّوائي يصوغها من خلال التَّصوير ، أي إنَّه يقوم بتصوير الأحداث كما يشاء ، يضفي عليها صبغةً جماليَّةً فنيَّة ، وكلاهما يهدف إلى خدمة الإنسان وتنويره ، وهما يزوِّداننا بخبرات عميقة بماضيها وحاضرها ومستقبلها " [2].

ولا بأس في هذا المقام أن نناقش مفهوم الرِّواية التَّاريخيَّة لنُميط اللثام على أيِّ التباسٍ بينها وبين التَّاريخ.

---

[1] - بلحسن ، (عمار -) : **مرجع سابق** ، ص : 96 – 97 .

[2] - نصَّار، (عزيز -) : [2019 م] ، **الرِّواية التَّاريخيَّة** ، مقال إلكتروني ، نقلاً عن موقع : www.wahda.alweha.gou.sy h 13 / 12 / 2019 م على السَّاعة : 21:32 .

1-2-2 – الرِّواية التَّاريخيَّة ومصطلح التَّخييل التَّاريخي:

فإذا كان التَّاريخ : " هو جملة الأحوال والأحداث التي يمرُّ بها كائنٌ ما ، وتصدق الفرد والمجتمع كما يصدق على ظواهر الطَّبيعة الإنسانيَّة"[1]. فإنَّ الرِّواية تبدو كسؤالٍ مفتوحٍ يطرح إشكالات عديدة تتفاعل ضمنها أطراف عدَّة وتتشعَّب فيها زوايا البحث ، فكان من بين هذه الزَّوايا التَّاريخ والإنسان لذلك عدَّ " سعيد يقطين " التَّاريخ هو الزَّمان " والزَّمان ليس منفصلاً عن الإنسان والإنسان بمفرده تاريخ له بداية ونهاية "[2].

هذا ما يحيلنا إلى مفهوم " جورج لوكاتش " (G.Lukacs) (1885 - 1971) للرِّواية التَّاريخيَّة التي يرى أنَّها : " تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذَّات"[3].

بمعنى أنَّ الرِّواية قد ينزلق فيها الحاضر إلى الماضي لينفتح نوعٌ من الحوار بينهما ، وليعيش المتلقِّي ضمن هذه العودة فعلاً إنتاجيًّا يقرب الماضي من الحاضر ويوحي بمجمل تكوينات ذلك التَّاريخ بغية بلورة منطق الرِّواية والمنتظم ضمن هذه الانزلاقات الكتابيَّة المقصودة .

وبهذا لا تلغي الرِّواية التَّاريخيَّة الحاضر– كما أشرنا سابقاً – بل تجعل منه محطَّة استقرار تسترجع من الحين إلى الآخر الماضي لتعيد إنتاجه من جديد لتقارب به القضايا نحو تصوُّر الواقع ، فالرِّواية : " تمثِّل سجلاً لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظُّروف التَّاريخيَّة "[4].

---

[1] – مذكور ، (إبراهيم –) : [1983 م] ، ***المعجم الفلسفي*** ، الهيئة العامَّة لشؤون المطابع الأميريَّة ، القاهرة ، مصر ، ص : 36 .

[2] – يقطين ، (سعيد –) : [1992 م] ، ***الرِّواية والتُّراث السَّردي*** ، من أجل وعي جديد بالتراث ، ط1 ، المركز الثَّقافي العربي ، ص : 93.

[3] – لوكاتش ، (جورج –) : [1968 م] ، ***الرِّواية التَّاريخيَّة*** ، ترجمة : صالح جواد كاظم ، دار الطَّليعة ، بيروت ، لبنان ، ص : 29 .

[4] – الشمالي ، (نضال –) : ***الرِّواية التَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 112 .

فالرِّواية تحتاج إلى استبصارٍ شاملٍ يحيط بمناحي الحياة بما في ذلك الظُّروف التَّاريخيَّة " فإذا كان السَّرد التَّاريخي يلبِّي رغبةً إنسانيَّةً تكاد تكون فطريَّة في معرفة أحداث الماضي ، وفي معرفة أصول الأشياء والظَّواهر والجماعات البشريَّة ، فإنَّ الرِّواية تغدو سبيلاً معرفيًّا يحقِّق هذه الرَّغبة ، ناهيك على أنَّه مطلب إنساني ملحٌّ في الجمع بين المعرفة والمتعة "[1].

في الغالب لا نكاد نعثر على تعريف موحَّد للرِّواية التَّاريخيَّة فالأمر في سجال بين المنظِّرين بحسب النَّظر لهذه القضيَّة أو بحسب الموقف منها ، ولكن نعثر على العديد من الدِّراسات والكتب التي حاولت أن تبسِّط هذا المفهوم فتعدَّدت بين الجانب الغربي- وهو الأوفر حظًّا في ذلك – والجانب العربي الذي يحضر بدوره ، وفي هذا المقام سنتوقَّف عند مقالٍ جمع العديد من التَّعريفات حول الرِّواية التَّاريخيَّة لصاحبه " محمد نجيب لفتة " يقول فيه : " ويرى **جونثان فيلد J.Field** أنَّ الرِّواية تعتبر تاريخيَّة عندما تقدّم تواريخ وأشخاصاً وأحداثاً يمكن التَّعرُّض إليهم ، ويقدِّم **ستوداردStoddard** تعريفاً مختلفاً فهو يرى أنَّ الرِّواية التَّاريخيَّة تمثِّل سجلاً لحياة الأشخاص أو عواطفهم تحت بعض الظُّروف التَّاريخيَّة ، ويرى " **وسترwister** " أنَّ الرِّواية التَّاريخيَّة تمثِّل أيَّ شكلٍ سردي يقدّم وصفاً دقيقاً لحياة بعض الأجيال ، ويقول " **بيوكن** (**Buchan**) :" أنَّ الرِّواية التَّاريخيَّة هي رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات

[1] – إبراهيم ، (عبد الله –) : [دت] ، **موسوعة السرد العربي** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان ، ص : 433 – 438 .

التَّاريخ ويرى " بيكر (Baker) : " أنَّ الرِّواية التَّاريخيَّة تعني الرِّواية التي تتناول عادات بعض النَّاس المكتوبة بلغةٍ حديثة "[1].

وهي بذلك تحضر الماضي وتقرّبه من الحاضر في علاقة فنيَّة تسمح بالتَّصوير الواقعي من جديد.

وفي نظرنا ما لخصه " سعيد يقطين " يشمل كلَّ هذه المفاهيم أو يبسط معناها إذ يرى أنَّ : " كلَّ التَّعريفـات والتَّحـديدات التي تقدِّمها لنـا المعاجم والدِّراسات المتخصِّصة حول الرِّواية التَّاريخيَّة ... ، تكاد تتَّفق على كون الرِّواية التَّاريخيَّة عملاً سرديًّا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييليَّةٍ حيث تتداخل شخصيَّات تاريخيَّة مع شخصيَّات متخيَّلة "[2]، ويضاف إلى الشَّخصيَّات – بحسب رأينا– الأمكنة والأزمنة وحتَّى التُّراث بما يحمله من قيم إنسانيَّة واجتماعيَّة وحضاريَّة وغيرها ، فكلُّها تشكِّل التَّاريخ – العناصر والمعطيات– ويمكن للرِّواية التَّاريخيَّة أن تستثمر هذه المعطيات مجتمعة أو أن تنتخب منها ما يناسب الرُّؤية الفنّيَّة السَّرديَّة وتعدُّ بذلك رواية للتَّاريخ أو الرِّواية التَّاريخيَّة .

وعليه تتلخَّص الرِّواية التَّاريخيَّة في النِّقاط التَّالية :

– الرِّواية التَّاريخيَّة هي سردٌ يستوعب التَّاريخ ويعيد بثَّهُ من جديد ليقدِّم للمتلقِّي في قالب روائي **مميَّز.**

---

[1] – لفته ، (محمد نجيب –) : [1997 م] ، ***ولتر سكوت والرِّواية التَّاريخيَّة*** ، المجلَّة الثَّقافيَّة ، الجامعة الأردنيَّة ، العدد : 40 آذار ، 1997 م ، ص : 185 .

[2] – يقطين ، (سعيد –) : [2012 م] ، ***قضايا الرِّواية العربيَّة الجديدة ، الحدود والوجود*** ، ط 01 ، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ص : 159 .

– الرِّواية التَّاريخيَّة هي اجتماعٌ بين رؤية التَّاريخ والرُّؤية التَّخييليَّة بحيث يندمج الحاضر بوصفه زمن الكتابة بالماضي زمن الحكاية بين طيَّات كتابٍ واحد .

– " الرِّواية التَّاريخيَّة مستوى واع من الأداء، في أحيان كثيرة تعيد صياغة مادَّة ماثلة أصلاً في ذهن المتلقِّي لهدف أو آخر، فقارئ الرِّواية التَّاريخيَّة يفترض أنَّه يقرأها وهو مستعدٌّ معرفيًّا لخوضها .

– الرِّواية التَّاريخيَّة تعتمد فترة تاريخيَّة محدَّدة تسلِّط الضَّوء عليها، فمن منطلقٍ تاريخي ليس لمادَّة الرِّواية التَّاريخيَّة بداية ولا نهاية (لأنَّ التَّاريخ هو زمنها)، ومن منطلق روائي البداية هي أقدم نقطة مبدوء بها ، والنِّهاية هي آخر نقطة منتهىً عندها .

– الرِّواية التَّاريخيَّة باختيارها حقبة محدَّدة مثبتة تُعدُّ (تبئيراً كبيراً واسع الأبعاد ، وتخلص إلى أهداف محدَّدة يصنعها المتلِّقي مع المرسل.

–كتابة الرِّواية التَّاريخيَّة هي عن مواقف ورؤى للعالم بشكلٍ مختلف لا يمتُّ بِصِلةٍ إلى الكتابة بطريقة يفهمها القارئ "[1].

ورغم هذا التَّقصِّي في الرِّواية التَّاريخيَّة ومحاولة تحديد مفهومها إلَّا أنَّنا نقع مرَّةً أخرى في شباك المصطلح من جديد ، إذ يستوقفنا مصطلح الرِّواية التَّاريخيَّة الذي حاولنا بسطه قبل أسطر ، وفي الحقيقة لسنا وحدنا أمام حاجز هذا المصطلح عالقين ومشوشين بل هو مأزقٌ قد لا يسلم منه أيُّ دارسٍ لهذا الموضوع ، كونه في الحقيقة يثير مشكلة ، والنقَّاد – من قبل– حاولوا تخطِّي هذا المأزق واللبس أو ربما أضافوا له مساحةً أرحب تزيد من حجم غموضه وتشوّش وضوحه وتدخله في فضاء

[1] – الشمالي ، (نضال –) : ***الرِّواية والتَّاريخ*** ، مرجع سابق ،ص:110،111.

الغائميَّة ، وذلك من خلال تغيير مصطلح الرِّواية التَّاريخيَّة بمصطلحٍ آخر هو التَّخيُّل التَّاريخيّ ، وحول هذه القضيَّة يستوقفنا كتاب لـ " عبد الله إبراهيم " بعنوان : " التَّخيُّل التَّاريخي ، السَّرد والامبراطوريَّة والتَّجربة الاستعمـاريَّة " يقترح صاحبه من خلاله بديلاً لمصطلح الرِّواية التَّاريخيَّة ويطرح ذلك في مقدِّمة كتابه ، يقول فيها :

" آن الأوان لكي يحلَّ مصطلح " التَّخيُّل التَّاريخي " محلَّ مصطلح " الرِّواية التَّاريخيَّة " فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السَّرديَّة التَّاريخيَّة إلى تخطِّي مشكلة الأنواع الأدبيَّة وحدودها ، ووظائفها ، ثمَّ إنَّه يفكِّك ثنائيَّة الرِّواية والتَّاريخ ، ويعيد دمجهما في هُويَّة سرديَّة جديدة ، فلا يرهن نفسه لأيٍّ منهما ، كما أنَّه سوف يحيّد أمر البحث في مقدار خضوع التَّخيُّلات السَّرديَّة لمبدأ مطابقة المرجعيَّات التَّاريخيَّة فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التَّاريخ ولا تعرفها ، وإنَّما تبحث في طيَّاتها عن العبر"[1] . بهذا فالتَّخيُّل التَّاريخي أمرٌ مغاير للتَّاريخ والتَّأريخ التَّسجيلي ، وهو يسمح بالمزاوجة بين التَّاريخ والفنّ الرِّوائي في سياق توحيدي سردي جديد يتطلَّب حفظ الخصوصيَّة لكلٍّ منهما ، وتصنع فرادة دمج جديدة تشكِّل تقاليد نوعيَّة لهذه الكتابة التي يتجاوز فيها الوقائع التَّاريخيَّة وكميَّة التَّخيُّلات في الرِّواية مركِّزاً على العبر " المتناظرة بين الماضي والحاضر ، وعن التَّماثلات الرَّمزيَّة بينهما ، فضلاً عن استيحاء التَّأمُّلات والمصائر والتَّوتُّرات والانهزامات القيميَّة والتَّطلُّعات الكبرى ، فتجعل منها أطُراً ناظمة لأحداثها ودلالاتها ، فكلُّ تلك المسارات الكبرى

---

[1] – إبراهيم ، (عبد الله –) : [2011 م] ، ***التَّخيل التَّاريخيّ ، السَّرد ، الإمبراطوريَّة ، التَّجربة الاستعماريَّة*** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان ، ص : 05 .

التي يقترحها " التَّخيُّل التَّاريخي " تنقل الكتابة السَّرديَّة من موقع جرى تقييد حدوده النَّوعيَّة إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر"[1].

وفي بسطه لمفهوم " التَّخيُّل التَّاريخيّ " يضيف " عبد الله إبراهيم " قائلاً : " يمكن القول بأنَّ "التَّخيُّل التَّاريخيّ " هو المادَّة التَّاريخيَّة المتشكّلة بواسطة السَّرد ، وقد انقطعت عن وظيفتها التَّوثيقيَّة والوصفيَّة ، وأصبحت تؤدِّي وظيفة جماليَّة ورمزيَّة ، فالتَّخيُّل التَّاريخيّ لا يحيل على حقائق الماضي ، ولا يقرِّرها ، ولا يروِّج لها ، وإنَّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه ، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السَّرد المعزَّز بالخيال والتَّاريخ المدعَّم بالوقائع ، لكنَّه تركيبٌ ثالث مختلف عنهما"[2].

فهو في منزلة تقع بين المنزلتين ، و" في منطقة التُّخوم الفاصلة / الواصلة بين التَّاريخيّ والخياليّ ، فينشأ في منطقة حرَّة ذابت مكوِّناتها بعضها في بعض ، وكوَّنت تشكيلاً جديداً متنوّع العناصر"[3].

لطالما وقع ضمن سؤال ماهية الأنواع الأدبيَّة ذلك التَّصنيف القاضي بأنَّ الرِّواية التَّاريخيَّة أو بمصطلحها الوافد التَّخيُّل التَّاريخي أنَّ هناك فرقاً واضحاً بين التَّسجيل التَّاريخي والسَّرد الخيالي على الرّغم من وجود تقاطع بين التَّاريخ والسَّرد في قضيَّة الزَّمان وإعادة تصويره إلَّا أنَّهما " يختلفان في طبيعة الاتِّفاق الضِّمني المعقود بين الكاتب وبين قارئه ، ومعلوم أنَّ هذا الاتِّفاق عرفي لكنَّه يبنى

---

[1] – إبراهيم ، (عبد الله –) : [2011 م] ، ***التَّخيل التَّاريخيّ ، السَّرد ، الإمبراطوريَّة ، التَّجربة الاستعماريَّة*** ،مرجع سابق ، ص 05 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 05 .

[3] – ***نفس المرجع*** ، ص : 06 .

على توقُّعات مختلفة من ناحية القارئ ، ووعود مختلفة من ناحية المؤلف "[1] . يحتاج القارئ إلى إدراكٍ واعٍ عند القراءة أنَّه أمام كتاب روائي أو كتاب تاريخي ، فمسألة التَّعامل مع المادَّة الموجودة بين دفَّتي الكتاب تصنع الفرق بين الرِّواية والتَّاريخ وعند " بول ريكور " تفصيل منطقي للمسألة إذ يقول : " حين يفتح القارئ رواية يحضر نفسه ليدخل عالماً غير واقعي ، وبالنِّسبة إلى هذا العالم مسألة معرفة مكان وقوع الأحداث وزمانها هي مسألة في غير محلِّها ، وفي المقابل فإنَّ القارئ على استعداد لأن يقوم بما يسمِّيه " صموئيل كولولردج " (samouel coleridge) (1771- 1834 م) التَّوقُّف الإرادي لعدم التَّصديق ، شرط أن تكون القصَّة المرويَّة مثيرة للاهتمام ، إنَّ القارئ يوقف بمحض إرادته حذره وارتيابه وعدم تصديقه ، ويقبل أن يلعب لعبة كما لو أنَّ هذه الأشياء المرويَّة قد حصلت ، وحين يفتح القارئ كتاب تاريخ يتوقَّع أن يدخل تحت قيادة الأرشيف ، في عالم من الأحداث التي حصلت بالفعل ، أضف إلى ذلك أنَّه حين يجتاز عتبة المكتوب فإنَّه يأخذ حذره ويفتح عين النَّقد ويطلب خطاباً ، إن لم يكن صحيحاً يقارن بخطاب كتاب فيزياء ، فعلى الأقلّ يكون ممكناً قابلاً للتَّصديق ومحتملاً ، وفي كلِّ حال أميناً وصادقاً ، ولما كان قد تربَّى على ملاحقة العمل المزوّر لذا فإنَّه لا يرضى أن يتعامل مع كاذب"[2].

وهذا يعني أنَّ التَّاريخ لا يخرج خطابه عن ترسيمة النَّفعيَّة الدَّاعيَّة للكشف عن القوانين التي تحكم جملة تتابع الأحداث ويجوز وصفه بالمغلق على تعاقب الأحداث والتَّحرِّي في وصفها

---

[1] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 09 .

[2] – ريكور ، (بول –) : [2009 م] ، ***الذَّاكرة ، التَّاريخ ، النسيان*** ، ترجمة وتقديم وتعليق : جورج زيناتي ، ط 01 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ص : 394 – 395 .

بأسلوب تقريري مباشر ، أمَّا الرِّواية فهي خطاب أدبي مفتوح على الجماليَّة وعلى وتيرة إنشائيَّة قد يهتمُّ بالوظيفة المرجعيَّة وليس مجبراً بالتَّقيُّد بها والتَّحرُّك في مجالها وحسب بل يصبح المرجع ضمن مجال التَّخييل وقد يتجاوز ذلك ليكون المرجع تحت رحمة التَّخييل .

1-3المرجع التَّاريخي في الرِّواية :

يحيل هذا العنوان إلى مصطلحٍ في النَّقد متعلِّقٍ بمجال العلاقة بين الرِّواية والتَّاريخ ، وهو المصطلح الخاص بالسَّرديَّة أو التَّسريد ، والعلاقة التي تنشأ تتمُّ في ضوء تذويب التَّاريخ ذي المرجعيَّة الواقعيَّة ضمن قالب السَّرد المكثَّف بالتّقنيَّات يكون الأهمَّ والأبرز فيها هو التَّخييل.

كما لا نسلم في بحثا عن الشَّراكة بين التَّاريخ والرِّواية من البحث عن مصطلح يضمن الشَّراكة بينها ويستوعب خصوصيَّة الأوَّل المستند إلى الحقيقة التَّاريخيَّة والثَّاني القائم على أساس ما هو جمالي متخيَّل ، وفي ظلِّ هذا تندمج بنيتاهما في قالبٍ سردي يعزى إلى الجنس الأدبي الهجين والذي يعترف بقيمة التَّعايش بين المرجعين ساعياً بدوره إلى إقناع المتلقِّي بها وبمصداقية ما تنتجه اللغة بفنيَّاتها المختلفة ، ويمكننا أن نورد بشكلٍ موجزٍ ما ذكر حول هذا المصطلح في النَّقد الغربي وفي النَّقد العربي.

أ- في النَّقد الغربي :

لجأت النَّاقدة الكنَديَّة " ليندا هتشون " (Linda Hutchean) (1947 م) إلى صناعة مصطلح أطلقت عليه " ما وراء القصّ التَّاريخي " ، أي (Historiographic

Métaficton) ، والتي صاغته في كتابها الأوَّل : (شعريَّة ما بعد الحداثة ... التَّاريخ ، النَّظريَّة ، المتخيَّل) ، الصَّادر سنة (1988 م) ، والثَّاني : (سياسة ما بعد الحداثة) ، الصَّادر عام (1998 م) ، والذي ترجمه إلى العربيَّة النَّاقد المصري " فاضل ثامر " الميتا – رواية أو السَّرد التَّاريخي "[1].

جاعلاً هذا المصطلح " أكثر تعبيراً عن هذا النَّمط من الكتابة ، المتشظِّي بين المرجعيَّة التَّاريخيَّة والتَّشكيل السَّردي الفنِّي والسَّاعي إلى أخيلة التَّاريخ ، إلَّا أنَّه من باب المفاضلة فُضِّل استخدام مصطلح " الميتا- سرد (Meta-Narration) "[2].

ليكون هذا المصطلح مواكبة للاتجاهات النَّامية والتي تميل إلى مصطلحٍ جديد ينحو نحو ما وارء الرِّواية أي الميتا- رواية .

ب– في النَّقد العربي :

يقترح النَّاقد العراقي " كاظم نادر " مصطلح آخر أطلق عليه " تحبيك التَّاريخ " طوَّره في ضوء أطروحات " بول ريكور " (Paul Ricoeur) (1913- 2005 م) حول دور التَّحبيك أو صياغة الحبكة التي تؤدِّي فيه دور الوسيط السَّردي إلى تجميع مكوّنات هذا المنجز الهجين "[3].

---

[1] – ينظر : ثامر ، (فاضل –) : [2018 م] ، ***التَّاريخي والسَّردي في الرِّواية العربيَّة*** ، ط 01 ، ابن النَّديم للنَّشر والتَّوزيع ، الجزائر ، ص : 29 .

[2] – ينظر : ثامر ، (فاضل –) : [2013 م] ، ***المبنى الميتا – سردي في الرِّواية*** ، دار المدى ، لبنان ، ص : 34 .

[3] – ينظر : إبراهيم ، (عبد الله –) : [2005 م] ، ***موسوعة السرد العربي*** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان ، ص : 06 .

أمَّا النَّاقد " محمد القاضي " ، فقد تبنَّى مصطلح التَّعالق النَّصّي التَّاريخي– الرِّوائي " مبدياً تبريره لهذا الموقف باعتبار أنَّ " صلة الرِّواية التَّاريخيَّة بالنُّصوص التَّاريخيَّة هي صلة تناص ، يكون فيها التَّاريخ نصًّا سابقاً (Hypotex) والرِّواية نصًّا لاحقاً (Hypertex) ، مع ما يمكن أن يتضمَّنه ذلك من ضروب العلاقات بينها ،كالتَّحويل والمحاكاة السَّاخرة "[1].

ويضاف إلى هذا ما ذكرناه قبل أسطر عن مصطلح التَّخييل الذي قدَّمه " عبد الله إبراهيم " كبديل للرِّواية التَّاريخيَّة داعياً إلى تفكيك ثنائيَّة الرِّواية والتَّاريخ ودمجهما في هويَّة سرديَّة جديدة محايدة .

ومما سبق جاز لنا القول إنَّ التَّعدُّد المصطلحي وإن كان يولد الفوضى والخلل المنهجي عند الباحث عنه إلَّا أنَّه يكشف عن رغبة النقَّاد في ايجاد مصطلح يتجاوز الرِّواية التَّاريخيَّة والتي تجعل أمر المركزيَّة متوقّفاً عند التَّوثيق ساعين لطرح بديلٍ مصطلحي يضمن الشَّراكة بين ما يقوله التَّاريخ وما يفسِّره التَّخييل في الرِّواية وفق مستويات عدة : فنيّاً ورؤيويًّا ودلاليًّا .

1-4 – جسور الائتلاف والاختلاف بين الرِّواية التَّاريخيَّة وتوظيف التَّاريخ في الرِّواية المعاصرة:

بما أنَّنا عرضنا مفهوم الرِّواية التَّاريخيَّة وجب علينا أن نوضِّح طرفي التَّجاذب في هذا النَّوع الرِّوائي المميّز بمحتواه وطريقة صياغته ، فالرِّواية التَّاريخيَّة وبتحديد من " نضال الشّمالي " هي : " ليست إعادة كتابة للتَّاريخ ، بل إعادة تدوين الماضي على نحوٍ جمالي لا حيادي يركن إلى نصّ تاريخي

[1] – القاضي ، (محمد –) : [2005 م] ، ***توظيف المادَّة التَّاريخيَّة في الرّواية*** ، ندوة الرّواية والتَّاريخ ، قطر ، ص : 122 .

تحسبه غير مكتمل ، فالتَّاريخ " دالٌّ " والماضي " مدلول " ، والتَّاريخ هو رؤية المؤرِّخ ، أمَّا الماضي فهو ما استرعى انتباه المؤرِّخ فكتبه تاريخاً ، وخلب لبَّ الرِّوائي فكتبه روايةً بعد أن ثبت وقرَّ في أذهان النَّاس ، ثمَّ سارع هذا الأخير إلى استيضاح معالمه أو محاكمته أو تلخيصه أو استحضاره أنَّه الاستشـراف لا ريب ، سواء أكان نحو الأمام أم الخلف فإنَّ الرِّواية هي استثمارٌ للتَّاريخ "[1]. ففي حضور التَّاريخ في الرِّواية محاولة واعية من المؤلِّف إلى رسم حياة النَّاس واستشراف مستقبلهم ، وقد تنجح الرِّواية في استكمال المسكوت عنه في التَّاريخ أو توضيح زيفه .

إرفاقاً لما سبق ولخدمة هذا العنوان وجب منَّا رصد مقارنة مهمَّة قام بها " محمد رياض وتار "من شأنها تسليط الضَّوء على الفروق بين الرِّواية التَّاريخية والرِّواية التي تستضيف التَّاريخ إلى ساحتها وتوظيفه بطريقة ما فما قام به " وتار " هو مقارنة بين رواية " الحجاج بن يوسف " لـ " جرجي زيدان " ورواية " الزّيني بركات " لـ " جمال الغيطاني " ، وهو قبل ذلك يوضِّح مصطلح الرِّواية التَّاريخيَّة جاعلاً من لفظة " التَّاريخيَّة صفةً للرِّواية تتَّخذ في ضوئها معالم الموصوف "[2] ، أي إنَّ الرِّواية تتخلَّى عن خصائصها لصالح التَّاريخ الذي يقود الرِّواية ويكبح سمة الحريَّة فيها ، فرسم عليها طباعاً خاصَّة على مستوى الشَّخصيَّات والسَّرد والمكان وغيرها ، وفي مقارنة " محمد رياض وتار " بين الرِّواية التَّاريخيَّة والرِّواية المعاصرة المستحضرة للتَّاريخ يرى ما يلي:

---

[1] – الشمالي ، (نضال –) : ***الرواية والتاريخ، مرجع سابق*** ، ص : 108 .

[2] – وتار ، (محمد رياض –) : [2002 م] ، ***توظيف التُّراث في الرِّواية العربيَّة المعاصرة*** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص : 102 .

" تتميَّز الشَّخصيَّة في الرِّواية التَّاريخيَّة بأنَّها لا تحيل إلَّا على ذاتها ، أي إنَّها تبقى أسيرة تاريخها وتظلُّ بمعزلٍ عن مشاركة القارئ الذي لا يجد قاسماً مشتركاً بينه وبينها ، إنَّ أبطال رواية " الحجَّاج بن يوسف " لـ " جرجي زيدان " و" عبد الله الزّبير " ، و" عبد الملك بن مروان " ، و" الحجَّاج بن يوسف الثَّقفي " ، و" سكينة بنت الحسين " ... شخصيَّات تاريخيَّة لا تحيل إلَّا على ذاتها وتبقى أسيـرة الزَّمن الذي وجـدت فيه ، إنَّها لا تتطوَّر بتطوُّر الأحداث، بل هي شخصيَّات مكتملة النُّموّ لا تتبدَّل ولا تتغيَّر ، أمَّا شخصيَّة " الزّيني بركات " في رواية " جمال الغيطاني " ، " الزيني بركات " شخصيَّة تاريخيَّة نجدها في تاريخ " ابن إياس " بـدائع الزُّهور في وقائع الدُّهور " ، باسم " بركات بن موسى " ، وهو المحتسب في فترة حكم السُّلطان " قونصوه الغوري " لمصر وهي شخصيَّة مقربة من السُّلطان ومخلصة له ، وقد حافظ السَّرد الرِّوائي على السّمة الرَّئيسيَّة المميّزة لشخصيَّة " الزّيني بركات " التَّاريخيَّة ، وهي قيامه بوظيفة الحسبة ، ولكنَّه لم يلتزم الدقَّة في تقديمها ، أي لم ينسخها ، بل بنى عليها شخصيَّة جديدة تستمدُّ من الماضي ، ثمَّ تقطع صلتها به ، إن شخصيَّة " الزّيني بركات " لا تبقى أسيرة مرجعيَّتها التَّاريخيَّة بل تتصرَّف بالطَّريقة التي يمليها عليها السَّرد الرِّوائي ، ومنطق الأحداث وهكذا ، تتحوَّل الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة إلى شخصيَّة روائيَّة ، وتخضع لمنطقٍ جديد يمليه عليها الخطاب الرِّوائي"[1].

يمكن القول إنَّنا عرضنا جانباً من المقارنة بين روايتي " الحجاج بن يوسف " لـ " جرجي زيدان " و" الزّيني بركات " لـ " جمال الغيطاني " والأكيد أنَّنا لا نستطيع أن نعرض كلَّ ما جاء من تحليل

[1] – *المرجع السَّابق* ، ص : 103 .

لهذه المقارنة ، ولكن سنحاول استخلاص أهمِّ الفروق التي بإمكاننا أن نُقارب من خلالها معالم الوصل والفصل بين الرِّواية التَّاريخيَّة والرِّواية المعاصرة التي توظّف التَّاريخ من خلال ما يلي :

– الشَّخصيَّة في الرِّواية التَّاريخيَّة هي منغلقة على ذاتها ، وبالتَّالي تحجب على القارئ رغبة المشاركة في بناء الرِّواية ، وهي شخصيَّة أسيرة زمانها ومكانها فقط .

– أمَّا توظيف الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة مثلاً في رواية " الزيني بركات " تاريخيَّة مفتوحة على شخصيَّة جديدة تأخذ من الماضي لتضيف من دلالاتها إلى الحاضر ، هي مفتوحة على حركة السَّرد الرِّوائي ومنطق الأحداث ، ولا تتقَّيد بتسلسل الزَّمن بل تعتمد على تحطيمه والخروج عليه .

– أمَّا من زاوية السَّرد فيظهر في الرِّواية التَّاريخيَّة متبنيًا هيمنة ضمير الغائب ، وكأنَّ الرِّوائي نسخة شبيهة للمؤرِّخ الذي يستخدم هو الآخر ضمير الغائب ، أمَّا في الرِّواية التي توظِّف التَّاريخ فليست بحاجة إلى التَّمسُّك بضمير الغائب بل بإمكانها ضمُّ عديد الضَّمائر لمقاربة الشَّخصيَّة من مختلف الزَّوايا وبعمق الغوص في الشَّخصيَّة .

وصفوة القول إنَّ الرِّواية التَّاريخيَّة والرِّواية المعاصرة كلتاهما توظِّف التَّاريخ غير أنَّ الفرق يخصُّ طريقة التَّعامل مع التَّاريخ وكيفيَّة توظيفه في الرِّواية " فإذا كان الخطاب التَّاريخي يسيطر على الرِّواية التَّاريخيَّة ، ويطبعها بطابعه ، فتبدو الشَّخصيَّة سطحيَّة ، وذات بعد واحد ، بالإضافة إلى الفرديَّة التي تطبع الصِّيغة السَّرديَّة ، والرُّؤية السَّرديَّة في الرِّواية التَّاريخيَّة فإنَّ الرِّواية المعاصرة

تخضع الخطاب التَّاريخي لسيطرتها فتقدِّمه بطريقة جديدة ، تتناسب وطبيعة الخطاب الرِّوائي"[1] ليحيلنا هذا التفصيل إلى كيفية إدراج النّص التّاريخي في الرواية لنطرح سؤال:

كيف يتمُّ إدراج النَّصّ التَّاريخي في الرِّواية ؟

يدخل النَّصّ التَّاريخي- بحسب رأي بعض النقَّاد – إلى الرِّواية من باب مزدوج يقول " محمد رياض وتار " : " ثمَّة طريقتان لإدخال النَّصّ التَّاريخي في الرِّواية ، فإمَّا أن يأتي النَّصّ التَّاريخي خارج السِّياق النَّصّي ، وإمَّا يأتي داخل النَّصّ الرِّوائي"[2] ، ونحن في هذا المقام سنحاول عرض جزء من كيفيَّة الإدراج للنَّصّ التَّاريخي والمتعلِّق بشكله النَّظري على أن نتمَّ باقي الجزء الثَّاني- إن شاء الله – في محطَّات أخرى تخصّ الجانب التَّطبيقي لهذا البحث ويكون بمثابة جواب لسؤالٍ جزئي ضمن السُّؤال الإشكالي العام لهذا البحث ، ونعرض كيفيَّة إدراج النَّصّ التَّاريخي في الروِّاية من خلال أعمال روائيَّة مغاربيَّة لتمثيل هذا العنوان ولعرض أوجه التَّعامل مع النَّصّ التَّاريخي في الرِّواية .

أ- خارج السِّياق النَّصّي :

يرد النَّصّ التَّاريخي خارج السِّياق النَّصّي في ثلاثة أشكال، فإمَّا: أن يأتي النَّصّ التَّاريخي في مقدِّمة الرِّواية، وإمَّا أن يأتي في مقدِّمة الأجزاء والأقسام، وإمَّا أن يأتي في الهوامش.

---

[1] – ***المرجع السابق*** ، ص : *104* .

[2] – وتار ، (محمد رياض –) : ***توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق*** ، ص : *105* .

– مقدِّمة الأجزاء :

عمد بعض الرِّوائيِّين إلى تصدير رواياتهم بنصوص تاريخيَّة منتزعة من كتب المؤرِّخين ، ومن هؤلاء الرِّوائيِّين الرّوائي الليبي " إبراهيم الكوني " الذي صدَّر روايته " التِّبر" [1] بنصَّين : أحدهما ديني والثَّاني تاريخي منتزع من كتاب " مملكة مالي " لابن فضل الله العمري ، ويتحدَّث النَّصّ عن مملكة بلاد مفازة التِّبر ، ومن الواضح أنَّ النَّصّ التَّاريخي الموظَّف يلتقي وعنوان الرِّواية ، وكأنَّه تمهيد لموضوع الرِّواية وأحداثها وفي رواية (نزيف الحجر)[2] صدَّر روايته بآية من سورة الأنعام جاء بعدها نصٌّ ديني تاريخي مقتبس عن العهد القديم (سفر التَّكوين / الإصحاح الرَّابع) يصف حادثة القتل بين الأخوين قابيل وهابيل وهو تمهيد لأحداث الرِّواية ولموضوعها.

أمَّا الرِّوائي المغربي " بنسالم حميش " فقد صدَّر روايته " مجنون الحكم " [3] بجملة من أقوال المؤرِّخين ، وكلُّها تصف الحاكم بأمر الله ، الخليفة الفاطمي ، الذي حكم مصر في القرن الرَّابع الهجري ، " وذلك بهدف تلخيص موضوع السَّرد الرِّوائي ، وهو الكشف عن فترة حكم الحاكم بأمر الله ولعلَّ الدَّافع إلى توظيف أقوال المؤرِّخين وتصدير الرِّواية بها ، بالإضافة إلى تلخيص موضوع السَّرد الرِّوائي وهو توثيق المعلومات التَّاريخيَّة التي يدور حولها السَّرد الرِّوائي بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التَّاريخيَّة المسرودة ، ويؤكِّد ذلك أنَّ الكاتب وضع في

---

[1] – الكوني ، (إبراهيم –) : [1992 م] ، ***رواية التّبر*** ، ط 03 ، دار التَّنوير للطِّباعة والنَّشر ، بيروت ، لبنان مقدِّمة الرّواية .

[2] – الكوني ، (إبراهيم –) : [1992 م] ، ***رواية نزيف الحجر*** ، ط3 ، دار التَّنوير للطِّباعة والنَّشر ، بيروت ، لبنان ، مقدّمة الرّواية .

[3] – حميش ، (بنسالم –) ، الحكم ، (مجنون –) : [1998 م] ،***آفاق الكتابة (18)*** ، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة ، القاهرة ، مصر ، مقدمة الرواية.

آخر الرِّواية قائمة بالهوامش والإحالات والكتب التَّاريخيَّة التي تمَّ التَّخييل في ضوئها "[1] ، ومن بين مراجع ومصادر رواية مجنون الحكم التي وردت في ختام الرِّواية ما يلي :

-كتاب " ابن تغري " ، النُّجوم الزَّاهرة في ملوك مصر والقاهرة عن دارالكتب المصريَّة الجزء الرَّابع ، 1932 م .

- " المقريزي " (اتِّعاظ الحنفا بأخبار الأئمَّة الفاطميِّين الخلفا) (القاهرة 1972 م) الجزء الثَّاني .

- " ابن كثير " (البداية والنِّهاية في التَّاريخ) ، 14ج ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ، 1987 م ، ج 12 .

وغيرها من المؤلَّفات المعتمد عليها في هذه الرِّواية.

- مقدِّمة الأجزاء :

يقصد من وراء هذا العنوان أنَّ الرِّوائي في توضيبه للرِّواية يستعين بنصٍّ تاريخي كمدخل للفصول أو الأبواب مثلما فعل " بنسالم حميش " في روايته مجنون الحكم التي وزَّعها عبر أربعة أبواب تكمل بعضها لتجمع شتات شخصيَّة " الحاكم بأمر الله " ثمَّ قسَّم هذه الفصول استناداً إلى نصٍّ تاريخي يؤطِّر كلَّ فصلٍ ويلخِّص بالمرَّة الأحداث ويوحي إلى أنها تستند إلى أصول تاريخيَّة

[1] - وتار ، (محمد رياض -) : ***توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق*** ، ص : 105 .

والأمر ذاته يظهر ولكن بشكله الخاص في " رواية أسرار صاحب السِّتر لإبراهيم درغوثي"[1] التي سنقف عندها – لاحقاً – باعتبارها إحدى مدوَّنات هذا البحث.

ب – داخل السِّياق النَّصّي :

" يأخذ النَّصّ التَّاريخي داخل السِّياق النَّصّي شكلين ، فإمَّا أن يحافظ على بنيته وشكله ، وإمَّا أن يتماهى بالسَّرد الرِّوائي ويصبح جزءاً منه "[2].

وهذا العنصر يدخل ضمن الجانب التَّطبيقي للبحث وتحديداً في القسم المخصَّص لرواية " إبراهيم درغوثي.

1-5- فنِّيَّات التَّمثّل والتَّحوُّل بين النَّصّ التَّاريخي والنَّصّ الرِّوائي:

يمكن القول أنَّ بناء الحدث التَّاريخي في مضمارٍ روائي خاصّ يعدُّ أهمَّ البنيات الأساسيَّة المرجعيَّة إلَّا أنَّ استنطاق هذه البنيات وتفعيلها هو — حتماً – مشروع اتِّفاق يعقده المؤلِّف بينها وبين شبكته النَّصيَّة تسمح لها بالاشتغال داخل النَّصّ أي " أنَّ بنيات النَّصّ التَّاريخي لا تمارس سلطتها الأسلوبيَّة واللغويَّة والحكائيَّة على النَّصّ الحديث ، أي لا تصبح موجّهات تمارس هيمنتها عليه بقدر ما تصبح جزءاً من بنية هذا النَّصّ التي تؤدِّي إلى إنتاجيَّة جديدة دلاليًّا ، وفي الأغلب فإنَّ هذه الإنتاجيَّة نقديَّة يحاول من خلالها الرِّوائي أن يمسك باللحظة الجوهريَّة ، جوهر الواقع ،

---

[1] – درغوثي ، (إبراهيم –) : [2015 م] ، **رواية أسرار صاحب السّتر** ،الأعمال الرِّوائيَّة ، ط 01 ، الجزء الأوَّل ، رسلان للطِّباعة والنَّشر ، سوسة ، تونس .

[2] – وتار ، (محمد رياض –) : **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق** ، ص : 106 .

لينفذ من خلالها القمع والتَّجويع ، والاستقلال والاستبداد ... ، ومن هنا لابدَّ من أن يحول التَّاريخ في النَّصّ الرِّوائي بما يخدم معمار الرِّواية الفنِّي الرَّاهن ، وهو تحويلٌ محكومٌ بالوعي"[1].

إنَّ العلاقة بين ما هو تاريخي وما هو روائي مبنيَّة على مكاشفة وإرساليَّة تحوي الإشارات والعلامات المتبادلة بين الباطن التَّاريخي والظَّاهر الرِّوائي مع ضرورة الوعي التَّام بأنَّ الحدث التَّاريخي " في تشكيلة الواقعي سابق على الحدث الرِّوائي بطبيعة الحال ، وكلُّ تاريخٍ سابقٍ بالفعل والإجراء – زمناً ووجوداً – على الرِّواية والرِّواية تتفاعل مع التَّاريخ وتجسِّد أنموذجه المسخَّر لفعل الحكي الرِّوائي بكلِّ إيجابيَّاته وسلبيَّاته ، وإن كان الرِّوائي يركِّز على الجوانب السّلبيَّة في الأعمّ الأغلب بوصفها مادَّة صراعيَّة تحيل في كشوفاتها على الجوانب الأخرى كافَّة "[2].

إنَّ الارتباط المباشر بين الحدث التَّاريخي والحدث الرِّوائي يتطلَّب نوعاً مميَّزاً ودقيقاً في التَّعامل والتَّشابك بحكم أنَّ الرِّواية حين تشتغل على طاقم من الأحداث والشَّخصيَّات والحكايات والكثير من التَّفاصيل هي تتعامل مع التَّاريخ المحفوظ وهذا " التَّعامل يفرض عليها حدوداً ، هي قيود لها لا تعرفها الرِّواية الفنيَّة ، وأوَّل هذه الحدود والقيود أن تبقى الرِّواية مخلصة لطبيعتها الفنيَّة

---

[1] – دودين ، (رفقة –) : [1997 م] ، ***توظيف الموروث في الرِّواية الأردنيَّة المعاصرة*** ، وزارة الثَّقافة والإعلام ، عمَّان ، الأردن ، ص : 149 .

[2] – عبيد ، (محمد صابر –) ، البياتي ، (سوسن –) : [2012 م] ، ***جماليَّات التَّشكيل الرِّوائي ، دراسة في الملحمة الرِّوائيَّة مدارات الشَّرق ، لنبيل سليمان*** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ص : 09 .

ولا تتحوَّل إلى كتاب من كتب التَّاريخ ، وثانيها أن تستعير من التَّاريخ دون أن تحوِّر فيه ، وثالثاً أن تنتقي من التَّاريخ دون أن تتلاعب بسياقه وحقائقه ودلالاته "[1].

بمعنى تظهر الصُّورة التَّشكيليَّة الممكنة للتَّاريخ فنيًّا وتعبيريًّا للرِّواية مع مراعاة ما يلائم خصوصيَّة الشَّكل الرِّوائي الحامية لسياقه الفنِّي والتَّعبيري والأجناسي وفي جوف هذا يقابلنا سؤال يطرح نفسه في خضم جملة الأسئلة التي تقحم نفسها في هذا البحث ، وهو سؤال يعنى بالكيفيَّة التي يتمُّ من خلالها تحويل بنية الحدث التَّاريخي بموقفه الواقعي إلى بنية روائيَّة محميَّة بعرف منطق تخيُّلي ؟

إنَّ تفسير هذا السُّؤال لا يخرج عن مقصد أنَّ التَّاريخ محكومٌ بفضائه ومناخه وهوامشه وخصائصه الظَّاهرة والخفيَّة والرِّواية هي عمل آخر محكوم بأدوات وإجراءات تؤطِّر العمل وتطرح رؤى وأفكاراً وحساسيَّات ، وهنا لعلَّنا نستحضر تلك القسمة التي تحدّد وظائف كلاً من الرِّوائي والمؤرِّخ ، والتَّشابه والفوارق بينهما " ، بين الرِّوائي والمؤرِّخ فكلٌ منهما يهدف إلى رسم صورة تتألَّف من عدَّة عناصر بحيث تنطوي على حكاية أو سرد للأحداث ، ووصف للمواقف ، وعرض الدَّوافع أو البواعث ، وتحليل لسلوك أو فعل الشَّخصيَّات كما أنَّ كلاً منهما يهدف إلى تقديم صورة كاملة من حيث التَّماسك والانسجام إذ تبدو كلُّ شخصيَّةٍ وكلُّ موقفٍ عبارةً عن حلقة متَّصلة ببقيَّة الشَّخصيَّات والمواقف "[2].

---

[1] – الفيصل ، (سمير روحي-) : [2003 م] ، ***الرِّواية العربيَّة – البناء والرُّؤيا*** ، ***مقاربات نقديَّة*** ، اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص : 66 .

[2] – مصطفى ، (المويفن -) : [2001 م] ، ***تشكُّل المكوِّنات الرِّوائيَّة*** ، دار الحوار ، اللاذقيَّة ، سورية ، ص : 47 .

يمكن القول إنَّ الرِّواية بإمكانها التَّركيز على الحدث والشَّخصيَّة – فضلاً عن العناصر الأخرى بطبيعة الحال– فلا يمكن – إطلاقاً– أن نلفي نصًّا ما سرديًّا دون أن يتوفَّر على حدث يصنع قوامه وشخصيَّة تجسّده ، وهذا ، يعني أنَّ الشَّخصيَّة والحدث جسدان ملتحمان يصعب فصلها والرِّواية حينما تنوي أن تستثمر التَّاريخ لتجعل منه مشروعاً لها أي – إعادة تدوير التَّاريخ روائيًّا – تسعى إلى جلب شخصيَّات تاريخيَّة وأحداث من التَّاريخ داخل مناخ روائي له شروطه وقوانينه وفنيَّاته الرِّوائيَّة .

ويكون دور الرِّوائي في إعادة برمجة الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة المحمَّلة بمرجعيَّتها التَّاريخيَّة الواقعيَّة وصياغتها في شكل شخصيَّات روائيَّة متخيَّلة بإسقاط لذلك القناع التَّاريخي القديم وارتداء قناع خاص وجديد يؤهِّلها لتكون شخصيَّة مرتبة الأبعاد وفق إملاءات الحدث ، فقد يسمح للشَّخصيَّة " التَّاريخيَّة الكبيرة بوصفها شخصاً روائيًّا ثانويًّا ، قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج بشكلٍ كامل بوصفها كائناً إنسانيًّا ، وعلى أن تعرض بحريَّة كلَّ صفاتها الرَّائعة ، التَّافهة ، ومع ذلك فمكانتها في الحدث هي على نحوٍ لا تستطيع معه إلَّا أن تتصرَّف وتعبِّر عن نفسها في مواقع ذات أهميَّة تاريخيَّة ، إنَّها تنجز هنا تعبيراً عن شخصها متعدِّد الجوانب وكامل ولكن ليس بقدر ما هي مرتبطة بأحداث التَّاريخ الكبيرة "[1].

وهنا تكمن قيمة الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة السَّرديَّة " في انتقالها وتحوُّلها من سياقٍ إلى سياق ، فهي حين تتفاعل مع الشَّخصيَّات المتخيَّلة فإنَّها تستغني عن دورها الحيادي التَّقليدي في التَّعبير الصَّريح

[1] – – لوكاتش ، (جورج –) : ***الرِّواية التَّاريخيَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 51 .

عن الواقع ، تنسى أو تتناسى هويَّتها التَّاريخيَّة لتكوِّن لنفسها على يد الرِّوائي هويَّة سرديَّة مشابهة لهويَّة الشَّخصيَّات الرِّوائيَّة ومتداخلة معها فضائيًّا وسياقيًّا"[1].

إذ أنَّ الموهبة التَّصويريَّة للكاتب: تحاول تصوّر الأسباب التي تنتج الوقائع الإنسانية بحيث يمكن أن تظهر الشَّخصيَّات الرِّوائية– التَّاريخية– على قدر من الإتزان والعقلانيَّةً إذ أراد لها كاتبها ذلك ما يزيد من بطولتها التاريخية أكثر و وقد يحدث العكس.

2– قراءة إبستمولوجيَّة للبناء الدرامي في النَّصّ الرِّوائي:

2–1 – مفهوم البناء:

يُعرِّف البِنَاءَ على أنَّه التَّشييد والتَّركيب والنَّسج فقد ورد في (لسان العرب) أنَّ : " البَنْي نَقيْضُ الهَدْمِ ، ومنه بَنى البِنَاء بُنياً وبِنى وبُنيانا وبنية ، والبِنَاءُ جَمْعُهُ أَبْنِيَةٌ وبِنْيَات جَمْعُ الجمع والبِنْية والبُنية وهو البُنى يقال : البني من الكرم لقول الحطيئة :

" وأُوَلئِكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوا أَحْسَنُو البُنَى " وَقَدْ تَكُونُ البِنَاية في الشَّرف لقول " لبيد " :

فَبَنَى لَنَا بَيْتاً رَفِيْعاً سمكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا.

ويقال: فلانٌ صَحِيحُ البِنية: أي الفِطْرة، وسمِّي البِنَاءُ بِنَاءً مِنْ حَيثُ كَان البِنَاء لازماً موضعاً لا يَزول من مَكَانٍ إلى غَيْرِهِ "[1] فيعرف البناء وفق مفهوم المخالفة عند مقابلته بنقيضه (وهو الهدم).

---

[1] – عبيد ، (محمد صابر –) ، البياتي ، (سوسن –) : ***جماليَّات التَّشكيل الرِّوائي ، دراسة في الملحمة الرِّوائيَّة مدارات الشَّرق ، لنبيل سليمان*** ، مرجع سابق ، ص : 11 – 12 .

وجاء في معجم (المحيط في اللغة) : " أَبْنَيْتُ فُلاناً بَيتاً أي جَعَلْتُه له بِنَاء ، واستبنيت الدَّار تهدَّمت فأحْوجْتُ إلى بِنَائِها"[2].

فمادَّة بنى تحمل نقيضها في جوهرها فمعنى البناء متضمّن لمقصديَّة فعل البناء وهذا ما عبَّر عنه معجم المحيط في اللغة بـ : (جعلته له بناءً) ولا يستقيم البناء إلَّا على أسس وقواعد تخصُّه وتحميه وتشدُّ عناصره وتقوِّيه .

يحيل مفهوم البناء في الرِّواية إلى " تشكُّل العالم الرِّوائي وانصهاره في وحدةٍ كليَّة مكوِّنة لنسيجه ، وهي وحدةٌ دالَّةٌ تجمع بين القَول ومَقُول القَول ، في ضرب من الاندماج الكلِّي بين الشَّكل والمضمون والمبنى والمعنى والتَّركيب والدّلالة ، فتنتهي إلى أنَّ البناء ليس مجرَّد شكل أو على وعاء تصبُّ فيه الدَّلالة بقدر ما هو ذو نظام داخلي في حواريَّة دائمة مع العالم الخارجي يعبّر عن علاقاته ، وترابطاته ومنطقه كما أنَّه ليس مجرَّد صياغة بل هو مستقرٌّ في جملة من البنيات الزَّمانيَّة والمكانيَّة المتمازجة ومن ثمَّ فهو جملة من البنيات (بنية نحويَّة ، صرفيَّة ، دلاليَّة) ذات علاقات مترابطة (سياقيَّة وجدوليَّة حضوريَّة وغيابيَّة) يصهرها ويؤلّف بينها بناء وبهذا المعنى ندرك أنَّ البناء يشمل بدوره على بنيات صغرى تتألَّف منها بنى مترابطة ومماثلة أو متوازنة تجسِّد ما يسمَّى بـ : العلاقات السّياقيَّة " (Ropports Contextuels) وهي

---

[1] – ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن مكرم –) : [دت] ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، المجلد 18 ، ص : 101.

[2] – عبَّاد ، (إسماعيل –) : [1994 م] ، **المحيط في اللغة** ، تحقيق : محمد حسني آل ياسين ، ط 01 ، دار عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، ج 10 ، ص : 404 – 405 .

علاقات حضوريَّة يحدِّدها السِّياق فيشتغل الذِّهن على محور الاختيار بانتخاب لفظ بعينه من بين عدَّة ألفاظ ، وتتَّصل البنى بـ " العلاقات الغيابيَّة " (Ropports in absentia) أو العلاقات الجدوليَّة (Ropports Pradigmatiques) " [1] وكأنَّه نوع الإحالة بين ما يلقيه المتكلِّم من ألفاظ وما يؤوّله المتلقِّي من معاني لتلك الألفاظ أمَّا النَّاقد السُّوري " سمر روحي الفيصل " فيعلِّق على مصطلح البناء بالقول إنَّه : " هيكل النَّصّ الأدبي ينبني من عناصر فنيَّة تتَّصل فيما بينها على نحوٍ خاصٍّ لتكوّن نسقاً أو نظاماً ، وليست البنية شيئاً غير هذا النَّسق أو النِّظام وقد غلّبتُ استعمال مصطلح (البناء) على استعمال (البنية) لأنَّه دالٌّ في اللغة العربيَّة على المراد من البنية إضافة إلى إيحائه بتكوين النَّصّ الأدبي أو معماريَّته أو كيفيَّة إشادته"[2] إلَّا أنَّ العديد من النقَّاد يعتمدون مصطلح البِنْية بدلاً من البِنَاء على اعتبار أنَّ مصطلح البنية استلَّت منه البنيويَّة التي ظهرت على يد الشَّكلانيِّين الرُّوس " ومهما يكن من أمرٍ فإنَّ نسب البنيـويَّة يضـرب عـروقه في الشَّكـلانيَّة الرُّوسيَّة وبنيويَّة دائرة براغ وأنثروبولوجيَّة " ليفي ستراوس " ، وتتأسَّس ممـارستـها النَّقديَّة مـع " رولان بارث " و" تزفيتان تودوروف " " جيرار جنيت " و" رومان جاكبسون ""[3].

---

[1] – ينظر : المسدي ، (عبد السَّلام –) : [1984 م] ، ***قاموس اللسانيَّات***، الدَّار العربيَّة للكتاب ، ص : 107 ، 112 ، 126 ، 142 .

[2] – الفيصل ، (سمر روحي –) : [1995 م] ، ***بناء الرِّواية العربيَّة السُّوريَّة*** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، ص : 10 .

[3] – الرويلي ، (ميجان –) وَ البازعي ، (سعد –) : [2002 م] ، ***دليل النَّاقد الأدبي : إضاءة لأكثر من سبعين تيَّاراً ومصطلحاً نقديَّاً معاصراً*** ، ط 03 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 72 .

وترى البنيويَّة " أنَّ " الأدب " هو صيغة متفرِّعة عن صيغةٍ أكبر أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسَّسة اجتماعيَّة)، تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محدَّدة تماماً كما هي اللغة كنظام ، ويصبح" الأدب " من هذا المنظور نوعاً من الممارسة الفعليَّة مقارنة مع الكتابة عموماً ، وبدوره يصبح هو بالنِّسبة لأنواعه نظاماً لغويّاً ، وتتحوَّل أنواعه بدورها إلى ممـارسـات فعليَّة يهيِّئ لها الأدب قوانين وأنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفاتها النَّوعيَّة والأدبيَّـة "[1].

وعموماً ثمَّة إشارة إلى كليَّة النَّصّ ما يوحي بصورة مجملة وإن انقسمت صور التَّعبير عنها وتعدَّدت بين النقَّاد ، ونحن في بحثنا هذا اعتمدنا على مصطلح " البِنَاء " المتضمِّن للكليَّة التي تنصهر فيها مجمل عناصر النَّصّ مع ضمان دلالة النَّصّ التي بالضَّرورة تخصُّه بشكلٍ ذاتي وتصنع له التَّميُّز، في مقابلة النُّصوص الأخرى والتي بإمكانه الانفتاح عليها ، والقصد من ذلك أنَّنا نسعى من خلال مصطلح البناء للكشف عن كيفيَّة اتِّساع الرِّواية في رصد التَّشكُّلات البنائيَّة المركَّبة تركيباً خاصًّا يضمن استراتجيَّة التَّماهي بين النَّسيج الدَّاخلي للنَّصّ وما يؤول بفعل القراءة من خلال الكشف عن الدَّلالات الظَّاهرة والخفيَّة.

[1] – الرويلي وَالبازعي : ***دليل النَّاقد الأدبي : إضاءة لأكثر من سبعين تيَّاراً ومصطلحاً نقديّاً معاصراً*** ، مرجع سابق ، ص : 72.

2-2 – الدراما والأدب / نظرة تاريخيَّة :

إنَّ الدراما فنٌّ قديم قِدَم البدايات التي يصعب تحديدها ، والبحث في الجذور قد يحيلنا إلى دروب عدَّة كالمسارح الأولى عبر الحضارات مثل الحضارة البابليَّة أو الأغريقيَّة أو غيرها ، وخوفاً من التِّيه في هذه الحضارات سنخصِّص مجال البحث في تحديد المفهوم وحسب .

غير أنَّنا – نعترف من البداية – أنَّ محاولة تحديد مفهوم واضح للدراما هي محاولة تيهٍ ، ذلك أنَّ الاشتغال على تحديد المصطلح بات من الكوابيس البحثيَّة لأنَّنا نصادف – غالباً – مفاهيم عدَّة .

" اشتقَّ مصطلح الدراما من كلمة (دراميـنوس) اليونانيَّة ومعناها عمل الشَّيء على خشبة المسرح أو في معمعان الحياة "[1] ، وفي مرجعٍ آخر نجد أنَّ الدراما : " هي كلمة يونانيَّة الأصل مشتقَّة من الفعل (Dram) الذي يعني فعل ، وصفة درامي (Dramatikos) وفي اللاتينيَّة (Dramaticus) للدَّلالة على ما يحمل الإثارة أو الخطر،وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربيَّة بلفظها الأجنبي، فيمكن التَّعامل معها على أساس التَّعريب"[2].

ويتمايز الدرامي عن المأساوي في أنَّه يحمل الطَّابع المثير للخوف والشَّفقة نفسه لكنَّ نهاية الصِّراع فيه لا تأخذ طابع الحتميَّة المأسويَّة (كارثة أو موت) ، وإنَّما تظلُّ مفتوحة على إمكانيَّة

---

[1] – ينظر : سرحان ، (سمير –) : [1978 م] ، **دراسات في الأدب المسرحي** ، ط 01 ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة ، بغداد ، العراق ، ص : 12.

[2] – حمادة ، (إبراهيم –) : [1971 م] ، **معجم المصطلحات الدراميَّة والمسرحيَّة** ، ط 01 ، دار الشَّعب ، القاهرة ، مصر ، ص : 143 – 144 .

الخلاص"[1]ويختلف الدرامي "عن (المؤثِّر) في أنَّه يفترض وجود الفعل في حين المؤثِّر يبقى في نطاق الشُّعور والإحساس"[2]، أي أنَّ الدراما رافقت خشبة المسرح عند اليونان و" عرفت الدراما بأنَّها اصطلاح يطلق على أيِّ موقفٍ أدبي ينطوي على صراع، ويتضمَّن تحليلاً عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقلّ"[3].

حُددت قواعد الدراما على يد " أرسطو " من خلال كتابه (فنّ الشِّعر) بأنَّها : " تتمثَّل في جنس التراجيـديا والكوميـديا اللـذان يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس ، ترجع إلى كلمة (dram) التي تحوَّلت فيما بعد إلى شكلها الحالي (دراما) ومعناها الحرفي يفعل أو يؤدَّى"[4].

يجد الإنسان في التَّمثيل ما يشبع رغبته ويمتِّعه ، " إنَّ الإنسان يتمتَّع بمشاهدة المسرحيَّة أو تمثيل الحياة ، إذ إنَّه بعمله هذا يمكن الشَّفقة والخوف أن تستثار بعنف ثمَّ تزال بالتَّطهير ، وذلك بإحساس التَّفريج المتولِّد على أنَّ الكوارث التي عانتها الشَّخصيَّات على خشبة المسرح لم يصبه شيء منها "[5].

---

[1] – ماري ، (إلياس –) : وَ حنان ، (قصَّاب حسن –) : [1994 م] ، **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح والعرض)** ، عربي إنجليزي ، فرنسي ، ط03 ، منشورات مكتبة ناشرون ، لبنان ، ص : 195 .

[2] – **نفس المرجع** ، ص : 195 .

[3]– ترحيني ، (فايز –) : [1988 م] ، **الدراما ومذاهب الأدب** ، ط 01 ، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان ، ص : 87 .

[4] – أرسطو : [دت] ، **فنّ الشِّعر** ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصريَّة ، ص : 25 – 26 .

[5]– فارجاس ، (لويس –) : [دت] ، **المرشد إلى فنّ المسرح والدراما** ، ترجمة : أحمد سلامة محمد ، مشروع النَّشر المشترك ، القاهرة ، مصر ، ص : 09 .

تفتح لفظة الدراما أمام الباحث المجال الواسع الذي يتَّسع ليشمل أبرز القضايا الأدبيَّة القديمة التي شغلت الفكر وأسالت الكثير من الأراء والتَّصنيفات ، ففي الحقيقة إنَّ معنى الدراما مرتبطٌ بتلك الأنواع الأدبيَّة أو الأجناس الأدبيَّة المقسّمة للأدب والجاعلة من مفهوم الدراما مرتبطاً بالمسرحيَّة ، يقول " هيثم محمد قاسم جديتاوي " : " لعلَّ أوَّل ما يتبادر إلى ذهن كثير من الدَّارسين وخيالهم حين تذكر لفظة الدراما هو المسرحيَّة بأنواعها المختلفة وتقسيماتها المتعدِّدة ، والتَّصوُّرات التي طرأت عليها بمرور الزَّمن وتعاقب الأجيال ، منذ نشأتها من ثقافات الأمم والشُّعوب إلى زماننا هذا وثقافتنا العربيَّة المعاصرة"[1].

وأقدم الجهود الوافدة تعزى لـ " أفلاطون " و" أرسطو " : " فعندهما نجد تقسيماً للأدب إلى أنواع ، وتفريقاً بينها استناداً إلى مقاييس شتَّى ، وضع أرسطو في ذلك قوانين لأنواع أثَّرت بعمق على مجرى النَّقد طيلة العصور الوسطى ولا زالت الإشارات إليها من أقدم قضايا الشِّعريَّة (poétique) على حدِّ تعبير تودوروف (Todorov) "[2].

وهـذه الحقيقة هي جـوهر النِّقـاش خصـوصاً عنـد مـن نظـروا لنـظريَّة الأنـواع الأدبيَّة ، " فما يزال الأدب منذ ظهوره يتطوَّر ضمن ثلاثة أشكال : الشَّكل القصصي ، والغنائي والدرامي ، ذلك أنَّ هـذه الأشكـال تبـرز بوضوحٍ كافٍ حتَّى في المرحلة الفولكلوريَّة (الما قبل أدبيَّة) لفنٍّ

---

[1] – جديتاوي ، (هيثم محمد قاسم –) : [2011 م] ، ***البناء الدرامي في القصيدة العبَّاسيَّة من بشَّار بن برد إلى المتنبِّي*** ، ط 01 ، مؤسَّسة حمادة للدِّراسات الجامعيَّة والنَّشر والتَّوزيع ، ص : 15 .

[2] – يحياوي ، (رشيد –) : [1991 م] ، ***مقدِّمات في نظريَّة الأنواع الأدبيَّة*** ، إفريقيا الشَّرق ، ص : 05 .

الكلمــة "[1] ، ويرجع هذا التَّقسيــم الثُّلاثي إلى كـلٍّ مـن " أفلاطون" وأرسطو وهوراس" ، إنَّ مؤلَّفات " أرسطو " و" هوراس " مراجعنا الكلاسيكيَّة لنظريَّة الأنواع ، واستنـاداً إليـها نفكِّر بالمأساة والملحمة على أنَّهما نوعـان متميـزان ورئيسيَّان ، غيـر أنَّ " أرسطو " على الأقلّ شاعرٌ بتميزات أخرى أعمق ، بين كلٍّ من المسرحيَّة والملحمة والشِّعر الغنائي"[2]،وفي حديث " رينيه ويليك " عن " أفلاطون " و" أرسطو " يقول : " ميَّز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرَّئيسيَّة الثَّلاثة بحسب (أسلوب المحاكاة) أو (التَّمثيل) فالشِّعر الغنائي يُعبِّر عن (شخصيَّة الشَّاعر ذاته) في الشِّعر الملحمي (أو الرِّواية) يتحدَّث الشَّاعر جزئيًّا بشخصه كراوية ويجعل شخصيَّاته تتحدَّث جزئيًّا في حوارٍ مباشر(سرد مختلط)أمَّا في المسرحيَّة فيختفي الشَّاعر وراء شخصيَّاته المسرحيَّة " [3]، وفي كتاب (مدخل لجامع النَّصّ) لصاحبه " جيرار جينيت (Gérard Genette1930-2018) " نلفي بعض التَّوضيح حول هذه المسألة ، يقول " جينيت " : " نوتروب فراي – وكان أكثر غموضاً وحذراً – فيقول : لدينا مصطلحات ثلاثة للتَّمييز بين الأجناس الأدبيَّة التي ورثناها عن المؤلّفين الإغريق ، وهي : الدراما والملحمة والأثر الغنائي"[4].

---

[1] – جديتاوي ، (هيثم –) : **مرجع سـابق** ، نقلاً عن : عدد من الباحثين السُّوفييت المتخصِّصين بنظريَّة الأدب والأدب العـالـمـي : [1980 م] ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، دار الرَّشيد للنَّشر ، ص : 79 .

[2] – ويليك ، (رينيه –) وَ وارن ، (أوستن –) : [1992 م] ، **نظريَّة الأدب** ، ترجمة : عادل سلامة ، دار المرِّيخ للنَّشر ، الرِّياض ، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة ، ص : 315 .

[3] – **نفس المرجع** ، ص : 239 .

[4] – جينيت ، (جيرار –) : [دت] ، **مدخل لجامع النَّصّ** ، عبد الرَّحمن أيُّوب ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة ، آفاق عربيَّة ، بغداد، ص : 18 .

وبحسب ما سبق فللأدب تقسيم ثلاثي يخصّ الجنس الغنائي والجنس الملحمي ، والجنس الدرامي ، والملاحظة الفاحصة توحي بأنَّ الأراء النَّقديَّة –كما رأينا– تتَّفق حول هذا التَّقسيم الثُّلاثي إلَّا أنَّ لبعض النقَّاد آراءً أخرى ، ومن بين هؤلاء " جيرار جينيت " الذي يرى أنَّ هذه التَّقسيمات هي ضربٌ من الزَّعم الخاطئ والخطأ التَّاريخي واللبس الذي أربك الكثير من النقَّاد وأوقعهم في شباك التِّيه والخطأ ، لأنَّ أيَّ تقسيمٍ للأدب : " لا يمكن أن يستوعب كافَّة النّتاجات الأدبيَّة ، أي إنَّ ثمَّة إبداعات أدبيَّة لا يمكن إدراجها تحت أيّ تقسيم من التَّقسيمات الثَّلاثة التي حدَّدها النقَّاد للأجناس الأدبيَّة "[1] بحيث توجد احتماليَّة واردة أنَّ بإمكان الأجناس أن تلتقي مبعثرة بطريقة ما في عناصر التَّقسيم الثُّلاثي فـ " جيرار جنيت " يقول : " كانت جميع النَّظريَّات المذكورة إلى حدِّ الآن .. تشكِّل عدداً من الأنظمة المتداخلة والمتسلسلة ،كما هو نظام " أرسطو " بمعنى أنَّ جميع الأجناس الشّعريَّة موزَّعة إلى طبقات تحتيَّة بين الأصناف الثَّلاثة الأساسيَّة : فنجد مثلاً تحت (الملحمي الملحمة ، فالرِّواية فالقصَّة القصيرة ... إلخ ، وتحت الدرامي المأساة فالملهاة فالدراما البرجوازيَّة ... إلخ) ، إلا أنَّ هذا التَّوزيع يبقى بدائيًّا لأنَّ الأجناس توجد مبعثرةً داخل كلِّ عنصرٍ من عناصر التَّقسيم الثُّلاثي أو لأنَّها تنظَّم تنظيماً جديداً – مثلما فعل أرسطو– حسب مبدأ جديد للتَّمييز يختلف عن المبدأ الذي اعتمد في التَّقسيم الثُّلاثي نفسه ، فنجد أنَّ :

- ملحمة بطوليَّة / تقابلها / رواية عاطفيَّة .
- رواية طويلة / تقابلها / قصَّة قصيرة .

[1] – جديتاوي ، (هيثم –) : ***مرجع سابق*** ، ص : 21 .

- مأساة نبيلة / تقابلها / ملهاة عاديَّة .

ونحن نحتاج أحياناً كما يبدو إلى تقسيمة متشدِّدة أكثر ، تعتمد نفس المبدأ لتوزيع كلِّ نوع ، والوسيلة المتداولة أكثر من غيرها في تطبيق هذا المبدأ تتمثَّل في إعادة إدخال الثُّلاثيَّة نفسها في كلِّ عنصرٍ من عناصرها ، فـ " هارتمان " (Hartmann) مثلاً يقترح التَّمييز بين :

1 / الغنائي الصّرف ، والغنائي– الملحمي ، والغناني– الدرامي .

2 / الدرامي الصّرف ، والدرامي– الغنائي ، والدرامي– الملحمي .

3 / الملحمي الصّرف، والملحمي الغنائي، والملحمي– الدرامي[1].

وحجر الأساس في هذا الطَّرح هو هدم نقاء النَّوع أو النَّوع واضح المعالم الذي ركَّز عليه أصحاب الموقف الكلاسيكي ، والنَّظريَّة الكلاسيكيَّة التي : " لا تؤمن فقط بأنَّ نوعاً يختلف عن نوع بالطَّبيعة والقيمة بل تؤمن أيضاً بأنَّ هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة ، لا تسمح لها بالإمتزاج ، هذا هو المذهب الشَّهير ، بمذهب (نقاء النَّوع) ، (النَّوع واضح المعالم) "[2].

ليرتقي النَّقاء وفق النَّظريَّة الكلاسيكيَّة إلى درجة القـانون أو الأوامر الدّستـوريَّة على حدّ تعبير " رينيه ويليك " : " ليس النَّوع الأدبي مجرَّد اسم لأنَّ العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ

[1] – جينيت ، (جيرار –) : ***مدخل لجامع النَّصّ*** ، مرجع سابق ، ص : 60 – 61 .

[2] – ويليك ، (رنيه –) : ***نظريَّة الأدب*** ، مرجع سابق ، ص : 246 .

شخصيَّة هذا العمل فالأنواع الأدبيَّة (قد تعتبر أوامر دستوريَّة تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد "[1].

بالتَّالي فإنَّ مفهوم الدراما غير المحدَّد والعريض ، جعل الأجناس الأدبيَّة تشترك معها بصفات قليلة ، فليس ثمَّة تعريف مقبول للدراما على الرّغم من ألوف المجلَّدات التي سطّرت عن الدراما"[2] وبحسب " إيسلن " (M.Esslen) يرجع السَّبب إلاَّ أنَّ : " الدراما تمتاز بتحديدات مرنة تستطيع باستمرار أن تجدّد نفسها ، بالاستناد إلى مصادر تعدُّ حتَّى الآن واقعةً خارج نطاقها "[3]. إذ : " أصبحت الدراما كلمة محبَّبة لدى المستمعين والقرَّاء أكثر من مجرَّد كونها وصفاً للمسرحيَّة ، لأنَّها تستعمل بمعنى الشَّيء غير المتوقَّع الذي يهزُّ المشاعر هزَّة خاصَّة ، إمَّا عن طريق الصَّدمة والمفاجأة ، فظلَّت كثير من التَّعريفات الخاصَّة بالدراما في كتب النَّقد تنحو جهة العموم ، ممَّا يسهل انضواء كثيرٍ من الأشكال تحتها "[4] . ليتمَّ وصف الدارما على أنَّها : " تصوير الفعل الإنساني "[5].

---

[1] – **المرجع السَّابق** ، ص : 237 .

[2] – إيسلين ، (مارتن –) : [1987 م] ، **تشريح الدراما** ، ترجمة : أسامة منزلجي،دار الشروق ، ط 01 ،عمان الأردن ، ص : 08 .

[3] – **نفس المرجع** ، ص : 09 .

[4] – بن تميم ، (علي –) : [2003 م] ، **السَّرد والظَّاهرة الدراميَّة ، دراسة في التَّجليَّات الدراميَّة للسَّرد العربي القديم** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 12 – 13.

[5] – سرحان ، (سمير –) : [2000 م] ، **مبادئ علم الدراما** ، مركز الشَّارقة للإبداع الفكري ، الشَّارقة ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة ، ص : 62 .

وبما أنَّ الدراما – بحسب هذا التَّعريف – استندت للفعل الإنساني فهي ترتبط بحياته والإنسان يعيش حركة الأحداث التي تتعاقب على يومه أوَّلاً وعلى حياته ثانياً وبالتَّالي تحاكي الدراما الأحداث الحياتيَّة للإنسان " والمحاكاة مصدر من مصادر المتعة للإنسان "[1].

" ولقد ارتبطت الدراما عبر تاريخها الطَّويل بمجموعة من المفاهيم والشُّروط والسُّنن ، التي تفاوت كتابها في درجة الالتزام بها ، كجذب انتباه الجمهور وخلق الاهتمام لديه ، وإثارة التوقُّعات ، اشترط على الفعل الدرامي أن يبدو مقترباً رويداً إلى الهدف ، لكن دون الوصول إليه تماماً قبل النِّهاية ، وقبل كلِّ شيء لا بدَّ من تغيير مستمر لوتيرة السُّرعة والإيقاع ، فالرَّتابة كفيلةٌ بإضعاف الانتباه وإثارة الملل "[2].

كلُّ قصَّة دراميَّة تنشأ من نوع من الصِّراع ، أي اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة ، " وفي أبسط أنواع القصَّة وأكثرها شيوعاً يكون هذا الصِّراع شخصيًّا محضاً ، فيكون الاصطدام بين الخير والشرّ كما هما مجسَّمان في بطل القصَّة ولكن قد يتَّخذ الصِّدام أشكالاً أخرى متعدِّدة فيكون بين البطل والقدر أو الظُّروف (أديب ملكاً) أو بينه وبين القانون ..." [3].

وبالتَّالي الصِّراع هـو جوهـر العمـل الدرامي ، ويرى " عزّ الدِّين إسـماعيـل " : " أنَّ الـدراما إذا كـانت تعنـي الصِّـراع ، فـإنَّها في ذات الوقت تعنـي الحركة من موقف لآخر، ومن عاطفة

---

[1] – رشدي ، (رشاد –) : [2000 م] ، **نظريَّة الدراما من أرسطو إلى الآن** ، ط 01 ، هلا للنَّشر والتَّوزيع ، مصر ، ص : 05 .

[2] – إيسلين ، (مارتن –) : **تشريح الدراما** ، مرجع سابق ، ص : 08 – 09 .

[3] – ينظر : أمين ، (أحمد –) : [1992 م] ، **النَّقد الأدبي** ، بحث من تقديم : محمد الطَّاهر مدور ، موفم للنَّشر ، ص : 185 .

لأخرى ... [1]. ومعنى هذا أنَّ صراع الحركة داخل العمل الفنِّي يطوِّر المواقف الفنيَّة نحو الدراميَّة فيوصف هذا العمل أو ذاك بأنَّه ذو طابع درامي وبذلك فهي تجسيد صناعي للأدب وفنّ تمثيلي للحدث الإنساني إلاَّ أنَّ الحدث الدرامي " لا يشترط فيه أن يشتمل فقط على الحركة أو السُّلوك الجسماني ، وإنَّما يصوّر أيضاً الأنشطة الذّهنيَّة والنَّفسيَّة التي تدفع الإنسان إلى السُّلوك بطريقة معيَّنة ، ولذلك فعبارة : " الفعل الإنساني" تشتمل على المشاعر والأفكار والأفعال جميعاً "[2] .

إلَّا أنَّ مسار تطوُّر الأدب جعل من الملامح الدراميَّة أمراً مشتركاً بين الأجناس الأدبيَّة المختلفة وليس حكراً على جنسٍ دون الآخر، وهذا ما أشار إليه "كريس بالدليك"(Baldik chris) : أنَّ مفهـوم الدراما انتقـل إلى الشِّعر ، وجعله قرين ضـرب من القصــائد تعتمد التَّشخيص في بنائها "[3].

ويفهم من هذا أنَّ البناء الدرامي تستحوذ عليه الأجناس الأدبيَّة كلُّها من شعر ورواية ومسرح وعزوها إلى جنسٍ دون غيره هو ضرب من الإجحاف والتَّقصير والشَّاهد هنا أنَّ دراسة البناء الدرامي في الرِّواية محميٌّ بعرف تداخل الأجناس في الأدب ، إذ تتداخل وتتقاطع سمات المسرحيَّة مع سمات الرِّواية كما يتجسَّد النَّصّ الرِّوائي في صور سنمائيَّة تنحو إلى التَّمثيل السّنمائي أكثر من التَّعبير السَّردي فتعدّد الأجناس في الجنس الأدبي الواحد .

---

[1]- إسماعيل ، (عزّ الدِّين -) : [دت] ، ***الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة)*** ، ط 03 ، دار الفكر العربي ، مصر ،ص : 278 – 279 .

[2] - ***نفس المرجع*** ، ص : 62 .

[3] - Baldik chris,concise : ***Dictionary of Literary*** TeraryTerms ax Ford unversity press , 1996 , p : 62 .

" ويتَّفق الباحثون أنَّ الدراميَّة تشير إلى الارتقاء بالتَّعبير الذَّاتي إلى أفق موضوعي واسع وعميق إنَّها في الوقت نفسه مقاربة للمسرحيَّة أوَّلاً ، والملحميَّة ثانياً والخطاب ثالثاً والرُّؤيويَّة رابعاً "[1] .

فالمقاربة النَّقديَّة تحتِّم على النَّاقد والدَّراس أن يتعامل مع البناء الدرامي في النَّصّ الأدبي سواء كان النَّصّ الهدف شعراً أو سرداً على أنَّه مادَّة فنيَّة واستراتجيَّة تتطلَّب التَّفسير والبعد الجمالي من خلال الكشف عن المغزى منه والأثر الذي تركه ووظّف من أجله في النَّصّ .

" ولعلَّ موقف النقَّاد من النَّصّ الدرامي ، ساعد في ظهور الدّراسات التي تناولت الدراميَّة ومفهومها في الأشكال السَّرديَّة وأكثر من ذلك أنَّ مجمل مصطلحات السَّرد هي في الأساس مصطلحات نشأت من أجل ذلك النَّصّ الدرامي ، وبعد ذلك غزت عالم السَّرد"[2].

تكشف الملاحظة من خلال هذا الموقف أنَّ هناك مقابلة لمصطلح الدراما والدراميَّة الموجودة في أغلب الفنون الأدبيَّة والأنواع الأدبيَّة ، فهي ليست حكراً على المسرح -كما أشرنا سابقاً - بل هي متعلِّقة بحياة الإنسان في مجتمعه من خلال أصناف المواقف والتَّوتُّرات الحثيثة والحركة المستدامة ، والدراما التي ترصد تلك المواقف وتكشف مدى عمق أو سطحيَّة الحركة ، وبإمكان الحوار أن يعرض ويثير الحركة على المستوى الدَّاخلي والخارجي معاً ، وله القدرة على إثارة انتباه المتلقِّي نحو المواقف الدراميَّة المختلفة .

---

[1] - الديوب ، (سمير -) : [2019 م] ، **البناء الدرامي في رواية فضاء واسع كالحلم** ، صحيفة المثقَّف : www.almathagaf.com العدد : 4704 ، الثلاثاء : 23 / 07 / 2019 ، على السَّاعة : 22:34.

[2] - بن تميم ، (علي -) : **السَّرد والظَّاهرة الدراميَّة ، دراسة في التَّجليَّات الدراميَّة للسَّرد العربي القديم** ، مرجع سابق ، ص : 08 - 09 .

ومن جهة أخرى فإنَّ ما أشرنا إليه من تقسيم للأدب والأجناس الأدبيَّة ساهم بشكلٍ واسعٍ في بثِّ الفتنة ودعم الخطأ الذي يرمي إلى اعتبار الدراما ملتصقة بالمسرحيَّة وهما وجهان لعملة واحدة مع العلم أنَّ المسرحيَّة تقوم أساساً على الدراما ، وهنا نتساءل هل ينبغي أن يحدث العكس ؟ والإجابة هنا – بحسب موقفنا – ليس بالضَّرورة وأمر الدَّمج بين مصطلح الدراما ومصطلح المسرحيَّة هو اضطراب بين الدَّارسين يحدث التَّشويه والتَّشويش لمن يقتحم هذا الموضوع باحثاً عن الخلاص الواضح والتَّفرقة البيِّنة بينهما ، ونتيجة هذا الاضطراب بين الدَّارسين نلفي مواقف عدَّة منها :

"–أوَّلاً : فريق استخدم المصطلحين بصفتهما اسمين لمسمى واحد وأطلق عليهما صفة التَّرادف.

–ثانياً : وفريق ميَّز بينهما جاعلاً الدراما صفة للنَّصّ المكتوب لأجل تمثيله في مسرح ، والمسرحيَّة صفة للنَّصّ بعد تمثيله على خشبة المسرح .

–ثالثاً: وفريق جعل الدراما صفة عمل فنِّي اتَّسم بسمات المسرحيَّة أو التَّمثيليَّة دون أن يقصرها على المسرح "[1].

وبعزو هذه المواقف لأصحابها فعلى رأس الفريق الأوَّل نجد " غنيمي هلال " الذي استند في موقفه هذا على أصل " معنى كلمة دراما باليونانيَّة (وهي اللفظة المرادفة للمسرحيَّة) ، بمعنى الحدث أو الفعل ولذلك تنبني المسرحيَّة على جملة أحداث يرتبط بعضها ارتباطاً حيويًّا أو عضويًّا

[1] – جديتاوي ، (هيثم –) : ***مرجع سابق*** ، ص : 29 .

بحيث تسير في حلقات متتابعة ، حتى تؤدِّي إلى نتيجة يتطلَّب الكمال الفنِّي أن تؤخذ من نفس الأحداث أو الأفعال خارجيَّة أو داخليَّة "[1].

وفي كتـاب المعجـم المفصَّل في اللغة والأدب نلفي ذات الموقف إذ يرى أصحابه أنَّ مصطلح " المسرحيَّة " هو ترجمة عربيَّة معاصرة لكلمة " دراما " الرَّائجة في اللغات الأوروبيَّة ، وفي كثيرٍ من اللغات العالميَّة ، للدَّلالة على هذا النَّوع الأدبي ، وهي مرادفة أيضاً في لغتنا للفظة تمثيليَّة أو رواية تمثيليَّة أو رواية منذ بدايات عصر النَّهضة إلى اليوم ، وهي أصلاً كلمة يونانيَّة تعني " الحركة " وقد أطلقت على الفنّ التَّمثيلي ، منذ نشأته البعيدة في المجتمع الأثيني "[2].

ولا يكتفي الحدّ هنا عند هذين المرجعين بل ثمَّة دارسون آخرون ، ولكن مجال البحث لا يستوعب الجرد الشَّامل لكلِّ أصحاب هذا الفريق "منهم عبد العزيز حمودة،وعزالدين إسماعيل،ورشاد رشدي وغيرهم استخدموا مصطلح الدراما للدلالة على المسرحية"[3].

أمَّا الفـريق الثَّاني الـذي تبنَّى موقف التَّفريق بينهما فنتوقف فيه عند " عطية العقَّاد " الذي يقول : " الدراما ببساطة هي النَّصّ المكتوب ، وينظر إليه كأثرٍ أدبي حين يعرض هذا النَّصّ على خشبة المسرح فإنَّه يتحوَّل إلى قطعةٍ مسرحيَّةٍ أو نصٍّ مسرحيّ ، وتتحوَّل الدراما إلى نصٍّ مسرحيٍّ بفضل الإضافات المتمثِّلة في الإشارات الإخراجيَّة ، وحركات وأداء الممثِّلين المنظر المسرحي ،

---

[1] – هلال ، (محمد غنيمي –) : [1962 م] ، **الأدب المقارن** ، ط 03 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ص : 160 .

[2] – عاصي ، (ميشال –) ، وَ يعقوب ، (إميل –) : [1987 م] ، **المعجم المفصل في اللغة والأدب** ، ط 01 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ص : 1139 .

[3] جديتاوي ،(هيثم)،البناء الدرامي في القصيدة العباسية، **مرجع سابق** ، ص : 30

والإضـاءة ، والـملابس وتفسيرات المخرج ، والموسيقى ، وأحياناً إدخال بعض الاستعراضات الرَّاقصة ، هذه المفردات والرُّؤى المختلفة لها هي التي تحوِّل النَّصّ الدرامي إلى نصٍّ مسرحي ، بمعنى أنَّه يصبح عنصراً إلى جوار العناصر التي تشكِّل بنية النَّصّ المسرحي"[1].

وكأنَّه بهذا ينفي وجود علاقة بينهما وإن وجدت كانت – فقط– بمثابة الجهاز الحامل (أي المسرح) أو الوعاء المقدّم للدراما فهو يقول : " ونأمل أن نكون قد اتَّفقنا الآن على مفهوم المسرح وسلَّمنا بأنَّه شيءٌ مختلف تماماً عن الدراما ، وأنَّ له علومه الخاصَّة المستقلة عن علم الدراما"[2].

وفي نفس الاتجاه نجد " **مارتن إيسلين** " (**Martin Esslin**) (1918 – 2002) " يعلّق على تعريف قاموس أكسفورد للدراما إذ يقول : " تعرّف النُّسخة التي بحوزتي من قاموس أكسفورد الدراما بأنَّها : كتابة في النَّثر أو الشِّعر مهيَّأة لأن تمثّل على خشبة المسرح وتتضمَّن قصَّةً تحتوي على الحوار والفعل وتمثَّل بإيماءات مرافقة وملابس ومشاهد ، تماماً كما في الحياة الحقيقيَّة إنَّها مسرحيَّة " إنَّ هذا التَّعريف ليس طويلاً ومفكَّكاً فحسب ، بل إنَّه غير صحيح على الإطلاق . فالقول بأنَّ " الدراما هي كتابة في النَّثر أو الشِّعر " يتضمَّن أنَّ النَّصّ مكتوبٌ سلفاً ، ولذا فإنَّ هذا التَّعريف لا ينطبق على الآداء المسرحي المرتجل ، أمَّا عبارة " ... تتضمَّن قصَّةً تحتوي على الحوار ... " فإنَّها تؤدِّي إلى التَّساؤل التَّالي ماذا عن الإيماءات الدراميَّة الرَّائعة التي أمتعت جماهير باريس في القرن التَّاسع عشر ؟

---

[1] – العقاد ، (عطية –) : [1997 م] ، ***تأمُّلات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي ، دراسة في المصطلح النَّقدي*** ، عالم الفكر ، مج 26 يوليو 1997 م ، ص : 213 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 215 .

كما تقود عبارة : " مهيَّأة لأن تمثَّل على خشبة المسرح " إلى طرح هذا السُّؤال : ماذا عن الدراما في التّلفزيون أو الإذاعة أو السِّينما ؟ وبالنِّسبة لمقولة إنَّها " تمثَّل بإيماءات مرافقة وملابس ومشاهد " يمكن القول : إنَّه بالرَّغم من صحَّة كلمة " إيماءات " في هذا المجال إلَّا أنَّ بقيَّة المقولة ليست دقيقةً ذلك أنَّني شاهدت دراما ممتازة بدون ملابس خاصَّة أو حتَّى مشاهد ، وأخيراً تبدو عبارة " كما في الحياة الحقيقيَّة " مبالغاً فيها نوعا ما "[1].

وكأنَّ " مارتن إيسلين " لا يقبل أن تحدّد الدراما في كونها نصّاً مكتوباً مهيأ ليجسَّد على خشبة المسرح،كما يُستبعد أنَّها مجرَّد مشاهد وملابس وفي موقفه هذا اقترابٌ من أصحاب الموقف الثَّالث.

ومن بين أصحاب الموقف الثَّالث " كوركينيان " إذ يقول : " وفي مرحلةٍ متأخِّرةٍ زمنيًّا (في العشرينات) أكَّد هيوغو في المقدِّمة التي كتبها لمسرحيَّة (كروميل) على حياتيَّة وحتميَّة هذه الصلاحيَّات المسؤولة والواسعة الممنوحة للدراما : تتضمَّن الدراما كلّ الشِّعر بصورة كاملة ، أمَّا الأودا والملحمة فتتضمَّن ... جنين الدراما،هذا بينما تتواجدان كليهما في الدراما في حالة الدراما تطور. لقد تشرَّبت الدراما جوهرهما ... إنَّ الشِّعر الغنائي بصورةٍ خاصَّة يشبه الدراما ... إنَّ عصرنا بالأساس ، عصرٌ درامي مثلما هو في نفس الوقت ، عصر شعر غنائي بدرجة كبيرة ... وكلُّ شيءٍ في الأدب المعاصر يسعى باتجاه الدراما ..." [2].

---

[1] – إيسلين ، (مارتن –) : [1987 م] ، **تشريح الدراما** ، مرجع سابق ، ص : 06 .

[2] – جديتاوي ،(هيثم –) ، **مرجع سابق** ، ص : 36 . نقلاً عن :كوركينيان ، **الدراما** ، ضمن كتاب نظريَّة الأدب والأدب العالمي لعدد من الباحثين السُّوفييت المتخصِّصين ، **مرجع سابق** ، ص : 826 .

في هذا القول نلمح احتجاجاً يكسر ذلك القول الدَّاعي بتضيق الدراما وفي مقابله نلمح بديلاً آخر يدعو إلى تغيير ذلك المعنى الضيِّق واستبداله بمعنى يسعى إلى اتِّساعٍ دلالي يحوم حول معنى الدراما يجعل من الأدب بمختلف أنواعه يسعى باتِّجاه الدراما ، هذا ما يؤكده " يوسف اليوسف " الذي يعدّ : " من الخطأ الظنّ بأنَّ الدراميَّة وقفٌ على المسرح وحده ، إذ ثمَّة تواصلٌ عميق في رأيي بين المسرحيَّة والرِّواية والملحمة والقصَّة والأسطورة والحكاية والنّكتة والخبر ، وذلك لأنَّ جميع هذه الأنواع الأدبيَّة تؤدِّي وظيفةً واحدةً في جوهرها وفي أعماقها ، وألا وهي نبش الدراميَّة المبثوثة في الوجود والمجتمع والنَّفس البشريَّة ، ففي قناعتي أنَّ حرباً بين جيشين أو تعارضاً بين قوَّتين اجتماعيَّتين ، أو صداماً بين كوكبين ، أو شجاراً بين رجلين أو طفلين ، أو عملاً يستهدف استصلاح الأرض للزِّراعة كلُّ هذا في رأيي ، هو أنماط أو تجلّيات متنوِّعة لجوهرٍ واحد . لمبدأ واحد هو الدراميَّة "[1].

ونحن هنا نقف موقف المرتبك من هذا المصطلح والسَّبب هذه الآراء المضطربة والمتباينة التي تجعل الباحث في حيرة وقلق الموقف اتجاه هذا المصطلح وربما غيره من المصطلحات التي بات البحث فيها يشبه البحث في الظلام ، وإن قلنا إنَّ هناك يقيناً فهو كثافة الاضطراب في تحديد المفهوم عند الدَّارسين ، وهذا ما يعبِّر عنه " علي بن تميم " : " الدراما رغم وضوحها تربك الباحث وتجعله يعجز عن المضيِّ في تعريفها ، نظراً لأنَّها تقع في المجرَّد ، وتمتدُّ في التَّاريخ وتكفي نظرة عابرة في المعاجم المتخصِّصة لكي نتبيَّن ثراء تجليّاتها ، وكثرة اصطباغها في ألوان متفرّقة مما

[1] – اليوسف ، (يوسف –) : [1979 م] ، **ما الدراميَّة** ، مجلَّة الحياة المسرحيَّة ، العدد : 07 ،دمشق ص : 17 .

يصعب الاطمئنان لتعريفٍ واحد ، والغريب في الأمر أنَّ مجمل الأعمال الموسوعة في الدراما تتحاشى أن توجد مفهوماً قاطعاً في تعريفها ، وتكتفي بذكر أشكالها وتنوُّعاتها كما هو الشَّأن في موسوعة المسرح في العالم التي صدرت عام 1977 م "[1] .

وفي ذات السِّياق يعطي " علي بن تميم " تعريفاً لدراما يميل فيه كلَّ الميل إلى ربط الدراما بالتَّمثيل فيقول : " فبكلمة دراما نعني ذلك الضَّرب من التَّخيُّل المصمَّم للتَّمثيل والمبنيّ على اتّفاقات دراميَّة خاصَّة ، فنعت " درامي " يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتَّخيُّل الممثَّل وهي قادرةٌ على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي وبدون الممثّلين ، من هنا جاء نعتها بالمجرَّد ولأنَّها كذلك فهي لا تنفكُّ تبرز في أعمال غير دراميَّة كالشِّعر والسَّرد "[2].

والواضح من خلال هذا التَّعريف خصوصاً في شقِّه الأخير الذي يقول صاحبه فيه : (من هنا جاء نعتها بالمجرَّد كذلك فهي لا تنفكُّ تبرز في أعمال غير دراميَّة كالشِّعر والسَّرد) ، والواضح هنا أنَّه يربط الدراما بالمسرح رغم إقراره بأنَّ الأمر مربك وفي ذات الوقت يقصي الوجود الدرامي في الشِّعر والسَّرد من خلال وصفهما بالأعمال غير الدراميَّة .

غير أنَّ حقيقة هذه الارتباكات التي تحول حول ضبط معنى عام يشكل هويَّة الدراما تتعلَّق بفهم الدراما وتمظهراتها في النُّصوص الأدبيَّة فهذا " مارتن إيسلين " يقول : " كتبت آلاف عديدة من المجلَّدات عن الدراما ، ومع ذلك فلا يبدو أنَّ هناك تعريفاً مقبولاً واحداً بشكلٍ عام لعبارة

---

[1] – بن تميم ، (علي –) : [2003 م] ، ***السَّرد والظَّاهرة الدراميَّة ، دراسة في التَّجليَّات الدراميَّة للسَّرد العربي القديم*** ، ط01، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 07 .

[2] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 07 .

الدراما "[1] . وهذا إقرارٌ آخر يوحي بزئبقيَّة المفهوم وقد يؤول هذا بزئبقيَّة الإنتاج الأدبي الذي يتعلَّق هو الآخر بزئبقيَّة النَّفس البشريَّة ففكرة الاهتمامات والرَّغبات والحالات النَّفسيَّة تمنع التَّطابق بين كلِّ البشر والأمر يبدو مستحيلاً على الإطلاق فكلُّ واحدٍ منَّا له من هذه (الاهتمامات والرَّغبات ...) ما يحصد له الخصوصيَّة وفي ذات الوقت لا نستطيع أن نضع داخل أنفسنا حدوداً فاصلة بين هذه الأمور وأن نصنِّف كلاًّ منها في مكان وحسب الزَّمن فقط تختلط وتجتمع دفعة واحدة ، وهذا المعنى نسقطه على الدراما ، فالدراما تستند في قوَّتها وعلاماتها المميّزة التي تخوّلها لصنع أسلوب تعبيري إلى مجال التَّعدُّد في الصُّور أو الوجوه " فللدراما وجوهٌ متعدِّدة في صورها ، وتناقضات في معانيها تماماً كالعالم الذي تقوم بتصويره "[2]. وبإمكاننا أن نُضيف إلى ما سبق أنَّ الدراما هي الواقع حين يُعبِّر عن الحياة بكلّ تفاصيلها .

2-3 – البناء الدرامي وحدود الرِّواية الدراميَّة :

يعرف البناء الدرامي على أنَّه الجسم الفنِّي المتكامل والذي " يتألَّف من عناصر مبنيَّة ومرتَّبة ترتيباً دراماتيكيًّا خاصًّا ، وطبقاً لقواعد يفرضها النَّمط الدرامي وانتماء الكاتب لتيَّار أو منظور أو مدرسة دراميَّة معيَّنة كالواقعيَّة والرَّمزيَّة والرُّومانسيَّة ... إلخ ، ويتكوَّن البناء الدرامي من عددٍ من الوحدات التي تنتج الجسم المتكامل والنِّهائي للعمل الدرامي"[3].

---

[1] – ***تشريح الدراما*** ، مرجع سابق ، ص : 06 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 143 .

[3] – حمادة ، (إبراهيم –) : [1985 م] ، ***معجم المصطلحات الدراميَّة*** ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص : 113 .

" ويشتمل البناء الدرامي على حدثٍ وصراع وشخصيَّات يقوم بتجسيد الحدث من خلال توافر ظروف مناسبة ...كما يتطلَّب الصِّراع وجود أطراف تكفل حركاتهم المتضادَّة تحقِّقه في إطار علاقة قائمة على ديمومة فعل كلّ طرف في مواجهة الآخر سعياً لخلق نموذجٍ جديد يقوم على جدليَّة الاختلاف في الاتجاه والغايات وفي ذلك ما يربط هذا الفنَّ بفعل الطَّبيعة القائم على العلاقات الضدّيَّة في أكثر من ظاهرة من ظواهرها الكثيرة ولا سيما في الطَّبيعة الإنسانيَّة "[1].

2-3-1 – الرِّواية الدراميَّة :

هي تماهٍ روائي تتلاشى فيه المسافة بين الشَّخصيَّات والحبكة على حدِّ تعبير " أدوين موير " (edwinmuin) " وأنَّ الرِّواية الدراميَّة لسيت الشَّخصيَّات فيها أجزاء من آليَّة الحبكة ولا الحبكة مجرَّد إطار بدائي يحيط بالشَّخصيَّات ، بل تلتحم على العكس كلتاهما معاً في نسيج لاينقصم ، فالسِّمات المعيَّنة للشَّخصيَّات يتحدَّد الحدث ، والحدث بدروره يغير الشَّخصيَّات مطوَّراً إياها وكهذا يسير كلُّ شيءٍ في الرِّواية إلى النِّهاية "[2].

وفق هذا التَّحديد فالرِّواية الدراميَّة رواية قائمة على نسيج تتداخل فيه الشَّخصيَّات بالحبكة حتَّى نهاية الرِّواية " والرِّواية الدراميَّة في أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشِّعريَّة تماماً كما

---

[1] – إسماعيل ، (عزّ الدِّين –) : ***الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة)*** ، مرجع سابق ص : 168 – 169 .

[2] – موير ، (أدوين –) : [1965 م] ، ***بناء الرِّواية*** ، ترجمة : إبرهيم الصَّيرفي ، مراجعة : عبد القادر القط ، الدَّار المصريَّة للتَّأليف والتَّرجمة ، القاهرة ، مصر ، ص : 37 .

تتَّصل رواية الشَّخصيَّة بالكوميديا "[1] ،والرِّواية الدراميَّة هي التي تنجح في تحفيز المتلقِّي على التَّفاعل مع التَّوتُّرات التي تصنعها بين ثنايا العمل الإبداعي .

" النَّصّ الدرامي يتمتَّع بقدرة حيويَّة على بثِّ العوالم الدراميَّة داخل المتفرّج والقارئ مع اختلاف بينهما في تلقِّي هذه العوامل ، فالمتفرِّج لا ينفكُّ يتلقَّى الملفوظات وهي تترى عليه دون توقُّف ، أمَّا القارئ فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهد معيَّنة والعودة إلى الوراء وإجراء مقارنات بين المقاطع ، علاوةً على أنَّ المتفرِّج يتعامل مع أنساق سميائيَّة أكثر تنوُّعاً "[2].

ما هو متعارف بين النقَّاد أنَّ الرِّواية مقسَّمة إلى ثلاثة أقسام وهي رواية الشَّخصيَّة ورواية الحدث والرِّواية الدراميَّة ، ويضاف إلى هذا صلة التَّقاطع والتَّقارب بين سمات الدراما التي ناقشها أرسطو في كتابه فنّ الشِّعر سواء تعلَّق الأمر بالتراجيديا أو الكوميديا ، ولهذا يرى " موير " أنَّ التَّماثل بين الحدث والشَّخصيَّات في رواية من هذا النَّوع جوهري إلى حدٍّ لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما قلَّ عنه.

وبامكاننا القول إنَّ أيَّ تغيير في الموقف يتضمَّن دائماً تغيراً في الشَّخصيَّات كما أنَّ كلَّ تغيُّر درامي أو نفسي خارجي أو داخلي في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم ، ينتج أو يتشكَّل منهما معاً ، ومن تلك الزّاوية تنفرد الرِّواية الدراميَّة عن رواية الحدث ورواية الشَّخصيَّة أنَّ حبكتهما

---

[1] -- موير ، (أدوين -) : [1965 م] ، ***بناء الرِّواية*** ،***مرجع سَّابق*** ، ص : 37 .

[2] - ***نفس المرجع*** ، ص : 37 .

جزءٌ من معناها"[1]. فالشَّخصيَّات تتحرَّك وفق المواقف المسندة لها ، ما يُحيل إلى أنَّ كيفيَّة ونوعيَّة المواقف تُظهر البُعد الدرامي .

" تتوازى فيها قيمة الشَّخصيَّة بقيمة الحدث بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معاً ، كما أنَّ عنصر التَّوتُّر أساسي فيها ، والشَّخصيَّات فعَّالة بحيث ينشأ عن ذلك دائماً عنصر التَّوقُّع"[2].

يقول " موير " : " نستطيع أن نمضي نحو التَّعميم التَّالي ، وهو : أنَّ العالم الخيالي للرِّواية الدراميَّة يقع في " الزَّمان " ، وأنَّ العالم الخيالي لرواية الشَّخصيَّة يقع في المكان ، ففي الأولى ، باختصار ، يقدّم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان ويبني حدثه في نطاق " الزَّمان " وفي الثَّانية يفترض الزَّمان فيكون الحدث إطاراً زمنيًّا ثابتاً ، يوزع دائماً ويعدل مرَّةً بعد أخرى في نطاق " المكان " فالثَّبات والخلط الدَّائري في حبكة رواية الشَّخصيَّة هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها ، أمَّا في الرِّواية الدراميَّة فتسلسل الحدث وحله هما اللذان يصنعان ذلك وقيم رواية الشَّخصيَّة اجتماعيَّة ، أمَّا قيم الرواية الدراميَّة ففرديَّة أو عامَّة حسب تقديرنا ، فنحن في النَّوع الأوَّل نرى شخصيَّات في مجتمع ، وفي النَّوع الثَّاني نرى أفراداً يتحرَّكون من بداية إلى نهاية ، وكلا هذين النَّموذجين من الرِّواية لا يتعارضان ولا يتَّسم أحدهما الآخر ، بل هما طريقان متميّزان في رؤية الحياة ، الفرد في الزَّمان ، والمجتمع في المكان"[3].

---

[1] – موير ، (أدوين –) : ***بناء الرِّواية*** ، مرجع سابق ، ص : 41 – 42 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 42 .

[3] – ***نفس المرجع***،، ص : 61 – 62 .

يقول " رولان بارث " (R.Barthes) بمجرَّد أن نخوض ممارسة الكتابة فأنَّنا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة ، هذا ما أدعوه نصًّا ، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبيَّة : في النَّصّ لا نتعرَّف على شكل المحاولة النَّقديَّة ... لأنَّ الكتابة عندما خلخلة والخلخلة تتعدَّى ذاتها "[1].

يحدَّد العرض الدرامي بالدُّخول إلى مكان الحكاية ، وبمقابلة أشخاص لم يكن السَّامع ليسمع بهم من قبل ، ويشترط في العرض الدرامي أن تُحْدِث في المخاطب حيرة ودهشة تشدُّه لمتابعة الأحداث ، فبمجرَّد معرفته الحقائق الأساسيَّة عن المكان والأشخاص حملة الحكاية – ينبغي– كي يكون العرض ناجحاً أن تنشأ لديه حالة حبّ الاستطلاع والتَّشويق لمعرفة المزيد من الأحداث ، هذا ويجب أن يتضمَّن العرض تقديم الخلفيَّة الضَّروريَّة من المعلومات اللازمة لتطوُّر أحداث الدراما"[2].

" أمَّا الحبكة أو ما يسمَّى بالبناء الدرامي أو العقدة الدراميَّة فهي من خصائص الدراما التي تكسبها معناها ، وهي تصرُّف أدبي فنِّي في القصَّة ، ويراد منه تحويلها إلى دراما ، فالقصَّة هي مضمون العمل الدرامي والحبكة صناعة الأحداث التي تحمل هذه القصَّة "[3] . ففي الحبكة يتجسَّد مضمون الدراما .

---

[1] – بارث ، (رولان –) : [1986 م] ، **درس السّيميولوجيا** ، ترجمة : عبد السَّلام بن عبد العالي ، ط 02 ، دار توبقال ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 48 – 50 .

[2] – سرحان ، (سمير –) : [2000 م] ، **مبادئ علم الدراما** ، مركز الشَّارقة للإبداع الفكري ، الشَّارقة ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة ، ص : 54 .

[3] – **نفس المرجع** ، ص : 53 .

وتستند الحبكة الدراميَّة على تفاصيل مهمَّة وهي :

1- " توسيع مجال القصَّة زمانيًّا ومكانيًّا .

2- توسيع التَّفاصيل ،أو إضافة تفاصيل جديدة .

3- إضافة شخصيَّات .

4- ابتكار أحداث "[1]. فمجال الحبكة الدراميَّة يتَّسع نحو إبراز التَّفاصيل ومدّ الأحداث وتفعيل دور الشَّخصيَّات .

" أمَّا عن العناصر البنائيَّة في الدراما فأوَّلها التَّوتُّر ، إذ هو أهمُّ سمات العلاقة بين أجزاء هذا العمل الفنِّي "[2] وهو يمثِّل حالة الجذب وأساس التَّشويق في العمل ، ويتفاوت قوَّةً وضعفاً ، وتعقيداً وبساطة ، حتَّى يصل إلى قمَّة التَّوتُّر ، " فيحدث ما يقال له ذروة الدراميَّة "[3].

" ومن الوسائل البسيطة للتَّوتُّر الدرامي المفاجأة "[4]. ما يعني ظهور مواقف جديدة تتطلَّب مواقف جديدة تتطلَّب ردود أفعال موازية لها .

2-3-2 – الفيلم السّنمائي والرِّواية :

في عصرنا هذا أصبحت السينما سجلاً مرئيًّا هامّاً وضروريّاً لإعادة وتحويل اللغة نحو الصُّورة هذه الأخيرة التي ثبتت في الأفكار والخيالات مدلولات مرئيَّة مستعينة بتقنيَّات تركيبيَّة وهندسيَّة

---

[1]- الشاروني ، (يوسف -) : [1998 م] ، **مع الدراما ، أثر تطوُّر الاتِّصال على تطوُّر الأشكال القصصيَّة** ، الهيئة المصريَّة العامَّة ، القاهرة ، مصر ، ص : 31 .

[2] - **نفس المرجع** ، ص : 37 .

[3]- **نفس المرجع** ، ص : 65 .

[4] - **نفس المرجع** ، ص : 41 .

وكهربائيَّة وغيرها ، وفي عثور الإنسان على تلك اللوحات أو الصُّور المتحرِّكة هو في حدِّ ذاته نوع من الإبداع أو بمقام " القفزة السِّحريَّة ففي القرن التَّاسع عشر حينما شاهد النَّاس الصُّورة المتحرِّكة لأوَّل مرَّة ، تحرَّكت معها قلوبهم وانجذبت إليها أبصارهم ، فالحركة هي التي ميَّزت السّينما بوقعها الخاص على عكس بقيَّة الفنون التي تتَّسم بالثَّبات كالنَّحت والرَّسم وحتَّى الفنّ المسرحي بكلِّ إمكـانـاته ، فهـي التي تتفاعل مع المتلقِّي بعناصرها المختلفة من صوت وصورة ومؤثِّرات أخرى كثيرة "[1].

فعلاقة الصُّورة بالإنسان هي علاقة تطوُّر لامس مختلف المجالات المتعلِّقة بمختلف التَّغيُّرات العلميَّة ، والصُّورة بشكلها الحديث حديثة عهد بالإنسان على الرّغم من وجود إرهاصات قديمة جدًّا تتعلَّق ببعض الرُّسومات البدائيَّة ليتحوَّل الأمر شيئاً فشيئاً إلى أشكال عديدة للصُّورة التي تعدُّ عضواً مهمًّا في بناء السِّينما .

" إنَّ السِّينما – في كثير من الأحيان – قد تتحوَّل لتكون نوعاً من الثَّقافة البصريَّة نادرة المثال فهي تختلف عن اللوحة الفنيَّة : لأنَّها ملأى بالحياة وتختلف عن التَّأمُّل في الطَّبيعة بشكلٍ مباشر لأنَّها تختزل الأبعاد والمسافات مكانيًّا وزمانيًّا وتحيط كلّ هذا بهالة كبيرة من مؤثّراتها"[2].

فالفيلم السِّنمائي من الضَّروري أن يضمَّ إليه العناصر التَّكوينيَّة للفنون البصريَّة كالتَّصوير الفوتوغرافي واللعب الذَّكيّ على التقنيَّات الضَّوئيَّة القائمة على النُّور والظُّلمة وعلى الإيقاع

---

[1] – عجور ، (محمد –) : [2010 م] ، ***التقنيات الدراميَّة والسّنمائيَّة في البناء الشِّعري المعاصر ، دراسة نقديَّة*** ، ط 01 ، دار الثَّقافة والإعلام ، الشَّارقة ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة ، ص : 30 .

[2] – ***المرجع السابق*** ، ص : 31 .

والموسقى فالفيلم السِّنمائي لا يقتصر على الجانب الأدبي بل يعتمد أيضاً على الانفعالات غير الأدبيَّة ، فالفيلم قادرٌ على احتباس أنفاس المشاهد . وإخضاعها للذُّهول بحسب الإمكانات الخادمة له .

ولأهميَّة الجانب الجمالي فالإنسان بحاجة ماسَّة إلى إشباع ذاته بطريقة فنيَّة من خلال التَّعبير على ما يمسُّ الذَّات الإنسانيَّة في الواقع كالتَّعبير عن الأمل والألم فواقعنا مزدحم بالقصص المتنوّعة وإذا أخذنا القصص الحزينة على سبيل المثال فهي متوفِّرةٌ بشكلٍ واسعٍ في واقعنا ومجتمعاتنا منتجة لها بكلِّ الأوجه والمعايير ولكنَّنا نشعر بعاطفة مضاعفة حينما نشاهد تلك القصص المشابهة للواقع عبر الشَّاشات وتحت لواء السِّينما من خلال الفيلم السِّنمائي أو التِّلفزيوني ... إلخ ليس لأنَّ التَّناقض موجود فينا وإنَّما ذواتنا تميل إلى ذلك وإلى قصص بشكل حوار وسيناريو.

" والواقع أنَّ السِّينما لا تعدو أن تكون نشاطاً فنيًّا يرتبط بنشاطات فنيَّة أخرى ولكن إبهار الصُّورة المتحرِّكة جعل بعض الدَّراسين ينظرون إليها أنَّها الفنُّ الأهمّ في وسط سائر الفنون لإقبال الجماهير عليها من كافَّة الطَّبقات ذلك أنَّ الفيلم يقدّم رواية أدبيَّة يقدّمها بإمكاناته المتعدِّدة" [1].

فالأفلام قد تمنح الإنسان ذلك الهدوء الحسِّي والاستقرار الفكري ولو للحظات مقدِّمَةً له خدمة الإشباع الغريزي من خلال تلذُّذه بجوانب العمل الفنِّي بشكله السَّمعي والبصري بما في ذلك التَّعاضد السَّردي.

[1] – *المرجع السَّابق* ، ص : 31 .

فالسِّينما هي شكل للغة " والغرض الوحيد لأيِّ لغة أن تحكي شيئاً ، ومهما كانت قوَّة الأسلوب ودقَّة الإيقاع ، وروعة الألفاظ فإنَّ اللغة لا يمكن أن تكون هدفاً في ذاته لأنَّها يجب أن تكون وسيلة ولذلك يجب ألَّا نحكم على لغة السِّينما من النَّاحية الجماليَّة ، وإنَّما بمقدار الخدمة التي تؤدِّيها القصَّة "[1].

وأمر اللغة مشترك في ذلك مع الرواية فهي أيضاً لغة والغرض فيها أن يخدم التَّشكيل الجمالي للغة التَّجربة الإبداعيَّة ويؤدِّي وظائف عدَّة على رأسها الإمتاع والفائدة .

ويتألَّف الفيلم السِّنمائي من لوحات ومشاهد ولقطات يتمُّ تصويرها ثمَّ تجمع وتركب في مرحلة المونتاج بحيث تناسب اللقطات مع فكرة النَّصّ والسِّيناريو.

"فالسِّينما تقوم بتسجيل الحركة وإعادة عرضها علينا بعد إخضاعها لعدَّة عمليَّات تقنيَّة مقصودة"[2].

وقد تخفّف حدَّة بعض التقنيَّات السَّرديَّة كالحوار فقد يصبح دوره موازياً للمؤثِّرات السَّمعيَّة أو البصريَّة " فالسِّينما تجعل الحوار ثانوي القيمة بالنسبة للأشياء الأخرى المهمَّة والمثيرة التي تمتع العين والأذن ، وقد يعتمد الحوار في المسرح على المبالغة والتَّضخيم وأحياناً التَّنغيم والإيقاع والبعد عمَّا يقال في الواقع ، ولذلك يفتقد- في بعض الأحيان – الواقعيَّة ، أمَّا في السِّينما فإنَّ الحوار يميل إلى البساطة والإيجاز والتَّلميح والاقتراب مع الواقع ، وكلَّما قلَّ الحوار في الفيلم واحتلَّت الصُّورة المكان

---

[1] - ***المرجع السَّابق*** ، ص : 32 .

[2] - محرم ، (مصطفى -) : [2001 م] ، ***السّينما والفنون*** ، الهيئة المصريَّة العامَّة ، مكتبة الأسرة ، ص : 102 – 103 .

الأكبر زادت فرصـة الإبداع والتَّميّز "[1]. ففي السّينما يكون الحوار في تماثُل مع الواقع الذي يحتويه ، فالمشاهد الحواريَّة في البيت مثلاً تختلف عن مكان العمل أو الشَّارع .. وهكذا .

فالحوار في السِّينما تدعمه الصُّورة فتكون الحكاية مدعومة بالصُّورة فقد يختزل الصَّمت في مكـان مـا كـالسِّجن مثلاً حـوارات عـدَّة ، فيـفهم منها المتلقِّي ندم تلك الشَّخصيَّة وقهرها وضيقها ... والوضع المرير في ذلك المكان فتنوب الصُّورة عن اللفظ لتعبِّر عن حالها بحالها ، فدور الصُّورة من خلال ذلك السِّجن أبلغ من الحوار وهنا آزرت الصُّورة الحوار وبلغت المقصد بدلاً عنه.

غير أنَّنا بهذا لا نفرغ الحوار من هويَّته ودوره المميِّز فلا يجوز لأيٍّ كان طمس جوهر الحوار في السِّينما أو النَّظر إليه على أنَّه أقلُّ رفعة وإنَّما هو حالة تفاعل بين العناصر السِّنمائيَّة الأخرى وتبادل مؤقَّت للأدوار بحسب السِّياقات الفنيَّة وبذلك يمكن للصُّورة في السِّينما أن تختزل الكلمة .

" فالكلمة في العمل السِّينمائي منذ وضعها الأوَّل تولد بصيرورتها وتحوِّلها فهي كتبت لتصير ألواناً مرئيَّة حيَّة في إطارها الزَّماني وفي مجالها المكاني ، كتبت لتصير أصواتاً مسموعة كتبت لتنسلخ عن الفرديَّة وتلتحق بالجماعيَّة كتبت لتستقطب الجماليَّات التي يمنحها إياها المخرج والمصوِّر ومهندس الصَّوت وصانع الدِّيكور ومركِّب الشَّريط إنَّها تتقمَّص كلَّ براعات ومهارات أعضاء الفريق السِّنمائي الأساسيّين والثَّانويّين "[2].

---

[1] – محرم ، (مصطفى –) : [2001 م] ، ***السّينما والفنون ،مرجع سَّابق*** ، ص : 57 .

[2] – بن عيسى ، (خلفة –) : [1988 م] ، ***الرّواية والرّواية السّينمائيَّة*** ، ط 01 ، المؤسَّسة الوطنيَّة للكتاب ، الجزائر ، ص : 11 .

ومن جهة أخرى إذا ظفرت الرِّواية بوسام التَّميُّز واتَّصفت بالرِّواية القويَّة فنيًّا فهذا يعني قدرة الرِّوائي على استفزاز اللغة لإنتاج الفضاءات الجماليَّة التي يتقاسمها كلٌّ من الزَّمان والمكان تحت لواء حبكة متينة للأحداث بتجسيد لشخصيَّات مكتملة الدقَّة ومتقنة التَّوظيف فنجاح الرِّوائي يرتهن إلى دقَّة انتقاء الموضوع وترجمته بالكلمات التي تدخل القارئ في متاهة لا يميِّز فيها بين ما هو واقع وما هو متخيَّل لتصبح الكلمة " المكتوبة في بصر القارئ ألواناً وأصواتاً ، روعي فيها النَّغم الحلو واللون الجميل في انسجامٍ تام بين ما يقتضيه النَّغم من مقاطع صمت ، وما يستلزمه اللون من ظلال وأضواء "[1].

وفيما يخصُّ جمهور السِّينما فهو منوَّع ولا يتطلَّب شروطاً معيَّنة فهي مجال مفتوح أمام الأمِّي والمثقَّف فما توفِّره السِّينما قد لا يتوفَّر في الرِّواية ، فالرِّواية ذات طابع فردي مؤلّف / قارئ وإن كانت تخاطب الجماعة أمَّا السِّينما فالمؤلِّف فيها تشترك فيه التّقنيَّات السِّنمائيَّة من ديكور وإضاءة وصوت ومخرج ... والمتلقي هو الجمهور.

" فما يتوفَّر لدى السِّينما من وسائل تعبيريَّة متكاملة يجعل عباراتها جدّ غنيَّة وجدّ مؤثِّرة تغزو كلَّ الفئات والطَّبقات أميّين ومثقَّفين والكلمة المكتوبة ينشئها فرد ويقرأها فرد الكلمة السِّينمائيَّة تؤلِّفها جماعة ويقرأها الجميع "[2].

---

[1] – بن عيسى ، (خلفة –) : [1988 م] ، ***الرِّواية والرِّواية السّينمائيَّة، مرجع سابق*** ، ص : 10 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 11 .

فالسِّينما ليست الرِّواية والرِّواية ليست السِّينما فلكلٍّ منهما خصوصيَّة النَّوع وأسلوب التَّعبير على الرّغم من وجود جسور الرَّبط بينهما " والحقيقة أنَّ الرِّواية الأدبيَّة تختلف في جوهرها عن العمل السِّينمائي ، فالأولى تعتمد على اللغة والأسلوب أمَّا الثَّانية فتحوّل اللغة البشريَّة برموزها المكتوبة إلى نظامٍ جديدٍ تكون فيه الصُّوة هي الوسيلة النَّاقلة للرُّموز اللغويَّة وفي هذا النَّقل والتَّحويل يضطرُّ كاتب السِّيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطَّرح السِّينمائي"[1]. وهذا يُحيل إلى الرُّموز اللغويَّة بين الكتابة والصُّورة المرئيَّة .

2- 4- الرواية المغاربيَّة من الكتابة الورقية إلى الصورة السينمائية:

تُوجد مجموعة من الأعمال الرِّوائيَّة المغاربيَّة التي تمَّ تحويلها إلى السِّينما لتنتَج في أفلام سنمائيَّة على اعتبار وجود تفاوت في الانتشار وحتَّى في المضامين الفنيَّة لهذه التقنيَّة فالاقتباس من النُّصوص الرِّوائيَّة في المغرب العربي ليس بنفس الكثافة في المشرق العربي خصوصاً مصر التي تعدُّ رائدةً في هذا المجال كمًّا وكيفاً وإقبالاً.

2-4-1- في الجزائر:

استقَت السِّينما الجزائريَّة من الرِّواية مادَّتها لتمتِّع المشاهد وتقرِّب مضامين الرِّوايات وتنقلها من الورقيَّة إلى التَّفاعلات التَّجسيديَّة السَّمعيَّة البصريَّة ، غير أنَّ هذا النَّوع من التَّعاطي " الفنِّي " لم يكن بارزاً بشكلٍ واسع وإنَّما هي إنتاجات يسهل جردها وتعدادها وربَّما يؤول هذا إلى أصل الإنتاج

---

[1] - بلية ، (بغداد أحمد -) : [2008 م] ، ***التَّرجمة بين سيميائيَّة الرِّواية – الفيلم*** ، ط 01 ، دار الغرب للنَّشر والتَّوزيع ، وهران ، الجزائر ، ص : 24 .

السِّنمائي عموماً متذبذب في الجزائر ومحدود الكميَّة وعشوائي المواعيد لأسباب عدَّة على رأسها الطاقَّة الإنتاجيَّة والإشهاريَّة فمن بين الرِّوايات التي شهدت هذه النّقلة نذكر:

– رواية " الأفيون والعصا " 1965 م لـ " مولود معمري " قام بإخراجه " أحمد راشدي " 1969 م وهو فيلم راسخٌ في الذَّاكرة خصوصاً كونه من الأفلام التَّاريخيَّة التي تقف عند معاناة الجزائر من بطش الاستعمار الفرنسي وفي ذات الواقت تبرز جلَّ الشَّخصيَّات الثَّائرة في أقصى درجات الحزم والشُّموخ والتَّحدِّي للمستعمر مقبلة على الشَّهادة والتي تحقِّق النَّصر والحريَّة .

–رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة التي تحولت إلى فيلم.

2–4–2–في تونس:

تعاملت السِّينما التُّونسيَّة مع الرِّواية إذ نلفي بعض الأعمال السِّنمائيَّة تشترك مع الرِّواية في مضمونها الموجَّه للمتلقِّي من ذلك :

"– فيلم السَّنوات العشر المقتبس عن الرِّواية التي تحمل نفس العنوان لصالح الجابري .

– برق الليل عن رواية الكاتب التُّونسي البشير خريف بنفس الاسم " [1].

2–4–3–المغرب:

اقتبست السِّينما المغربيَّة هي الأخرى من أعمال روائيَّة حيث حوّلت مجموعة من الرِّوايات إلى أفلام سينمائيَّة ، نذكر منها :

[1] – الدريدي ، (الحبيب –) : [2016 م] ، ***السّينما التُّونسيَّة والأدب ، الخيط الضائع ،*** *https//ar.leaders.tm/ ، تاريخ النَّشر : 2016 / 11 / 05 ، تاريخ الاطلاع : 29 / 07 / 2020 م 19:13 .*

رواية الخبز الحافي لمحمَّد شكري وأخرج الفيلم رشيد بن حاج 2004 م يسرد قصَّة حياة الفتى محمد الذي يعاني الفقر تحت وطأة الاستعمار وقد أثار هذا العمل ضجَّةً ومُنع من العرض في عديد من الدُّول العربيَّة لما يحمله من قضايا ، ولكميَّة الجرأة التي قام عليها ومجمل السُّلوكات تُعدُّ من المسكوت عنه ، والرِّواية تميل إلى أدب السِّيرة الذَّاتيَّة للكاتب.

ولـ " عبد الإله الحمدوشي " أكثر من عمل روائي حوَّل إلى السِّينما فإلى جانب رواية الحنش التي نحن بصدد دراستها توجد رواية " شمس العشي " وهي رواية حوِّلت إلى فيلم سنمائي من إخراج " إدريس الميرني " حملت عنوان " العائدة " وهو قصَّة تسرد تعايش الأديان في المغرب وتناقش هُويَّة اليهود في المغرب بطلة الفيلم تعاني من مرض خطير سرطان الرَّحم فيكون الموت هاجساً ويكون في الحبّ والموسيقى دور المساهمة في الشِّفاء .

واتِّصالاً بما سبق وبما أنَّ التَّجريب يشكِّل مظهراً من مظاهر التَّحوُّلات التي وسمت بها الرِّواية الجديدة يحيلنا موضوع البحث إلى التَّطرُّق إلى التَّجريب والبحث في علاقته بالرِّواية المغاربيَّة المعاصرة.

3- التَّجريب ومغامرة الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة :

لحق التَّجريب الفنون الأدبيَّة خصوصاً القصَّة والرِّواية ، وتمثَّل " في الانقطاع الواضح عن مسايرة التَّقاليد السَّائدة للتُّراث الأدبي والالتزام بها ، تلك التَّقاليد التي تمثَّلت بشكلٍ واضحٍ في الواقعيَّة وصورها المختلفة ، إذ كانت الواقعيَّة – فيما رأى المبدعون والنقَّاد – تصدر عن رؤية وثوقيَّة

واضحة للكون والوجود والإنسان والطَّبيعة تتجلَّى في فهمٍ مكتملٍ للعالم "[1] ، وكمدخل لمعرفة المصطلح وعلاقته بالرِّواية يمكن القول " بداية " أنَّ الرِّواية – وبشكلٍ خاصٍ تحديداً – حاولت توسيع دائرة التِّقنيات الكتابيَّة وانقلبت على الشَّكل السَّردي القديم .

أضحى التَّجريب – في الآونة الأخيرة – من المصطلحات المغرية والمشكِّلة لمركزيةٍ جديدة حازت في حقل الإبداع الأدبي على الاهتمام والعناية غير أنه يجب الإقرار بأنَّ " مقاربة مفهوم التَّجريب في الحقل الأدبي عامَّة ، والرِّوائي خاصَّة ، لا تخلو من عسر ، اعتباراً لتعدُّد زوايا النَّظر إليه ، ومن ثمَّ اختلاف أشكال ممارسة وتباين المقصد من الضَّرب في مسالكه "[2] .

ننطلق في رحلة البحث عن التَّجريب من قول " مشال بوتور " (M.Butor) : " إنَّ الرِّواية تعبيرٌ عن مجتمع يتغيَّر ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنَّه يتغيَّر "[3] ، يمكن تفسير ما قاله " بوتور " على أنَّ ما من مجتمع استقرَّ على حاله ، بل الأكيد أنَّ حالة المجتمع قائمةٌ على التَّغيرات التي تظهر من خلال ثنائيَّة البناء والهدم ، ومهمَّة الأدب ملاحظة ذلك وليس هذا هدفه الوحيد بل التَّفاعل مع ما يعيشه المجتمع ومحاولة رصدٍ لحالاته .

يرد مصطلح التَّجريب من مصطلح " التَّجريبيَّة " وهو مصطلح علمي استخدمه " تشـارلز داروين " (Charls Robert Darwin) في نظريَّة التَّحوُّل في منتصف القرن الماضي

---

[1] – لوكاتش ، (جورج –) : [1972 م] ، ***دراسات في الواقعيَّة*** ، ترجمة : نايف بلوز ، ط 02 ، وزارة الثَّقافة ، دمشق ، سوريا ، ص : 12 .

[2] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : ***اتجاهات الرِّواية في المغرب العربي*** ، ، مرجع سابق ، ص : 361 – 362 .

[3] – بوتور ، (ميشال –) : [1986 م] ، ***بحوث في الرِّواية الجديدة*** ،ترجمة : فريد أنطونيوس ، ط 03 ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ص : 85 .

(ق 19) لمفهوم التَّحرُّر من النَّظريَّات القديمة في محاولة لاكتشاف الحقائق العلميَّة الجديدة ،كما استخدمه أيضاً " كلود بيرناد " (Cloude Bernard) في بحثه (مقدِّمة في دراسة علم الطبّ التَّجريبي) بهذا المعنى "[1].

إنَّ هذه المقدِّمة المصطلحيَّة تشير إلى أنَّ بداية ظهور هذا المصطلح كانت ضمن العلوم التَّجريبيَّة التي تنطلق من الملاحظة ، مبرراً باختيار نجاح الفرضيَّات المقترحة وصولاً إلى إثبات الحقائق والإقرار بها أخيراً ، لكنَّ الأمر هنا لا يزال مبهماً إلى حدِّ الآن كوننا نبحث في " معنى " التَّجريب في الحقل الأدبي .

إذ تشير الدِّراسات إلى أنَّ هذا المصطلح اندمج في الميدان الأدبي من خلال " المدرسة" الواقعيَّة التي يمكن الإحالة لها من خلال المقدرة على تجسيد الواقع وتصويره بشفافية عالية ، ولعلَّ " اميل زولا " (1840- 1905 م) هـو أوَّل من ربـط كلمـة " تجـريب " بالرِّواية ، في كتابه المعروف" الرِّواية التَّجريبيَّة " (1879 م) إلَّا أنَّ هذا الاستعمال الأوَّل اقترن بمشروع " زولا " الرَّامي إلى بلورة المذهب الطَّبيعي للوصول إلى " العلميَّة " في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطَّبيعة والطبّ ، وكان " زولا " يتقصَّد من وراء ذلك التَّوصيف أن تكون الرِّواية ثمرة تجربة منبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسقٍ روائي يضفي عليها مصداقيَّة تضاهي صدقيَّة الحقائق المتَّصلة بالتَّجارب العلميَّة "[2].

---

[1] – ينظر : سخسوخ ، (أحمد –) : [1989 م] ، ***التَّجريب المسرحي*** ، مطابع هيئة الآثار المصريَّة ، مصر ، ص : 01 .

[2] – برادة ، (محمد –) : [2012 م] ، ***الرِّواية العربيَّة ورهان التَّجديد*** ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ص : 48 .

وهنا ينحصر التَّجريب في تصوير الواقع في ومحاكاته ، " ومع ظهور مفهوم مغاير للأدب في نهاية القرن التَّاسع عشر وبداية القرن العشرين والاتجاه إلى بلورة نظريَّة أدبيَّة تهتمُّ بغائيَّة الكتابة وعلائقها باللغة والواقع والمرجعيَّة ... ، اكتسب مصطلح التَّجريب دلالاتٍ أخرى ، ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنواليَّة وتتمرَّد على القوالب الكلاسيكيَّة الموروثة "[1].

واقتراباً من مصطلح التَّجريب – دائماً – ينظر على أنَّه " ممارسة واعية تنطلق من تصوُّر شامل للصَّنيع الأدبي ، وتعمل في كلِّ مناحي السَّرد في الموضوعات ، واللغة وأسلوب العرض ، والمنظور والحبكة والفضاء والزَّمن والرَّاوي والشَّخصيَّات"[2] ، توحي هذه النَّظرة بتوسيعٍ تعاملي مع بنية العمل الأدبي ووعي بكيفيَّة الممارسة ، فيكون التَّجاوز بقصد تخطِّي الهيكل القديم للنَّصّ الرِّوائي واستبداله بهيكلٍ جديد يظهر قوَّته ، أمَّا " صلاح فضل " فيعدُّ " التَّجريب قرين الإبداع ، لأنَّه يتمثَّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التَّعبير الفنِّي المختلفة ، فهو جوهر الإبداع وحقيقة عندها يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل ممَّا يتطلَّب الشَّجاعة والمغامرة ، واستهداف المجهول دون التَّحقُّق من النَّجاح"[3].

---

[1] – برادة ، (محمد –) : [2012 م] ، ***الرِّواية العربيَّة ورهان التَّجديد***،مرجع سابق ، ص 48 .

[2] – زيتوني ، (لطيف –) : [2012 م] ، ***الرِّواية العربيَّة ، البنية وتحوُّلات السَّرد*** ، ط 01 ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ص : 30.

[3] – فضل ، (صلاح –) : [2008 م] ، ***الرِّواية العربيَّة ممكنات السَّرد*** ،ج 01 ، أعمال النَّدوة الرَّئيسيَّة لمهرجان القرين الثَّقافي الحادي عشر ، 11– 13 ديسمبر 2004 م ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد : 357 ، الكويت ، ص : 103 .

وبذلك يعدُّ " صلاح فضل " التَّجريب مصاحباً للإبداع ونهجاً نحو ابتكار تقنيَّات جديدة تؤطِّر العمل الإبداعي الأدبي ، ويضيف إلى ما سبق تصنيفاً لمفاصل التَّجريب الرِّوائي في ثلاث دوائر يرى أنَّها تتمايز مرَّةً وتتداخل مرَّات أخرى عدَّة ، يمكن عرضها فيما يلي:

" ابتكار عوالم متخيَّلة جديدة ، لا تعرفها الحياة العاديَّة ولم تتداولها السَّرديات القديمة مع تخليق منطقها الدَّاخلي ، وبلورة جماليَّاتها الخاصَّة .

توظيف تقنيَّات فنيَّة محدثة لم يسبق استخدمها في هذا النَّوع الأدبي ، وربما تكون قد جرّبت في أنوع أخرى ، تتَّصل بطريقة تقديم العالم المتخيَّل وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته ، مثل تيَّار الوعي أو تعدُّد الأصوات أو المونتاج السِّينمائي أو غير ذلك من التّقنيات السَّرديَّة المتَّجددة.

اكتشاف مستويات لغويَّة في التَّعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السَّائد ، ويجري ذلك عبر شبكة من التَّعالقات النَّصيَّة التي تتراسل مع توظيف لغة التُّراث السَّردي أو الشِّعري أو اللهجات الدَّارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعريَّة السَّرد "[1].

من خلال ما سبق يبدو أنَّ التَّجريب يتَّخذ مهمَّة الممارسة الواعية المتجاوزة للهيكل المألوف والرَّامية إلى التَّمرُّد المحكم على القواعد والآليَّات القديمة بهدف خلق وعيٍ جمالي جديد فكيف استقبلته الرِّواية المغاربيَّة إذن ؟

في البداية قد يجوز لنا عدُّ الرِّواية العربيَّة المشرقيَّة (في المشرق العربي) روايةً استثمرت مراحلها العمريَّة ، بمعنى أنَّها تحوَّلت وتجدَّدت ضمن مسارٍ تشهد له تراكمات سرديَّة روائيَّة كلاسيكيَّة

[1] - ***المرجع السَّابق*** ، ص : *104- 105* .

متواترة تدريجيًّا ، إذ تمكَّنت من تسجيل ذخيرة أدبيَّة عبر عقود مكَّنتها من أن تعيش في جوٍّ مستقرٍّ – نوعاً ما– مع الاعتراف بأنَّها واكبت نظيرتها (الرِّواية الغربيَّة) لتمكِّنها – في الأخير– هذه المرونة الكتابيَّة من التَّجديف في محيط التَّجريب بلا قلق .

أمَّا الرِّواية العربيَّة المغاربيَّة فأربكتها ظروف النَّشأة المتأخِّرة وصراع الوثب مع الزَّمن ، الأمر الذي جعل النقَّاد المغاربة يعبِّرون عن هذا الاضطراب بالحيرة والقلق ، يقول " أحمد المديني " : " ولم تدفعنا نحن معشر الكتَّاب والدَّارسين العرب ، وأخذتنا نعرة التَّأريخ والتَّحقيب والتَّصنيف بتسارعٍ مثيرٍ لإنتاجٍ لم يتسنَّ له أن يطوي القرن الواحد ، والتمسنا فيه الاتجاهات والتيَّارات والمدارس القيـميَّة والدَّلاليَّة والفنيَّة من غير أن نراعي بالضَّرورة الأطـوار الطَّبيعيَّـة التي يحتاج إليها أيُّ كائن (نصِّي) بين نشأته ونمائه وبلوغه النُّضج ، والنُّضجُ أنواعٌ وأعمار"[1].

يثبت هذا القول أنَّ الرِّواية المغاربيَّة سعت إلى كسب واستثمار الوقت الإنتاجي متجاوزةً بذلك " الضَّوابط " المرحليَّة والعمريَّة المتحكِّمة في نضج الكائن النَّصّي ، الأمر الذي يوحي بوجود خللٍ ما في مسار تشكُّلها ، يقول " محمد أمنصور " : " فالحديث عن مستقبل الرِّواية المغربيَّة يوحي – ضمنيًّا– كما لو أنَّ هذا الجنس الأدبي المستحدث محسومٌ في وجوده ضمن منظومة أدبنا المغربي

[1] – المديني ، (أحمد –) : [2002 م] ، **تحت شمس النَّصّ ، دراسات في السَّرد العربي الحديث** ، ط 01 ، دار الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 51 .

المعاصر، والحال أنَّ السُّؤال الذي يفرض نفسه بهذا الصَّدد هو : هل ما يسمَّى عندنا " الرِّواية المغربيَّة المعاصرة " لها ماضٍ وحاضر حتَّى يكون لها مستقبل ؟"[1].

إنَّ هذا القلق الذي خصّ الرواية المغربية قد يحمل العموم في هذا الخصوص،بمعنى يشمل هذا القلق الرِّواية المغاربيَّة في أقطارها الأخرى (الجزائر وتونس) على اعتبار أنَّ التَّشابه بين الأقطار الثَّلاثة في ظروف النَّشأة الحديثة – وفي مسار التَّحوُّلات فيما بعد – والتي كانت مع بداية منتصف السَّبعينات كبداية فعليَّة وحقيقيَّة للرِّواية المغاربيَّة في كلِّ هذه الأقطار وفي سياق التَّحقيب والتَّصنيف الخاصّ بالرِّواية المغاربيَّة يقول " أحمد اليبوري " : " إنَّ الرِّواية العربيَّة في المغرب لم تعرف انطلاقتها الحقيقيَّة إلَّا في الستِّينات والسَّبعينات ، وبلغت درجةً تعتبر مؤشرة على رسوخ للكتابة الرِّوائيَّة على امتداد الثَّمانينات والتِّسعينات ... "[2]. وبالتَّالي حطم التَّجريب هيكل اللغة السَّرديَّة فتجاوزت الرِّواية الزَّمن الخطِّي وما تعلَّق بالبداية والنِّهاية ووحدة الحكاية إلى ممكنات أخرى حطّمت من خلالها أعراف الرِّواية الكلاسيكيَّة فأصبحت الرِّواية تقوم على زئبقيَّة الزَّمن وتعدُّد الأصوات السَّرديَّة وتمازج المواد الحكائيَّة .

وعموماً لا نستطيع التَّنقيب بشكلٍ عميقٍ حول موضوع الرِّواية والتَّجريب في القطر المغاربي لأنَّ مجال البحث لا يستوعب ذلك ، هذا من جهة ، ومن جهةٍ أخرى فإنَّ موضوعنا العام يقترب جزئيًّا – وإلى حدٍّ ما– منه .

---

[1] – أمنصور ، (محمد –) : [1999 م] ، ***خرائط التَّجريب الرِّوائي*** ، ط 01 ، مطبعة أنفريرانت ، فاس ، المغرب ، ص : 47 .

[2] – اليبوري ، (أحمد –) : [2006 م] ، ***الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب ، البنية والدَّلالة*** ، ط 01 ، شركة النَّشر والتَّوزيع المدارس ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 15 .

خاتمة الفصل:

وصفوة القول في هذا الموضوع أنَّ الرِّواية العربيَّة المغاربيَّة على الرّغم من تجاوز أعمار النُّضج لديها ، وذلك لقلَّة الإنتاج في الإطار الكلاسيكي كما فعلت أختها في المشرق ، إلَّا أنَّ الكتابة الرِّوائيَّة المغاربيَّة المعاصرة عزَّزت دور التَّاريخ وحاولت أن تعتمد عليه بوصفه مادَّة قابلة للمعاينة والتَّحليل فاستحضرت التَّاريخ ونوّعت في طرائق وأساليب محاورته كما أنَّ الرِّوائي المغاربي حظي بالاطِّلاع على تجارب روائيَّة عالميَّة كالرِّواية الفرنسيَّة مثلاً ، واستطاع التَّفاعل مع مختلف الوسائط التي توفّر له كمًّا جماهريًّا معتبراً الأمر الذي سمح له بالاستفادة من التَّطوُّر الحاصل في الوسائط غير الكتابيَّة كالسِّينما مثلاً ، والتي حقَّقت لذاتها التَّطوُّر بحكم اتِّصالها بالرِّواية فكانت بالنِّسبة للرِّوائي المغاربي مجالاً يليق بالإبداع السَّردي الرِّوائي فيقتبس الرِّوائي من التّقنيَّات والفنيَّات السِّينمائيَّة أو حتَّى المسرحيَّة ليعزّز جماليَّة البناء الدرامي وليجعل من روايته قادرةً على أن تتحوَّل إلى كتابة مرئيَّة مناسبة ، ويضاف إلى ذلك أنَّ الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة انغمست في غمار التَّجريب دون أن تكترث لقضيَّة الرَّكام الرِّوائي والماضي الكمِّي والكيفي ، مسارعةً في الزَّمن للالتحاق بعصر التَّحديث العربي والغربي معاً ، إلَّا أنَّنا طرحنا موضوع التَّجريب وفق ضرورة بحثيَّة نراها تقترب من موضوع بحثنا والمتعلِّق بالرِّواية المغاربيَّة المعاصرة وله علاقة بمرتكزات هذا البحث خصوصاً استدعاء التَّاريخ في الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة والذي يعدُّ وجهاً من أوجه التَّجريب .

الفصل الثاني

البناء التَّاريخي بين أسئلة الرَّاهن ومدارات التُّراث

في رواية (أسرار صاحب السِّتر) لإبراهيم درغوثي.

1- البناء السَّردي للتَّاريخ في رواية (أسرار صاحب السِّتر) .

2- تمثُّلات التَّاريخ في (أسرار صاحب السِّتر) .

3- تمظهرات التُّراث التَّاريخي في الرِّواية .

تمهيد:

اغترفت الرِّواية التُّونسيَّة– إلى حدٍّ ما – من التُّراث ونهلت من عمق ثقافاته وروافده ، وهذا لا يعني أنَّها ألغت التَّاريخ أو أنكَّرت دوره أو نفت الواقع وتنكَّرت لسلطانه على النَّصّ ، بل جعلت من التُّراث بمكوِّناته الفاعلة وطرائقه وأساليبه تقنيَّة لمعالجة قضايا الواقع الرَّاهن ، مشكلة رؤية حضاريَّة شاملة ، تبحث عن حلول لمشكلات الرَّاهن ، معبِّرة عن قراءتها لإشكالات الحاضر والتي لا تتقيَّد بحاضرها بل تتَّصل بالماضي ، فالحاضر لا يخرج عن سياقات الماضي" فالإنسان فراداً ومجموعا هو إلى حدٍّ بعيدٍ ، نتاج الماضي ، وكلُّ مشكلةٍ من المشكلات التي تعترض الإنسانيَّة في هذه الفترة الحاسمة من حياتنا لها جذورها وأسبابها المغروسة في التُّراث الذي تسلَّمته من الأجيال السَّابقة ، والذي يفعل فيها كما تفعل هي أيضاً فيه[1].

فالإجابات المنتظرة لأسئلة الرَّاهن والواقع تتطلَّب العودة إلى التَّجارب الإنسانيَّة السَّابقة وإلى جدولة الماضي ومعرفة الجذور التي بني عليها الحاضر ، وهذا ما نسعى للكشف عنه من خلال رواية أسرار صاحب الستر لإبراهيم الدرغوثي منطلقين في البحث في كيفيَّة بناء التَّاريخ في هذه الرِّواية وقيمة الأثر التَّاريخي على الرَّاهن العربي من خلالها.

[1] – زريق ، (قسطنطين –) : [1985 م] ، ***نحن والتَّاريخ ، مطالب وتساؤلات في صناعة التَّأريخ وصنع التَّاريخ*** ، ط 06 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ص : 15 .

1- البناء السَّردي للتَّاريخ في رواية أسرار صاحب السِّتر

تشكِّل رواية " أسرار صاحب السِّتر " لإبراهيم الدرغوثي رحلةً إلى بهو الأسرار والخبايا ، وتعريةً للحجب والأستار ، وهي بذلك عرضٌ روائي تتراسل فيه الفنون الأدبيَّة بين شعر وأغنية وقصص منوَّعة يمتزج فيها الجنون والمجون وتشتغل اللغة بطاقاتها ومستوياتها لإيصال ذلك ، موظّفة الشَّخصيَّات الرِّوائيَّة المنسلخة عن طابعها البشري والمتقمّصة للأدوار الحيوانيَّة المرعبة ، يحدث ذلك ضمن امتزاج للأزمنة وتنوُّع للأمكنة فيبدو ذلك الانصهار بين مكوّنات البنية السَّرديَّة منسجماً بما يخدم جوَّ الرِّواية العام .

إنَّ رواية " أسرار صاحب السِّتر " من الرِّوايات التي يلعب فيها الاستدعاء التَّاريخي دور المرآة العاكسة حيث يتجسَّد التَّاريخ فيها بمظاهر تحمل في أبعادها دلالات تربط الحاضر من خلال استثمار وتوظيف معطيات الماضي خصوصاً التَّاريخ الإسلامي ليحدث ذلك الإسقاط بين الحقيقة والخيال الذي يسمح للمتلقِّي " القارئ " فهم الرَّاهن في ضوء الماضي ليكون الرَّصد الفنِّي وفق هذه الاستراتيجيَّة الكتابيَّة تأكيداً على التَّواصل الهادف بين فاعليَّة التَّاريخ وأحداث التَّغيير في الرَّاهن.

" إبراهيم الدرغوثي " هو واحدٌ من الرِّوائيِّين العرب المغاربة الذين أسهموا بشكل فعَّال جدًّا في خدمة هذا الفنّ الذي ينعته البعض الآن بديوان العرب ،كما حاول أن يتميَّز فيه انطلاقاً من فهمه لمشاكل التَّاريخ والتُّراث والمعاصرة ، وهذه المحطَّات هي اجتهاد نحو سبر أغوار الإنسان وموروثه على امتداد الزَّمان واتِّساع المكان.

وحقيقة أنَّ التَّاريخ في أصله يحدث مرَّةً واحدةً : " ولكنَّه يكتب أكثر من مرَّة وقد شهدت السَّاحة الثَّقافيَّة العربيَّة بدءاً من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التَّاريخ العربي من جديد بدوافع تجاوز التَّخلُّف الحضاري والضَّرورة المُلِحَّة لمساءلة الماضي يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التَّاريخ في الرِّواية العربيَّة المعاصرة بوصفها نتاج الحركة الثَّقافيَّة في المجتمع من جهة وحقلاً ثقافيًّا مهمًّا في إنتاج الوعي الثَّقافي من جهةٍ أخرى "[1] فما يمكن ملاحظته أنَّ رواية " أسرار صاحب السِّتر " وظَّفت التَّاريخ بأسلوبها الخاص ولعل عناصر هذا الفصل تكشف عن كيفيات توظيف التاريخ في هذه الرواية.

1-1 – سميولوجيَّة الشَّخصيَّة في رواية أسرار صاحب السِّتر:

قبل أن نشرع في تحليل شخصيَّات الرِّواية وجب أن نقف عند رأي النَّقد حول مفهوم الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة إذ يركِّز (**مخائيل باختين – Mikhaïl.Bakhtine**) على الشَّخصيَّة من زاوية العلاقة بينها وبين ما حولها إذ يرى أنَّ : " .. المهمّ هو خلاصة الشَّخصيَّة لذاتها ، وكلمتها الأخيرة حول العالم ذاته " [2] ؛ فليس المهمّ عنده ما تمثِّله الشَّخصيَّة في العالم ، ولكن ما يمثِّله العالم بالنِّسبة للشَّخصيَّة ، وما تمثِّله الشَّخصيَّة بالنِّسبة لنفسها .

أمَّا بالنِّسبة للنَّقد المعاصر ، فقد أسهمت جهود (**الشَّكلانيِّين الرُّوس**) إسهاماً فاعلاً في إحداث ثورة على المفاهيم التي تتعلَّق بعناصر النَّصّ السَّردي ، ومن بينها : عنصر " **الشَّخصيَّة**

---

[1] – وتار ، (محمد رياض –) : ***توظيف التُّراث في الرِّواية العربيَّة المعاصرة*** ، مرجع سابق ، ص : 125 .

[2]– M. Bakhtin. « La poétique de Dostoyevsky ». Edition Seuil . Paris. 1970.pp:82.83

الرِّوائيَّة "، التي انتقل الاهتمام بها من بعدها الدَّاخلي إلى حضورها الخارجي ، وذلك بالنَّظر إلى وظيفتها ، وإلى الدَّور المنوط بها ولعلَّ أشهر المفاهيم وأقربها إلى النَّقد المعاصر مفهوم الشَّخصيَّة عند (فليب هامون Philippe Hamman) وقد انطلق من ما تركه سابقوه إلَّا أنَّه تميَّز عن غيره من النقَّاد ، وظهر ذلك التَّميّز من خلال مقال خاص له عنونه بـ " **سيميولوجيَّة الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة**" تجاوز فيه التّيبولوجيَّات الشَّكليَّة والمضمونيَّة التي سبقته ، ليؤسِّس " نظريَّة واضحة تصفي حسابها مع التُّراث السَّابق في هذا المضمار (أرسطو ، لوكاتش ... إلخ) ، ولا تتوسَّل بالنَّموذج السّيكولوجي أو النَّموذج الدرامي أو غيرها من النَّماذج المهنيَّة في التّيبولوجيَّات السَّائدة "[1] .

إذ ما قام به هو تخصيصه مقالاً خاصًّا شاملاً ،كان بمثابة اقتراح لمفهوم الشَّخصيَّة وإجراءات تحليلها كما أنَّه حاول الاستفادة من آراء مختلفة والتَّوفيق بينها ، فهو يرى أنَّ الشَّخصيَّة إضافة إلى كونها وليدة مستوى عميق ، لا يمكن الإمساك بمدلولاتها وملء بطاقتها إلَّا من خلال وجود عناصر مهمَّة تسهم في بنائها ، وهي القراءة والمرجع الثَّقافي فهي تشبه العلامة اللسانيَّة ، يقول : " فقد كانت اللسانيَّات هي المنبع الذي غرفت منه جلُّ المفاهيم المستعملة في مقاربة وتحديد نمط اشتغال الشَّخصيَّة : سواء فيما تعلَّق بتحديد مكوِّنات النَّصّ السَّردي أو فيما يتعلَّق بتحديد مستويات التَّحليل ، وهكذا وعوض أن تكون مقولة الشَّخصيَّة

---

[1] *بحراوي ، (حسن) : [2009 م] ، **بنية الشَّكل الرّوائي** ، **الفضاء** ، **الزَّمن** ، **الشَّخصيَّة** ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء المغرب ، ط2 ، ص : 216 .*

مقولة بسيكولوجيَّة تحيل على كائنٍ حيّ يمكن التَّأكُّد من وجوده في الواقع ، وعوض أن تكون مؤنسنة (قصر الشَّخصيَّات على الكائنات الحيَّة (الإنسان خصوصاً)) ، وعوض أن تكون مقولة خاصَّة بالأدب وحده فإنَّ هذه المقولة على العكس من ذلك ، علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة ، إنَّ وظيفتها وظيفة اختلافيَّه ، إنَّها علامة فارغة ، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلَّا من خلال انتظامها داخل نسق محدَّد " [1] ، فهو يرى أنَّ الشَّخصيَّة في السَّرد " تشكّل تركيباً جديداً يقوم به القارئ أكثر ممَّا هي تركيب للنَّصّ"[2] . ويعنى ذلك أنَّ فهم ما ترمز إليه الشَّخصيَّة ، وإدراك القيم الكونيَّة التي تجسّدها ، يكون بفعل القراءة أي أنَّها فراغ دلالي سيملأ تدريجيًّا كلَّما تقدَّمت القراءة ، فإذا كان المؤلّف يسعى من خلال شخصيَّاته لتسنين واقع معيَّن داخل النَّصّ السَّردي ، فدور القارئ إذا هو فكّ السُّنن أثناء استهلاكه للنَّصّ السَّردي ، وبين عمليَّة التَّأويل التي يقوم بها القارئ لإدراك مدلولات الشَّخصيَّات ، وعمليَّات الخلق التي يقوم بها مؤلّف الشَّخصيَّة تظهر على أنَّها تركيب جديد يقدِّمه القارئ من خلال فعل القراءة على النَّصّ .

---

[1] – هامون ، (فيليب –) : [1990 م] ، ***سميولوجيَّة الشَّخصيَّات الرّوائيَّة*** ، ترجمة : سعيد بنكراد ، تقديم : عبد الفتاح كيليطو ، دار الكلام ، الرّباط ، المغرب ، ص : 08 .

[2] – الحميداني ، (حميد –) :[1991 م] : ***بنية النَّصّ السَّردي ، من منظور النَّقد الأدبي*** ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، ص : 50 .

2-1 – دلالة شخصيَّة عالم الآثار:

عالم الآثار شخصيَّة ميَّزها التَّناقض واللاألفة وهذا الحكم ناتج عن تكوينها ، فهذه الشَّخصيَّة طبعت بهوسها بالبحث والتَّنقيب الأنثرولوجي ما جعل هذه الشَّخصيَّة تقوم بعملها بوصفها تمتهن هذه المهنة ، ولها رغبة الاكتشاف فنلمح ذلك الحماس والاندفاع الرَّامي إلى إزالة الأحجار والأتربة عن رقعة الفسيفساء تلك، ونلمح عالم الآثار مندفعاً بشهوة ولهفة لقراءة سيرة صاحب ستر الخليفة الوليد بن يزيد الأموي والاهتمام بالعجوز الزّنجيَّة " للافاطمة " ومعرفة الجوانب الحقيقيَّة فيها ، وفي جانب آخر لهذه الشَّخصيَّة نلمح تارة لهفته إلى الصفِّ الأوَّل وراء الإمام في المسجد الجامع وإبداء علامات الخشوع في البسملة والحمدلة وتارةً أخرى نلفي ذلك الانقطاع عن هذا حتَّى قدوم الجمعة المقبلة " **ففي الوقت الذي كان يجهر فيه بزندقته ومجونه كان لا يترك صلاة الجمعة تمرّ دون أن يكون قد استحمَّ ولبس أجمل ما يملك من الثِّياب التُّونسيَّة التَّقليديَّة** "[1].

وقد لا يخرج تأويل هذا التَّناقض في شخصيَّة عالم الآثار في شقِّه الخارجي عن دوافع داخليَّة تنطلق من تناقض في أفكاره نقرأ في الرِّواية على لسان السَّارد : " **ما كان عالم الآثار القادم لتوِّه من مدينة تونس في عجلة من أمره فقد جعله جماعة من العمَّال أصيلي هذه الواحة نخلة يغرم منذ ليلته الأولى بشرب " اللاقمي " ويجنّ بهذه الخمرة المقطَّرة من عصير جمار**

[1] – *رواية أسرار صاحب السّتر ، ص : 517 .*

النَّخل ، والتي تصرع شاربها متى جاوز الكأس الثَّالثة . عالم الآثار ، ما رأيت في حياتي أغرب منه من بين من عرفت"[1].

ونقرأ أيضاً : قال عالم الآثار : " إنَّهم من البربر الذين ترومنوا ، وخرج بنتيجة مفادها أنَّ الجامع قد بني فوق كنيسة رومانيَّة في أواخر القرن السَّادس للميلاد وأصابه هوس البحث عن مخلَّفات هذه الكنيسة فطلب منَّا أن نواصل العمل تحت السُّور وداخل أرضيَّة الجامع وقرب المحراب وأن لا نترك مكاناً دون نبشه فحذَّره العمَّال من أنَّ النَّبش قد يحوِّل الجامع إلى خراب وأنَّ المصلِّين لن يجدوا مكاناً لإقامة صلواتهم فزجرهم وزمجر في وجوههم صائحاً بأنَّه يحمل ترخيصاً من مصلحة الآثار تخوِّل له ذلك وأنَّه مستعدٌّ لتحمُّل كلِّ مسؤوليَّاته "[2] مبرّراً عمله هذا في خدمة الوطن وواجب نحو التَّاريخ يقول : " **لا تخف نحن لن نأتي منكراً إنَّنا نقوم اتجاه تاريخ هذا الوطن"**[3].

ونلاحظ ذلك التَّعلُّق بالعجوز الزنجيَّة والتَّفاعل معها ومع طقوسها ويقطع لها وعداً يقضي بإعداد زردة على طريقة الولي الزّنجي التُّونسي " مرزوق العجمي " .

وقد أطلق عليها "رقصة الموت " **قال وهو ينظر في عينيها " لن تموتي قبل أن يرقص لك الزُّنوج رقصة الموت يا خالة "**[4] وقال أيضاً " **كان عالم الآثار إذا اشتدَّ به السُّكر يرقّ حتَّى**

---

[1] – *رواية أسرار صاحب السِّتر ، ص : 516 – 517 .*

[2] – *نفس المصدر ، ص : 526 .*

[3] – *نفس المصدر ، ص : 528 .*

[4] – *نفس المصدر ، ص : 694 .*

الذَّوبان وتلين حركته حتَّى يصبح ألطف مخلوقٍ على وجه البسيطة فيقرأ لي الأشعار ويحكي طرفاً ونوادر غريبة وبذيئة في أغلب الأحيان أو يروي لي حكايات من تاريخ الشُّعوب البائدة كان يعشق كثيراً تاريخ إفريقيا جنوب الصَّحراء التي زار أغلب بلدانها كما زعم أكثر من عشر مرَّات" [1] .

إنَّ شخصيَّة عالم الآثار منحوتة على رافد مرجعي يمتدُّ إلى التَّاريخ الإسلامي وإلى حقبة زمنيَّة بعينها تخصُّ شخصيَّة تاريخيَّة هي شخصيَّة " الوليد بن يزيد الأموي " ، وهي شخصيَّة وظيفيَّة اشتغلت في النَّصّ الرِّوائي على بسط التَّوجُّهات وإسماع الأصوات وإبراز الاختلالات والتَّناقضات وفق المعطى التَّاريخي مستغلَّة المساحة التَّخيليَّة جاعلة إيَّاها مسرحاً للعبة الفنيَّة الرِّوائيَّة ، لتبث ملامح الرِّهانات السِّياسيَّة والاستراتيجيَّة المرصودة لها .

وحين يندمج القارئ بعمق مع هذه الشَّخصيَّة يبدو له الدَّور الهام الذي تلعبه في الإمساك بشتات الخيوط المبعثرة ومهمَّة جمع المتناثر وبناء بعد حفر معمَّق يرتقب منه الخراب لا البناء فعلاً تجسّد هذه الشَّخصيَّة التَّناقض على أوسع نطاق فيظهر ذلك على مستوى الهيكل الرِّوائي لرواية " أسرار صاحب السِّتر " من جهة ومن جهة أخرى على مستوى بثِّ المضامين والأفكار فتمنحنا الرِّواية رفقة هذه الشَّخصيَّة سلسلة لأحداث قديمة ليس الهدف منها الاستعراض فحسب بل الكشف عن إشكالات وموضوعات الماضي في ظلِّ أورام الحاضر على الصَّعيد السِّياسي والتَّاريخي ممثّلاً بين الأمس واليوم جاعلاً الفرق في تعاقب الزَّمن لا الإنتاج والفعل

[1] - *رواية أسرار صاحب السّتر ، ص : 545 .*

فمعظم الحلول تعاني الشّلل ومقعدة في فراش الأوهام وإمكانات الفرج حبيسة التّفرج في مسار التّاريخ والحفر فيه للظّفر في مآسيه وزلّاته لتخرُّج آهات البوح وتعبّر في الأخير بجملة بالية تقول : آه ما أشبه الأمس باليوم .

هذا التّناقض الذي يحيط بشخصيَّة عالم الآثار ينبع من تفكيره كما أشرنا سابقاً غير أنَّه لا يعني وجود خلل يلمح إلى طغيان السّلبيَّة فيه بل هو ميزة تصالح بين ما هو عقلاني وما هو غير عقلاني من خلال انفتاح الأوَّل على الثَّاني (العقلاني على اللاعقلاني) وفي ذلك دلالة ضمنيَّة للحياة المتفرّقة والتّاريخ المرهق لمحمولاته.

لذلك نقول ربَّما أراد المؤلّف من خلال هذه الشَّخصيَّة المتناقضة أن يفتح أعيننا على أمرٍ آخر يفصل أكثر وجود العقلاني واللاعقلاني في الحياة وذلك من خلال الوثيقة أو المخطوطات والتي سنخصِّص لها حيّزاً فيما سيأتي لاحقاً بحول الله ، يقول السَّارد واصفاً عالم الآثار:

" وصار يدقّ الأبواب التي تعترضه ، ولا يخجل أبداً ، ثمَّ بدون استئذان من ربَّة البيت يدلف إلى الدَّاخل ويذهب مباشرة يفتّش في داخل الحجرات مستغلًّا البهتة التي تلجم أصحاب البيوت عن الكلام والفعل ، فإذا صادف وأن وجد صوراً قديمة معلّقة على الحيطان الطِّينيَّة أو طشتا عتيقاً من الفخار أو صندوق خشب تفوح منه رائحة الصّندل أو سلاحاً تركيًّا من بقايا الدَّولة العلية العثمانيَّة أو أي شيء يسره ، كان لا يتوانى عن أخذه"[1].

[1] – *رواية أسرار صاحب السّتر ، ص : 518 .*

إنَّ هذه الشَّخصيَّة وجدت في الرِّواية – إضافة إلى ما قلناه– لتعقد الصِّلة بينها وبين مسألة الهوية واستلهامها في ظل المحمولات الإيديولوجيَّة والسِّياسيَّة وهي حاملة للواء الحملة السياسيَّة ذات الانشطارات المتعدِّدة نحو الإرث الحضاري والتُّراثي ولعلَّ ذلك يظهر في أفعال عالم الآثار القادم من تونس نحو الجريد قدوم تترجمه تلك الأفعال التي يظهر أنَّ هناك خللاً في التَّركيبة فلا يعقل أن يتمَّ دخول بيوت النَّاس إلَّا بعد إذنهم وهذا النَّوع من التَّصرّفات يكشف عن انتهاك للحرمة وبأخذه لتلك الممتلكات وإن كانت بسيطة في شكلها المادِّي فهي ثمينة في شكلها المعنوي وتصرُّفاته هذه تؤوَّل على أنَّه سالب للآثار لا عالم بها.

1–3 – دلالة شخصيَّة الوليد بن يزيد الأموي :

يضمُّ النَّصّ الرِّوائي لإبراهيم درغوثي " أسرار صاحب السِّتر " مجموعة من الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة التي أخذت حيّزها الحقيقي في الذَّاكرة العربيَّة وانزاحت بأسلوبٍ أدبي فنِّي إلى العمل الرِّوائي لتعيد رسم صورة مفتقدة الوضوح تارةً ومثيرة للجدل تارةً أخرى فاتحة مجال السِّجال أمام ثنائيَّة " الصحّ والخطأ " أو " يجوز ولا يجوز " ، إذ لم يتوان مؤلّف هذه الرِّواية من أن يكشف عن بعض الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة التي دارت حولها الشّبهات والتَّأويلات كشخصيَّة " الوليد بن يزيد " وقبل أن نقرأ شخصيَّة الوليد في الرِّواية — لا بأس– أن نعرض ما ذكره " القلقشندي " في كتابه (مآثر الأنافة في معالم الخلافة) أنَّ " الوليد بن يزيد هو الخليفة الحادي عشر من خلفاء بني أميَّة هو أبو العبَّاس الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان ، يقال إنَّه كان يلقَّب بالمكتفي بالله وأمّه أمّ

الحجَّاج بنت محمد بن يوسف أخي الحجَّاج بن يوسف ... شاعراً فصيحاً وكان مصروف الهمَّة إلى اللهو والأكل والشُّرب وسماع الغناء ، وكان من ظرفاء بني أميَّة بُويع له بالخلافة يوم الأربعاء لثلاثٍ خلون من ربيع الأوَّل سنة خمس وعشرين ومائة وكان نقش خاتمه يا وليد احذر الموت ... توفي قتيلاً في يوم الخميس لليلتين بقيتا من جمادى الآخرة سنة ستٍّ وعشرين ومائة "[1] ، جمع المتناقضات وأثار حفيظة العبادة والتَّقوى وغرق في عشقه وفسقه ومجونه المجنون وسخريَّته بالدِّين . وهي تندرج ضمن فئة الشَّخصيَّات المرجعيَّة لدى " فيليب هامون " فمقروئيَّة هذه الشَّخصيَّة مرتبطةٌ بالأساس بدرجة ثقافة القارئ ، والمرجعيَّة تتعلَّق بالعودة إلى الجانب التَّاريخي والاجتماعي لهذا النَّوع من الشَّخصيَّات .

يتميَّز متن رواية " أسرار صاحب السِّتر " من خلال الحضور البارز لشخصيَّة " الوليد بن يزيد " الأموي ، وهي الملمَّة لجنون تقمّص التَّناقض في الآن ذاته من كرهٍ وحبّ ، وحزن مع فرح ، ضحيَّة وجلَّاداً معاً .

فنلفي تلك الواقعيَّة الوصفيَّة في رواية " أسرار صاحب السِّتر " متمثِّلةً في تقارب – إلى حد ما– بين ماذكره القلقشندي في الوليد وما ذكره ابراهيم درغوثي فيه فقط في جانب اللهو والمجون يضاف لها ملامح القلق الذي يشتعل ويشتغل بداخل الأمير وتداعيه علناً في صخب المجالس الحاوية للأنس والطَّرب ومدامة الشّعر.

---

[1] – القلقشندي ، (أحمد بن عبد الله –) : [دت؟] ، ***مآثر الأنافة في معالم الخلافة*** ، تحقيق : عبد السَّتار أحمد فراج ، الجزء الأوَّل ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، ، ص : 157 ، 158 .

تجدر الإشارة إلى أنَّ هيئة التَّعامل مع الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة هي في حقيقة الأمر وعلى حدِّ تعبير نضال الشّمالي: " مرهقة لكاتب الرِّواية بشكلٍ عام (...) لأنَّها تدخل إلى العمل بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح ملابس جديدة لا علاقة لها بالصُّور المرسومة عنها"[1] ورد في الرواية على لسان الخليفة الوليد بن يزيد الأموي:"**وددت أن كل كأس تشرب بدينار،أن كل حر في جمجمة أسد،فلا يشرب إلا سخي ولا ينكح إلا شجاع**"[2].

تعدُّ شخصيَّة " الوليد بن يزيد " هذه الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة محوراً مفعلاً في تصاعد الأحداث فلم تكن حاضرة من البداية ولكنَّها تدرَّجت في الظُّهور مع سير السَّرد وأخذت نصيب الأسد فيه حاملة قانونها التَّاريخي إلى النَّصّ غير أنَّ الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة بأمتعتها الخاصَّة وترسيمتها القانونيَّة الجاهزة والمحدَّدة سلفاً تستدعي وبالضَّرورة الدّراية الشَّاملة بها أي بهذه الشَّخصيَّة ، وما ارتبط بها من أحداث وتعاملاتها معها وحتَّى تلك الأحداث التي تجنَّبت المشاركة فيها من طرف المؤلّف .

بمعنى يحتاج العمل إلى إحاطة بالمرجعيَّة التَّاريخيَّة للشَّخصيَّة والاشتغال على هذه المادَّة ينطلق من الإطار الوثائقي الصَّحيح ، وليس شرطاً أن تحافظ عليه وأن تبقيه كما هو فمساحة الرِّواية خصوصاً في جزئها التَّاريخي قادرة على أن تستوعب مجمل التَّعديلات والتَّحوُّلات وفق ما يمليه الخيال وما ترمي إليه الرُّؤية الفنيَّة مع مراعاة حجم المسؤوليَّة المضاعف ، فالمضمون المتعلّق بالتَّاريخ يحتاج من الأديب التَّعامل وفق المعطى التَّاريخي وترك مساحة يشتغل فيها الخيال ولتكن مدروسة

[1] – الشّمالي ، (نضال –) : ***الرواية والتّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 226 .

[2] – رواية ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 597 .

بدقَّة ، وهذه هي البؤرة التي تحدّد منزلة العمل ، فهي قادرة على الرَّفع من قيمته العالية أو الحطّ منه أسفل السَّافلين " فحسن الأداء هو سيّد الحكم دائماً "[1].

وبالرُّجوع إلى شخصيَّة " الوليد بن يزيد " التي أخذت مكاناً بارزاً في رواية " أسرار صاحب السِّتر " يظهر أنَّ الرِّواية أخذت صورة مرتبكة لأحدى المحطَّات التَّاريخيَّة مع هذه الشَّخصيَّة والتي تعود إلى عصر الخلافة الأمويَّة والتي كان مقرُّها في الشَّام بدأت مع " معاوية بن أبي سفيان " " وانتهت مع " مروان بن محمد " في فترة محددة بإحدى وتسعين سنة وتسعة أشهر وخمسة أيَّام"[2] نقرأ في الرِّواية : " **طاف المنادُون بأسواق " دمشق " وأزقَّتها وحواريها وضواحيها وفي بادية الشَّام ينادون المجذومين والعميان والبرصان والطُّرش وكلَّ ذي عاهة فتداعى هؤلاء المنبوذون من كلِّ مكان ويمَّموا وجوههم شطر عاصمة الخلافة .**

جاءوا من " أرمينيَّة " و" أذربيجان " ومن" إفريقية " و" الأندلس " ، فقد عمَّم أمير المؤمنين " الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان " منشوراً سلطانيًّا على كلِّ أمصار الدَّولة الإسلاميَّة وطلب منهم أن يحرِّضوا أصحاب العاهات على الذَّهاب إلى دمشق" بعد أن ينفحوا كلَّ واحد منهم ما ينفق أثناء الطَّريق .

[1] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 227 .

[2] ينظر: القلقشندي ، ***مرجع سابق*** ، ص :167 .

قرأ الولاة منشور الأمير وطلبوا من وزرائهم تطبيق تعليمات الخليفة وهمسوا في آذانهم بأنَّ خزائنهم خالية وبأنَّ الأموال ذهبت في أيدي قوَّاد الجيش الذين صرفوها في الجهاد في سبيل الله وفي قتال الكفَّار من بربر وترك وعلوج وأعاجم وروم .

قال الوزراء للأمراء سنتصرف ولن نعدم الحيلة .

وردَّ الوزراء كيف يا حكماء الزَّمان ؟

فقال الوزراء : سنزيد في الضَّرائب ... "[1] .

إذ نلمح من خلال ما جاء في الرِّواية جرأةً واضحةً في استحضار هذه الشَّخصيَّة وكأنَّه نوع من التَّسلل إلى دواخل ذلك العصر يثري التَّجربة السَّرديَّة ويرتمي بين أحضان التَّاريخ معاتباً شاكياً في مساءلة الهدف منها محاولات إسقاطيَّة على الواقع ، وفيه إقرار بارتدادات الزَّمن التي لا يُبْحَثُ فيها عن زمن مفقود أو عن فترة استقرار تنزف الذَّاكرة حسرة على انقضائها ، بل على العكس استجلاء هذه الشَّخصيَّة من جوف التَّاريخ لشرح الحاضر من خلالها دون التَّعرُّض للمرجعيَّة التَّاريخيَّة المتعلِّقة بها بالتَّفصيل .

إنَّ الرِّواية حين تسترجع التَّاريخ تقحم الشَّخصيَّات عبر الحكايات لغرض ليس استحضار الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة كزينة فنيَّة بل لوظيفة دلاليَّة ورمزيَّة لتقارب الحقيقة الواقعيَّة بالخيال الفنِّي ويمكن أن نفسِّر اهتمام الرِّواية بهذه الشَّخصيَّة لتوجه القارئ إلى فكرة إسقاط الماضي على الحاضر ولتشكيل وحدة الموقف بين تاريخنا العربي وحاضرنا العربي وهو انتقاد واعي وصريح لسياسيات

[1] – *رواية أسرار صاحب السّتر ، ص : 582 ، 583 .*

البلاد العربيَّة التي تعمل على التَّرقيع دون دراية أو بعدم الانتباه إلى ما يعيشه الفرد المغلوب على أمره من ظلم في مجتمعه ولعلَّ إشارة النَّص لذلك الفرد من خلال التَّرميز بأصحاب العاهات .

كانت شخصيَّة " الوليد بن يزيد " في نصّ الرِّواية متأثِّرة بنسقها التَّاريخي النَّابعة منه والمتعاملة معه ، وبواقعيَّة حيَّة فهي رغم ولوجها الأحداث الرِّوائيَّة حافظت على اتّزانها التَّاريخي وكأنَّها تعيش داخل الرِّواية بزمنها الجديد بمعنى " الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة الحقيقيَّة هي إطار عام تنبعث الرِّواية وأحداثها من خلالها "[1] يمكن القول إنَّ الرِّواية قادرة على جلب شخصيَّات من التَّاريخ الإنساني لها حضورها الحقيقي فيه يستدعيها الكاتب لتكون إحدى خيوط النَّسيج الرِّوائي وتكون جزءاً من البناء العام في الرِّواية ومحوراً دلاليًّا محمَّلاً بمضامين تتَّجه نحو التَّعبير.

تمَّ بناء شخصيَّة " الوليد بن يزيد " عبر تقنيَّة التَّعامل مع الأخبار بغية أن تساهم هذه الأخبار في إبراز أبعاد هذه الشَّخصيَّة لتتَّضح شيئاً فشيئاً مع ضرورة الإعلام بأنَّ هذا النَّوع من " التَّراجم " لا يماثل بشكلٍ تام ما ورد في جموع الكتب القديمة المتخصِّصة في ذلك أي ما نلفيه عند " ابن الأثير " في (الكامل في التَّاريخ) أو " كتاب الأغاني للأصفهاني "[2]وإنَّما بنيت هذه الشَّخصيَّة بتوقيع من الرِّوائي " إبراهيم درغوثي " في قالب روائي لا يلغي المرجعيَّة وما ورد في هذه الكتب بل يجعل منها مطيَّة يستلهم منها ويضيف إليها من بنات خياله، ويقدِّمها وفق تصوُّر روائي خاص، من خلال توزيع الشَّخصيَّة على فصول الرِّواية ومن زوايا عدَّة : فتظهر تحت لواء الأسرار تارةً مثل

---

[1] – الشّمالي ، (نضال –) : ***الرواية والتّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 231 .

[2] – ينظر : أخبار الوليد بن يزيد ونسبه : الأصفهاني ، (أبو الفرج علي بن حسين –) : [1986 م] ،***كتاب الأغاني*** ، إعداد : مكتب تحقيق دار إحياء التُّراث العربي ، ط 01 ، دار إحياء التُّراث العربي ، الجزء السَّابع ، ص : 06 .

: أسرار الأرواح المجنَّدة ، وسرّ الدَّوارن عكس اتجاه الشَّمس ، وسرّ عسل الجنَّة ، وسرّ الدّير ، وسرّ إغلاق أبواب القصر دون المتقاضين لدى أمير المؤمنين ، وسرّ حرارة غناء ابن عائشة ، وسرّ الجارية التي صلَّت بالمؤمنين صلاة الصُّبح بالمسجد الجامع ... إلى غير ذلك من الأسرار ، وتارةً تجمع الأوصاف الرَّامية إلى الفتن والأحزان في أيَّام وتسمَّى : أيَّام النَّكد ، ويوم الغضب الأكبر ، يوم النَّدامة ، ويوم القصاص ، ويوم المؤامرة ...إلى غير ذلك.

لذلك نلفي الرِّواية تحمِّل هذه الشَّخصيَّة أوصافاً نموذجيَّة بسردٍ يسمح بعبورها من العالم الواقعي التَّاريخي إلى العالم الفنِّي جاعلاً السَّارد من تناسل الأوصاف لدى الحكام محقّقاً لترنيمة التَّشابه ومحيلا إلى نمط تسيير البلاد والعباد بقانون أمري يستهدف الشُّعوب بالقهر والتَّرهيب وقمع الرَّعيَّة على نحوٍ يبدو فيه استقصاء ملامح الاستبداد وتضمينها لبعض حكَّام واقعنا العربي.

يورث صاحب ستر الخليفة بحفظ الأسرار من الأب إلى الابن وهذا ما أخبر به عالم الآثار حين قرأ فصول تلك السِّيرة فبقدر كتمان السرّ وحفظه تمَّ فضح هذه الحجب باسم الكتابة والتي باحث بكلِّ أسرار الخلافة وما يدور في أروقة القصر ، مؤكدة على أسرار " الوليد بن يزيد الأموي " وكشف ليالي سكره ومجونه واستبداده يقول السَّارد : " **اعرف جيّداً أنَّه يتعشَّق جاريةً من البربر" إفريقيَّة " بيضاء مشوبة بحمرة قال له النخَّاس إنَّها هديَّة من الوالي وأنَّها ابنة أميرٍ بربري ارتدَّ عن الإسلام وثار على جيش العرب معتصماً بالجبال وصار يحرِّض على جيش المسلمين ويقول إنَّهم غزاة كبقيَّة الجيوش الأخرى التي دخلت بلاد البربر.**

وبعد أن أجهد الوالي تمكّن منه فقتله ، وزيادة في التّشفّي منه ومن أتباعه باع أولاد الثّائر وبناته في سوق النّخاسة إلّا هذه البنت التي اصطفاها لأمير المؤمنين "[1] وتتمّةً لذلك يقول السّارد صاحب ستر الخليفة في وصف الخليفة مع الجارية " حبابة " فيقول : " **البارحة بعد أن انفضّ المجلس دعا بها فحضرت بين يديه فعاد إلى السُّكر وعادت إلى الغناء والعزف على العود، وتناجيا وتلاعبا وهما يتضاحكان ويتمازحان بألفاظ من بذيء الكلام حتّى هاج الأمير وماج فواقعها وأنا أنظر من وارء السّتر فلمّا تنحّى عنها أذّن المؤذّن لصلاة الصُّبح فحلف الأميرأن لا يصلّي بالنّاس غيرها.**

ارتبكت البنت وصاحت.

–كيف أدخل المسجد يا سيّدي وأنا على جنابة ؟ هذا لا يجوز يا أميري ، فاعدل يرحمك الله عن يمينك واتركني أعود إلى بيتي .

فتمسّك بها وعاد يحلف بأغلظ الأيمان أن لا يصلّي بالمسلمين غيرها"[2].

السّارد يتبنّى نظام التّفصيل في وصف أخبار شذوذ الخليفة وميله للملذّات من شربٍ وشذوذٍ وفسق في جوٍّ يسوده الغناء الفاحش ولا أدلّ على ذلك من الصّلاة وإمامة الجارية " حبابة " للمسلمين ويوم النّدامة حين يقول السّارد ناطقاً بلسان المخطوط " **واستمرّت أيّام النّكد فقد طلب منّي الأمير أن أغلق أبوابه في وجوه كلّ أصحابه وأن أستثني" القاسم بن الطّويل**

[1] – رواية ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 618 .

[2] – رواية ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 619 .

العبادي " فهو لا يمكن أن يستغني عن صحبته أبداً وصار الأمير يسهر الليل كلَّه مع هذا الرَّجل يشربان المسكرات حتَّى يخرجا عن طوريهما ويستفتيه وهو على هذه الحال في أمور الدُّنيا والدِّين فيفتيه العبادي بما يرضيه وهكذا فرق بين روح ابن يزيد وزوجته ورمى إخوته في الحبس وضيق الخناق على يزيد بن الوليد لأنَّه رأي ميل النَّاس إليه وهو المتعبّد المتزهِّد المتنسِّك . ووكَّل به صاحب شرطته فصار يؤذيه والتفت إلى الحزب القادري فبثَّ عيونه في كلِّ مكان يترصَّدون أخباره ويخترقون تنظيماته ، وقتل أتباعه ورمي بالبقيَّة في المعتقلات"[1].

يشتغل توظيف الشَّخصيَّة المرجعيَّة في العمل الرِّوائي على استحضار الغائب والكلام عنه لا على استحضار الحاضر والكلام عنه " كما يعني أنَّها تملك القدرة على هذا الغائب وإعادة تشكيله لإعطائه صورةً سمعيَّةً ومفهوماً ذهنيًّا"[2].

تعرض الرِّواية تفاصيل حياة الخليفة من خلال سارد ثانٍ يتسلَّم دوره من خلال السَّارد الأوَّل في الحكاية الإطار ، ليعرض التَّفاصيل بغية كشف الغطاء على المرحلة التَّاريخيَّة التي يعاد إيقاظها من جديد ، عبر إعادة قراءة المخطوط المعثور عليه تحت الجامع بعد مدَّة من الحفر والبحث عن كنز التَّاجر التُّنبكتي .

---

[1] – ***نفس المصدر*** ، ص : 667 .

[2] – العياشي ، (منذر –) : [1998 م] ، ***الكتابة الثَّانية وفاتحة المتعة*** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 34 .

إنَّ هذه الشَّخصيَّة التي تمَّت دعوتها إلى نصّ الرِّواية لم تكن بطولتها شريفة خالصة وإنَّما كانت نموذجاً عن التَّناقض والفساد ، وهو نموذج – إذا أردنا تصنيفه – يقع في خانة المنفّر والسّلبي وهذا التَّصنيف يعود إلى الحقيقة المثبتة تاريخيًّا .

استطاع " إبراهيم درغوثي " أن يتعامل مع التَّاريخ روائيًّا منتقيًا من بين الطُّرق والأساليب تقنيَّة البناء والهدم وإلغاء السَّائد مستعيناً بأدوات المعرفة التَّاريخيَّة " كالمرجع " وإعادة إثباته خياليًّا عبر مختلف فضاءات السَّرد ضمن سياقات جماليَّة لأنَّ الرِّواية " هي كتابة ما لم يكتبه المؤرِّخون وعلماء الاجتماع ، إنَّها كتابة عن الإنسان المختفي خلف الوقائع "[1] ، يكشف الرِّوائي عن الوجه الآخر للإنسان وهو في صراعاته وتناقضاته مع داخله وخارجه من أفكار وأحلام وحتميَّات القدر وهذا ما يؤكِّده تعدُّد أصوات الرِّواية في أسرار صاحب السِّتر ، الخليفة ، صاحب السِّتر ، غيلان الدّمشقي ... فهي تحاول إيصال الانطباع العام لحريَّة التَّاريخ وتطوُّراته.

1-4 – شخصيَّات تاريخيَّة على هامش الحدث :

نرغب من خلال هذا العنوان في الإعلام عن دور الشَّخصيَّة في الرِّواية والذي يثار بتفاوت القيمة والوظيفة بين الإطار المرجعي الذي يكفل له دور البطولة " بالخير أو الشرّ " وبين الإطار التَّخيُّلي المفعَّل وفق الضَّرورة الفنيَّة والهدف المسطَّر من قبل المبدع .

إنَّنا نطلق على هذه الشَّخصيَّات مصطلح الهامش أو بعبارة أدقّ كان حضور هذه الشَّخصيَّات في العمل الرِّوائي يشكِّل حضوراً تشريفيًّا بمعنى أنَّها استدعيت في الرِّواية لتؤدِّي دور

[1] – عبد المنعم ، (مجاهد –) : [1998 م] ، ***جماليَّة الرّواية المعاصرة*** ، ط 01 ، دار الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع ، مصر ، ص : 119 .

ضيوف الشَّرف وتشارك في الأحداث بشكلٍ غير مباشر وهذا يعني أنَّها لم تكن لها تلك الأدوار الفعَّالة وهي هنا مركز الاهتمام بل هي تعيش حضوراً في النَّصّ بشكلٍ مختلف " فمن كان في التَّاريخ بطلاً وشخصيَّة تاريخيَّة لامعة يغدو في الرِّواية شخصاً ثانويًّا مهمَّشاً والعكس يصدق على ذلك "[1].

يقول الوليد وهو يستذكر غيلان الدّمشقي : " حدّثني عنه مؤدِّبي " عبد الصَّمد " أيَّام دعا ابن عمِّي عمر بن عبد العزيز إلى اعتناق مذهبه ، مذهب " القدريَّة " الذي يقول بحريَّة الإرادة ومسؤوليَّة الإنسان عن أفعاله . وأكَّد له أنَّ الذي يجيء من الله هو إيضاح طريق الهداية ، ثمَّ يبقى على الإنسان أن يختار ، وقرأ على مسامعه " سورة الكهف : (وَقُلِ الحَقّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ) .

فردَّ عليه عمر بن عبد العزيز:

إنَّ الإنسان لا يقدر على شيء يا صاحبي وإنَّما هو مجبر في أفعاله ولا قدرة له ولا إرادة ولا خيار وإنّ كلّ ما في أمره أنَّ الله يخلق الأفعال فيه . وقرأ سورة الأنعام : " ذلكم ربُّكم لا إله إلا هو خالق كلِّ شيء فأعبدوه "[2].

[1] – لوكاتش (جورج): ***الرِّواية التَّاريخيَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 33 .

[2] –رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 570 – 571 .

تفتح الرِّواية باب المناظرة حول مسألة خلافيَّة بين المذاهب تمنح الإنسان مسؤوليَّة أفعاله وفق مذهب القدريَّة وتنفي عنه تلك المسؤوليَّة وفق مذهب التَّسيير والجدل القائم من التَّساؤل هل الإنسان مسيَّرٌ أم مخيَّر ؟

فيثبت النَّصّ الرِّواية اقتناع كلِّ طرفٍ بمدأ خاصّ به والدَّعوة إلى تغيير المذهب لا تستقيم عند كليهما " **لك مذهبك يا صاحبي في الاختيار ولي مذهبي في الجبر وعند الله علَّام الغيوب الخبر اليقين**"[1].

فإذا أردنا تفسير التَّفاوت بين شخصيَّتي غيلان الدّمشقي وعمر بن عبد العزير فالشَّخصيَّة الأولى تواترت في الرِّواية بشيءٍ من الحضور الوظيفي ، فقد أفرد له الرِّوائي قسماً في الرِّواية خاصًّا به عنونه بـ : **غيلان الدّمشقي يبيع متاع بني أميَّة في السُّوق** ، أمَّا عمر بن عبد العزير فكان في حضوره إضاءة وتفسير لشخصيَّة غيلان واقتران الشَّخصيَّتين معاً جاء لسرد شخصيَّة الوليد بن يزيد الأموي.

إنَّ هذا النَّوع من التَّصنيف يطلقه القارئ حين يتصادف مع هذه الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة فيشعر بضعف تأثيرها في الحدث ووقوفها على هامش الأحداث ولا ريب أنَّ الرِّوائي أحضرها لتخدم السِّياق التَّاريخي ولتكون أيضاً بمثابة المرجعيَّة فيه والمحدثة للإيقاع الرِّوائي المتناغم مع التَّخيُّل التَّاريخي.

[1] – ***نفس المصدر*** ، ص : 571 .

ففي هذه الرِّواية : "أسرار صاحب السِّتر " نجد العديد من الأسماء التَّاريخيَّة التي دخلت في ثنايا هذا النَّصّ لتحمل ذخيرة إيحائيَّة معيَّنة ومن أبرز هذه الشَّخصيَّات شخصيَّة " يوسف بن عمر الثَّقفي " ، شخصيَّة " عمر بن عبد العزيز " والملاحظ أنَّها لم ترد في الرِّواية وفق تواتر وظيفي مميَّز- كما أشرنا سابقاً- يسهم بشكلٍ فاعلٍ في الأحداث وإنَّما ظهرت في سياقات متعدِّدة لتثبت بدورها الإطار التَّاريخي إذ يعدُّ هذا النَّوع من الاستحضار محطَّةً لنقل التَّاريخ الرِّوائي وهي محاولة لتقريب الماضي بكلِّ تراكماته وصراعاته أمام المتلقِّي.

في النَّظر إلى بناء التَّاريخ في " أسرار صاحب السِّتر " يبدو أنَّ هناك تقنيَّات نظّمت حضور التَّاريخ في هذه الرِّواية ولعلَّ أبرز هذه التّقنيَّات هو عمل الرِّوائي المخالف لعمل المؤرِّخ خصوصاً عند عنصر الضَّبط الزَّمني .

فحين نقرأ الرِّواية نشعر بنقلات بين حاضرٍ قريب وماضٍ بعيد - نوعاً ما — وبين الزَّمنين (الماضي والحاضر) يعيش القارئ رفقة تلك الشَّخصيَّات والأحداث ضمن استعراض سردي ينقلنا بين الأسطورة والتَّاريخ والخيال .

أمَّا المؤشِّرات التَّاريخيَّة فتنوَّعت بين يدي القارئ من استدعاء الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة وتوظيف الوثيقة التَّاريخيَّة واللعب على وتر الحدث التَّاريخي لتكون هذه المعطيات دالَّة على جودة المتخيَّل التَّاريخي يتلمَّسها القارئ حين يشارك في تعبئة الفراغات فالقارئ يقع في رتبة المشارك للمؤلّف في إنتاج الدَّلالية لأنَّ النَّص وجد من أجله .

2 – تمثُّلات التَّاريخ في أسرار صاحب السِّتر:

2–1 – المخطوط في رواية أسرار صاحب السِّتر :

إنَّ العودة إلى الوثيقة التَّاريخيَّة واستغلالها في النَّصّ الرِّوائي لهو من بين أبرز آليَّات التَّسريد التَّاريخي ، فهو سندٌ خادمٌ لعمليَّة القراءة واستيعاب الظُّروف التَّاريخيَّة وهي شاهد للفترة المنتقاة من التَّاريخ يستحضرها الرِّوائي لهذا الغرض ولتندمج مع باقي مكوِّنات البيئة الرِّوائيَّة " فعندما يصوغ حكاية تاريخيَّة ناجحة لا يختزل التَّاريخ ، ولكن يجعله مرجعيَّةً لفضائه المتخيَّل لغرض الكشف عن مهملاته ومنسيَّاته ، وأحياناً لتبديد شكوكه "[1].

وهذا يعني أنَّ هذا النَّصّ الموثَّق هو إشارات وتلميحات دلاليَّة وفكريَّة بين يدي القارئ (المتلقِّي) تستفزُّه ليتفاعل وإيَّاها ويمنح لمضامينها تفسيرات خاصَّة.

عطفاً على ما سبق يمكن القول إنَّ هذا النَّوع من التَّوظيف – أي توظيف الوثائق والسَّندات التَّاريخيَّة – يشكِّل نوعاً من الطَّاقة للمبدع وحضوراً يَسِم الإبداع ويميِّزه ، إذ أنَّ هذا النَّوع من الوثائق يحفِّز الرِّوائي للعودة إلى الأحداث التَّاريخيَّة وإعادة إنتاجها من جديد في منجزه الرِّوائي في رؤية فنيَّة خاصَّة تزاوج بين ما هو حقيقي مثبت بسنداته وما هو افتراضي مرهون بتخيُّلاته فيظهر المخطوط في الرِّواية بطريقة تميِّزه عن بداية الرِّواية ونهايتها وهو بالنِّسبة للقارئ انطباع أوَّلي يدفعه إلى الاقتناع بما تحمله المخطوطة من معانٍ ودلالات.

---

[1] – ينظر : دراج ، (فيصل –) : [2004 م] ، ***الرِّواية وتأويل التَّاريخ ، نظريَّة الرِّواية والرِّواية العربيَّة*** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 83 .

لقد تميَّز " الدّرغوثي " من خلال استخدامه لطرائق سرديَّة تشير إلى قيمة المخطوط وتراثيَّته فقد أعطى لفصول السِّيرة (سيرة الوليد بن يزيد الأموي) مجموعة من أساليب السَّرد المتوفّرة في كتب الأخبار كتلك العبارات التي تحدّد مقدّمة القصّ كـ " حدَّثني فلان ، وقال لي فلان " – ونحن في بحثنا هذا خصَّصنا لها حيّزاً تفصيليًّا وفق رؤية بحثيَّة ، وهي مثبتة في هذا الفصل بالذَّات – وهذا لا يعني أنَّه سار في ثباتٍ كلِّي على النَّهج التُّراثي بل استعان به ليؤدِّي وظيفةً داخل السِّياق الرِّوائي الحداثي فهو حاول أن يتجاوز تلك الخصوصيَّات التي تؤطِّر وتحمي بعرفها السَّرد القديم مثل الإطناب وكثرة الاستطراد بل جانب هذا ، متوجِّهاً نحو الملائم بحيث يذكر ما يلائم ويصنع الدَّلالة العامَّة للسِّيرة مدخلاً إيَّاها ضمن سياق المعاصرة كقوله : " قال أمير المؤمنين : " قيّدوا الحادثة ضدَّ مجهول واقفلوا المحضر"[1] .

يتداول على المخطوط كلٌّ من عالم الآثار ومساعده العامل والذي حظي بأمر اكتشاف الصُّندوق الذي به المخطوط ، وأن يكون سارداً اختاره المؤلّف ليسرد وليشارك في سرد تفاصيل الوقائع والأخبار والمكلّف من قبل المؤلّف بسرد فصول السِّيرة التي كشف عنها المخطوط ، ويحدث التَّداول السَّردي هنا مع الفصل المخصَّص لصاحب السِّتر " الخليفة الوليد بن يزيد الأموي " نقرأ في الرِّواية الملفوظات السَّرديَّة التَّالية : " **قال سأحكي لك ما دوَّنه صاحب ستر الوليد بن يزيد الأموي ضمن ما وجدت داخل صندوق المخطوطات ، أتعرف أنَّ الخلفاء كانوا يجلسون**

[1] – رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 298 .

وراء ستارة بينها وبين النُّدماء عشرون ذراعاً وأنَّهم كانوا يوكلون بهذه السِّتارة من ينهي إلى المغنيين ما يريده الخليفة ؟

قلت لا والله

قال : اسمع إذن هذه الحكاية التي تناقلها الخوارج ووزَّعوها في كلِّ الأمصار الإسلاميَّة حتَّى يشهِّروا بخلفاء بني أميَّة "[1] ، يوظف المخطوط في هذه الرِّواية بوصفه علامةً تاريخيَّة تنزاح عن هويَّتها الأجناسيَّة لتكون شاهداً على أنَّ أزمة الحضارة العربيَّة ناتجة عن التَّصدُّع الدَّاخلي في الذَّات العربيَّة والغطرسة التي خوَّلت للخيانة أن تتناسل من السَّابق إلى اللاحق والأفظع من ذلك هو تغليب الصَّالح الخاصّ على الصَّالح العام وطغيان الذَّاتي على الموضوعي وكحلٍّ يقدِّمه النَّصّ ضمنيًّا هو مساءلة الذَّات للذَّات والوعي بعظمة الهُويَّة والتَّاريخ.

يمكن القول إنَّ الوثيقة التَّاريخيَّة هي في نهاية المطاف : " الأسلوب الذي تنطوي عليه الصِّناعة التَّأريخيَّة"[2]، بوصفها الوسيط الموضوعي الملمّ بأحداث الماضي وما يحاول قوله الحاضر وهي نوع كتابي فني يهدف إلى إضفاء المصداقيَّة.

وللتَّوضيح فقد كان للمخطوط الذي حوى أخباراً من كتاب (الكامل في التَّاريخ) دور في سرد نهاية الخليفة الأموي " الوليد بن يزيد " غير أنَّ الأمر تجاوز التَّشهير ببني أميَّة وإن حفظ

---

[1] – رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 547 – 548 .

[2] – زريق ، (قسطنطين –) : ***نحن والتَّاريخ ، مطالب وتساؤلات في صناعة التَّأريخ وصنع التَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 68 .

عهدهم التّاريخ سلباً كان أم إيجاباً ولكنَّ الأمر هنا تجاوز الماضي ليقف عند الحاضر ويستنسخ التّشهير في حكام العصر المستبدِّين.

وصحيح أنَّ الرِّواية ضمَّت إلى جانب سيرة الخليفة وصاحب سيرته سيراً أخرى كسيرة " الجعد بن درهم " ، وغيلان الدّمشقي وصاحب الحمار ... إلخ وهي سِيَرٌ تستند إلى مصادر تاريخيَّة رسميَّة أو صادرة عن الذّاكرة الشّعبيَّة كسيرة العجوز الزنجيَّة **للافاطمة**.

وهي سير توزَّعت لتندمج في متنٍ روائيٍّ واحد ولتؤدِّي وظائف منوَّعة من بينها التّأصيل المرجّح لتاريخيَّة الاستبداد وعصرنته وهو نوعٌ من الرُّؤية التّأليفيَّة التي تتّخذ من التُّراث وسيلةً لنقد أشكال الاستبداد والظُّلم في ضوء المستوى السِّياسي وهي بهذا رواية تتقصَّى التّجريب وتقنيَّات الرِّواية الجديدة وتنتخب لشخصيَّاتها التّوتُّر والفوضى ولأمكنتها التّشظِّي وأزمنتها التّمييع لتظهر عفن الظّلم والاستبداد.

2-2 – استدعاء لغة التّاريخ لفضح استبداد الحاضر:

إنَّنا في تفسير العودة إلى التّاريخ نعتقد أنَّ الأمر يشير بشكلٍ مقصود إلى أنَّ حقيقة الغوص عميقاً في الماضي تحكمها روابط الواقع غير أنَّ الأمر في مسألة الإسقاط التّاريخي يتجاوز " تحويل الرِّواية إلى مجرَّد حكاية رمزيَّة عن الحاضر أو تحديث شخوصها بحيث يفكِّرون ويشعرون بشكلٍ لا ينتمي إلى المرحلة التّاريخيَّة المقدّمة ، وبحيث يتحوَّل العصر نفسه إلى مجرَّد ديكور"[1].

[1] – لوكاتش ، (جورج –) : [1986] ، ***الرِّواية التّاريخيَّة*** ، ترجمة : صالح جواد كاظم ، مرجع سابق ص : 215 .

بل هي رغبة نابعة من التّأمُّل في التّاريخ ينتج عنها غالباً جدل الحوار بين الواقع والممكن وهي إعادة قراءة التّاريخ من منظور حضاري لأنَّ " فهم الذّات هو عمليَّة تأويل ، وتأويل الذّات بدوره يجد في السّرد واسطة بامتياز مفضّلاً إيّاها على بقيَّة الإشارات والعلامات والرُّموز ، والسّرد يقتبس من التّاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخياليَّة ، جاعلاً من تاريخ الحياة قصَّةً خياليَّة أو قصَّةً تاريخيَّة ، شابكاً أسلوب العمل التّاريخي الحقيقي للسّير بالأسلوب الرّوائي للسِّير الذّاتيَّة الخياليَّة"[1].

إنَّ الرِّواية في صورها المنوَّعة هي اجتماع لما هو ثقافي فكري ومعرفي يثير الإنسان بوصفه موضوعها ، فتتداعب إدراكاته وتصوُّراته وتعينه بالمرة بطاقاتها التَّخيُّليَّة على تنشيط قدراته ووعيه بمحمولات التَّخيُّل المنظّم لها ، لأنَّها " تنقاد بالقوَّة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميّز ومخصوص لأبعاد الواقع ومستوياته المختلفة "[2].

وفي هذا السِّياق ومن خلال رواية " أسرار صاحب السِّتر "، التي حاولت تصوير الواقع السِّياسي العربي من خلف ستار التّاريخ ، وذلك بالارتحال إلى عصر الخلافة الأمويَّة لتخيّل سيرة الخليفة الحاكم الذي ثبتت سيرته في مختلف الكتب واتَّفقت إلى حدٍّ كبيرٍ على أساليبه المنحطَّة وأحطَّها التي ميَّزت شخصيَّته وطريقة حكمه المستفزَّة ، وعلى الرّغم من ذلك فإنَّ الرّوائي حاول أن

---

[1] – ريكور ، (بول –) : [2005 م] ، ***الذّات عينها كآخر***، ترجمة : جورج زيناتي ، ط 01 ، المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة ، بيروت ، لبنان ، ص : 251 .

[2] – إبراهيم ، (عبد الله –) : [2011 م] ، ***التّخيل التّاريخيّ ، السّرد ، الإمبراطوريَّة ، التّجربة الاستعماريَّة***، ط 01 ، مرجع سابق ، ص : 05 .

يستثمر شخصيَّة الحاكم بملامحها الأصليَّة داخل السِّياق الرِّوائي ويبسط عليها غطاء التَّخييل ، أي إنَّ " الرّوائي يستطيع أن يعبر أجيالاً أو قروناً بحركة من يده دون أن يحطّم الخيال"[1].

نقرأ في الرِّواية : " **اتَّكأ العميان على المجذومين والعرجان على البرصان ، وتحرَّك الحولان في طليعة الموكب .كانت مسيرة عظيمة لم ير لها أهالي دمشق مثيلاً منذ آيَّام الفتح الذي قاده المنصور خالد بن الوليد المخزومي كانت مسيرة صاخبة رفع فيها المتظـاهرون شعارات التَّنديد بالخليفة السَّابق والتَّأييد للخليفة الجديد " الوليد بن يزيد " ودعوا له بالسَّلامة وطول العمر**[2]،من خلال هذه الملفوظات السَّرديَّة يمكننا القول إنَّ ما يطرحه الكاتب حول التَّاريخ لا يشترط فيه الحقيقة التَّاريخيَّة بدقَّة فمن الأحسن أن يُقرن اتِّفاقٌ ضمني بين المؤلِّف والقارئ على كسر خطيَّة تلك الحقيقة وزيادة أشكال الاحتمالات الاستنتاجيَّة لصالح توفير الجماليَّة فحينما يفتح القارئ صفحات كتاب روائي فإنَّه يستعدُّ ويُعِدُّ : " نفسه ليدخل عالماً غير واقعي وفي هذا العالم الجديد فإنَّ معرفة مكان وقوع الأحداث وزمانها هي مسألة في غير محلِّها"[3].

تجدر الاشارة هنا إلى أنَّ الرِّواية تقف على لغة تراثيَّة ومصنَّفات تاريخيَّة كمادَّة مرجعيَّة تثير من خلالها واقع القمع والفساد للسُّلطة الحاكمة ، وفي ذات الوقت نلمح نوعاً من الاستشراف تحديداً إلى سوريّة وما هي عليه اليوم نتيجة تفاقم للأوضاع المتعفّنة هناك التي قامت وفق ما يسمَّى بالرَّبيع

---

[1] – دي فوتو ، (برنارد–) : [1969 م] ، ***عالم القصَّة*** ، ترجمة : محمد مصطفى هداره ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ص : 195 .

[2] –رواية ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 591 .

[3] – ريكور ، (بول –) : [2009 م] ، ***الذّاكرة ، التّاريخ ، النّسيان*** ، ترجمة وتقديم وتعليق : جورج زيناتي ، ط 01 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ص : 394 .

العربي فأضحت المدينة والقرية فيها تشهد فوضى النّظام وهلاميَّة الحكم وتأويلنا هذا مستند تحديداً إلى محطَّة الاستهلال وتحديداً عند عتبة الإهداء الذي خصَّصه " الدّرغوثي " لدمشق ، " **إليك دائماً : إلى دمشق العتيقة حبا وكرامة** "[1]

إنَّ وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهمًّا بمقدار تحوُّله إلى عبرة للتَّأمُّل وتجربة دائمة للمعرفة "[2] بَيدَ أنَّنا نلمح أيضاً أنَّ انتخاب المؤلِّف للمكان لا يعني حصره بل النَّظر إليه كعيِّنة يجوز فيها تعميم النَّتيجة أو لنقل تعميم الوضع على جغرافيَّة سياسيَّة عربيَّة موسَّعة " فحياة البشر تدرك على نحو أسهل وأمتع حين يجري تمثيلها بالتَّخيُّلات التَّاريخيَّة "[3] نقرأ في الرِّواية : **لما وصل غليان إلى ساحة العذاب ،كانت الشَّمس تنزل على الوجوه سياطاً من النَّار. وكان المتفرِّجون الذين زجَّ بهم أعوان " هشام " يزدادون بمرور الوقت ، فقد تجمع الآلاف من الرِّجال والنِّساء والأطفال بعد أن أرغمهم الجند على التَّحلُّق حول السِّياج ضرب وسط السَّاحة الكبيرة**"[4] من خلال هذه الجمل ترتسم الصُّور باللغة وتظهر معالم التَّعذيب في وصفٍ يقود القارئ إلى يوم الحساب وكأنَّ الأمر خرج عن نطاق المعقول إلى الغيب حيث اشتغل " الدّرغوثي " على التَّاريخ بحمولة دلاليَّة وجماليَّة تثري النَّصّ على الصَّعيد الفكري وتبرز رؤى أيديولوجيَّة تتولَّى اللغة من خلالها البوح بها بوضوح أو مستعيرة للرَّمز لتأدية الغرض المطلوب والمستهدف ، وبهذا

---

[1] – ***رواية أسرار صاحب السِّتر*** ، صفحة الإهداء .

[2] – إبراهيم ، (عبد الله –) : ***التّخيل التّاريخي*** ، مرجع سابق ، ص : 07 .

[3] – ***نفس المرجع*** ، ص : 07 .

[4] –رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ، ص : 575 .

يكون الاستثمار التَّاريخي ما هو إلَّا لفتة فنيَّة تتولَّد من خلالها خلفيَّة تجعل من النَّصّ موحّداً وبين ما هو داخلي وما هو خارجي أي بين الخيال والواقع وبين الماضي والحاضر فالرِّواية لا يمكن عزلها عن الواقع الذي حاولت أن تترصَّده وتبحث عن المكوِّنات العميقة التي تتحكَّم في مساره التَّاريخي، وتساهم في تبطيء ديناميَّة الحداثة فيه ، أملاً في استشراف آفاق الممكن فيه ، والتَّفعيل التَّاريخي لدور الفرد ومساهمته في صناعة تاريخ هذا الممكن ليندمج كفرد في الهياكل الاجتماعيَّة تتواصل مع المجتمع ، وهو ما يعني الانتقال من التَّاريخ الصَّغير إلى التَّاريخ الكبير"[1] .

ووقوفاً عند اللغة " يتوقَّف القارئ إزاء هذه اللغة السَّرديَّة ليدهشه ما فيها من تراكيب وتعبيرات قديمة كأنَّما الكاتب نفسه من الماضي "[2] ، والذي عرفناه أنَّ الرِّواية أكثر من غيرها هي مجال متَّسع واللغة تتَّسع في أنماط متعدّدة ، فتميل إلى الموضوع وتتلوَّن بلونه أو تحدّد مستوى الشَّخصيَّات فهي تنساب وفق موقف الاهتمام وانشغال المبدع " وفي الرِّواية الواحدة يمكننا أن نعثر على هذه الألوان متجاورة بانسجام واتِّساق في غير تضاربٍ ولا تنافر "[3] فتصاغ اللغة من واقع الرُّؤية السَّرديَّة والمنطق الدَّاعم والمصمّم لمجمل البناء الفنِّي للعمل الأدبي ككلّ.

---

[1] – أمنصور ، (محمد –) : [2012 م] ، **الرِّواية والرُّؤيا** ، منشورات مجموعة الباحثين الشَّباب في اللغة والأدب ،كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، مكناس ، المغرب ، ص : 61 .

[2] – خليل ، (إبراهيم –) : [2010 م] ، **بنية النَّصّ السَّردي** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 251 .

[3] – **نفس المرجع** ، ص : 251 .

" واللافت للنَّظر أنَّ الرِّواية تستوعب على الرّغم من هيمنة أسلوب معيَّن على المؤلّف – تنوُّعاً في الأساليب يبلغ حدّ التَّنوّع في اللغة ، وهذا ما تقوم عليه فكرة باختين (Bakhtin) فكلُّ شخصيَّة لها نهجها الخاصّ في الكلام والتَّحدُّث "[1].

فإنَّ كانت الشَّخصيَّة على مستوى عالٍ من العلم والثَّقافة ظهر ذلك من خلال ما تبوح به ، والأمر ذاته يحدث إذا كانت الشَّخصيَّة أقلّ من ذلك وهي مستويات لغويَّة ترتهن إلى تفصيل الموضوع على تنوُّع الشَّخصيَّات ، وهذا هو دور اللغة في إنتاج الرِّواية .

2-3 – السَّرد وامتداد الحدث نحو التَّاريخ :

تدخلك هذه الرِّواية إلى عالمٍ فنِّي قد لا نجد له الوصف الدَّقيق إلَّا بقولنا إنَّه معقَّد غير خاضع لأيِّ ترتيبٍ زمني خاصّ ، وأنَّه لا يهتمُّ بمنطق تتابع الأحداث وتراكمها بقدر ما يعتمد على منطق التَّفكُّك في ظلِّ أزمنة تتنافس حضوراً في الرواية دون أن تلغي بعضها البعض ، لتميل هذه الأحداث إلى الطَّابع الاستبدالي بين فكرة القمع السِّياسي للآخر المنزوي إلى تيَّار المعارضة ، والأنا الحاكم الأمر الذي يكشف عن سياسة فاسدة تفوح منها رائحة الأخلاق الرثَّة والقيم المهترئة الرَّاضخة للحكم بالهوى والارتجال في قوانين السُّلطة لأجل تلبية لذَّة الشُّذوذ وتقديس المدنَّس.

في حين يقع الاستبدال الثَّاني على كشف الواقعيَّة التَّاريخيَّة ممثَّلة في أحداث وقعت بالفعل وتحفظها متون الكتب القديمة للتَّاريخ والتي تسرد أوصاف اهتراء الحكم ومتاهات التَّكفير والزَّندقة

[1] – ينظر : ، باختين ، (مخائيل –) : [1986 م] ، **شعريَّة دستوفيسكي** ، ترجمة : جميل نصيف التّكريتي ، دار توبقال للنَّشر ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 166 – 298 .

والمجون وحيل الظَّفَر بكرسي السُّلطة وغيرها من الأوصاف الذَّميمة التي لحقت بمحطات معلومة في التَّاريخ العربي.

فالرِّواية بُنيت على هذا الاستبدال الفنِّي الجامع بين الحقيقة والخيال وبطريقة فنيَّة تمتح من التَّداخل والتَّشابك في بناء الأنسجة السَّرديَّة ما يسمح لها بتشكيل بنية روائيَّة كاملة تضمُّ الذَّاكرة الفرديَّة جنباً إلى جنب مع الذَّاكرة الجماعيَّة وتدمج الواقعي في المتخيَّل في تطوُّر يمكنها من النُّهوض بعالم روائي يسمو بالتَّعقيد إلى الثَّراء وترجيح أساليب التَّشظِّي ، والتَّنوُّع على الحدث الواحد لتحمل هذه الرِّواية مضامين منوَّعة يصل فيها التَّشظِّي إلى مكاشفة هموم الإنسان " العربي " خصوصاً الواعي بما يحوم حوله وأزمة حاضره الممتدَّة من ماضيه فنلمح أنَّ " إبراهيم درغوثي " يعاتب ويكشف ويلمّح إلى قيود السُّلطة المسلَّطة على حريَّة التَّعبير بشكلٍ خاص ، تاركاً هذه الهموم بين يدي التَّاريخ بأساطيره ومخزوناته الثَّقافيَّة التي تطفو على بهو هذه الرِّواية بواسطة الرُّمزر والأقنعة ، والتي تضمن له التَّداعي الحرّ وتفريغ الكبت وتكفل له تجنُّب المواجهة الصَّريحة في مجتمع يعترف بتزيف الحقائق بدلاً من مواجهتها أو بعبارةٍ أدقّ يعيش تحت رحمة الخوف والعجز على التَّصريح بالهموم.

والسَّرد على حدّ تعبير " رولان بارث " (Roland.Barthes) هو " عبارة عن وحدات تتآلف من كلّ مقطع من القصَّة ، ويقدّم نفسه على أنَّه تعبيرٌ عن تعالق معيَّن "[1] وفي سياق آخر يظهـر ذلك النَّوع من التَّبـاين في وجهـات النَّظر في إطار حواريَّة إبداعيَّة على اعتبار أنَّ الإبـداع

[1] – بارث ، (رولان –) : ***مدخل إلى التَّحليل البنيوي*** ، ترجمة : منذر العيَّاشي ، مرجع سابق، ص : 29 .

" لا يملك بالضَّرورة علاقة تماثُل حتميَّة مع النَّموذج الواقعي" [1] يسعى الرِّوائي إلى بسط الحدث التَّاريخي وزيادة حجمه ليشتغل عليه ضمن مساحة أوسع تمنحه القدرة على ولوج أعماق الحدث مستنبطاً كوامنه المضمرة الخفيَّة ، وكأنَّه يتَّخذ السَّرد التَّاريخي ذريعةً لتقريب المتلقِّي نحو إقناعه بوجهة نظر معيَّنة. **يقول الخليفة لصاحب ستره " هيه .. أنت يا صاحب ستري هل داخلك الضَّيق من حديثي ؟**

هل حرَّكت أوجاعك ؟

بلى يا مولاوي .

ثمَّ أضيف بعد مدَّة .

احمد ربَّك الذي جعلك خليفة وجعل رقاب هذه الأمَّة بين يديك " [2] وكأنَّ الملفوظات السَّرديَّة تنطق من داخل كلّ رعيَّة من أيِّ مكان من هذه الأرض حين تعقد مقارنة بين صلاحيَّات الحاكم في مقابل المحكوم خصوصاً حين تمارس تلك الصَّلاحيَّات بدافع القوَّة لا الحقّ .

فإلى جانب ما تزخر به رواية " أسرار صاحب السِّتر " لـ " إبراهيم درغوثي " من مواد معرفيَّة منوَّعة فإنَّ القارئ في خضم ذلك يجد نفسه ضمن قفزات فنيَّة سرديَّة تحمله عبر التَّخييل التَّاريخي إلى نمط كتابي يمتح من كتابات المؤرِّخين وكأنَّ فيه مقصديَّة تجعل من الشَّكل الرِّوائي في تقارب فنِّي بين ما هو سائد في كتب التَّاريخ وما تطمح إليه الرِّواية في بثّ سلطتها واللعب على تقنيَّة تقديم

---

[1] – بارث ، (رولان –) وَ آخرون : [2008 م] ، ***مغامرة في مواجهة النَّصّ*** ، ترجمة : وائل بركات ، ط 01 ، دار الينابيع ، دمشق ، سورية ، ص : 88 .

[2] – ***رواية أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 553 .

الشّكل الرّوائي ، فالرّواية هنا تتّخذ من خلال فصول الرّواية وعناوينها ذلك الإيهام بالتّقارب فعناوين الفصول جاءت على هذا النّحو :

أسرار الأرواح المجنّدة، سرّ الدّوران عكس اتّجاه الشّمس، سرّ عسل الجنّة، سرّ الدّير .. سرّ نار المجوس، سرّ الصُّندوق، أيّام النّكد، يوم الغضب الأكبر، يوم النّدامة يوم القصاص... إلى غير ذلك.

لقد حاول " الدّرغوثي " من خلال سلطة التّاريخ والوقائع العينيّة أن يرسم نوعاً فنيًّا معادلاً جماليًّا يضمُّ إلى الجانب الإبداعي الجانب التّاريخي مشكّلاً من خلال أسلوب دمج الأحداث وتحويرها لصالح العمليّة الإبداعيّة الرّوائيّة ، نقرأ في الرّواية : " **هذه رأس المارق يحي بن يزيد**"[1] وأيضاً : " **ومن الغد ستعود إلى العراق ستعود إلى العراق حاملاً وصيّتي هذه ، قل لوالينا يوسف بن عمر أن ينزل زيداً من الجذع وأن يحرقه بالنّار وأن يذري رماده في ماء الفرات**"[2].

يخبر هذا المقطع السّردي باندلاع ثورة واتّقاد حقد ، السّبيل الوحيد لإخماده هو الاندفاع نحو الإنتقام والتّشفّي ، يستحضرها في مضمونها عادات وطقوس لا علاقة لها بالإسلام والمسلمين وهو ما يعرف عند بعض الأقوام كالهنود مثلاً بحرق الجثّة بعد موت الشّخص ورمي رماده في الماء لكن تقع هنا المفارقة بين ما يقوم به الهنود من عمل اتّجاه الميْت وكأنّه نوع من التّأبين والوفاء للميت

[1] – *رواية أسرار صاحب الستر* ، ص : 646 .
[2] – *نفس المصدر* ، ص : 649 .

والأكيد أنَّ قصد النَّصّ هو مخالفٌ تماماً لهذا الوفاء بل هو حرقٌ لنشوة الانتقام والتَّنكيل بجثَّة الميت بأكثر الطُّرق بشاعة وإشباع نهم التَّشفّي .

وفي محطَّة سرديَّة أخرى نقرأ " **وظلَّ الأمير على مزاجه الفاسد إلى أن وصل رسول والي " خراسان " برأس يحي بن الحسين بن على بن أبي طالب كرَّم الله وجهه.**

طلب الرَّسول الإذن بالمثول بين يدي أمير المؤمنين فأذن له وأشار الأمير إلى الحاضرين بالانصراف فخلت القاعة من أصوات المغنِّين والمهرِّجين والسُّكارى وران صمت رهيب على المكان (...) **اتَّكأ الوليد على مرفق يده اليمنى ، وباليد اليُسرى رفع الغطاء فرأى داخل الطّشت رأس آدمي"**[1].

تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ نصَّ " أسرار صاحب السِّتر " يلمّح في بعض المحطَّات – خصوصاً تلك التي يعطيها الرّوائي مقدّمات تاريخيَّة – إلى منح المتلقِّي جولة سياحيَّة أدبيَّة تأخذه إلى روايات القرن التَّاسع عشر والنِّصف الأوَّل من القرن العشرين فنلمح تقارباً كتابيًّا بين أسلوب " الدّرغوثي " وأساليب البدايات الرِّوائيَّة التَّاريخية عند " جورجي زيدان " و" نجيب محفوظ " وتأويل هذه الجولة راجع – حسبنا – إلى الرُّؤية التي تظهر في شكلها الأحادي . هي رؤية أحاديَّة للسَّارد العليم بمعنى أنَّ معرفة الرَّاوي لما يجري أكثر من معرفة الشَّخصيَّات وهذا ما عبَّر عنه " صلاح فضل " حين قال : " إنَّ الرَّاوي ، فيها يعرف أكثر من شخصيَّاته لا تملك دونه سرًّا ولا تعرف عن مصيرها شيئاً ويندرج هذا النَّوع في مراتب عديدة طبقاً لمساحة الحقائق التي يعرفها الرَّاوي ويجهلها أبطاله ابتداءً

[1] – *رواية أسرار صاحب الستر ، ص : 645 – 646 .*

من رغباتهم اللاشعوريَّة الدّينيَّة إلى أقدارهم المحترمة "[1] غير أن هذا الملمح الرامي لأحادية الرؤية لا يثبت بشكل دقيق لأن الروائي منح السرد لأكثر من سارد إذ نلفي التناوب في السرد بين عالم الآثار وصاحب ستر الخليفة، إلَّا أنَّنا في ذات الوقت لا ننظر إلى هذه الرِّواية من منظار الكتابات التَّاريخيَّة القديمة ونقصد بها الرِّواية التَّاريخيَّة بل كون هذه الرّواية تواكب تيَّار التَّجريب وذلك لأنَّ التَّجريب قرين الإبداع هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنَّ التَّجريب " ليس تقنيَّة بقدر ما هو تعبير عن مواقف أو رؤى أو تصوُّرات فلسفيَّة وجوديَّة وجماليَّة وتاريخيَّة تحكم مجمل العمليَّة الإبداعيَّة ، فالتَّجريب موقفٌ متكامل من الحياة والفنّ "[2].

ومن منظور المواقف والرُّوئ يمكن للكاتب أن يختار أساليب خاصَّة للطَّرح يكون فيها حريصاً كلَّ الحرص على بعث التَّاريخ من جديد من خلال تسجيله بصورة تقارب ما حفظه التَّاريخ وبتطويع الجوّ العام لخدمة الرُّؤية السَّرديَّة .

إنَّ الإطار التَّاريخي الذي اشتغلت عليه رواية " أسرار صاحب السِّتر " هو قراءة نقديَّة إبداعيَّة من مؤلّف الرِّواية ترمي إلى الرَّبط المتقارب والمتشابه بين الماضي والحاضر ، فحينما ينتقي المؤلِّف من شخصيَّات التَّاريخ رمزاً للانحراف واللامبالاة واللهو والعبث لشخصيَّة الحاكم فهذه مقابلة فنيَّة تختزل مسار الزَّمن وتقلص تعاقب السّنين والأحداث ، وهي إشهاد ضمني يصل إلى القارئ دون تصريحٍ واضحٍ من المؤلّف ، بأنَّ فساد الحكام لا عمر له ولا مكان يخصُّه أو بمعنى أخر هي حقيقة

---

[1] – فضل ، (صلاح –) : [1992 م] ، ***النَّظريَّة البنائيَّة في النَّقد الأدبي*** ، مؤسَّسة مختار للنَّشر ، القاهرة ، مصر ، ص : 436 .

[2] – ناصر ، (سهام –) ، وَ أبوشنب ، (رشا –) : [2014 م] ، ***مفهوم التَّجريب في الرِّواية*** ، مجلَّة جامعة تشرين للبحوث والدِّراسات العلميَّة ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، المجلَّد : 36 ، العدد : 05 ، ص : 307 .

ثابتة وجاهزة تصلح لتكون مقاساً مفصَّلاً على أنظمة الحكم في البلاد العربيَّة من الماضي وإلى الحاضر بأبعاده السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والدّينيَّة والفكريَّة .

وبشكل عام إنَّ جمهرة النُّصوص المجتمعة في نصٍّ واحد " أسرار صاحب السِّتر " ، التي اختلطت فيها قصص العرب وحكاياتهم وسيرهم وجمعت الخيال بالحقيقة وجعلت من النَّصّ يبدو منفتحاً على مختلف النُّصوص من جهة ومن جهة أخرى منفتحاً أمام القارئ بحيث" تتعدَّد زوايا النَّظر والرّوائي يقدّم لك نوعاً من الحريَّة لاختيار موقفك من الحكاية ولا يفرضه عليك وهو يروي عن طريق بطله صاحب السِّتر حياة " الوليد " من وراء ستار يخفي الأسرار ويكشفها في نفس الوقت حقائق ترى من خلف ستار فتتشابه ويصيبها الغموض رغم قربها منّا ، كما يستغلُّ عنصر التَّشويق كسلاح ليجرِّد القارئ من سلاحة "[1] .

يمكن القول إنَّه: " يصدمك السَّرد ويغريك بمتابعة الحدث ويفسح المجال للذَّة النَّصّ ومتعته ويعلّق التَّاريخ العام ليكتب تاريخ الرِّواية هذا التَّاريخ في النّهاية يخضع لمقياس وحيد هو ذلك الطُّموح الجمالي الذي نحسُّه في الكتابة "[2].

ندخل إلى متن الحكاية رفقة عالم الآثار القادم إلى منطقة الجريد التُّونسيَّة باحثاً عن كنز تاريخي ما ، ينطلق البحث بمعيَّة السَّارد يسخر لذلك ، ثمَّ ينكشف الصُّندوق حاوي الكنز مدفون تحت الأرض في مكان مخصَّص للمسجد المبنيّ أصلاً على أنقاض كنيسة قديمة ، ثمَّ يتدخَّل راوٍ ثانٍ

---

[1] – الشيباني ، (طارق –) : ، ***أسرار صاحب السّتر ، لإبراهيم الدّرغوثي ، رواية تفلت قبضة التّاريخ الكبير لتدخل تاريخ الفني الجميل*** ، www.intelligentia.tn ، تاريخ الاطلاع : 10 / 10 / 2020 م ، على السّاعة : 10:14 .

[2] – ***نفس المرجع*** .

مستدعيًّا من أعماق التَّاريخ يسحبنا إلى زمن الخلافة الأمويَّة التي جاءت بعد الخلافة الرَّاشدة صاحب السِّتر يروي أسرار " الوليد " ويروي أسرار القتل والمجنون وطرائق التَّنكيل وعار الخلافة .

نقرأ في الرِّواية كيفيَّة مقتل " غيلان الدّمشقي " وبتر ذراعيه ورجليه وقطع لسانه أمام الملأ ، يروي ذبح " الجعد بن درهم " صبيحة يوم العيد تحت محراب الجامع عقب خطبة العيد ، وتقابل مجون " الوليد " وعبثه بالمصحف بعد أن علَّقه في شجرة وهو ينشد قائلاً :

أتوعدني بجبَّار عنيد ... فها أنا ذاك جبَّار عنيد

إذا لاقيت ربَّك يوم حشرٍ ... فقل لله مزَّقني الوليد[1]

ما سرده " الدّرغوثي " مستند إلى مرجعيَّة حقيقيَّة تحمي سنده كـ(الكامل في التَّاريخ) لـ " ابن الأثير".

لقد كرَّست " أسرار صاحب السِّتر " في ملمحها العام وتحت درع التَّاريخ القضيَّة السِّياسيَّة في العالم العربي وما يظهر منها من شذوذ وإسراف وعدول مخزي للقيم السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة.

يبدو أنَّ " الدّرغوثي " انتخب طريقة في علاج معضلة العبث هذه على فضح شخصيَّة الطَّاغية ، مركِّزاً اهتمامه على " الوليد بن يزيد الأموي " وجاعلاً منه رمزاً للتَّنديد بالسُّلطة الحاكمة المحتوية عفن الشرَّ لأنَّها تحرق الأرض وتجوع الإنسان وتنال من كرامته فمن خلال هذا العلاج يظهر تشريح المظالم والكشف عن الفساد ومصادره .

[1] – رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 664 .

يجرُّنا السَّرد إلى التَّفاعل بين الحضارات خصوصاً القديمة منها ليجعل " الدّرغوثي " من المسجد محطَّةً ينصهر فيها الكائن (الموجود الحاضر) بالغائب (التاريخ) ، نقرأ في الرِّواية ما يلي :

" هي حجارةٌ ضخمةٌ استعارها البنَّاءون القدامى من بقايا القرية الرُّومانيَّة تيقيوس التي كانت تعدُّ في يومٍ من حواضر الصَّحراء ففيها ملتقى الطُّرق الذَّاهبة إلى تخوم إفريقيا للمتاجرة ومقايضة الملح بالتَّمر والقمح"[1].

لقد تميَّز الوصف هنا بخاصيَّة سرديَّة شكَّلتها اللغة ، ولعلَّ هذه التّقنيَّة الوصفيَّة جاءت كنقطة ارتكاز لتوليد فعل السَّرد ولتكون إطاراً مرجعيًّا لما قبلها وما بعدها من أحداث لتظهر براعة الرِّوائي في توظيف الحقل التَّاريخي توظيفاً فنيًّا منسجماً مع نسيجه الرِّوائي ففي حديثه عن المسجد يقول" **إنَّهم من البربر الذين ترومنوا وخرج بنتيجة مفادها أنَّ الجامع قد بني فوق كنيسة رومانيَّة"**[2]،وفي هذا المقطع السَّردي إشارة إلى أنَّ بلاد المغرب العربي كانت قديماً مستعمرات لحضارات سابقة كالرُّومانيَّة .

ونلفي أيضاً وفي مقطع سردي آخر: " **هذا الجامع يا صديقي بني قبل الجامع الذي اختطَّه عقبة بن نافع بالقيروان وهو من أماكن الصَّلاة التي بناها جيش الإسلام الأوَّل الذي جاء غازياً عفوا أردت أن أقول فاتحاً لبلاد إفريقيَّة "**[3].

---

[1] – رواية ***أسرار صاحب الستر***،ص : 516 .

[2]– ***نفس المصدر***، ص : 525 – 526 .

[3] – ***نفس المصدر*** ، ص : 529 .

إنَّ في هذا الجزء من السَّرد تداخل بناء المسجد مع تاريخ فتح إفريقيا أو شمال إفريقيا تحديداً وهنا يستوقفنا ذلك الالتحام بين الواقعة التَّاريخيَّة والرُّوح التَّخيليَّة .

تتنوَّع المحطَّات التَّاريخيَّة في هذا النَّصّ لتأخذ زادها من الموروث التَّاريخي العربي الإسلامي وذلك باستحضار منوَّع للحضارات، نقرأ في الرِّواية الحوار الذي دار بين السَّارد (صاحب عالم الآثار) وعالم الآثار ، يقول السَّارد : **فسألته** :

- **لماذا كلُّ هذا الصُّراخ يا سيِّدي ؟ من تنادي بربّ السَّماء في هذا الليل البهيم ؟**
- **فأجابني:**
- **أنا أصيح بملء صوتي حتَّى يسمعني مخلّد بن كيداد .**
- **لم أستوعب ردَّه بسرعة ، فقد ظننته يحكي عن رجل يعرفه إلى أن خرجت عن حيرتي وارتباكي فقلت له :**
- **ملعونٌ أنت وذلك الخارجي النكاري المارق عن ملَّة سيِّدنا ومولانا محمد بن عبد الله عليه أفضل صلاة وأزكى تسليم .**
- **فقال وعلى وجهه ابتسامة هزء لم أحسن تفسيرها :**
- **لا تظلم الرَّجل يا صاحبي . إنِّي أعلم ما لا تعلم** (...)

– أتعرف أنَّه كان يدرّس القرآن والحديث والفقه في جامعكم هذا ؟ وأنَّه كان يؤمُّ المسلمين في يوم الجمعة ؟ وأنَّه رفض وهو في عزِّ ملكه ركوب الخيل وواصل امتطاء حماره ؟[1].

فعندما يتحدَّث عن " مخلَّد بن كيداد " وهو المكنَّى بصاحب الحمار الذي وسمه السَّارد بأنَّه خارجيٌّ مارق بينما دافع عنه عالم الآثار وذكر أنَّه كان يدرِّس القرآن والحديث والفقه في المسجد الجامع وكان يؤمُّ المسلمين في يوم الجمعة، ورفض وهو في عزِّ ملكه الرُّكوب على الخيل وواصل الرُّكوب على الحمار ليؤدِّي – هذه المرَّة – استحضار التَّاريخ دور "التصحيح التاريخي" من زاوية – مختلفة نوعا ما– فيجعله في دائرة استعراض الآراء في القضيَّة الواحدة وكأنَّه يريد أن يعزّز فكرة الاستعراض بالالتفات إلى التَّاريخ والبحث في اختلاف الآراء فيه بشكلٍ موضوعيٍّ أكثر والشَّاهد هو بقيَّة الحوار ، نقرأ في الرِّواية :

"قلت :

لا والله .

فقال ، والابتسامة تملأ وجهه .

إنَّ ما ذكرت دعاية مغرضة لزعماء الشِّيعة أطلقوها ضدَّ الرَّجل ولقيت آذاناً صاغيةً بعد ذلك من فقهاء المذهب المالكي الذين كانوا يعادون فكر الخوارج .

[1] – رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 531 – 532 .

- **إنَّ صاحب الحمار يا صاحبي حرَّض البربر على ظلم خلفاء الدَّولة الفاطميَّة من هنا ، من عندكم وخرج بجيشه الصَّغير من أرضكم** "[1] ، يظهر من خلال هذا المشهد الحواري إظهار نوع من التَّصحيح " للتَّاريخ " من خلال إضافة معلومات تاريخيَّة تسرد فاعليَّة الشَّخصيَّة "صاحب الحمار" ودوره الإيجابي في الدِّفاع عن " تونس " خلال التَّواجد الفاطمي فيها والرَّامي إلى قيام الدَّولة الفاطميَّة في المغرب والسَّيطرة على القيروان آنذاك ، فالتَّاريخ من خلال هذه الملفوظات السَّرديَّة وما قبلها يقع تحت المساءلة والاستجواب ويضاف إلى ذلك الإلحاح على ضرورة التَّقصِّي لإدراك الحقيقة التَّاريخيَّة ،فالروائي–هنا– يعبر عن متخيله التاريخي بلغة مباشرة صرحية حددت الموقف وكشفت وجهة النظره الخاصة به "فاللغة المباشرة تضطلع بالإخبار والنقل ..وتكتفي بدور الوسيط في نقل التاريخي إلى المتلقي"[2] وهو بذلك يتجه نحو تبيان الموقف بوضوح وشفافية يضمر فيها اقناع المتلقي وضرورة تتبع التاريخ بشيء من الموضوعية "ما سيقحم القارئ ليعيش الماضي المستدعى كما يصوره النص"[3] فكأنَّ الكاتب يشير ضمنيًّا إلى أنَّ ما يفهم من التَّاريخ ليس دائماً هو الحقيقة ونستند هنا إلى ذكر " الابتسامة والاستهزاء " في تقديم المعلومات ، ففي هذا الأسلوب إشارة إلى المغالطة والجهل بمساحات المعلومة التي ترد على لسان التَّاريخ في جزءٍ منها أو تحرِّفه وفق وجهة نظر معيَّنة .

---

[1] – رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : *532* .

[2] **بن صفية (عبد الله)**:[2016-2017] **المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية جدلية المرجع والمنجز السردي**،أطروحة دكتوراه،إشراف اسماعيل زدرومي ،جامعة باتنة الجزائر،ص:64

[3] **نفس المرجع** ،ص:65

ونلفي في استثمار آخر للتَّاريخ عندما يذكر أصول صاحب السِّتر الخليفة " الوليد بن يزيد الأموي " : " **سلّمت يا صاحب ستري عبد الصَّمد إلى هشام لأنجو بنفسي من التُّهم فما أحقرني يا صاحبي وما أبشع هذه الفعلة التي اقترفتها أنا ابن الملوك وسليل الأمراء**"[1].

حاول " الدّرغوثي " تحويل ما هو تاريخي إلى ما هو روائي على الرّغم من وجود تيهٍ عند القارئ بسبب تداخل التَّاريخ بالرِّواية ولأنَّ طبيعة الأحداث كانت تميل إلى التَّاريخيَّة فـ " الدّرغوثي " في نصِّه استلهم من الأخبار والنَّوادر والأمثال والأقوال المأثورة والشَّخصيَّات التَّاريخيَّة وغيرها ، وكلُّ هذا متعلِّقٌ بالزَّمن ، والزَّمن متعلِّقٌ بالتَّاريخ ، ولذلك يبدو أنَّ " الدّرغوثي " جعل من النَّصّ التَّاريخي والشَّخصيَّة التَّاريخيَّة " نصًّا متخيَّلاً فاستغلَّ ووظَّف النَّصّ التَّاريخي بوصفه شهادة على انحراف الحاكم والخليفة ممَّا يثبت فساد الرَّاعي" الحاكم " وضياع الرَّعيَّة " المواطن المحكوم " من الماضي إلى الحاضر ، فرمزيَّة إسقاط الوقائع التَّاريخيَّة على الواقع المعيش وتقاطعها معه يستحضرها القارئ بمجرَّد قراءته للنُّصوص الرِّوائيَّة دون أن يصرِّح بها الكاتب ، وهو استخدامٌ ذكيٌّ لرمزيَّة من نوعٍ خاص"[2] ، لنلفي في ذلك تقاطعات جماليَّة بين أشكال التَّاريخ ولعبة التَّوظيف التَّخيُّلي الفنِّي ضمن النَّصّ الرِّوائي ما يجسّد حتميَّة العلاقة بين التَّاريخ والرِّواية وفق الرُّؤية الإبداعيَّة فمجمل العناصر التَّاريخيَّة تحوَّلت إلى شكلٍ تخيُّلي يحتكم إلى الغاية الجماليَّة بأسلوبٍ فنِّي .

---

[1] – رواية ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 565 .

[2] – بن عبد الله ، (مرين محمد –) : [2016 م] ، ***مظاهر التّأصيل في الخطاب الرّوائي الدّرغوثي*** ، حوليّات المخبر ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد : 06 ديسمبر 2016 م ، ص : 94 – 95 .

2-4 – بين الرّاهن وعمق التَّاريخ / سلطة الواقع ورمزيَّة التَّاريخي:

تحاول الكثير من النُّصوص السَّرديَّة الاشتغال على مستويات عديدة تخصُّ البنى داخل تلك النُّصوص أو لنقل النَّصّ الواحد ، إذ نلفي في مثل هذه النُّصوص محاولةً جادَّة لكسر نمطيَّة السَّاكن ومحاولة فتح باب الجدل بين حركيَّة السَّرد وامتداده إلى حدود الماضي ، ولعلَّ رواية " أسرار صاحب السِّتر " تتقرَّب من فكرة الاضطراب في تحديد مستوى العلاقة بين ما هو ماضٍ وما هو حاضر إذ يجعل " الدّرغوثي " القارئ مهووساً بتفكيك هذا الاضطراب مرَّة ، وبالبحث عن مجالٍ أرحب للتَّأويلات مرَّةً أخرى ، كأنَّها معركة فنيَّة يصبح فيها العدوّ يعني (هذا التيه الجمالي) صديقاً حميماً يستدعي بالضَّرورة اللحظات الجماليَّة بين السُّطور والفقرات في هذا النَّصّ .

ولعلَّ النَّصّ هنا لا يستعيد التَّاريخ الإسلامي العربي من أجل رسم صورة المشهد المشحون في ذاكرتنا التَّاريخيَّة والموحي بالعظمة حيناً وبالتَّخاذل حيناً آخر ، بل كان في هذا الاستدعاء نهجٌ للنَّقد والتَّحليل ومحاولة لتفسير واستيعاب التَّغيّرات الحاصلة في الماضي والحاضر ، فالكاتب في مسعاه الرِّوائي ينهض على عدَّة مرتكزات فكريَّة وفنيَّات جماليَّة تتَّصل بالشَّكل والمضمون لمنتجه الفنِّي من بينها امتلاكه للحريَّة ووعيه بصناعة التَّفرُّد والتَّميّز فهو حرٌّ في اختيار موضوعه وشخصيَّاته وزمانه ومكانه ووالوجه الفنِّي العام ، فـ " إبراهيم درغوثي " جسَّد فكرة الحريَّة وأطلق العنان لسرده ليجعل التَّاريخ المعروف موازياً للتَّاريخ الفنِّي ويريده بهذا الشكَّل تاريخاً يمتزج فيه الواقعيُّ بالمتخيّل .

ترتبط الكتابة بقضايا الواقع حتَّى وإن كان هذا الارتباط جزئيًّا ولكنَّه موجود كون أنَّ المبدع إنسان يؤثِّر ويتأثَّر بقضايا مجتمعه لذلك تكون الكتابة الرِّوائيَّة " بحثاً واستكشافاً وصياغةً فريدةً يرى فيها الكاتب العلاقات ليس كما يراها أيُّ إنسانٍ آخر وهو لا يرضاها كما هي بل يعيد تركيبها بدءاً من زعزعة بنياتها وإقامة أبنية جديدة تتشكَّل كما تشاء وتتَّخذ شكل ذاتها في علاقتها بالكون والآخر والتَّاريخ والمجتمع "[1] لا تستطيع الرواية بوصفها نمط سردي متعلق بالانسان أن تنفصل عنه وعن معضلاته الحياتية والرواية في بعض ملامحها تظهر على شكل تداعي وإفراغ لشحنات الخيبة وهي قادرة على أن تشخص التدهور الناجم عن اهتزاز القيم المشتركة وعناء الإنسان في عالمه، يبدو أنَّ منهج " إبراهيم الدّرغوثي " في صياغة شكل جمالي فنِّي قاده إلى اتِّخاذ التُّراث العربي " الفكري والأدبي الثَّقافي المنتمي إلى جذور الماضي العربي الإسلامي وأن يركن إليه ويعدَّه قاعدةً مرجعيَّةً ووظيفيَّة وكأنَّها منبع ميلاد المأساة النَّامية من الماضي والنَّاضحة في الحاضر ، فمسألة العودة لتلك الجذور هي رؤية لنقاش المواقف والتَّصوُّرات الفكريَّة القائمة حاليًّا وهو تعبيرٌ عن قلق من الحاضر والمستقبل ،هذا القلق الذي يدفعنا أساساً إلى استحضار العلل العميقة لتاريخنا المسدود وإلى تمثُّل التَّركات التي تعتمد مثلاً على تناقضات التَّقدُّم القائم على الاستبداد واستعباد سواد الأمَّة الأعظم "[2].

---

[1] – القضاة ، (محمد أحمد –) : [2000 م] ، **التَّشكيل الرِّوائي عند نجيب محفوظ** ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، عمَّان ، الأردن ، ص : 43 .

[2] – النوايتي ، (عبد الرَّحمن –) : [2016 م] ، **السَّرد والأنساق الثَّقافيَّة في الكتابة الرِّوائيَّة** ، ط 01 ، دار كنوز المعرفة للنَّشر والتَّوزيع ، عمَّان ، الأردن ، ص : 235 .

تشكَّل البناء التَّاريخي في رواية " أسرار صاحب السِّتر " وفق مخطَّطٍ سردي مسطر على ما هو تاريخي بحيث يظهر هذا الأسلوب متناسقاً مع طبيعة الرِّواية ، فالسِّياق التَّاريخي أُدخل إلى الرِّواية بتقنيَّة تحويل من السَّرد التَّاريخي إلى السَّرد الرِّوائي ، وبانتقال الزَّمن من الحاضر إلى الماضي والرُّجوع إلى الحاضر بنوعٍ من التَّنويع السَّلِس الذي لا يظهر إلَّا عند إمعان النَّظر ، مضيفاً إلى ذلك تسلل الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة ، ثمَّ عرضها تدريجيًّا-كما سبق وأن أشرنا - إلى ذلك .

تشير رواية " أسرار صاحب السِّتر " إلى التَّاريخ من خلال ربط النَّصّ الرِّوائي بمجموعة من المصادر التَّاريخيَّة والشَّعبيَّة والعقائديَّة ، وهي مصادر تحيل إلى وقائع وأحداث وشخصيَّات فعليَّة ومرجعيَّة ليماثل السَّرد الرِّوائي السَّرد التَّاريخي وبتوثيقيَّة حقيقيَّة متناسقة مع الزَّمان والمكان متفاعلة مع الوظيفة الرِّوائيَّة أي هو نوع من المزج لمحمل تلك العناصر مجتمعة بطريقة سرديَّة يترك فيها التَّاريخي مع الفنِّي ، وهذا يتيح للمتلقِّي تأويل النَّصّ بما ينسجم مع الدَّلالات التي يبثُّها النَّصّ .

3 – تمظهرات التُّراث التَّاريخي في الرِّواية :

بين دفَّتي رواية " أسرار صاحب السِّتر " نجد أنفسنا رفقة شخصيَّات تراثيَّة تدفعنا إلى التَّساؤل عمَّا قام به " الدّرغوثي " حيث قرَّر منحها مساحة في روايته ، فأين اطَّلع على أحداثها ؟ وكيف تفاعل مع ما قامت به أو أحجمت عنه ؟ ثمَّ نستدرك ونفسِّر موقعه بالقول إنَّ الرِّوائي حين يتخيَّل

ويصل بين مجمل الأحداث لا بدَّ أن يسعى إلى عرض الشَّخصيَّة المراد توظيفها بصورة مميَّزة بحيث : " لا تقف الصُّعوبات عند المرجعيَّة التَّاريخيَّة فحسب بل تتعدَّى ذلك إلى المرجعيَّة التَّخيّليَّة عندما تتورَّط الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة في حوار أو موقف مع شخصيَّات متخيَّلة ، إذ تكفل لنا النُّصوص التَّاريخيَّة دائماً الوثائق التي نحتاجها "[1] ، وهنا تكمن البراعة والصُّعوبة ، فالشَّخصيَّة التَّاريخيَّة مقيَّدة بعالمها وقد تُقيّد الرِّوائي وتُوقعه في مصيرها ، وبالنَّظر إلى طابع الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة في رواية صاحب السِّتر فهي تتراوح بين الواقعيَّة والخياليَّة وهي تتَّجه لتحاكي الواقع التَّاريخي وتتقمَّص دور الشَّخصيَّات المتخيّلة في ذهن القارئ .

3 – 1 – التَّاريخ من زاوية الأخبار:

نلج باب الخبر بالقول إنَّ فنَّ الخبر تبوَّأ " مكانةً بارزةً في النَّثر العربي القديم بدءاً من القرن الرَّابع الهجري ، الذي شهدت فيه العقليَّة العربيَّة الإسلاميَّة ميلاً واضحاً إلى رواية الأخبار ، وتدوينها"[2] وهذا يعني أنَّ فنَّ الخبر نشأ في سياقٍ ديني والدَّافع إلى ظهوره هو "الخوف على كلام الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم من الوضع والتَّعبير"[3].

وقد كان لهذه النَّشأة دور في الصِّياغة الفنيَّة " فقام بناؤه على ثنائيَّة الإسناد والمتن التي حظيت بالقداسة فترةً طويلةً من الزَّمن ، ثمَّ بدأ القصّ العربي القديم يتخلَّص من النَّظرة الدُّونيَّة التي نظرها

---

[1] – الشّمالي (نضال) : ***الرِّواية والتَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 223 .

[2] – طنوس ، (وهيب –) : [1982 م] ، ***في النَّثر العبَّاسي*** ، ط 02 ، جامعة حلب ، سوريا ، ص : 270 .

[3] – إبراهيم ، (عبد الله –) : [1992 م] ، ***السَّرديَّة العربيَّة ، بحث في البنية السَّرديَّة للموروث الحكائي العربي*** ، ط 01 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص : 41 – 40 .

إليه المجتمع والثّقافة الرّسميَّة ، وأخذ القصّاص يتناول موضوعات الحياة الاجتماعيَّة ، فتغيَّر الإسناد تبعاً لتغيُّر المتن ، وأصبح البناء الفنِّي للخبر يقوم على إسنادٍ ومتن متخيَّلين "[1] ويذهب البعض إلى وجود علاقة بين الرِّواية وفنِّ الخبر، وتحدَّد تلك العلاقة في عناصر جامعة بينهما نوردها في النّقاط التّالية:

1 – " التّشابه بين الرِّواية وفنّ الخبر ، من حيث إنَّ كليهما يتميَّز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى"[2].

2 – احتواء فنّ الخبر على عناصر قصصيَّة تقرِّبه من فنِّ القصَّة ، كتوهُّم الحقيقة عن طريق السَّند ، وتداخل الخيالي بالتَّاريخي ، قابلية المحاكاة ووضوح وجهة النَّظر ضمن النَّسق الحكائي ، بالاضافة إلى ما يتميَّز به فنُّ الخبر ، من خصائص مشابهة لخصائص السَّرد القصصي كالإيجاز والتَّكثيف والتَّلميح"[3].

يمكن القول إنَّ هناك علاقةً تميل إلى التَّشابه بين الرِّواية وفنِّ الخبر ، ورواية " أسرار صاحب السِّتر " وظَّفت – على طريقتها– فنَّ الخبر ، وكان من وراء هذا التَّوظيف تأصيل وربط للرِّواية العربيَّة بالموروث السَّردي من جهة والبناء التَّاريخي من جهةٍ أخرى ، وسنحاول معرفة ذلك من خلال ما سيأتي :

---

[1] – ***نفس المرجع*** ، ص : 67 – 68 .

[2] – وتَّار ، (محمد رياض –) : ***مرجع سابق*** ، ص : 175 – 176 .

[3] – أبو هيف ، (عبد الله –) : [1994 م] ، ***القصَّة العربيَّة المعاصرة والغرب*** ، اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص : 84 .

3-1 -1- توظيف فنّ الخبر في رواية " أسرار صاحب السِّتر " :

يبدو أنَّ " إبراهيم الدّرغوثي " يسعى إلى إيهام القارئ بأنَّ الرِّواية عالمٌ مفتوح على صور عدَّة ومنها أنَّها تملك القدرة على الرَّحيل بالقارئ بواسطة المكتوب إلى نمطٍ معيَّن من الكتابة ، والتي تكون فيه" الكتابة " ذات طابعٍ تراثيٍّ مميَّز كأن تكون الرِّواية هذه شبيهة بمدوَّنات القرون الماضية فيلحظ القارئ أنَّ الرِّواية تشمل أنواعاً متعدِّدةً ،كالشِّعر والنَّادرة ومجالس اللهو والأنس ، والحديث عن الجواري.

ويضاف إلى ما سبق إلماح الكاتب إلى بعض الكتب خصوصاً في تلك المؤلَّفات التُّراثيَّة والتي يمكن إدراجها ضمن كتب الأخبار التُّراثية ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني مثلاً ، كما يلاحظ إسقاط الماضي على الحاضر من خلال إسقاط التُّراث على الواقع من خلال هذا الإلماح إلى التُّراث .

وعموماً إنَّ الغاية من توظيف التُّراث في رواية " أسرار صاحب السِّتر " هو نوعٌ من المقاربة بين شكلين للرِّواية ، الشَّكل التَّقليدي والشَّكل المعاصر ، ومحاولة تحطيم التَّرسيمة الموحية إلى الرِّواية الغربيَّة وتحديث الرِّواية بإيعازٍ من التُّراث لكن دون الحاجة إلى الاستسلام للتُّراث –كليًّا – بل جعله وسيلةً للتَّعبير عن الواقع ، ويمكن القول إنَّ هذه الرِّواية سعت لتطويع الشَّكل التُّراثي ليكون معبّراً وحاملاً للعبر الرَّامية إلى المضمون المعاصر.

فالنِّظام اللغوي المجسّد للرِّواية يمثِّل الوعاء الفعلي لتراكمات ثقافيَّة قد تكاثرت عبر أزمنة متَّصلة ومن خلال تجربة لغويَّة تصل بين الماضي وأغوار المستقبل ، والسُّؤال هنا كيف تمظهر الخبر في الرِّواية وما علاقته بالبناء التَّاريخي فيها ؟

بدايةً الرِّواية والتَّاريخ " مصطلحان تاريخيَّان لغويَّان،رضعا من ثديٍ واحد هو الخبر ، وهما قائمان على التَّأثير والتَّأثُّر ببعضهما البعض "[1] ، يظهر الخبر في الرِّواية من خلال ملامح يعرض من خلالها وهي بمثابة خصائص تخصُّه .

أ- ظاهرة الإسناد :

يظهر الخبر في السَّرد من خلال توظيف الأفعال الدَّالَّة على الخبر ،كأخبر وروى وحدَّث ... وقد يكون تلميحاً أو تصريحاً لأنَّ الرِّوائي ليس هدفه الإسناد لتأكيد صحَّة المرويّ بل تقنيَّة روائيَّة يستعين بها لتقديم الشَّخصيَّة والأحداث .

- تعدُّد الرُّواة : عمد المؤلِّف إلى تقديم الشَّخصيَّة التي يدور حولها السَّرد والتي يمكن تصنيفها ضمن الشَّخصيَّة الإشكاليَّة متعدِّدة الوجود ومضطربة السُّلوك والفكر والمتناقضة مع ذاتها ومع ما يحيط بها ، فكان الاعتماد في إظهار هذه الشَّخصيَّة على تعدُّد الرُّواة لإضاءة جوانبها المختلفة .

---

[1] - دراج ، (فيصل -) : [2004 م] ، ***الرِّواية وتأويل التَّاريخ ، نظريَّة الرِّواية والرِّواية العربيَّة*** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 01 .

- الحكاية : " يؤلّف متن الخبر حكايةً إلى ذهن المتلقِّي أي أنَّ المعلومات تنتظم ضمن إطارٍ قصصيٍّ يتألَّف من أحداث "[1] . وكلُّ قصَّةٍ خبريَّة في الكتاب ليست وصفاً تسجيليًّا جافًّا فحسب، وإنَّما هي مشهدٌ ساطعٌ تامُّ الدَّلالة، وعرضٌ كاملٌ من حياة الخلفاء والأمراء ورجال القصر أو أبناء الشَّعب ووصفها كلوحة مرسومة "[2] ، ويلاحظ على " أسرار صاحب السِّتر " أنَّها اهتمَّت بضمِّ الأخبار والقصص إليها ، والأكيد أنَّ هناك تنوُّعاً في محطَّات التَّاريخ في رواية " أسرار صاحب السِّتر " ، فنلفي الجانب التَّاريخي من زاوية الأخبار من مصادرها التُّراثيَّة يقول السَّارد صاحب السِّتر في إحدى حواراته مع الوليد : " **ماذا لو حكيت لي عن واحدةٍ من النَّوادر التي وقعت لأبي مع جواريه وندمائه ، إنَّني أحسُّ بأرق هذه الليلة يا صاحب ستري** "[3]. وأيضاً قول صاحب السِّتر : " **قال لي الوليد اشتقت إلى حمَّاد الرَّاوية يا صاحب ستري** "[4] . ونقرأ أيضاً : " **حدَّثني عبد الصَّمد ذات ليلةٍ عن بطش ولاتنا بالمسجونين حتَّى كدت أبكي إشفاقاً عليه ، حكى لي عن الجعد بن درهم الذي كانت تربطه به صداقة حميميَّة أيَّام كان يقيم في "دمشق" فرقت بينهم السُّبل ...** "[5].

نلمح في هذا الخبر نوعاً من التَّوسعة والإطناب من قِبل السَّارد على خلاف ما نلفيه في كتاب الأغاني الذي تناول الحادثة بشكلٍ من الإيجاز ، وهنا تظهر علاقة التَّعامل مع المادَّة التَّاريخيَّة ،

---

[1] – وتَّار ، (محمد رياض –) : ***مرجع سابق*** ، ص : 180 .

[2] – مجموعة من المؤلّفين : [1986 م] ، ***بحوث سوفييتيّة جديدة*** ، ترجمة :محمد طيَّار ، ط 01 ، دار رادوغا ، موسكو ، ص : 56 .

[3] – ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ، ص : 595 .

[4] – ***نفس المصدر*** ، ص : 602 .

[5] – ***رواية أسرار صاحب الستر***، ص : 567 .

وهذا نوعٌ من التَّضخيم وكأنَّ الأمر إيهامٌ بانفصال صلابة التَّاريخ عن تلك السّمة الجامدة لتنصهر في مرونة روائيَّة بحيث يظهر التَّاريخي في شكلٍ جديد تخيُّلي .

كما اشتغلت الرِّواية على توظيف الأخبار في إطارها التُّراثي والتَّاريخي فانتخبت من الأخبار ومن التَّاريخ الإسلامي ماله علاقة بالأحداث والشَّخصيَّات التَّاريخيَّة .

فساهمت هذه الأخبار في بناء النَّصّ الرِّوائي ، فورود هذه الأخبار يطرح إلى جانب الخلفيَّة التَّاريخيَّة والتُّراثيَّة مضامين فنيَّة وفكريَّة تسرد مواضيع وقضايا بشكلٍ تبدو فيه الحقيقة وتختفي بحسب الضَّرورة الرِّوائيَّة ، فقد أدرجت هذه الأخبار وفق ما تتطلَّبه البنية الرِّوائيَّة والتَّعامل معها لتكون خادمةً للصِّياغة الرِّوائيَّة ، بحيث تشكِّل محمولات دلاليَّة ورمزيَّة تتجاوز ظاهرها الحقيقي في زمنها الماضي وتقفز محمَّلةً بتأويلات كإسقاطات كاشفة عن الرَّاهن وفاضحة لفوضى العلاقات بين الحاكم والمحكوم ، وهي بذلك تنقل جرائم التَّاريخ إلى الرِّواية ومن الرِّواية إلى الحياة الواقعيَّة بطريقة فنيَّة ملغَّمة توحي ولا تفصح ، فكلُّ مضمونٍ سردي هو في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى تعيين شكلٍ يخصُّه ، خصوصاً إذا كان للمضمون علاقة بالتَّاريخ ، فالأمر يدفع باللعبة السَّرديَّة إلى توخِّي السَّبيل المناسب للنُّطق بالتَّاريخ .

إنَّ مثل هذه الرِّوايات لم يكن التَّاريخ فيها حقبةً معيَّنة وأحداثاً مسجَّلة بعينها وحسب بل هو رهانٌ جادٌّ من الرِّوائي ووعيٌ تامٌّ بكيفيَّة استحضار الواقعة التَّاريخيَّة وتركيبها من جديد في النَّصّ الرِّوائي ليقف القارئ مذهولاً تراوده التَّناقضات وتجادله الأسئلة هل هو أمام مدوَّنة ووثيقة تاريخيَّة

أم أنَّ التَّخييل السَّردي يَلُفُّه وهو الآن في عزلة فنيَّة يضعها هذا التَّداخل الفضيع بين التَّاريخ والتَّخييل؟

وكتعقيبٍ حول استثمار التَّاريخ في الرِّواية يمكن القول إنَّ الرِّواية العربيَّة المعاصرة تحاول في مسألة التَّعامل مع التَّاريخ بأن تجعل من الحدث الرِّوائي يستضيف التَّاريخ ولا يعيده كما هو بل يصبح التَّفاعل على أشكال عدَّة كأن يأخذ شكل الحواريَّة أو الاستجواب والمساءلة ، وهي إعادة بناء تطمح إلى كشف ميدان المفارقة وتسعى لاستشراف المستقبل " إنَّ الرِّواية العربيَّة وهي تعيد استثمار التَّاريخ في إنتاجها للدَّلالة الرِّوائيَّة ، تقدّم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد لأنَّها تختار كيفيَّات محدَّدة في القول والتَّركيب وإنتاج التَّخيّل ، ولأنَّها تعبِّر أيضاً عن الحاجة إلى الرِّواية ، والحاجة إلى أن تكون تاريخيَّة كذلك "[1] .

بإمكاننا القول إنَّ ما يعيشه الأدب من تجدُّدٍ هو نتاج ظروف مختلفة تزدحم فيها الاجتماعيَّة بالسِّياسيَّة والفنيَّة بالفكريَّة والثَّقافيَّة ، ولعلَّ عودة الرِّواية إلى التَّاريخ هي ضمن دروب التَّجريب الرِّوائي ، وفي ذات الوقت هي استجابة لأسئلة الكتابة التي هي في سجال مستمر باحثة عن الذَّات والآخر وبالتَّالي عن معالم الهُوية وفق منطق الأدبي والثَّقافي " فالارتباط بالتَّاريخ ارتباطٌ بالمستقبل والجانب الثَّقافي والأدبي على نحوٍ خاص... "[2]

---

[1] – الحجمري ، (عبد الفتاح –) : [1997 م] ، **هل لدينا رواية تاريخيَّة** ، مجلَّة فصول ، المجلَّد : 16 القاهرة ، مصر ، العدد : 03 شتاء 1997 م ، ص : 63 .

[2] – الميلاحي ، (حسن –) : [2018 م] ، **الرّواية والتّاريخ ، سؤال التّجاور والتّعالق** ، http//www.dorods.com/ .13546 ، تاريخ الاطلاع : 2018 / 04 / 14 ، على السّاعة : 20:55 .

و مهمة الإبداع الروائي الذي يمتح من الذَّات الجماعيَّة في صيرورتها وتحوُّلها تظهر على نحوي ثقافي وفكري وجمالي حين ترتبط بالتَّاريخ بوجه خاص.

3-2 – أسرار صحاب السِّتر والتَّفاعل مع التُّراث التَّاريخي :

يبدو في محطَّاتٍ عدَّة أنَّ الرِّواية هنا تميل إلى فتح مكتبة تظهر فيها كتب التَّاريخ القديمة ، غير أنَّ هذا العرض المكتبي لا يعني أنَّ الرِّوائي يستعير دور المؤرِّخ أو يأخذ مكانه بل هو حيلة فنيَّة أخرى تجعل القارئ ينتبه إلى الكتب التَّاريخيَّة القديمة عن طريق الرِّواية التي استدعت من الملابسات التَّاريخيَّة الأخبار والنَّوادر والحكايات الشَّعبيَّة والأساطير والخرافات والأقوال المأثورة والأمثال المتداولة والأشعار والأهازيج ... وغيرها .

تتسلَّل إلى النَّصّ الرِّوائي بقصدٍ من المؤلِّف وتذوب المدوَّنة التَّاريخيَّة في التَّسريد الرِّوائي فتكون المهمَّة هي إعادة إنتاج النَّصّ التَّاريخي من خلال الأحداث أو الشَّخصيَّات أو غيرها في نصٍّ جديد متخيَّل .

أ – إدراج النَّصّ التَّاريخي ضمن الرِّواية :

بدايةً وجب القول إنَّنا أدرجنا – فيما سبق وفي الفصل الذي كان سابقاً لهذا – " تحديداً " – عنواناً مماثلاً لهذا العنوان ، وللتَّذكير فقد عرضنا كيفيَّة إدراج النَّصّ التَّاريخي في الرِّواية وأحلنا إلى أنَّه يتمُّ إمَّا خارج السِّياق النَّصّي وإمَّا داخل السِّياق النَّصّي ، وعقدنا العزم على تقديم كيفيَّة

الإدراج هذا وبشكلٍ " توضيحي أكثر " ضمن الجانب التَّطبيقي – وفي هذا المقام – نقف عند رواية " أسرار صاحب السِّتر " من خلال تبيان كيفيَّة إدراج النَّصّ التَّاريخي فيها .

أ – خارج السِّياق النَّصّي :

يحاط القارئ في رواية " أسرار صاحب السِّتر " بعوالم مختلفة فيشعر تارةً أنَّه يقرأ كتاباً قديماً يصف حال الملوك ومجالس اللهو وجوَّ الجواري وتارةً أخرى أنَّه يقرأ روايةً معاصرةً تحمله بين صفحاتها إلى الماضي والحاضر في ذات اللحظة ، إنَّها رحلة أسرار عبر مركبة السَّرد ، والتي تأخذ القارئ إلى عالم يلمح فيه ذلك التَّجاوز للحدود اللغويَّة ومسارات الثَّبات ويشعر أنَّه محاطٌ بنصٍّ متحرِّكٍ تفقد اللغة ثقتها بالمرجع فيه وتنزاح إلى الاقتباس والاستعارة حيث تثبت مجالات الاختلاف بين اللغة والواقع .

فقد صدَّر الرِّوائي فصلاً من روايته مشيراً إلى كتاب (الكامل في التَّاريخ) لـ " ابن الأثير " عنونه بـ : خبر من كتاب " الكامل في التَّاريخ "[1] . وختم هذا الفصل بإحالة للكتاب في هامش صفحة الفصل .

" الكامل في التَّاريخ

المجلَّد الخامس

ابن الأثير"[2] .

[1] – *أسرار صاحب السِّتر* ، ص : 681 .

[2] – *أسرار صاحب السِّتر* ، ص : 685 .

ب – داخل السِّياق النَّصّي :

" يأخذ النَّصّ التَّاريخي داخل السِّياق النَّصّي شكلين ، فإمَّا أن يحافظ على بنيته وشكله ، وإمَّا أن يتماهى بالسَّرد الرِّوائي ويصبح جزءاً منه "[1].

المحافظة على النَّصّ التَّاريخي في رواية " أسرار صاحب السِّتر " :

يمكن للنَّصّ التَّاريخي أن يرد – أحياناً– كما هو في مصدره الأصلي ، ويظهر بوصفه بنية سرديَّة خاصَّة بذاتها ومستقلَّة عن السَّرد الرِّوائي مثلما وقع في رواية " أسرار صاحب السِّتر " حين استعان " إبراهيم الدّرغوثي " بكتاب (الكامل في التَّاريخ) ونحن أشرنا إليه في الجزء الخاص بالنَّصّ التَّاريخي خارج السِّياق النَّصّي من زاوية العنوان وهنا نجيز لأنفسنا ضمَّه لدائرة المحافظة على النَّصّ التَّاريخي في الرِّواية .

نطالع في الرِّواية نصَّ الوثيقة الشِّعريَّة الوارد في كتاب (الكامل في التَّاريخ) لـ " ابن الأثير " يقول فيها " الوليد بن يزيد " ما يلي :

" دَعُوا لِي سُلَيْمَى وَالطّلاء وَقَيْـنَة

وَكَأْسـاً أَلَا حَسْبِـي بِذَلِكَ مَـــالَا

إِذَا مَا صَفَـا عَيْشِي بِرَمْلَة عَالجَتْ

وَعَانقت سَلْمَـى مَـا أُرِيْـدُ بدَالَا

خُـذُوا مُلْكَكُمْ لَا ثَبَّتَ اللهُ مُلْكَكُمْ

[1] – وتار ، (محمد رياض–) ، **مرجع سابق** ، ص : 180 .

ثَبَـاتاً لَا يُسَاوِي مَا حَيِيْتُ عِقَـالَا

وَخَلُّوا عَنَـاني قَبْـلَ عِيرٍ وَمَا جَرَى

وَلَا تَحْسُدُوني أَنْ أَمُـوْتَ هُـزَالَا" [1] .

يلاحظ هنا أنَّ الرِّوائي حاول أثناء إدخال النَّصّ التَّاريخي قطع السَّرد الرِّوائي ووصله في المقام ذاته ، فقد قطع السَّرد من خلال إعلام القارئ أنَّه أمام مصدرٍ آخر وهو (الكامل في التَّاريخ) لـ " ابن الأثير " وهذا نوع من توثيق الشَّخصيَّة والإحالة إلى مراجع تكشف عنها جانباً أو جوانب ووصله حين حاول أن ينتقي من كتاب الكامل وثيقةً شعريَّةً تربط ما هو أدبي وما هو تاريخي وكأنَّه يريد أن يقول للمتلقِّي " القارئ " إليك شخصيَّة " الوليد " في جانبها الإبداعي الأدبي وتذكّر عزيزي القارئ أنَّك تقرأ هذا الإبداع في روايتي التي هي إبداع في نهاية المطاف ،"إن التقاطع الذي يحدث في النّصوص الروائية، من خلال دخول نص خارجي ضمن النص الأصلي يعود إلى طبيعة النّص في حدّ ذاته باعتباره نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى"[2] والمعنى من هذا كلِّه أنَّ السَّرد المتخيَّل يستند إلى حقائق تاريخيَّة مقدَّمة في هيئة تخييل إبداعي .

---

[1] – ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 681 .

[2] – بوخالفة ، (فتحي-) :[2006 م] ، ***رؤية التَّاريخ في الرِّواية المغاربيَّة الحديثة ، مقاربة في التَّناص*** ، الأثر مجلَّة الآداب ، العدد : 5 مارس ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، ص : 176 .

3 –3 – الأسطورة والتَّاريخ والواقع :

3–3–1– في مفهوم الأسطورة وعلاقتها بالرِّواية :

إنَّ جسور الصِّلة بين الأدب والأسطورة ضاربةٌ في القدم وتعود إلى أقدم العصور كونهما يشتركان في الدَّور التَّبليغي والمتعلِّق بالكلمة والإنسان ، هذا الأخير الذي يجعل من الأدب وسيلةً للتَّعبير عن ذاته الإنسانيَّة وما تعانيه وما تطمح إليه وقد تكون الأسطورة إحدى أدواته الفنيَّة للتَّعبير عن الذَّوات فهي " وضع في أبهى حلَّة فنيَّة ممكنة وأقوى صفة مؤثّرة في النُّفوس ، وهذا زاد في سيطرتها وتأثيرها وكان على الأدب والشِّعر أن ينتظروا فترةً طويلةً ، قبل أن ينفصلا عن الأسطورة ، لقد وضعت معظم الأساطير السُّومريَّة والبابليَّة في أجمل شكل شعري ممكن ، وقام " هوميروس " بصياغة معظم أساطير عصره المتداولة شعراً في الأوديسة والإلياذة إلى جانب الشِّعر والأدب خلقت الأسطورة فنوناً أخرى كالغناء ، والموسيقى وغيرها"[1].

إنَّ الشَّراكة بين الأسطورة والأدب تمثَّلت في " الوظيفة " التَّعبيريَّة وهي – أي الأسطورة – بين يدي الأديب مادَّة وجب الاشتغال عليها لتطرح وتعرض معنىً ما .

غير أنَّنا لا يمكن أن نغفل أنَّ ظهور الأسطورة في فترةٍ ما من التَّاريخ كان ليغطِّي عجز الإنسان عن تفسير " معضلات الظَّواهر قبل وجود التَّفسير العلمي المقنع لها ، هذا من جهة ، ومن جهةٍ أخرى دور التَّركيب القصصي الذي تقوم عليه وما يصنعه في النُّفوس ، فهي " تروى كما تروى أيُّ حكاية لذاتها بعد أن اختلفت أهميَّتها في تفسير ظاهرة من الظَّواهر ، ويعبّر بعض

[1] – السواح ، (فراس –) : [2004 م] ، ***مغامرة العقل الأولى*** ، ط 01 ، منشورات دار العلاء ، دمشق ، سوريا ، ص : 20 .

الباحثين عن هذا المعنى بتعبيرٍ آخر فيقولون إنَّ الأسطورة ليست عملاً أدبيًّا في ذاتها ... ولكنَّها تتحوَّل إلى عملٍ أدبي إذا عولجت علاجاً أدبيًّا "[1].

وفي هذا تفسير يميل إلى أنَّ ظاهرة الشَّراكة بين الأدب والأسطورة تناسب- وبشكلٍ أبرز- القصَّة والرِّواية ، وذلك من خلال عامل الحبكة والشَّخصيَّات وحتَّى الزَّمن ، أمَّا باطن الشَّراكة فهو الوعاء الحاوي للموروث الإنساني المتعلِّق بكلٍّ منهما .

3-3-2 – الأسطورة والتَّاريخ :

يبدو أنَّ الإطار الزَّمني الذي تنسب إليه حوادث الأسطورة " مختلفٌ تماماً عن الزَّمن التَّاريخي للتَّجربة الإنسانيَّة ويعود في غالب الحالات إلى سالف العصر والأوان وتعتقد أنَّ التَّاريخ في المجتمعات الإنسانيَّة قد حلَّت محلَّه الأساطير ، وهو يؤدِّي نفس الوظيفة ، ولذلك فإنَّ التَّاريخ ليس منفصلاً عن الأسطورة "[2].

في حين أنَّ " الأسطورة تسجيلٌ خاصٌّ مبسَّط لوقائع وأحداث وأمنيات وفهم الأسطورة فهماً صحيحاً يقتضي إحاطةً واسعةً بتاريخ الأمَّة أو الدَّولة التي ظهرت فيها ، وبجغرافيَّتها وبأحوالها الاجتماعيَّة "[3] ، وبمعنى آخر" فالأسطورة والتَّاريخ ينشآن عن التَّوق إلى معرفة أصل

---

[1] – حمدي ، (محمد عصمت –) : [1996 م] ، **الكتاب العربي والأسطورة** ، ط 01 ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة ، ص : 06 .

[2] – ليفي شتراوس ، (كلود –) : [1985 م] ، **الأسطورة والمعنى** ، ترجمة : صبحي حديدي ، ط 02 ، دار الحوار ، اللاذقيَّة ، ص : 39 .

[3] – أمين ، (حسين أحمد –) : [1998 م] ، **الأسطورة واللامعقول وفهمنا للعالم** ، مجلَّة أبواب ، العدد : 16 ، بيروت ، لبنان ، ص : 46 .

الحاضر ، ولكنَّهما يفترقان في القيمة التي نسبغها على ذلك الأصل ، فهو أصلٌ قدسي عند الأسطورة وأصلٌ دنيوي مفرغ من الأسطورة في التَّاريخ ، وبتعبيرٍ آخر، فإنَّ الأسطورة تنظر إلى التَّاريخ باعتباره تجلِّياً للمشيئة الألهيَّة ، أمَّا التَّاريخ فينظر إلى موضوعه باعتباره تجلِّياً للإرادة الإنسانيَّة في جدليَّتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الاجتماعيَّة وهذا يعني أنَّنا أمام نوعين من التَّاريخ : تاريخ مقدَّس ، وتاريخ دنيوي "[1].

ويظهر أنَّ دراسة الأساطير المختلفة جعلت من " الفكر الأسطوري يؤصّل في مراحله الأولى إلى الرَّبط بين الحوادث التَّاريخيَّة والظَّواهر الكونيَّة ، ومع انتقال البشر إلى حياة الاستقرار تعزَّز ارتباطُهم بالأرض ، وتعزَّز تصوُّرهم لوحدة القبيلة والجنس وظهرت إلى الوجود عبارة الأسلاف والأساطير التي تروي مآثرهم (الأساطير التَّاريخيَّة) ثمَّ حلَّت محلَّها أساطير الآلهة والأرباب السَّابقين (نشأة الكون وأصل الآلهة) ، وانتهت محاولات تحرِّي المستقبل والحياة بعد الموت إلى ظهور أساطير الأخرويَّات "[2].

غير أنَّ الاهتمام بالأسطورة تقلص وحتَّى ببعدها التَّاريخي في وقتٍ من الأوقات وخصوصاً في تلك الفترة التي ازدهر فيها البحث في منطق النُّشوء والتَّطوُّر في الفترة الموجهة إلى نهاية القرن التَّاسع عشر ،ليكون الاهتمام بها مع القرن العشرين خصوصاً على يد علماء الأنثروبولوجيا "

---

[1] – السواح ، (فراس –) : [1997 م] ، ***الأسطورة والمعنى دراسة في الميثيولوجيا والدّيانات الشَّرقيَّة*** ، دار علاء الدِّين ، دمشق ، سوريا ، ص : 19 .

[2] – شعلان ، (سناء –) : [1990 م] ، ***الأسطورة في روايات نجيب محفوظ*** ، نادي الحسرة الثَّقافي الاجتماعي ، عمَّان ، الأردن ، ص : 34 .

وتبع ذلك دراسات نفسيَّة معمَّقة وتطوير مناهج علم الاجتماع والأنثروبولوجية والدّراسات الفلسفيَّة والتَّاريخيَّة ، وظهر أصحاب المدرسة الذين يجدون وشائج حقيقيَّة بين ما ترويه الأساطير وما يرويه التَّاريخ "[1].

ويذهب أصحاب هذه النَّظريَّة إلى القول بأنَّ الوقائع التي ترويها الأساطير " هي وقائع تاريخيَّة احتفظت بها الذَّاكرة البشريَّة لفترةٍ طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة ، وعزَّز هؤلاء نظريَّتهم بالقول إنَّ عدداً غير قليل من الأساطير القديمة هو نوعٌ من التَّدوين البدائي للتَّاريخ بمعنى أنَّه يحتفظ في داخله ببعض الحقائق الموغلة في القدم "[2] ، فالأسطورة وإن وصفت بالبدعة والوهم عند البعض فهي أيضاً عند البعض الآخر " مقولة جدليَّة ضروريَّة للوعي والوجود عامَّة "[3].

وعلى ضوء ذلك يؤكِّد الكثير من أصحاب هذه المدرسة أنَّ كثيراً من مدوَّنات القرنين الخامس والسَّادس قبل الميلاد كانت تنزع إلى تحديد " تاريخ" لما ترويه ، وأنَّ التَّمييز بين التَّاريخين : الأسطوري والتَّاريخي تمييزٌ معاصر"[4]. ما يُثبت وُجود الأبعاد التَّاريخيَّة للأسطورة .

---

[1] – شعلان ، (سناء –) : [1990 م] ، ***الأسطورة في روايات نجيب محفوظ*** ،مرجع سابق ، ص: 34 .

[2] – صالح ، (نضال –) : [2001 م] ، ***التَّنوع الأسطوري في الرِّواية العربيَّة*** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا . ، ص : 04 .

[3] – شعلان ، (سناء –) : ***المرجع السَّابق*** ، ص : 35 .

[4] – عيَّاد ، (شكري –) : [1971 م] ، ***البطل في الأدب والأساطير*** ، ط 02 ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ص : 77 .

" وبذلك تغدو الأسطورة تاريخاً يسجّل بطريقته الخاصَّة بل هو تاريٌخ ضمن أنساق إدراكيَّة أخرى أنتجتها الذَّاكرة الإنسانيَّة ضمن بنى مختلفة ، وخلقت عليها رداء الأسطورة ، وجعلت منها أسطورةً مؤرّخة – إن جاز القول – للتَّاريخ الحقيقي "[1].

ومنفذ العبارة في كلِّ هذا – وتأسيساً على ما سبق – فمن الممكن أن تتفاعل الرِّواية مع الأسطورة وتوظيفها لتكون شاهداً من شواهد التَّاريخ أو رمزاً من رموزه ، وليس من الضَّروري أن تظهر تفاصيل الأسطورة كاملةً بشكلها الصَّريح وإنّما بإمكان المبدع أن يلمح بواسطتها ويعتمد على جانب أو على خلفيَّةٍ منها ويترك باقي المهمَّة للغة السَّرديَّة أن تملأ باقي الجوانب بالدَّلالات المشحونة بين ثنايا اللغة .

فالنُّصوص الأدبيَّة غايتها إبداء الجماليَّة وهذا اتِّفاق يصنعه طموح أيِّ مبدع، ولكنَّ الأكيد أنَّ ذات هذه النُّصوص لا تتوفَّر على الشَّراكة التَّامَّة والتَّماثل الدَّقيق في التَّمتُّع بالقيمة الجماليَّة فلكلِّ نصٍّ قيمه الجماليَّة الخاصَّة به .

3-4- تفاعل التَّاريخ والأسطورة في رواية " أسرار صاحب السِّتر " :

لقد أدرج " إبراهيم درغوثي " الملامح الأسطوريَّة من خلال روايته بإدراجه قضيَّة بداية الإنسان وأصل خلقه نقرأ في الرِّواية : " **ثمَّ يغادر وكأنَّ شيئاً لم يكن متأبّطاً صور بدء الخليقة ...** "[2].

---

[1] شعلان ، (سناء –) : ***مرجع سابق*** ، ص : 35 .

[2] –رواية ***أسرار صاحب السِّتر*** ، ص : 519 .

ونقرأ أيضاً : " **مرَّة أحضر أمامنا روح " آدم " وطلب منها أن تحدثنا عن الجنَّة** "[1].

ويلمح " الدّرغوثي " للقارئ من خلال هذا الانزياح الأسطوري لقصَّة الخلق فيكمل من لدنه قصَّة وسوسة الشَّيطان وضعف النَّفس أمام الشَّهوات وغيرها ، وهنا يتجلَّى جمال التَّوظيف الأسطوري وما يحمله من أبعاد فكريَّة حين اندماجها مع رؤى النَّصّ وتشظِّي دلالاتها الفنيَّة والفكريَّة فيه ، وبإمكاننا ونحن نؤوّل توظيفها أن نرى أنَّها وظّفت لتكون رمزاً لكشف الحاضر والتَّعبير عن تناقضاته الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة ، إذ يلجأ الكاتب إلى الإستعانة بالأسطورة ليضيف إلى نصِّه نوعاً من الكماليَّة فنحن نلفي قصَّة سيِّدنا آدم وحوَّاء ومسألة بداية البشريَّة نقرأ في الرِّواية : " **والسيِّد آدم وحرمه يخصفان من ورق الجنَّة ويغطيان السَّوءة الملعونة** "[2]. ولعلَّنا نُفسِّر إدراجنا هذا المقطع إلى الخطيئة والفساد المتقاذف بين البشر بهدف تلبية الشَّهوات .

فهو يوظِّف هذه القصص ليضمّنها معنى ما ، وليظهر دورها الجمالي الذي تؤدِّيه داخل الرِّواية ، فتوظيف الأسطورة يمنح النَّصَّ حضوراً جماليًّا متميّزاً كما يمكن تأويل توظيف الأسطورة لتعبِّر عن الواقع وما يعيشه المجتمع العربي من قضايا منوَّعة ، فالرِّواية " تستقي روافدها من عدَّة نصوص تتكرَّر وتتعاضد على صياغة المعاني الرِّوائيَّة مشكّلةً فضاءاً رحباً تتقاطع فيه النُّصوص وتتعدَّد فيه الأصوات ، فالكاتب عندما يحاور بنصوص غائبة لا ينقلها خاماً بل يصوغها على

[1] - ***نفس المصدر*** ، ص : 630 .

[2] - رواية ***أسرار صاحب السّتر*** ، ص : 519 .

نحوٍ جيِّد في سياقٍ مختلفٍ مزوداً إيَّاها بطاقات جديدة باثًّا فيها نَفَساً إبداعيًّا يصل بين هذه النُّصوص ولا يفصل ، ويبني ولا يهدم ، ينفتح على القرَّاء ولا ينغلق "[1].

يتفاعل النَّص الرِّوائي " أسرار صاحب السِّتر " مع التُّراث تاريخيًّا (شخصيَّات وأسطورة) وما نلفيه أنَّ هناك تقنيَّةً خاصَّة انطلقت مع الحفر ولّدت التَّفاعل مع التَّاريخ وجعلت النَّصَّ ينفتح على التُّراث ليترجمه تاريخيًّا لتظهر الرِّواية جامعة بين استيعاب التُّراث والقفزات العجائبيَّة المبثوثة بين محطَّات الرِّواية والمرافقة للتَّاريخ .

تتَّخذ هذه الرِّواية واجهة التَّاريخ والتُّراث استعارة لمساءلة الرَّاهن والواقع السِّياسي والاجتماعي والفكري فهذه الرِّواية توازن بين قراءة التَّاريخ وملامسته وانتقاده وبين الاستعراض التَّخيُّلي فحين يقفز القارئ بين متخيّلات أسطوريَّة وقصص شعبيَّة وفسحات غنائيَّة يشعر بجماليَّة الكتابة ويتلذَّذ بين صفحات هذه الرِّواية التي تشعره بمزيج فنِّي بين الخيال والتَّاريخ .

أراد " إبراهيم درغوثي " أن يحقّق الجماليَّة من خلال دفع القارئ إلى التَّعامل مع ثنائيَّة "مرغوبة " تعي قيمة التُّراث والتَّاريخ وجعله يرغب في التَّعامل مع النَّصّ ومحطَّاته الفنّيَّة والفكريَّة ، فالأمر بالنّسبة له هو ملاذٌ للإبداع وصناعة رواية عربيَّة تنزاح عن رسم التَّاريخ من زاوية الأنا العربي والآخر الأجنبي بل هي مساءلة ذاتيَّة لا تخرج عن دائرة العروبة والتَّاريخ الإسلامي وهي استنطاق يوصف بالجرأة نحو الذَّاكرة الحافظة للتَّاريخ المهتمَّة بالتُّراث .

[1] – أمين ، (عثمان –) : [2012 م] ، ***فصول في الرِّواية المغاربيَّة*** ، الدَّار التُّونسيَّة للكتاب ، سلسلة إضاءات ، ص : 48 – 49 .

إذن ، يمكن أن نصل إلى جواب لسؤال كيف تمَّ حضور المعطى التَّاريخي في هذه الرِّواية ؟ فنقول : ولعل الجواب ينطلق من مسألة الحفر وبداية الرِّواية يقول السَّارد في فاتحة الرِّواية : **بدأنا الحفر تحت أسوار المسجد الجامع في موفى شهر " ماي " كان العمل بطيئاً ومرهقاً فقد كانت الحجارة التي قُدَّ منها السُّور قديمةً ومتآكلة "** [1].

إنَّ البناء التَّاريخي ينطلق مع بداية الحفر ، فالحفر هنا له دلالة الرُّجوع والبحث عن مسار تاريخي يوحي بمحنة تاريخيَّة وهو بذلك يوحي بشدَّة إلى الحفر في الذَّاكرة واسترجاع النقمة الباطنيَّة المتجدِّدة والمحفورة في جوف هذه الذَّاكرة ، ثمَّ يتعدَّى الحفر تلك النُّعوت الموحية بالضَّغط والانحباس إلى الرَّغبة في الخلاص ، وكأنَّ إخراج الأسرار من باطن الأرض هو حلٌّ يسمح بالانعتاق ، وفيه رغبة جامحة للتَّفريغ والخلاص ، والحفر وإن كان يحمل في شكله الظَّاهري الخراب ، فقد يكون في باطنه الإصلاح والشُّعور بامتلاك أجوبه عن أسئلة صعبة تعاقب الحقوق وتلغي منطق العيش بسلام داخل المخرّب .

وبحديثنا عن الحفر يمكن أن نرجِّح عودة الرِّوائي إلى التَّاريخ أيضاً في هذه الرِّواية في البحث عن الأساليب الجديدة التي ينغمس من خلالها في سلوكيَّات التَّجريب وليكون التَّعامل مع التَّاريخ لتلبية التَّخييل الرِّوائي ، فالتَّاريخ وإن كان الخوض فيه نوعاً من التَّورُّط كونه ملغَّماً وعميقاً فهو ثروة أيضاً وذاكرة وهُوية ، فالرِّواية قادرة على التَّعامل مع تلك الثَّروة التَّاريخيَّة المكثَّفة والاقتباس منها ضمنيًّا أو صراحة في نظامٍ سردي يجعل المتلقِّي والقارئ لا يشعر بها إلَّا من

[1] –رواية *أسرار صاحب السِّتر* ، ص : 516 .

خلال تلك المدركات المتعلِّقة بالأحداث أو التَّواريخ أو الشَّخصيَّات أو من خلال تلك الإيحاءات التي يرغب فيها المبدع في توجيه القارئ لها كعناوين الكتب أو الأخبار التي تحيط بها وحتَّى الأساطير .

يتَّخذ الرِّوائي طريقاً ما لبناء عالمه الرِّوائي ، والتَّاريخ هو من الظُّروف المعروفة كونه حاضراً في النُّفوس واختراقه والنَّبش في أغواره هي رغبة منطلقة من النُّفوس وإليها ، فالرِّوائي يقتبس من أحداث التَّاريخ مواضيعاً يساير بها تطوُّرات الزَّمن مستحضراً صوراً ماثلة أمام القارئ ليلفت انتباهه له أو ليرشد إليها فلربَّما هي رغائبة عن معارفه .

إنَّنا أمام رواية " أسرار صاحب السِّتر " ومن خلال عنوانها نشعر باستجلاء ملامح ومعالم شخصيَّة تاريخيَّة إلَّا أنَّها لا تظهر بشكلٍ مباشرٍ عبر هذا العنوان بل هو تلميحٌ لا تصريح غير أنَّ الولوج إلى جوف النّصّ الرِّوائي يقترب شيئاً فشيئاً إلى معالم شخصيَّة تاريخيَّة محدَّدة ولها دورها في التَّاريخ الإسلامي وهي تنفتح في الرِّواية كاشفةً عالمها التَّاريخي داخل عالمٍ جديدٍ روائي .

ينظر إلى التَّاريخ على اعتباره هويَّة وفكر وكيفيَّة استدعائه تكون من أجل بناء الحاضر ونقده وهي وجهة نظر المبدع لماضيه وحاضره ، فتخيُّله للماضي هو إجابة عن ركام من الأسئلة التي يطرحها الواقع ويتيه في الوصول إلى أجوبة لها ، وفي هذا السِّياق "ما ينبغي التركيز عليه ، ولا يمكن أن نغفله ، هو قدرة المؤلِّف على تحسين النَّصّ التَّاريخي واستدعائه لا من باب إحياء الماضي من

منظور سلفي ولا لإعلائه حتَّى يغدو صورةً للحقيقة المطلقة التي تقنع الرِّواية بدور التَّعريف بها والدَّعوة إليها"[1].

غير أنَّ مهمَّة الرِّوائي هي تجنيد التَّاريخ لمسايرة مشكلات وقضايا العصر وجعل الانتقاد قابلاً للحوار خدمةً لقضايا العصر الإنسانيَّة.

وعندما يلجأ الرِّوائي للتَّاريخ فهو يرجع إلى مادَّة تاريخيَّة معيَّنة ، وهي تتولَّى ربط العلاقة بين الرِّواية والتَّاريخ موفِّرةً بذلك فرصة الإمساك بالواقع المظلم المرير ، فالرِّواية هي : " الشَّكل التَّعبيري الأقدر على إلتقاط صور وعلامات التَّحوُّلات من خلال كتابة التَّاريخ العميق الخلفي الممتزج بالزَّمن المعيش ، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع المزدحم بالأحداث والهزَّات ... وشيئاً فشيئاً أصبحت الرِّواية العربيَّة ونماذجها الجادَّة الواعية لخصوصيَّتها الإستيتيقيَّة مجالاً لمكاشفة الذَّات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصَّعبة عبر رصيد لتغيُّرات المجتمع والإنسان "[2]. فالبناء التَّاريخي في الرِّواية يتشظَّى مع معايير خصَّها الرِّوائي لنصّه ، ومسألة الآثار والحفر واحدة منها .

خاتمة الفصل:

في ختام الفصل يبدو – ومن خلال ما تقدَّم – أنَّ " الدّرغوثي " اشتغل على نظامٍ فني أعانه على تحديث وإعادة صياغة العناصر الرِّوائيَّة من أصلٍ تاريخي متشبِّثٍ بالتُّراث ، وهذا ما يمكن

---

[1] – القاضي : ***الرِّواية والتَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 178 .

[2] – برادة ، (محمد –) : [1996 م] ، ***أسئلة الرِّواية أسئلة النَّقد*** ، ط 01 ، مطبعة النَّجاح الجديدة ، المغرب ، ص : 56 .

رؤيته مع العناوين والمقدِّمات التي تميَّزت بأسلوبها ، ضِف إلى ذلك الاعتماد على الأخبار والأحداث التَّاريخيَّة وإخراجها بصيغة روائيَّة متقنة .

كما لا يمكن – أيضاً – إغفال دور الشَّخصيَّات ، والأزمنة ، والأمكنة ، ومختلف القضايا المعاصرة، والقديمة وما تطرحه أمام القارئ وفق لغةٍ روائيَّةٍ تجتهد بمستوياتها لتحيط وتوضِّح أهداف الرُّؤية السَّرديَّة ككلّ ، فكانت اللغة في عمومها فصيحةً بليغةً تأخذ القارئ إلى حقب تاريخيَّة معيَّنة ، ولا يمكن أيضاً إغفال ذلك الأسلوب التَّراثي المستند إلى العنعنة والإسناد ... وغيرها من التّقنيات التي تميَّزت بها الكتابة في فترةٍ ما ، والملاحظ أنَّها أدرجت في متن الرِّواية بتصريحٍ واضح يثبتها كمراجع ويضفي عليها طابع المصداقيَّة ، وهنا يمكن ذكر كتاب (الكامل في التَّاريخ) لـ " ابن الأثير " مثلا ومن الشَّخصيَّات الحقيقيَّة شخصيَّة منح لها الدَّور الكبير في هذه الرِّواية وهي شخصيَّة " الوليد بن يزيد الأموي " وشخصيَّات أخرى حضرت إلى نصِّ الرِّواية بدعوةٍ رسميَّةٍ من المؤلِّف لتشارك في قالب الرِّواية أو لتشهد بناء الرِّواية وحسب .

ويرجّح من كلّ هذا أنَّ هناك حيلةً فنيَّةً تحاك من المؤلِّف موجَّهة للقارئ لتصنع أمامه جوَّ الإيهام بالواقعيَّة أي واقعيَّة ما يسرد أمامه وفي ذات الوقت يستسلم لها باعتبارها نصوصاً أدغمت في كتابة روائيَّة متخيّلة تستلهم حقًّا من التَّاريخ القديم شكلاً وبمضمون نسبي يحاصره التَّخييل.

صفوة القول إذن ، أنَّ القارئ بين دفَّتي هذه الرِّواية يعيشُ حاضره بماضيه ، بمعنى أنَّه يسافر في رحلةٍ فنيَّةٍ عبر بساط الاسترجاع للتَّاريخ مع تراث ملغَّم بالحداثة يجسّد دور الهندسة المعماريَّة فيكون الحفر الذي كان مهد الرِّواية تقنيَّة مصمّمة للذَّاكرة الجماعيَّة للأمَّة ، والمتناسل بتناقض مميَّز بين البقاع المختلفة الحاوية للأمَّة العربيَّة تحديداً والمتواصل عبر أزمنة جمعت الماضي بالحاضر .

الفصل الثالث

بناء الزَّمن المستعاد والمسافة مع التَّاريخ البعيد والقريب .

1- الكتابة الرِّوائيَّة للتَّاريخ الاستعماري :" هموم الزَّمن الفلاقي " لمحمد مفلاح .

2- الزَّمن بين الذَّاكرة والذِّكرى في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج .

3- التَّحوُّل التَّاريخي في رواية " بعيدًا من الضَّوضاء قريباً من السُكات " .

1- الكتابة الرّوائيَّة للتَّاريخ الاستعماري (رواية هموم الزّمن الفلاقي لمحمد مفلاح) .

1-1 - التَّخييل المرجعي ضمن السَّرد الرّوائي:

يأخدنا هذا العنوان إلى منطقة يتوسَّط فيها التَّاريخ والخيال بمزجٍ ينتج عنه ما يسمَّى بالمتخيَّل التَّاريخي ، وفي هذه المنطقة تذوب تلك الخصائص النَّوعيَّة لكلٍّ منها في قالبٍ "روائيٍّ" جديد يكشف عن تشكُّل روائي خاصّ ومميَّز بما فيه من مكوِّنات سرديَّة ملمَّة بوقائع أو ملامح تاريخيَّة وبين خيالٍ روائيٍّ مهتمٍّ بالتَّشظِّي نحو التَّفاصيل وتوسيع موقف تكفله حبكة تهتمّ " بامتثال المواد التَّاريخيَّة لشروط الخطاب الأدبي ، وتضمن انفصالها عن سياقاتها الحقيقيَّة واتِّصالها بسياقات مجازيَّة فابتكار حبكة للمادَّة التَّاريخيَّة هو الذي يحيلها إلى مادَّة سرديَّة وما الحبكة إلا استنباط مركَّز ناظم للأحداث المتناثرة في إطارٍ سردي محدَّد المعالم "[1] .

وإذا نظرنا مكتسباتنا التَّاريخيَّة وتجاربنا الحياتيَّة فقد تبدو متضاربةً إلى حدٍّ ما فإذا أمعنا النَّظر في تاريخنا من جوانبه الإيجابيَّة يظهر في المقاومة أو الشَّجاعة ولكننا نلفي في حياتنا إخفاقات تخلَّت عن الكثير من المبادئ التي اشتغل عليها التَّاريخ عموماً أمَّا ما يطمح إليه السَّرد هو التَّعبير المنسجم مع مكتسبات التَّاريخ ومع تصوير الزَّمن وتكملة حلقات قد تكون سقطت عنوةً أو سهواً في الذَّاكرة فيغدو ذلك التَّركيب نصًّا مترابطاً بواسطة الحبكة التي يوضحها " بول ريكور " : " الهويَّة السَّرديَّة " ، وهي البؤرة التي يقع فيها التَّبادل والتَّمازج والتَّقاطع والتَّشابك

[1] - إبراهيم ، (عبد الله -) : ***التخيل التَّاريخي*** ، مرجع سابق ، ص : 06 .

بين التَّاريخ والخيال وبواسطة السَّرد ، فينتج عن ذلك تشكيلٌ جديد يكون قادراً على التَّعبير عن حياة الإنسان بأفضل ممَّا يعبّر عنه التَّاريخ وحده "[1] .

أو بتدخُّل السَّرد الأدبي بذاته " فحياة البشر تدرك على نحوٍ أسهل وأمتع حين يجري تمثيلها بالتَّخيُّلات التَّاريخيَّة "[2].

ومعنى ذلك أنَّ التَّخييل السَّردي للتَّاريخ هو إعادة بناء لوقائع التَّاريخ بحسب مقتضى القالب الفنِّي المعمول فيه كالرِّواية مثلاً ، التي هي بناءٌ فنيٌّ مدغم العوالم موجّه لقارئٍ أو متلقٍّ له فرادة التَّأويل كون الخطاب السَّردي بحسب رأي " بول ريكور " : " لا يعكس فقط أو يدوّن تدويناً سلبيًّا وحسب عالماً مصنوعاً سلفاً بل ينشئ المادَّة المعطاة في الإدراك والتَّأمُّل ويطوِّعها ويخلق منها شيئاً جديداً تماماً مثلما يطوِّع الفاعلون الإنسانيُّون أفعالهم ويحوِّلونها إلى صيغ متميِّزة من الحياة التَّاريخيَّة خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه إذا فهمنا السَّرد التَّاريخي على هذا النَّحو ، فلن يكون مجرَّد أيقونة (icon) للأحداث الماضية أو الحاضرة ، بل سيكون أيضاً مؤشّراً (index) لنوع الأفعال التي تنتج أنواع الأفعال التي نسمِّيها تاريخيَّة"[3] ومنطلق هذا النَّوع من الرِّواية هو الخطاب التَّاريخي غير أنَّها : " لا تستنسخه بل تجري عليه ضروباً من التَّحويل حتَّى تخرج منه خطاباً جديداً له مواصفات خاصَّة ورسالة تختلف اختلافاً

---

[1] – ريكور ، (بول –) : [2005 م] ، ***الذَّات عينها كآخر***، مرجع سابق ، ص : 251 ، ينظر : الهامش رقم (1) .

[2] – إبراهيم ، (عبد الله –) : ***التخيل التَّاريخي*** ، مرجع سابق ، ص : 06 – 07 .

[3] – ريكور ، (بول –) : [1999 م] ، ***الوجود والزَّمان والسَّرد*** ، ***فلسفة بول ريكور*** ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 201 .

جذريًّا عن الرِّسالة التي جاء التَّاريخ مضطلعاً بها"[1] ، ورهان التَّحويل مرهونٌ ببراعة الرِّوائي في تقديم المادَّة الحكائيَّة المرتبطة بالمرجعيَّة وبإمكان المرجعيَّة أن تتفرَّق وفق الزَّمن أو المكان وحتَّى الشَّخصيَّات.

فقد يلجأ الرِّوائي إلى تكييف " مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيَّات لا تاريخيَّة بأعمال متخيَّلة "[2] ويبقى هذا أسلوباً منتخباً من بين الأساليب المتاحة أمام المبدع أو يتَّخذ لنصِّه الرِّوائي وقائع حقيقيَّة أو شخصيَّات فعليَّة وأماكن واقعيَّة ينبعث منها التَّاريخ أو يحوم حول جزءٍ منها وهذه طريقة تحيل هي الأخرى إلى المرجع .

1-2- الرِّواية الجزائريَّة وتاريخ الاستعمار:

إنَّ الرِّواية الجزائريَّة تحمل على عاتقها فكرة الكشف عن ثقافة المجتمع كون الرِّواية عموماً جنس مستوعب لقضايا عدَّة ومهتمٌّ بتقديم الملامح العامَّة والخاصَّة للحياة بمختلف نواحيها (الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة والتَّاريخيَّة وغيرها) وهذا ما أدَّى بالرِّوائيِّين الجزائريِّين إلى تبنِّي هذا الاتِّجاه ، وطرح قضايا مجتمعهم ومشاكله وآماله وآلامه للمناقشة والمحاورة السَّرديَّة ، ولم يكن الأمر ميسوراً من البداية بل شهدت الرِّواية الجزائريَّة مراحل هدمٍ وبناء في رحلة البحث عن التَّقاليد الجديدة للرِّواية للوصول إلى الصِّياغة الجيِّدة للمضمون والشَّكل فكانت تعوِّل كلَّ مرَّة : " على التَّنوُّع والكثرة في الشَّخصيَّات فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشَّخصيَّات في الملحمة

[1] – القاضي : ***الرِّواية التَّاريخيَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 87 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 47 .

أبطال وفي الرِّواية كائنات عاديَّة وهي تتميَّز بالتَّعامل اللطيف مع الزَّمان والحيِّز والحدث فهي إذن تختلف عن الأجناس الأدبيَّة الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها كلَّ البعد تظلُّ مضطربةً في فلكها وضاربة في مضطرباتها"[1] .

لا يخرج اضطراب الرِّواية الدَّاخلي عن الاضطراب الخارجي الذي يحيط بها، فالظُّروف التي مرَّت بها الجزائر صنعت مسار التَّحوُّل والمساءلة بين الرِّواية وظروف البلاد .

فالبدايات كانت بين أحضان حرب التَّحرير إذ كانت النَّبع الأصيل الذي أخذ منه الإبداع الأدبي الفكرة والمضمون أوكل إليها صفة المرجعيَّة في بنية الحدث والفضاءات المتداخلة والأزمنة المسترجعة. ثمَّ شهدت الكتابة الرِّوائيَّة إيقاعاً جديداً يرافق التيَّارات السِّياسيَّة والاقتصاديَّة في العالم أو القوى العظمى وانعكاساتها على الدُّول النَّامية والمنهكة في شتَّى الظُّروف فلم تنجُ من شَرَك الخطاب السِّياسي ، بل تأثر البناء الاجتماعي بصدىً لذلك الخطاب الذي كان خطاباً اشتراكيًّا في البداية، ولعلّ الكتابة الأدبيَّة تتَّكئ – بالضرورة – على قراءة الواقع السِّياسي والاجتماعي لتكسب شرعيَّتها الأدبيَّة.

وربَّما كانت هذه الكتابات تتنافس لتكشف عن الأبعاد الإيديولوجيَّة للسِّياسة وفي ذات الوقت كانت تصارع لتحافظ على البعد الجمالي في ظلِّ هذه الأوضاع الكتابيَّة ثمَّ تشهد السَّاحة الرِّواية الجزائرية منذ أكتوبر 1988 م ما انجرَّ عن هذا التَّاريخ من تغيُّر في الأوضاع وتأزُّم للأوضاع ليصل في التِّسعينات ومستنقعات العنف والدِّماء هذه المشاهد جسدها الرِّواية الجزائريَّة والتي ارتبطت

[1] – مرتاض ، (عبد المالك –) : ***في نظرية الرِّواية*** ، مرجع سابق، ص : 13 .

باسمها فأطلق عليها " رواية الأزمة " تارةً ورواية " المحنة " و" العشريَّة السَّوداء " تارةً أخرى ، الدالَّة على ذلك الوضع ، ورسمت بدقَّة تلك الصِّراعات الدَّامية والصَّدمات بين الشَّعب والسُّلطة ووصفت هذه الأزمة بالدَّرجة الأولى بالسِّياسيَّة .

تشكَّل التَّاريخ المعاصر بشكلٍ مميَّز من خلال تجربة الاستعمار التي طالت الجزائر ما يزيد عن قرنٍ من الزَّمن فكانت هذه التَّجربة مشحونةً بالعواطف التي تحتاج إلى الإفصاح عنها بواسطة اللغة الكتابيَّة والظُّروف التي تستحقُّ أن تسجِّل إبداعيًا لأنَّها مسجَّلة بالقوَّة في نفوس الجزائريِّين لذلك عني الكتَّاب والرِّوائيُّون بشكلٍ خاص بترجمة مرحلة الاستعمار ورصد تشكُّلات المجالات الوجدانيَّة والفكريَّة بمحاذاة التَّاريخ الرَّسمي فكانت المحاولة الكتابيَّة معتمدةً على التَّخييل القائم على تمثيل الأفكار والتَّصوُّرات عن الذَّات وعن الآخر والمعبر عن آمال وهواجس المثقَّف والمبدع بوجه خاص ، وقد صاحب تخييل الثَّورة الجزائريَّة الرِّواية الجزائريَّة منذ البدايات وحتى الراهن ، ويمكن القول كانت ومازالت باعثاً للرِّوائيِّين على الكتابة الرِّوائيَّة ، وهو ما ترجمته النصوص الرِّوائية الجزائريَّة، ويمكن عدّ رواية " الطَّاهر وطَّار " (اللاز) 1974 م مفجّراً للثَّورة في الرِّواية الجزائريَّة " ، ومنذ صدورها غدت تيمة الثَّورة فضاءً مفتوحاً أمام الرِّوائيِّين المنجذبين إلى تشخيص وفهم التَّحوُّلات المتسارعة التي تعيشها الذوات في أوطان تمزقت منها مبادئ الثورة الداعمة للصون الكرامة والوصول إلى رفع راية العدالة.بعد تحقيقها. لتعود بصمة التَّخييل بحسب كلِّ روائي وموقف الرُّؤى الفنيَّة التي ينطلق منها ، وليس هذا فحسب وإنَّما يحتكم

إلى خلفيَّات مرجعيَّة فكريَّة ترسم له الطَّريق نحو الكتابة ويُضاف لها سياق الواقع وأسئلة الرَّاهن التي يثيرها ، فالمبدع يتأثَّر بعصره وبسياقه الثَّقافي العام.

وبين أحضان هذه المواقف والظُّروف ولدت رواية " هموم الزَّمن الفلاقي " جاعلاً منها صاحبها وسيلةً لتعرية مختلف الأوضاع السّلبيَّة التي خلَّفها الاستعمار مشخصاً أثر الحطام على معماريَّة الجزائر بداية مع المأزق السِّياسي مروراً بباقي الأزمات على أصعدة ما هو اقتصادي وثقافي واجتماعي وتعليمي في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر.

نحن في دراسة هذه الرِّواية نسعى إلى تسليط الضَّوء على ركيزة مهمَّة في بناء هذه الرِّواية وهي ما قام عليه الحدث بالنَّظر إلى علاقته بالمكان وحتَّى الزَّمن منطلقين في التحليل : من موقع بناء الحدث التَّاريخي ممثلاً في ثورة الجزائر ضدّ المستعمر الفرنسي وكيفية تجسيد هذا الحدث في رواية هموم الزَّمن الفلاقي فنيًّا .

بدايةً ، لطالما شكَّلت الثَّورة الجزائريَّة بؤرة الكتابة السَّرديَّة ومرجعيَّة مهمَّة لتشكلات السَّرد ، فهي مادَّة خصبة للأديب الجزائري ينهل منها مواضعه ويطرح من خلفها رؤيته لحاضره ويجسِّد بها ذكرياته عن ماضيه ولعلَّنا نتوقَّف عند قول مهمّ يطرحه " مخلوف عامر " حول مسألة الثَّورة والأدب : " لعلَّه ممَّا لا يخفى على قارئٍ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصيَّة الثَّورة بوصفها هاجساً أساسيًّا يحرِّك عمليَّة الكتابة أو هي تتحرَّك فيه والواقع أنَّ هذه

الظَّاهرة لا تدعو إلى الغرابة مادامت الجزائر حديثة عهدٍ بحرب التَّحرير ، ومادام طابع عصرنا كلِّه طابعاً تحريريًّا"[1] .

لذلك حضرت كتابة الثَّورة الجزائريَّة روائيًّا وانتقلت من طابعها التَّسجيلي إلى آخر تخيُّلي : " وهو ما يكشف عمق تفاعل هذا النَّوع الأدبي مع الواقع الجزائري في شتَّى تحوُّلاته المتأزِّمة السِّياسيَّة منها والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثَّقافيَّة وعمق انتمائه إلى الجزائر أرضاً وناساً ، وهو الانتماء الذي يستمدُّ هويَّته الدَّالَّة على جزائريَّته والخصوصيَّة التي جسَّدت معبراً إلى العالميَّة "[2].

وهذا ما أكَّده الكاتب والرِّوائي الجزائري " عبد الحميد بن هدُّوقة " حين قال : " عالميَّتي تنطلق من محليَّتي لأنّي جزءٌ من هذه العالميَّة ... إنَّ الكاتب الجزائري لكي يكون صادقاً مع نفسه ومع قارئه سواء في الجزائر أو خارجها ينبغي أن ينطلق من محليَّته إلى ما يسمَّى بالعالميَّة ... وهو أصدق في التَّعبير عن إنسانيَّة تعرفها من الدَّاخل من إنسانيَّة يسمع عنها "[3].

وهو موقفٌ يتحقَّق فيه استيعاب الرِّوائي الجزائري لخصوصيَّاته ومحمولاته الثَّقافيَّة طارحاً إيَّاها عبر عوالم روائيَّة يستجيب فيها التَّاريخ لدوافع الأنا الحاضرة من خلال موضوع الثَّورة الجزائريَّة

---

[1] – عامر ، (مخلوف –) : [2000 م] ، ***الرِّواية والتَّحوُّلات في الجزائر دراسات نقديَّة في مضمون الرِّواية المكتوبة بالعربيَّة*** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص : 14 .

[2] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [2005 م] ، ***سرديَّة التَّجريب وحداثة السَّرديَّة*** ، ط 01 ، المطبعة المغاربيَّة للطِّباعة والنَّشر والإشهار ، تونس ، ص : 08 .

[3] – فرحات ، (أحمد –) : [1984 م] ، ***أصوات ثقافيَّة الجزائر*** ، الدَّار العالمية ، بيروت ، لبنان ، ص : 88 – 89 .

أو ما يوازيها من مقاومات بهدف التَّحرُّر ، وهذا ما يسمح للرِّوائي بنقل التَّاريخ للرِّواية وارتحال الرِّواية للتَّاريخ وفق ضمانات الإبداع ووظائف المبدع التي تتجاوز تحقيق ما كان إلى تحقيق ما يمكن فكانت الثَّورة – بين يدي الإبداع – لتجيب عن أسئلة الحاضر لا أن تسرد الماضي بلا هدف أو مقصد ، فالرِّواية تتحدَّث : " عمَّا كان وعمَّا كان يجب أن يكون ، محرّرة الماضي من قيود قراءة وحيدة ، وعاطفة مبادئ الأخلاق على المعارف الواضحة والغائمة "[1]،ويعتبر " محمد مفلاح " من الجيل" المعاصر" الذي تميّز بكتابة الرِّواية الجزائريَّة العربيَّة وحقَّق لاسمه مكاناً إلى جانب كبار المبدعين الجزائريِّين أمثال " عبد الحميد بن هدُّوقة " و" الطَّاهر وطَّار " ليثري بدوره المكتبة الجزائريَّة والمغاربيَّة وحتَّى العربيَّة وينضمَّ إلى الحقل الإبداعي والثَّقافي بإنتاجه .

" محمد مفلاح " روائي من بين الرِّوائيِّين الذين ركَّزوا الاهتمام على الخصوصيَّة الجزائريَّة من أجل تصوير التَّاريخ الوطني ، والحفاظ على التُّراث الثَّقافي الجزائري ، فكانت الانطلاقة بالنّسبة له مع أحداث زمن الثَّورة التَّحريريَّة ، ولعلَّنا حين عزمنا التَّوقُّف عند هذه الرِّواية " هموم الزَّمن الفلاقي" كانت عندنا الرَّغبة في تفكيك الخطاب التَّاريخي من زاوية الثَّورة المجيدة والمرحلة التَّاريخيَّة التي تحدّد بما قبل الاستقلال لما حوته هذه الرِّواية من قيم ثوريَّة عالية مكَّنتها من الظَّفر بالجائزة الأولى في الذِّكرى الثَّلاثين للاستقلال .

[1] – دراج ، (فيصل –) : ***الرِّواية وتأويل التَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 267 .

3-1 أحداث حكاية هموم الزَّمن الفلاقي / فكرة الرِّواية :

نطالع في رواية " هموم الزَّمن الفلاقي " مشاهد وصور تسرد هموم الثَّورة الجزائريَّة ، فنعيش تاريخنا الوطني مع أبطال هـذه الرِّواية وصراعاتهم مع قوى الاستعمار في ذلك الزَّمن نلفي قصَّة البطل " حماد الفلاقي " الرَّجل البسيط المعوز الذي مكَّنته أقصى الظُّروف الحياتيَّة أن ينتفض في وجه فرنسا وأن يضحِّي بنفسه لأجل وطنه .

تمنح الرِّواية للقارئ ذلك النَّوع من الزَّمن الذي يدغم فيه حاضر السَّرد بماضيه ، فينطلق الحاضر من مقهى المدينة حين يجلس " حمَّاد الفلاقي " مترقِّباً انفجار قنبلة وضعها بخمَّارة " ليون " وبين محطَّة الانتظار ودويّ الانفجار تعود به الذَّاكرة إلى ماضيه القريب فيسترجع ذكرياته مع زوجته وأولاده وحالهم حين تركهم في القرية قاصداً المدينة لكسب القوت وإعالتهم .

وبعد سنتين في – غربته– يعود إلى القرية مظهراً غضبه وثورته على معيشته ووضعه البائس والذي كان نتيجة اغتصاب حقِّه وحريَّته من طرف الاستعمار ثمَّ نلفي تداخلاً لقصَّته مع قصص لشخصيَّات من حوله نذكر هنا زوج أخته " المهدي " الذي تحاصره أمنية الشَّباب ولو تحقّق ذلك لسجّل في صفوف الثَّورة ، وقصة " سي عدَّة " الطَّالب صديق " حمَّاد " الذي دعم عزيمته ووجهه لينضم إلى الثوَّار ويكون سنداً للثَّورة ولا تلغي الرّواية نذالة الخيانة بل تضمُّ الخيانة إلى ظروف الثَّورة فنجد قصص من خانوا وطنهم وفضَّلوا فرنسا على الجزائر مثل : شخصيَّة " القايد موسى الجواج " و" جلول الكلبي " ، ضف لذلك جرائم فرنسا التي مثَّلها

القبطان الفرنسي وأساليب نيله من خيرات الجزائر وقتل وتجويع أهلها وسلب حقِّهم في الأمن والحياة والحريَّة على أرضهم ووطنهم .

1-4- بناء الحدث وعلاقته بالمكان في رواية " هموم الزَّمن الفلّاقي " :

يعرف " سوريو " (Étienne Souriau) الحدث بأنَّه : " صورة بنيويَّة يرسمها نظام القوى في وقتٍ من الأوقات وتجسّدها أو تتلقَّاها أو تحركها الشَّخصيَّات الرَّئيسيَّة "[1].

ويرى (يوري لوتمان) (Yori Lotman) : " أنَّ الحدث يميِّز النَّصّ الأدبي من غيره من ضروب النُّصوص شأن المعجم والدَّليل والتَّقرير ، إذ هو عنصر لا مفرَّ منه للذَّات "[2] . ويتمثَّل في جملة التَّحرّكات الرَّئيسيَّة مع الحبكة في الرِّواية فالحدث في العمل السَّردي هو فعل الفاعل سواء كان هذا الفاعل فرداً أو جماعة بحيث يكون هذا الفعل بمثابة فعلٍ إجرائي يتجسَّد من خلال الشَّخصيَّات على واقع النَّصّ الإبداعي وتحديداً الرِّوائي .

هناك من يربط بين عنصرين مهمَّين في البنـاء السَّردي الرِّوائي كما فعل "جورج بلان " (Georges Blanc) الذي ربط بين المكان الرِّوائي والحدث الرِّوائي فيقول : " حيث لا

---

[1] – زيتوني ، (لطيف –) : [2002 م] ، ***معجم مصطلحات نقد الرواية*** ، عربي إنجليزي فرنسي ، ط 01 ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النَّهار للنَّشر ، لبنان ، ص : 74 .

[2] – القاضي ، (محمد –) وآخرون : [2010 م] ، ***معجم السَّرديَّات*** ، دار محمد علي للنَّشر ، تونس ، ص : 140 .

توجد أحداث لا توجد أمكنة "[1] ، فالحدث فعلٌ إجرائيٌّ مجسَّدٌ على مساحة الرِّواية فيما يختصّ بالمكان : " فهو أحد العوامل الأساسيَّة التي يقوم عليها الحدث "[2].

وعلى هذا فمن الطَّبيعي توقُّع وجود علاقة ألفة وتداخل بين المكان والحدث باعتبار أنَّ : " المكان هو البعد المادِّي للواقع آي الحيز الذي تجري عليه الأحداث ، ويكوّن علاقة تبادليَّة فهو مولِّد لفاعليَّة فكريَّة يوازي بها فعل الطَّبيعة لأحداثها ومواقفها فيصبح المكان مكاناً محسوساً وعنصراً من عناصر البناء الفنِّي لا يستغني عنه ، بل يصبح الأرضيَّة التي يشيّد عليها الرِّوائي بناء روايته وأحداثها فهو يميل إلى أن يحوي بعضاً من هويَّة الشَّخصيَّات وتواجدهم ومواقفهم ومسار الأحداث ومدى الفاعليَّة الإيقاعيَّة المألوفة للحياة اليوميَّة "[3] ، فيكون الإيقاع متعلِّقاً بحركة الشَّخصيَّة ومحدّداً لها ، وهي أثناء تلبية نداء الحدث داخل حصن المكان " فالمكان يؤثِّر في الأحداث كما أنَّ الأحداث تؤثِّر في المكان "[4].

إنَّ المرجعيَّات التَّاريخيَّة تضفي على الرِّواية طابعها الخاصّ وعلى المكان بطاقة هُوية باعتبار أنَّ المكان " هو الحيِّز الجغرافي الخلَّاق في العمل الفنِّي إذا كانت الرِّواية محدّدة ، متداخلاً باحتوائه على الأحداث الجارية ، فهو الآن جزءٌ من الحدث وخاضعٌ خضوعاً كليًّا له ، فهو وسيلة

---

[1] بحراوي ، (حسن –) : ***بنية الشَّكل الرِّوائي*** ، مرجع سابق ، ص : 30 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 29 .

[3] – الحوامدة ، (نجود عطاء الله –) : [2009 م] ، ***الخطاب الرِّوائي في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السَّحاب) للرِّوائي مؤنس الرَّزاز*** ، وزارة الثَّقافة ، الأردن ، ص : 224 .

[4] – قواسمة ، (محمد عبد الله –) : [2008 م] ، ***البنية الرِّوائيَّة في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف*** ، مكتبة المجمع العربي ، الأردن ، ص : 101 .

تشكيليَّة ولكنَّها وسيلة فاعلة في الحدث ، وسيلة محتوية على تاريخيَّة الحدث كما أنَّ السِّينما تصبح وجهة نظر القارئ هي عينها وجهة نظر الكاتب والشَّخصيَّات"[1]وفي تحليلنا لرواية " هموم الزمن الفلاقي " وفي الوقوف عند البناء التَّاريخي فيه اعتمدنا على عنصرين هما الحدث والمكان من خلال النَّظر إلى علاقتهما معاً،وكيفيه إسهام هذه العلاقة في تفجير البناء التَّاريخي الاستعماري للجزائر فنيًّا .

يشكّل اقتران المكان والحدث هنا بإعلان لحظة التَّحوُّل التي تمسُّ الشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة شخصيَّة " حماد الفلاقي " حين يقرّر الانضمام إلى صفوف المجاهدين فتكون الأحداث مع وضع تلك القنبلة في المقهى الذي كان مخصَّصاً لأفراد فرنسا فكان لهذا الحدث دور الذّروة في تصعيد الأحداث وتحوُّلها من خلال تفاعل الحدث والمكان من موقعٍ خاص إلى توسّع عبر الجزائر بصفة عامَّة ، نقرأ في الرِّواية : " **كانت اللحظة التَّاريخيَّة التي كلَّفه فيها سي عدَّة بعمليَّة تفجير خمَّارة ليون** "[2].

يقترب الحدث من الحقيقة التَّاريخيَّة ، فقرار التَّصدّي للعدوّ المستعمر ينطلق من داخل الذَّات أوَّلًا ثمَّ ينفَّذ في مكان ما بما يعني أنَّ المكان ليس شرطاً أن يحصر في هذه الخمَّارة أو المقهى بالذات وأنَّه المكان الوحيد لتنفيذ عمليَّة جهاديَّة غايتها إعادة الحقّ المسلوب وإرسال

[1] – النَّصير ، (ياسين –) : [1980 م] ، ***الرِّواية والمكان ، دراسة في فنّ الرِّواية العراقيَّة الموسوعة الصَّغيرة (57)*** ، دار الحريَّة للطِّباعة ، بغداد ، العراق ، ص : 18 .

[2] – مفلاح ، (محمد –) : [2007 م] ، ***رواية هموم الزَّمن الفلاقي ، الأعمال غير الكاملة*** ، دار الحكمة ، الجزائر ، ص : 222 .

رسالة دامية للمستعمر تتلخَّص في الرَّفض القاطع له والقاضي بصيغة الأمر : إرحل يا مستعمر.

لكن يبدو لنا أنَّ الرِّوائي حين انتخب هذا المكان ليؤدِّي دور الشَّاهد تاريخيًّا في الرِّواية على قرار كهذا بالنِّسبة للشَّخصيَّة أوَّلاً وليؤدِّي بجديَّة هذا الدَّور جاعلاً من الحدث والمكان بين يدي السِّياقات الثَّقافيَّة للقارئ ، فبالنِّسبة للمتلقِّي الجزائري تحديداً ، عندما يقرأ هذه الرِّواية يأخذه هذا الحدث في المكان إلى صور الثَّورة المسجّلة إبداعيًّا وبالتَّحديد عند تلك الأفلام التَّاريخيَّة التي رسمت تفاصيل الثَّورة بالصُّورة والصَّوت فيستحضر المتلقِّي ومن خلال الرِّواية فيلم معركة الجزائر المنتمي إلى الفترة التَّاريخيَّة المحيطة بثورة الجزائر والمحدّد بتاريخ 1957 م فيحدث نوع من التَّلاقي في ذهن المتلقِّي بين ما عرضه الفيلم من خلال النِّساء الثَّلاث اللواتي قُمن بوضع القنابل في أماكن التَّجمّع الاستعماري الفرنسي فتنطلق الأولى إلى مكان يجمع بين المقهى والخمَّارة لتضع فيه القنبلة وهذا ما يصنع مشهد التَّلاقي بين الرِّواية والفيلم أمَّا بالنِّسبة لمتلقِّي آخر غير جزائري فالمكان هنا يُمنطق الحدث بشكل أبرز على اعتبار أنَّ هذا المكان مختلط يوظف للتَّسلية والتَّرويح عن النَّفس ، يخصُّ المدنيِّين الذين لا يحملون السِّلاح وليس لهم الحذر الكافي في مقاومة الجهاد الثَّوري الجزائري فلا أحد ينتبه للقنبلة إلَّا بعد انفجارها.

ولعلَّنا حين استرجعنا مشاهد الفيلم أن نشير بشكلٍ نقدي إلى الرِّواية ، فما قام به محمد مفلاح حين استضاف تلك الصُّورة الموجودة في الفيلم وأعاد كتابتها في الرِّواية مغيراً في نوع

الشَّخصيَّة "الفلاقي" بأثر تلقِّيه لصور الثَّورة يمشهد الثَّورة من خلال ما قرأ وسمع وشاهد عن ملامحها وهذا يعني تعدُّد المرجع التَّاريخي فقد يكون كتاباً لمؤرّخ ما وقد يكون صورة راسخة لفيلم وثائقي لتاريخ الجزائر تحفظه الذَّاكرة ويعدُّ ذاكرةً لتاريخ الجزائر. .

يشكّل هذا الحدث ثورةً على حياة الشَّخصيَّة وإحداث قطيعة بين حياتها الأولى والحياة المقبلة عليها وهي بداية جديدة ليشكل الموقف الحدثي الجديد ورؤية إبداعيَّة تسعى إلى طرح التَّاريخ من زاوية الحركة في أداء الشَّخصيَّة وديناميَّة الحدث المقرون بالمكان .

وبمعنى آخر أنّ الرِّوائي في " هموم الزَّمن الفلّاقي " يتعامل مع التَّاريخ بوصفه مادَّةً تنساب في العمل الإبداعي فيكون التَّلاقي بين واقع التَّاريخ (الماضي) وواقع السِّياق الذي يتَّصل بما هو جماعي ناتج عن حماس الجزائري وصلابة بعده النِّضالي ، وهذا ما ينطبق على شخصيَّة " حمَّاد الفلاقي " الذي انسحقت في داخله ضغوط الإنسان الفقير الكادح الذي يحاصره البؤس أينما حلَّ وارتحل ، وهذا الظَّرف البائس شكَّل بداخله فتيل الاندفاع نحو صفوف الثَّورة والانخراط في جيش التَّحرير الوطني . يصنع هذا الحدث " الثَّوري " تغيُّراً جذريًّا ويتحوَّل من موقف ضعف إلى مركز قوَّة منتصراً على ذاته وعلى واقعه ومن حوله خصوصاً تلك الظروف التي عاشها مع" شخصية بوزيد" الذي "**يعامله باحتقار**"[1].

[1] – مفلاح ، (محمد –) : ***رواية هموم الزَّمن الفلاقي*** ، ص : 249 .

وكان ضعفه في تحصيل قوته وقوت أولاده ، يقول النَّصّ على لسان " حمَّاد الفلاقي : " **لا بدَّ من توفير لقمة الخبز للأولاد** "[1] ، كلّ هذا القمع النَّفسي والضَّعف المادِّي تحوَّل حين رنَّت في أذنه صرخة القنبلة المدوّية فأحدثت في داخله ثورة انتصار ، وهذا ما نلفيه في المقطع السَّردي التَّالي : " **يا سي عدّة أنا سعيد ... هذا الانفجار انفجاري .. لقد انتهت خمَّارة ليون ... سأعود إلى الدوَّار وهناك سأواصل مسيرتي** ... " [2] ، هذا الحدث هو انتصار على عِدَّة جبهات وفي مقدِّمتها الضَّعف والخوف : " **الخوف هو الذي جعل هؤلاء الأجانب أسيـاداً في بلادنا**"[3] ، ويضاف إلى ذلك نصرة الانتقام من العدوّ والوفاء لدم الشُّهداء الأبطال ، نلفي في هذا السِّياق المقطوعات السَّرديَّة التَّالية :" **يا أيُّها الشَّهيد نم هنيئاً لا بل مازلت بيننا حيًّا ... ستظلّ روحك تراقب حركاتنا وسكناتنا**"[4]

قد يكون لتغيير مسار الأحداث أو بمعنىً آخر لبروز هذا النَّوع من الأحداث هو في حدِّ ذاته مواقف مشفَّرة تناشد القارئ إلى التَّمعُّن في طاقة الإنسان وإمكانيَّته نحو تغيير حال بؤس إلى حال فخر واعتزاز خصوصاً عندما تتعلَّق الأمور بالواجب والحقّ المغتصب والظُّلم والطُّغيان .

ويظهر هذا في إطارٍ تصاعدي يختم بالوصول إلى تحقيق الهدف من قبيل شخصيَّة البطل ، ويظهر دوره الأدائي في إيصال قيم المواطنة والأخلاق العالية ، بحيث تبرز الأحداث في بناء

---

[1] – ***رواية هموم الزمن الفلاقي*** ، ص : 222 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 226 .

[3] – ***نفس المصدر*** ، ص : 257 .

[4] – ***نفس المصدر*** ، ص : 294 .

سردي تتخلَّله الأوصاف والحوارات والمشاهد المعبّرة ببساطتها وواقعيَّتها والنَّابعة من رحم الأسف والمعاناة .

وفي جوِّ الرِّواية الحماسي ونحو تلبية نداء الثَّورة نلفي دور المساعد والمحفّز خصوصاً لشخصيَّة البطل وهو " عدَّة الطّالب " الذي يمنحه النّصّ دور الدَّاعم لـ " حمَّاد الفلاقي " من خلال المقطع السَّردي التَّالي :

"إيه يا سي عدَّة ... أنت الذي زرعت بذرة الثَّورة في أعماقي ، لن أنسى اليوم الذي سلَّمت إليَّ فيه القنبلة ... نعم تلك القنبلة التي أعطت لحياتي معنىً كبيراً وجعلتني رجلاً متحرّراً ومحترماً "[1] .

إنَّ هذا الحدث المتَّصل بالمكان والشَّخصيَّة كان دافعاً لبروز أحداث أخرى توحي بتشكّلها إلى رغبة واحدة وجماعيَّة بين شرفاء الجزائر فيثبت النَّصّ جملة الهزائم التي نالتها فرنسا من أبطال حقيقيِّين يملكون شرف المقاومة والنِّضال للنِّهاية ، ولعلَّنا نذكر في هذا السِّياق حدث رحيل المعمر " فانسا " بعد مقتل ابنه على يد " عدَّة الطَّالب " انتقاماً لشرف قريبته التي اغتصبت وقتل الضَّابط الفرنسي وجنون " موسى الجواج " وتصفية " جلول الكلبي " في بيته ، وكلّ هذه الأحداث لا تنزاح عن هدف رئيسي وهو الدِّفاع عن الوطن والنَّيل من الاستعمار من شدٍّ على يده (فرنسا وأعوانها الخونة) لينتج عن هذه الأحداث قوَّة الثَّورة وانضمام المجاهدين إلى صفوف الثوَّار.

[1] – ***رواية هموم الزمن الفلاقي*** ، ص : 292 .

نقرأ في الرِّواية مقطعاً سرديًّا مهمًّا يتَّصل بحدث الانتصار مقترنا بإقدام شجاع نابع من الإيمان بالقضيَّة الوطنيَّة والحقّ المسلوب ،نقرأ في الرواية:"**ماذا جرى لهذا العالم حتَّى يتحدَّاه حمّاد الفلاقي ويذلَّه أمام سكَّان الدوَّار ؟**"[1].

إنَّ هذا التَّساؤل يحمل في ثناياه ثورةً على ما هو قارٌّ ومألوف ، فأهالي الدوَّار يدركون أنَّهم في موقف ضعف ، وهم من يتلقَّون الإهانة والظُّلم والإذلال من فرنسا ، ومن يشدُّ على يدها من الخونة الذين تستخدمهم فرنسا لهذا الغرض أمثال " القائد موسى الجواج " ، ولتحدث المفارقة وفق هذا الحدث وتنقلب المعادلة ويصبح هذا القائد في موقف إذلال فنلفي ذلك المشهد البطولي لـ " حمّاد الفلاقي " في مواجهة " موسى " والحطّ من كرامته وإذلاله أمام الملأ دون خوف واكتراث لمركز القوَّة الدَّاعمة له (فرنسا) ، ليتجسَّد حدث الاندهاش من الجميع بما في ذلك " موسى " وبالتَّالي يلمح القارئ هذا الحدث المشحون بالقوَّة والضَّعف في الآن ذاته مقسَّماً بين قوَّة تضاف إلى أصحاب الحقّ وهم الأهالي ، وضعف يعزى للظَّالم بوجهه الحقيقي فرنسا أو بوجه المستعار التَّابع للخونة أعوان فرنسا .

يقول " أحمد محمد عطيَّة " : " رزح الوطن العربي بمختلف أقطاره لاستعمار يستغلّ ثرواته وطاقاته وقدراته ويحاصر الإنسان العربي في كلِّ مكانٍ بصنوف القهر والكبت والقمع ويمزّق الأمَّة العربيَّة ويقيم بداخلها الحدود كي يمحو قوميتها وثقافتها وشخصيتها وقد قاوم الإنسان العربي في كلّ قطر قوى الاستعمار والقهر والاستغلال وشكَّلت المقاومة الوطنيَّة في كلِّ مكان

[1] – *رواية هموم الزمن الفلاقي* ، ص : 238 .

من أنحاء الوطن العربي لوحةً هائلةً للنِّضال الوطني ضدَّ الاستعمار وعملائه ... وقامت الرِّواية بمهمَّة الضَّمير العربي في مواجهة التَّحدّيات والأزمات التي عانتها الأمَّة العربيَّة في طريق تحرُّرها وتقدُّمها ... "[1].

إنَّ هذه المكاشفة لواقع الاستعمار من خلال هذه الرِّواية توحي بمقدرة الرِّوائي على نقل مشاعر الجزائري وقلقه اتجاه وطنه ، ومصيره بين يدي عدوّ لا يهاب الظُّلم ولا يعترف لا بالإنسانيَّة ولا بحقّ الحريَّة ، مصوّراً فضاعة القهر والاستغلال مشيراً إلى أنَّ الثَّورة هي الحلّ الأمثل لتحقيق هدف كلِّ جزائري " شريف " وكأنَّها هرمونٌ وراثي يحفّز الأجساد النَّبيلة والتي تملك الضَّمير المستيقظ على أن تثور في استعدادٍ قويٍّ لاستقبال الموت الشَّريف وفي تصوُّر ذلك يقول " مخلوف عامر " : " إنَّ كتَّابنا منهم من عاشوا ظروف حرب التَّحرير ومنهم من سمعوا عنها فقط ، ولكنَّ العيش والسَّماع كليهما لا يكفيان لتكوين نظرة صحيحة عنها إذ لا بدَّ من حضور الوعي الذي هو العصب الحسَّاس، إن في النَّظريَّة أو في الممارسة والملاحظة ، إنَّ نسبة كبيرة من الكتَّاب لم يقفوا على طبيعة الصِّراع كما تجسَّد فعلاً خلال الحرب فالكاتب يعمد في نصِّه إلى تصوير المعاناة التي يعيشها البطل أو المواطن الجزائري بصفةٍ عامَّة : القمع ، التَّشرّد ، الجوع ، الاستغلال ، الحقد العنصري وغيرها من الممارسات التي عرف بها النِّظام الاستعماري الغرض من هذا التَّصوير هو خلق المبرّرات الكافية لتقبُّل البديل ، ما البديل إلَّا هاجس

[1] – عطية ، (أحمد محمد –) : ، ***الرِّواية السِّياسيَّة دراسة نقديَّة في الرِّواية السِّياسيَّة العربيَّة*** ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ص : 85.

الالتحاق بالجبل ، ففكرة الانضمام إلى المجاهدين هي المخرج الوحيد الذي ينتظره كلُّ مواطن غيور على وطنه "[1].

ثمَّ يقابلنا حدث مميَّز آخر يتمثَّل في قتل " جلول الكلبي " الحركي فنقرأ في الرِّواية مضامين عدَّة توحي في مجملها إلى تلك الغواية للإنسان لنفسه حين يبيع ضميره ووطنه ويصبح تابعاً بلا هُويَّة للعدوّ ضدَّ وطنه وأهله وشعبه ، وفي مقابل ذلك نجد ذلك العزم ، وتلك الشَّجاعة التي اختلطت بدماء المجاهدين الذين يملكون الحيلة والوسيلة للوصول إلى الخائن حتَّى في عقر داره وتصفيته فلا الحواجز تمنعهم ولا حرَّاس فرنسا ترهبهم ، بل الوطن هو داعمهم وهمُّهم الوحيد يقول السَّارد : " **أصبح كلُّ النَّاس متمرّدين ... حتَّى الأطفال والنِّساء** "[2] . ونقرأ أيضاً على لسان حمَّاد الفلاقي " **ما يلي : " وأنا يا صديقي (سي عدَّة الطّالب) سأنطلق كالعاصفة الهوجاء ... سأحطم كلَّ شيء ... في أعماقي تنمو الأشجار وتنمو ... سأسقيها بدمائي ... تربتها جسدي في عيني تكمن ثورة المحرومين ... آه يا سي عدَّة الطّالب ، أخيراً فقط فتحت عيني على حقيقة كنت أجهلها وأنا في ولادتي الجديدة أهذي ، فعلاً يا صديقي أمام المواجهة يعرف الإنسان نفسه بالتَّحدِّي يصنع مصيره ، أنت بطل ، أجل مازلت أذكر عبارتك الحكيمة ممارسة يوميَّة ضدَّ الموت والعدم** "[3] .

---

[1] – عامر ، (مخلوف –) : [2000 م] ، ***الرِّواية والتَّحوُّلات في الجزائر دراسات نقديَّة في مضمون الرِّواية المكتوبة بالعربيَّة*** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص : 20 .

[2] – ***رواية هموم الزَّمن الفلاقي*** ، ص : 303 .

[3] – ***نفس المصدر*** ، ص : 12 .

كانت القنبلة هي مرحلة جديدة نحو الثَّورة على الظُّلم والقوانين الظَّالمة والسَّبيل هو التَّغيير والانطلاقة لا بدَّ أن تكون من الدَّاخل أي من الذَّات نحو الموضوع وهو التَّحرّر من هذه القيود القاسية الظالمة يقول السَّارد : " **هذا العالم الظَّالم لا بدَّ أن يتغيَّر يريده " حمَّاد الفلاقي " أن يمشي على رجليه لا بدَّ أن يتغيَّر طبعه عنيف كالعاصفة وهو لا يدري كيف يخفّف من حدَّة طبعه يتمنَّى لو كان قويًّا ، يملك أعصاباً هادئةً وباردة كثلج الجبل الأخضر ، حتَّى يتمكَّن من عمل أمور كثيرة (...) إنَّه لا يأبه بشيء السّجن هه .. هه .. هه .. الموت ؟ طز ، الحياة بدون خبز وكرامة أحقر من الموت ؟ من يرضى أن يعيش مجرَّد العيش كالحيوان فهو نذل كبير لا يستحقُّ إلَّا بصقة كبيرة على وجهه ، بصقة مشحونة يغضب كلّ الثوَّار**"[1].

وتماشياً مع هذا الحدث تظهر المرأة مندفعةً نحو العمل الثَّوري مشاركة الرَّجل في الموقف الوطني والدِّفاع عن وطنها لتنطلق في التَّخطيط في الانضمام إلى المجاهدين والعمل المشترك لتحقيق النَّتيجة التي تدمّر الهيكل الاستعماري ، يقول السَّارد على لسان سعديَّة زوجة " جلول الكلبي " : " **وجلول باع نفسه للشَّيطان (...) خفت أن أكون ضحيَّة مثل محجوبة لهذا هربت قرَّرت أن أعيش في الجبل الأخضر**" [2] ، تحاول هذه المرأة الهروب والخلاص من زوجها الخائن مندفعةً نحو الجبل الأخضر رفقة المجاهدين والشُّرفاء واعيةً بأهميَّة الجهاد في سبيل

[1] – ***رواية هموم الزمن الفلاقي***، ص : 27 .
[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 272 .

تحرير الوطن والعيش بكرامة وكأنَّها تريد لنفسها العلوَّ والسموَّ والرِّفعة توازياً مع شموخ هذا الجبل وثباته على الأرض" لقد منحت الثَّورة حالة جماليَّة للرِّواية الجزائريَّة ، أنتجت ثقافةً بأكملها تجلَّت فيها الثَّورة من خلال رموز وعلامات دالَّة "[1] ، فالثَّورة في هذه الرِّواية تحمل وهج الصِّياغة التَّمجيديَّة المندفعة نحو لحظة النَّصر والاستقلال وتجسّد رفقة ذلك : " صورة لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانيَّة تزيِّن النَّصّ الأدبي ولا كجسر يمكن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشَّرعيَّة الأدبيَّة ، وإنَّما الارتداد إلى صورة الحرب يمثِّل مركزاً شرعيًّا نقديًّا نقيضاً لشرعيَّة تاريخيَّة يمثِّلها الخطاب الرَّسمي بشكلٍ زائف ، وهنا يتداخل السِّياسي والاجتماعي والنَّفسي والتَّاريخي"[2] فشخصيَّة الفلاقي هي الشَّخصيَّة المحوريَّة في هذا العمل الرِّوائي وتفجيره للقنبلة هو بمثابة الحدث الذي تناسلت من خلاله الأحداث الأخرى وكأنَّ في انفجار القنبلة رمزاً لانفجار الرَّغبات لأهل هذه القرية .

يمكن القول إنَّها دوافع تحفّز القارئ نحو التَّمسُّك بهويَّته والتَّمعُّن العميق في تاريخ الشَّعب الجزائري بكلِّ أطيافه وطبقاته ويضاف إلى هذا أنَّ الرِّواية تسعى إلى معاينة التَّاريخ من زاوية القيمة الإيجابيَّة النَّبيلة لشرفاء الجزائر مظهرةً مقارنة " شكليَّة " بين السُّلوك المميّز والنَّبيل المنطلق من عمق التَّغيير إلى الأفضل وإلى استنشاق أنفاس الحريَّة وهو تغيير يظهر من الضَّعف وصولاً

---

[1] – بلعلى ، (آمنة –) : [2006 م] ، **المتخيَّل في الرِّواية الجزائريَّة من التَّماثل إلى المختلف** ، دار الأمل ، الجزائر ، ص : 57 .

[2] – عامر ، (مخلوف –) : **الرِّواية والتَّحوُّلات في الجزائر دراسات نقديَّة في مضمون الرِّواية المكتوبة بالعربيَّة** ، مرجع سابق ، ص : 12.

إلى القوَّة ممثّلاً في رموز الجهاد والانضمام إلى الثَّورة في حين تظهر علامات الضَّعف عند البعض كالخونة الذي تشكَّلت ملامحهم في ذلّ وضعف .

" الأرض تكفي كلَّ النَّاس ... ولكنَّ بعض النَّاس يريدها له فقط ليخدمه البعض الآخر .. الفقر من صنع أيدي البشريَّة الظَّالمة .. الله أعطانا كلَّ الخيرات والكلاب تحاول أن تستأثر بها"[1] ، وتضيف الرِّواية إلى ذلك على لسان السَّارد : " **الثَّورة بالعمل ، فلا تثق في أصحاب الكلمات الفخمة الجاهزة ... هذا زمن الحركة والعطاء ، فكن مستعدًّا للتَّضحية ولا تأبه بالخونة ... الثَّورة معاناة طويلة ... ممارسة خلق وإبداع وليست جعجعة ..كن حذراً يا حماد الفلاقي يا حفيد الفلاقة وابن الجبل الأخضر** "[2] ، ويقول " حماد الفلاقي " **في مكانٍ آخر من الرِّواية : " فرنسا لن تبقى في وطننا ...** " [3].

تنوُّع الرِّواية في أساليبها لتقديم التَّاريخ الجزائري خصوصاً تلك الفترة الاستعماريَّة مشيرة بين الحين والآخر إلى حجم الاستلاب والظُّلم والغطرسة الذي وسم به المستعمر الفرنسي : " **المعمر فانسا يهيمن على جلّ الأراضي الخصبة وموسى الجواج أصبحت له الأراضي الشَّرقيَّة التي اشترى بعضها من المعمِّرين واستولى على قطع أخرى كانت للفلاَّحين الصِّغار بواسطة الحيلة والضَّغط**"[4] ، إنَّ هذه التَّغطية الفنيَّة من المؤلّف تحمل في ثناياها صوراً تجعل القارئ يحبُّ

---

[1] – ***رواية هموم الزمن الفلاقي*** ، ص : 55 – 56 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 52 .

[3] – ***نفس المصدر*** ، ص : 172 .

[4] – ***نفس المصدر*** ، ص : 52 .

هذا الشَّعب المناضل الحرّ ويمقت تلك الأفراد المستهترة بالوطن ممثّلين في " الحركة والخونة " تارة وأن توفّر لدية نوعاً من التَّعاطف بسبب الحاجة وضعف النَّفس ومأساة المجتمع وهذا مع عبَّر عنه النَّصّ من خلال شخصيَّة " جلول الكلبي " الذي تحوَّل من رجل وطني يحبُّ وطنه ويهتمُّ به وصديق حميم لحماد الفلاقي إلى خائن ولعبة في يد فرنسا تحرّكها كما تشاء نقرأ في الرِّواية على لسان " حماد الفلاقي " ما يلي : " **في طفولتي كنت أحبُّك لأنَّك كنت مثلي معدماً لا تملك إلَّا جلباباً ممزَّقاً لا يستر جلدك ،كنَّا نقضي الوقت في الوادي نلعب بالحجارة ، ثمَّ صرنا نرعى الغنم ، وعندما اشتدَّ عودك رحلت مع والديك إلى ضيعة موسى الجواج ، حين غادرت الدوَّار شعرت بعدك بفراغٍ كبير بقيت حزيناً وقلت في نفسي ضاع صديقي الوحيد في هذا العالم** "[1] ، وفي محطَّة أخرى في هذه الرِّواية يقول " حماد الفلاقي " عن " جلول الكلبي " : " **قلت لي يوماً : عندما نكبر ونصبح رجالاً سنجمع حولنا كلَّ سكَّان المنطقة ونقول لهم : هيا إلى الجهاد .. وقلت لي : بالسِّلاح وحده تسترجع كرامتنا وعزَّة الوطن ، بالسِّلاح وحده نصبح أسياداً في أراضينا الخصبة ونأكل من خيراتنا حتَّى الشّبع ..كنت محدثاً تذكر المحرومين والمضطهدين في أحاديثك الحماسيَّة** "[2] ، إنَّ الرِّواية الجزائريَّة ليست بعيدةً عن الأحداث التي عاشها ويعيشها المجتمع الجزائري بل في بعض الأحيان نلمح أنَّ الواقع بقضاياه المنوّعة هو مصدرٌ تقوم عليه الرِّواية وتحيا به،والثَّورة كقضيَّة هي منبع إلهام للرِّواية ومادَّة مناسبة للصِّياغة الإبداعيَّة

[1] – ***رواية هموم الزمن الفلاقي*** ، ص : 50 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 152 .

وهي بمثابة مرجعيَّة وإيديولوجيَّة قابلة للتَّطويع الفنِّي الموجّه نحو القارئ والمحمَّلة بركام من الأفكار والرُّؤى التي تستحقُّ التَّسجيل في أسلوبٍ أدبيٍّ غايته استعادة التَّاريخ النّضالي الوطني ومساءلة واقع حاضر لواقع ماضي.

فما أحدثته الثَّورة الجزائريَّة في نفوس الجزائريِّين ، وما رسَّخته تلك الذّكريات السَّاخنة كان بالنِّسبة للرِّواية مادَّةً سرديَّةً "دسمة " تساهم في التَّفاعل بين الذَّاكرة التَّاريخيَّة والوعاء الكتابي فجاءت الكتابات جسوراً للتَّماهي بين إيقاع حرب التَّحرير والتَّأثيث المشهدي لتلك التَّفاصيل إلَّا أنَّ الأمر لم يكن رهين البدايات فقط بل مازالت الثَّورة التَّحريريَّة تمدُّ جسورها نحو الكتابة الإبداعيَّة وهذا ما يلمحه القارئ في رواية " محمد مفلاح " هموم الزَّمن الفلّاقي " حين يستطيع بأسلوبه الكتابي إيصال ذلك الشُّعور بالفخر والنَّشوة أمام شخصيَّات مثَّلت البساطة بقوَّة وجعلت من الحقِّ طريقاً للخلاص من بطش المجتمع الاستعماري ، وتعزيز فكرة الوعي بالمسؤوليَّة واليقين بضرورة الخلاص مهما كلَّف الأمر فحين تستشهد جلّ هذه الشَّخصيَّات ليترك المؤلّف شخصيَّة عملت في مسار خفيّ مع الثَّورة وهي شخصيَّة " سليمان الفحَّام " وكأنَّها إشارة ضمنيَّة تهدف إلى إرسال الثَّورة واستمراريَّتها في الذَّاكرة الشَّعبيَّة وفي النُّصوص الإبداعيَّة فالثَّورة هي هويَّة لكلِّ جزائري وجزائريَّة ، فإنَّ تفاعل القارئ مع هذه المعطيات بالسَّلب أو الإيجاب حقَّق للنَّصّ الرِّوائي فنيَّته واستطاع أن يوفِّر عنصر الجماليَّة فيه .

ومن خلال ما سبق يمكن إدراج هذه الرِّواية ضمن روايات التَّاريخ الوطني القائمة على استعادة التَّاريخ النِّضالي وكيفيَّات المقاومة في سبيل التَّحرُّر من نيران الاستعمار وحدث النَّصر الذي ناقشناه وما يتضمَّنه من مشاعر فخر وحماس وجهاد يُعزى بشكل مباشر إلى قيمة هذا التَّاريخ بالنِّسبة للرِّوائي الذي تأثَّر من خلال معاينته لتجربة الاستعمار في بلاده ، وذاق أشكال المعاناة المستنسخة ، والموروثة عن الاستعمار في مجمل الظُّروف الحياتيَّة ولعلَّ العودة إلى تاريخ الاستعمار، وفترة الثَّورة الجزائريَّة والكتابة عنها هي نوع من التَّفريغ الإبداعي الذي يتجاوز مهمَّة حفظ التَّاريخ الثَّوري في مثل هذه الأعمال الرِّوائية إلى تشفير رسائل إلى الأجيال الصَّاعدة التي لم تشهد الثَّورة أن تمعن النَّظر في هذا التَّاريخ بمجد وفخر والدَّعوة من خلال الرِّواية إلى السَّير في الواقع الحاضر والمستقبل على خطوات حبّ الوطن والإيمان به والعمل الدَّائم والمكثَّف في جعله يرفع راية النَّصر لا ينحني مهما كانت الظُّروف ، ما يعني ضرورة الوفاء لمبادئ الثَّورة وبهذا يصنَّف محمد مفلاح ضمن قائمة الكتَّاب الرِّوائيِّين الجزائريِّين الذين كتبوا عن هذه المعاناة أمثال الطَّاهر وطَّار وإذا أردنا أن ننقل " مفلاح " من المحليَّة إلى المغاربيَّة فيدرج رفقة هؤلاء المغاربة أمثال عبد الكريم غلاب (1919-2017) في المغرب الأقصى صاحب رواية " دفنَّا الماضي " ومن تونس محمد لعروسي المطوي (1920-2005) صاحب رواية " الضَّحايا " عام 1966 .

فهذه الرِّواية تستلهم التَّاريخ النِّضالي للشَّعب الجزائري وتعيد كتابته فنّيًّا وفي هذا الاستلهام تأكيد على قيمة الثَّورة التَّحريريَّة الجزائريَّة والتَّاريخ الوطني العظيم فتكون الضَّرورة الكتابيَّة المصنّفة ضمن هذا النَّوع الكتابي الإبداعي موازية لقيمة التَّاريخ الوطني وضرورة إدراكه .

2- الزَّمن بين الذَّاكرة والذِّكرى في رواية " ذاكرة الماء " لـ " واسيني الأعرج " :

طُبعت المواضيع الرِّوائيَّة لفترة ما بعد الاستقلال بنوعٍ مميَّز من الكتابة تمظهر في شكلٍ جليٍّ بين محطَّتين : الأولى تحتفي بأمجاد الثَّورة ، والثَّانية تعاتب حيثيَّات الأزمة " إنَّ طبيعة الأزمة الجزائريَّة سياسيَّة بحتة ناجمة عن إلغاء المسار الانتخابي في طوره الثَّاني ، والنَّاجمة عن انتخابات 26 سبتمبر 1991 م "[1].

لتكون هذه الأزمة عصارة لأزمات معيشيَّة متنوِّعة تنطلق من أزمة المعيشة الصَّعبة لتصل حدّ أشكال الظُّلم والقهر والبؤس ... وغيرها ، وكلُّ هذه كانت ملهمة للرِّواية الجزائريَّة "التّسعينيَّة " على تعدُّد الأصعدة واختلافها لتجسّد أبعاد تلك الأزمة الوطنيَّة " ، التي فرضت تيمات كتابيَّة وأساليب سرديَّة وطرائق بنائيَّة اشتركت كلُّها في التَّنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدَّمويَّة "[2].

لتجعل هذه الرِّوايات من أطراف الصِّراع وأشكال الخوف والقلق والموت فضاءات مفتوحة على اللعب الحيوي نحو الفهم والتَّفسير والقراءة لهذه المرحلة والتَّداعي للحظات هذه المحنة من

---

[1] - بركة ، (حسن -) : [1997 م] ، ***أبعاد الأزمة في الجزائر المنطلقات ، الانعكاسات ، النَّتائج*** ، ط 01 ، شركة دار الأمل للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، برج الكيفان ، الجزائر ، ص : 95 .

[2] - شطاح ، (عبد الله -) : [2010 م] ، ***قراءة في الرِّواية الجزائريَّة متن العشريَّة السَّواء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيَّل*** ، مؤسَّسة كنوز للنَّشر والتَّوزيع ، مجلَّة الحكمة ، العدد : 03 ، جويلية ، ص : 20 .

العمق لنلفي بعض النُّصوص وهي ترصد تلك الأحداث بتفاصيلها يحاورها الإنسان ويعيش مآسيها.

2-1- الزَّمن التَّاريخي والزَّمن الرِّوائي:

يذهب بعض الفلاسفة إلى القول ، بأنَّ الحضارة الإنسانيَّة الحديثة " تنظر إلى العالم كتاريخ ، وليس كطبيعة ، وهو ما يبرز مركزيَّة الزَّمن في وعي الإنسان الحديث "[1] ، على اعتبار أنَّ " وجودنا الأرضي كلَّه مؤسَّسٌ على الزَّمن ، ومبنيٌّ في الزَّمن ... والزَّمن مؤلّفه وهو مادَّته "[2].

وهو بذلك علامة على الوجود الإنساني والتَّجربة الإنسانيَّة والرِّواية في شكلها المعرفي هي تصوير للحياة ، لهذا " فإنَّها تنقاد بالقوَّة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميّز ومخصوص لأبعاد الواقع ومستوياته المختلفة "[3] .

وهذا يعني أنَّ الواقع الذي تحايثه الرِّواية وإن كان يعني المعين الثَّري والذَّخيرة الحيَّة للرِّواية فهو فلسفة زمن أيضاً لأنَّ العمل الرِّوائي نفسه هو " عمليَّة زمنيَّة يراعى في بنائه للأحداث الشَّرط الزَّمني في علاقته بحبكة النَّصّ وبنظام السَّببيَّة والنِّهاية التي ستؤول إليه هذه الأحداث "[4] ، ومن جهة أخرى " فالرِّوائي كائن تاريخي هو الآخر على اعتباره يكتب في الزَّمن وعن الزَّمن "[5] .

---

[1] – بن علي ، (لونيس-) : [2015 م] ، **الفضاء السَّردي في الرِّواية الجزائريَّة ، رواية الأميرة الموريسكية لمحمَّد ديب أنموذجاً** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 97 .

[2] – مندلاو ، (أ . أ –) : [1997 م] ، **الزَّمن والرِّواية** ، ترجمة : بكر عبَّاس ، ط 01 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ص : 170 .

[3] – محفوظ ، (عبد اللطيف –) : [2006 م] ،**آليَّات إنتاج النَّصّ الرِّوائي** ، ط 01 ، منشورات القلم المغربي ، ص : 14 .

[4] – بن علي ، (لونيس-) : [2015 م] ، **الفضاء السَّردي في الرِّواية الجزائريَّة** ، مرجع سابق ، ص : 97 .

[5] – **نفس المرجع** ، ص : 97 .

إنَّ الأعمال السَّرديَّة " الرِّواية " التي تستعيد المناخ التَّاريخي ، وتشتغل داخل مساحات التَّاريخ تاركةً لنفسها مجالاً من الحرّيَّة النّسبيَّة داخل إطاره توفِّر لذاتها العِمَاد التَّاريخي " الضَّبابي " الذي يخيّم داخل سياقات المعرفة الأيديولوجيَّة ضامناً لها شرعيَّة " الاستفادة من التَّاريخ البعيد المتواري كواقع أو كأسباب ونتائج ، والذي يتخايل في الذَّاكرة كرؤى ورغبات وكأمجاد قديمة أكثر ممَّا هو وقائع فعليَّة "[1] .

فالكتابة الرِّوائية هي حركة في الزَّمن وفق نهج الخطيَّة الرَّامي إلى التَّتابع الزَّمني بين الأفكار والرُّؤى المشكّلة للبناء اللغوي الحامل لنسيج الرِّواية كون النَّصّ : " رؤية للعالم من خلال المضامين وتزامنها ، والنَّظر إلى علاقاتها من زاوية زمنيَّة واحدة"[2] .

فالزَّمن في الرِّواية مركز استقطاب ومكوِّن للمنظومة السَّرديَّة بما يتضمَّنه من فاعليَّة جماليَّة وفنيَّة وهو بذلك " يلعب دوراً يشبه كثيراً ذلك الذي يلعبه اللون في اللوحة الزَّيتيَّة فهو يعطي للحدث صيغةً خاصَّة تشير للحين الذي وقع فيه ، وتضفي على الجوّ العام له ظلالاً توحي بأبعاد دلاليَّة تسمح لها حدود التَّأويل "[3] .

---

[1] – الشمالي ، (نضال –) : ***الرّواية والتّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 127 .

[2] – عباس ، (إبراهيم –) : [2002 م] ، ***تقنيّات البنية السَّرديَّة في الرِّواية المغاربيَّة*** ، ط 01 ، المؤسَّسة الوطنيَّة للاتِّصال والنَّشر والإشهار ، الجزائر ، ص : 101 .

[3] – طول ، (محمد –) : [1991 م] ، ***البنية السَّرديَّة في القصص القرآني*** ، ديوان المطبوعات الجامعيَّة الجزائريَّة ، ص : 34 .

فبمجرَّد الشُّعور بالزَّمن تتشكَّل خيوط الرِّواية بالنِّسبة للرِّوائي ليكون بهذا الشُّعور مهمَّة تركيب صور الكتابة المتخطّية لعتبة الرَّاهن والواقع ، فالرِّوائي يحاول في مشروعه السَّردي أن يمنح للرِّواية استمراريَّة زمنيَّة تجمع بين تجربة الحياة المعيشة وتجربة الحياة المتخيَّلة .

بمعنى أنَّنا أمام زمن لعوالم متخيَّلة وكأنَّ الرِّواية في حدِّ ذاتها هي " زمن ، إنَّها فضاء ينتجها تطوُّر الكتابة "[1] .

وعليه ترتكز مقولة الزَّمن الرِّوائي على فعل القراءة القائم على ديناميَّة لا تركن على وجه موحَّد بل على التَّعدُّد والاختلاف وفق ثقافة المتلقِّي وكيفيَّة تعامله مع الزَّمن " فالماضي حاضرٌ سابق ، والمستقبل حاضرٌ متوقَّع ، لكن اللحظة الحاضرة يمكن استخدامها كأساس فقط بالقدر الذي لا تكون فيه معطىً بسيطاً مستقلاً ... "[2] ، والماضي المجسّد في ما كان موجوداً من قبل ثمَّ انتهى والمستقبل لم يحن ميقاته بعد سيصبح موجوداً لاحقاً والحاضر هو وجود في اللحظة الآنيَّة فالزَّمن دائرٌ في كينونة ماضٍ وحاضر ، وحاضر كان مستقبلاً ، ومستقبل سيصير حاضراً وهكذا ، والرِّواية هي فنٌّ قائمٌ على عمليَّة السَّرد أو بمعنىً آخر هي جنس سردي بالدَّرجة الأولى يتجاوب بفاعليَّة شديدة مع مختلف الأحداث والوقائع بتنوُّعاتها وتقابلاتها ، وهذا الفنّ يتمُّ " تذوُّقه تحت قانون الزَّمن "[3] ، فهو من العوامل الرَّئيسيَّة المعوَّل عليها من قبل الرِّوائي.

---

[1] - *Jean peytard.Mikhail Bakhtine : **dialogisme et analyse du discoues** , Berterond lacost .Paris.1995, p : 80 .*

[2] - النعيمي ، (أحمد حمد -) : [2004 م] ، ***إيقاع الزَّمن في الرِّواية العربيَّة المعاصرة*** ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، الأردن ، ص : 55 .

[3] - عطية ، (نعيم -) : [1988 م] ، ***دلالة الزَّمن في الرِّواية*** ، الفيصل ،العدد : 133 ، ص : 38 .

وذلك استناداً إلى الطَّرح القائل بأنَّ السَّرد بمقدوره أن : " يتعامل مع الواقع الإنساني للزَّمن "[1] فالواقع الإنساني المزاوج بين الحقيقة والخيال وهذا ما يشير إلى تلك الرِّوايات التي تهتمُّ بالتَّاريخ وتضمُّه إليها كروايات موضوع الدِّراسة ، ووفق ما يراه المهتمُّون بالزَّمن الذين يضعون له تقسيمات على عدَّة أوجه يمكن إجمالها فيما يلي :

أوَّلاً : الأزمنة الخارجيَّة :

وهي التي تتضمَّن وجود تماهٍ بين زمن القصَّة المحكيَّة وزمن الكتابة وزمن القراءة ، فالأوَّل هو زمن تاريخي بني على أساس ارتباط تخيّل الكاتب بواقعه الذي يعيشه ويتأثَّر به ، ويقصد بالثَّاني الفترة التي دوّنت فيها الأحداث بما في ذلك من ظروف مصاحبة لعمليَّة الكتابة .

أمَّا الثَّالث فهو زمنُ تلقِّي القارئ للعمل الذي أنجزه الرِّوائي وفيه تتمُّ إعادة بناء النَّصّ وترتيب وقائعه بحسب مراحلها الزَّمنيَّة "[2] .

والزَّمن الثَّالث تحديداً هو منوَّع بين القرَّاء بمعنى توجّهه ثقافات القرَّاء المختلفة باختلاف الزَّمن الذي يمارسون فيه القراءة ، وحتَّى فقرة استنباط العلامات الرَّمزيَّة فهي تخصُّ مستوى القارئ فهناك قارئ " خاصّ " له ثقافة ومزوَّد بأدوات قرائيَّة يستطيع أن يصل إلى ما هو مضمر عكس القارئ العادي محدود الثَّقافة .

---

[1] – مارتن ، (والاس –) : [1998 م] ، ***نظريَّات السَّرد الحديثة*** ، ترجمة : حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثَّقافة ، مصر ، ص : 143.

[2] – عزَّام ، (محمد–) : [1996 م] ، ***فضاء النَّصّ الرّوائي (مقاربة بنيويَّة تكوينيَّة في أدب نبيل سليمان*** ، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع ، اللاذقيَّة ، سوريا ، ص : 124 .

ثانياً : الأزمنة الدَّاخليَّة :

تتمثَّل في زمن النَّصّ ، وتعني الزَّمن الدَّلالي المتعلِّق بالعالم التَّخيُّلي للكاتب إذ يقوم الأخير بتقسيم محطَّات عمله الزَّمنيَّة على وفق ما تمليه الشَّخصيَّات والأحداث "[1] ، ويقصد بهذا الزَّمن الخصوصيَّة الرِّوائيَّة ، بمعنى أنَّه زمنٌ خاصٌّ بالرِّوائي ، وهو بمثابة البصمة الزَّمنيَّة التي تميِّزه عن أيّ روائيٍّ آخر .

ثالثاً : الأزمنة التَّخيّليَّة :

وتتعلَّق بزمن الشَّخصيَّات في الرِّواية ، حيث يمكن تقسيمه إلى أزمنة ثلاثة : الماضي ، الحاضر ، والمستقبل ، فالماضي الرِّوائي هو حاضر الكاتب ، والحاضر هو أكثر الأزمنة وجوداً في العمل الرِّوائي ، وهو بين الماضي والمستقبل في وحدات زمنيَّة متتابعة خاضعة لإيقاعٍ خاصّ ، واستخدم المستقبل قليلٌ في العمل الرِّوائي ، وهذه الأزمنة الثَّلاثة يتمُّ ترتيبها وفقاً لتسلسل منتظم ... "[2] .

ويدلُّ هذا الثَّراء في تقسيم الزَّمن على مراحل العمل الرِّوائي الذي يعتمد في تفاصيله وجزئيَّاته على عنصر الزَّمن وأنَّ بناء النَّصّ لا يتمُّ خارج إطار الزَّمن ، وذلك " لأنَّ النَّصّ يشكِّل في وجوده (...) بؤرةً زمنيَّةً متعدِّدة المحاور والاتجاهات للوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان للبنية الزَّمنيَّة المزمع وصفها ، ولابدَّ من إيلاء الأهميَّة لكلِّ المظاهر المؤشّرة على النَّسق الزَّمني الذي ينظم

---

[1] – ***المرجع السابق*** ، ص : *124* .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : *125* .

النَّصّ" [1] ، وهذا يعني أنَّ الأمر يشوبه التَّعقيد والتَّداخل في تركيب المعنى والدَّلالة وفهم ما ترمي إليه رؤية الرِّوائي للواقع وتحويله إلى متخيَّل .

وحتَّى يتسنَّى لنا ملامسة البناء التَّاريخي في الرِّواية نركِّز على مقاربة الزَّمن الخاصّ بالقارئ لنعرف ملامح الرُّؤية الكاشفة لحدود الواقع التَّاريخي " فيصح القارئ مسؤولاً عمَّا يحدث في نواة العمل الأدبي ، الذي هو مرآة وضعنا البشري "[2] ، وبهذا فنحن نقرأ الرِّواية من داخلها أي بعناصرها الزَّمنيَّة الخاصَّة بها ونضيف عليها زمننا الذَّاتي وهذا ما عبَّر عنه الشَّاعر " إليوت " حين قال : " إنَّني أتعب أكثر من عام حتى أنهي قصيدتي ولا أقبل أن يقرأها القارئ وهو في الترام أو القطار لقد كرَّستُ عاماً من عمري لخلقها ، فليكرِّس ساعتين على الأقلِّ لفهمها "[3].

وهنا تثبت الذَّاتيَّة بين طرفي اللعبة اللغويَّة السَّرديَّة بين المرسل وهو الكاتب والمرسل إليه وهو المتلقِّي خصوصاً في رسم حقب تاريخيَّة حفرت في الذَّاكرة الفرديَّة والجماعيَّة فتفرض السِّيرة نفسها على الكتابة وتزرع القلق بين الذَّاتي والموضوعي .

2-2- ذاكرة الماء / الزَّمن التَّاريخي وملامح السِّيرة الذَّاتيَّة :

إنَّ لجوء الرِّواية الجزائريَّة إلى صبِّ التَّاريخ في قوالب روائيَّة متلاحقة بغية إنتاج المعرفة التَّاريخيَّة فنيًّا كان تحت ضغط عديد الظُّروف الثَّقافيَّة والسُّوسيولوجيَّة ، ليصبح " التَّاريخ كمجال لتراكم

---

[1] - بحراوي ، (حسن -) : ***بنية الشَّكل الرِّوائي*** ، مرجع سابق ، ص : 113 .

[2] - ***نفس المرجع*** ، ص : 113 .

[3] - عزَّام ، (محمد-) : [1996 م] ، ***فضاء النَّصّ الرِّوائي (مقاربة بنيويَّة تكوينيَّة في أدب نبيل سليمان*** ، مرجع سابق ، ص : 124 .

الأحداث والخبرات والممارسات والمعرفة وإلى الذَّات كمجال لما هو كائن من إحباط واضطهاد وعزلة وانهزام ويأس وإلى الخيال كمجال للمحتمل ولما ينبغي أن يكون من تطلُّعات وآفاق"[1] وإلى الواقع باعتباره لا ينفصل عن الحياة الرُّوحيَّة للإنسان ولم يكن إلَّا بدافع تأسيس جديد لبنية أو شكل روائي من ذلك كلِّه باعادة صياغته ، وتنظيمه بطريقة يلعب فيها الخيال الدَّور الأساس ويتمُّ ذلك بواسطة الإبداع الرِّوائي وفق آليَّات منوَّعة ومعقَّدة لصناعة نسيج جديد يربط الصِّلة مع العالم الخارجي ، والعالم الدَّاخلي للرِّوائي ، فيتمُّ الاعتماد الرِّوائي في تشكيل البناء العام على تقنيَّات التَّوزيع الدَّاخلي على ما هو خارجي ورسم الظِّلال الفنيَّة عبر حراك سردي معيَّن " فالرِّوائي وهو يعمل على خلق حيواته الرِّوائيَّة من شخصيَّات وأزمنة وأمكنة وأحداث فإنَّه إنَّما يعبِّر عن تجربة / تجارب عاشها وانغمر بها وتأثَّر بسياقاتها وسعى إلى تمثيلها روائيّاً على النَّحو الذي يحصل فيه نوع من التَّماهي أو التَّضافر أو التَّوازي أو التَّأثُّر بين تجربة الرِّوائي وأخرى ، فيتداخل زمن الرِّوائي مع زمن روايته ومكان الرِّوائي مع مكان روايته وحدث الرِّوائي مع حدث روايته مهما كانت موضوعيَّة العناصر التي يشتغل عليها الرِّوائي إذ تعمل الذَّاتيَّة دائماً على مزاحمة الموضوعيَّة في طبقاتها كافَّة ، ومن هنا يصبح من المحتَّم على الرِّوائي الانصياع لآليَّات هذا التَّفاعل الأكيد"[2] .

---

[1] – بوعلي ، (عبد الرحمن –) : [2001 م] ، ***الرِّواية العربيَّة الجديدة*** ، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، سلسلة بحوث ودراسات ، المغرب ، ص : 26 .

[2] – عبيد ، (محمد صابر –) : [2014 م] ، ***النَّصّ الرِّائي ، أسئلة القيمة وتقانات التَّشكيل*** ، المؤسَّسة الحديثة للكتاب ، لبنان ، ص : 320 .

والحقيقة أنَّ الرِّواية الجزائريَّة المعاصرة وإن التفتت إلى الرِّواية الجديدة عربيَّة كانت أو غربيَّة لسدّ الثَّغرات أو لمواكبة التّقنيَّات الجديدة إلَّا أنَّها حافظت على صميم الخصوصيَّة الجزائريَّة والتي تشبه الوصاية المستمدَّة من الواقع العربي الجزائري الذي يحيل إلى اللحظة التَّاريخيَّة لتنتهج الرِّواية نهجاً واقعيًّا يربط الصِّلة بين الاجتماعي والتَّاريخي " لأنَّنا حين ننظر في (داخله) نستدعي (الخارج) الذي هو كامنٌ فيه "[1] ، ليصبح البناء السَّردي مفتوحاً على التَّوالد بمعنى " هو بناء قائم على الذَّات ، يوازي البناء الاجتماعي وينتج عن وسائط ماديَّة سلوكيَّة وفكريَّة وعقديَّة أي أنَّه بنية لها عناصرها المكتوبة لها "[2] .

ومن المنظور النَّقدي ، فالرِّواية هي مزيج ثقافي يفرز عصارة أدبيَّة فنيَّة " أقامت رهاناتها على العلاقات التَّفاعليَّة والتَّواصليَّة بين العوالم الخارجيَّة والعوالم النَّصيَّة ، وذلك على سبيل التَّمثيل السَّردي الأمر الذي جعلها نوعاً متجدّداً له القدرة على إعادة النَّظر في كلِّ ما يتَّصل (بالآليَّات) التي يستعين بها "[3] ، فالأعمال الإبداعيَّة والأدبيَّة هي مشارع نحو محاكاة الحياة ورؤية للحياة من زوايا تمظهراتها وانعكاساتها على الإنسان ، فالظَّواهر الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والفكريَّة " غالباً ما يطبعها الغموض ويكتنفها الالتباس ولعلَّ البطل الرِّوائي هو الذي يستطيع أن يرصد اللحظة التَّاريخيَّة "[4] .

---

[1] – العيد ، (يمنى –) : [1985 م] ، ***في معرفة النَّصّ*** ، ط 03 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ص : 38 .

[2] – بوعلي ، (عبد الرحمن –) : ***الرِّواية العربيَّة الجديدة*** ، مرجع سابق ، ص : 11 .

[3] – إبراهيم ، (عبد الله –) : ***السَّرديَّة العربيَّة الحديثة*** ، مرجع ساق ، ص : 50 .

[4] – بوعلي ، (عبد الرحمن –) : ***الرِّواية العربيَّة الجديدة*** ، مرجع سابق ، ص : 229 .

وفي رواية " ذاكرة الماء " الشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة هي شخصيَّة الأستاذ الجامعي ، التي تحيل على الأزمنة الاسترجاعيَّة ، التي تصبُّ في إطار السِّيرة الذَّاتيَّة والتَّاريخ الشَّخصي للرِّوائي بوجهٍ خاص مع إضفاء اللمسات التَّخيُّليَّة لكسر جوّ الواقعيَّة الصّرف ، ولتحويل الأنا من موقع الفرديَّة إلى الجماعيَّة في زمن الفتنة والخوف المؤدِّي إلى الموت لا محالة ، ولكنَّ الأمر يتجاوز يوميَّات الأستاذ ويتشظَّى إلى يوميَّات المجتمع الجزائري ككلّ ، وربَّما هي قناعة مبرَّرة لدى الرِّوائي واسيني الأعرج حين قال : " التَّمركز حول الذَّات تبرّره عوامل كثيرة منها خسران المشروع المجتمعي ، والالتصاق بالذَّات كمنفذ من الانكسار ... والذَّات المستدعاة هي في حقيقة الأمر ذات مثقَّفة ومذكّرة لأنَّها ذات مستهدفة بشكلٍ واضح ، ولهذا فالكتابة عنها هي محاولة للبحث عن وسائل الدّفاع عن الذَّات"[1] .

وغالباً السَّرد الذَّاتي لا يؤرّخ للذَّات بمعزلٍ عن قضاياها الرَّاهنة بل ينتخب السَّرد من الأوضاع الجزائريَّة أو لنقل راهن الجزائر الدَّموي مادَّة الموت التَّاريخي للذَّات الجزائريَّة وهي تصارع استنفار الرَّاهن الاجتماعي وما خلَّفه تاريخيًّا من شللٍ تام للآمال المنشودة والأهداف المسطَّرة واغتراب الفرد في مجتمعه باعتبار النَّصّ الرِّوائي أُنْتِج نتيجة تفاعل إفرازات فكريَّة وسيوسيوثقافيَّة وغيرها . " ولعلَّ التَّميّز الذي وضعه النَّقد الأدبي بين التَّاريخ والتَّاريخي ، الأوَّل بوصفه منظومةً من الأحداث والتَّمثُّلات لواقع ممكن ، هو ما يجعل المسافة بينهما- التَّاريخ والواقع الممكن التَّاريخي- تماثل

---

[1] - الأعرج ، (واسيني -) : [2005 م] ، ***الالتصاق بالذَّات كمنفذ من الانكسار*** ، الملحق الثَّقافي للمخبر ، الجزائر 06 جانفي 2005 م ، ص : 21 .

المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال ، وهذا ما يحوِّل منطق الإبداعيَّة من مظهر التَّقاطع إلى مظهر التَّجاوز ، وهذا ما جعل التَّاريخي ممتلكاً لخطاب يعتمد أساساً التَّخييل ، ويقيم – رغم ذلك – علاقة يريدها حقيقة مع التَّاريخ ، فيغدو موضوع التَّخييل هو التَّاريخ ، تاريخ النَّصّ الإبداعي الممتلك لموضوع ولمرجع ولواقع يحدِّده الكاتب "[1] ، مما يوحي بهلاميَّة العلاقة بين التَّاريخي والرِّوائي ويؤكِّد التَّأثير المتبادل بينهما ، ذلك أنَّ " المحكي (le récit) باعتباره شكلاً يشمل في آن الرِّواية والتَّاريخ ، ويظلُّ إذن بعامَّة اختياراً للحظة التَّاريخيَّة أو تعبيراً لها " [2] ، فقد يكون من مسوّغات الشَّكل الرِّوائي المناسب الاستناد إلى مخزونٍ فكريٍّ يضمن التَّلاقح بين ثنائيَّة التَّاريخ / والرِّواية والتي تظهر على مستوى البناء الرِّوائي والقصد هنا متعلّق بالتَّاريخي من خلال الشَّخصيَّات أو الأحداث أو من خلال الحواريَّة أومن خلال مدّ جسور الحواريَّة بين النُّصوص" سواء بواسطة التَّناص الذي يسمح له بإقحام خطابات أخرى ، ومن ضمنها الخطاب التَّاريخي ، أو بتحطيم البنية السَّرديَّة التَّخييليَّة بأساليب عرفت في مرحلة تاريخيَّة بعينها كما نلاحظ ذلك في رواية الليلة السَّابعة بعد الألف / رمل الماية لواسيني الأعرج التي حكت البعد الحقيقي للتَّاريخ بعيداً عن سلطة التَّاريخ الرسمي حتَّى غدت اللغة نفسها علامة على تاريخها من جهة وتصبح من جهة أخرى داخل السِّياق الرِّوائي السَّردي قصديَّة تبتعد عن نسقها النَّحوي

---

[1] – الحجمري ، (عبد الفتاح –) : [1997 م] ، **هل لدينا رواية تاريخيَّة** ، مجلَّة فصول ، المجلَّد : 16 القاهرة ، مصر ، العدد : 03 شتاء 1997 م ، ص : 62 .

[2] – بارث ، (رولان –) : [1980 م] ، **الكتابة في درجة الصِّفر**، ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار الطَّليعة ، بيروت ، لبنان ، ص : 48 .

القبلي المؤسَّس على الأشكال المعياريَّة وتتحوَّل اللغة داخل فضاء الخطاب إلى مجموعة لغات عن طريق التَّحطيم اللساني ما دامت الرُّؤية للعالم هي عضويًّا جزءً لا يتجزَّأ من اللغة التي تعبّر عنها ... ومن ثمَّ فالأنساق السَّرديَّة والأساليب التَّعبيريَّة لها خصوصيَّات في عالم الرِّواية المغلق المفتوح في آن "[1] ، ولم يقف " واسيني الأعرج " عند هذا الحدّ من الكتابة المستلهمة للتَّاريخ بل أزاح الوشاح على زوايا متعدّدة للتَّاريخ ففي رواية " كتاب الأمير " يعيش القارئ داخل التَّأمُّل التَّاريخي وبين أحضان الرَّصد المرجعي لفترة حاسمة وهامَّة من تاريخ الجزائر وأميرها " عبد القادر " – رحمه الله – وبإيعاز من الوثيقة التَّاريخيَّة أو ما تحفظه الذَّاكرة الشَّعبيَّة للنَّاس استطاع صاحب هذه الرِّواية أن يرسم ملامح الوجود التَّاريخي ومقاربته بأوضاع جديدة في تماسٍ مع المحوّلات الثَّقافيَّة والتَّاريخيَّة المرجعيَّة وإعادة طرحها في صورة نقد وقراءة للتَّاريخ وبوصف التَّاريخ " وضعاً إنسانيًّا ذا مدلولٍ وجودي"[2] وبالعودة إلى سياق السِّيرة الذَّاتيَّة وضمن باب الزَّمن التَّاريخي نبحث في هذه الرِّواية (ذاكرة الماء) عن كيفيَّة بناء الزَّمن التَّارخي بمعيَّة السِّيرة الذَّاتيَّة فيها .

يمكن القول إنَّ رواية " ذاكرة الماء " تعمل على توظيف العنصر التَّاريخي من خلال توصيف الحالة النَّفسيَّة الصَّعبة للشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة إذ يعتمد الرِّوائي فيها على دمج حالة اجتماعيَّة تاريخيَّة في جوف عالم تخيُّلي عبر تقنيَّة خاصَّة وهذا ما عبَّر عنه " حسين خمري " حين قال : " إنَّ

---

[1] –: بن خليفة ، (مشري –) : [2000 م] ، ***سلطة النَّصّ*** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 36 – 37 .

[2] – القاضي ، (محمد –) : [2008 م] ، ***الرِّواية والتَّاريخ ، دراسات في التَّخييل المرجعي*** ، ط 01 ، دار المعرفة للنَّشر ، وحدة البحث : الدِّراسات السَّرديَّة ،كليَّة الآداب والفنون والإنسانيَّات ، جامعة منّوبة ، تونس ، ص : 11 .

التَّاريخي والتَّخيُّلي يتداخلان ويتعانقان ، ويحاول الكاتب أن يعيد التَّاريخ إلى الوراء "[1] ، ولعلَّ هذه المحاولة تحتاج إلى تقنيَّات تتوزَّع على ما يلي :

1 – عزل النَّصّ التَّاريخي عن الأنساق الاجتماعيَّة والحضاريَّة التي ولد فيها وربطه بأحداث أخرى وجعله يتفاعل معها.

2 – ربطه بسياق سردي تتحكَّم فيه السَّببيَّة الجماليَّة ، لأنَّ النُّصوص التَّاريخيَّة لا تقدَّم منفصلةً عن النُّصوص الرِّوائيَّة والأحداث السَّرديَّة وبهذه الطَّريقة يفقد التَّاريخ خاصيَّة التَّتابع والسَّببيَّة المنطقيَّة.

3 – جعله حيًّا داخل شبكة من العلاقات الجديدة لأنَّ ما يربط النَّصَّ الرِّوائي بالنَّصّ التَّاريخي ليس المناسبة ولكن السِّياق الجمالي .

والنَّصّ الرِّوائي لـ " ذاكرة الماء " يشتغل على هذه النِّقاط الثَّلاثة عبر دمج فنِّي يغيب فيه التَّاريخ ويحضر في سياقٍ جمالي يقوده الزَّمن ، ويظهر ذلك عبر تقنيَّة الاسترجاع ، فالرُّجوع إلى الأحداث الماضية، أو السَّابقة لحاضر القصَّة يسمِّيه " جيرار جنيت "، بالاسترجاعات (analepses) ، أو السَّرد الاستذكاري (recit analeptique) "[2] ، وهو يتكوَّن من " مقاطع استرجاعيَّة تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النَّصّ لترتبط بفترة سابقة على بداية السَّرد "[3] ، ويتمُّ

---

[1] – حمري ، (حسن –) : [2002 م] ، **فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 120 .

[2] – بن علي ، (لونيس–) : [2015 م] ، **الفضاء السَّردي في الرّواية الجزائريّة** ، مرجع سابق ، ص : 112 .

[3] – جنيت ، (جيرار –) : [2003 م] ، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** ، ترجمة : محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، ص : 61 .

الاسترجاع وفق مبدأ استرداد الذِّكريات ومواقف حدثت فيما مضى من الزَّمن ، بالنِّسبة لحاضر النَّصّ " ، وتأتي لملء فراغ ما في الأحداث أو للتَّعرُّف على ماضي شخصيَّة من الشَّخصيَّات أو على تاريخ مكان من الأمكنة "[1] ، في رواية " ذاكرة الماء " هي ذكريات تنزع نحو الماضي وتنساب كسيلِ الماء في هذه الحياة ، ولا يغيب على أحدٍ أنَّ وظيفة الذَّاكرة هي التَّذكُّر أوالتَّذكير أوالاسترجاع لما مضى ومرَّ بالذَّات أو الذَّوات في حياتهم ، من ألم وأمل عبر محطَّات تشهدها الذَّاكرة وتحفظ ملامحها أو تحاول طمسها بالمرَّة لتكون الذَّاكرة استجابةً لمواقف متفرِّقة فنريدها أن تحضر أو تغيب لحاجةٍ في أنفسنا ، والتَّاريخ هو ذاكرة الشُّعوب ، وهو من بين مصادر الرِّواية خصوصاً هذه الرِّواية التي تستدعيه لتفسير الحاضر الذي تمرُّ به الجزائر ، وتصوّر واقع الجزائر في تلك الحرب الهمجيَّة نحو القارئ ليتلقَّاها ويؤول فضاعة تلك الصُّور ، نقرأ في الرِّواية : " **ولهذا احتفظت بتلك القصاصة فيما بعد : " لقد تمَّ التَّعرُّف على قاتلي المفكّر بوخبزة مدير الدِّراسات الاستراتيجيَّة ، وكان قد وعد الأستاذ بوخبزة على بذل مجهود خاص للحصول على عمل".**

جريدة الوطن(...) 199"[2]

إنَّ هذه الوثيقة الصّحفيَّة تسرد همجيَّة الوضع الذي تمارسه الجماعات المسلَّحة في حقِّ شرائح المجتمع الجزائري خصوصاً تلك الشَّريحة المثقَّفة التي استهدفت بشكلٍ همجي مكثَّف .

[1] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 112 .

[2] – الأعرج ، (واسيني –) : [2008 م] ، ***ذاكرة الماء محنة الجنون العاري*** ، ط 04 ، ورد للطباعة والنَّشر والتَّوزيع ، ص : 21 .

والملاحظ في توظيف هذا النَّوع من النُّصوص في الرِّواية أنَّه نوعٌ من التَّفريغ والتَّداعي الحرّ الذي يظهر الموقف الفكري الرَّافض والمستنكر لمثل هذه الممارسات العنيفة فتكثّف المعارضات لجملة من الممارسات العبثيَّة بما فيها قرارات السُّلطة ، نقرأ في الرِّواية : " **شوف يا ولدي أنا لا أفهم جيدا هذه الأمور نعرف فقط أنَّ هذا الرَّجل بنى بلاده ، وهؤلاء القاصرون يبيعونها بأرخص الأثمان ولا يجدون من يشتريها عندما جيء ببوضياف ، عرفوا أنَّه لن يبقى كثيراً ، قلت لأولادي هذا مسكين نيَّة ، عمره محدود وسيودِّع هذه الدُّنيا مبكِّراً أو سيستقيل بسرعة العصابة التي تسيّر البلاد في السرِّ والعلن ، لن تسلم بسهولة في مصالحها لعبوا على الخطابات الوطنيَّة ، ويلعبون اليوم على الخطابات الدِّينيَّة وسيظلُّون هكذا حتَّى يندثروا ويندثر معكم وطنٌ بأكمله من يستغني بسهولة عن بقرة حلوب تدرُّ يوميًّا آلاف الدُّولارات ؟ نحتاج حتماً إلى ثورة أخرى وإلى رجالات جديدة لإعادة ترميم البلاد**" [1] .

يعبِّر المقطع السَّردي عن أزمة ثقة بين الشَّعب والسُّلطة وأنَّ السِّياسة تلعبُ أدواراً مكشوفةً سلفاً الأمر الذي يعني تفاعل الرِّواية مع تاريخ الجزائر " الحديث " حيث يربط الكاتب التَّاريخ ببعضه ، الاستعمار أو لنقل نهاية الاستعمار وبداية مرحلة جديدة لجزائر الاستقلال وصولاً إلى مرحلة الدَّم المأساويَّة – فترة التّسعينات – فالرِّواية تربط الصِّلة وتوثِّق المحطَّات التَّاريخيَّة المهمَّة في حياة أمَّة بأسرها ساعيةً إلى توطيد الشَّراكة بين التَّاريخ والواقع والتَّخييل في ظلِّ الاعتراف بأنَّ

[1] – *رواية ذاكرة الماء ، ص : 64 .*

تحويل الواقع إلى نصٍّ سردي يتمُّ من خلال ذات إنسانيَّة تجتمع فيها الذَّاتيَّة والموضوعيَّة ، فينتج النَّصّ من خلال قراءة الكاتب للواقع وليس كتابة حياة كاملة تماثل وتطابق الواقع بشكلٍ دقيق وتام .

فهذه الرِّواية ووفق المقطع السَّابق تمسُّ بشكلٍ مباشر العلاقة بين الشَّعب والسُّلطة في الفترة التي تحدِّدها الرِّواية " 1993 - 1995 م ، يقول السَّارد " : **كتب داخل اليأس والظّلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءاً من شتاء 1993 أي منذ ذلك اليوم الممطر العالق في الحلق كغصَّة الموت والذي لم تستطع الذَّاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها ، وأنهيَ بالجزائر في سنة 1995 ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خالٍ لم يكن به إلَّا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبليَّة "**[1] .

يسرد المقطع سنوات عصيبة مرَّت بها الجزائر وسمت بالموت والقتل والتَّطرُّف والخوف والارتباك وهذه الشُّرور لم تأتِ من فراغ بل هي حصاد لتراكمات سياسيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة وثقافيَّة مهترئة تعاظمت ضغوطاتها ففجَّرت صمَّام الأمن والأمان وولَّدت أزمة وحقَّقت حطاماً لوطنٍ بأكمله.

عادت الرِّواية إلى تواريخ ماضية كمحطَّات مهمَّة ساهمت في تشكيل مسار الدَّولة الجزائريَّة معتمداً الرِّوائي فيها على تقنيَّات تساعده على الإيهام بحقيقة هذا الخطاب ، ومن بين هذه

[1] –*رواية ذاكرة الماء ، ص : 09 .*

التّقنيَّات القصاصات الصّحفيَّة التي هي استرجاعات ذات طابع وثائقي نقرأ في الرِّواية الملفوظات السَّرديَّة التَّالية :

"اليوم انسحب نهائيّاً

أزعجتني الخطوط الغليظة مانشيت عنوان قديم :

19 جوان 1965 التَّصحيح الثَّوري يضع جحداً للشّعبويَّة .

جريدة الشَّعب (...) 196[1]

يتداخل هذا الخبر التَّاريخي الوثائقي الخاص بزمن التَّصحيح الثَّوري مع ردِّ فعلٍ ينحاز إلى نقد سياسة السُّلطة ويبدو ذلك في عبارة " أزعجتني الخطوط الغليظة " ، فهو نوعٌ من اللاتصديق وكأنَّها شعارات غايتها الإيهام بالتَّصحيح والسَّير نحو الطَّريق الصَّحيح إلَّا أنَّ هذه الأنباء هي مجرَّد خطابات جوفاء القيمة والدَّلالة ، وهي تآمر على العقول والواقع ليس إلَّا ، وهو ما عبَّر عنه السَّارد حين قال : " **طويت الورقة التي بدأت تتآكل .**

لم أجد رغبةً كبيرةً لمعرفة البقيَّة – البقيَّة كنت أعيشها في هذا الفجر القلق لم تنسحب ظلمته بعد ، كنت أبحث ماذا يختفي داخل هذه القصاصات وهذه المذكّرات التي لا يربطها رابط مطلقاً سوى كونها كومةً من الكلمات أينما رحلت وحدتها تقتفي خطواتي ؟ لقد صارت فيّ"[2]

[1] –*رواية ذاكرة الماء ، ص : 39 .*

[2] – *نفس المصدر ، ص : 39 .*

يفسِّر السَّارد سطحيَّة تعاطيه مع هذه الأخبار ليجعل من هذه الوثائق مطيَّةً لتفسير حاضره من خلال قراءة ماضيه وتاريخه .

وإذا أمعنا النَّظر في رصف هذه الكلمات وما تحمله من معانٍ مضمرة يمكننا التَّأويل حينها بالقول إنَّها تحمل اليأس والرَّفض معاً فيكون اليأس من الحاضر المشوَّه غير المعروف ، أمَّا الرَّفض فيمثِّل في طبيعة القرارات الضيِّقة غير المدروسة التي أوصلت الأمَّة لهذه الحال في فترة التّسعينات وغير بعيد عن هذا اليأس والرَّفض يتأمَّل حال البلاد المنكوبة المنكوية المنهوبة متوغّلاً في استعادة التَّاريخ أيَّام الحكم العثماني ، يقول السَّارد : " **شيءٌ ما يعذّبني في عمق الأعماق ، لم أتعوَّد على تحمُّله ، أقول في خاطري لابدَّ أن يكون القراصنة الأتراك الذين مرُّوا على هذه الدُّنيا قبل الآن قد امتصُّوها وحوَّلوها إلى خراب بعد أن حكموها بالنَّصل والقيامة والخديعة**"[1] .

يبدو أنَّ الرِّوائي بتوغُّله هذا في التَّاريخ يحمل التَّاريخ مسؤوليَّة الدَّمار ، والأرجح أنَّه عبَّر عن هذا حين قال " يعذّبني " ، فهو تأكيدٌ على أنَّ الجزائر وقعت فريسةً بين يدي الغزاة الأتراك الذين امتصُّوها وحوَّلوها إلى خراب ترك آثاره على المستوى النَّفسي والحضاري على الجزائر وشعبها ، لذلك يصوِّر الكاتب تاريخ الأتراك في الجزائر بوصفه تاريخ احتلال تضمر من خلاله الحياة السِّياسيَّة والحياة الاجتماعيَّة في ذلك الوقت مبدياً أشكال المعاناة كاشفاً إيَّاها في السِّياق ذاته .

[1] –*رواية ذاكرة الماء ، ص : 23 .*

يناقش الكاتب أسباب الاحتلال التركّي للجزائر حين يقيم حواريَّةً بين السَّارد البطل الأستاذ الجامعي وابنته (ريما) ، يقول السَّارد : " **هذا قصر الدَّاي الذي كان من خلاله يطلُّ على العاصمة ... مع أنَّه البارحة فقط ،كان دايات الجزائر وساستها وريَّاسها ، وانكشاريَّتها يأتون إلى هذا المكان ليفصلوا بين منازعاتهم ، في مدينة عشقوها ، امتلكوها ، فنفرتهم قبل أن ينفّروها.**

– ولكن يا بابا ، الدَّيات والأتراك هم الذين حموا البلاد من الإسبان .

– صحيح ، ولكن عندما أعجبتهم استعمروها .

– كانوا مسلمين ولم يكونوا كفَّاراً ، كما قال لنا المعلّم .

– يابنتي الاستعمار استعمار ، فقد أرجعوا البلاد قروناً إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها– تقاتلوا على بحرها وبرّها ليس حبًّا فيها ولكن حبًّا في مالها ، فقد كانت البلاد الجزائر ممتلئة .

– لكن معلِّمنا يقول ، إنَّهم نشروا الإسلام .

– نشروا الأوبئة كذلك والقتل وعلَّقوا خصومهم على الأخشاب وبقروا بطونهم ، جزء كبير من التَّأريخ الذي نقرأه كتب بمقاسات محدَّدة ، نحتاج إلى بعض الموضوعيَّة لنفهم ، المأساة تأكل اليوم الأخضر واليابس"[1].

[1] –رواية ***ذاكرة الماء*** ، ص : *170 – 196* .

ولعلَّ هذا السَّرد الحواري نابعٌ من النَّظرة العميقة لتاريخ الجزائر وإلى التَّرسُّبات التَّاريخيَّة التي كان لها الحظُّ الوفير في إنبات ثمار هذه الأزمة بعد ردحٍ من الزَّمن ،كما تحمل هذه الملفوظات السَّرديَّة الإلحاح في ضرورة الوعي التَّاريخي ليس فقط التَّاريخ الرَّسمي الظَّاهر بل ينبغي النَّظر إلى التَّاريخ من منظار التَّحليل ووفق منطق الموضوعيَّة لتفسير النَّتائج التَّاريخيَّة التي ولّدت الأزمة وقضت على البلاد والعباد ويوضِّح هذا السَّرد الحواري أنَّ قضيَّة الحماية التّركيَّة أو العثمانيَّة للجزائر في فترة من الفترات ما هي إلَّا وجهٌ من وجوه الاستعمار ليس إلَّا ، على الرّغم من وجود مغالطات محميَّة بعرف تغيُّر التَّسمية ، وإن حمل هذا النَّوع من الاستعمار جزءاً إيجابيًّا فإنَّ السَّواد الأعظم منه يصبُّ في حوض الدَّمار والاستغلال والخراب ، وهذا معناه أنَّ الجانب السّلبي لهذه الأشكال الاستعماريَّة متفوِّقٌ وبجدارة بطابعه السّلبي لا الإيجابي ، وهي حقيقة وفق منطق هذا التَّعبير الرِّوائي تحتاج إلى الاعتراف .

وعليه تزخر هذه الملفوظات السَّرديَّة بتحليلٍ لأوجه التَّاريخ (الرَّسمي والمهمَّش) وبوصفه كياناً قادراً على تفسير الرَّاهن لوجود تشابك بين الماضي والحاضر ، وأنَّ الحاضر هو امتدادٌ موصولٌ بالماضي.

والجدير بالذِّكر أنَّ الرِّواية انغمست في عالم التَّجريب واقتحمت أبوابه الواسعة في محاولة لها الولوج إلى معطيات الحداثة وما بعدها ، والتَّماشي مع متطلَّباتها بابتكار أساليب جديدة تخدم

أنماط التَّعبير وتؤدِّي دور الفنيَّة فيه ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ملامح السِّيرة الذَّاتيَّة في هذه الرِّواية وتقاطعها مع استعادة التَّاريخ .

وجب القول إنَّ الرِّوائي يرصد من خلال رواية " ذاكرة الماء " مكان المثقَّف في خضم الصِّراع الدَّموي وحالة النُّفور والأزمة التي لازمت فترة التّسعينات ، حيث حاول أن ينبش في ذاكرته ويسترجع ما مرَّ به وبوطنه .

فالملاحظ أنَّ بعض الرِّوائيِّين لا يتردَّدون في استعادة الأحداث التَّاريخيَّة التي عايشوها ، وهو نوعٌ من الاستدعاءات التي تلامس ما هو معروف بالسِّيرة الذَّاتيَّة ، يقول السَّارد : " **وهل للماء ذاكرة ؟ هو ذاكرتي أو بعضا منها ، ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسُّرعة المذهلة والصَّمت المطبق ، ذنبه الوحيد أنَّه تعلَّم وتيقَّن أنَّه لا تبديل على النُّور سوى النُّور في زمنٍ قاتمٍ نزلت ظلمته لتستأصل الذَّاكرة قبل أن تطمس العيون**"[1] .

تحمل الملفوظات السَّرديَّة نوعاً من التَّصريح بضياع الذَّات ومحاولة حفظ ما تبقَّى منها من خلال كتابة تعبِّر وتكشف عن هموم يصعب نسيانها أو تناسي سياقاتها وظروفها فتظهر الأنا شامخة لا تبالي إلَّا بضرورة الكتابة وترك أثر حين يفتقد الأثر والتي وصفت بالانقراض " **الذي ينقرض**" ويظهر هذه الشَّجاعة حين يقول **السَّارد هي ذاكرتي أو بعضا منها ذاكرة جيلي** ... يمكن القول إنَّ هذه الملفوظات هي إعلانٌ صريحٌ من الكاتب للقارئ أنَّ الرِّواية تحمل في طيَّاتها سيرة ذاتيَّة

[1] -رواية ***ذاكرة الماء*** ، ص : *09 – 10* .

للكاتب والمثقَّف معاً في زمن تكمَّم فيه الأفواه وتقطَّع فيه خيوط الوصل مع المعارضة فلا مجال لطرح وجهة النَّظر المخالفة والتي تصدر عن فئة " المثقَّف " معينة واعية بعمق الأوضاع ومسبّباتها.

تتحلَّل السِّيرة داخل الرِّواية لتذوب في فنّيَّة تضفي على الرِّواية المسحة الجماليَّة ويظهر هذا في الصَّفحات الأولى للرِّواية من خلال تقنيَّة السُّؤال والجواب وكأنَّ الكاتب يستعير دور القارئ بطرح السُّؤال ويعود إلى دوره بتقديم الإجابة والقصد أنَّ الرِّواية حوت أحداثاً عاشها الكاتب وإن كان فيها تعبير على لسان شخصٍ واقعي " عندما يركّز على حياته الفرديَّة وعلى تاريخ شخصيَّة بصفة خاصَّة "[1] .

وبالعودة إلى المقطع السَّردي السَّابق وجب القول إنَّ تلك الملفوظات السَّرديَّة تحمل الإشارة إلى تنبيه المتلقِّي أنَّ ما تحمله " ذاكرة الماء " من صرخات وآلام وانكسارات إنَّما هي مواثيق ترفض الذَّاكرة التَّفريط فيها أو نسيانها ولربَّما هذا هو السَّبب الذي سمح لـ " واسيني " أن يكتب " ذاكرة الماء " معبّراً عن جزء من سيرته الذَّاتيَّة واصلاً إيَّاها بسيرة تخصُّ شعباً ووطناً بكامله وهو الشَّعب الجزائري ، فتتحوَّل أحداث هذا الوطن إلى ذاكرة ، وتصبح بذلك رواية " ذاكرة الماء " هي مأوىً لذاكرة جماعيَّة تدور فيها الأحداث حول فترةٍ زمنيَّةٍ راسخةٍ في ذهن كلِّ جزائريٍّ عاش فيها ، وتحفر في نفسه ذلك الجفاف الأمني في فترة التّسعينات الدَّامية ، فهي تعكس عمق الجرح وعمق التَّاريخ وتسرد مأساة المثقَّف ونفيه جسداً وفكراً ، نقرأ في الرِّواية : " داخل هذه الرِّحلة ، رحلة القساوة

---

[1] – لوجون ، (فليب –) : [1994 م] ، ***السِّيرة الذَّاتيَّة*** ، الميثاق والتَّاريخ الأدبي ، ترجمة : علي حلي ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 22 – 23 .

الممتدَّة من 1993 إلى 1995 وأنا أكتب هذا النَّصّ فوجئت بميراث الكتابة التّراجيدي ، جنون يقارب الانتحار ، مرض العيون والذَّاكرة ، تساقط الشَّعر ، الخوف ، خسران البيت ، الأرض ، البلاد ، والسريَّة والمنفى ، معاودة الحياة من الصِّفر في سنِّ الأربعين ، والتهام كمٍّ لا يحدُّ من الورق والأقلام والحبر.. وكثيرٍ من الخوف الذي لا يشبه الخوف "[1] ، هي ومضات من سيرة تنبع من ذاكرة تصارع مخزوناتها وتحفظها وعند المؤلّف تكون الذَّاكرة هي موطن الحبك السَّردي .

وإنَّ إدراجنا رواية " ذاكرة الماء " ضمن ثنائيَّة التَّاريخ والسِّيرة الذَّاتيَّة كان نتيجة القراءة النَّقديَّة لهذه الرِّواية التي أفضت إلى هذا الرَّبط بين السِّيرة الذَّاتيَّة والتَّاريخ منطلقين من وجود تواصل عميق بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي فـ " واسيني الأعرج " جعل من التَّاريخ الذي تسرده الرِّواية مرتبطاً بشكلٍ مباشر بالذَّات السَّاردة الممثّلة في شخصيَّة الأستاذ ، فمدار الكتابة في " ذاكرة الماء " جعل النَّصّ يظهر في ثنائيَّة الذَّات والموضوع ما يترجم على انتماء السِّيرة الذَّاتيَّة للذَّات والموضوع في التَّاريخ الخاص بها وبما حولها .

لتظهر الرِّواية نتيجة محاكاة إشكالات الواقع التي صاحبت نهاية الاستعمار وبداية جديدة لتحوّل البلاد ضمن حالة الاستقلال ، فحبكة الرِّواية حول المرحلة الانتقاليَّة من الاستعمار إلى الاستقلال إلى فترة تاريخيَّة حاسمة في تاريخ الجزائر فنجد عند معاينة الرِّواية والغوص في أروقتها كشف المؤامرة الدَّاخليَّة التي تتبع تحوُّل الجزائر من وضع مزرٍ إلى واقع مزرٍ دامٍ مظلمٍ موحش يستعين " واسيني الأعرج " بسيرته الذَّاتيَّة لكشف فوضى الموقف وهشاشة البنية الدَّاخليَّة لوطنٍ

[1] –رواية ذاكرة الماء ، ص : 10 .

كامل حين يصبح الإنسان لعبةً بين يدي مختلف الصِّراعات كسلعة بالية تتقاذفها الأيادي ويرفضها المكان ، كأنَّ هذا الإنسان كائنٌ لا قيمة له بل سقف ما يتلقَّاه هو القمع وإسكات الصَّوت والخوف والاشمئزاز.

2-3- البناء التَّاريخي لصور الدّم في ذاكرة الماء : / موسم قتل الأبرياء :

تضمُّ الرِّواية الجزائريَّة التَّاريخ الوطني لها بحسب مراحله وظروفه ، وفي هذا الإلمام رؤية حداثيَّة لتلبية أفق إبداعي مميَّز به ، فالرِّوائي يستطيع أن " يقدِّم لنا التَّاريخ في صورة حيويَّة تجذب مختلف الفئات المتعلِّقة بالمجتمع ، فإذا كان المؤرِّخ يهتمُّ بتقديم (بحثه) التَّاريخي محاولًا تشريحه وفهمه ، فإنَّ الرِّوائي يحرِّك هذه الجنَّة في عمل فنِّي يعيش بين النَّاس ويتفاعلون معه "[1] .

إنَّ هذه الرِّواية كانت شاهداً على تاريخ الاستقلال الذي دخل في براثن الأزمات كأزمة التّسعينات الدَّامية والتي واكبها الإبداع الأدبي في مقدّمته الرِّواية والتي تماشت مع هذا التَّحوُّل فظهرت الكتابة الرِّوائيَّة محولة مسار الرِّواية الوطنيَّة التي تحتفي بالثَّورة والنِّضال إلى رواية وطنيَّة تكشف همجيَّة الممارسة الدَّامية ضدَّ الشَّعب الجزائري ، وتخصُّ بوجهٍ قصدي حملة القلم والحرف .

إنَّ أسئلة المتن الرِّوائي لذاكرة الماء موجّهة إلى المجتمع وإلى إطاره السِّياسي الذي أنتج هذا التَّحوُّل الدَّامي عوض أن يكون على قدرٍ من الوعي المساهم والمعين على مسار الاستقلال ويسدُّ

[1] – قاسم ، (قاسم عبده –) : [2009 م] ، **إعادة قراءة التّاريخ** ، ط 01 ،كتاب العربي 78 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ص : 76.

بذلك ثغرات الضَّعف التي خلَّفها الاستعمار ، وأن يتمَّ مسار البناء لا أن يشجِّع على الهدم ويمضي بوطن كالجزائر إلى الأمام لا الرُّجوع به إلى خلف الخلف .

والحقيقة أنَّ هذا النّص الرِّوائي لم ينحصر على التَّفرّد في التَّاريخ الوطني وإنَّما تمَّ الاعتماد عليه جزئيًّا وجعله نافذة تطلُّ على عوالم التَّجريب السَّردي خصوصاً في الرِّواية الجزائريَّة التي تحاول الوقوف في ثبات فنِّي وسط زحمة الإبداع والإنتاج الرِّوائي مستعينةً على ركائز عدَّة على رأسها السِّياج اللغوي والحكائيَّة المثيرة والمؤثّرة في القارئ والمستفزَّة لأسئلة الرَّاهن حول هويَّة ما يحدث وموطن الذَّات في التَّاريخ والتَّاريخ المستجد والمجتمع الطَّافح بالقضايا والمشكلات والتَّناقضات وما تنضح به الأحداث في فضاءات متعدِّدة الأوجه لفضاءٍ واحد هو الأرض والتُّراب .

رواية " ذاكرة الماء " تحمل ذاكرتها أسئلة حول الهُويَّة والانتماء الحضاري ، والرِّواية هي سؤال تاريخي لفترة ما بعد الاستقلال وتحديداً ذلك الموسم الشَّرس الذي حفر في ذاكرة من تثيره هويَّة جزائري ، يقول السَّارد في الرِّواية :

"كيف استطاع النَّاس في الوطن بكامله أن يعرفوا أنَّ يوم 5 أكتوبر لن يكون يوماً عاديًّا ؟ منطقيًّا حدث ما كان يمكن أن يحدث ، لقد حوَّلوا كلَّ شيءٍ باتجاه الاستهلاك وضربوا القدرات الإنتاجيَّة للبلاد بتقسيم وتفتيت المؤسَّسات الاستراتيجيَّة أو ما أسموه بإعادة الهيكلة . وخرج النَّاس إلى الشَّارع وخربطوا الحسابات قليلاً ولكن سرعان ما عادت الأمور إلى نصابها وبدأوا يحضّرون بكلِّ ديمقراطيَّة لخارطة الدَّم والخوف . أنا أتساءل كيف يمكن

للذي عذَّب الأطفال ونزع أظافرهم وأعضاءهم التَّناسليَّة وألسنتهم واغتصب الكثيرين منهم أيَّام أحداث أكتوبر أن يتوب الله عليه فجأةً ويصير ديمقراطيًّا" [1] .

يكشف المقطع السَّردي وجهاً من وجود البدايات لأحداث أكتوبر 1988 م الدَّامية فيصف واقع تلك الفترة التي باتت فيها الحياة تشبه الموت أو تزيد عنه بشاعةً وكأنَّ الحياة التي افتعلوها هي ضرب من المأساة والعبث حين تتنهك الإنسانيَّة وتصل العدوانيَّة إلى أجساد الصِّغار الأبرياء يصبح الموت أثراً جانبيًّا ومأساةً يعيشها النَّاس وتقسّم مجمل الفئات العمريَّة ، وفي موقعٍ آخر من الرِّواية يقول السَّارد : " **الحياة يا فاطمة ، تبدو لي أحياناً حالة من العبث ، بحيث لا أستطيع ولا أريد أن أتوقَّف عندها كثيراً لفهمها ، المثقَّف في هذه البلاد بهدلوه وجرَّموه عزلوه وقتلوه واليوم يجهزون عليه ، هو أضعف حلقة في عمليَّة التَّدمير هذه يُقتل ويُذبح مثل الخروف ولا يمتلك وسيلة واحدة للدّفاع عن نفسه** "[2].

يخصُّ المقطع السَّردي حال المثقَّف في هذه الأزمة وإن كان لا يحمل السِّلاح في يده فالعصابات الإرهابيَّة تحرّم حمله للقلم وتعتبره سلاحاً لابدَّ من التَّعامل معه بالإسكات والكسر ، فللنُّخبة المثقَّفة تاريخهم الخاصّ تحفظه ذاكرة مرحلة التّسعينيَّات وتعترف بهول تلك التَّهديدات والملاحقات والقمع والتَّرهيب وصولاً إلى التَّصفيات الجسديَّة ، وهذه الاغتيالات كانت كحلول لقمع الحريَّة التَّعبيريَّة وكتم صوت القلم ، وهذا ما عبَّر عنه " جابر عصفور " حين قال : "وذلك

[1] –*رواية ذاكرة الماء ، ص : 294 .*

[2] –*رواية ذاكرة الماء ، ص : 285 .*

بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصَّل إلَّا بالحريَّة ولا تتأسَّس إلَّا بالتَّمرُّد على شروط الضَّرورة ولاتردّد في أن تضع كلَّ شيءٍ موضع المساءلة ، مؤكِّدةً القدرة الخلَّاقة للإنسان الذي يضع مصيره على عينه ، ولا يقبل أن يسجن فكره أو وجدانه في مدار مغلق أو أطر جامدة ولذلك فحضور المفكِّرين والمبدعين تهديد للتَّعصُّب والتَّطرُّف وتعرية لفساد الممارسات التي تؤدِّي إليها أو تترتَّب عليهما"[1].

إنَّ مشاهد الدَّم تسرد العنف والعفن المسلَّط على رقاب المناضلين والمثقَّفين من كتَّاب وصحفيِّين أحرار هدفهم البحث عن حقيقة ما يحدث والكشف عن بارونات الدَّم ، من خلال رفع السِّتار على تلك الممارسات الدَّنيئة التي تستهدفهم وتترك أثرها على المجتمع وتحمله أعتاب الذّعر ، يقول السَّارد : " **صورة عبد الرَّحمان وهو يتدحرج عند المدخل ، يقبض على عنقه المذبوح قبل أن يسقط عند البناية ردح قليلاً ثمَّ همد** "[2] .

يسرد المقطع برودة الجسد والرُّوح معاً وكأنَّ الأرواح البريئة أثرٌ جانبي مبهم القيمة يستحقُّ السَّحق والقتل بأبشع الطُّرق والتَّنكيل بدون هوادة ، إنَّ مثل هذا الاستهداف ومدى بشاعة صور القتل التي يعتمدها الإرهاب هي نوعٌ من الإسكات لمن هم يشكِّلون خطراً محقَّقاً عليهم ، فهم يحملون سلاح الفكر والقدرة على التَّنديد ، فمن خلال تلك الفقرات التي تكتب وتثير الشَّغب داخل مخطَّطات الإرهاب ، لذلك وجب في عرفهم التَّخلُّص من العقبات وجعلها من خلال

---

[1] – عصفور ، (جابر –) : [2003 م] ، ***مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر)*** ، ط 01 ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ص : 24 .

[2] –***رواية ذاكرة الماء*** ، ص : 287 .

سلوكيَّات القتل المقزّز الخالية من بذور الإنسانيَّة والمتشبِّعة بالوحشيَّة والهمجيَّة رموزاً للتَّرهيب ورسائل مشفَّرة تقضي بعدم التَّدخُّل والتَّعبير عمَّا يحدث ، وهذا ما يعزِّزه المقطع السَّردي الموالي : " **ولماذا عندما تكتبين في جريدة السَّلام لا تقولين هذا ؟ قلت أقلَّ من هذا اغتيل الكاتب الطَّاهر جاووت ، قلت المستقصد ليس الكاتب باللغة الفرنسيَّة ... في الجريدة لطردني**"[1] .

ننظر إلى تلك المساومة التي أحقها الخوف من الدَّم من أجل الصَّمت فإن كانت حرّيَّة التَّعبير عن القضايا حقّ فهذا لا يعني أن نفتح تلك الحرّيَّة حتَّى يصبح الدَّم شاهداً عليها ، فعبارة : " **قلت أقلَّ من هذا اغتيل الكاتب.... في الجريدة لطردني** " ، إعلانٌ واضحٌ أنَّ التَّعبير وفضح هذا الشَّغب يحتمل الموت الحقيقي والتَّصفية الجسديَّة السَّريعة أو الموت المعنوي من خلال مصادرة حريَّة التَّعبير والقضاء عليها خوفاً من إضافة الدَّم .

فإمَّا أن يموت الجسد وإمَّا أن تموت اللغة النَّاطقة الصَّارخة بحال تلك الأوضاع الدَّامية ، وهي سياسة تروِّج إلى نوع العلاقة القمعيَّة بين المثقَّف والمجتمع والواقع ، بسبب فوضى تمُّيع الدَّم ، يقول السَّارد : " **قبل أحداث 1988 بساعاتٍ قليلة داهموا بيته ، أخذوه ، ضحك طويلاً وهو يركب سيَّارة الإسعاف التي أحضروها له خصّيصاً عرف من عيونهم أنَّ شيئاً خطيراً بصدد الوقوع . يقول لم أسألهم عن السَّبب ، لأنَّهم في كلِّ المرَّات التي أخذوني فيها لم يكونوا**

[1] – *رواية ذاكرة الماء ، ص : 300 .*

محتاجين إلى سبب معيَّن . يأخذوني مدَّة من الزَّمن ، وعندما يتذكَّرونني يطلقون سراحي . الأمر بيننا لم يكن إشكالاً على الإطلاق . وأنا في الحجز الذي عوملت معاملةً عالية الاحترام دفعتني إلى سؤال لم أستطيع كتمه للمسؤول .

– طيّب واش صار ؟ لم أكتب لا شعراً ولا مقالة . حتَّى الرَّسم لم أرسم إلَّا الهبال الذي لا قيمة له إلَّا لديّ .

– هذا إجراء وقائي فقط ، خوفاً عليك .

– خوفاً عليّ ، واش درت ؟

– هناك أزمة . أرجوك هذا ما أستطيع قوله .

وفي اليوم الموالي عرفت الحقيقة . لقد اندلعت أحداث أكتوبر هذا واش معناه ؟ "[1].

إنَّ هذا البرنامج الدَّموي الذي وسمت به الجزائر لسنوات سمّيت بأسماء تحمل في دلالتها المحنة والجمر، والمأساة والخسائر ، الدَّمار ، الهدم ، هذه الأوصاف الموجعة كانت نتيجة لتاريخ حاسم في عهد الجزائر بعد استقلالها انطلق مع تاريخ 05 أكتوبر 1988 م ، فهذا التَّاريخ المفصلي والمفضي إلى جملة من التَّحوُّلات والمستجدَّات على أصعدة سياسيَّة واقتصاديَّة واجتماعيَّة والتي تتقاذف أطراف معيَّنة مسؤوليَّة حدوثها والنَّتائج المترتّبة عنها ، والرِّواية هنا على لسان إحدى الشَّخصيَّات توكل أمر المسؤوليَّة إلى نظامٍ بأكمله وإلى أحزاب بشكلٍ خاص : " **وحقّ محمد هم**

[1] –رواية ***ذاكرة الماء*** ، ص : 293 .

اللي دبروها خوفاً من شيء آخر أوجدوا نظاماً اشتراكيّاً على الطَّريقة الوطنيَّة وعندما أعطى بعض ثماره نقضوه (...) هم يرتِّبون لشيء آخر نصفِّق عليه نحن وسيأكلنا واحداً واحداً"[1] إنَّ تاريخ هذه العشريَّة الدَّمويَّة يتخبَّط بين قيام نظام وسقوط آخر ، يبدو في شكله يصوّر الجانب الاقتصادي ، وذلك من خلال النَّظر إلى نهاية صلاحيَّة النِّظام الاشتراكي الذي أثبت عجزه في إنتاج الثمار.

إنَّ هذا التَّغيير في النِّظام خلق ثورةً شعبيَّةً أهليَّة وأزمة ربطت بتاريخ التِّسعينيَّات ، تلك الجراح الدَّامية التي لم تندمل بعد ، والرِّواية استطاعت أن تحاكي تلك الأوضاع ، وأن تستفيد من آثار التَّصدُّع النَّاتج عن هذه الأزمة ، وتعيد قراءة صور الدَّم تنفذ إلى سيرورة تشكّل المجتمع من حيث " استيعاب إشكاليَّات المرحلة التَّاريخيَّة الحديثة والمعاصرة لجزائر الاستقلال "[2] .

إنَّ هذا النَّوع الرِّوائي يقتحم تداعي الأزمات منذ الاستقلال الذي تحفر مساراته جراحاً ظاهرة تنخر في منظومات المجتمع : " فقد كان الإبداع الرِّوائي الجزائري المكتوب بالعربيَّة دوماً وليد تحوُّلات الواقع الجزائري زمن الاستقلال منه يستمدُّ متنه الحكائي ، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنّيَّة القادرة على استيعاب إشكاليَّاته المستجدَّة وصياغة المواقف الفكريَّة والإيديولوجيَّة إزاءها "[3] ، ولا يغيب على أيِّ دارسٍ أنَّ مسألة النَّبش في الموضوع تحيل بشكلٍ ما إلى ثنائيَّة

---

[1] – ***رواية ذاكرة الماء*** ، ص : 293 – 294 .

[2] – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [2005 م] ، ***سرديَّة التَّجريب وحداثة السَّرديَّة*** ، ط 01 ، المطبعة المغاربيَّة للطِّباعة والنَّشر والإشهار ، تونس ، ص : 05 .

[3] – ***نفس المرجع*** ، ص : 08 .

التَّأثير والتَّأثُّر النَّاجمة عن تركيبة المجتمع الجزائري وتأثيره الواضح في صياغة الجنس الرِّوائي بمختلف مراحله وميادينه المختلفة (على وجه السِّياسة ، والثَّقافة ، الاقتصاد ...) ، وهذا الأمر يسمح للقارئ بالحركة وفق حركيَّة جماليَّات الكتابة الرِّوائيَّة ، وعلى مسار المحور الدَّوراني الملتفّ حول الإبداع تمثّله الرِّواية والمجتمع الحاوي للمنظومة المنوّعة والفاعلة فيه .

لتحقّق هذه المنظومة ذلك الانتماء الذي يستلهم منه المبدع ويصاغ فيه الإبداع هويَّته المحيلة على الخصوصيَّة المحيلة والدَّالَّة على جزائريَّته ، يقول السَّارد : " التَّاريخ كليَّة وسيرورة يجب أن لا نقطعه بحسب شهوتنا "[1] ، ينبغي أن : " تستمدّ الأحداث مادَّتها من الحياة الإنسانيَّة بصورها المتباينة وتستقي من الوجود بأسره في مختلف مناحيه المادّيَّة والمعنويَّة ، طريقاً للانطلاق في العمل السَّردي بشكلٍ عام – وفي العمل الرِّوائي بشكلٍ خاصّ ، الذي يحتاج إلى دفق كبير من الأحداث بعكس القصَّة القصيرة التي تحتاج إلى تسليط الضَّوء على حدثٍ أو أحداث محدَّدة ، فالرِّواية تحتاج إلى أحداث ، تتجمَّع ، وتتشابك من أجل صياغتها كفنٍّ روائي ، وهذا ما يؤكِّد أنَّ الأدب والحياة صنوان لا يفترقان "[2] ، فأحداث الرِّواية هي نتاج لأحداث الحياة التي عاشها المبدع وتأثَّر بها فأثَّرت في عمله الفنِّي لينتجها وفق وجهة نظره .

---

[1] – ***رواية ذاكرة الماء*** ، ص : 294 – 295 .

[2] – مريدن ، (عزيزة –) : [1980 م] ، ***القصَّة والرِّواية*** ، ط 01 ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ص : 25 .

2-4- البناء التَّاريخي وفق الوثيقة التَّاريخيَّة :

نلفي في رواية " ذاكرة الماء " اقتباس الرِّوائي من نموذج تعاملي تاريخي عرفته الذَّاكرة الإسلاميَّة قديماً ووظف في هذه الرِّواية بروحٍ جديدةٍ أو لنقل وفق طقوس البيعة لدى الجامعات الإسلاميَّة المتطرّفة ، وذلك من خلال إرفاق قراءة بارزة لفقرة من كتاب " محمود الصبَّاغ " الموسوم بـ: حقيقة التَّنظيم الخاصّ ، الصَّادر عن دار الإيمان بمليانه (الجزائر) ، وقد وضع الكاتب هذا الاقتباس في حيِّزٍ خاص ، وأبرزه بخطٍّ سميكٍ حتَّى يظهر توظيفه داخل نصّ الرِّواية : " **يدخل العضو إلى حجرة البيعة ، فيجدها مطفأة الأنوار ، يجلس على بساط في مواجهة أخٍ في الإسلام ، مغطّى جسده تماماً من قمَّة رأسه إلى أخمص قدميه برداء ، أبيض ، ثمَّ يخرج من جانبه مسدساً ويطلب من المبايع أن يتحسَّس المصحف الشَّريف ، فيقول : إن خنت العهد أو أفشيت السرَّ فسوف يؤدِّي ذلك إلى إخلاء سبيل الجماعة منك ويكون مأواك جهنَّم وبئس المصير**"[1] .

يظهر السَّارد من خلال هذا الاقتباس جسامة الإذعان التَّام لأوامر الأمير ، التي تولّد ركام الآثار السّلبيَّة التي ترهن حركيَّة التَّفكير أو تصادرها ، مغيّبةً العقل وما يجود به من تمييز بين الصحّ والخطأ ، فأيُّ تصرُّف يؤدِّي إلى الإخبار بما يخطّط له في أمر الجماعة عنوة أو من باب السَّهو سيكون الموت المحقَّق له بالمرصاد .

[1] –*رواية ذاكرة الماء ، ص :247.*

إنَّ هذه الوثائق المرجعيَّة حقَّقت من خلال ورودها في نصّ الرِّواية اتِّهامات ملموسة وواضحة لجرم هذه الجماعات المرتدية للسِّتار الإسلامي والنَّاطقة باسم الجماعات الإسلاميَّة التي شوَّهت الدِّين وجعلت منه سلاحاً فتَّاكاً هدفه هدم القيم الصَّحيحة وتعويضها بحطامات فكريَّة مغلوطة وظلاميَّة وقتل الأبرياء وإنتاج مسابح من الدِّماء .

يبدو أنَّ هذه الوثيقة التي اعتمدها الكاتب في هذا المقام من الرِّواية لتكون قرينةً دالَّةً على الإتيان بالمرجع التَّاريخي في الرِّواية ليرتبط بسياق الحقيقة المعروفة من جهة ومن جهة أخرى مدعّمة للسِّياق الجمالي في الرِّواية .

ويضاف إلى ما سبق أنَّ هذه الوثيقة في علاقة مباشرة وكاشفة لموضوع الرِّواية الذي يستهدف أزمة الإرهاب والفهم الخاطئ للدِّين ، وما ينتج عنه من ظواهر ضاربة لأسوار المجتمع ومفزعة للمواطنين فيه أو لنقل مجتمع الرِّواية .

وإلى جوار ذلك يرمي السَّارد في رواية " ذاكرة الماء " إلى أنَّ هذه الهمجيَّة شرعت لذاتها أن تحاكم بعرفٍ خاصّ بها وأن تجعل أيَّام المحاكمة علنيَّة كأن يكون يوم الثُّلاثاء شاهداً من شهود الإجرام وسفك الدِّماء وهو اليوم الذي تشنُّ فيه أيادي البطش والظُّلم سكاكينها على رقاب المثقَّفين وتوثيق ذلك في شعارات تحملها جدران مدينة العاصمة " الجزائر" ، عبارات تفتخر بالعنف وتسعد للقتل وبه ، ومن بين تلك العبارات نلفي على جدران المقاهي وفي وسط

السَّاحات العامَّة تلك العبارة التي تقشعر لها الأبدان ، القائلة : " أيُّها الشُّيوعيُّون ستُذبحون حتَّى ولو تشبَّثتم بأستار الكعبة ، قل إنَّ الإرهاب من أمر ربي "[1] .

وفي هذا انتقاد لتاريخ الاستقلال الدَّامي ، وفيه امتداد لنهر الدِّماء الذي تحوَّل من كفاح ونضال ضدَّ عدوٍّ مستدمرٍ همجي لا يرحم خارجياً ، إلى عدوٍّ آخر ظهر من داخل الإرهاب وامتدَّ امتداد الماء في الطَّبيعة إلى كلِّ مكان منك يا جزائر الاستقلال .

وفي الرِّواية – دائماً – نجد هذا النَّوع من الانتقاد ، حين يقف السَّارد في رواية " ذاكرة الماء " أمام النّصب التِّذكاري لمقام الشَّهيد في محاورة انتقاديَّة لحاضرٍ مؤسف ، يقول السَّارد : " **هذه الكتلة الإسمنتيَّة التي أكلت ملايين الدُّولارات واختبأ وراءها السرَّاقون والقتلة لتحويل كلِّ خيرات البلاد نحو المدن الغربيَّة ، هذا الشَّهيد الذي ركبوا على ظهره لو يحدث أن يستقظ ذات يوم ، سيلعن اللحظة التي تحوَّل فيها إلى اسمٍ في شارعٍ منسي أو كلمة داخل كتاب لا يفتح أو إلى رقمٍ في بنك**"[2] .

إنَّ استحضار الشَّهيد هنا وندمه حين يشعر بسطحيَّة التَّعامل مع الشُّهداء الذين ضحَّوا بأنفسهم وسقوا هذه الأرض بدماءهم الطَّاهرة ثمَّ تحوَّلت تضحيتهم إبَّان الاستقلال إلى رموز جوفاء أو أسماء مبثوثة هنا وهناك دون رنينٍ مدوٍّ أو احترام مقنع الأكيد أنَّ هذه التَّصرُّفات التي تحقَّقت باسم الاستقلال هي تجاوزات تصنع الخلل التَّاريخي الذي مسَّ أهرام الوطن أي " شهداء

[1] – *رواية ذاكرة الماء ، ص : 50 .*

[2] – *رواية ذاكرة الماء ، ص : 171 .*

الثَّورة في فترة الاستقلال " ، وما نلفيه أيضاً وجود وثيقة خاصَّة بالشَّخصيَّة التَّاريخيَّة ، فنجد ذلك النَّوع من التَّشريف والفخر والتَّقدير لشخصيَّات حُفرت أسماؤهم في الذَّاكرة الجزائريَّة والإسلاميَّة ، إذ نلفي في الرِّواية ارتباطاً بشخصيَّة " عمِّي اسماعيل " ، ومن خلال جدار الصَّالون في بيته صور فوتوغرافيَّة لمجموعة من الشَّخصيَّات التي لها وزنها في التَّاريخ ، كشخصيَّة " كمال أتاتورك " والرَّئيس الرَّاحل " هواري بومدين " والرَّئيس " محمد بوضياف " معبّراً عن منزلة هؤلاء التَّاريخيَّة في نفسيَّته ، إذ يقول : " **البلاد لم تعرف إلَّا الرَّجلين ، والمسلمون لم يعرفوا إلَّا هذا المغامر الشُّجاع ... أقسمت أني لن أضع على هذا الحائط إلَّا العظماء ، كانت صورة السي مصطفى صغيرة وبعدها كبَّرتها ، وعندما توفي بومدين قلت : هذا مكانه المناسب وعلَّقت صورته ، كان أحياناً أعمى ولكنَّه يحبُّ بلاده** "[1] .

يمكن القول إنَّ احترام هذه الشَّخصيَّة لهؤلاء الرُّموز (كمال أتاتورك ، هواري بومدين ، محمد بوضياف) هو موثّق ورؤية للتَّاريخ وتقنيَّة لتقديم التَّاريخ من خلال هذه الصُّور يمثِّل أمام القارئ استحضار السَّارد للماضي التَّاريخي فهي تدخل في شريط يربط ما ترمز له وما تعينه في النُّفوس أي : " ترمز إلى علاقة وجدانيَّة أو فكريَّة بين دلالتها وأصحاب المنزل "[2] ، فهي امتداد تاريخي لكثير من الصِّراعات المعلنة والخفيَّة : " فالمسار العام للرِّواية هو التَّدرُّج والانتقال من المتخيّل

---

[1] – ***رواية ذاكرة الماء*** ، ص : 66 .

[2] – عتيت ، (عمر –) : [2001 م] ، ***ثقافة الصُّورة (دراسة أسلوبيَّة)*** ، ط 01 ، عالم الكتب الحديثة للنَّشر والتَّوزيع ، عمَّان ، الأردن ، ص : 24 .

الوطني المتَّصل بمرحلة الكفاح ضدَّ الاستعمار واسترداد الهويَّة إلى تيمات وأمثلة تخصُّ ما هو أخلاقي أي له علاقة بقيم الأخلاق ونظريَّاتها ، وتمتدُّ إلى الكينونة وتجربة الوجود "[1] .

يمكن القول إنَّ الرِّواية أصبحت تناقش التَّاريخ من أوجه متعدِّدة ومتفرِّقة حتَّى أنَّنا نلفي أنَّ الرَّاهن هو تاريخٌ في حدِّ ذاته هو تاريخٌ قريبٌ جدًّا ما يعني أنَّ كتابة التَّاريخ تخصُّ أيضاً الزَّمن الحاضر فالعشريَّة السَّوداء هي تاريخ قريب جدا محفور في ذاكرة شهود عيان ما يزالون على قيد الحياة ، وهم شهود لهم جاهزيَّة التعبير عن تاريخهم الخاص والعام .

2-5 – ذاكرة الماء بين زمنين / خلاصة الذَّاكرة :

قام " واسيني الأعرج " في روايته " ذاكرة الماء " على فعل المقارنة بين زمنين تاريخيَّين مهمَّين في تاريخ الجزائر وهما : زمن الاستعمار الفرنسي ، وإن بدت الرِّواية في ظاهرها لا تركِّز بشكلٍ واضح عليه كليًّا ، ولكن توجد مقارنة ضمنيَّة يجريها الرِّوائي لتشكِّل عتبةً لما تقوم عليه مجمل الرِّواية ، والزَّمن الثَّاني ، وهو الغالب ، زمن العشريَّة الدَّامية السَّوداء التي حُفرت في الذَّاكرة ، وتعيش الجزائر اليوم في ظلِّ آثارها .

تبدو المقابلة بين كثير من الأحداث التَّاريخيَّة الدَّمويَّة التي رسمت الفترتين مشيراً إلى اللقاء عند ذات الضَّحيَّة وهو الدَّم الجزائري المستنزف أي الشَّعب الجزائري الأعزل الذي دمَّره الاستعمار الظَّالم المتجبّر وأجهز عليه الإرهاب الغاشم الفاقد للرَّحمة والضَّمير.

---

[1] – برادة ، (محمد –) : [2006 م] ، ***الرِّواية في المغرب العربي*** ، ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم ، المعارف الجديدة ، المغرب ، ص : 19 .

إنَّ ما يمكن ملاحظته أنَّ الرِّوائي صمَّم نصَّه وبناه على قراءة متمعِّنة للتَّاريخ ، موجِّهاً أصابع الاتِّهام إلى الطَّرفين مناصفاً الظّلم بينهما ، حيث نلفيه في تشخيصه للأحداث اعتمد على الوثائق التَّاريخيَّة – وتحديداً – أخبار الجرائد ، ليظهر حجم الخسائر التي خلَّفها الإرهاب ، ويترجم آلام الشَّعب الجزائري أثناء قراءة تلك الأخبار على"ريقه صباحاً " .

وبمقابل الصُّور الرِّوائيَّة التي أرفقناها سابقاً ، يمنح الرِّوائي جرائم إرهاب أبشع المظاهر وأحقر الأساليب الدَّمويَّة واصلاً إياها بما يرد في أخبار الجزائر اليوميَّة .

لقد قام المتخيّل التَّاريخي في رواية " ذاكرة الماء " على قراءة تجرِّم التَّاريخ الدَّامي لفترة العشريَّة السَّوداء محيلاً في محطَّة حاسمة في تاريخ الجزائر وتحديداً أيَّام الاستقلال وخروج فرنسا من الجزائر إلى تقييم يخصّ الإنسانيَّة تحديداً مبدياً وجهة نظر تخصُّ الآهالي و" الميراث المادِّي " الذي تركته فرنسا " أثـاث بيـوت وكأنَّها مقارنة تنزاح إلى حكـم التَّعاطف مع المدنيِّين الفرنسيِّين ولا تستوعب قطعاً ما قام به الإرهاب ، ويمكن القول أيضاً إنَّ الرِّواية تمَّت بإعادة تخييل كثير من الوقائع التي ضمَّت جرائم الاستعمار إلى جرائم العشريَّة السَّوداء ، " لقـد أرَّخـت هـذه الرِّوايـات لمرحلة العنـف بكـلّ تفاصيليها وقرأنا عن مطارحات نظريَّة في الإيديولوجيا والسِّياسة على لسان السَّاردين والشَّخصيَّات وعكسـت مسـاراتهم الصُّوريَّة والمـآل الـذي آلـت إليـه وهـو المـوت المحقَّـق كمـا تعكسـه بعـض الرِّوايات"[1] ، هذه الرِّواية تنتقد الواقع وتجرِّم تاريخ تلك العشريَّة السَّوداء من خلال طرحها لواقع

[1] – بلعلى ، (آمنة –) :*[2006م] **المتخيَّل في الرِّواية الجزائريَّة من التَّماثل إلى المختلف*** ، دار الأمل،الجزائر ، ص : 79 .

تلك الأزمة في طابع أدبي يميل إلى التَّسجيل المنتمي إلى السِّيرة الذَّاتيَّة لتكون هذه السِّيرة تاريخاً خاصًّا لشعب بأسره عاش ويلات هذه الفترة المظلمة وأقحم فيها عنوةً وبشكل إجباري عنيف .

لقد انتقى الرِّوائي من التَّاريخ ما يعزِّز رؤيته وما يتماشى مع قراءته للأحداث المعاصرة فأصَّل لتاريخ الإرهاب والتَّاريخ الذي سبقه لصنع فعل الكتابة ويركِّز على سؤال التَّاريخ وسؤال المحنة المشتعلة وبالتَّالي استطاعت هذه الرِّواية تعرية تلك الأوضاع وفضح عدم التَّوازن الحاصل بين الفشل السِّياسي والبؤس الاجتماعي ، وهي تراهن على ضرورة انتقاد هذه الأوضاع التي يحفظها التَّاريخ وكأنَّ هذه الرِّواية مسؤولةٌ عن تقديم النَّقد بشكلٍ صارخٍ قد يصل درجة التَّشهير المتعنِّي لمظاهر البؤس والألم والتَّدهور الشَّامل ، وهي " أي الرِّواية " في مجملها تداعيات لتاريخ الأزمة القارَّة في الذَّاكرة والموجودة فيها كوجود الماء في كلِّ شيءٍ حيّ .

3- التحوّل التاريخي في رواية بعيداً من الضوضاء قريباً من السُكات / بين الاستعمار والاستقلال.

تعدُّ رواية " بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات " لـ " محمد برادة " من أهمِّ النُّصوص الرِّوائيَّة التي تتَّخذ من التَّخييل مجالاً لها مستندةً في ذلك إلى تقنيَّات البحث والتَّنقيب والجرد الميداني علاوةً على جمع ركام معرفي لبناء وتشييد عالم تخيُّلي صالح للإبداع الرِّوائي.

حين نشرع في تلقِّي عمل روائي ما فنحن ضمنيًّا نحاول الوقوف عند الإجابة عن سؤال خفيٍّ ومعلن في نفس الوقت – في نفوسنا – وهو: ما هدف هذه الرِّواية ، وماذا تريد أن تقول ؟

وعند إتمامنا للرِّواية – حتماً ندرك هدفها ويكون – حينذاك – بإمكاننا تحديده وفقاً لمعطيات النَّصّ ، فرواية " بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات " للكاتب والنَّاقد المغربي " محمد برادة " هي مساءلة تستهدف التَّاريخ الخاصّ بالمغرب في حقب زمنيَّة معيَّنة ومحاولة النَّبش في المسبِّبات الخفيَّة التي شكَّلته ورسمت طريقه بدءاً من عام 1947 م حتَّى بداية الألفيَّة الثَّالثة وهي بذالك تنتخب جملة من الأسئلة تتلخَّص في :

– هل حقَّق مستقبل ما بعد الاستعمار طموح مقاومة الاستعمار وما هدفت له ؟ وهل تكفل لنا الحياة الواقعيَّة اليوم المتطلَّبات الضَّروريَّة لنعيش ضمن ألفيَّة ثالثة جديدة بسلام ؟ هذه الأسئلة قامت عليها الرِّواية وفكّكت الإجابات فيها بين اختلاف الرُّؤى والمواقف وما عبَّرت عنه المضامين الفنيَّة الخاصَّة بها .

3-1- هويَّة التَّاريخ بين الاستعمار والاستقلال :

تُفتح الرِّواية على عنوان بالبنط العريض : الرَّاجي مساعد المؤرّخ مرفوق بتاريخ ولادة الرَّاجي عام 1975 م وبعد وصف لحالة الضَّياع بعد التَّخرُّج ومواجهة البطالة "يقول الرَّاجي عن نفسه : **" هي تعرف أنِّي لم أجد عملاً بعد حصولي على إجازة في التَّاريخ ، وأنَّني أعيش في ردهة الانتظار"**[1].

يستهل الرِّوائي موضوعه مع الرَّاجي رفقة عشيقة ليرشدها هو إلى الاستثمار في محلٍّ لبيع القفطان والمنصوريَّة المغربيَّة فترشده بدورها إلى عمل مع الأستاذ الرَّحماني ، نقرأ في الرِّواية: " **نسيت**

[1] – برادة ، (محمد –) : [2014 م] ، ***بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ط 01 ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ص : 08 .

أن أقول لك أنَّ زوجة الأستاذ الرَّحماني سألتني إن كنت أعرف متخرّجاً من شعبة التَّاريخ يريد أن يشتغل مع زوجها لتحضير كتاب عن تاريخ المغرب الحديث وكلّ ما يستطيع أن يدفعه لهذا المساعد هو مبلغ ألفيْ درهم في الشَّهر .

كنت قد قرأت بعضما كتبه المؤرّخ الرَّحماني ووجدتُ فيه حرصاً على استكناه الحقائق وإن كان منهجه يفتقر، في نظري إلى مفهوم حديث ، لكن وضعيَّتي لم تكن لتسمح لي بالتردُّد أو الرَّفض فقرَّرت الاتِّصال به "[1].

يتمُّ اللقاء مع الرَّحماني ويشرح للرَّاجي مشروعه طالباً منه جمع المادَّة التي يحتاجها للتَّحليل والبرهنة والمقارنة ، ومن منطلق إشكاليَّة محدَّدة يصوغ معناها من خلال ثلاثة أسئلة يقول الرَّحماني :

" إنَّني مخضرم ولي جذورٌ ضاربةٌ في أعماق التُّراث ، ولكنِّي أهتمُّ بما هو حديث وأصغي إلى ما يقترحه العصر لذلك أريد أن أستعين بك لتجمع لي مادَّةً أعتمدها ... وضعيَّتي الصحّيَّة وسنِّي لا تسمحان لي بأن أتجوَّل عبر البلاد أطرق الأبواب طلباً لشهادة الفاعلين وأريد أن تتولَّى أنت هذه المهمَّة مستهديا بأسئلة ثلاث تطرحها على من تستفتيهم :

1 / ماذا تعني مقاومة الاستعمار وما الذي كنت تنتظره من الاستقلال ؟.

2 / كيف ترى أنَّ الأزمة تعبِّر عن نفسها الآن من خلال الواقع اليومي ؟.

3 / هل نتوفَّر على الشُّروط الضَّروريَّة للانخراط في الألفيَّة الثَّالثة ؟[2] .

---

[1] – *رواية بعيداً من الضوضاء قريباً من السُكات*،، ص : 10 .

[2] – *نفس المصدر*، ص : 12 .

لنقرأ ذلك الحماس بين الشَّباب الطَّموح والأستاذ الرَّحماني المتمرّس ليؤكِّد الرَّاجي أنَّ هذه الأسئلة تثيره وتشغل باله كمؤرِّخ مبتدئ وأنَّ حماسه في أوجه للوصول إلى أجوبة لهذه الأسئلة يقول السَّارد : " **في المساء وأنا أستعيد ما دار بيني وبين الأستاذ الرَّحماني انتهيت إلى أنَّ مقصده من مشروعه هو الوصول إلى معرفة العوامل التي جعلت فترة الاستعمار ، أفضل من حاضر الاستقلال**"[1].

بعد انتهاء المداولة الاسترجاعيَّة بين الرَّاجي وما دار بينه وبين الأستاذ ينتهي إلى أنَّ هدف المشروع البحثي هذا لا يخرج عن إطار الوصول إلى معرفة العوامل التي أحدثت المفارقة بين فترة الاستعمار وفترة الاستقلال لتكون هذه الأخيرة فترة خيبة بحيث تتفوَّق فترة الاستعمار وتكون هي الأفضل بالنِّسبة لحاضر الاستقلال الأمر الذي يثير جملةً من التَّساؤلات قصد فهم وتفسير ذلك وتصبُّ في سياق الإنسان وهدفه كأن تكون هذه الأسئلة : " **هل هي نوعيَّة المناضلين ومعدن القيادة ؟ أم هي الأهداف التي كانت تتخايل للشَّعب من وراء إنهاء الحماية الفرنسيَّة ؟ وفي ثنايا هذه التَّساؤلات ، لمست لديه حرصاً على استكشاف طريقة لاسترجاع حماسٍ يشبه ذاك الذي رافق الكفاح الوطني**"[2].

هي مساءلة للتَّاريخ المغربي الحديث والحفر في دواخله الخفيَّة والأسباب والدَّوافع التي أخمدت روح العزيمة وبدَّلت أوجه الحقب المتعاقبة لهذا التَّاريخ في محاولة لفهم ملابسات هذا التَّاريخ يقول

[1] – ***بعيداً من الضوضاء قريبا من السكات*** ، ص : 13 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 13 .

الرَّاجي : " لم أقل للأستاذ الرَّحماني أنَّ المقارنة لا تستقيم بين فترتي ما قبل الاستقلال وما بعده ،كان بودِّي أن أقول له ذلك ، غير أنِّي وجدتني في وضع لا يسمح بـ : " المُقاوحة " ومجادلة من سينقذني من البطالة"[1].

يكون الدَّافع نحو الخروج من قبضة البطالة ملهماً للرَّاجي ليبدأ عمله مع المؤرّخ الرَّحماني ويكون هو مساعد مؤرّخ لكتابة مُؤَلَّف يستيعد تاريخ المغرب المعاصر منذ الحماية الفرنسيَّة حتَّى الاستقلال يأخذ الرَّاجي أسئلة المؤرِّخ ليطرحها على شرائح المجتمع المغربي بغية التَّحصُّل على دراسة ترصد مجمل التَّحوُّلات الاجتماعيَّة في المملكة المغربيَّة يتعقَّب فيها الرَّاجي مسار شخصيَّات كانت فاعلة بشكل أو بآخر في التَّاريخ المغربي المعاصر انطلاقاً من توفيق الصَّادقي 1931 م ، وفالح الحمزاوي ، ونبيهة سمعان ، وهذا ما أدَّي بالرِّوائي إلى " وضع الأحداث الرِّوائيَّة في العمل الفنِّي في إطارها التَّاريخي الذي تكشف به عن تطوُّر المجتمع في مرحلة محدَّدة يتمكَّن الكاتب من إدراك وتصوير الاتِّجاهات التَّاريخيَّة والاجتماعيَّة التي تنبثق عن الواقع "[2].

هذه الرِّواية تقف أدبيًّا عند مساءلة التَّاريخ المغربي الحديث ساعيةً إلى الكشف عن الظُّروف والحيثيَّات التي صنعت التَّحوُّل عبر مسار التَّاريخ بين الفترتين قبل الاستقلال وبعده وصولاً إلى زمن العشريَّة الأولى من القرن الواحد والعشرين .

---

[1] – رواية ***بعيداً من الضوضاء قريبا من السكات*** ص : 13 .

[2] – مصطفى ، (المويقن –) : [2001 م] ، ***تشكُّل المكوِّنات الرِّوائيَّة*** ، دار الحوار ، اللاذقيَّة ، سورية ، ص : 34 .

3-2:الاسترجاعات والذَّاكرة التَّردّديَّة ضمن مستويات السَّرد :

تتوزَّع الرِّواية على ثلاثة مستويات سرديَّة لكلِّ واحدةٍ شخصيَّة مستقلَّة تؤطِّرها أحداث ، وهي شواهد على التَّاريخ وما يتلمَّسه القارئ أنَّ هذه الرِّواية بُنِيت على رواية ، ما يعني وجود رواية داخل أخرى ، وهي تقنيَّة كتابيَّة أراد " محمد برادة " الاعتماد عليها لتكون شواهد تاريخيَّة موكلاً دور المؤلّف لإحدى الشَّخصيَّات لتستلم دور السَّارد ، وهي طريقة لمساءلة التَّاريخ ومحاولة لطرح قضيَّة خيبة الأمل التي صدمت المثقَّف على وجه التَّحديد نتيجة مسار التَّاريخ الجامع لمختلف الظُّروف والمواقف ، هذا التَّاريخ المتشظِّي في أنساق عدَّة في مقدِّمتها الهُويَّة والفجوة العميقة بين شغف المطالبة بالتَّحرُّر والاستقلال والخيبة المحقّقة بعد الحصول على الاستقلال .

في بداية الرِّواية يعيش القارئ صحبة مؤلِّف الرِّواية الدَّاخلي أحداثاً رفقة شاب يدعى الرَّاجي وهو شاب ولد بين أحضان الاستقلال سنة 1975 م تحصَّل على شهادة في التَّاريخ ورسمت البطالة تاريخه من جديد فهو بلا عمل " مرغماً " ، وهو نموذج لجيل من الشَّباب المثقَّف الضَّائع والعاطل عن العمل والشَّاهد على حاضر العصر والوارث للتَّاريخ بأشكاله ونضالاته .

تتاح له فرصة عمل كمساعد للأستاذ الرَّحماني وهو مؤرِّخ يطمح ويشتغل على إنجاز دراسة معمَّقة لتاريخ المغرب قبل وبعد الاستقلال فكلّف الرَّاجي بجمع الآراء عن تلك الفترة واستطلاع الرَّأي فيها وتسجيل الواقع كشهادات لأشخاص عاشوا الوضع آنذاك فيحدث ضمن هذا كلِّه الامتزاج بين التَّخيُّلي والتَّسجيلي وتستلهم محكيَّات ليقرّر الرَّاجي كتابة رواية تستجوب مسار

ثلاث شخصيَّات هم : توفيق الصَّادقي المولود عام 1931 م والمحامي فالح الحمزاوي والدُّكتورة النَّفسيَّة نبيهة سمعان (ولدا سنة 1956م) ما بين فترة الحماية الفرنسيَّة ونصف القرن الموالي لفترة الاستقلال " **لم أكن أنوي أن يكون صوتي هو ما تختتم من خلاله الرِّواية لأنَّ أصوات الشَّخصيَّات الأساس الثَّلاث ،كافية لرسم معالم سرد يلملم مكوِّنات تنقلنا إلى أجواء لا يتضمَّنها الاستطلاع الذي أنجزته لحساب المؤرّخ الرَّحماني عن خمسين سنة لاستقلال المغرب ... إنَّ ما أنجزته من توضيب للحوار وصياغة لسير حيوات سجَّلها أصحابها مشافهة ، إنَّما يخاطبني أنا قبل غيري . هم سردوا ما عاشوه على امتداد عقود واختاروا أن يكشفوا جوانب وأن يسكتوا عن أخرى** ..." [1] ، قد لا نستطيع في لحظة المحاولة أن نتجاوز بعض المحطَّات الحاسمة في حياتنا بسهولة وحياة مجتمعنا العربي باتّساعه كتلك التَّواريخ الرَّاسخة كالتَّواريخ الاستعماريَّة مع عدو همُّه هدم وردم مجتمعنا وترك حطام يصعب تداركه وإعادة البناء فيه من جديد ، فهذه التَّواريخ تعيش فينا وتحدث فينا ألم الانكسار وقد يلخّص هذا الانكسار الموزَّع بين ربوع الوطن العربي في نكسة واحدة وحَّدت الألم العربي وحفرت في النُّفوس صورة الانكسار في القلوب والعقول ، فقوَّة الضَّربة منحت الكتابة روحاً قويَّة .

الشَّاهد الأوَّل :

يعزى هذا الشَّاهد إلى إحدى الشَّخصيَّات الثَّلاث التي اختارها الرَّاجي لبناء روايته والمتعلِّقة بتوفيق الصَّادقي المولود سنة 1931 م ، وهو المخضرم الذي عايش أهمَّ الحقب الزَّمنيَّة في تاريخ

[1] - ***بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ص : 235 .

المغرب" **أحسُّني منتمياً إلى هذه الحركة المتصاعدة صوب أفق الحريَّة والاستقلال ، لكنَّني في الآن نفسه أظلُّ مشدوداُ إلى استكمال الخطوات الموصولة إلى أهدافي الخاصَّة** "[1] ، هو موظَّف في مصلحة الضَّرائب والمحامي والشَّاهد على خيبة الأمل في مرحلة بعد الاستقلال " **كنت أعلِّق أملاً على الاستقلال في أن يجعلني أستفيد من الجهود التي بذلها في الدِّراسة وإعالة الأسرة وإذا به يضعني أمام متاهات مضيّعة ، ويطرح عليَّ أسئلة معقَّدة لم آلفها بعد الاطمئنان والوثوق بالنَّفس على امتداد ثلاثين سنة من حياتي أجدني مقذوفاً في وطيسٍ ملتهب من الصِّراعات والطُّرق المتشابكة** "[2] ، إنَّ الخيبة لا تحيل إلَّا على تلك الدَّلالات الرَّامية إلى السُّقوط والفشل ، وهي دافع إلى حفظ التَّاريخ وإفراغه كتابة .

يكتب " محمد برادة " روايته هذه ليفضح تاريخ الخيبة ويؤرِّخ جملة الصِّراعات والحركات النِّضاليَّة قبل الاستقلال وحتَّى بعده ، ليتشكَّل الصِّراع في هذه الرِّواية من خلال وجهة نظره كمثقَّف من يعارضها من أوجه نظر لمثقَّفين أقرانه ، قضيَّة الصِّراع مع الآخر المستعمر والنِّضال من أجل تحقيق الاستقلال والوحدة الوطنيَّة ، وبين هذا وذاك يمثّل صراعاً متوسّطاً ، وهو ما تفعله السُّلطة وما يعيشه الشَّعب نتيجة تلك القرارات السُّلطويَّة الضَّعيفة .

تظهر تلك التَّحوُّلات التي عرفتها البلاد على شخصيَّة الصَّادقي وترسم عليه ملامح الذُّهول والخوف ، فما يمنحه واقع بعد الاستقلال له سوى تلك الأحداث الدَّامية المتوتِّرة .

---

[1] – رواية ***بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ص : 87 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 66 .

عند معاينة شخصيَّة " توفيق الصَّادقي " نجد أنَّها تتقبَّل التَّناقض فتقبل الاستعمار أو بمعنى آخر ترى فيه المخلِّص لما يعيشه هو ووطنه ، ولعلَّ هذا يحيل إلى دور التَّعليم الذي تلقَّاه على يد المدارس الفرنسيَّة والنَّشأة على يد المستعمر ، وفي مقابل ذلك ترفضه وتطمح للتَّحرُّر منه ، وهذه الشَّخصيَّة تظهر في انقسامٍ واضحٍ بين الهويَّات ، فحين نعاين الجانب العائلي نلفيه فيه على أنَّه معين تكفَّل بعائلته بعد وفاة والده وضمن لهم العيش بعيداً عن الفقر والعوز وفي تعاطيه مع الآخر نجد ذك التَّصالح .

الشَّاهد الثَّاني :

وفيه نلفي شخصيَّةً أخرى اختيرت لها وظيفة المحامي" فالح الحمزاوي " المولود عام 1956 تتعلَّق ذكريات هذه الشَّخصيَّة بفترة تاريخيَّة مهمَّة في تاريخ المغرب تسمَّى أزمنة الرَّصاص وتستعرض هذه الذَّاكرة دور الأحزاب المعارضة والظُّروف السِّياسيَّة المغربيَّة وقضيَّة التَّحوُّلات التي مسَّت نظام الحكم ما بين أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن لتصل حتَّى سنة 2011 م ومشاركة تيَّارات سياسيَّة عام 2011 م .

فحين كان " فالح الحمزاوي " طفلاً صدم بقرار حكومي يمسُّ حذف مادَّة الفلسفة من برنامج قسم الباكالوريا ليكون لهذا الحذف دورٌ في بروز أشكال التَّطرُّف في المغرب ما فتح المجال أمام الطلَّاب للثَّورة والمطالبة بالتَّغيير ، إنَّ مرحلة " فالح الحمزاوي " وسمت بالانخراط في العمل السِّياسي المطالب بالتَّغيير إذ يتشكَّل نضال " فالح الحمزاوي " من خلال فضح وكشف الواقع السِّياسي

وتعرية مظاهر الظُّلم والاستغلال وفي بعض المحطَّات يرى أنَّ النِّضال هو تبديد للعمر ومحاولة إمساك بالوهم تترجم هذه الشَّخصيَّة تاريخ الاضطرابات والانقلابات السِّياسيَّة هي سمة أزمنة الرَّصاص في المغرب التي وصفها السَّارد وكأنَّها ثعبان يغيِّر جلدته ، مشيراً إلى انقلاب الجنرال أوفقير وفي زمن وسم بمشاهد القمع وكتم الأصوات .

" فالح الحمزاوي " هذه الشَّخصيَّة التي تنتظم على أصوات المعارضة اليساريَّة الممتدَّة نحو العلمانيَّة وهو من النَّوع الذي اختار المعارضة بحذر عكس من مالوا نحوها فمالت عليهم إمَّا بالنَّفي أو السِّجن وهذا الحذر جعل من " فالح الحمزاوي " متصيِّداً لتكوُّنات الحياة ومقتسباً ما يشبع المتع الرُّوحيَّة والجسديَّة ليصل في نهاية المطاف إلى يقين يرى فيه أنَّ شيئا لم يتغيَّر بل هناك خديعة وخيبة أمل .

الشَّاهد الثَّالث :

تتحوَّل فيه الشَّخصيَّة جنسيًّا لتحضى في هذا المستوى المرأة بحقِّ المشاركة في السَّرد فنلفي " نبيهة سمعان " المولودة عام 1956 م الطَّبيبة النَّفسيَّة ممثِّلةً لدور المرأة وأهميَّته .

يحقِّق النَّصّ لهذه الشَّخصيَّة النّسويَّة دور المرأة المثقَّفة التي تجاوزت الأعراف واستطاعت تأسيس صالون فكري يضمُّ النُّخبة ، والجماعة المثقَّفة من أجل تداول القضايا المهمَّة ، والبحث عن الهويَّة المفقودة ، وهي تشترك مع " توفيق الصَّادقي " و" فالح الحمزاوي " في البحث عن الدِّيمقراطيَّة .

هذه الشَّخصيَّة التي خالف فيها التَّخصُّص والجنس ، وابتعد عن ميدان الحقوق إلى علم النَّفس قاصداً بذلك أنَّ الصِّراع الممتدّ من فترة الحماية الفرنسيَّة على المغرب إلى الرَّاهن ، وهو في الحقيقة صراع أجيال وصراع مواقف وأفكار وحتَّى طبقات سياسيَّة واجتماعيَّة وثقافيَّة هذه الشَّخصيَّات الثَّلاثة تتَّصل فيما بينها لترسم التَّاريخ الممتدّ من المرحلة الاستعماريَّة إلى خيبة الاستقلال ، وهي شواهد على مراحل التَّاريخ المغربي الحديث ويضاف إلى هذه الشَّخصيَّات شخصيَّة الشَّاب الرَّاجي الذي مثَّل شباب اليوم والمعبِّر عن استمرار الرَّغبة في تحقيق الحرّيَّة والدِّيمقراطيَّة مادامت هناك أزمة يثبتها التَّاريخ .

3-3 – البناء التَّاريخي لصراع هُويَّة الحضارات :

إنَّنا حين دمجنا ثنائيَّة التَّاريخ مع الصِّراع الحضاري لنشير إلى ما يعنيه الصِّدام الحضاري بين الشَّخصيَّات والمواقف وأنَّ هذا الصِّراع وجه من أوجه التَّاريخ .

تمكَّن " توفيق " رغم الأعباء التي أرهقت كاهله خصوصاً بعد فقده لوالده وتولِّيه مهمَّة الرَّاعي لأهل بيته– استطاع مع كلِّ ذلك إتمام تعليمه في باريس بالمراسلة والاستفادة من التَّلاقح الثَّقافي بين فرنسا والمغرب ، الأمر الذي أشعل فتيل اليقظة والحذر لديه خصوصاً في ظلِّ الأوضاع السِّياسيَّة المضطربة التي عاشتها البلاد بعد استقلالها ساعياً إلى تصيُّد الفرص التي تلقي بها الحياة أمام طريقه والتي تخدم حماس طموحه في العمل والتَّدرُّب على يد محامٍ فرنسي كبير كلود " قال لي المستر كلود : " **أنا متفائل الآن ، لأنَّ هناك مجموعة من الفرنسيِّين هنا وفي فرنسا ، لا تتنكَّر**

لمبادئ جمهوريَّتنا التي تقرُّ بالعدالة والحرّيَّة ، أنا أيضاً أنتمي إلى جمعيَّة " الضَّمير الفرنسي " من أجل الدِّفاع على حقوق المغرب في تقرير مصيره ، وهذا لا يتعارض مع إقامة علائق مثمرة في ظلّ التَّرابط والتَّعاون الاقتصادي والاستراتيجي لحماية الصَّداقة المغربيَّة الفرنسيَّة ..." [1] ، وفي محاورة كهذه يبدو الصَّادقي مستوعباً لهذا الفكر ومحاولاً في الوقت نفسه ضبط المشاعر الوطنيَّة والمطالبة باستقلال البلاد أو لنَقُل التَّصالح مع مفهوم الهُويَّة وفي جلسة حوار مع كلود الفرنسي يقول : " **أنت مغربي ولا شكّ ، لكنَّك في الآن نفسه من الذين أصبحوا على تماسٍّ مستمرٍّ مع هويات أخرى بحكم ثقافتك وطموحك المعرفي والمهني ، وهذا الحدث الذي تعيشه بلادك يطرح عليك وعلى أمثالك أن تستوعبوا ملامح الهُويَّة المستجدَّة التي يحملها الاستقلال في طيَّاته ... إنَّه يمهِّد لتغيير الهويَّة الموروثة باتّجاه أخرى قيد التَّشكّل** .." [2]، تخصّص الرِّواية فضاء الآخر ممثَّلاً في فرنسا لتشغل ثنائيَّة الأنا والآخر وفي عرضها لصورة الأنا والآخر توقظ ثورة المقارنة بكلِّ تفاصيلها فتُمثل الأنا في شخصيَّة " توفيق الصَّادقي " والآخر في صورة كلود الفرنسي ولعلَّ طبيعة الحوار تحيل إلى عمق الإيحاءات ما يكشف عن سياسات الاستعمار المتشظِّية في عدَّة أشكال وأساليب حين يلجأ " كلود " إلى الدَّعوة إلى اتِّباع الآخر فهي دلالة مبطَّنة توحي بأنَّ الضَّرب الاستعماري لا يتجاوز أيَّ قيمة وأيّ جزء إلَّا ويقف عنده والرِّواية هنا تجتهد في تصوير صدام الهويَّات بل تفكّك هويَّة الأنا في مقابل الآخر.

---

[1] –*رواية بعيداً عن الضَّوضاء قريباً من السُّكات* ، ص : 57 .

[2] – *نفس المصدر* ، ص : 61 .

من خلال هذا الحوار تتَّضح المقابلة ضمن عمليَّة إضاءة الأفكار ومحاولة ترسيخها في طابع أقلّ ما يقال عنه أنَّه حضاري ينبع من ذات واعية مثقَّفة مسالمة ، في ذات الوقت تحيل الرِّواية إلى أنَّ هذه اللقاءات وجدت لطرح قضايا تمسُّ الأنا والآخر محمَّلة برؤى تستحضر ضمنيًّا اختلاف الموقف بين جمهور النَّاس ، وما يروّج له باسم الدَّور الإيجابي للآخر الذي يكون حاضراً في صورة المستعمر ويظهر النيَّة الحسنة من خلال وجهة نظره المعلن عنها.

يعالج المقطع السَّردي التَّاريخ من زاوية الهويَّة المستجدَّة والتي يفرزها الاستعمار بالدَّرجة الأولى ويتبنَّاها الاستقلال والرِّوائي من خلال تقنيَّة الحوار الجامع بين شخصيَّتي الفرنسي والمغربي يحاول أن يجعل من قضيَّة الهويَّة قيد البحث ويحيل لها بالفقد أو التَّميُّع حين يقول السَّارد : (**هذا الحدث الذي تعيشه بلادك يطرح عليك وعلى أمثالك أن تستوعبوا ملامح الهُويَّة المستجدَّة التي يحملها الاستقلال في طيَّاته**) **يقول: " أن تستوعبوا** " ، وهذه العبارة قد تشي بكثير من التَّأويلات ، يقع في مقدِّمتها توريث هويَّة مفقودة من المستعمر وتمريرها عبر الخطاب اللين الذي يخدم مصالح تميِّع الهويَّة وتمزِّق وجودها التَّاريخي ليلحظ القارئ ازدواجيَّة الطَّرح بين ما يقترحه الآخر "الفرنسي" وما يتلقَّاه الأنا المغربي جاعلاً الرِّوائي وجود مسافات قريبة للتَّصالح مع الآخر الفرنسي والنَّظر إلى فكرة التَّلاقح وتقارب الهويَّات من منظور التَّرحيب وهي نظرة انفتاح ومثاقفة يشير الرِّوائي فيها إلى أنَّ الهويَّة ينبغي أن تتجدَّد بمعيَّة العلاقات مع ثقافات أخرى وأن إدراك الاختلاف هو وعي بالهويَّة والتَّثاقف جزء لا يتجزَّأ من ثقافة الهويَّة بما يعني الرَّغبة في الاستفادة من

ثقافة الآخر ، ولعلَّ المقطع السَّردي التَّالي شاهد على ذلك ، حيث نقرأ في الرِّواية : " **أنا أعاين التَّاريخ مجسّداً في الشَّوارع والبنايات والمؤسَّسات والجامعات والمعارض والمتاحف ..كلّ شبر من هذا الفضاء الباريسي يعجُّ بالأحداث والمآثر، هناك في بلادي أتظاهر بأنَّني أعيش حين أكون في المكتب أو المحكمة أو عندما ألتقي الزُّملاء والزَّبائن**"[1] ، يكشف النَّصّ المقتبس عن المقارنة القائمة بين الشَّعب العربي المغربي والمغاربي عموماً وما يقع في الضفَّة الأخرى خلف البحر وما يثمر عن تلك المقارنة من انبهار بالآخر على جميع الأصعدة وكلِّ المستويات بداية من الصَّعيد التَّاريخي الذي يظهر في القوَّة والسَّيطرة ، مروراً بالأصعدة الأخرى السياسيَّة والثَّقافيَّة والفكريَّة والاجتماعيَّة وغيرها ومقابلة كلّ هذه الأصعدة بحالات القهر والضَّعف والتَّبعيَّة من خلال الاستعمار وحتَّى في بهو الاستقلال الذي لا يحمل إلَّا اللفظة فارغة من الدَّلالة الفعليَّة لها وكأنَّه استقلال بلا قيمة يؤكِّد المقطع السَّردي على الإحساس بالضَّياع والتَّظاهر بالحياة في الحياة ، وهي قراءة من الكاتب تنتقد وجود فجوة عميقة بين البشر يحدِّدها المكان والتَّاريخ ، ويترجمها الرِّوائي " محمد برادة " بتهكُّم في إطار مقارنة بين البلدان القويَّة ونظيرتها الأخرى التي توسم بالضَّعف العام يبثُّها الرِّوائي عبر استطلاع الشَّخصيَّة للذَّات والآخر ضمن مسار التَّاريخ .

لكنَّ الرِّوائي لا يثبت عند فكرة المثاقفة والانفتاح على الآخر دون قيد أو شرط بل يجعل من فكرة المثاقفة تظهر في وجهين وجه عصري يتقبَّل الآخر وينبهر به ويتوق إلى حياة كحياته وفي مقابل هذا الوجه وجه آخر تقليدي يكثر الحواجز قبل أن تصل إلى بيته ليؤول هذا الوجه بالذّهنيَّة

[1] –رواية ***بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ص : 86 .

العربيَّة للرَّجل "الشَّرقي " بالمفهوم العام والذي قد يجيز المثاقفة والانفتاح على الآخر إذا تعلَّق الأمر بقضايا عامَّة – إن صحَّ التَّعبير– ولكن إذا اقترب الأمر من بيته خصوصاً النِّساء منهم سيعطي لفكرة ثقافة الانفتاح عطلة مفتوحة ويعود إلى أصله الأوَّل ويوضِّح ذلك حين قرَّرت ابنته فدوى التي شجَّعها على الانفتاح على الغرب خصوصاً الثَّقافة الفرنسيَّة أن تضعه أمام حلٍّ لا ينتظر التَّحوير أو التَّعديل وهي الفتاة الطَّموح ابنة ثقافة تمجّد الانفتاح على الآخر وهي مبادئ أخذتها عن والدها وهي– الآن– تريد الزَّواج من رجل فرنسي تنظر له على أنَّه فارس أحلامها الواقعيَّة نقرأ في الرِّواية :" **لما أخبرتني فدوى ، زاد معي الخضِر، بها ،بها تتزوَّج واحد نصراني ؟**"[1] ، وهنا يتقدَّم الصِّراع الذَّاتي عند " توفيق " فيقرِّر قبول الصِّهر مع شرط قولبته وفق ما يناسب العرف المغربي وتحديداً العرف الإسلامي ، فيشترط قبوله كصهر ودخوله الإسلام أوَّلاً ، والمفارقة لم يحدث هذا وحدث ذاك لتتزوَّج فدوى بالفرنسي ويتلقَّى " توفيق " التَّوبيخ من عائلة الصِّهر حينما استعرض عليهم كرم الضِّيافة وتفاخر أمامهم بأصناف الطَّعام والبهرجة الزَّائدة ، يقول الضَّيف الفرنسي في رسالته التَّوبيخيَّة للصَّادقي : " **بدايةً ، أتردَّد في أن أشكرك على أيَّام الضِّيافة الحاتميَّة التي خصَّصتها لنا ، أنا وزوجتي وابني ، تردَّدت لأنَّني رجعت من المغرب ونفسي ممتلئة مرارة ، جرَّاء الإحساس بالمهانة ، نعم أقول المهانة ، على الرّغم من أنَّك عاملتنا بحفاوة بالغة وأغدقت علينا كرماً مسرفاً حدَّ الشَّطط** ..."[2]، يطرح " محمد برادة " جوهر

[1] –رواية ***بعيداً عن الضَّوضاء قريباً من السَّكات*** ، ص : 93 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 99 .

الهُويَّة التَّاريخيَّة على مائدة ضيافة فيستحضر فيها العربي والغربي معاً مشخّصاً موضوع الضِّيافة كما هو معروف عند العرب ، بذخٌ وإسراف وتنوُّع على مائدة الطَّعام طيلة أيَّام الاستضافة ، ويقابل هذه الفكرة " الضِّيافة " من خلال المفهوم عند الآخر لتقزّمها عنده وتوضع في خانة السَّطحي فالمائدة المنوَّعة والاهتمام بالطَّعام وصنوفه تعني الإهانة بالنِّسبة لهم فالضِّيافة عند الآخر تتجاوز البعد المادِّي (تنوُّع الأطباق وكثرتها ...) إلى ضرورة أخرى تكون الضِّيافة فكريَّة ليكون فيها الاهتمام بالتَّاريخ الخاصّ بهذا الآخر وانتصاراته وإنجازاته هي محور مائدة الضِّيافة لا الطَّعام .

ليصبح هذا الكرم عند أهل العريس الفرنسي نوعاً من الإهانة فأصول الضِّيافة " عندهم " هي الاهتمام بالتَّاريخ والإصغاء لمراحل الكفاح والعصاميَّة محلّلاً بذلك فجوة العقليَّة بين النَّموذج الشَّرقي" الفكر العربي " والنَّموذج الغربي ، فما تحيل إليه هذه الضِّيافة حين جمعت بين الأنا العربي والآخر الغربي هي رؤية سطحيَّة لجوهر الأمور يضاف لها الجهل التَّام بعمق الآخر وسطحيَّة الأنا ما يحيل إلى أنَّ هذه الثُّنائيَّة تكشف عن لبس العلاقة بين الغرب والعرب وصعوبة إدراك الأنا للآخر والعكس ، وهنا يحضر التَّاريخ ضمن هذه المقارنة ليكشف الأدوار بين هذه الثُّنائيَّة ويصنِّفها انطلاقاً من الرُّؤى المختلفة إلى سلبيَّة وإيجابيَّة .

إنَّ هذه الرِّواية تعاملت بوعيٍ فكريٍ وفنِّي ونقدي مع هذا النَّوع من الصِّراعات وفي ذات الوقت ضمنَّت التَّاريخ فيه ، و يمكن القول إنَّ " محمد برادة " من خلال تعامله التَّاريخي هذا يجدِّد في

الكتابة التَّاريخيَّة وكأنَّه " يوصي " بكتابة الزَّمن الحاضر ليناقش اللحظة التَّاريخيَّة الرَّاهنة ويجعل من ذاته بالدَّرجة الأولى شاهداً على هذا التَّاريخ والمخبر عنه بالرّغم من أنَّ تصوير التَّاريخ هو أمرٌ نسبيٌّ إلى حدٍّ بعيد .

3-4- استنطاق التَّاريخ بعيداً عن الضَّوضاء :

ووفق ما ظهر لنا من خلال هذا النَّصّ السَّردي أنَّ صاحبه ارتحل في الزَّمان والمكان بغية تشييد هذا المعمار الرِّوائي والحصول على المادَّة الإبداعيَّة لبناء النَّصّ الرِّوائي النَّاضح على مستوى التَّخييل والتَّوثيق والإبداع .

ليظهر ذلك في جماليَّة تحويل المادَّة المرجعيَّة إلى متخيّلات مختلفة ومتنوّعة تبدو في انجسام واتِّساق ينزلق المبدع فيها بين تعدُّد المواضيع دون أن يركن بشكلٍ قارٍّ إلى إحدى هذه المواضيع كالتَّاريخ مثلاً ، فيوقع الرِّواية بين شراك الرِّواية التَّاريخيَّة جاعلاً التَّاريخ ركناً من أركان الرِّواية بمعنى رمز يحيل إلى دلالة معيَّنة ومعطياً إيَّاه الأولويَّة الكتابيَّة فالتَّجارب المنوّعة بين السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والثَّقافيَّة تحتاج إلى زمنٍ معيَّن حتَّى تختمر عند الرِّوائي وتصوّر في رواية وفق ما يراه ملائماً لها شكلاً وتقديماً ، ورواية " بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات " ليست رواية تاريخيَّة تقليديَّة تعليميَّة أو إخباريَّة تسجيليَّة وإنَّما هي رواية تربط الوصل مع التَّاريخ فيكون التَّاريخ فيها حاضراً بين ثنايا الأحداث وداخل الشَّخصيَّات بما يعني داخل سلوكاتهم ومواقفهم فتحيل القارئ على وسط تاريخي جمع فئة معيَّنة ورسم على نحو معيَّن .

وعليه هذه الرِّواية هي تخييل فنِّي جمالي يبعث في المتلقِّي الشُّعور باللذَّة النَّصيَّة التي تأخذه في رحلة ذهاب وإياب بين الحاضر والماضي ليكون هذا الأخير رمزاً سميائيّاً يفسِّر الحاضر من خلاله وينتقده بسخرية تلك المقولة الشَّهيرة " ما أشبه اليوم بالبارحة " ، وبين الماضي والحاضر تكسب هذه العلاقة قيمتها الفنّيَّة في الرِّواية " لجعل القارئ يعيش التَّاريخ بمفهومٍ جديد يفي بالمقتضيات الرَّاهنة "[1].

إذن كان التَّاريخ في هذه الرِّواية محور تقاطع مع البناء التَّخيّلي ويظهر في صفات التَّسلُّل والتَّشابك مع التَّخيُّلي لحظة اعتماد المبدع على أسلوب تكملة الفراغات وإشباع الحالات والحاجات الشُّعوريَّة واللاشعوريَّة في فضح المضمر وكشف المسكوت عنه .

يظهر أنَّ " محمد برادة " اختار شخصيَّاته بوعيٍ وانتقائيَّة لتتحدَّث بلسان التَّاريخ وتستجوب تلك الفترات ويمكن القول إنَّ هذه الرِّواية تمنح للقارئ سجلًّا تاريخيًّا ذا طابع سردي فنِّي يحمل في ثناياه جملة من الصِّراعات ، والتَّناقضات ، وقضايا ترتبط بالواقع المغربي بين الفترتين " الاستعمار والاستقلال " وأزمات تتكاثر بسرعة بكتيريَّة كالبطالة التي تفتح مع بداية النَّصّ مع السَّارد الرَّاجي ، ويضاف إلى ذلك قضايا أخرى سياسيَّة وفكريَّة وثقافيَّة مروراً بالهُويَّة التي تفرض نفسها .

فيحضر التَّاريخ في هذه الرِّواية بين عام 1947 م وصولاً إلى التَّاريخ المعاصر ، ومع العقد الأوَّل للألفيَّة الثَّالثة ليبنى هذا التَّاريخ في صيغة حياتيَّة قريبة يشاهدها الإنسان المغربي وتشهد أهمَّ المراحل التي صنعت كبرى الأحداث وأعتى الأزمات في حياته وواقعه ، يقول السَّارد : " **وكأن ليس**

[1] – بوخالفة ، (فتحي –) : ***رؤية التَّاريخ في الرِّواية المغاربيّة الحديثة ، مرجع سابق*** ، ص : 179 .

هناك ماضٍ وإنَّما حاضر متنوِّع الوجوه والأقنعة "[1] ، وفي محطَّة أخرى من الرِّواية وفي عبارة مشابهة مخالفة يقول الصَّادقي : " **صرت أعي أنَّ التَّاريخ له أكثر من وجه ومنطق على أرض التَّحقُّق "**[2] ، وكأنَّ الذَّات تعجز عن القبض على الزَّمن في إطاره التَّاريخي .

وأثناء إنتاج تاريخ تخيُّلي لهذه الرِّواية تشتغل في خواصِّها الأولى على طريقة بثِّ مادَّتها وتوثيق أحداثها التَّاريخيَّة التي تستلهم البناء من واقع ماض وتمنح الدَّلالة إلى سلطان محتمل يرضخ إلى برنامج تخيُّلي يؤطِّر السَّرد الرِّوائي المتشبِّع بطرائق ما بعد الحداثة .

تحاول الرِّواية أن تظهر حجم الألم والأسى الذي طبع في نفس المثقَّف العربي تحديداً ، وكأنَّ في الحنين إلى الماضي آلماً في الحاضر بسبب الخيبة والصَّدمة التي تحاصر الذَّوات ، وحين تقف الذَّوات لتتأمَّل هذا التَّاريخ تتداعى مراسيم الخيبة ، الأمر الذي يصنع في عمق هذه النُّفوس ثورةً لخلق مساحات فنّيَّة جديدة تحوي وتبوح بضيق المشاعر وتعبِّر عن الأزمة التي ظهرت بعد جيل المقاومة وما وصل إليه الإنسان العربي بعد حال الصِّدام بواقع أشدَّ بؤساً وأوفر خيبة ، وتحديداً حين أدرك أنَّ مرحلة التَّحرُّر والاستقلال التي انتظرها بشغف تمرُّ به دون أن تحقِّق أمامه استقلالاً وتقدُّما حقيقيَّين .

وبمعنى آخر تصف الرِّواية المغرب بوجهٍ خاصّ يجوز فيه التَّعميم على الوطن العربي بشكلٍ عام وإن نال الاستقلال في شكله الواضح إلَّا أنَّه لايزال تحت رحمة التَّبعيَّة الخارجيَّة بأشكال عدَّة

---

[1] –***رواية بعيداً عن الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ص : 16 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 83 .

ومنوَّعة والرِّواية تتوقَّف عند هذا النَّوع من الاستقلال النَّاقص حين يذكِّرنا السَّارد بمدينتي سبتة ومليليَّة ، يقول السَّارد : " **النَّاس باغيا تعيش أخاي .كلّهم باغيين الرَّفاهية وراحة البال يكذب عليك اللي يقولك باغي يحرّر سبتة أو مليليَّة . سقسيني أنا اللي تنهرب السِّلعة من هناك باش نبيعها هنا وزايد حتَّى واحد من المغاربة في سبتة ومليليَّة ما باغي يرجع للمغرب على ودّ خايفين يضيعوا الحقوق اللي تتعطيها لهم اسبانيا هذا هو الكلام المفيد** .." [1] ، وذلك لأنَّ حركة الاستقلال لم تتحقَّق بعد الانتصار الصَّريح والحريَّة اللازمة .

فرغم حماس المقاومة والنِّضال والشَّغف والتَّطلُّع نحو الاستقلال إلَّا أنَّ حالة الانفصام الذَّاتي هي نتاج تلك المرحلة ، فبين ماضٍ عريق وحاضرٍ مرتبك ضبابي لا يظهر طريقه لا من أين يبدأ ولا إلى أين ينتهي المقْصِد وإحباط يحاصر فئة الشَّباب الذي تجمَّدت لديه مفاهيم القيم والعادات النَّبيلة وأصبحت سبله نحو تصيُّد الفرص والإمساك بوظيفة فقط .

إنَّ هذه الرِّواية التي تستلهم تاريخاً ليس بالبعيد تحاول النَّبش في داخل الإنسان العربي المنقسم بين ماضٍ مميَّز يؤطِّره الأمل ويسوقه هدف الانتصار والاستقلال ، مميَّز في حفر معالم المقاومة والبطولة ، وحاضر ممزَّق جعل الحياة تبدو أسيرةً بين تعدُّد الثَّقافات ورهينة الانبهار بتفوُّق الأجنبي وبين هذا الزَّمن وذاك يطوِّر الرِّوائي حالة التَّمزُّق بين الماضي " القوي " والحاضر المنهك .

وعليه هناك صرامة روائيَّة تقترب من الوضوح في استنطاق التَّاريخ ومعالمه الكامنة في أعماق النُّفوس البشريَّة فهذه الرِّواية انتخبت تدرُّجات الحياة الاجتماعيَّة والتَّاريخيَّة والسِّياسيَّة للمجتمع

[1] -رواية ***بعيداً عن الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ص : 19 .

المغربي ضمن سياج زمني يسجِّل ملامح المقاومة ولحظات الاستقلال " **وها هو يوم الاستقلال (2 مارس 1956) يغمرنا بالمسرَّات والاحتفالات وسيل من الخطب التي لا تنتهي**"[1] ، وما بعده " **عند الاستماع إلى زبائني وهم يشرحون قضايهم يتولَّد لديَّ إحساس عارم بذلك الانطفاء والانكسار لا أستطيع إلَّا أن أقارن بين سنوات ما قبل الاستقلال وتلك التي تلتها لأمدٍ قصير، وما بين الذي أعايشه منذ عقدين ، أحار في تعليق ما أعاينه من فروق ، فأعزوه إلى فقدان الحماس**" [2] ، وفي ذلك قدَّم " محمد برادة " رحلة ليست بالقصيرة ، سوسيولوجيَّة تاريخيَّة ثقافيَّة مرَّت بها نماذج بشريَّة عاشت تغيُّرات إيديولوجيَّة ، وفكريَّة لتلتقي في مسرح تاريخي واحد هو تاريخ المغرب وهي محاولة كاشفة لرحلات البشر ، وأزمات الذَّوات على مسار التَّاريخ لتكون الرِّواية بذلك " الوسيلة الوحيدة التي تحاول أن تصل لدرجة من درجات الصِّدق ، ذلك الصِّدق الذي يجعل الصُّورة الذِّهنيَّة للقارئ " المتلقِّي" متقاربة مع الصُّورة الذِّهنيَّة للمؤلِّف ، وإن ظلَّ الحوار مفتوحاً بيننا وبين الآخرين حتَّى تتقارب رؤيتنا وإدراكنا للأشياء موضوع العالم .." [3] .

يمكن القول إنَّ صياغة هذه النَّماذج لشخصيَّات متخيَّلة تحمل الزَّمن الماضي والحاضر فلا نكاد نعثر فيه على منطق التَّفريق والفصل بين هذين الزَّمنين أو تحديد سياق التَّاريخ لكلٍّ منهما ، وذلك لأنَّ الرِّواية تحاول : " عبر هذه الشَّخصيَّات وبما يرتبط بها من أحداث وأمكنة أن تدخل التَّنوُّع

---

[1] –رواية ***بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات*** ، ص : 62 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 75 .

[3] – هليل ، (جلال أبو زيد –) : [2006 م] ، ***فلسفة الشَّكل في العايش في الحقيقة*** ، مجلَّة فصول ، العدد : 69 ، ص : 147 .

الكلامي الاجتماعي إلى عالمها التَّخيُّلي وبشكلٍ يمكنها من نمذجة الواقع وتعميمه فنّيًّا في تيمة مشهديَّة سرديَّة وصفيَّة روائيَّة "[1] .

ثمَّة تحوُّلات متعدِّدة تخصُّ الوعي التَّاريخي وتطوُّراته ، وهذا الأمر يشكِّل دوراً مهمًّا في حركيَّة التَّطوُّر التي تمسُّ الرِّواية ، وحينما ترصد ذلك الوعي وتجسِّده في كتلة فنّيَّة مصاغة كتابيًّا على أنموذج الحفر التَّاريخي وفضح ثغراته ، فترى (الرِّواية) (خارجها) تاريخ انقسم إلى "(ما قبل) وما بعد" وتصوغ داخلها تاريخاً رغبيًّا ينتظر أزمنة التَّحرُّر"[2] .

ولا يتمُّ الخلاص أو التَّحرُّر إلَّا إذا اشتغلت حواس الخيال ورصدت جموع تلك الأزمنة وانقساماتها بين حياة النَّاس فتذوب الحدود بين الماضي والحاضر بين يدي البحث الرِّوائي واستكشاف المعرفة بمعنى أنَّ " الفنَّ يحاور الإنسان المفتوح على الرَّغبات والأزمنة الطَّليقة ... فهناك جاذبيَّة الأسلاف المرتاحة إلى تواتر الكتب ، وهناك الإنسان المبدع المفتون بفضول المعرفة "[3].

يتناسل التَّاريخ لينتج صوراً تحفر في عمق الفكر التَّاريخي للأفراد فمجمل المواقف والسُّلوكات هي ردود أفعال حتميَّة لترسُّبات حضاريَّة وتاريخيَّة حقَّقها تطوُّر المجتمع أو تخلُّفه ، والرِّواية التي تترك حيِّزاً لدور التَّاريخ ليلقي خطابه الخاصّ الموصوف ببنيته التَّخيُّليَّة ليغدو صانعا للتَّاريخ ومنطلقه منه

---

[1] – عبيد ، (عبد الرزاق –) وَ باروت ، (محمد جمال –) : [1991 م] ، **الرِّواية والتَّاريخ** ، ط 01 ، دراسة في مدارات الشَّرق ، دار الحوار ،اللاذقيَّة ، سوريا ، ص : 75 .

[2] – دراج ، (فيصل –) : **الرِّواية وتأويل التَّاريخ** ، مرجع سابق ، ص : 201 .

[3] – **المرجع السَّابق** ، ص : 189 .

لهذه الصِّناعة بواسطة الخيال فيكون " الخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التَّاريخ بناء على معطيات التَّاريخ نفسه ... "[1] ، وكلُّ ذلك يندمج في معمل روائي يتميَّز بانزياحاته اللغويَّة وتعميماته الفكريَّة تؤول مطارح الوصف والتَّعبير إلى الكون والحياة في رؤية سوسيولوجيَّة تاريخيَّة ثقافيَّة وفق المنطق الفنِّي الجمالي ، فعندما نعود إلى الأسئلة التي انطلقت منها الرِّواية مع الرَّاجي والرَّحماني وعند الوصول إلى آخر عبارات الرِّواية ندرك أنَّ الرِّواية حاولت معالجة تلك الإشكاليَّة منطلقة مع المثقَّف المندمج مع واقعه والذي يدرك وجود أزمة ويبحث لها عن حلّ ، ولعلَّ هذا هو دور المثقَّف الذي يتطلَّع إلى واقع أفضل ويناضل من أجل تحقيق الأفضل لوطنه .

يمكن القول إنَّ لتقسيم الأحداث على الشَّخصيَّات وفكرة الأجيال المتعاقبة ، هي نوعٌ من الإفصاح المتعمَّد على التَّصوير الفنِّي المدعم بإبراز وجهة نظر الرِّوائي " محمد برادة " ، فالقارئ وهو يتنقل بين الصَّفحات يجد ذلك الشَّرح والتَّوضيح والاستنتاج ، وهي أساليب معالجة يطمح من خلالها الرِّوائي إلى إيصال فكرته إلى القارئ دون الاستعانة بإطار العمل المرفوق للشَّخصيَّة على الرّغم من إدراك القارئ لذلك الأسلوب المعتمد على تعدُّد الأصوات وهي على الأغلب تقنيَّة خاصَّة به تجمع بين الرِّوائي والنَّاقد في محاولة لإزاحة الحدث الرِّوائي بشكلٍ مؤقَّت وتعويضه بإعادة تمثُّل التَّطلُّعات العامَّة من خلال ما مضى وما سيأتي معبّراً عن موقعه بعيداً عن الضَّوضاء وقريباً من السُّكات بأسلوبه ووفق حكمته .

[1] – الشّمالي(نضال) : ***الرِّواية والتَّاريخ*** ، مرجع سابق ، ص : 138 .

خاتمة الفصل :

يمكن القول إنَّ انصهار اللحظة التَّاريخيَّة والاجتماعيَّة والحضاريَّة ضمن بوتقة الخصوصيَّة بغية تشييد الزَّمن التَّاريخي في الرِّواية تستدعي تحوير الشَّخصيَّات والأحداث التَّاريخيَّة وجعلها مواد وأدوات وتقنيَّات ليس الهدف منها – في الغالب – إعادة التَّاريخ بل خلق جدليَّة الاتِّصال والانفصال بين الواقع والتَّاريخ والمحتمل التَّخيُّلي لينتج عن هذا التَّفاعل معايشة التَّاريخ دون خيانة للتَّاريخ وفي ذات الوقت الحذر كلَّ الحذر من أن يكون التَّاريخي خانقاً للأدبي وطامساً له في جنسه وبالتَّالي مميتاً للرُّوح الأدبيَّة الفنّيَّة فيه ، ومهمَّة النَّجاح في إنتاج التَّركيبة مزدوجة تحمي للتَّاريخ حقائقه وعظم أحداثه وللأدب جماليَّته الفنّيَّة باستثمار مقتضيات التَّخيُّل متقنا فيها المبدع اللعب على أوتار الفنِّي والجمالي لكسر جدّيَّة التَّاريخ وخشونته ، وفي الحقيقة ليس الأمر فيها هيّناً وميسَّراً وإنَّما الأمر يتطلَّب درجاتٍ واعية من الوفاء لكلاهما ففي استلهام الرِّواية للتَّاريخ أو زوايا منه قد تكون مجازفة خطيرة العواقب وقد تكون ركيزة تضمن للرِّواية وقوفاً فنّيًّا معتدلاً .

الفصل الرابع

البناء الدرامي من الرِّواية إلى السِّينما

قراءة في روايتي نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

والحنش لعبد الإله الحمدوشي .

1- جمالية تداخل الدرامي والتَّاريخي في رواية نزيف الحجر.

2- البناء الدرامي من الرِّواية إلى السِّينما في رواية الحنش .

3- النَّصّ من الكتابة الرِّوائيَّة إلى الصُّورة السِّينمائيَّة .

تمهيد:

بات من المعلوم الآن أنَّ النَّقد الأدبي يعيش حالةً جديدة مختلفة عمَّا كان عليه سابقاً ، فالنَّقد اليوم يرفض العادات القديمة المنطلقة من رحم تجربة إصدار الأحكام الانطباعيَّة والعشوائيَّة في التَّعليق بل أصبح اليوم ينظر إلى النَّصّ بوصفه عالماً معرفيًّا مكتنز الذَّخائر ، وعميق الدّلالات ومميَّع المقاصد ومترامي الأبعاد وهنا نتوقَّف عند " تزفيتان تودوروف " (Tzvetan Todorov) حين قال : " نعدّ الإبداع الأدبي بنيةً قادرةً على تلقِّي عدد لا حدَّ له من التَّأويلات ترتبط بزمان متلفَّظاتها ومكانها ،كما ترتبط بشخصيَّة النَّاقد والمظهر المعاصر للنَّظريَّات الجماليَّة وهكذا ... "[1] .

وهي ثورة على القديم ونظرة جديدة للنَّصّ بحيث يصبح النَّقد نصًّا جديداً موازياً للنَّصّ الإبداعي الأوَّل فيكون للنَّقد وظيفة توليد النُّصوص من النَّصّ الواحد وفق ما يمليه التَّأويل يقول " رولان بارث " (Roland Barthes) : " يبدو أنَّ النَّصّ الأدبي سيظلُّ حقلاً خصيباً لكلِّ التَّجارب المنهجيَّة والفلسفيَّة ، فبعد " ماركس " و" فرويد " و" سارتر " جاء " جاك ديريدا " ليحاول تطبيق النَّزعة التَّقويضيَّة على النُّصوص الأدبيَّة التي كلف بها كلفاً شديداً ، حتَّى كأنَّه عنِّي في حياته الفكريَّة بالتَّنظير للنَّقد الأدبي أكثر مما عني بالاشتغال بقضايا الفلسفة ومعضلاتها ، من

[1] - (Derrida lepetit : **Robert des noms** , prapes.) نقلاً عن : مرتاض ، (عبد المالك -) : [2005 م] ، ***في نظريَّة النَّقد*** ، دار هومة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، الجزائر ، ص : 88 - 89 .

أجل ذلك نجد نظريَّة التَّقويض الفرنسيَّة تتوجَّه نحو النَّصّ الأدبي أساساً تعالجه وتنظر لقراءاته وتأويله ووجوده وفهمه" [1] .

ذلك أنَّ النَّقد الأدبي يتعامل مع النُّصوص بتفاعلٍ يظهر من خلال الكشف عن ما أضمر من أنساق وحال العلاقات المؤلّفة بين الذَّاتيَّة والموضوعيَّة عبر فضاء اتِّساعي يصبح فيه القارئ مؤلّفاً جديداً للنَّصّ وفق ما تمليه مقدرته القرائيَّة .

في هذا الفصل المخصَّص للبناء الدرامي نستعين بالرِّواية المغاربيَّة المعاصرة ونقف بوجهٍ خاصّ وضمن الأدب المغاربي الرِّوائي تحديداً عند الرِّوائي الشَّهير المعاصر الذي يكتب بصوت الصَّحراء وبسحر طابعها ، " إبراهيم الكوني " من خلال روايته " نزيف الحجر " فنقف عند هذه الرِّواية من خلال دراما التَّاريخ في الصَّحراء رغبةً منَّا في الإحاطة بالبناء الدرامي من خلال هذه الرِّواية ونرفق هذه الرِّواية بأختٍ لها من القطر المغاربي لكاتب روائي وسناريست مغربي وهو " عبد الإله الحمدوشي " منطلقين من فكرة أقسام ثلاثة للدراما نخصِّص القسم الأوَّل عند الدراما الممزوجة بالتَّاريخ لنلامس العنوان الرَّئيسي للبحث ولنكشف عن جماليَّة التحام الثيمات داخل العمل الرِّوائي المغاربي ثمَّ نخصِّص القسم الأكبر من هذا الفصل لرواية " الحنش " فندرس البناء الدرامي من زاويتين ، الأولى تتعلَّق بالجانب الدرامي في الرِّواية وكيفيَّة بنائه ، وليكون الجانب الثَّاني مخصَّصاً للتَّحوُّل الدرامي من النَّص في شكله الورقي (الرِّواية) إلى الشَّكل التَّصويري (الفيلم

[1] – *المرجع السابق* ، ص : 87 .

السِّينمائي) وقبل أن نخوض غمار التَّحليل والدِّراسة النَّقديَّة لهذه المدوَّنات يستدعي منَّا البحث الكشف على بعض المصطلحات الإجرائيَّة.

1- جماليَّة تداخل الدرامي والتَّاريخي في رواية نزيف الحجر:

1-1 – الصِّراع الدرامي :

يُعرف الصّراع على أنَّه ذلك " التَّدفّق الحركي المتصاعد الذي يعمل على تجميع العناصر الدراميَّة المتفرّقة والمتباعدة، فإذا هي تتقارب وتشبك وبعد ذلك تصطرع، ثمَّ تبلغ الذُّروة في العنف ثمَّ تنحدر إلى الحلّ" [1].

فالشَّريط اللغوي المنسجم وتدافع الأحداث وسط فضاء زماني ومكاني مدروس الأبعاد ومحدَّد المضامين كلُّ هذه المعطيات لا تؤدِّي وهي مجتمعة المقصد الرِّوائي ما لم ترفق وتدعم بنسيجٍ بنائي منظَّم للوقائع ، وهذا النَّسيج هو من مهام الحبكة باعتبارها هيكلاً صلباً توكل له مهمَّة تنظيم مختلف الوقائع وإيقاع القارئ في شباك هذا النَّصّ ومحاصرة وعيه ووجدانه ، ما يعني أنَّ مفهوم الصِّراع قابل للتَّوسُّع إذ يتَّسع وفق دائرة المتغيِّرات "والمستجدَّات والحركات السّياسيَّة والفكريَّة والاجتماعيَّة والمهنيَّة والفنّيَّة وتكريس ما يعرف بصراع الحضارات ، وتباين القيم وازدواجيَّة المعايير والمفاهيم ، واختلاف العادات والتَّقاليد بين الشُّعوب ... وما إلى ذلك ممَّا يلقي بظلاله على خارطة النَّشاط الثَّقافي عامَّة والإبداع الفنِّي والقصصي ومنه – على وجه الخصوص– وإذا نشهد

[1] – مجموعة نقاد : [1988 م] ، ***توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان*** ، دط ، وزارة الثَّقافة المركز القومي للأدب ، القاهرة ، مصر ، ص : 14.

فوق ما ذكرنا مجموعة من الصِّراعات قد تكون خارجيَّة حينما تجري بين الشَّخصيَّات المتعدّدة وقد تكون داخليَّة حينما تشكِّل النَّفس البشريَّة محور ارتكازها ، وقد تكون فكريَّةً حينما تتناول المطلق من المعاني أو ما اصطلح على تسميته بصراع الأفكار"[1] ، يقوي الصِّراع الحدث ويجعله مشكِّلاً للبناء الدرامي وعموده الفقري " فلا قيمة للحدث إلَّا بالصِّراع الذي يعطينا المبرّر لبداية الأحداث ، وهو يعني وجود قوَّتين رئيسيَّتين متعارضتين ينتج عن التحامها أو تقابلها ذلك الصِّراع ، الأمر الذي يدفع الحدث إلى الأمام من موقف لآخر في حركة مستمرَّة تسير بالبناء الدرامي إلى ذروة رئيسيَّة للأحداث ثمَّ إلى نهاية ، فهو المحرّك الدَّاخلي للعمليَّة الدراميَّة " [2] ،وهذا يعني أنَّ الصِّراع الدرامي هو ذلك الصِّراع الذي ينشأ نتيجة تفاعل قوى متعارضة – أفكار أو مصالح إو إرادات– تسعى كلٌّ منها إلى إسقاط الأخرى والتَّغلُّب عليها ، وحين يكون الصِّراع قويًّا تتحقَّق فنيَّة العمق الدرامي ، يقول " عبد العزيز حمّودة " : " إنَّ الصِّراع يمثِّل العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث" [3] ، ويتشكَّل ذلك وفق رؤية دراميَّة معيَّنة " فرؤية الدراما في شيءٍ ما تعني تبين عناصر الصِّراع فيه والاستجابة عاطفيًّا إلى عناصر الصِّراع هذه وتتألَّف هذه الاستجابة العاطفيَّة من كونها تثار بالصِّراع وتدهش له " [4] .

---

[1] – عبد الله زين العابدين ، (أمل –) : [2010 م] ، **الصّراع الحضاري في الإبداع القصصي السَّعودي** ، أطروحة دكتوراه ، في الدراسات الأدبيَّة ، جامعة أم القرى السَّعوديَّة ، ص : 03 .

[2] – نصيف التّكريتي ، (جميل) : [1998 م] ، **قراءة وتأمُّلات في المسرح الإغريقي** ، ط1 ، الشُّؤون الثَّقافية العامَّة ، بغداد ، ص : 90 .

[3] – حمودة ، (عبد العزيز –) : [1998 م] ، **البناء الدرامي** ، دط ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ص :117 .

[4] بنتلي ، (إريك –) : [1982 م] ، **الحياة في الدراميَّة** ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط2 ، المؤسَّسة العربية للدراسات والنَّشر ، لبنان ، ص : 8 .

يمكن أن يوصف الصِّراع الدرامي بالقلب النَّابض في العمل الأدبي والباعث على الاهتمام عند المتلقِّي والمحفّز للرَّغبة نحو تلقِّي العمل الدرامي ، فهو المركز الحقيقي للوصف بالدرامي فإن تمكَّن المبدع من تأطير صراع درامي قوي استطاع أن يحدث قوَّة توتُّريَّة في عمله الدرامي ناقلاً إيَّاها إلى قوَّة توتُّريَّة تحدث داخل المتلقِّي تجذب المتلقِّي نحو حلبة العمل الإبداعي بسلاسة فنّيَّة خاضعة لقوَّة الإبداع الدرامي .

1 – 2 – القارئ والدراميَّة :

في كثير من المحطَّات تنقل الدراميَّة من النَّصّ الإبداعي لتتشكَّل ملامحها في القراءة النَّقديَّة وكأنَّ التَّداعي الدرامي الذي تحقّقه اللغة الإبداعيَّة المكوّنة للنَّصّ الأوَّل يتسلَّل ليظهر في لغة النَّقد وعلى حدِّ تعبير " علي تميم " : " فليس من قبيل التَّوهُّم القول بأنَّ المواجهة بين الأدب والنَّاقد هي من حيث الجوهر دراميَّة بحدّ ذاتها "[1] ، فالنُّصوص الجيِّدة تخلق جوًّا جديداً للقارئ بحيث يرى في نفسه فعل الشَّخصيَّات فيتعاطف مع بعضها ويكره البعض الآخر ، وقد يتجاوز ذلك إذ يعيش داخل النَّصّ وهنا هو محاصر من خلال الإطار الدرامي ومساهمات القارئ في النَّصّ هي في حدِّ ذاتها صراعات ، فهو ينساق وراء موجة الأحداث وبأحكام فنيَّة يكون " هو " في علاقة دراميَّة ، وهذا ما أشار إليه " رولان بارث " حين قال : " إنَّ ما أتذوَّقه في قصَّة من القصص

[1] بن تميم ، (علي –) : ***السَّرد والظَّاهرة الدراميَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 14 .

ليس هو مضمونها مباشرة ولا بنياتها ولكنّي أتذوَّق بالأحرى الخدوش ، إني أركض ، أقفز ، وأرفع رأسي ، وأعود للغوص ثانية "[1] .

فالنَّصّ الإبداعي النَّاجح– حتماً – مفتوح على العلاقات وفي النُّصوص المتوجِّهة لما هو درامي يحدث عمق العلاقة لتصل درجة الحميميَّة ، فمادَّة النَّصّ هي المشكِّلة لديناميَّة المواقف ، وهي المشكِّلة لردَّة فعل القارئ ، وهذه هي من بين مهمَّات العمل الدرامي ، أي القدرة على استفزاز الانفعالات لتكون اللحظة الدراميَّة المأزومة "هي المعبَّأة بالتَّوتُّر ، والتي تنحرف بمسار السَّرد وتجعله ينمو حتَّى تتأزَّم ذات القارئ " [2] .

فما يشهده القارئ من ارتجاجات وارتحالات جماليَّة تكون بقيادة الحركة والتي هي عمود من أعمدة الدراما وصاحبة الفضل في تأطير العلاقة بين المادَّة النَّصيَّة الإبداعية والقارئ ، أو بمعنى آخر يمكن للحركة أن تصنع حقل الاهتمام عند القارئ ، غير أنَّ مسألة التَّوظيف للعناصر والتّقنيَّات الدراميَّة تتطلَّب الدقَّة بحسب الضَّرورة ، فأيّ زيادة في الجرعة الدراميَّة تشوِّه النَّصّ لذلك ينبغي أن يكون في الحسبان " أنَّ الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب ، الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمّم إذا أسرف في استعماله دون حاجة فإنَّ ذلك يعني تبديد قوَّته ، في

---

[1] – بارث ، (رولان –) : [1992 م] ، **لذَّة النَّصّ** ، ط1 ، ترجمة : منذر عيَّاشي ، الأعمال الكاملة ، مركز الانتماء الحضاري ، سورية ، ص : 36 .

[2] – بن تميم ، (علي –) : **السَّرد والظَّاهرة الدراميَّة ،مرجع سَّابق** ، ص : 16 .

وقتٍ تكون فيه تلك القوَّة ضروريَّة جدًّا ، ولذلك فإنَّ النَّهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر وادِّخاره للمناسبات المهمَّة " [1] .

فلا حاجة إلى الإسراف الدرامي بحيث يكون من قبيل التَّباهي بقدرة والإطالة واللعب على وتر التَّشويق المملّ فحاجة النَّصّ إلى الرُّؤيا الدراميَّة وفق الحالات والسِّياقات اللازمة لا أن تكون رحلة عبثيَّة نحو شيءٍ ضائعٍ محصِّلته النِّهائيَّة هي جرعة دراميَّة فائضة بسبب اشتهاءٍ ذاتي أدخل العمل الأدبي الإبداعي في سردابٍ معتم .

ولا ريب أنَّ عمليَّة البناء الدرامي تستند على تقنيَّة التَّعاطي الرَّحب مع طاقم من المكوِّنات التي تشكِّل الرُّؤية الفنّيَّة للعمل : " فيكون للفعل بداية ووسط ونهاية ، فالخطُّ الدرامي يبدأ بمقدِّمة ثمَّ فعل ينمو ويتصاعد إلى الذُّروة ثمَّ الحلّ ، والفعل الفنِّي لا يعني تلك النَّشاطات الحسّيَّة للإنسان وإنَّما الكوامن الموجودة خلف تلك الأفعال التي لها طول معيَّن" [2] ، لذلك فأفعال النَّصّ في حدِّ ذاتها قد تكون مظهراً من مظاهر التَّعبير عن الحدث ، فهي تجسِّد المشاعر ، وتترجم ردود الفعل الانفعاليَّة ، وتوجّه تحرُّك الشَّخصيَّات وقد يصل المؤلِّف الدرامي إلى درجة المحلِّل النَّفسي فيؤلِّف طباع الشَّخصيَّات وعواطفهم وسلوكاته لها بالغ الأثر في نفسيَّة المتلقِّي قد لا يجد لها مخرجاً إلَّا من خلال تعاطيه مع العمل الإبداعي .

---

[1] – أحمد علقم ، (صبحة –) : ***تداخل الأجناس الأدبيَّة في الرّواية العربيَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 50 .

[2] – سوالمي ، (الحبيب –) : [2016 ، 2017 م] ، ***الممارسة المسرحيَّة المعاصرة في الجزائر بين الهويَّة والاحتراف*** ، أطروحة دكتوراه ، إشراف : د. أميمون إبراهيم ، جامعة وهران ، ص : 55 .

3-1 – الصَّحراء مسرح للاستدعاء الدرامي للتَّاريخ :

لا يستطيع النَّاقد عند التَّعامل مع الإنتاج الرِّوائي الخاصّ بـ " إبراهيم الكوني " أن يفصل الكوني عن الصَّحراء أو أن يفصل الصَّحراء عن الكوني ، فهي فلسفة انتماء ووجود ، والأمر في حدِّ ذاته ليس ضعفاً أمام هذه الثُّنائيَّة الشَّهيرة بل يعزى إلى التَّقصير والتَّخلّي أي تخلِّي النَّاقد عن جزءٍ من أدواته التي يستوجب التَّسلُّح بها لتفكيك هذا النَّوع الرِّوائي الخاصّ .

عالم " إبراهيم الكوني " الذي تميِّزه البيئة الصَّحراوية بتفاصيلها الدراميَّة المتشظّية والتي تلامس قوانين الإنسان وتجادل الحيوان بعمقٍ مقصود وقد تطال الجماد أيضاً ، وهو عالمٌ تأمُّلي غنيّ برموزه وإيحاءاته يحتاج إلى بطولةٍ لاقتحام حصنه وتفكيك مراميه وطروحاته والسَّعي الحثيث إلى الكشف عن كيفيَّة التَّفاعل الواعي بين الحدث والمكان " بقوَّة التَّاريخ " ، ليكون الحدث في علاقة بالتَّاريخ وليصوغ بدوره التَّاريخ الخاصّ بالرِّواية فالمكان في المغرب العربي يجسّد صفات الذَّاكرة ويطبع موطنها ، يقول " عبد الحميد عقار " : " فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصَّة جدًّا ، فهو تارةً قرين الأرض ، قدسي ، يتنزَّل من الإنسان منزلة نفسه وعرضه ، ويستوجب التَّضحية والفداء ، وهو تارةً أخرى مبعث الرَّهبة والخوف لأنَّه مسكونٌ بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئيَّة ، ولا يُمْتَلَك أو يُدْرك عندئذ إلَّا عبر نسيج الحكايات والصُّور ..."[1] . فالمكان هو رمز وما يقوله الرَّمز أكثر ممَّا يقوله البيان والوضوح أحياناً ، فالكوني يفكِّك الطَّبيعة (الصَّحراء) ويعيد تركيبها من جديد ليجعل الكتابة تنطلق وتعود إلى فكرة أنَّ النَّصّ موجود بين حبَّات الرِّمال وفي

[1] – عقار ، (عبد الحميد –) ، ***الرّواية المغاربية تحوُّلات اللغة والخطاب*** ، مرجع سابق ، ص : 19 .

الهواء وملامح السَّراب وفي كلِّ كيان محسوس ، ويجعل من هذه المعطيات الطَّبيعيَّة ذخيرة حسّيَّة تقوده نحو الإبداع بقلمٍ يحبر الرُّموز ، وكأنَّ الكوني سخَّر نفسه للطَّبيعة ليحسن صناعة الرُّموز منها فهو يرمز إلى الصَّحراء كونها لا تتوفَّر على شيء أي علامة الفراغ ، ويقلب الكفَّة ليقول إنَّ الصَّحراء هي كلُّ شيء إذا توفَّرت على الرُّوح أو بمعنى آخر إذا حظيت بوجود وعي باللغة المشتركة بين الإنسان والصَّحراء وهذا ما يتوفَّر لدى الكوني بحدِّ ذاته فهو يعدُّ الصَّحراء وطناً وهويَّة له وذات في ذات يصعب عزل الأولى عن الثَّانية ، منطلقاً من تقنيَّة تفعيل المكان واستدعاء مفاهيم التَّاريخ وتوظيف هذا الأخير وفق أداة التَّأمُّل لرسم رؤية متداخلة بين الماضي والحاضر مستعيناً بآثار الأماكن التَّاريخيَّة لتوجّه آفاق الخطاب الرِّوائي .

أمَّا عن " **نزيف الحجر** " فما تسرده هذه الرِّواية هو عن قصَّة " آسوف " ابن الصَّحراء الجنوبي الذي يعيش في " مساك صطفت " ليتأجَّج الصِّراع الدَّرامي حين يتمُّ اللقاء مع قابيل الشّمالي العاشق للحم الغزلان والودَّان فتستجيب القصَّة الأصليَّة الجامعة لقابيل وهابيل لدعوة النَّصّ في نوع من الإيهام ولتطرح قضيَّة التَّآخي بين الإنسان والحيوان .

الرِّواية إذن ، تميل إلى ملامح الماضي البعيد وتسعى من خلال هذا الميل إلى مجادلة القديم وطرح رؤية للكون والحياة من خلال ما يرفق لشخصيَّة آسوف من ظروف حكائيَّة .

تقوم رواية " نزيف الحجر " من خلال مجموعة من الأحداث الصِّراعيَّة ، حيث نجد ذلك الصِّراع " الأزلي " القائم من الماضي والممتدّ إلى الحاضر من خلال حركيَّة الفواعل ، ويأتي ذلك

الصِّراع ليجسِّد في ذات الوقت ثقل شخصيَّة " آسوف " الجنوبي وسموّه ومقابلته بحقارة وانحطاط قابيل الشّمالي .

1-4 – بناء الحدث الدرامي وفق العلامة التَّاريخيَّة :

بدايةً ، لا غرابة إذا قلنا إنَّ القراءة لـ " نزيف الحجر " على تعدُّدها وتنوُّعها قد تجبرك على الانتباه إلى الصِّراع الفضائي المكاني القائم على طبيعة مُؤطّرة تصنع جوَّ المكان وطبيعة الشَّخصيَّات وتتحكَّم بطريقة أو بأخرى في تركيب الحكايات التي تقوم عليها الرِّواية ليكون هذا التَّشكُّل للأحداث وفق ما تمليه هذه الطَّبيعة هو نوع من التَّاريخ الخاصّ بها ، يوظِّفه السَّارد لإنتاج الرِّواية وهو نوع من التَّوظيف الخاصّ بحيث يكون للصَّحراء وظيفة تشغل دور المسرح المنتج لدراما التَّاريخ.

ونحن هنا نقصد من خلال الاستدعاء الدرامي للتَّاريخ أنَّ الرِّواية عملت على دمج ثيمي منوَّع بين صلابة التَّاريخ ومرونة الدراما فكان الاستدعاء معتمداً على اتّخاذ التَّاريخ ذريعة لمعالجة قضايا العصر المنوَّعة والمندرجة بين طاقم الثُّنائيَّات كالحضارة أو التَّحضُّر/ والبداوة ، والصَّحراء المفتوحة / والمدينة المغلقة ، والشّمال الظَّالم / والجنوب المظلوم ، هذه الثُّنائيَّات تمثِّل بين يدي القارئ في صور الرَّمز أو البيان دون أن تصرِّح بوقائع التَّاريخ الصَّارم بل ضمن جوٍّ تاريخي يأخذ القارئ إليه ليشعر بأنَّ موضوع الرِّواية قد جرى في حقبة تاريخيَّة ما ، بل يوهم الرِّوائي القارئ بأنَّ هؤلاء الأبطال أو الشَّخصيَّات لهم اتِّصال فعلي بالتَّاريخ في ركن ما من الحياة .

توفِّر الرِّواية للقارئ جملة طواقم مميّزة من العلامات والرَّسائل وحتَّى الحِكم الصُّوفيَّة ، والتي يصوغها الرِّوائي مستعيناً بحكمة الصِّراع والتي ظهرت وتزامنت مع بداية جود الإنسان واستمرَّت إلى وجوده الآني دون انقطاع وذلك في فضاء مكاني صحراوي نستعير له لفظة "مطَّاطي" لوصفه مجازاً ، كونه متَّسعاً على مدى الصَّحراء الكبرى والجنوب والشّمال الليبي غير أنَّ حضور هذه العلامات يصنع تاريخاً خاصًّا بها تحدِّده طريقة العرض في النَّصّ الرِّوائي لـ " نزيف الحجر " ومن خلال سير العلامات على النَّحو التَّالي :

العلامة الأولى :

يقول السَّارد : **" انتظرَ حتَّى هلَّ القمر وحكى له كيف أنَّ الودَّان هو روح الجبال كانت الصَّحراء الجبليَّة في قديم الزَّمان في حرب أبديَّة مع الصَّحراء الرَّمليَّة وكانت آلهة السَّماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرَّفيقين وتهدِّئ من جذوة العداوة بينهما وما إن تغادر الآلهة ساحة المعركة وتتوقَّف الأمطار عن الهطول حتَّى تشتعل الحرب بين العدوَّين الخالدين وفي يوم غضبت الآلهة في سماواتها العليا وأنزلت العقاب على المتحاربين حمدت الجبال في مساك صطفَّت وأوقفت تقدُّم الرَّمل العنيد في حدود مساك ملت فتحايل الرَّمل ودخل في روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في الودَّان ، منذ ذلك اليوم أصبح الودَّان مسكوناً بروح الجبال "** [1] .

[1] الكوني ، (إبراهيم -) ، [1992 م] ، ***نزيف الحجر*** ، ط3 ، دار التَّنوير للطّباعة والنَّشر ، لبنان ، ص : 26 .

هذا المقطع السَّردي يطلقه السَّارد ليربط بين تداعي الصِّراع بين ما هو داخلي يرمي بسهمه نحو الكاتب بشكلٍ خاصّ وما هو خارجيٌّ يثير قضيَّة المعتقد خصوصاً " أزمة " تعدُّد الآلهة من خلال اقتباس رموز دالَّة تتقمَّص الشَّخصيَّات الموظّفة دور الأداء فيها مثل : (الصَّحراء / الجبال) ، (الودَّان/ الغزال) فيما يكون الزَّمن تاريخاً يصنع التَّوازن بين قبل وجود الإنسان وبعد وجوده .

فهذه الأزمة " تعدُّد الألهة " هي رمزٌ مبطَّن لتاريخ قديم حاول فيه الإنسان القديم تفسير الظَّواهر الماثلة أمامه وهي رسالة مشفَّرة توحي بعلاقة الإنسان المعاصر بالموروث واعتبار الموروث تاريخه وجزءاً لا ينفصل عن الحياة البشريَّة لأمَّة ما ، والرِّواية بطابعها الظَّاهر هي سجلّ لغوي تخيُّلي يسعى إلى اختصار تاريخ العالم بين الأسطر والفقرات .

ويؤول المقطع السَّردي- سالف الذّكر- على أنَّ الكوني يجعل من التَّاريخ ذريعة تعينه على بناء فنِّي بما يضمن للرِّواية القدر الدرامي الكافي والمقنع الذي يختزل الرُّؤى ويشكِّل أمثولة دراميَّة تستجوب أهميَّة الصِّراع الموجود مع بداية الوجود والمنتهي عند النِّهاية حتماً ، ويضمر ذلك كلّه في النَّسيج القصصي للرِّواية .

العلامة الثَّانية :

يقول السَّارد : " **وحدث إذ كانا في الحقل أنَّ قابيل قام على هابيل أخيه وقتله ، فقال الرَّبّ لقابيل :أين هابيل أخوك ؟ فقال : لا أعلم هل أنا حارس لأخي ؟ فقال : ماذا فعلت ؟**

صوت دم أخيك صارخ إليَّ من الأرض فالآن ملعون أنت من الأرض لا تعود تعطيك قوَّتها تائهاً وهارباً تكون في الأرض" [1] .

تنطلق الرِّواية مع هذا الاقتباس الذي يعيدنا بدوره إلى تاريخ القصَّة الأولى للخلق ، قصَّة أوَّل جريمة وأوَّل قتل وأوَّل شرّ وأوَّل عهد لمقابلة الذَّات بالذَّات ، ليكون هذا النَّوع السَّردي منقولاً ومأخوذاً عن " العهد القديم "كترميز للقدم والعودة إلى تاريخ القصَّة ويضاف إلى هذا الاستدعاء التَّاريخي التَّوتُّر الدرامي حين ينشق الهيكل التَّنظيمي للشَّخصيَّة الخاصَّة بقابيل فنراها على وجهين :

– الأوَّل متمثِّلٌ في الشَّخصيَّة الحاضرة سلفاً في ذهن المتلقِّي العالِم بالقصَّة في بعدها الواقعي والقديم والحافظة لقابيل الأوَّل الواقعي التَّاريخي .

– أمَّا الوجه الثَّاني فهو قصَّة قابيل" الثَّاني" المفتعل الورقي الآني بمعنى آخر وهو شخصيَّة أساسيَّة في الرِّواية ليبدو الغرض من هذا التَّوظيف لتفعيل بنية دراميَّة قائمة على الصِّراع القائم بين الطَّوارق وهم فئة من النَّاس وأبرز خصوصيَّة لهم هي موطنهم الصَّحراوي ولغتهم الخاصَّة فهم أهل لغة التّفيناغ في مقابلة بغيرهم من أهل الشّمال .

بحيث يجدّد قابيل الثَّاني العهد مع قابيل الأوَّل في صوره تداعي درامي لفعل الشُّرور والبطش فالمواقف الدراميَّة ترتكز على الأفعال المحقَّقة للعلاقات النّزاعيَّة والماثلة في المواجهة العلنيَّة أو الخفيَّة بين الشَّخصيَّات آن ذاك تتشكَّل النَّواة الدراميَّة بحقّ ، فالعمل الدرامي يتحقَّق حينما تقع الشَّخصيَّة في مواجهة صادمة بين ما تؤمن به وما يتناقض مع مواقفها ومبادئها التي تؤمن بها ،

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، مقدّمة الرّواية .

وهذا ما حدث بين شخصيَّة قابيل وآسوف الأوَّل الذي استنسخت فيه نواة القتل والدَّم وأكل لحم الغزلان والودَّان ، والثَّاني الذي اتَّعظ بعد مواجهة والده للودَّان وموته بين يديه وعند محاولة "آسوف" صيد الودَّان يسقط في الهاوية لتحدث الهزَّة الدراميَّة في أوَّل فرصة نجاة فيكون الودَّان هو المنقذ من الموت المحقَّق ، ويتحوَّل من موقف عدوّ إلى موقف مساعد ، ولعلَّ المشهد الدرامي هذا يعظم بأثيره في مسار البرنامج السَّردي حين نلفي فكرة تبرمج عقلانيَّة الصَّداقة بين الحيوان البري" الودّان " الذي يتيه في الصَّحراء بحثاً عن حياته وبين راعي قطيع الماعز الذي تغيَّرت مواقفه بسبب حادثة موت أدرك الدَّرس فيها بوجوب الصَّداقة لا العداوة ، وعلى الصَّعيد المقابل والمفارق نلفي في النَّصّ قول السَّارد : " **في تلك الليلة لم تقتل قابيل ابن آدم أخته فقط ، ولكنَّه أكل لحمها أيضاً** " [1] ، تمثّل علاقة أخرى من خلال هذه الملفوظات السَّرديَّة تبرمج العداوة والغنيمة والمعزوَّة لقابيل عاشق لحم الودَّان والغزلان والمفطور والمفطوم على الدَّم واللحم فيجعل الرِّوائي من الحيوان " الغزال " والإنسان هو قابيل بن آدم في علاقة أخوَّة بحكم فطام قابيل على دم الغزال في صغره فتولد بينها " افتراضاً " علاقة أخوَّة من الرِّضاعة فيحدث الكاتب المفارقة الدراميَّة بين الحليب الغائب في أصل الرّضاعة ليدرج على المحور الاستبدالي نوعاً آخرَ من السَّوائل وهو دم الغزال موهماً من جديد وجود علاقة أخوَّة تربط قابيل بالغزالة الأخت غير أنَّ النَّصّ يخضع تقنيَّة الاستبدال مرَّةً أخرى فتستبدل الأخوة بالعداوة بسبب شهوة حبّ اللحم عند قابيل التي اعترضت سبيل علاقة الأخوَّة وقضت عليها نهائيًّا .

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 130 .

العلامة الثَّالثة :

ترتبط هذه العلامة بسابقتها – إلى حدٍّ ما – فتمثِّل قيمة التَّآخي بين الإنسان والحيوان ويتجاوز التَّآخي هذه الثُّنائيَّة ليضمَّ الجنّ إلى ذلك فنلفي ذلك التَّآخي – غير العابر في النَّصّ– بين الجنّ والحيوان من خلال توظيف صورة الكاهن " متخندوش " والكاهن باعتبار وظيفته في اختتام الأحداث وتحديداً حين يقتل قابيل آسوف .

" وقف قابيل تحت قدمى آسوف المعلَّق في الجدار الصَّخري رأسه يتدلَّى على صدره وجهه ذابل ابيضَّت شفتاه بالعطش والقبلي جسده محشوٌّ في جوف الصَّخرة يتَّحد بجسد الودَّان قرنا الودَّان يلتويان حول رقبته كالأفعى مازالت يد الكاهن المقنَّع تلامس منكبه كأنَّها تبارك الطُّقوس الخفيَّة " [1] .

يرد ذكر الصَّخرة والكاهن على اعتبار أنَّ النَّصّ يشخص الكاهن رفقة الودان المجسّم ليطرح من خلال هذه العلامات الاعتقاد القديم للإنسان الطَّارقي القديم ويقارب بين الودَّان وقيمته والاعتقادات الوثنيَّة .

نقرأ في الرِّواية : " **الصَّخرة العظيمة تحت سلسلة الكهوف وتقف في النِّهاية كحجر الزَّاوية ، لتواجه الشَّمس القاسية عبر آلاف السِّنين وقد زيّنت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التَّاريخ ، على طول الصَّخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق ، يخفي وجهة بذلك القناع الغامض**

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : *146* .

ويلامس بيده اليمنى الودَّان الذي يقف بجواره مهيباً عنيداً يرفع رأسه مثله مثل الكاهن نحو الأفق البعيد ، حيث تشرق الشَّمس وتسكب أشعَّتها في وجهيهما كلَّ يوم " [1] .

يصرِّح المقطع السَّردي بصلابة العلاقة بين الكاهن والودَّان هذا الأخير الذي يؤكّد النَّصّ على أنَّه روح الجبال ويوازي العظمة بينهما في الهامش حين يشرح " إبراهيم الكوني " هويَّة الودَّان (الموفلون) وهو أقدم حيوان في الصَّحراء الكبرى ، وهو تيس جبلي انقرض في أوروبا في القرن السَّابع عشر.

أمَّا في ختام الرِّواية فنقرأ " **تقاطرت خيوط الدَّم على اللوح الحجري فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التُّراب كتب بـ" التّيفيناغ" الغامضة التي تشبه رموز وتعاويذ السَّحرة في " كانو" عبارة :**

" أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبِّئ الأجيال أنَّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودَّان المقدَّس ويسيل الدَّم من الحجر ، تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة ، تتطهَّر الأرض ويغمر الصَّحراء الطُّوفان " [2] .

يدرك القارئ وهو بين يدي الرِّواية أنَّ الكوني في هذا العمل الِّروائي يؤكّد على مزايا العالم الصَّحراوي ويعزّز بشكلٍ سلس فكرة حلول الذَّات في ذات أخرى ، فيشخص بدراميَّة عالية حلول الإنسان في الحيوان والحيوان في الإنسان محاوراً الرُّوح فيهم ومعلّقاً على الجماد حين ينزف " نزيف

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 08 .

[2] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 147 .

الحجر" ، فتمثّل صورة النَّزيف في معاناة دراميَّة ذاتيَّة يحويها عالم صحراوي له القدرة على تجسيد الدراما في صور الصِّراع حين يتحوَّل الودَّان إلى إنسان والإنسان إلى ودَّان فيشعر الرِّوائي القارئ بحالات الاستنفار الدرامي مانحاً إيَّاه بين الحين والآخر نوعاً من الاستقرار المؤقَّت .

أمَّا في الإطار التَّاريخي فالكوني يتجاوز نمط الاستدعاء التَّاريخي " النَّمطي " ، المهتمّ بجوهر التَّاريخ خصوصاً الحربي الاستعماري الدَّامي ، بل يجعل منه مطيَّة للدراما التَّاريخيَّة وذلك حين يذكر الاحتلال الإيطالي لليبيا جاعلاً من الاستعمار يظهر في صور متشظّية تلامس الصَّحراء بوجهٍ خاص باعتبارها كنزاً لليبيا في الشَّكل الظَّاهري للرِّواية ، وكنزاً للكتابة في البعد الدَّاخلي للرِّوائي ، وذلك حين يقول : " **الصَّحراء كنز، مكافأة لمن أراد النَّجاة من استعباد العبد وأذى العباد**"[1] .

ليركز الاحتلال في النَّصّ الرِّوائي هذه المرَّة على الثَّروة الحيوانيَّة حين يصف تمشيط الطَّائرة لجبالها طولاً وعرضاً بحثاً عن الودَّان ، لتلحق هذه الفكرة بفكرة أخرى تربط الرِّواية بخروج " جون " من المسيحيَّة واستهلاكه للحوم الغزلان مع قابيل حتَّى نفاد هذا المخلوق الصَّحراوي ، فالنَّصّ كيان له عمق وامتداد وهو بناء ثقافي ولا يمكن فهمه بدون التَّعرّف على الرَّوابط الصَّريحة والضِّمنيَّة بينه وبين ما يحيل عليه .

يقول السَّارد : " **طردته الصَّحراء بالجفاف فاضطرَّ أن ينزل إلى الواحات ليجرِّب حظَّه مع النَّاس لأوَّل مرَّة في حياته ، فتزامن حجّه إلى " غات" مع حملة الاعتقالات التي قام بها**

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 24 .

الكابتن بورديللو لشباب الواحات ليجرَّهم إلى مرزق ويزجَّ بهم في معسكر هيَّأه لتدريب أبناء الأهالي وتجهيز الحملة لغزو الحبشة " [1] .

يمكن للقارئ أن يُدرج هذه الرّواية ضمن روايات السَّهل الممتنع أو لنقل ضمن روايات الفتنة الإبداعيَّة الجماليَّة ، وهذا التَّصنيف يأتي نتيجة أحداث الرِّواية التي توهم القارئ بالواقعة التَّاريخيَّة أو التي يحتمل وقوعها بشكلٍ يقارب المنطق والمألوف ، نقرأ في الرِّواية : " **خاصَّةً بعد انتشار أنباء زحف الطّليان على السَّواحل ونيَّتهم في التَّوغُّل جنوباً لغزو الصَّحراء ... لأنَّ الطَّليان إذا دخلوا الصَّحراء فقد دخلوا كلَّ خيمة** " [2] ، هنا تكمن المهارة في الاستفادة من التَّاريخ كإطار ينطلق من داخله الرِّوائي ليطرح قضايا تلامس جوهر الحياة المعاصرة هي تقنيَّة في استدعاء التَّاريخ تجعل القارئ أمام ثنائيَّة التَّاريخ والجوّ الفنِّي للرِّواية وفي ذات الوقت يدرك القارئ أنَّه بين يدي حالات السَّرد المدجّن بمخيِّلة لغويَّة قويَّة وناقدة وقاصدة في مجمل الانتقالات من مشهد لآخر .

كما يمكن القول كذلك ،أنَّ الكوني يحمِّل اللغة والمحيط المسؤوليَّة ليثير من خلالها قضيَّة الهُويَّة وقلقها المتعدِّد ، وكأنَّه في ركد نحو الأجوبة المتعدِّدة التي يثيرها سؤال متشابك تدغم فيه أبعاد الحياة من تاريخ وأرض وعرض وصحراء وذوات متعدِّدة (إنسان ، حيوان ، جنّ) .

ولا نبالغ إذا قلنا إنَّ هذه الرِّواية تقوم على فكرة المشهديَّة المرتكزة على تشظِّي الملامح والصُّور لإنتاج الوجه الشّمولي منوّعاً درجات الاقتحام الإبداعي للقضايا ذاكراً بعضاً منها بتجاوز عابر

---

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 77 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 32 .

ومركِّزاً على بعضها الآخر ، كتلك التي تناقش الصِّراع بأوجهه ومستوياته (صراع الذَّوات ، صراع الموت والحياة ، صراع الصَّبر والحيلة ، صراع الجنوب والشّمال ، وصراع المستعمِر والمستعمَر ، وذلك بحسب المراتب والأولويَّات ووفق مزايا الحواس ، إذ نلفي الكوني يمنح القارئ فرصة المشاركة بحواسِّه ، وهذا يدخل ضمن التّقنيَّات الدراميَّة السِّينمائيَّة فترى حاسَّة البصر للقارئ تشتغل بمعيَّة الكوني بين مسطَّحات الرِّمال وعلى سفوح الجبال وعلى طول الوديان كما أنَّ للسَّمع واللمس والشَّمّ دوراً أيضاً حين يقود " آسوف " أنفه إلى مكان والده وهو متعفِّنٌ في الصَّحراء نقرأ في الرِّواية " **قضى أيَّاماً يقتفي الأثر ، وعندما وجد آثار الصِّراع مع الودَّان في وادي " أينيسيس" أحسَّ بالقلق تتبع آثار المعركة على طول الوادي ، فوجد بقع دم لوَّثت الأحجار وسقطت بقع متباعدة على الرَّمل في قلب الوادي ، لم يعرف ما إذا كان المجروح هو الودَّان أم الأب** (...) **دق قلب آسوف وهو يرفع رأسه إلى القمَّة العالية وأحسَّ أنَّ شيئاً سيحدث هنا** (...) **خيِّل إليه أنَّ رائحةً غريبة غزت أنفه ، فجأة قفز قلبه استولى عليه الغثيان والصُّداع . ازدادت الصُّخور ارتفاعاً وحِدَّة وسواداً ، كلَّما اقترب من القمَّة في صعوده الجنوبي كان يتسلَّق بيديه ورجليه معاً ، ازدادت رائحة العفن . وتحت القمَّة المشؤومة بالضَّبط ، بجوار صخرة مستطيلة امتدَّت عبر السَّفح بضعة أذرع ، وجد العجور راقداً على ظهره ، وجهه**

يتَّجه نحو السَّماء ، ومقلتاه فارغتان ، وملامحه زرقاء يحوم عليه ذباب أزرق كبير الحجم ... " [1] .

يلاحق بصر القارئ هذه التَّفاصيل والمشاهد الفضيحة للهفة الابن في العثور على الأب وحالة المعركة الدَّامية بين الأب والودَّان التي انتهت لصالح الودَّان وتركت صورةً بشعةً لنهاية أب أراد العزلة فمات بين يدي الصَّحراء أعزل ، فيجمع الكوني بمهارة الحواس هذه المشاهد الدراميَّة فتكون رائحة الموت علامة نهاية لمرحلة الأب وهو نوع من التَّأريخ لمسار هذه الشَّخصيَّة ، وبداية مرحلة جديدة يقودها الابن " آسوف " ليصنع التَّاريخ المتعلِّق به وهو بين أحضان الصَّحراء فتتكرَّر مهارة الحواس مرَّةً أخرى حين يقوم " آسوف " بجمع شظايا أمِّه التي أخذها السَّيل وتناثرت أطرافها في كلِّ مكان ليجمعها آسوف في قبورٍ خمسة متفرِّقة فتتشكَّل تلك الصُّورة التراجيديَّة بسلاسة ، وتصل وفق ما تمليه بلاغة السَّارد وحرفيَّته في تفعيل آليَّة السَّرد المشهدي المتَّصل بالحالات الشُّعوريَّة ليفعّل شعور الحزن بين الشَّخصيَّة والمتلقِّي لها ، وهنا تكمن الجماليَّة المنشودة والتي يبثُّها النَّصّ ويبحث عنها النَّاقد أو القارئ فيه .

وحين يستعرض الكوني جمال الصَّحراء وشروق الشَّمس وغروبها فيها فأنت أمام معرض فنِّي عنوانه مبدع أدرك عظمة الخالق في خلقه وامتلك القدرة والبراعة في توصيفها وتجسيدها بجماليَّة لغويَّة ناجحة ومتمكِّنة في المزج بين ما هو واقعي وما هو تخيُّلي .

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 34 .

ففي مستهل الرِّواية يعرض السَّارد الوصف الفنِّي الدَّقيق للرُّسوم التَّاريخيَّة التي تزيِّن الصَّحراء بكهوفها وصخورها ، ويكون هذا الوصف تمهيداً للأحداث وفي تماسٍّ مباشر مع مجمل المواقف السَّرديَّة المهمَّة للنَّصّ .

يوثِّق السَّارد وجود علاقة عميقة بين الحجر التَّاريخي وبطل الرِّواية " آسوف " إذ يؤكِّد النَّصّ على أنَّ الشَّخصيَّة تعرَّفت على الصَّخرة منذ بداية مرحلة الإدراك عند " آسوف " مضيفاً خاصيَّة الارتباط بها وهو تأويل عن صلابة العلاقة بين الإنسان وأرضه ووطنه وبمعاني الرُّسوم المنقوشة عليها فكانت موطن قداسة للذَّات الطَّارقيَّة وشاهداً بمعنىً آخر على نهايته في ختام الرِّواية .

لذلك وجب القول إنَّ تلك الرُّسوم التَّاريخيَّة هي شاهد "عيان" على عصر من العصور الماضية وهي بذلك علامة أنثروبولوجيَّة لفئة الطَّوارق الممتدَّة على مدى الصَّحراء المغاربيَّة الكبرى والمنطلقة من ليبيا ، يقول السَّارد : " **الرُّسوم تزيِّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كلِّ "مساك صطفت" وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهدُّه الجري خلف القطيع الشَّقي فيلجأ للكهوف ليستظلَّ من الشَّمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلَّى بمشاهدة الرُّسوم الملوَّنة : صيَّادون ذو وجوه مستطيلة غريبة ، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودَّان والغزلان والجاموس البرِّي ، في الصُّخور أيضاً نساء عاريات يحملن على صدورهن أثداءً كبيرة كبيرةً جدًّا ولا تتناسب مع حجومهن**" [1] .

[1] –رواية ***نزيف الحجر*** ، ص : 9 .

تحمل هذه الملفوظات السَّرديَّة في الظَّاهر دهشة الطِّفل الصَّغير أمام هذه الرُّسومات الآثريَّة التَّاريخيَّة على أن يؤول باطنها بعمق قيمة المكان الأنثروبولوجي وامتداده التَّاريخي إلى آلاف السِّنين والكوني من خلال هذا يحفظ للصَّحراء تاريخها أثريًّا ويحيل إلى عبقريَّة السَّاكن الطَّارقي القديم قبل قرون خلت من الزَّمن ، مقيماً علاقات تواصليَّة بين الحاضر الممثّل في شخصيَّة البطل آسوف والماضي المحفور على ظهر الصُّخور والكهوف والملعن عن وجوده باسم هذه الرُّسوم الأثريَّة ، وليس هذا فحسب ، بل يوطِّد العلاقة تواصليًّا بين العلامات الجغرافيَّة الثَّابتة تاريخيًّا وما تحقِّقه اللغة الإبداعيَّة حين تتقن رسم المتعة المشهديَّة من خلال بصر آسوف في النَّصّ وبصر المتلقِّي من وراء صور اللغة أمامه ، وهنا تظهر براعة الكوني في التَّعامل مع التّقنيَّات الكتابيَّة المتاحة ، فيُدرج التّقنيَّة السِّنيمائيَّة داخل الرِّواية فيشعر المتلقِّي وكأنَّه أمام فيلم سينمائي عالي الجودة ومزدوج الهويَّة يوفّر لمتلقِّيه المعرفة والقيمة التَّاريخيَّة والمتعة الفنّيَّة البصريَّة .

يوازن فيها الكوني بين التّقنيَّات فيحرِّك الجانب الدرامي في محطَّات ويستعين بالحادثة التَّاريخيَّة في محطَّات أخرى بقصديَّة احترافيَّة تضمن الشَّراكة بين تيمات متعدِّدة في نصٍّ إبداعيٍّ واحد ، غير أنَّ الملاحظة الواعية والفاحصة توحي بأنَّ الكوني يقف عند المرحلة التَّاريخيَّة ليفرز أسئلة من عمق الصَّحراء ويخترق هذه المرحلة مروراً بالمجتمع نحو الآثار المحفوظة عبر السِّنين على الكهوف والصُّخور إلى آثار الحيوان الودَّان والغزلان فيؤول على هذا أنَّ التَّاريخ ينبغي أن يكون شاهداً على الإنسان والحيوان والمكان .

فيكون التَّاريخ المقصود في الرِّواية هنا هو تاريخ خاصّ بالرِّواية تاريخ " آسوف " في الصَّحراء وتاريخ العلاقة بين " آسوف " ووالودَّان والصَّحراء ، وهنا تمثّل أمام القارئ بصمات الرِّواية وهويَّة الاختلاف بين هذه الرِّواية وغيرها من الرِّوايات التي تستدعي التَّاريخ إليها وتستضيفه ضمن المعمار الفنِّي فيها .

2- البناء الدرامي من الرِّواية إلى السِّينما في رواية الحنش :

ندرس البناء الدرامي في رواية " الحنش "كون هذه الرِّواية جانبت التَّأمُّل الميتافزيقي وأقبلت للنَّبش في عمق الذَّات ومحاورتها مع الواقع مجسِّدةً صراعات الإنسان الدَّاخليَّة والخارجيَّة مع ذاته ومع من هم حوله ، تظهر فيها السِّمات التَّشويقيَّة بنسب معيَّنة ، تنتخب الرِّواية تصاعديَّة الأحداث معلنةً بين الحين والحين مسافات التَّوتُّر المختلفة والمشكّلة للموقف الدرامي الذي نحاول من خلاله الكشف عن البناء الدرامي وما تثيره الرِّواية من أسئلة لا ما تمنحه من إجابات .

الرِّواية من منشورات دار التَّوحيدي ، بدعم من وزارة الثَّقافة المغربيَّة ، صدرت سنة 2017 م ، تمتدُّ الرِّواية على207 صفحة ، تتقلَّص فيها أهمّ الأوجاع التي تضرب عافية المجتمع ، وتحاور بعمق ابتلاءاته وانكساراته وشموخه ، وبين الواجهة السَّوداء التي تحاكي سواد الواقع العربي والمغربي خصوصاً نلفي العنوان التَّجنيسي وعنوان الرِّواية وصاحبها (عبد الإله الحمدوشي) لترفق على خلفيَّة غلاف الرِّواية صورة شمسيَّة للكاتب تحفظ للنَّصّ هُويَّته وهُويَّة مؤلِّفه ، وبين الواجهة

الأماميَّة والخلفيَّة للكتاب نلتقي بنصٍّ تتماوج فيه مواضع عدَّة ترتبط بشكل أو بآخر بقصَّة حبّ بوليسيَّة .

فعند الانتهاء من قراءة رواية " الحنش " تكتشف أنَّ هناك قصَّتان تندمغان في رواية " الحنش " لـ " عبد الإله الحمدوشي " ، **قصَّة بوليسيَّة** مُؤَطِّرَة هي قصَّة البوليسي (الشُّرطي فريد) ، الذي يُصارع من أجل إثبات وجوده في سلك الشُّرطة وأن يحقّق رغبته التي برزت منذ طفولته وفي التَّرقية إلى أعلى المراتب لهذه الوظيفة ، وهو يصارع وهم هذه الوظيفة بعد أن ضبط متلبِّساً بانتحال صفة شرطي لتصبح حقيقة فريد هو ذلك الشُّرطي المزيَّف الذي تحايل على الجميع بما في ذلك ذاته **وقصَّة حبّ** مُؤَطَّرة ، وهي قصَّة الحبّ التي تنشأ في برّيَّة محاطة بالمخاطر والمتاعب بين فريد وفاطمة المحقِّقة في الشُّرطة .

وفي لبّ كلّ هذا تسرد الرِّواية أزمة الثِّقة بين الشَّعب المغربي والشُّرطة ، وما تمارسه الشُّرطة بسبب سلطتها المتجبِّرة على الشَّعب المغربي خصوصاً في فترات تاريخيَّة ماضية تحديداً ما يسمَّى في المغرب بسنوات الرَّصاص ، فكانت للبوليسي صور مشوَّهة تترجم معنى القسوة والاضطهاد وتعبِّر بشكلٍ دقيقٍ عن صورة الجلَّاد التَّاريخيَّة .

2-1 - مظاهر الصِّراع في رواية " الحنش " لـ " عبد الإله الحمدوشي " :

2-1-1 - الصِّراع الاجتماعي :

ونعني بالصِّراع الاجتماعي ذلك النَّوع من الصِّراعات التي تنشأ بين الأشخاص أوالمجموعات أو بينهم وبين محيطهم ، ويكون نتيجة المواقف الفرديَّة اتجاه القضايا الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة والاقتصاديَّة وما تعلَّق بالقيم والمعايير الدِّينيَّة وبما في ذلك اللغة ، فيكون لهذه المواقف علاقات ينتج عنها الصِّراع الاجتماعي .

يظهر بشكلٍ واضح وجليٍّ صراع الأجيال في رواية " الحنش " بين ما تفرضه العادات والتَّقاليد وما تفرضه السُّلطة الأبويَّة في المجتمع العربي وما يطمح له الأبناء غير أنَّ هذا النَّوع من الصِّراع هو متجذِّر في المجتمعات العربيَّة خصوصاً ، وراسخٌ رسوخ الوشم على الجسد من القديم وهو قارٌّ في أذهان النَّاس .

إنَّ مجمل العادات والتَّقاليد والمفاهيم السَّائدة في المجتمعات العربيَّة على الرّغم من اعتبارها هُويَّة وموروثاً إلَّا أنَّها باتت رموزاً للقيود خصوصاً تلك التي تشعل دخان الصِّراع بين الذَّات والمجتمع ، فالمراهنة على ابتلاع القيم وتدمير مختلف العادات المتوراثة أباً عن جد لا شكَّ أنَّها قصفٌ لقوام المجتمع العربي وطمس لهويَّته ولكنَّها - أي تلك العادات والمعتقدات - تكبّل الإنسان وتجعله عبداً لا حول ولا قوَّة له أمامها فهي ليست قوانين مشرعة ولا أوامر ربَّانيَّة لذا وجب إعادة النَّظر فيها والتَّخفيف من حدَّة تعسُّفها وجبروتها ، هذا ما تحاول رواية " الحنش " الكشف عنه وطرحه

أمام القارئ من خلال تقديمها للقارئ على أنَّها باتت شاهداً على انكسار الثّقة بين الإنسان ومجتمعه .

ولنمذجة هذا النَّوع من الصِّراع وربطه بنصِّ رواية " الحنش " نناقش ما وقع لشخصيَّة فاطمة : **" لم تزر فاطمة قريتها منذ سنوات ولم يعد أحد يتَّصل بها أو يعرف عنوانها ، وقد لفّقت الكثير من القصص عنها في قريتها من بينها أنَّها تشتغل في مهن سيِّئة السُّمعة وأنَّ أباها سيجهز عليها إن عادت إلى القرية (...) ما لم تعترف به فاطمة لأحد وتخفيه حتَّى على نفسها هو أنَّها في عزِّ مراهقتها تعرَّضت لاغتصاب وحشي من طرف أحد أعمامها ،كان لها عمَّان وقد حضرا معاً في تلك الليلة ليناقشا مسألة مع أبيها وقضيا الليل في بيت الأسرة . مرَّ كلُّ شيءٍ بسرعة وبدون ضجَّة ولم تر شيئاً ولم تسمع شيئاً أحسَّت فقط بخشونةٍ تنزلق بعنف داخلها (...) لم يكن وارداً بالمرَّة أن تخبر أحداً بما وقع وحتَّى إن فعلت فلن يأخذها أحدٌ مأخذ الجدّ ، وربما قد تعاقب هي عوضاً عن الفاعل لأجل كلِّ هذا استقبلت خبر قبولها في دار الطَّلبة بعيداً عن القرية بغبطة كبيرة واجتهدت في دراستها وكانت من المتفوّقات لأنَّ الرّسوب ثمنه الطَّرد والرُّجوع إلى قريتها "**[1].

ما وقع لشخصيَّة " فاطمة " هو ذلك النَّوع من الانتفاضة والتَّمرُّد وكسر تعاليم المفاهيم السَّائدة التي يصدق وصفها بالمقدَّسة ، وهذا التَّمرُّد هو الصِّراع " الذي ينشأ عن تصادم الطِّباع

[1] – الحمدوشي ، (عبد الإله –) : [2017 م] ، ***الحنش ، قصَّة حبّ بوليسيَّة*** ، ط 01 ، منشورات دار التَّوحيدي ، الرّباط ، المغرب ، ص : 42 – 44 .

من خلال الفعل النَّاتج عن انفعالات وعمليَّات واقعيَّة وذهنيَّة معقَّدة ، وينشأ الصِّراع نتيجة تصادم القوى المتعارضة بين كيانات بشريَّة (الإرادات) ، أو بينها وبين أي معوّقات خارجيَّة أخرى ، وإذا استند تطوُّر الصِّراع إلى الشَّخصيَّات المرسومة بعناية ووضوح فإنَّ ذلك يجعل العمل الفنِّي جذَّابا قويَّ الوقع دافعاً للمتابعة وترقُّب التَّطوُّر إلى النِّهاية "[1] .

إذ نلفي في الرِّواية شكلاً من أشكال الصِّراع الثَّائر والتَّمرُّد الصَّارخ على نماذج سالبة تظهر على شكل قيم سالبة " الهادمة في المجتمع تلك التي لا تغرف من التُّراث الفكري إلَّا مسبِّبات السّبات فوردت الكثير من الأعمال الرِّوائيَّة مواكبة لخط سير مجتمع يتطوَّر ويسير نحو الانفتاح الذي فرضته العولمة فرضاً على سكَّان المعمورة مدفوعاً بأبجديَّات الحداثة إلى محاولة استنطاق هذا التُّراث وفرزه بعين العقل والفنّ معاً "[2] .

فـ " عبد الإله الحمدوشي " يطرح وجهاً من أوجه أزمة الثّقة بين الذَّات والمجتمع وفي ذات الوقت يبحث في أغوار تلك الذَّات العربيَّة التي تشعر بأنَّها معذَّبة من طرف قيود المجتمع ، فالرِّوائي يحلِّل تقلُّبات الذَّات ويعاين ما يقبع بداخلها من هزَّات وجدانيَّة عنيفة .

إنَّ ما نطالعه حول هذه الشَّخصيَّة في جوف هذا الصِّراع هو أنَّ شخصيَّة فاطمة تراهن من خلال هذا النَّوع من الصِّراع على إثبات الوجود من أجل تحقيق ذاتها وعمل ما تحبّ لذلك كان لنصرها طعم مضاعف إذ تمكَّنت من تحطيم القيود وإبراز قوَّة المرأة وكأنَّ ما قامت به هو إقصاء

---

[1] – ***التقنيات الدراميَّة والسنمائيَّة*** ، مرجع سابق ، ص : 21 .

[2] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 08 .

للقوَّة الهلاميَّة للرَّجل والمقزِّمة لوجود المرأة وإرادتها ، فحينما تتجاوز مشكلة الاغتصاب – وأيّ اغتصاب من أقرب النَّاس– تثبت الإرادة وتنهزم الأعراف التي وجدت لتنصر القويَّ وتزيد من نزيف المجروح .

وهنا الرواية تفتح باباً نحو واحدة من القضايا " التَّابو والمسكوت عنها " في المجتمع العربي ، والمتعلِّقة بزنا المحارم بتوجيه الأنظار إلى فكرة النَّظر إلى المرأة على اعتبارها – وللأسف – فريسةً من حقِّ أيّ رجل أن يستفرد بها .

وعلى صعيد مغاير يعطي الرِّوائي الحلَّ من خلال إعطاء القوَّة لهذه المرأة أن تستمرَّ في حياتها وتنجح رغم ما يعدُّه المجتمع لها للرُّضوخ والفشل ، وذلك لأنَّ الصِّراع يختلف في الأنواع الدراميَّة حسب نوعيَّة العوائق التي تقف أمام إرادة الشَّخصيَّات ، ويضاف إلى ذلك طبيعة ذلك الصِّراع وأهدافه .

يعكس هذا الصِّراع في جوهره خلافاً في الرُّؤية وإن بدا الخلاف على المستوى الشَّخصي والاجتماعي في الآن ذاته بين فاطمة ونظرة المجتمع للمرأة إلَّا أنَّه يظهر منطق الطُّموح ويفضح النَّظرة الوصوليَّة والانتهازيَّة للمجتمع .

2-1-2- الصِّراع النَّفسي والأخلاقي :

تتشظَّى المواقف الدراميَّة التي يتبنَّى الصِّراع التَّعبير عنها من خلال سلوكات ودلالات . يؤكِّد هذا " عزّ الدِّين إسماعيل " بقوله : " إنَّ العناصر الأساسيَّة التي لا بدَّ من توافرها وبروزها

وتفاعلها في كلِّ عملٍ يحمل الطَّابع الدرامي هي الإنسان والصِّراع ، وتناقضات الحياة ... فالإنسان في كلِّ تجربة من تجارب يخوض معركة مع نفسه أحياناً أي مع ذاته ، وأحياناً أخرى مع الآخر ، أي مع ذوات أخرى قد تكون ذواتاً إلهيَّة أو طبيعة أو إنسانيَّة أو أيّ نوع من الذَّوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته فإن لم يقع هذا الاصطدام على النَّحو الذي يتصوَّره وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر ، ذلك الاحتكاك الذي يذكي لهيب المعركة واكتفى بأن يمعن النَّظر وأن يتابع الأشياء والحياة في دوراتها وصيرورتها عندئذ لا يخلو الأمر من أن تنفتح بصيرته في سعيه الدَّائب لرصد الأشياء وفهم الحياة على " التَّناقض" الذي يتمثَّل سواء في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيداً "[1].

وهو ثورة ومعركة إن لم تظهر على الصَّعيد الخارجي فهي متأجِّجة ومتَّقدة على الصَّعيد الدَّاخلي للإنسان " ولعلَّ من أهمِّ المعضلات النَّفسيَّة للإنسان ، وهي المعضلة التي ناضل ضدَّها طيلة تاريخه وبطرق شتَّى ، هي الخوف من انشراح النَّفس وهي المشروخة بالضَّرورة أو لنقل الخوف من تزايد الشَّرخ بحيث يتحوَّل إلى فصام"[2].

وفي هذا القول يحيلنا المقطع السَّردي الموالي على الدراميَّة الموجودة بوجود الحركة والحيويَّة ، وهي على حدِّ تعبير يوسف اليوسف موجودة " في كلِّ شيء لا تتوقَّف إلَّا عند الموت

---

[1] – إسماعيل ، (عزّ الدِّين –) : [1994 م] ، **المنهج الدرامي في التَّفكير** ، القسم الثَّاني ، منشورات وزارة الثَّقافة ، دمشق ، سوريا ، ص : 448 .

[2] – اليوسف ، (يوسف –) : [1979 م] ، **ما الدراميَّة** ، مجلَّة الحياة المسرحيَّة ، العدد : 07 ، ص : 17 .

وحده"[1] ، نقرأفي الرِّواية : " **توقَّفت طويلاً عند صوان الملابس وهي تفكِّر في كلِّ الاحتمالات عليها الاحتراس الشَّديد هذه المرَّة لكي لا تفاجأ بحركة جريئة . قادها تفكيرها إلى ارتداء لباس رجولي وإخفاء كلّ ما يتعلَّق بأنوثتها ، اعتمرت قبَّعة غطَّت كلَّ شعرها وارتدت معطفاً برغم اعتدال الجوّ وانتعلت حذاءً رياضيًّا وسروالاً خشن الثَّوب حين نظرت إلى نفسها في المرآة بهذا اللباس خافت أن تثير ريبته ، نزعت القبَّعة وجعلت شعرها مسترسلاً على كتفيها ووضعت بعض المساحيق على وجهها ، خافت مرَّةً أخرى من أن تثيره وتهيجه ، رسمت ابتسامة ساخرة على ثغرها وتذكَّرت قول العميد " وطدي علاقتك به واطبخيه على نار هادئة " لابدَّ من بعض الإغراء حسب ما يتطلَّب العمل**"[2] . تكشف الملفوظات السَّرديَّة على هذا النَّوع من الصِّراع حين تنجرف الذَّات بين الخوف على النَّفس من اقتحام الخطيئة والضَّرر النَّفسي والذي يترتَّب عنه تأنيب الضَّمير إذ سمحت من خلال لباسها لفريد أن يتحرَّش بها أو يقتحم أسرار جسدها ، وواجب العمل حسب الخطَّة ، ففاطمة هنا في مهمَّة رسميَّة للكشف عن هُويَّة فريد الشُّرطي المزيَّف ، وعملها يفرض عليها أن تقتحم باب الإغواء للإطاحة به على الرّغم من معرفتها المسبقة بجرأة فريد وسرعة انتهازه للفرص التي تتحرَّك بدافعٍ نفسي من أجل إشباع الغزيزة الشَّهوانيَّة عنده .

---

[1] – اليوسف ، (يوسف –) : [1979 م] ، **ما الدراميَّة** ،**مرجع سابق** ص : 19 .

[2] – **رواية الحنش** ، ص : 115 .

ولعلَّنا نصل في هذه اللحظة إلى تقسيم ثنائي نعالج من خلاله الصِّراع الدرامي من زاوية الظُّهور الدَّاخلي والخارجي :

أوَّلاً : البناء الدرامي للصِّراع الدَّاخلي .

يتَّضح من خلال وصفه بالدَّاخلي أنَّه في تماسٌّ مباشر بين الشَّخصيَّة وذاتها وهذا الصِّراع ينتج عن جملة من التَّوتُّرات والآلام النَّفسيَّة أو المتناقضات التي تحدث داخل الشَّخصيَّة وفي الرِّواية يظهر هذا النَّوع من الصِّراع من خلال تصوير أنواع من المآسي التي تشكِّل صعوبة الحياة ، نقرأ في الرِّواية : " **وعند عودتها تجثو أمام فراش زوجها وتنظِّفه وتدلك عضوه المرتخي استجابةً للغواية في نداء عينيه ثمَّ تشرع في شغل البيت وهي تتحدَّث بدون انقطاع وتذكِّره بأيَّامهما السَّعيدة قبل شلله وتبدي تعاطفها معه تواسيه وتحاول إبعاد الشُّعور بالذَّنب عنه . في بعض الأحيان كانت تحاول علاجه عن طريق استنفار همَّته بحيث تتعرَّى أمامه وترقص له وتحكُّ جلدها بجلده ، أمام عجزه التَّام تستسلم لليأس وتختفي لتبكي ثمَّ تعود مبتسمةً راضية بقسمتها في الحياة هذه التَّضحية وهذا التَّفاني دون تذمُّر أو تشكٍّ جعل كلَّ سكَّان الحومة يطلقون عليها لقب" للاخيرة " بينما كان اسمها الحقيقي للاخديجة "**[1] .

من خلال هذا النَّموذج السَّردي تظهر معاناة أمّ فريد " للاخيرة " ، وهي تعاني من ضيق الرَّغبات النَّفسيَّة الجسديَّة وموانعها ، يصفها النَّصّ وكأنَّها فتاة تعيش تجربة غراميَّة مع رجل تغيَّرت

[1] - ***رواية الحنش*** ، ص : 07 .

ظروفه وماتت فحولته التي كانت منقطعة النَّظير بين عشيَّةٍ وضحاها ، ترغب فيه ولا ترغب في زيادة حجم معاناته ، يصفها النَّصّ وهي في صراعها الدَّاخلي بين الرَّغبة وألم الرَّغبة مصوّراً حجم الصِّراع النَّفسي الذي صنعته متغيِّرات طارئة لم تكن في الحسبان "والصِّراع الدَّاخلي يمثِّل تدافع رغبات ومطالب يحاول الإنسان تحقيقها ... وقد يكون طرف الصِّراع مع الشَّخصيَّة قوَّة طبيعيَّة أو بشريَّة أو اجتماعيَّة أو غيبيَّة ... وهذا الصِّراع يؤدِّي إلى تماسك العمل الإبداعي"[1].

إنَّ في لجوء والد فريد إلى الفراش اضطراراً – بسبب المرض الفجائي– دلالات الصِّراع ليشكِّل ذلك فضاءً دراميًّا ظهرت من خلاله مآسي المعاناة ، وهو صراع داخلي عكف السَّرد ومن خلال هذه المقطوعة السَّرديَّة تصويره بتحليل الحالة النَّفسيَّة وتصوير الإحساس الدَّاخلي لذات الشَّخصيَّة يتَّخذ الرِّوائي من هذه التقنية معبرا لإبراز البنية الدرامية ومستعينا بفضاء درامي هنا "غرفة الزوجين" لكشف عمق المعاناة ومرارة الألم حين تنكسر تلك الأنثى وتدخل هذه المرأة إلى دهاليز التَّحطُّم الدَّاخلي وتتحوَّل قهرًا إلى (أنثى وامرأة تحارب الإحساس الأنثوي والغريزي) ، مرغمةً على التَّحمُّل وعلى البكاء – سرًّا –حتَّى تخفي غبنها عن زوجها .

يمكن القول إنَّ بناء الصِّراع الدرامي الدَّاخلي هنا كان متقمَّصاً لدور التَّحليل النَّفسي لذات هذه المرأة المحطَّمة والمنهارة نتيجة لتأزُّم الوضع أمامها ، وهذه البنية الدراميَّة خصَّت هذه الذَّات معلنة عن جوهر الصِّراع داخلها الذي تتنافس فيه كثرة الهموم وإلزاميَّة الرُّضوخ ، والتي تفضي عند القارئ إلى إنتاج دلالة هذا الصِّراع والشُّعور بمعيَّة هذه الشَّخصيَّة معناه الدَّاخلي .

[1] *جوليات هلتون،نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة،وزارة الثقافة الدولي للمسرح التجريبي،1992،ص239.*

ثانياً : البناء الدرامي للصِّراع الخارجي :

يقع هذا النَّوع من الصِّراع بين الشَّخصيَّة وقوَّة خارجة عنها تحول بينها وبين تحقيق هدفها أو جملة أهدافها ، وهذا الصِّراع يتعلَّق بكلِّ ما يحيط بالذَّات من ظروف طبيعيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة وغيرها ، والشَّخصيَّة في صراعها هذا تسعى بكلِّ ما يتوفَّر لها من قدرات عقليَّة وجسديَّة ونفسيَّة إلى التَّصدِّي لما يحول بينها وبين ما تطمح له .

وفي الرِّواية يظهر هذا النَّوع من الصِّراع من خلال التَّصوير التراجيدي للحياة من بداية الرِّواية حتَّى المحطَّات الأخيرة وبالتَّالي تحتلُّ التراجيديا – بوصفها هنا صراعاً خارجيًّا – موضعاً جوهريًّا في هذا النَّصّ ، وفي الواقع– حتماً– باعتباره " أي النَّصّ " رمزاً للواقع ، فالمشكلة أمام الحياة في هذه الرِّواية ليست : هل الحياة كافية لنعيش فيها ونجتهد في استثمار لحظاتها بل في كيفيَّة العيش فيها وما هو السَّبيل للعيش بكرامة ؟ . يقول السَّارد على لسان شخصيَّة " الجارة " التي كانت تلاحق فريد رغبةً منها في تزويج ابنتها له على اعتباره شرطيّاً وصاحب مركز مرموق في الدَّولة :

" كنت ستورِّطيني في الزَّواج من محتال مبحوث عنه ، ألا تخجلين يا ساحرة ، متى درس ابنك ليصير بوليسياً ؟ (...) أين هو ولدك البوليسي المزيَّف الحقير ..." [1] ، فإن وقع الإنسان في الخطأ أو تحت رحمة أزمة ما فالنَّاس من حوله ستزيد من حجم أزمته وتحوِّلها إلى فضاء للأزمات ، فالموت القهري والمعنوي النَّاتج عن قسوة الظُّروف ومرارة الحياة هو هاجس

[1] – ***رواية الحنش*** ، ص : 158 .

يهدِّد معظم الشُّعوب المقهورة التي تعيش بطعم الموت وهي على قيد الحياة بسبب صعوبة لقمة العيش ، فالحاجة ، والفقر ، والعوز ، هي موادُّ لرسم هذه الصُّور الحسّيَّة المتواترة من الصِّراع في العديد من المجتمعات التي يوفِّرها (المجتمع) بأشكال متعدِّدة ، ومكثَّفة ، وهي " ربَّما " منتجات للإحساس بحالة الموت المعنوي أو دافع نحو الخطايا وموت الأخلاق والمبادئ ، فالنَّصّ يبذل أقصى جهده لفضح مؤامرة الحياة على الإنسان ويعاتب المضامين الخرقاء المتوالدة التي حمتها الحياة وشرعت لها أن تظفر بالرِّعاية والحماية .

ففي انتحال فريد لشخصيَّة الشُّرطي ونعته بالمزيَّف فيه تلميح لزيف الحياة وسخريتها ، فالعدالة المزعومة والتي ترتهن إلى قوانين تتغنَّى بحماية المظلوم ، وردِّ المظالم وما هي في الحقيقة إلى شعارات عرجاء ، مشوَّهة ، تقف في صفِّ الظَّالم وتقتصُّ من المظلوم ، وهي عدالة – بحسب رواية الحنش – ترجح فيها كفَّة الميزان إلى قوَّة المال والنُّفوذ وليس لثقل الحقّ وقوَّته .

2-2 – المعالم الفنّيَّة والجماليَّة لرواية الحنش:

الحنش في اللهجة المغربيَّة هو رمز لقِّب به رجال الأمن ، وتمَّ اختياره لتجسيد عنوان هذه الرِّواية ، تتصاعد فيه الأحداث ليتمَّ بذلك الإيقاع بالشُّرطي المزيَّف (فريد) في السِّجن بتهمة انتحال صفة شرطي والنَّصب والاحتيال .

" الحنش " عملٌ روائيٌّ يزاوج بين رقَّة قصص الحبّ وخشونة القصص البوليسيَّة ، تتجسَّد معالمه بدراميَّة تعكس المتناقضات في وطن يبحث عن الخلاص من الأزمات بحكم اتِّساع الدراما

الاجتماعيَّة بفضل اتِّساع المدينة وضغوطاتها في حين تبرز الدراما الدَّاخليَّة لهذا العمل الرِّوائي والسِّنمائي على مستويات عدَّة تساوم الضَّمير والهوى والقلب ومنطق العقل .

ينطلق الفعل الدرامي في هذه الرِّواية بتميّع زمني لا ينكشف على التَّحديد لكنَّه يضمن التَّسلسل ، أمَّا المكان فهو متَّسع ليشمل ربوع المغرب ككلّ وإن كان خاصّاً بالدَّار البيضاء كنقطة تعين ، وهذا الاتِّساع الزَّمني والمكاني يهدف إلى طرح رؤية الكاتب ، التي تحمل هاجس كسر صورة الشُّرطي المتسلّط بزيف السُّلطة والظَّالم بعرف المركز المهمّ الحسَّاس الذي يخصُّ مؤسَّسة الأمن وإعادة رسم صورة جديدة تعتمد على الوظيفة الصَّحيحة للشُّرطي .

إنَّ مسألة تجسيد الأداء الدرامي متعلِّقة بالأساس بما يقوم به الفعل الدرامي ، والفعل الدرامي في العمل الفنِّي ليس عمليَّة ديناميَّة لا غاية منها أو عبثيَّة ترتهن إلى تقلُّبات المزاج ، بل هو عمليَّة تنبش في الشَّخصيَّة مساندة لقراراتها وتطوُّراتها مع الحدث ، فنتيجة لما تقوم به الشَّخصيَّة تظهر بساطة أو تركيب الفعل الدرامي بحيث ينظر للفعل الدرامي على أنَّه : " هو العنصر المحوّل والحيوي ، الذي يسمح بالانتقال من حالة إلى أخرى أنَّه نتيجة التَّسلسل المنطقي للأحداث" [1] .

استعان " عبد الإله الحمدوشي " في نصِّه هذا بما تنتجه العلاقات بين الشَّخصيَّات والأمكنة ومجمل التّقنيَّات الفنّيَّة من أجل تمثُّل الواقع وإعادته بمنظار فنِّي يستغلُّ الماضي ويحاصر الحاضر

[1] – بافي ، (باتريس –) : [2015 م] ، **معجم المسرح** ، ترجمة : ميشال ف خطار ، ط 01 ، المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة ، بيروت ، لبنان ، ص : 64 .

ويبدي رؤيته الاستشرافيَّة للمجتمع موسّعاً النَّظرة لتشمل الاقتصاد والسِّياسة والأخلاق دون إقصاء لتلك العلاقة الجدليَّة العنيدة التي تعمل على ثنائيَّة الظُّهور والخفاء بين الجنسين الرَّجل والمرأة .

تتأرجح الرِّواية بين الورطة الإيديولوجيَّة ووهم الرُّومانسيَّة وواقع الواقعيَّة ، محاولة قدر الإمكان الإمساك باللغة العربيَّة لتكون صورة عن هذه القضايا (الإيديولوجيا ، الرُّومانسيَّة ، الواقعيَّة) ، من جهة ومن جهة أخرى لسان حال أهلها في عديد الأمكنة والأزمنة الرِّواية– هنا – تحاول أن تعبر من وسط الشَّعب لترصد واقعه في مجتمعه مستعينة بتوظيف هذه المشكلات وتمثيلها دراميًّا.

2-2-1- الشَّخصيَّة الدراميَّة والحبكة :

تعدُّ الشَّخصيَّة عنصراً محوريًّا بحيث لا يمكن قيام سرد روائي دون حضور الشَّخصيَّة ، وبعيداً عن التَّفاعل معها فهي تحمل على عاتقها موضوع السَّرد ، وما يمكن قوله حول شخصيَّات الرِّواية أنَّ الكاتب تحرَّى الدقَّة في ضبط المقاسات الفنّيَّة التي تبرز ملامح الشَّخصيَّات لتحقيق غاية الفنّ الرِّوائي فهي بثٌّ فنّيَّته فهو بحاجة إلى استنساخ شخصيَّات من الواقع في بعض الأحيان وأخرى خياليَّة لتكون أجهزة ناقلة للأفكار والأراء ووجهات النَّظر حول مختلف القضايا التي تحرِّك الصِّراع.

والحبكة هي : " هي أفضل الأجزاء الكيفيَّة في النَّصّ الدرامي ، فهي تنبني ممَّا تفعله وتفكّر فيه وتشعر به الشَّخصيَّة لذا تعتبر الشَّخصيَّة إحدى عناصر بناء الحبكة ينبغي أن تتذكَّر أنَّ نوعيَّات

الشَّخصيَّات التي يستخدمها الكاتب تتحدَّد ملامحها طبقاً للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي ومن ثمَّ تشكيل الشَّخصيَّات ورسمها محكومةً بالحبكة "[1].

وجوهر الدراما بحسب تحديد " أرسطو " لايرتهن إلى تصوير الشَّخصيَّات ليكون : " الفعل أهمَّ من الشَّخصيَّة لأنَّه هو الذي يصنعها ، إنَّ الشَّخصيَّة تتخلَّق من الأفعال المتكرِّرة تكرُّر العادة ومن تأثيرات الظُّروف المحيطة بها فكلُّها عوامل محرِّكة لها "[2] ، وسمة الأفعال هي الحركة لذلك " اعتبر أنَّ الشَّيء الوحيد الذي يعرفه الإنسان حقَّ المعرفة عن الطَّبيعة البشريَّة أنَّها تتحوَّل وتتبدَّل ، والنّظم التي تفشل هي تلك التي تعتمد على ثبات الطَّبيعة البشريَّة وليس على نموِّها وتطوِّرها"[3].

والعمل الدرامي النَّاتج والمتطوِّر هو الذي يحقِّق ويضمن علاقة التَّوتُّر والصِّراع بين الشَّخصيَّات وما تحمله من مبادئ وطموحات وما يعارضها ويثير فيها شعلة التَّناقض ويضرم نار الصِّدام بينها وحولها لتصبح بهذا النَّواة الدراميَّة قابعة بين ثنايا العلاقات الصِّراعيَّة والمواجهات العنيفة بين الشَّخصيَّة ومجمل المواقف وما يشكِّل " نخاع الدراما ليس الشُّخوص بل علاقاتهم النّزاعيَّة المنبثقة عن المواجهة بين تصرُّفين صحيحين بالطَّريقة نفسها من منطلق الذَّاتيَّة "[4] ، وعليه ويتوقَّف الصِّراع بين الشَّخصيَّات على " مدى الصِّلة التي تربط كلَّ شخصيَّة بالأخرى ، والعدوان لا يحدث بسبب

---

[1] – ينظر: أرسطو : [دت] ، **فنّ الشِّعر** ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، دط، المكتبة الأنجلو مصرية ، ص :118 .

[2] – **نفس المرجع** ، ص : 121 .

[3] – عواد ، (علي –) : [1997 م] ، **غواية المتخيّل المسرحي ، مقاربات الشِّعريَّة النَّصّ والعرض والنَّقد** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص : 53 .

[4] – بوبيس ، (ماريا دل كارمن –) : [دت] ، **سميولوجيَّة العمل الدرامي** ، ترجمة : خالد سالم ، مركز اللغات والتَّرجمة ، أكاديميَّة الفنون ، القاهرة ، مصر ، ص : 05 .

شرٍّ كامنٍ داخل الشَّخصيَّة أو متعمَّد من ناحيتها بل بسبب أهواء أو نوازع داخليَّة تجعل الإنسان ينقاد دون تبصُّرٍ إلى الوقوع في الإثم "[1] ، بعد هذ العرض التَّنظيري للشَّخصيَّة الدراميَّة وجب علينا معاينة الشَّخصيَّة من خلال رواية " الحنش " .

أوَّلاً : شخصيَّة فريد / الشُّرطي .

تمثِّل هذه الشَّخصيَّة نموذج التَّناقض والتَّحدِّي ، ولعلَّ أبلغ مميّزاته مهارته في تقمُّص دور الشُّرطي قدرته على الحبّ والاحترام للمرأة (الأمّ والحبيبة) ، شخصيَّة تحدَّت سخطها على الحياة بطريقة العمل .

ثانياً : شخصيَّة المرأة .

تتنازع الصُّور الخاصَّة بالمرأة في رواية " الحنش " فتظهرها في كائنٍ جميلٍ مثير للشَّهوة ومحرِّك للغرائز ودافع للعشق والهوى ، وإلى جانب ذلك تتراءى صور التَّحدِّي والمكافحة .

أ- شخصيَّة فاطمة / المحقِّقة .

تجسِّد هذه الشَّخصيَّة صورة المرأة التي اقتحمت العمل في سلك الأمن الوفيَّة لمهنتها ووظيفتها ، تمرَّدت على البيئة القرويَّة وحقَّقت ذاتها من خلال عمل ما تحبّ ، يحمل النَّصّ هذه الشَّخصيَّة أهمَّ صفات وسمات الجمال الذي يكفل للمرأة حبَّ الجميع ويثير الرَّغبة في التَّقرُّب منها ، وهي في هذا النَّصّ رمز للمرأة الطَّموحة الباحثة عن الذَّات المتحدِّية للآخر .

---

[1] - إبراهيم ، (محمد حمدي -) : [1977 م] ، ***دراسة في نظريَّة الدراما الإغريقيَّة*** ، دار الثَّقافة للطِّباعة والنَّشر ، القاهرة ، مصر ، ص : 35 .

ب- شخصيَّة الأمّ للاخيرة :

هي نموذج آخر للمرأة الأمّ والزَّوجة المطيعة الخدومة المضحِّية عملت – بعد شلل الزَّوج وانقطاع المعيل للبيت – في صنع وبيع الخبز لتُعيل بيتها ، يصوّر النَّصّ الأمّ في أقسى حالات الأسى والألم وهذا ما ينكشف بدراميَّة ، خصوصاً حين تواجه من طرف رجال الأمن أنَّ ابنها ليس إلَّا شرطي مزيَّف وأنَّها تعيش كذبةً كبرى .

ثالثاً : العميد الحنش .

تبذل اللغة طاقتها في شحن هذه الشَّخصيَّة بقوَّة ، ودهاء ، وذكاء أمني ، بحيث تشتغل هذه الأوصاف في ذهن القارئ ليكمل لهذه الشَّخصيَّة علامات البطش والجبروت فهي شخصيَّة تكوَّنت على ظهر الإجرام فأتقنت التَّعامل معه .

2-2-2 – المشهد وتصوير الجزئيَّات في الرِّواية :

للسَّرد تقنيَّاته المتنوّعة ، والمشهد بشكلٍ عام هو من بين أهمّ التّقنيَّات السَّرديَّة التي يركن إليها الرِّوائي ، لذلك فهو " يحظى بعناية خاصَّة وموقع متميِّز في الحركة الزَّمنيَّة للنَّصّ الرِّوائي بما يمتلكه من وظيفة دراميَّة ، يتضمَّن مواقف حواريَّة في أغلب الأحيان وفي أسلوب السَّرد المشهدي تتحقَّق المساواة بين زمن السَّرد وزمن الرِّواية أي أنَّ مدَّة المشهد في الرِّواية تعادل مسافته في الكتابة "[1].

1 – السدّ ، (نور الدِّين –) : [2010] ، ***الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب*** ، دار هومة ، الجزائر ص : 174 .

وفي هذه التِّقنيَّة تتولَّى الشَّخصيَّة إدارتها لتمثِّل الموضوع باعتبار أنَّ المشهد"يعرض الزَّمان والمكـان الحقيـقي بـدون زيادة أو نقصان، وهو يقع في فترات زمنيَّة محدَّدة كثيفة مشحونة خاصَّة "[1].

وفي المعاجم السَّرديَّة المتخصِّصة خصوصاً الغربيَّة يقصد بالمشهد " أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرِّواية حين تقدّم الشَّخصيَّات في حال حوار مباشر والتَّضاد في السُّرعة بين المشهد المفصل والسَّرد الملخَّص هو صدىً للتَّضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي، فالمشهد مخصَّص في الرِّواية للأحداث المهمَّة ، أمَّا الملخَّص فيروي الوقائع العاديَّة وقد اعتمد إيقاع الرِّواية عموماً على نظام التَّناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الرِّوائي والملخَّصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جوَّ الانتظار"[2]

وكأنَّ المشهد مرادف للحوار وهو بذلك لا يخرج عن معناه في الأسلوب المسرحي ومن مهام المشهد أنَّه يضيف للقصَّة جانب المتعة مع سير الأحداث وتتابع المراحل السَّرديَّة وهذا ينعكس على المتلقِّي بحيث يبسط المشهد أمام المتلقِّي الجانب المثير الماتع ليكون بمثابة أداة مساعدة على النَّفاذ إلى عمق الأشياء .

فالمشهد متَّصل بالحركة ، والحركة هي من خصائص الدراما وإضافةً إلى هذا هو متَّصل بشقّ آخر بالشَّخصيَّات فهـو يؤطِّر مـا تقـوم به الشَّخصيَّات ، ويظهر من خلال الحوار والحدث فهو

---

[1] – قاسم ، (سيزا –) : [2003] ، **بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ** ، دط،مكتبة الاسرة، القاهرة، ص:94

[2] – زيتوني ، (لطيف –) : [2002 م] ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، عربي إنجليزي فرنسي ، ط 01 ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النَّهار للنَّشر ، لبنان ، ص : 75 .

" العنصر الدرامي أو المسرحي في الرِّواية وفعل حاضر مستمرٌّ بالقدر الذي يستغرقه المشهد يقوم ، المشهد بإعادة تقديم حركة الحياة ، والحياة فعل وحركة ، والمشهد شأنه شأن الفيلم السِّينمائي يقدِّم محاكاة متقنة لما يجري في الحياة أكثر ممَّا يستطيع أن يقدِّمه الملخَّص ، فالمشهد هو ليس تقرير الرِّوائي عن الحياة ، بل الحدث والتَّجربة ذاتها هما اللذان يكتشفان أمام عينيّ القارئ ، وقد تلبَّس الممثِّلون بالفعل"[1] .

وجَودة المشهد تكمن في طريقة عرضه وهو يختلف عن الملخَّص ، وهو " عبارة عن فعل محدَّد– حدث مفرد– يحدث في زمان ومكان محدَّدين ويستغرق من الوقت بالقدر الذي يكون فيه أيِّ تغيير في المكان أو أيِّ وقع في استمراريَّة الزَّمن ، إنَّ المشهد حادثة صغيرة مؤدَّاة من قبل الشَّخصيَّات حادثة عرضيَّة ، منفردة أو مشهد منفرد حيوي ومباشر "[2].

ولعلَّ عالم الكتابة الرِّوائيَّة لا يركن إلى الاستقرار ، إذ نلفي توليفة تجمع بين جانب سردي وآخر درامي بحسب الضَّرورة الفنّيَّة ، لذلك أصبح النَّظر إلى الكتابة القصصيَّة (الرِّوائيَّة) من منظور وجود " طريقتين في كتابة القصَّة : طريقة المشهد وطريقة الملخَّص ، والمشهد هو الطَّريقة الدراميَّة والملخَّص هو السَّرديَّة والرِّواية هي سرد درامي لا هي بالمشهد كلّيًّا ولا هي بالملخَّص كلّيًّا ولكنَّها مشهد وملخَّص"[3]، ضِف إلى ذلك إذا قلنا إنَّ المشهد يلحق بالشَّخصيَّة فهذا لا يعني أنَّه

---

[1] – سرميليان ، (ليون –) : [2012 م] ، ***بناء المشهد الرِّوائي*** ، (***مقال***) ، ترجمة : فاضل ثامر ، ط 01 ، الوحدات السَّرديَّة للخطاب دراسات مترجمة ، منشورات آراس ، العراق ، ص : 63 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 63 .

[3] – ***نفس المرجع*** ، ص : 63 .

خاصٌّ بها دون غيرها من العناصر السَّرديَّة الأخرى ، فالمشهد له علاقة بالحوار ويكون في الوصف الذي يسبق الحوار أو يتخلَّله .

وعلى حدِّ تعبير " حسن بحراوي " : " يقوم المشهد أساساً على الحوار المعبَّر عنه لغويًّا والموزَّع إلى ردود (replique) متناوبة كما هو مألوف في النُّصوص الدراميَّة ... وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشَّخصيَّة المتحدّثة فلا يضفي عليه أيَّة صبغة أدبيَّة أو فنّيَّة وإنَّما يتركه على صورته الشَّفويَّة الخاصَّة به "[1].

فالخيال يعيش حركة حثيثة ليلحق بالمشاهد فهي ليست قادرة على طول ومسافة واحدة في النَّصّ ، فهي تمتدُّ مرَّةً وتتقلَّص أخرى وهي بحسب " سيّد قطب " تنقسم إلى نوعين : الأوَّل متعلِّقٌ بالمشاهد القصيرة ، والثَّاني متعلِّق بالمشاهد الطَّويلة ، وفي هذا : " بعض المشاهد يمرُّ سريعاً خاضعاً يكاد يخطف البصر لسرعته ، ويكاد الخيال نفسه لا يلاحقه ، وبعض هذه المشاهد يطول ويطول حتَّى ليخيَّل للمرء في بعض الأحيان أنَّه لن يزول ، وبعض هذه المشاهد الطَّويلة حافلٌ بالحركة ، وبعضها شاخصٌ لا يرى "[2]، فالمشهد علامة يتفاعل معها المتلقِّي فتنتج في ذهنه مدلولات تصله عبر لغة فنّيَّة مركَّزة ، وبالتَّالي المشهد السَّردي هو نقلٌ لصور تخمَّرت في ذهن الكاتب لتنضج في ذهن المتلقِّي .

---

[1] – بحراوي ، (حسن–) : ، ***بنية الشَّكل الرّوائي (الفضاء – الزَّمن – الشَّخصيَّة)*** ،مرجع سابق ص : 166 .

[2] – قطب ، (سيّد –) : [2004] ، ***التَّصوير الفنّي في القرآن الكريم*** ، ط 03 ، دار الشُّروق ، القاهرة ، مصر ، ص : 105 .

أ – مشهد الاغتصاب :

ترصد الرِّواية مرحلة ثابتة في المجتمعات العربيَّة خصوصاً ، وهو ما يسمَّى بالمجتمعات الأبويَّة التي تمتلك فيها المرأة ، وتسلب منها إمكانيَّة القول أو الفعل بحيث هي شيء يمتلك برغبة وقوَّة ويحبُّ بشهوة ، مجتمع يأنس للذُّكورة ويمسخ كيان الأنوثة ويلغي دورها .

هذه المعطيات تخلق في نفس المرأة تلك المقاومة المندفعة نحو إجهاض هذا الفكر وتحطيم أعمدته والتَّصدِّي له بكلِّ ما أوتيت من قوَّة .

والثَّابت في مجتمعنا العربي أنَّه لا يجوز للمرأة أن تتَّهم رجلاً بالتَّحرُّش ، والأكثر من ذلك لا يحقُّ لها – بتاتاً – تقديم الشَّكوى أو التَّذمُّر أو التَّظلُّم ، ولكنَّها في نفس الوقت المتَّهم الرَّئيسي في حال وقوع أيّ أمر يخصُّ الشَّرف والعفَّة .

ولا نبالغ إذا قلنا إنَّ الرِّواية العربيَّة المغاربيَّة قاربت وبجرأة لافتة ما يعرف بالمحرَّمات الكبرى فوظّف الجانب الجنسي من زوايا متعدِّدة – ولا غرابة في ذلك– خصوصاً أنَّ الجنس ثالث ثلاثة ممنوعات بعد الدِّين والسِّياسة ، التي تولَّت الرِّواية العربيَّة المعاصرة اللعب على أوتارهم .

وإذا أمعنا النَّظر في مجتمعاتنا تبيَّن لنا أنَّ الرِّواية لم تخترق هذه العوالم الموصوفة بالمحرَّمات وإنَّما هي تحاكي منطق الحياة وثورة التَّحوُّلات فيه ، وفي ذات الوقت هي تسلِّط الضَّوء على وعي الفرد بذاته ورغباته وانفلات هذه الرَّغبات وسيطرتها على السُّلوك .

ورواية " الحنش " هنا تخترق الممنوع وتكشف غطاء الحياء والأخلاق وتفضح زيف العلاقات ، فحين يُقْدِم العمّ على اغتصاب ابنة أخيه فهو عين الهتك وهرم الانحلال الأخلاقي ، فهذا لا يركن للفحولة والبسالة – حتماً – بل يوحي بالانحطاط والسَّفالة ، المصوّر للواقع الذُّكوري الذي تحرّكه الشَّهوة لا الأنفة والشَّرف .

إنَّ هذا الفعل الجنسي لا يشير إلى أنَّ الرِّواية وقفت مطوَّلاً عند هذه التِّيمة ، ولكن نحن هنا نسلِّط الضَّوء عليها لأنَّ لها وظيفة في الرِّواية ولم تعرض في الرِّواية بهدف التَّرف الفكري السَّردي المجَّاني بل إنَّ حضورها في العمل الأدبي كان مبرَّراً وخادماً للعمل ، فقد توقَّف عنده السَّارد ليفضح جرائم المجتمع ويشرّح جريمة زنا المحارم التي باتت من القضايا المخزية في المجتمع العربي ، وليجعل السَّارد من هذه القضيَّة رابطاً من روابط الإحكام الدرامي للنَّصّ ليكون لهذا الفعل الدرامي دور في إتمام الحكاية والمساهمة في وحدة الدَّلالة في البناء الكلِّي للنَّصّ .

فقد تحمَّلت شخصيَّة " فاطمة " مهمَّة العناء والرَّحيل من البيت بشكل نهائي حتَّى تحمي نفسها من ظلم واقعها الذُّكوري الذي لا يلغي عنها العناء بل يثبت لها التُّهمة ويعزى لها العار والخطيئة على الرّغم من كونها ضحيَّة .

فمشهد الاغتصاب بهذا الشَّكل في الرِّواية ما هو إلَّا تعرية للمستور وفضح متعمَّد لسوءات المجتمع العربي المستترة بسبب منطق المسكوت عنه .

فمحاولة تصوير زنا المحارم هنا هو توصيف درامي لمشهد الوضع المتعفِّن الذي يوحي إلى جملة من الاختلالات المنوّعة بين الدِّينيَّة والنَّفسيَّة والاجتماعيَّة وهو تعبير عن مظاهر الشُّذوذ والكبت والقمع التي تتَّقد في كثير من المجتمعات وهو ضمنيًّا في هذا النَّصّ يرمي – هذا الاغتصاب – إلى قضيَّة التَّمييز بين الذَّكر والأنثى وما ينجرُّ عنه من معاناة تخصُّ المرأة وتسند الرَّجل حتَّى وإن أذنب وكأنَّ الحقّ متَّهم بتواطئه مع الرَّجل وخيانته للمرأة ، وطريق النَّجاة من هذه المأساة ، هو مقابلتها بالصَّمت أو النِّسيان أو الهروب للتَّخلُّص من ترسُّبات العار وانتشار الفضيحة .

ب – مشهد تصوير الجزئيَّات في رواية " الحنش " :

إنَّ ما يمكن ملاحظته أنَّ الكاتب وجَّه اهتمامه إلى بعض التَّفاصيل الجزئيَّة فقدَّمها بأسلوب الوصف لتشكيل صورٍ ماثلة أمام القارئ ، وكأنَّه نوع من التَّضخيم خصوصاً ما تعلَّق بشخصيَّة البطل ، فانطلق منذ انطلاق السَّرد ليكشف للقارئ تلك الإحاطة الممعنة بالجزئيَّات ، والتي تمسُّ الجانب الخارجي والدَّاخلي للشَّخصيَّة البطلة ، وليس هذا فحسب بل يركِّز اهتمامه حتَّى مع الجزئيَّات المعنويَّة فيصف بدقَّة تحرُّكات الفكر والعواطف مضيفاً إليها الإطار المادِّي ، وفي رواية " الحنش " نلفي هذا النَّوع من الاهتمام بالتَّفاصيل ليقف النَّصّ عند لحظة كشف الأسرار والاستهواء الظَّاهر والباطن محيطاً بالتَّورية لتلك الهواجس التي تنبع من الذَّوات الفرديَّة والمنطلقة نحوها فتتصاعد بالتَّدريج حمَّى الرَّغبات القابعة داخل النُّفوس والتي تخرج تارةً في سلسلة أدوار تمثيليَّة

أمام المرآة وتارةً أخرى يأخذنا السَّارد إلى كشوفات تجسِّد تلك الأدوار في ساحة العمل ، يقول السَّارد في مقطع يجسِّد مشهد الجزئيَّات :

"عندما انتهى من ارتداء ملابسه ، اتَّخذ لنفسه عدَّة أوضاع أمام المرآة واهتمَّ بأدقِّ التَّفاصيل ، تصنع مرَّةً العزم وأخرى الانزعاج ، ثمَّ كشَّر ووبَّخ ثمَّ ابتسم وضحك ، وأخيراً اتَّخذ هيئة من يفكِّر في اتِّخاذ قرار خطير ، ثمَّ درَّب نفسه على دور من يرفض تلقِّي رشوة ، ولكن تحت إلحاح الرَّاشي يقبلها على مضض وبطريقة سرّيَّة لا تثير الانتباه" [1].

فيكون في طريقة التَّشخيص مهارة ، غايتها تقريب الشَّخصيَّة وما يتعلَّق بها من أفكار ومخاوف وطموحات من القارئ ، هذا الأخير الذي تعينه تلك الجزئيَّات والتَّفاصيل المقدَّمة أمامه ليستوعب الشَّخصيَّة ويرسمها في خياله .

2-3- البناء الدرامي للحوار :

يعدُّ الحوار من بين أهمِّ التِّقنيَّات الفنّيَّة ، فهو صور عن السُّلوك الإنساني وكاشف عن الدَّوافع النَّفسيَّة والفكريَّة للذَّوات ، هذه الأهمّيَّة تجعله أمراً ضروريًّا بالنِّسبة للعمل الدرامي والحوار الدرامي يكشف الطَّابع الازدواجي والمقسَّم بين الدَّاخلي والخارجي ليكون الحوار معبّراً عن الدَّوافع النَّفسيَّة والظُّروف التي تثير تزاحم الأفكار والمشاعر فيكون إمَّا في حالة داخليَّة ليقع هذا الحوار في الذَّات ولا يخرج عن الهمس الدَّاخلي للذَّات وإمَّا أن يكون في علاقة خارجيَّة بحيث يتعدَّى حدود الذَّات إلى ذات أخرى تستجيب لحركيَّة الأفكار بين طرفين أو أكثر " إنَّ الحوار يعبّر إمَّا عن الحالة

[1] - *رواية الحنش* ، ص : 13 .

للشَّخصيَّات أو أنَّه يتضمَّن بسطاً للأحوال المرتبطة بالموقف الرَّاهن هذان الشَّكلان من الحوار يجب أن يكون في الدراما أكثر تركيزاً ، أكثر حركيَّة ممَّا هو كائن في الملحمة أو في الشِّعر الغنائي"[1].

والحوار في الدراما هو " قوام الدراما "[2] ، كونه وعاءً حاوياً للعلائق الدراميَّة فمن مزايا الحوار كسر تلك الرَّتابة الممقوتة كأنَّه سلاسل ضوئيَّة تنير ما أمكن من متاهات السَّرد ، وذلك من خلال إسهام الحوار في تصرير الشَّخصيَّات من خلال تقنيَّة الكشف عن العواطف ، ضِفْ إلى ذلك تطوير الأحداث ، لذلك قد لا يخرج الحوار بشكلٍ عام عن " ثلاث وظائف ، هي :

1- إعطاء المعلومات .

2- التَّعبير عما تنطوي عليه العواطف .

3- تطوير الحدث" [3].

وجوهر الحوار الدرامي أن يكون قادراً على الرِّهان من أجل إنتاج حلبة في ذهن المتلقِّي تحوي مختلف التَّوتُّرات والصِّراعات بحيث يتمُّ استدعاء أقوى العبارات ، من الضَّروري أن ينتقى " له خير الأساليب المعبّرة عن الشُّعور والعاطفة والموقف ويتضمَّن وحدة عاطفيَّة أو حتّى فكريَّة تحكّم الصِّراع وتؤجِّج التَّصادم الذي يصوّر تطوُّره من البدء حتَّى الوصول إلى قمَّة التَّأزّم ، وإن

---

[1] – نيسكت ، (أ . أ –) : [2000 م] ، **تاريخ دراسة الدراما ، نظريَّة الدراما من هيغل إلى ماركس** ، ترجمة : ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثَّقافة المعهد العالي للفنون المسرحيَّة ، دمشق ، سوريا ، ص : 99 .

[2] – لؤلؤة ، (عبد الواحد –) : [1983 م] ، **موسوعة المصطلح النَّقدي** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان ، ص : 428 .

[3] – حميد ، (باسم صالح –) : [دت] ، **الصَّوت الآخر في الرِّواية العراقيَّة** ، ط 02 ، دار الفراهيدي للنَّشر والتَّوزيع ، بغداد ، العراق ، ص : 153 .

لم تتوافر تلك العناصر أصبح مجرَّد محادثة عادية لا تتَّسم بأسلوب الحوار الرِّوائي الدرامي"[1] ، فالرِّوائي الموهوب هو الذي يجيد التَّعامل مع الفكر والشُّعور بحيث يجعل من الحوار الدرامي على وجهين يتعلَّق الأوَّل بالنِّظام الشَّكلي أي إنَّ الجوهر الدرامي والشَّكل الدرامي يظهر من خلال إظهار الصِّراعات والثَّاني وصفي متعلِّق بوصف حركة الحوار بحيث يجعل من الشَّخصيَّات المتصادمة تتحرَّك داخل الحدث ، وعلى الرِّوائي أن يجعل من حواره خالقاً توتُّرات داخل المشاهد ممَّا يجعل المتلقِّي متمسِّكاً بالرِّواية حتَّى نهاية الحدث الدرامي .

فالحوار الدرامي خصوصاً في النُّصوص التي تتداخل فيها الأجناس الأدبيَّة يعدُّ عنصراً أساسيًّا ومهمًّا خاضعاً لمتطلَّبات الموضوع والرُّؤية السَّرديَّة وإذا نظرنا من زاوية المتلقِّي " للحنش" ، يظهر الحوار محتمياً بعرف " الاعتيادي " والعادي مرَّةً ، والمبهم والملغم مرَّةً أخرى ، كما لو كان حوار الشَّخصيَّات هو نوعٌ من أنواع إثارة الفتنة في ذهن المتلقِّي لأنَّنا نلفي الحوار الدرامي في الرِّواية على أوجه عدَّة .

أوَّلاً : الحوار الخارجي :

ومن ضمن هذه الحوارات نذكر الحوار الذي حواه مركز الشُّرطة عندما وقع خطيب فاطمة بين يدي الشُّرطة في موقفٍ مخلٍّ بالحياء مع فتاة في ليلة مجون ، نقرأ في الرِّواية ما يلي :

– لديَّ خبرٌ يهمُّك ، ولكن لا أعرف كيف أقوله لك .

---

[1] – يُنظر : النَّادلي ، (عادل –) : [1987 م] ، ***مدخل إلى فنّ كتابة الدراما*** ، ط 01 ، مؤسَّسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ص : 29 .

قالت بصرامة :

– إذا كان يتعلَّق بالعمل قله فوراً وبلا مقدِّمات .

نظرت إليه شبه غاضبة ، تلعثم وبدا عليه التَّردُّد ، هل ينوي التَّودُّد إليها من جديد ؟ أضافت بحِدَّة وكأنَّها ترهبه .

– تكلَّم ، نحن في الكوميسريَّة .. يعني في مقرّ العمل .

– خطيبك ، قال الشُّرطي متلعثماً .

تذكَّرَت أنَّها اتَّصلت به أكثر من مرَّة ووجدت هاتفه غير مشتعل ، ومن جهته لم يعاود الاتِّصال بها ، تخيَّلت الأسوأ فقالت بلهفة :

– خطيبي ، هل تعرف خطيبي ؟

– ربما تعرَّفت عليه البارحة بعد منتصف الليل .

– هل هو بخير ؟ قالت بلهفة .

ارتسمت بَسْمة ساخرة على وجه الشُّرطي ، ظهر الاندهاش قويًّا على وجهها ، ابتعد إلى ركن في الممرّ بين المكاتب حيث توجد فسحة صغيرة بها كرسي خشبي بالانتظار، تبعته وقد توجَّست شرًّا .

– ماذا يوجد وراءك ؟ لا تخفي عنِّي أيَّ شيء .

بدأ يتحدَّث بارتياح وكأنَّه يغطي حدثاً مشوّقاً لقناة تلفيزيونيَّة .

– البارحة كنت في المداومة رفقة المفتِّش عمر، قمنا بجولة على الأماكن المشبوهة التي تعتبر نقطاً سوداء ، ومن بينها الخلاء القريب من ملعب الكرة حيث يتدرَّب المقبلون على اجتياز امتحان السِّياقة وإذا بنا نفاجأ بسيَّارة خاصَّة بتعليم السِّياقة متوقِّفة في الظَّلام وتهتزّ لوحدها وكأنَّها تقف على نوابض وليس على عجلات . عندما سلَّطنا عليها ضوء المصباح فوجئنا أنَّ بداخلها رجلاً وامرأة عاريين تماماً ويمارسان الجنس (...)[1].

في ضوء تحليلنا لهذه الملفوظات نقف عند ما قاله " مخائيل باختين " : " في مونولوجات وحوارات شخصيَّة الرِّواية ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلات خلق اللغة "[2].

إنَّ الشَّائع في تحديد الحوار أنَّه حديث مزدوج بين شخصين ويمكن أن يتجاوزهما إلى أكثر من ذلك بحيث ينطبع بطابع المواضيع المختلفة بهدف الإفصاح عن الأفكار والخواطر التي تجول في النُّفوس وتنكشف لنفوس أخرى وبالنِّسبة لـ " مخائيل باختين " هو مقوّم من " مقوّمات اللغة فهو الذي يمنحها وجودها ما دامت لا تجيء بغير الحوار"[3] ، وهو عند " عبد المالك مرتاض " : " اللغة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السَّرديَّة" [4] .

ونحن بين يدي هذه الحوارات سواء النَّصيَّة المكتوبة في الرِّواية أو المرئيَّة المسموعة في الفيلم على حدٍّ سواء نجد أنفسنا أمام لغة تسرد محتوىً خاصّاً يرمي إلى طرح الفكرة العامَّة لجزئيَّة مهمَّة

---

[1] – ***رواية الحنش***، ص : 108 – 109 .

[2] – باختين ، (مخائيل –) : ***الخطاب الرِّوائي*** ، مرجع سابق ، ص : 112 .

[3] – باختين ، (مخائيل –) : ***شعرية دستوفيسكي*** ، مرجع سابق ، ص : 267 .

[4] – مرتاض ، (عبد المالك –) : ***في نظريَّة الرِّواية*** ، مرجع سابق ، ص : 176 .

تفضح زيف العلاقات التي تذوب وتتحلَّل أمام زبد الشَّهوة وسلطة الأهواء ، تلك العلاقات " المصلحية الفاسدة " التي ترتهن إلى تلبية رعشة الرَّغبة وتنصهر لأجل إخماد ثورة الجسد المتَّقد دون مراعاة للعواقب أو لصلابة الوعود والمخطَّطات المستقبليَّة .

إنَّ ما يطرحه هذا الحوار وما يريد التَّعبير عنه من خلال رواية " الحنش " ، هو الكشف عن المضامين الواضحة التي تفضح منزلة الإحساس بمسؤليَّة الحياة والتَّحرُّك فيها ، والتي تكون مسرح السِّجال بين المتناقضات الجامعة بين الهدوء والقلق ، والنِّظام والفوضى والضَّمير وموته والخير والشَّرّ والخوف والاطمئنان ، والأهمُّ الصِّدق والكذب والأمانة والخيانة فالحوار لا يخرج على ترسيمة تنصُّ بكونه " ظاهرةً اجتماعيَّةً ووسيلة من وسائل التَّفاهم والتَّواصل المادِّي والمعنوي والرُّوحي بين النَّاس ، فهو ضرورة إنسانيَّة واجتماعيَّة وثقافيَّة وحضاريَّة "[1]، وفي مقطع حواري آخر في ذات السِّياق نقرأ :

" –أين هو حالياً ؟ قالت بصرامة .

– في غرفة الضِّيافة (...) .

– أريد أن أراه لأتأكَّد أنَّه هو (...) .

– لماذا أنت هنا ؟

[1] – بدري ، (عثمان –) : [2007 م] ، ***وظيفة اللغة في الخطاب الرِّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ*** ، المؤسَّسة الوطنيَّة للفنون المطبعيَّة ، الجزائر ، ص : 169 .

- عاد المفتِّش إلى مكتبه تفادياً للإحراج ، تلعثم وتأتأ وفأفأ قال غير واثق ممَّا يتلفَّظ به :
- كنت أعطي دروساً ليليَّة لفتاة ، وأرادت أن تشكرني فهجمت عليَّ بالقبلات وإذا بالبوليس يقف علينا ونحن في تلك الحالة .
- قالت له بلهجة هادئة .
- اقترب .
- أجاب مبتهجاً وقد ظنَّ أنَّها أتت لتطلق سراحه .
- شكراً حبيبتي ، كنت أعرف أنَّك تثقين بي .
- فأجابته بأن وجَّهت له صفعة مدوِّية دحرجته إلى أن ارتطم بالجدار ، ثمَّ جرَّته من شعره وأدنت وجهه من وجهها وكأنَّها ستقبّله ، وإذا بها تبصق عليه وتدفعه إلى قعر جحره فسقط على الفراش وانقلبت عليه المبولة قالت له ضاغطة على الحروف برنَّة متأنية وهادئة :
- لا أعرفك ولا تعرفني .
- قبل أن تغادر القبو ، أشارت إلى كينكو فهرع إليها مهرولاً أعطته أمرها قائلة :
- ضعه مع إخوته .
- هل أهتمّ به ؟ قال كينكو وهو يشير إلى العقاب .

- **بدون أن تترك أثراً .**
- **هزَّ رأسه موافقاً :**
- **اعتني به حسب المفهوم الجديد لحقوق الإنسان** [1].

ثانياً : الحوار الدَّاخلي .

تقع هذه الرِّواية ضمن مجال الكتابة الدراميَّة ، والمونولوج هو أسلوبٌ درامي بقدر ما هو أسلوب سردي بحيث " إنَّ الكلام المتمظهر أساساً في الحوارات الدَّاخليَّة ، ليس مجرَّد " استراحة " للكاتب أو القارئ ، أو تزيين للنَّصّ ، وإنَّما هو قناة التَّلفُّظ الرِّوائي ، وملتقى الشَّفوي بالمكتوب منحدر من الرَّحم العميق للخطاب الكلِّي للرِّواية "[2] ، نقرأ في الرِّواية :

"عندما تلقَّت فاطمة مكالمة الحنش كانت تظنُّ أنَّ الأمر يتعلَّق بالرِّجال الأخيار وهو الاسم السِّرِّي (الذي) يطلقونه على أفراد العصابة . تساءلت : لماذا طلب منها ارتداء ملابس مغرية في واضحة النَّهار والقدوم بها إلى الكوميسرية ، ماذا سيظنُّ بها زملاء العمل ؟"[3].

---

[1] - ***رواية الحنش***، ص : 110 – 111 .

[2] - بوعزة ، (محمد -) : [2016 م] ، ***حواريَّة الخطاب الرِّوائي ، التَّعدُّد اللغوي والبوليفونيَّة*** ، ط 01 ، رؤية للنَّشر والتَّوزيع ، ص : 46 .

[3] - ***رواية الحنش*** ، ص : 48 .

ومن خلال هذا الحوار يقف القارئ عند أفكار هذه الشَّخصيَّة ، وموجات الأسئلة المتلاطمة في ذهنها ليكون لهذا الحوار الدَّور الفعَّال في فسح المجال للشَّخصيَّة لتكشف عن أفكارها الدَّاخليَّة وتستشرف ما سيحدث ربما .

2-4- المنعرجات الدراميَّة في الحنش :

وتحت هذا العنوان قسَّمنا المنعرجات وفق عاطفة الحبّ إلى :

2-4-1 - الحبّ والمرأة / المرأة ودراميَّة الحبّ :

إنَّ للحبّ هيمنةً وسلطةً وقوَّة تحاصر جميع الأصعدة فهو يمنح الأمان والاطمئنان والرَّاحة النَّفسيَّة ،ويمكن معاينته على أساس القيمة الإيجابيَّة في الحياة ، وهو ملهم الشُّعراء والكتَّاب فهو عاطفة تنبع من نبل ، " ومنذ الأزل وعاطفة الحبّ تغزو النُّفوس من دون استئذان ، تتوغَّل في الأعماق والدَّواخل ، وتضفي على الوجود نكهة ومسرَّة وافتتاناً ... ما أكثر الأساطير والقصص والقصائد التي تغنَّت بالحبّ في وصفه ذروة تحقُّق الذَّات واكتمال مشاعرها "[1].

ورواية " الحنش " تشتغل بأسلوبها الدرامي على الحبّ وتوزّعه عبر مستويات ترتبط بالأساس بالموقف السَّردي والدرامي في هذا النَّصّ ، فكيف وُظِّف الحبُّ في هذه الرِّواية ؟

[1] - برادة ، (محمد -) : [2014 م] ، ***الذَّات في السَّرد الرِّوائي ، قراءة في 40 رواية*** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص : 213 .

أ– الزَّوجة والأمّ :

في الرِّواية أيضاً نجد الأمَّ حاضرة بحبِّها القويّ فهي عملت بحبٍّ لتعيل بيتها وتربي ابنها الوحيد، يتوزَّع الحبُّ مع شخصيَّة الأمّ وكأنَّ الرِّواية تقرن صفة الحبّ لهذه الشَّخصيَّة فينشطر الحبّ بين الزَّوج فتقدّم له فنون الحبّ للتَّخفيف من معاناته " **في بعض الأحيان كانت تحاول علاجه عن طريق استنفار همَّته بحيث تتعرَّى أمامه وترقص له وتحكُّ جلدها بجلده ، أمام عجزه التَّام تستسلم لليأس وتختفي لتبكي ثمَّ تعود إليه مبتسمة راضية بقسمتها في الحياة** "[1].كانت هذه الأمّ زوجة مطيعة مضحِّية ومقدّمة للحبّ لزوجها وولدها ، نقرأ في النَّصّ ما يلي :

" **إنَّه مجرَّد حلم يا أمِّي .**

قالت وكأنَّها تتَّهمه بالكذب

–كلّ شيء يبدأ بالحلم ، انظر إلى صورتك أنت بلباس البوليسي ألم يكن ذلك مجرَّد حلم ؟ وها أنت أمامي بنفس الكسوة ولكن في الواقع وليس في الحلم ، يجب أن نؤمن بأحلامنا يا ولدي ... [2].

وأيضاً :

املأ بطنك وقوِّي نفسك ، ستظلّ النَّهار بأكمله في العمل وهذا سيساعدك لكي لا تحسَّ بالجوع وتأكل أكل الشَّوارع الذي لا طعم ولا رائحة له (...) .

---

[1] – ***رواية الحنش*** ، ص : 07 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 14 .

–دعاوتك لي يا أمِّي .

قالت وعيناها تلمع بدموع الرِّضا والفرح :

– الله يخرج " سربيسك على خير"[1].

لا تخلو الشَّخصيَّات الدراميَّة من التَّوتُّر ، الذي يتجسَّد في العلاقات والحبّ يشتغل على ربط العلاقات والرِّواية منحت الأمَّ الحبّ والصَّبر والرِّعاية لابنها الوحيد فهي الدَّاعية له بالخير والدَّاعمة لخطواته والمؤمنة بنجاحه فهذا المستوى من الحبّ بين الأمِّ وابنها هو علامة توحي بازدواجيَّة القيمة فعاطفة الأمّ هي عاطفة عطاء عفوي مجاني لا ينتظر منها المقابل في النَّصّ أو خارجه فالأمّ منبع يفيض بالحنان ولا جدال في ذلك أمَّا القيمة الثَّانية فهي ذات طبيعة فنّيَّة جماليَّة تربويَّة فالنَّصّ في بنيته السَّطحيَّة يظهر حبل الودّ والوصل بين الأمّ وابنها وعلى مستوى البينة العميقة فهو يرمز إلى وجوب اتِّخاذ العلاقة بين هذين (الأمّ والابن) الطَّابع التَّربوي الإرشادي والإيجابي ، فمن واجب الأمّ الرِّعاية والتَّوجيه إلى الطَّريق الصَّحيح " فللاخيرة " كانت دائمة النُّصح " **هذا حلم لا بدَّ من حرق البخور من أجله على الرِّيق ، لا تخبر به أحداً واستعن على قضاء حوائجك بالكتمان " عين المروك " لاترحم ، توضَّأ وعد إلى غرفتك وصلِّ ركعتين "**[2].

فالأمُّ هنا تحاول بكلِّ ما أوتيت من قوَّة ومعرفة أن تحمي ولدها حتَّى من عين الحسود وفي ذات الوقت ترشد ولدها إلى ضرورة تقوية الصِّلة على الدَّوام بالله تعالى من خلال الطَّهارة والصَّلاة .

---

[1] – ***رواية الحنش***، ص : 15 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 05 .

ب– الحبّ بين فاطمة وفريد :

غالباً ما تضمُّ النُّصوص الأدبيَّة الإبداعيَّة إليها الحبّ ، والذي حظي عبر مختلف العصور بتلك المكانة الضَّروريَّة والمهمَّة في التَّأليف والكتابة فالتَّطلُّع للتَّأليف يحتاج إلى امتلاك أكبر عددٍ من القرَّاء والحبّ وحكاياته قد يعبّد الطَّريق إلى التَّأثير في النُّفوس لما له من منزلة فيها ، لذلك تداولت الأقلام الحبّ واستعانت به تعبيراً وتصويراً ، والأكيد أنَّه لا يغيب على القارئ العربي أنَّ الحبّ كان – والوضع مستمرًّا ربما – عنصراً مشتركاً بين الشِّعر والسَّرد بغضِّ النَّظر عن وجوه الاتِّفاق والاختلاف بينهما ، وتحديداً مسألة أنَّ الشَّاعر يقدِّم تجربة ويسمع صوته للآخرين ، وفي مقابل ذلك يعرض السَّارد تجارب منوَّعة للآخرين ، وقد تكون تجربةً واحدة من التَّجارب وهو يسعى ضمن كلِّ ذلك إلى تقديم تجارب الآخرين لذلك عدَّ الحبّ " عبارة عن مجموعة من الجزر في بحر عجيب ... والخوض في هذا البحر العجيب والغوص فيه والاستمرار في الغوص فيه هو أساس الحبّ ... حتَّى إذا وصل إلى الجزيرة المنشودة ووجدها تطابق هواه ومغزاه ونفسه قبض عليها بكلتا يديه كما يقبض الغريق على طوق النَّجاة بكلِّ قوَّته ... وأمَّا إذا كانت مقفرةً ومجدبةً لا تنبتُ زرعاً ولا تخرج ماءً أعطاها ظهره وصرف عنها تفكيره ... وعاد من حيث أتى باحثاً عن جزيرة أخرى في هذا البحر العجيب "[1].

[1] – عمر ، (معتّز –) : [2010 م] ، ***فلسفة الحبّ*** ، الحوار المتمدّن ، العدد : 3112 – 01 / 09 / 2010 ، www.ahewar.agr ، تاريخ الاطلاع : 06 / 01 / 2021 م ، على السَّاعة : 12:18 .

اختلف نضوج الحبّ بين الطَّرفين في رواية " الحنش " ، فكان أسرع صفة عند فريد ، وعلى وتيرة هادئة عند " فاطمة " غير أنَّ هذا الحبّ أوقدته نار الحرمان العاطفي وهشاشة الظُّروف وبساطة الطُّموح بينهما خصوصاً تلك البساطة المتعلِّقة بالرَّغبات الجوفيَّة المتعطِّشة للاحتواء والاستقرار بين يدي الحبيب ، فالحبُّ يصلح أن يكون " تجلّياً ديناميًّا ، محرّكاً لأنبل العواطف ملهماً للإبداع محرضاً على تحدِّي قوانين المؤسَّسة "[1] ، يندمج هذا النَّوع من الحبِّ في الرِّواية ليصنع المزاوجة بين الحبكة المشوقة والتَّأمُّلات الطَّامحة إلى تعميق الرُّؤية حول قيمة الحبّ في تكوين التّركيبة الإنسانيَّة بشكلها الخفيّ والاجتماعي وبشكلها الظَّاهر، فالحبُّ يتبلور في " تجلِّيات تختلف عن الشَّغف والعاطفة الملتهبة التي تؤول إلى انطفاء ، إنَّ الأمر يتعلَّق بحبٍّ ينضج عبر حوار بعيد الأغوار "[2].

فالحبُّ ينشطر مع تفاصيل الحياة ، ويضيف " معتز عمر " : " أمَّا حياتنا فهي حبٌّ بمعنى الكلمة لأنَّ الذي لم يحبّ لم يذق طعم الحياة ، والذي لم يذق طعم الحياة فهو ميّت ، لكنَّ جسده حيّ ، لأنَّ مشاعره ميّتة وقلبه قاسٍ مع أنَّ الدَّم والرُّوح تجري في عروقه ... وحبُّنا هو حياة ، ففي الحبِّ تتجدَّد الآمال في حياتنا وتبتسم الدُّنيا لنا فنعيش في حبٍّ ... نصحو وننام ونحن نحبّ "[3].

---

[1] براردة ، (محمد –) : ***الذَّات في السَّرد النّسوي*** ، مرجع سابق ، ص : 213 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 214 .

[3] – عمر ، (معتّز –) : [2010 م] ، ***فلسفة الحب ،مرجع السَّابق*** .

وحين نقرأ رواية " الحنش " نلمح ذلك الحبَّ الذي يرتبط بذكريات المحبِّين خصوصاً في ثقافتنا العربيَّة التي عرف فيها الشَّاعر العربي التَّعبير عن الحبّ ، وفي هذا المقام نستحضر ما قاله " قيس بن ذريح " في محبوبته التي تسكن ذاكرته وتعيش في عمق مخيِّلته .

- وَإنِي لأَهوَى النَّومَ في غَيْرِ حِيْنِهِ * لعَلَّ لِقَاءً في المنَامِ يَكُونُ .**

– تُحَدِّثُني الأَحْلاَمُ أَني أَرَاكُم * فَيَا لَيْتَ أَحْلاَمَ المنَامِ يَقِيْنُ [1] .**

إنَّ لجوء الكاتب إلى توظيف هذا النَّوع من الحبِّ قد يكون لخلق مساحة للشُّعور بالأمان لدى القارئ وكأنَّها منطقة مخصَّصة للهدوء بعيدة عن ضجيج المشاكل والهموم المختلفة .

ليكون الحبِّ في الرِّواية محفِّزاً للقراءة ، يقول " محمد برادة " : " التَّأمُّل في دور الحبِّ بوصفه قيمةً مولّدة للحياة والتَّحدِّي وتحقيق الذَّات وسط مجتمعات تعيش تحت رحمة العنف والخوف والتَّعوُّد على الأدوار المزيَّفة "[2].

وعموماً يظهر على مستوى البنية الظَّاهرة ، ومن منظور " خيبة المرأة العاطفيَّة " أنَّ الرَّجل يتحمَّل المسؤوليَّة الكاملة في استيعاد الحبِّ وجعله من ضمن الأولويَّات ، لأنَّه تحت رحمة القيم الذُّكوريَّة السِّلبيَّة وحسب ، لذلك قدّمت الرِّواية ومن بعدها الفيلم المرأة خصوصاً " فاطمة " في شكل يظهر القوَّة والاقتناع بضرورة الاهتمام بالعمل دون التَّركيز على الحبّ إلَّا أنَّ هذا الوضع تغيَّر فحين يقتحم الحبّ القلوب تتغيَّر كلُّ وجهات النَّظر حوله ويتولَّى هو ترميم الخيبات وبعث طاقات

---

[1] – بن ذريح ، (قيس –) : [2004 م] ، (***قيس لبنة) ديوان قيس*** ، شرح : عبد المصطاوي ، ط 02 ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ص : 115 .

[2] – برادة ، (محمد –) : ***اللَّات في السَّرد الرِّوائي*** ، مرجع سابق ، ص : 215 .

لأملٍ جديد يطمح فيه (المرأة والرجل) إلى تكوين علاقة تطمح للارتباط الحقيقي المدفوع بالحبّ والرَّغبة في التحامٍ صادق بين فاطمة وفريد ، يقول السَّارد : " **كان كلاهما متشوِّقاً لعناق الآخر وضمِّه إليه وإشباعه بالقبلات الحارَّة ، لكنَّ ظروف السِّجن تمنع ذلك ، لم يكن ممكناً أن يتمتَّعا بالخلوة لأنَّهما غير متزوِّجين فكانا في بعض الزِّيارات يكتفيان بالنَّظر إلى بعضهما وإطلاق التَّنهُّدات والأنين ، قال لها ذات زيارة بصوت مختنق وقد استبدَّت به الرَّغبة :**

– لماذا لا نمارس الحبَّ بالنَّظرات ، لا يتعيَّن علينا أن نتلامس ولا أن نتكلَّم ، أنظري في عيني وأنظر في عينيك"[1].

تصوِّر رواية " الحنش " المرأة في قالب معماري يجمع بين العاطفة والطُّموح ، حيث إنَّ بنيان الرِّواية يوظّف العنصر النِّسوي من خلال وظيفتين بارزتين للمرأة ، وهي الأمُّ والحبيبة وبطبيعة الحال لكلٍّ منهما الدَّور الخاصُّ والدَّلالة الإيحائيَّة التي تنبع من رحم الرُّؤية التي تسيطر طريق الكاتب لحظة بنائه لهذا الحصن التَّعبيري الخاصّ .

رواية " الحنش " رسمت شخوصاً نسويَّة مختلفة على نحو الأمّ التي تجمع بين الطِّيبة والحنان والدِّفء ... وغيرها من الأوصاف القارَّة في الأمِّ ، وشخصيَّة " فاطمة " تلك الشَّخصيَّة التي حباها النَّصّ بالجانب الأنثوي المشرق المغري والجانب الجادِّ الطَّموح المندفع المحبّ ، هذه التَّشظِّيات المتنوِّعة للمرأة والمؤطِّرة لبلاغة فوضى الانسجام داخل هذه الذَّات التي تحاول الرِّواية

[1] – ***رواية الحنش*** ، ص : 202 .

فيها أن تروِّض محطَّات التَّمرُّد على الذَّات والآخر ، وتؤثِّث في المقابل جماليَّة الشَّتات بين هذه المحطَّات .

أظهرت الرِّواية علامات الخصوصيَّة للمرأة والأنثى وفق الإطار الثَّقافي والاجتماعي الذي يؤطِّر حركات تلك الأنثى التي تحفظ صورة المرأة داخل مجتمعها ، كما استعانت الرِّواية في رسم صورة المرأة بتفعيل التَّناقض الأنثوي الجامع بين الشَّراسة واللين والعاطفة رفقة الفضول الملحّ على معرفة كلِّ شيء ، فالأمُّ هنا في هذه الرِّواية كانت مدينةً للاستقرار ومكاناً طاهراً خالصاً لضمان التَّوفيق من خلال إخلاص الدَّعوات بالحفظ والسَّلامة والتَّوفيق ما يمكن الحكم به على صورة المرأة عند " عبد الإله الحمدوشي " من خلال رواية " الحنش " أنَّه قدَّم المرأة في صور تسرد التَّنوُّع والتَّناقض ، ويمكن اختزال ذلك في صورتين .

الصُّورة الأولى :

كانت حاضرة تلك الصُّورة التَّقليديَّة للمرأة : محدودة التَّفكير ، بسيطة الاهتمام ، خرافيَّة الرُّؤية ، ضعيفة الحيلة ، تلك الأوصاف التي تجعل المرأة لا تخرج عن جناح الرَّجل إلَّا بما يسمح به هو، مؤمنة بأنَّ المرأة دورها في الحياة أن تعيش خادمةً لبيتها وأهل بيتها ، هي خدمة بحبّ لمن تحبّ ، وهنا تجسّد الدَّور التَّقليدي للمرأة مع " للّاخيرة " والدة فريد .

الصُّورة الثَّانية :

هي صورة لنوع آخر من النِّساء يحارب ذلك العرف التَّقليدي الذي يضع المرأة تحت رحمة الرَّجل وتحت ظلِّه هي المرأة الطَّموحة المتعلِّمة المتحدِّية الرَّاغبة في اقتحام صعوبات الحياة جنباً إلى جنب مع الرَّجل وليس تحت ظلِّه ، وفي هذه الصُّورة تقابلنا " فاطمة " .

وعند تفسيرنا لهذه الصُّور الممزوجة نحيل إلى أنَّ الكاتب هنا – وهو الرَّجل / الذَّكر – وارتباطه به على وجهين : الوجه التَّقليدي ، والوجه الحداثي ، وهي رغبة في طرح النَّموذج الجامع بين الصُّور التَّقليديَّة والصُّور الحداثيَّة الموحية بدمج الماضي والحاضر .

2 – 4 –2 – منعرج المطاردات البوليسيَّة :

اقتحم " عبد الإله الحمدوشي " بيئة الرِّواية البوليسيَّة ساعياً إلى ضمِّها إلى الثَّقافة العربيَّة المغاربيَّة إنتاجاً واهتماماً ، فحاول أن ينسج عالم قصَّته ويحيك خيوط حبكتها مستعيناً بالتَّجارب الغربيَّة الرِّوائيَّة البوليسيَّة ، ورواية " الحنش " هي محاولة إبداعيَّة بهدف إنتاج حكاية تمتح من فوضى الحياة أفكاراً يعاد إنتاجها فنّيًّا من خلال إثارة تساؤلات جديدة – نوعاً ما – ومقاربتها من زاوية الرِّواية ثمَّ أفلمتها .

ومن الواجب الاعتراف بأنَّ مسؤوليَّة كتابة هذا النَّوع من الرِّوايات خصوصاً هو مغامرة مجهولة العواقب أمَّا ما هو مألوف ومعروف أنَّها تتطلَّب من المبدع أوَّلاً جهداً فكريًّا يشتغل وفق الحبك الجيِّد الممتع والتَّشويق المستدرج للقارئ .

أمَّا ثانياً فالقارئ، هو طرف جوهري في بنائيَّة النَّصّ فما يقدِّمه المبدع هو كيان غير مكتمل وجاهزيَّته تكون من طرف القارئ ، فالنَّصّ ينتظر "من القارئ أن يبذل فيه جهداً يكمل به بناءه ، فدور القارئ في مثل هذه الحال كأنَّه بنائي لا استهلاكي ، فكأنَّه وهو يقرأ ، يتناصُّ مع المؤلِّف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النَّصّ المقروء "[1] ، في مقطع سرديٍّ يقول السَّارد :

" معلوماتنا حاليًّا عن العصابة أكثر من معرفتنا بالهدف المزيَّف العصابة دوليَّة ولها رؤوس متعدِّدة ما بين إسبانيا وأمريكا اللاتينيَّة وإفريقيا إنَّها عصابة عالميَّة تجمع ثلاث قارَّات ...كما لو أنَّه مؤتمر ينعقد مرَّة أخرى هنا في الدَّار البيضاء"[2].

وفي مكان آخر من الرِّواية نقرأ :

" لا نعرف بالضَّبط كيف سيتصرَّف ولا أين سيقيم " البراج " الحقيقي ونكتفي بالمراقبة عن بعد ... لا أحد يتدخَّل إلَّا بأمرٍ منِّي أو إذا انفلتت الأمور أو وقعت مواجهة . أنا والضَّابط حمودة والمفتِّش كمال سنتواجد على طول الطَّريق الرَّئيسيَّة التي يفترض أن تقدّم منها العصابة أو من معها . لا وقت للضَّياع ، اليقظة التَّامَّة ، المفتّش سعيد والمفتّشة عزيزة ، تدبَّرا أمركما على شكل أسرة بأطفال على متن سيارة عاديَّة وكأنَّكم عائدين من سفرٍ طويل ومرُّوا من البراج الوهمي وافتحوا عيونكم ولاحظوا كيف سيتصرَّف هذا المعتوه ، ثمَّ أخبروني مباشرةً عن المكان الذي نصب فيه براجه ، غالباً سيختار مكاناً قبل مكان البراج الحقيقي

---

[1] – مرتاض ، (عبد المالك –) : ***في نظريَّة الرِّواية ، بحث في تقنيَّات السَّرد*** ، مرجع سابق ، ص : 244 .

[2] – ***الرِّواية*** ، ص : 106 .

... سنترك الأمور تبدو عاديَّةً وبعد مرور الشَّاحنة من البراج الوهمي نتركها تستأنف سيرها بدون مشاكل ثمَّ نتعقَّبها لنرى أين ستتوقَّف رحلتها ، الهدف من كلِّ هذه المناورات حاليًّا هو العصابة"[1].

يبدو أمر المطاردة البوليسيَّة هنا – ومن خلال هذه المقاطع السَّردية – كتركيبة ملمَّة لشريط لقطات تمَّت في فضاء درامي تشويقي وقد تمَّ تصويرها بعناية وهي محاكاة للأصوات والصُّور ولأسلوب الحركة ، وهنا السَّارد يقتحم ميدان كاتب السِّيناريو في توصيف الحركة والتَّوتُّر مستعيناً بتقنيَّة استخدام الوصف البصري ، وهو اقتراب موهوب لا يعني العبث بالوظيفي أي (ثنائيَّة السَّارد والسِّناريست) وإنَّما هو مهارة ، والاقتحام شجاع لهذا النَّوع الأدبي الفنّي .

2– 5 – دراميَّة الموضوع في رواية " الحنش " :

يضعنا النَّصّ الرِّوائي للحنش أمام مشهد حواري مكثَّف يصوّر الواقع العربي المتشظِّي داخليًّا بين عرف المجتمع وسطوة النُّفوذ وجبروت الظُّروف القاهرة ، يصوِّرها النَّصّ في بنائيَّة معتمة تفتقد إلى عاطفة التَّواصل الودِّي مُقْبِلة لفتح المجال أمام سيادة التَّفتيت والتَّجزئة .

وعلى الرّغم من إظهار وتقديم فروض الطَّاعة " نفاقاً ورياءً " فليس من الصَّعب – أبداً – أن يستبدل تعظيم السَّلام وانحناءات الاحترام بالشَّتم والسَّبّ والاحتقار عدولاً عمَّا كان سابقاً عند أوَّل كبوة وفي العثرة الأولى ، فالجارَّة التي كانت تحاول التَّقرُّب من " فريد " وأمِّه لتظفر به زوجاً

[1] – *روايةالحنش* ، ص : 130 – 131 .

لابنتها نزعت ثوب الطَّاعة والاحترام والتَّودُّد وغيَّرته بثوبٍ جديد يليق بالموقف الجديد لفريد الشُّرطي المزيَّف فكان التَّحوُّل في النَّصّ على النَّحو التَّالي :

" ... كان يعرف أنَّه بمجرَّد أن نعطف سيرى أمامه زكيَّة بنت للأمنية وهي ترتدي لباساً مكشوفاً وساقاها الجميلتان عاريتان وهي منحنية في وضع مثير تنظِّف بلا تركيز عتبة المنزل وتسكب الماء على الجدران ...كانت تتصنَّع أنَّها فوجئت بقدومه فتحاول تمطيط ثوبها غير قابل للتَّمطيط وهي حيلة لتلفت نظرة إلى فخذيها الرَّائعتين وساقيها العاجيَّين ثمَّ تسترق النَّظر خلسة إليه وتختبئ وراء الباب ، تبتسم له وتهتف من أعماق قلب يمزِّقه العشق" صباح الخير أسي فريد " وبنفس الخطَّة تتابعه أمُّها وتستوقفه وهي تطلُّ من النَّافذة وتنادي " زكيَّة " فيضطرُّ لرفع بصره ويبادلها التَّحيَّة ، لكنَّها لا تكتفي بذلك بل تغتنم الفرصة فتسأله مبديةً رغبتها في خوض الحديث :

- **كيف أصبحت أمُّك للاخيرة ؟**
- **بخير والحمد لله .**
- **الله يعينك يا ولدي ويخرج " سربيسك " بألف خير.**
- **اللهم آمين أللامينة "** [1].

[1] *رواية الحنش ، ص : 17 .*

ثمَّ تتحفنا الرِّواية بلهجة حواريَّة جديدة متأثِّرة بالظُّروف الجديدة لشخصيَّة فريد الشُّرطي المزيَّف " وكان عليها عوض المواساة أن تنتظر الكثير من الأذى والإساءة من الجيران " **لقد تجمَّعوا فور عودتها أمام منزلها ترأسهم زكيَّة وأمُّها وكالوا لها الشَّتائم والسَّبّ وصبُّوا عليها ما استطاعوا من اللعنات ، لم يكن أمامها سوى خفض الرَّأس والإذعان**"[1].

ليدبَّ التَّوتُّر محدثاً انقلاباً على مستوى شخصيَّتَي " فريد " ووالدته ليكونا أبطال هذا المشهد في ثورة رهان على الحقيقة فيوظّف السِّياق الثَّقافي والاجتماعي الجامع لعلاقات الجوار والقرابة داخل المجتمع الرِّوائي بهدف بثِّ التَّوتُّر ، وهو نوعٌ من التَّفسير مع الإشارة إلى السَّبب الحقيقي للعاهة الكامنة في تركيبة المجتمع التي تجعل من السِّمات الظَّاهرة والمواقف الطَّارئة محوراً للحكم ومرجعيَّةً تحدِّد ملامح التَّعامل بين الأفراد " فالدراميَّة ليست الصِّدام أو التَّصادم بل هي الفاعليَّة التَّصادميَّة الكاشفة للمعنى والمحرِّضة للشُّعور المقهور ، إنَّها التَّناقض النَّاشط والهادف إلى إثارة الوعي الباطني عبر تجسيده في شخصيَّات وفاعليَّات وحوار متوتِّر"[2].

فمن بين المواضيع الدراميَّة المثيرة لعواطف القارئ نلفي ذلك الموقف الذي يشهد على الانعطاف في سير الأحداث مفضياً إلى مساءلة خاطفة ملحَّة بين الذَّات خصوصاً ذات المتلقِّي وبين الضَّمير فما الذَّنب الذي اقترفته الأمّ حتَّى تهاجم وتمتهن بهذه الطَّريقة القاسية ؟ هل لأنَّها أمّ؟

---

[1] – ***الرِّواية*** ، ص : 157 .

[2] – ***السَّرد والظَّاهرة الدراميّة*** ، مرجع سابق ، ص : 16 .

إنَّ النَّصّ هنا من وخلال هذه الانعطافة المشكّلة لموضوع جديد وليد اللحظة السَّرديَّة ، والمتناسق وفق الاستراتجيَّة الإبداعيَّة يفضح رغبة الكاتب وحماسه في أن يجعل من القارئ مشاركاً بخياله ووعيه وحتَّى بضميره ، في هذا العمل ، فهو لا يفصّل في مرارة ومعاناة والدة " فريد " وإنَّما يعطي إشارات ورؤوس أقلام ، وعلى القارئ أن يتوسَّل بخياله في توسيع دروب تفسيرها وإشباعها بالمعاني الدَّالَّة عليها لهذه التّقنيَّة الكتابيَّة امتيازات للنَّصّ أوَّلاً وللقارئ ثانياً تمكّنه من إتمام نسيج النَّصّ وفق رؤيته هو بصفته قارئاً وله إمكانيَّة إشباع النَّصّ بدلالات جديدة ترتهن إلى عمق القراءة والتَّحليل بالنِّسبة له .

2 – 5 – 1 – الوظيفة الدراميَّة / وفق البداية :

تعمل الوظيفة الدراميَّة على " تحديد كيفيَّات انطلاق السَّرد بضبط نقطته الصّفريَّة التي ستبدأ منها الحكاية ، وبالقياس إليها ستحدّد الأحداث المحكيَّة ،كأن تكون سابقةً عليها أو لاحقةً لها في مجرى السَّرد وفي منطقة المفترض"[1].

إنَّ رصد اللحظات التي ينطلق منها السَّرد تكفل هذه الوظيفة ، ولاستراتجيَّة السَّرد إمكانات نسيجيَّة تحرّك منطق البداية للنَّصّ فالنُّقطة الصّفريَّة التي تبدأ منها الحكاية تكون إمَّا بداية بعديَّة أو قبليَّة أو وسطيَّة ، فأمَّا ما يخصُّ البداية البعديَّة والتي " تستعمل على استرجاع أحداث سابقة أو بداية قبليَّة وهي تعمل على استباق الحكي ممهّدة لما سيأتي بعد ذلك من أحداث الرِّواية ، أمَّا

[1] طريطر ، (جليلة –) : [1998 م] ، ***في شعريَّة الفاتحة النَّصيَّة*** ، مجلَّة علامات في النَّقد ، الجزء : 07 ، المجلد : 29 ، الصَّادر عن النَّادي بجدَّة ، مطبعة الفلاح للنَّشر والتَّوزيع ، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة ، ص : 151 .

البداية الوسطيَّة فهي تقتنص لحظة حديثة مهمَّة وتنطلق منها "[1] ، فيحقُّ للرِّوائي أن يبدأ نصَّه الرِّوائي " من البداية أو النِّهاية أو الوسط ، أي من أيِّ لحظة للحدث الممثّل له "[2] ، تنطلق رواية " الحنش " من حلم " فريد " نطالع في الأسطر الأولى للرِّواية ما يلي :

" ما إن استيقظ " فريد البوليسي " من نومه حتَّى أحسَّ أنَّه يحلِّق في الأعالي من فرط السَّعادة . لقد حلم بأنَّه ترقَّى من حارس أمن بسيط إلى عميد " مرَّة واحدة " متخطِّياً رتب مفتِّش وضابط "[3].

جاءت هذه البداية وهميَّة تستند إلى مشاهد الحلم الذي يجعل هذه الشَّخصيَّة تستيقظ في كامل النَّشاط والسَّعادة ، فيكون مشهد الحلم من المشاهد الافتتاحيَّة المصعِّدة للفعل الدرامي لاحقاً على مستوى تصاعد الأحداث والمترامي بين الإضاءة تارةً والتَّعتيم تارةً أخرى ، وفي هذه البداية نوعٌ من الإيهام بالاستقرار وعدم التَّوتُّر ، ففي هذا المشهد الافتتاحي يظهر " فريد " مسترخياً على سريره نائماً يحلم بحلم لو تحقَّق لكانت ذروة السَّعادة بين يديه ، نقرأ في الرِّواية ومن صميم الحلم " **احتفاء بمجهوده الجبَّار في استتباب الأمن ونشر الأمان ، ألقى السيِّد المدير العام للأمن الوطني كلمةً رنَّانة كلُّها مدحٌ ومديح ، أعقبها حفل بهيج قرعت فيه الطُّبول وتردَّدت**

---

[1] – حليفي ، (شعيب –) : [2005 م] ، ***هويَّة العلامات في العتبات وبناء التَّأويل*** ، ط 01 ، دار الثَّقافة ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 105 – 106 .

[2] – Mikhail Bakhtine : ***Esthetique et théore de romon*** , ed.Gallimard.Paris 1987, p : 395 .

[3] – ***رواية الحنش*** ، ص : 05 .

الأناشيد من فرقة الفنون النُّحاسيَّة ثمَّ توالت كلمات الرُّؤساء وشهادات الزُّملاء وكلُّها ثناء وتذكير بخصال الرَّجـل ..." [1].

ما نلاحظه هنا أنَّ الوظيفة الدراميَّة التَّابعة للاستهلال الرِّوائي هنا قد حدّدت نوعاً من هويَّة الموضوع الرِّوائي خصوصاً ما تعلَّق بشخصيَّة البطل " فريد " ، وكشفت في ذات الوقت عن جانب البناء السَّردي الذي يفتح أمام المتلقِّي نافذةً واسعةً أمام التَّوقُّع لمجريات هذه الحكاية بتفاصيل البنية السَّرديَّة (الزَّمان المكان الشَّخصيَّات) إلَّا من خلال إشارات طفيفة لشدِّ القارئ نحو القراءة والتَّأويل ، فهذه البداية هي في الحقيقة استراتجيَّة سرديَّة وتخطيط سردي لإفراغ فكرة الموضوع الرِّوائي.

2-5 – 2 – الوظيفة الدراميَّة / مَخرج النِّهاية :

تأتي رواية " عبد الإله الحمدوشي " (الحنش) مزاوجة في تركيبها الفنِّي بين التَّشويق البوليسي والسَّرد الواقعي المحمي بتلك العواطف العشقيَّة التي تصنع وهج الحبِّ بين الحبيبين ، مرفقة بعمق وتوسيع يخدم جدل المعضلات الحياتيَّة ، ويفرز سجالاً قويًّا للأسئلة المطروحة في الواقع في المجتمع وفي أذهـان الذَّوات ، وما لمـحناه في البداية هو تلك البنية المركَّبة بين الحلم والحقيقة عند شخصيَّة " فريد " ، وتحوُّل ذلك الحلم إلى كابوس واقعي من خلال تعاقب الأحداث ، وتأزُّم العقدة ، وتصاعد للأفعال الدراميَّة وعند وصولنا إلى نهاية الرِّواية فهذا يعني تمام الأحداث ، فالحدث انتهى ولا نتوقَّع زيادةً عليه ، ففي الصَّفحات الأخيرة من الرِّواية نلفي حلَّ العقدة من خلال ووجود حلٍّ

[1] – *نفس المصدر* ، ص : 05 .

لمأزق الرَّغبة في العمل في إطار الأمن لشخصيَّة اقتحمت هذا الميدان دون أن يكون لها الشَّرعيَّة القانونيَّة بل كانت في حلقة اشتباه موصوف بالتَّزييف لتلاحَق من جهات الأمن على أنَّها تنتحل شخصيَّة البوليسي المزيَّف ، نقرأ في الرِّواية المقاطع السَّرديَّة التَّالية : " **ممكن أن تصير بوليسيًّا سريًّا خاصًّا ... هناك شركات من هذا النَّوع ، ليس معترفاً بها قانونيًّا ولكنَّها موجودة ..**

هذه الفكرة فتحت له باباً واقعيًّا لتحقيق حلمه .. شرع في إجراء بحوثه عن هذه الشَّركات فاكتشف أنَّ هناك العديد منها ، وأغلبها يعمل في قضايا الاختطاف والخيانة الزَّوجيَّة والابتزاز والتَّجسُّس لصالح الآباء الذين يودُّون تعقُّب بناتهم لمعرفة نوع رفاقهن والأماكن التي يتردَّدون عليها . أو للبحث عن فتاة فارَّة بسبب الأسرة مع حبيبها ...كان عمل هؤلاء " البوليس السرِّي " لا يتَّخذ صبغة رسميَّة ولا علاقة لهم بالبوليس الرَّسمي ، وممنوع عليهم امتلاك السِّلاح أو طلب معلومات رسميَّة ، ولكنَّهم بالمقابل كانوا يتلقَّون مبالغ مهمَّة مقابل تحرِّياتهم"[1].

فمَخرج النِّهاية من خلال الوظيفة الدارميَّة يحقِّق لهذه الشَّخصيَّة حلمها الذي انطلق مع انطلاق السَّرد في بداية الرِّواية لينتهي بتحقُّق الحلم على نحوٍ مشابه ومختلف في الآن ذاته أي " فريد " البوليسي السرِّي الخاصّ ، نقرأ في الرِّواية : " **في عمارة راقية وسط الدَّار البيضاء يوجد مكتب فريد ، لوحة الإعلان الموجودة بباب العمارة كتب عليها :**

[1] - ***رواية الحنش*** ، ص : 204 .

" فريد ولد للاخيرة بوليسي سرِّي (حنش) " .

"Détective prive "[1]

تبنَّت الخاتمة موقف الحلّ للعقدة ، والهدوء السَّردي ضابطةً بذلك موسم النِّهاية السَّرديَّة ومشيِّدة منبر الإشعار بالغلق الرِّوائي ، وبدت علامات الانفراج والحلّ تظهر مع اقتراب محطَّة النِّهاية ، ويرجع الفضل إلى حملة الدَّفع من قبل الوظيفة الدراميَّة التي حفَّزت المكوِّنات السَّرديَّة الأساسيَّة (الزَّمان ، المكان ، الشَّخصيَّات) معزِّزةً بذلك تلك اللحظات الحميميَّة والعشقيَّة بين فريد وفاطمة .

" لكن ما فاجأها أكثر بعد خروجه من السِّجن هو أنَّه خلَّصها من وحدتها وجعلها تكتشف حياةً جديدةً في النَّهار كما في الليل"[2].

في الصَّفحات الأخيرة يخضع المتلقِّي لمدٍّ وجزر ازدواجي " مستقرّ " بحيث ينتظم شتات الوصل والفصل المتقطِّع من البداية ، والمكوِّن للنَّسيج التَّعبيري السَّردي ، فيلفي المتلقِّي نوعاً من الاسترخاء للتَّوتُّر وهدوء لعاصفة الأحداث بحيث تنقلب كفَّة الميزان لصالح " فريد " ، ويخفّف عنه الحكم القضائي إلى سنة واحدة تمرُّ عليه في السِّجن تواسيه فيها الحبيبة " فاطمة " ، وبعد انقضاء تلك المدَّة يخرج إلى الحياة العاديَّة ليهتدي رفقة " فاطمة " إلى فكرة تأسيس عمل يشبه ما يقوم به البوليس لكن بمعايير خاصَّة وذلك لأنَّ النَّصّ الإبداعي يعوّل على الشَّبكة التَّركيبيَّة المشكّلة

[1] - ***نفس المصدر*** ، ص : 205 .

[2] - ***رواية الحنش*** ، ص : 203 .

لمختلف الصُّور والدَّلالات المنفتحة على معجم لغوي يضمن الإبداع والتَّحوُّل من محطَّة لأخرى لتكون الغاية فيها تحقيق الجماليَّة أو الاقتراب منها على الأقلّ ، والجماليَّة من منظور نظريَّة التَّلقّي " لا تخصُّ النَّصّ وحده مهما تحقَّقت درجة جودته البلاغيَّة والتَّعبيريَّة ، لأنَّ ذلك شقٌّ لصيق بنصّيَّة النَّصّ ، وإنَّما في الشّقّ الثَّاني المكمّل للنَّصّ خارج نصّيَّته ، وهي القراءة بمعناها الإيجابي المنتج ، فالعمل الأدبي مهما كان جنسه الأدبي والفنِّي فإنَّه يتضمَّن بالضَّروة قطبين هامَّين يمثِّلان شخصيَّة النَّصّ وهويَّته الفنّيَّة "[1] ، إنَّهما وفق ما يطرحه " صلاح فضل " : " القطب الفنِّي والقطب الجمالي ، ويتمثَّل الأوَّل في النَّصّ الذي وضعه المؤلّف ، بينما يتمثَّل الثَّاني في عمليَّة التَّعيين ، التي يقوم بها القارئ ، وعبر هذا الاستقطاب نتبيَّن أنَّ العمل الأدبي لا يتحقَّق جماليًّا في النَّصّ ولا في فعل القراءة وإنَّما على وجه التَّحديد في هذه المنطقة التي ينصبُّ فيها النَّصّ والقراءة معاً "[2].

قامت الرِّواية على ثنائيَّة الحبّ والمطاردة البوليسيَّة ولعلَّ غلاف الرِّواية يصرِّح بذلك علناً ، لكن ما يُضمر بين ثنايا الرِّواية هو الهدف في السَّيطرة على المتلقِّي ، من خلال الثُّنائيَّة مجتمعة أو متفرِّقة ، فتظهر الرِّواية على أنَّها قامت على دراسة سلوكيَّة للمجتمع المغربي ، وتقدِّم له جانباً من ميولاته الفنّيَّة ، لكنَّنا لا نتوقَّف عند هذه الملامح الظَّاهرة للرِّواية ، بل نغوص في أعماقها ونفكِّك العلامات المبثوثة بين ثناياها لنصل إلى القول إنَّ الجانب البوليسي هو في هذه الرِّواية تقنيَّة دراميَّة

---

[1] – عميش ، (عبد القادر –) : [2011 م] ، ***شعريَّة الخطاب السَّردي ، سرديَّة الخبر*** ، ط 01 ، دار الأملعيَّة للنَّشر والتَّوزيع ، ص : 64 .

[2] – فضل ، (صلاح –) : [1999 م] ، ***شفرات النَّصّ ، دراسة سيميولوجيَّة في شعريَّة القصّ والقصيد*** ، ط 01 ، دار الآداب ، ص : 142 .

للقيام بالرِّواية وإنتاج نسيجها الفنِّي ، فالجانب البوليسي الذي يقوم من جهته على رؤية مختلفة ضمن خطاب جديد " الخطاب البوليسي " نوعاً ما – في الوطن العربي والمغاربي– ويطرح الواقع المجتمعي والنِّظام السِّياسي في قالب نقدي ليصحِّح أطروحة أنَّ الواقع العربي لا يعيش في تصالح مع " البولسة " ، وهي حقيقة توارى بأكذوبة التَّصالح لا غير ، وجب على الجميع تصديقها ، ولعلَّ النِّهاية التي تؤدِّي الحلّ المطمئن هي واقع مفتعل و" عبد الإله الحمدوشي " ختم الرِّواية بوجود حلول ترضي الرَّغبة وتفيد المجتمع ، إلَّا أنَّه أشار إلى فكرة تزييف الحقيقة ، والتي منح الدَّور فيها للشُّرطي " فريد المزيَّف " ، فيكون الزَّيف هذا مرتبطاً بالحياة بوجهٍ خاصّ بالنِّظام ، ككلٍّ أوَّلاً ومتشظّياً ثانياً إلى أوجه العلاقة بين الفرد ومجتمعه .

3– النَّصّ من الكتابة الرِّوائيَّة إلى الصُّورة السِّينمائيَّة :

إنَّ الثَّورة الفنّيَّة التي أحدثتها الرِّواية اليوم جعلت منها فنًّا قادراً على القبض على العالم وتقليصه بين دفَّات الكتاب ، لتستوعبه وتمتصَّ منه نمطاً مميَّزاً للإبداع ، فتجعله بذلك رهين أوجه اللغة وطاقاتها ، وهذه القوَّة التي امتلكتها الرِّواية مكَّنتها من إعادة تدوير الفنون الأدبيَّة داخلها مرَّةً ، وتهجينها مرَّةً أخرى ، " فقد اتَّجه بعض الرِّوائيين المعاصرين في توظيف الدراما السِّنمائيَّة والتِّلفزيونيَّة لما أسهمت فيه لجيل الستِّينيات والسَّبعنيات ، فدخلت عديد من النُّصوص الرِّوائيَّة المعاصرة إلى الدراما كما في " عمارة يعقوبيان " للرِّوائي " علاء الأسواني "

و" ذاكرة الجسد " للكاتبة الجزائريَّة " أحلام مستغانمي " و" الفيل الأزرق " للرِّوائي الشَّاب " أحمد مراد " وغيرهم "[1] .

فهذه النُّصوص وغيرها شهدت نقلةً نوعيَّةً من المكتوب إلى المرئيّ " ومن ثمَّ فإنَّ انتقال النَّصّ المكتوب إلى المنطوق دراميًّا كان جزءاً لم ينقطع من مسيرة الرِّواية العربيَّة ، ويكفي أن نشير إلى أنَّ رواية "زينب " أوَّل رواية فنّيَّة عرفها الأدب العربي كانت من أهمِّ تجارب السِّينما المصريَّة في بداياتها الأولى وقد حقَّقت التَّجربة نجاحاً كبيراً غير متوقَّع"[2] ، فكانت رواية " زينب " من المشاريع الأدبيَّة الأولى التي وسمت بها الرِّواية العربيَّة بوسام الفنّيَّة ، وفي ذات الوقت كانت المشروع الذي يقترح ازدواجيَّة في التَّلقِّي ، يعني التَّلقِّي كرواية مكتوبة ، والتَّلقِّي كعملٍ بصري مرئيّ " ، فبعد هذا النَّجاح قام الدُّكتور هيكل بإعادة طبع قصَّته في كتاب وضع عليه اسمه صريحاً وأكثر من هذا قصَّة زينب هي القصَّة المصريَّة الوحيدة التي ظهرت على الشَّاشة مرَّتين ، مرَّةً في فيلم صامت في سنة 1930 ، ومرَّةً في فيلم ناطق سنة 1952 م "[3].

ونتيجة لتنوُّع الأزمات في الوطن العربي بشقَّيه المشرقي والمغربي ، أصبحت الرِّواية ملاذاً حقيقيًّا للبوح والكشف وتقديم حلول فنّيَّة لتلك الأزمات ، الأمر الذي أدَّى إلى الشُّيوع واتِّساع دائرة الإقبال عليها ومن ثمَّ النَّظر لها على أنَّها مادَّة ليِّنة قابلة للتَّحوُّل من المكتوب إلى المرئيّ ، ولقد استفاد صنَّاع الدراما من الرِّواية واستثمروا الإقبال الجماهيريّ عليها وأضافوا لها جمهوراً منوَّعاً ثقافيًّا

---

[1] – نيل ، (عادل –) : [2017 م] ، ***الرِّواية المخابراتيَّة في الأدب العربي الحديث*** ، المجلس الأعلى للثَّقافة ، مصر ، ص : 75 .

[2] – ***المرجع السابق*** ، ص : 76 .

[3] – ***نفس المرجع*** ، ص : 76 .

ليدمج معها ، ويتلقَّاها بشكلٍ جديد وبصيغة العمل الدرامي فتمَّ تحويل العديد من الرِّوايات إلى إنتاجات تلفزيونيَّة وسينمائيَّة وحتَّى مسرحيَّة استقطبت جمهوراً جديداً تقبَّلها وأثنى عليها ، إذ " تلتقي الكتابة السِّنمائيَّة مع الكتابة الرِّوائيَّة لتتحرَّك الشَّخصيَّات خارج فضاء النَّصّ الرِّوائي وحيِّزه المكتوب وتتحوَّل الرُّموز الكتابيَّة إلى انفعالات إنسانيَّة حيَّة "[1].

وبإمكان الرِّواية أن تستوعب وتسمح بأن يدخل إلى كيانها مختلف الأنواع " والأجناس الأدبيَّة سواء كانت أدبيَّة أو خارج أدبيَّة ... وجميع تلك الأجناس (الأنواع) تدخل إلى الرِّواية تحمل إليها لغتها الخاصَّة "[2].

فحينما تأثَّرت الرِّواية بالتّقنيَّات السِّينمائيَّة وتأثَّر الفيلم السِّينمائي بالرِّواية حدث ما يعرف بالتَّداخل فألحقت بالرِّواية صفات نوعيَّة مميّزة كالرِّواية السِّينمائيَّة أو الرِّواية التِّلفزيونيَّة وكذا ظهر الفيلم الرِّوائي ، لذلك فإنَّ "كلَّ الأنواع الأدبيَّة تصبو إلى الوصول إلى التَّعبير (...) لأنَّها من أعلى صور التَّعبير الأدبي (...) وإذا كانت الموسيقى تلخّص كثيراً من القيم التَّعبيريَّة في الفنون التّقنيَّة فإنَّ العمل الأدبي الدرامي يلخِّص-كذلك- معظم القيم التَّعبيريَّة في سائر فنون القول"[3] ، وإذا تمكَّن الرِّوائي من فضح الانسدادات التي تكبح أصوات الذَّوات في المجتمع وابتعد - نوعاً ما - عن صوته الذَّاتي والتزم ببناء تجربة دراميَّة مميَّزة من خلال منح الصِّراع سلطة العبور إلى الذُّروة مدعِّماً

---

[1] - ***المرجع السَّابق*** ، ص : 76 .

[2] - باختين ، (ميخائيل -) : [1987 م] ، ***الخطاب الرِّوائي*** ،ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار الفكر للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص : 89 .

[3] - إسماعيل ، (عزّ الدِّين -) : ***الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة)*** ، مرجع سابق، ص : 279 .

للحركة الدَّائمة ومحبطاً لركود الحدث ومحفِّزاً للتَّطوُّر فيه فإنَّ هذه الدَّوافع تحدث بصمةً للعمل الخاصّ ، وتعطي للخطاب صفة الجديد المفعم بالنَّفَسِ الجديد للتَّجربة الأدبيَّة فتكون بذلك النَّزعة الدراميَّة مُشرقة والتي تبنى على مثلَّث تحتوي على التَّفكير الدرامي والحركة والصِّراع .

3-1 – الحنش ودواعي التَّحوُّل من الرِّواية إلى الفيلم :

إنَّ القارئ لرواية " الحنش " يلمح صلاحيَّتها لتكون فيلماً سينمائيًّا وحتَّى وإن كان لا يعلم بتحوُّلها للفيلم سينمائي بالفعل ، وهذا الشُّعور الدَّاخلي للقارئ مستندٌ إلى طبيعة الأحداث المكوِّنة لهذه الرِّواية بالدَّرجة الأولى وإلى توفُّر الصُّور وتقنيَّات التَّصوير السِّينمائي الموحي بوجود بنية بصريَّة في الرِّواية ممَّا يعين على تحويل بنية الرِّواية إلى بنية عمل سينمائي .

إنَّ القول بجواز تحويل الرِّواية هذه إلى فيلم يستند إلى بعض الملامح فالرِّواية تتوفَّر على بعض التِّقنيَّات السِّنمائيَّة ، وليس هذا فحسب بل تمنح " للقارئ " الشُّعور بالطَّابع السِّنمائي أثناءالقراءة من خلال كثرة الآليَّات السِّنمائيَّة ، وهذه الأسباب – في رأينا – كانت دافعاً لـ " عبد الإله الحمدوشي " لتحويل الرِّواية إلى فيلم وتقديم الفيلم على الرِّواية ليكون بمثابة إعلان ودعاية ترويجيَّة لها يقول " عبد الإله الحمدوشي " في حوار له على إحدى المحطَّات التِّلفزيونيَّة : " حاولت تأخير صدور روايتي الحنش حتَّى يصدر الفيلم عسى أن يكون هذا حافزاً لشيوع الرِّواية والإقبال عليها لكنَّ ما حدث أنَّها نجحت في شاشات السِّينما وحقَّقت أرقاماً قياسيَّةً ، وبالنِّسبة للرِّواية لم يقع

نفس الشَّيء"[1] ، ولعلَّ مردَّ لذلك لأنَّنا في الوطن العربي – خصوصاً المغاربي – نعاني من ضعف القراءة .

فالهيكل اللغوي والفنِّي للحنش وُلِد بدايةً ليشكِّل نصًّا ورقيًّا روائيًّا ثمَّ يحوَّل إلى كتابة موجَّهة للمشاهدة لتقدَّم وفق رؤية الكاتب – مسبقاً – ليساهم في الانتشار ليكون صدور الفيلم مرآةً عاكسةً ومحفِّزة لتهافت القرَّاء نحو الرِّواية ، وهنا وجب أن ننوِّه إلى أنَّ الرِّواية حُوِّلَت إلى فيلم سينمائي ناجح بسلاسة لسببين :

السَّبب الأوَّل : متعلِّق باهتمامات الكاتب خصوصاً أنَّه صاحب باع طويل في الكتابة السِّنيمائيَّة ، وهو من كتاب سيناريو في المغرب ، وهذا السَّبب يلامس بشكلٍ مباشر الجانب الشَّكلي لهذا النَّصّ ولصاحبه ، فكان الهدف هو تحويل الرِّواية إلى دراما سينمائيَّة لتحظى بالانتشار ولنقل المضمون الفنِّي على عدَّة جهات ، فما تجود به الرِّواية وفق مجالها السَّردي يضيف له المجال البصري وفق إمكانيَّات السِّينما من خلال اللعب على أوتار المقوِّمات الفنّيَّة المتاحة للمعالجة الدراميَّة .

والسَّبب الثَّاني : متعلِّق بمضمون النَّصّ إذ يدور النَّصّ في حلقة مزج قويّ بين الجانب البوليسي والجانب الدرامي الغرامي ، وهذا في حدِّ ذاته دافعٌ نحو التَّحوُّل من نصٍّ ورقي إلى مشاهد ومؤثِّرات سمعيَّة بصريَّة يحتويها الفيلم بكلِّ تفاصيله ، وإذا أردنا أن نجيب عن سؤالٍ ربَّما يُطرح

[1] – الحمدوشي ، (عبد الإله –) : ***قناة فرنس 24 برنامج ثقافة*** تقديم جمال بدومة : youtube ، تاريخ المشاهدة : 20 / 13 / 2020 م ، على السَّاعة : 11:18 .

بشكلٍ عفوي وبإلحاح في الأذهان ، وهو : لماذا يساهم الجانب البوليسي والدرامي في هذا التَّحوُّل من النَّصّ الورقي إلى مشاهد فيلم ؟ وقبل أن نجيب عن هذا السُّؤال لا بأس أن نكشف عن الرِّواية البوليسيَّة .

الرِّواية البوليسيَّة :

تختلف الآراء في النَّظر والاهتمام بإبداع يوصف " بالبوليسي " ، فالبعض يقصي الجانب الأدبي لهذا النَّوع من الإبداع ويصل به الحدّ إلى درجة الإنكار ، فينكر وجود أدبٍ بوليسي وبالتَّالي رواية بوليسيَّة أمَّا البعض الآخر فينظر لها بالمنظار الأدبي المميَّز ويحدِّد معايير الجودة الفنّيَّة والخصائص الضَّروريَّة التي يحتاج لها هذا العمل ليحقِّق فنّيَّته ، ويلبِّي حاجة الذَّوق الجمالي للمتلقِّي ، ونحن في هذا المقام لا نستطيع أن نقف عند هذه الآراء بالبحث الشَّافي والكافي لأنَّنا سنجانب – بشكلٍ أكيد – جوهر هذا البحث ونبتعد عنه بشكلٍ فاضح ، وندخل البحث في نفقٍ مظلم لا جدوى منه ، غير أنَّنا ولضرورة الموقف البحثي هنا سنحاول بسط مفهومٍ للرِّواية البوليسيَّة لغرضٍ توضيحي فحسب لأنَّ الرِّواية – وفي خطابها الإعلامي الإبلاغي على صفحة الغلاف – ترفق إلى جانب اسم الرِّواية أنَّها قصَّة بوليسيَّة ، ونحن من هذه الزَّاوية — تحديداً – نقف عند الرِّواية البوليسيَّة .

يقول " عبد القادر شرشار " في كتابه الرِّواية البوليسيَّة : " لعلَّ اختلاف وجهة النَّظر بشأن تحديد الرِّواية البوليسيَّة يرجع أساساً إلى التَّركيز على عنصر منها دون الآخر فـ : " روجي ميساك " (Régis Messac) يركِّز على اكتشاف الطَّريقة إلى بلورة الجوانب المظلمة في الرِّواية

البوليسيَّة "[1] ، ويقول " روجي ميساك " أنَّ الرِّواية البوليسيَّة هي نوعٌ مخصَّص قبل كلِّ شيء لاكتشاف الطُّرق بواسطة وسائل عقليَّة وظروف دقيقة لحادث غريب "[2] .

فهذا الرَّأي ينظر من زاوية البحث عن سبل وطرق يثيرها حادث ما وربما – بحسب رأينا – الأمر لا يتوقَّف عند الطُّرق فحسب بل هو إشراك للقارئ في لغزٍ غامض يحتاج إلى حلول منطقيَّة كونه مبنيًّا على صراع بين سابق ولاحق ، يحتوي على ملاحقة للمجرم أو تقصِّي ملابسات الجريمة .

ويضيف " عبد القادر شرشار " : " بينما نجد " بول موران " (Poul Moren) يركِّز على الجانب المفزع الجذَّاب منها دون أيِّ اعتبار لتحليل نفسيَّات الشَّخصيَّات فهي – الرِّواية البوليسيَّة – عنده لعبة تتحرَّك وفق حركات مضبوطة كحركة السَّاعة "[3] ، " نحن لا نرجو من الرِّواية البوليسيَّة أن تكون روايةً تحليليَّةً تعتمد على جانبٍ نفسي خاطئ أو صحيح وإنَّما يهمُّنا منها أن تشدَّنا إليها وتفزعنا حتَّى النِّهاية ، لأنَّ دورها ليس سبر الأغوار ولكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة السَّاعة "[4] ، فجوهر العمل الرِّوائي البوليسي – بحسب هذا الرَّأي– هو السَّعي لإثارة غرائز المتلقي بكثير من التَّشويق والرُّعب والدَّهشة على نحو دقيقٍ محكم .

---

[1] – شرشار ، (عبد القادر–) : [2003 م] ، ***الرِّواية البوليسيَّة ، بحث في النَّظريَّة والأصول التَّاريخيَّة والخصائص الفنيَّة وأثر ذلك في الرِّواية العربيَّة*** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ص : 14 .

[2] – (***Romon Policier*** , OP CIT PP 50 – 51) نقلاً عن : شرشار ، (عبد القادر–) : ***الرِّواية البوليسيَّة ، المرجع السَّابق*** ، ص:14

[3] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 14 .

[4] – ***نفس المرجع*** ، ص : 14 نقلا عن Romon Policier PP.8.9

يقدِّم النَّاقد " محمود قاسم " مفهوماً للرِّواية البوليسيَّة يري فيه على أنَّها " قصَّة تدور أحداثها في أجواء قاتمة بالغة التَّعقيد والسرّيَّة ... تحدث فيها عن جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه وأغلب هذه الجرائم غير كاملة لأنَّ هناك شخصاً يسعى إلى الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشُّبهات حول شخصيَّات قريبة من الجريمة يتصوَّر معها القارئ أنَّ كلَّ واحدٍ منها هو الجاني الحقيقي ، ولكنَّ شيئاً فشيئاً ينكشف أنَّ الفاعل بعيدٌ تماماً عن كلِّ الشُّبهات وأنَّه لم يكن سوى إحدى الشَّخصيَّات الثَّانويَّة وذلك زيادة في إحداث الإثارة "[1] ، وفي هذا الرَّأي مقاربة توافق إلى حدٍّ كبير ما نرغب في تسليط الضَّوء عليه من خلال بحثنا خصوصاً كونه أعطى تفاصيل دقيقة يلبِّي جزءاً كبير منها نصٌّ رواية " الحنش " .

ولا غرابة في الحكم على اتِّساع الرِّواية وتعدُّد اتِّجاهاتها والتحام قوالب فنّيَّة متعدِّدة فيها تمتح فيها من الحبِّ ومن الإثارة والمغامرة والمخابرات ... إلخ ، ورواية " الحنش " كما هو واضحٌ على مستوى الغلاف هي رواية لقصَّة حبّ بوليسيَّة ، هذه الأخيرة وظَّفها هذا النَّصّ وجعلها تضمُّ ما يسمَّى بالأدب المخابراتي الذي يلتحم مع الرِّواية البوليسيَّة ، يقول " محمود قاسم " : " فقد أضحت تلك الأخيرة (الرِّواية البوليسيَّة) بطبيعة بنائها نوعاً أدبيًّا ، أمَّا (من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبيَّة التي ازدهرت في القرن العشرين ، وانبثقت منها رواية التَّجسُّس "[2] .

---

[1] – قاسم ، (محمود –) : [1990 م] ، ***رواية التَّجسُّس والصِّراع العربي الإسرائيلي*** ، نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص : 19 .

[2] – ***المرجع السَّابق*** ، ص : 21 .

وربما كان لـ " عبد الإله الحمدوشي " هذا الهدف بحيث يحمِّل لهذه الرِّواية طاقات فنّيَّة متنوِّعة يتداخل فيها الحبُّ بالمغامرة ، وتتفاعل فيها الأحداث لتصل إلى عالم الإجرام فيلتقي هذا العالم بالحبكة الدراميَّة التي تتماوج فيها الأحداث وتنفتح أمام الإثارة والمغامرة في صراع حثيث بين أطراف لابدَّ أن ينتهي لصالح طرف ما .

وإذا أردنا أن نجيب عن السُّؤال الذي ذكرناه قبل أسطر ، وهو : لماذا يساهم الجانب البوليسي والدرامي في هذا التَّحوُّل من النَّصّ الورقي إلى مشاهد الفيلم ؟

نقول إنَّ التِّيمات (البوليسيَّة والغراميَّة) هي من بين أقوى المحفِّزات الفنّيَّة المثيرة والمشجِّعة للتَّلقِّي ، فلها جمهورها المتمثِّل في القارئ لهذه النُّصوص في ثوبها الورقي ، والمشاهد لها في صورتها السَّمعيَّة البصريَّة ، وربَّما هنا يتَّسع مجال التَّلقِّي بشكلٍ أوفر ، من جهة أخرى فهي مشروع محقَّق للإيرادات الماليَّة ، وبالتَّالي لها دور إلى جانب الدَّور الفنِّي ، هو الدَّور التِّجاري .

3- 2- الهيكل التِّقني السِّنمائي لفيلم " الحنش " :

فيلم " الحنش " هو فيلمٌ مغربي شارك بطولته كلٌّ من :

-شخصيَّة " فريد " ، قام بتجسيدها الفنَّان المغربي " عزيز داداس " .

- شخصيَّة فاطمة : قامت " مجدولين الإدريسي " بتقمُّص شخصيَّة " فاطمة " .

- الأمّ للاخيرة : " فضيلة بن موسى " .

-المخرج : " إدريس المريني " .

الطَّاقم الفنِّي لفيلم " الحنش " :

الإنتاج : إنتاج مشترك الشَّركة للإذاعة والتَّلفزة .

مدير التَّصوير:" كزافي كارسترو " .

الصَّوت : " نجيب الشّليح " .

توضيب : " مريم الشَّادلي " .

موسيقى وميكساج : " عادل عيسى " .

إدارة الإنتاج : " مصطفى استيتو " – " أحلام عاطر " .

كتابة السِّيناريو : " عبد الإله الحمدوشي " .

3-2-1 – مفهوم السِّيناريو :

في البداية " لم تكن كلمة سيناريو ترتبط بالفنِّ السِّينمائي ، لأنَّها وُجدت قبل السِّينما نفسها أي قبل عام 1894 م ، وهي مشتقَّة من الكلمة الإغريقيَّة (scena) التي تعني" المنظر " ، ثمَّ انتشرت هذه الكلمة إلى اللغات الأوربيَّة الأخرى في القرن التَّاسع عشر"[1].

ثمَّ حدِّد مفهوم السِّيناريو على أنَّه " نصٌّ المسرحيَّة المرفق بها تعليمات المخرج الفنّيَّة من حيث المناظر والإضاءة ونظام الحركة ، وكيفيَّة الأداء التَّمثيلي ، وحينما ظهرت القصَّة السِّينمائيَّة ، ظهرت

[1] – عجور ، (محمد –) : [2010 م] ، ***التقنيات الدراميَّة والسّنمائيَّة في البناء الشِّعري المعاصر ، دراسة نقديَّة*** ، ط 01 ، دار الثَّقافة والإعلام ، الشَّارقة ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة ، ص : 213 .

هذه الكلمة لتعني نصَّ الفيلم المعالج بالكتابة الوصفيَّة البصريَّة عن طريق المشاهد المتتابعة ووصف الخلفيَّات ، وطريقة العرض أي خطَّة الفيلم كاملة بما في ذلك الحوار"[1].

ويعرف كذلك على أنَّه : " الفيلم مكتوباً على الورق بشكلٍ بصري يحتاج إلى تنفيذه بآلات التَّصوير السِّينمائي وفنِّيَّاته الأخرى أو هو فيلم المستقبل أو هو المرحلة الأولى في بناء الفيلم أو هو مجموعة من العلاقات الإنسانيَّة التي يقوم على أساسها الصِّراع في الفيلم "[2].

بمعنى أنَّ السِّيناريو هو تجسيد كتابي منظَّم على الورق لمشروع سمعي بصري يتمُّ الاعتماد فيه على التَّصميم المشهدي من خلال تحديد طريقة أداء الأحداث ، وما يحيط بها من ظلال وألوان في إطار قصَّة " سِنمائيَّة " أو غير ذلك ، فالسِّيناريو " يبدأ على هيئة مشروع قابل للتَّعديل يضع فيه كاتبه تصوُّره للأحداث الرَّئيسيَّة وللصِّراع الأساس الذي يبرزه العرض ، وكذلك تطوّر هذا الصِّراع ، كما يرسم ملامح الشَّخصيَّات البيولوجيَّة والفكريَّة والنَّفسيَّة ، إنَّه باختصار السَّرد التَّفصيلي لمشاهد الفيلم باستخدام لغة الصَّوت والصُّورة معاً ، وهما العنصران الأساسيَّان في كتابة السِّيناريو بشكلٍ عام "[3].

وإذا أردنا مقاربة السِّيناريو بالرِّواية فهو جسدٌ حيٌّ متحرِّك للرِّواية ، فهو يحدِّد أبعاد المكان ويصوِّرها تصويراً واقعيًّا ويجعلها تعين الشَّخصيَّات من خلال ما تقوم به ، فمثلاً إذا تحدَّثت الرِّواية

---

[1] – ينظر : فولتون ، (ألبرت –) : [1958 م] ، **السّينما آلة وفنّ** ، ترجمة : صلاح عزّ الدّين ، فؤاد كامل ، مكتبة مصر ، ص : 26.

[2] – الرَّشيدي ، (فاروق –) : [1981 م] ، **الإخراج السّينمائي** ، دار المعارف ، سلسلة كتابك (136) ، القاهرة ، مصر ، ص : 09 .

[3] – ينظر: أبو شادي،(علي) : [1996م]، **سحر السينما** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،ص:33،21.

عن مكان مظلم فالسِّيناريو يضيف لذلك الظَّلام أدوات الخوف فيصبح ذلك المكان مخيفاً ومظلماً في ذات الوقت ، أمَّا بخصوص الشَّخصيَّات فهي في السِّيناريو قادرةٌ على التَّفاعل بحيث تبدو وكأنَّها من لحمٍ ودم تضحك وتبكي ، تحبُّ وتكره ، وغير ذلك من التَّفاعلات ، ويظهر كلُّه أمام المتلقِّي أثناء التَّجسيد ، أمَّا الزَّمن فيحوَّل من أفعالٍ وحروف في الرِّواية إلى واقعٍ حيٍّ يعيش فيه الزَّمن ترتيباً زمنيًّا " منطقيًّا " ، فالسِّيناريو يشتغل على تجسيد الخيال الذي هو بالنِّسبة للقارئ مفتوح ، وكلُّ قارئٍ حرٌّ بخياله ، بمعنى أنَّ الرِّواية تجعل من خيال القارئ فضفاضاً لا حدود له ومختلفاً من قارئٍ لآخر ، أمَّا السِّيناريو فهو تجسيدٌ ملموسٌ للخيال ، بحيث يغدو واقعاً مألوفاً أمام المتلقِّي .

3-2-2- فيلم " الحنش " :

بداية يمكننا أن نعدَّ الفيلم نسقاً لغويًّا يشترك مع النُّصوص المكتوبة في عناصر أدبيَّة وأسس جماليَّة وعلى رأس تلك العناصر اللغة ، التي تتحدَّد وفق سياقها الخاصّ وتشكِّل كُلًّا متكاملاً يعبِّر عن المضمون ويحدِّد الشَّكل .

" الحنش " هو محاولة لأفلمة رواية مغربيَّة تحمل نفس العنوان ، عمدت الدراما السِّنمائيَّة وبالتَّعاون مع مؤلِّف هذه الرِّواية " عبد الإله الحمدوشي " كاتب السِّيناريو لهذا الفيلم أن تلخِّص المشاهد السَّرديَّة ، وتعيد إنتاجها وفق المشهد البصري خلال عرض سنمائي يستغرق ساعة ونصفاً من الزَّمن .

يحاول الطَّاقم الفنِّي للفيلم تصوير مجموعة من القضايا الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والنَّفسيَّة وغيرها التي تعيش ضمن البيئة المدينيَّة وتظهر بشكلٍ جليٍّ في المدن ، خصوصاً الكبرى منها ، مركّزاً على ملامح الاكتظاظ والتَّأزُّم لعديد القضايا الحياتيَّة من خلال إعطاء البطولة الأساسيَّة لـ " فريد " بحيث يكون بؤرة الصِّراع المركزي لمختلف الأحداث المشكِّلة للفيلم ، فما يعرضه الفيلم هو تفاعل فنِّي لقضايا عدَّة اجتماعيَّة وأخلاقيَّة وغيرها ، تظهر مع جملة الحوادث ، وتكوِّن قصَّةً وعقدةً تعكس صوراً لإحساسٍ ما ، يبلور في مستويات فنّيَّة تخيُّليَّة تنطلق مع الأسلوب القصصي وتؤطِّره هندسة ديكوريَّة خاصَّة ، من خلال الوصف التِّقني والحوار الدرامي لتصل إلى التَّصوير السَّاخر للحياة وكأنَّها تحاول التَّبليغ عن جرم عبثيَّة الحياة غير المعلَّلة .

ينطلق الفيلم مع مشهد الصَّلاة والدُّعاء صباحاً قبل الخروج إلى العمل ، ثمَّ تظهر المدينة من خلال الأزقَّة والطُّرقات مدعَّمة بصورة تعكس زيف الاحترام لشخصيَّة الشرطي بتصوير يفضح رياء التَّحيَّة والخوف من بطش الشُّرطي إن غابت .

ثمَّ ينتقل المخرج إلى تصوير " فاطمة " (بشرى في الفيلم) ، ضابطة الشُّرطة ، لها عملٌ إداري في قسم الشُّرطة ، تسعى إلى تغييره واقتحام ميدان المهمَّات الصَّعبة ، يمنحها عميد الشُّرطة الملقَّب "بالحنش" تلك الفرصة ، وتستفيد (بشرى) من هذه الفرصة وتحقِّق نجاحاً مبهراً في عملها .

3-2-3- شخصيَّات الفيلم :

إنَّ الشَّخصيَّة الدراميَّة سواءٌ كانت خياليَّةً أم انتقلت من الواقع إلى الخيال هي كائنٌ يتجاوز الورقي إلى المرئي محمَّلة بعناصر العمل الإبداعي ، مشغولة بتأدية الأفعال المنجزة داخل النَّصّ الدرامي ، وهي كائنٌ يعاني الحركة وعدم الثُّبوت ، فالشَّخصيَّة الدراميَّة هي " بناء متخيَّل في إطار لغوي لكائن قد يكون له وجود مادِّي في دراما النَّصّ أو غائب ... وهذا الكائن فاعلٌ في حركة الدراما سواء كانت شخصيَّة رئيسيَّة أو نكرة أو حتَّى صامتة بحكم وظيفتها المحدَّدة "[1].

أمَّا باقي الشَّخصيَّات فما هو ملاحظ على الفيلم هو التَّركيز على أهمِّ الشَّخصيَّات التي تطرَّقت إليها الرِّواية فبالنِّسبة للشَّخصيَّات الذُّكوريَّة فقد ركَّز الفيلم على شخصيَّة " فريد " باعتبارها المحوريَّة ، والعميد وأفراد العصابة وصاحب الدكَّان والشُّرطي المخصَّص لمراقبة " فريد " .

أمَّا الشَّخصيَّات التي تصوِّر المرأة فقد ركَّز الفيلم على " فاطمة " ووالدة " فريد " ولـمَّح للجارة وابنتها ، مع إعطاء مشهد واحد لشخصيَّة فتاة كانت السَّبب في انفصال " بشرى " من خطيبها معلِّم السِّياقة .

تقوم شخصيَّات الفيلم على تأدية الفكرة العامَّة للفيلم وقد يضيف لها المخرج وفق رؤيته الإخراجيَّة فالمخرج يضع الرُّتوش الفنّيَّة على الشَّكل الخارجي للشَّخصيَّات من خلال نوعيَّة الملابس والإكسسوارات وهذه الإضافات تجعل الشَّخصيَّة – ومن وراءها الممثِّل الذي تقمَّص هذه الشَّخصيَّة أو تلك – مفسِّرةً للمحتوى الفكري الذي يظهر واقعيَّتها ، وعلى حدِّ تعبير " أنيس

[1] – ينظر: غالب ، (رضا –) : [2006 م] ، **الممثّل والدَّور المسرحي** ، أكاديميَّة القاهرة ، مصر ، ص : 46 .

منصور" : " الممثِّل هو الشَّخص القادر على أن يكذب بمنتهى الصِّدق ، والمتفرِّج هو الشَّخص الذي قرَّر أن ينخدع بمنتهى اليقين " [1]. فالممثِّل قادر على عرض الشَّخصيَّة ، والمتلقِّي يقيمها من خلال الآداء .

3-3- قراءة فنّيَّة للفيلم :

وجب تسليط الضَّوء على معالم وأركان مهمَّة تؤسِّس للرِّواية والفيلم على حدٍّ السَّواء والبداية مع العنوان :

3-3- 1 – العنوان :

يلعب العنوان دور الإضاءة والتَّنوير ، وهو بذلك بوابة تتيح للقارئ الدُّخول إلى بهو النَّصّ ، وربَّما يجوز لنا أن نصف العنوان على أنَّه نصٌّ موجزٌ قصيرٌ مدغم بين تراكيبه نصٌّ طويل .

يشكِّل العنوان أولى المحطَّات التي يقف عندها المتلقِّي ، بوصفه رسالةً من المبدع إلى المتلقِّي وجسراً للعبور إلى ثنايا العمل الإبداعي ، والعنوان أقلُّ ما يقال عنه أنَّه قناع نصّ شفَّاف (يكشف ويخفي) ، وللعناوين قصديَّة وشروط تحكمها ، ولعلَّ أهمَّها أن تفرز معاني جماليَّة خاصَّة لدى المتلقِّي ، إذ العنوان بلا شكٍّ شحنات دلاليَّة تتجاوز مفرداته لتثير مساحات ، تأويليَّة لدى المتلقِّي واختراقه يعني الدُّخول إلى تفاصيل العمل الإبداعي .

1 – منصور ، (أنيس –) : موسوعة مقولة .
www.hekams.com18/12/2020h17.44

وفي فيلم " الحنش " يشكِّل العنوان محطَّة توحيد بين الرِّواية والفيلم ، وهو بذلك عتبة فنّيَّة ربطت النَّصَّ الرِّوائي بالشَّريط السِّينمائي دون تعديلٍ أو تغيير ، فكان هذا العنوان وفيًّا للرِّواية ومحاولاً بما تتيحه له تقنيَّات الأفلمة أن يعبِّر عن أهمِّ الأفكار والقضايا الواردة في الرِّواية .

3-3-2 – قراءة المشاهد المصوَّرة في الفيلم :

يستفيد سيناريو الفيلم من النَّصّ الرِّوائي ومن صاحب الرِّواية فمهمَّة كتابة السِّيناريو كانت على عاتق نفس الكاتب للرِّواية " عبد الإله الحمدوشي " ، وفي الحقيقة عندما تقرأ هذه الرِّواية يخيَّل لك أنَّها كتبت خصِّيصاً للتَّوجه إلى السِّينما ، فالقراءة المتأنّية للرِّواية تضعنا أمام متن سينمائي وكأنَّ الرِّواية هنا هي فنٌّ سينمائي بامتياز ، فلا يبدو أدب هذه الرِّواية عصيًّا على التَّحوُّل إلى فيلم سينمائي أو ما شابه ، بل نلمح فيه بساطةً لا تُنقص من قيمة الرِّواية بل على العكس تجعل منها أدباً يخاطب مستويات فكريَّة منوَّعة مبتعداً عن تلك اللغة الأدبيَّة التَّأمّليَّة المخصَّصة لفئة دون غيرها .

ففي رواية " الحنش " توجد تلك الحساسية البصريَّة والسَّمعيَّة داخل اللغة ، فالمشاهد المصوَّرة تنطلق في شكلها العام من الواقع لتعبِّر عن قضاياه وكأنَّها مجتمعة ، واجتماعها هو رغبة في التَّعبير عن الوطنيَّة والأمانة والخيانة ودور المرأة والقانون وبرِّ الوالدين والحبِّ والتَّضحية ، وهذه –كلُّها– قضايا نوقشت بانتقاد مباشر اتَّخذ طريقه للقارئ ثمَّ المشاهد .

وما نلمحه هو ذلك التَّركيز على الأحداث وسيكولوجيَّة الشَّخصيَّات وعلاقاتها في طابعها السَّردي المطعم بالبساطة الشَّعبيَّة الممكنة الوصول إلى المتفرِّج بأيسر الطُّرق.

فالصُّور السِّنمائيَّة للفيلم حوَّلت النَّصَّ المكتوب إلى لقطات ومشاهد ، فكانت الرِّواية في أغلب لوحاتها السَّرديَّة تحت تصرُّف العرض السِّينمائي باستثناء تلك التَّفاصيل السَّرديَّة التي لا تجد مكانها في الفيلم كونها ثانويَّة ولا تُضيف للفيلم إلَّا الإطالة أو أنَّها لا تصلح أن تقدَّم للمُشاهد لأنَّها لا تليق بمقامه وتخدش حياء المجتمع ، وبمعنىً آخر كان هناك محطَّات أُثبتت في الرِّواية وحُذفت في الفيلم ، خذ على سبيل المثال : حياة " فاطمة " في القرية وقضيَّة الاغتصاب التي تعرَّضت لها ودخولها إلى دار الطَّلبة وتفوُّقها ووصولها إلى سلك الأمن ، تمَّ تجاوزها في الفيلم ، والمُشاهد يتعرَّف على شخصيَّة " فاطمة " أو " بشرى " كما في الفيلم وهي جاهزة في سك الأمن ، ووالد " فريد " الذي حُذفت حياته من الفيلم مع الإبقاء على صورة فوتوغرافيَّة معلَّقة على الحائط جسَّدها نفس الممثِّل الذي لعب دور " فريد " في الفيلم ، وتفاصيل سرديَّة أخرى كانت من حظِّ الرِّواية لا الفيلم .

ذكرنا أنَّ " عبد الإله الحمدوشي " قام بإعداد الفيلم كاملاً (سيناريو الفيلم) ، مستعيناً بعناصر التَّشويق البصري والحبكة الفنّيَّة وبرمجة اللقطات ، فبدأ بلقطة تمهيديَّة قريبة جدًّا من واقع الإنسان العربي والمغاربي المسلم ، خصوصاً من خلال جلوس " فريد " على سجَّادة الصَّلاة ثمَّ الدُّعاء إلى نفسه بالتَّوفيق في أمور الحياة ، إنَّ لهذه البداية دلالة محمَّلة توهم المتلقِّي

" المشاهد" بالثَّبات على المبدأ والالتزام به وكأنَّها حيلة من المؤلِّف ليطمئن المشاهد ويدخله من باب الهدوء والتَّفاؤل ويمهِّد لما سيأتي ، ويشعره باستراحة نفسيَّة من خلال البداية الملتزمة مع الصَّلاة والدُّعاء ، وهنا نستحضر قوله تعالى : ﴿ **الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ ۗ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ** ﴾ **[الرَّعد : 28]** .

تقوم فكرة الفيلم على رصد ظواهر اجتماعيَّة واقعيَّة لمجتمع في حالة سيرورة وتحوُّل مستمرّ على اعتبار هذا النَّوع من الرَّصد تبنى مهمَّة الكشف عن الظَّاهرة الواقعيَّة التي يعيشها " المجتمع / المتلقِّي " لتمثّل أمامه وكأنَّها تحدث الآن وعلى المباشر ، فالفيلم اقترب بشكلٍ كبيرٍ من الواقع .

يتأسَّس الفيلم على رصد هذه الظَّواهر الواقعيَّة من خلال أحداث تعيشها عائلة " فريد " ومجموعة من الشَّخصيَّات ، تدور في مسار سير الأحداث ، تستند البطولة في الفيلم لأحد أفراد العائلة وهو " فريد " ، ومن خلال تحرُّكاته يتَّضح تدريجيًّا المكان بأبعاده وتتقاطع الأحداث وتتحرَّك الشَّخصيَّات .

تشكِّل بداية الفيلم إعلاناً عن طبيعة الشَّخصيَّة البطلة وعن الفكرة التي يعتنقها والتي ستدير الفيلم على طول أحداثه ، والمشيرة إلى الصِّراع من أجل بلوغ هدف العمل في سلك الشُّرطة .

أمَّا مجمل الأحداث التي يتضمَّنها الفيلم فهي تتعلَّق بالمحاور التَّالية :

– المحور الأوَّل : دوام " فريد " كشرطي مرور ، والاسترزاق من خلال أخذ الرَّشاوي المادّيَّة وهي مصدر دخله اليومي .

– المحور الثَّاني : انتباه الشُّرطة لعمل " فريد " غير القانوني من خلال تصرُّف غبي كشفت عنه كاميرات المراقبة في إحدى شوارع المراقبة .

– المحور الثَّالث : سعي " فاطمة " الشُّرطية للإيقاع بعصابة تمتهن المتاجرة بالمخدّرات واستخدام " فريد " كطعم .

– المحور الرَّابع : تعاون " فريد " من داخل السِّجن مع الشُّرطة لإحباط عمليَّات تهريب المخدِّرات .

– المحور الخامس : تخفيف العقوبة لفريد وتخريجه من السِّجن والعمل بصفة قانونيَّة من خلال التَّعاون مع " فاطمة " وإنشاء مكتب تحرٍّ خاصّ .

أ– البطل :

يظهر " فريد " كبطل لهذا الفيلم في نشاط مستمرّ تتعقَّبه الكاميرا التي تشتغل على التقاط حركات متعدِّدة وفق الموضوع المصوَّر ، فتتحرَّك إلى الأعلى أو الأسفل أو إلى اليمين أو اليسار، لتوضِّح للمتفرِّج حركته داخل مجمل الفضاءات ، وفي هذه الفضاءات تنضمُّ لسياق الأحداث شخصيَّات لها علاقة بجوهر الأحداث ، أمَّا شخصيَّة البطل فهي ترافق معظم المشاهد وإن غابت هذه الشَّخصيَّة فغيابها هو إجازة قصيرة جدًّا ، وقد تغيب بالصُّورة وتحضر من خلال حوار الشَّخصيَّات الأخرى ، ويضاف إلى ذلك أنَّ المُشاهد يلمح تلك البساطة الخالية من التَّكلُّف والجوّ الواقعي البارز من خلال بساطة الدِّيكور وطبيعة الحوار ومرونة الحركات يرافقها من الحين

للآخر " الهدوء الدرامي " من خلال توظيف مساحات تضمن وجود النُّكتة وروح الدُّعابة بغية تطرية الجوّ العام للفيلم .

ب- الجوُّ العام للفيلم :

قد لا يجوز من باب التَّماثل الظَّاهري العبث بجوهر نصّ " الحنش " ، لأنَّ ذلك مرهونٌ باحترام المتلقِّي والفنّ الرِّوائي أو بعبارة أخرى يجب أن يكون الفيلم المحوَّل من الرِّواية صانعاً للتَّماثل أو على الأقلّ التَّقارب (بين الرِّواية والفيلم) ، بحيث لا يشعر المتلقِّي (المتمكِّن الخاص ، أو العام) أنَّ الفيلم أقلُّ شأناً من الرِّواية لذلك وجب الحرص أثناء نقل الأعمال الأدبيَّة الرِّوائيَّة إلى الشَّاشة على إنتاج الجودة المماثلة للرِّواية وهنا يقع على عاتق النَّاقل مراعاة التّكنيك الزَّمني القائم على المرونة واستحضار الزَّمن- أي الماضي- وسط الحاضر في حركيَّة منسجمة مع الاسترجاع الزَّمني ، إلَّا أنَّه وفي جانب آخر لا يمكن للفيلم أن يكون مستوعباً بشكلٍ تفصيلي مضامين الرِّواية بدقَّة ، لذا وبفضل التّقنيَّات السِّينمائيَّة يجوز الاختصار والإيجاز فالفيلم في هذه الحالة مجبر على تبنِّي فكرة الرِّواية والاشتغال على أحداثها البارزة ، فالتَّعبير البصري له ضوابطه وقوانينه المتعلِّقة بمساحة الشَّخصيَّات والمشاهد دون الحاجة إلى تصوير أبعاد الرِّواية وتفاصيلها بدقَّة .

3-3-3- الموسيقى التَّصويريَّة في الفيلم :

يفيد دور الموسيقى في قدرتها على منح البناء الدرامي للفيلم القوَّة التَّعبيريَّة الكاشفة للمواقف ، وهي تسهم- إلى حدٍّ ما- في تصعيد الصِّراع الدرامي للأحداث خصوصاً ما تعلَّق

بالمواقف التي تتعالى فيها النَّبرة الدراميَّة لحوار الشَّخصيَّات أو وجود خطب ما في المكان من خلال التَّلميح إلى ورطة محتملة الوقوع بإضافة مقاطع موسيقيَّة للمَشَاهد والتي تنتج قوَّة دلاليَّة للحدث الدرامي ، فالموسيقى تساهم في تلميع جوانب الإبداع ككلّ .

أسندت الموسيقى إلى " عادل عيسى " ، وهي موسيقى تشويقيَّة تتوافق مع طبيعة الفيلم البوليسي الدرامي المزدوج ، تتنوَّع الموسيقى بحسب الإيقاعات المختلفة الموافقة لتنوُّع الأحداث ففي المشاهد التي تحوي لقاء الشَّخصيَّات في مجال تصنعه العاطفة والحبّ نسمع موسيقى هادئة تواكب الموقف ، والعكس يحدث عند تلك المشاهد البوليسيَّة التي تتعلَّق بمجال التَّحقيق البوليسي وجوّ المطاردة .

3-3-4- الدِّيكور :

يعتبر الدِّيكور عنصراً دراميًّا مهمًّا في عمليَّة الصِّناعة الفيلميَّة " إذ ساهم في استحداث البعد الدرامي ، ويرجع البعض أنَّ تطوُّر الدِّيكور تزامن مع تطوُّر جماليَّات وتقنيَّات السِّينما عموماً "[1].

رافق الدِّيكور المسرح الإغريقي قديماً ، وهو – الآن – عنصرٌ مهمٌّ في تحديد مختلف المضامين سواء كانت اجتماعيَّة أو تاريخيَّة أو غيرها ، ومن مهامِّه أنَّه يحدِّد الزَّمان والمكان المخصَّصين لنوع معيَّن من الأحداث المشتغل عليها ، بمعنى أنَّ الدِّيكور يضيف نوعاً من المصداقيَّة للأحداث ، فلو

[1] – حراث ، (حورِيَّة –) : [2013 م] ، ***الايديولوجيا في الفيلم التَّاريخي الجزائري ، دراسة نصيَّة سيميولوجيَّة لفيلم معركة الجزائر*** ، ديوان المطبوعات الجامعيَّة ، الجزائر ، ص : 27 .

فرضنا أنَّنا أمام أحداث تاريخيَّة فلا يعقل بتاتاً أن يخرج فيها الدِّيكور عن الطَّابع التَّاريخي ويكون وفق ما هو معاصر أو يحدث العكس في توظيف الدِّيكور وفق الخصوصيَّة مراعياً طبيعة الأحداث ليسهم بدوره في البناء الدرامي فنوع الأثاث والملابس والهندسة المعماريَّة هي العناصر التي توضِّح للمشاهد ما يتطلَّع لاكتشافه من خلال ارتباطه بالمشهد ، الحوار وحركة الشَّخصيَّات وعموماً جسَّد الدِّيكور الهويَّة المغربيَّة من خلال بيت " فريد " الواقع في حيٍّ شعبي وهندسته المعماريَّة .

3 – 3 – 5 – خلاصة تحليل الفيلم :

وعموماً ينظر إلى فيلم " الحنش " السِّينمائي على أنَّه حقَّق التَّطابق من حيث الاقتباس بحيث كان له نصيبٌ وافرٌ في التَّوافق بين ما يعرضه الفيلم السِّينمائي وما طرحته رواية " الحنش " على الرّغم من جود شيء من الحذف والإضافة بينهما (الفيلم السِّينمائي والرِّواية) إلَّا أنَّ مسألة التَّطابق خدمت تراثيَّة الأحداث الموجودة وقضيَّة الحذف والإضافة ليست لتجسيد البلبلة في ذهن المشاهد إنَّما كانت لدوافع فنّيَّة يمكن للمشاهد أن يجد لها مبرّراً ما متجاوزاً إيَّاها للوصول إلى نهاية الفيلم ، ويمكن القول إنَّ المُشاهد عند مشاهدته لفيلم ما يسعى إلى ضبط موضوع الفيلم ، ومن ثمَّ تنظيم الأحداث في تسلسل زمني ، أمَّا القارئ إذا كانت أحداث الرِّواية التي يتلقَّاها دون تسلسل زمني فيكلِّف نفسه مهمَّة تنظيمها حسب قدرته وتأويلاته الفكريَّة والمعرفيَّة .

وعليه يحتاج السِّناريست – إذا كانت له نيَّة – لتعديل الأحداث من خلال حذف أو إضافة أن يضع نصب عينه أنَّ أيَّ تغيير سيحصل يجب أن يكون منظَّماً تنظيماً مقنعاً بفنّيَّة عالية ، وأن

يكون متوقّعاً لردَّة فعل المتلقِّي بلعب دوره " الضّمني" أوّلاً قبل أن يعرضه أمام المتلقِّي بشكلٍ فعليّ لذلك وجب توفير حرفيَّة تكفل إيجاد المعادل البصري للنَّصّ المكتوب ما يعني التَّركيز على من يمكن تصويره بدقَّة .

3-4- الرِّواية والفيلم حدود الأمانة والخيانة للنَّصّ :

أ- النَّصّ ومغامرة التَّحوُّل :

تظهر الرِّواية قدرتها على احتواء الفنون الأخرى والتَّنقُّل بين الفنون ، ففي عديد من الأحيان عندما تقتحم عالم المشاهدة التَّفاعليَّة يتغيَّر ثوبها من الورقي إلى المرئي البصري ، بغضِّ النَّظر عن تزاحم ردود الأفعال حول مدى نجاعة ونجاح هذه الأعمال التي تعطي للورقة الرِّوائيَّة صوتاً وصورةً في إطار العمل السِّينمائي .

فمن الواضح أنَّ هناك علاقة تعاون وتأثير بين الرِّواية والسِّينما ، وهي تَمْثُل أمامنا على نحو تلك العلاقة "الجدليَّة المستمرة لاسيما أنَّ هناك العديد من النِّقاط المشتركة التي تجمع بين هذين الحقلين الجديدين المنفتحين على مختلف الفنون ، فإذا كانت الرِّواية سرداً طويلاً باللغة التي تقدّم صوراً متخيَّلة ، فإنَّ السِّينما سرد بالصُّورة المتحرّكة ، وكلٌّ من الرِّواية والسِّينما يروي حكاية أو قصَّة ، ويقدّم شخصيَّات وحبكة بأسلوب معيَّن وكلٌّ منهما يتَّسم بديناميَّة التَّغيُّر والتَّحوُّل القادر على مواكبة تحوُّلات العصر وهي الدّيناميَّة التي قد تقضي بهما إلى أشكال غير متوقَّعة " [1].

---

[1] - شتوح ، (زهور -) : [2019] ، ***ريح الجنوب بين رواية " عبد الحميد بن هدوقة " وفيلم " محمد سليم رياض" ، دراسة في أفلمة الرِّواية*** ، مجلَّة إشكالات في اللغة والأدب ، مجلد : 08 ، العدد : 03 ، ص : 234 .

وإذا أمعنا النَّظر في منزلة المغامرة الدراميَّة ما بين الرِّواية والسِّينما فلا شكَّ أنَّها منزلة المستفيد من شطح الإبداع فكراً ولغةً مقبلة نحو التَّطوُّر والتَّطوير بعناية مركّزة للنَّصّ الرِّوائي في جوهره المزاوج بين الحقيقة أو الواقع والخيال ومستعينة بها نحو التَّجسيد ، فالنَّصّ الرِّوائي حينما يتحوَّل إلى مغامرة سنيمائيَّة فهو أمام سؤال : كيف يتمُّ النَّقل ؟ وما هي حدود الإبداع في هذا النَّقل ؟

ليكون الجواب من خلال التَّجسيد بمراعاة خصوصيَّات عدَّة يشتغل عليها طاقم العمل التِّقني ككلّ وفق رؤية المخرج .

وبالتَّالي يجوز- تفاؤلاً- وصف العلاقة بين الرِّواية والسِّنيما بالإيجابيَّة على الرّغم من وجود الزَّلّات والهنات والأخطاء ولكن يمكن النَّظر إليها (العلاقة) من زاوية المتلقِّي ، فمحاولة عمل روائي خيالي مميَّز ، ومحاولة تحويله إلى فيلم سينمائي مميَّز يتطلَّب تفاعل المواهب بشكلٍ محكم لينتج في الأخير العمل الجيِّد موجّهاً إلى المتلقِّي ، فمركز التَّقاطع هو إمتاع المتلقِّي .

ب – النَّصّ الدرامي للحنش بين الأمانة والخيانة :

لا شكَّ في أنَّ عمليَّة تحويل عمل روائي إلى آخر سينمائي هي عمليَّة تحويل بنية متكاملة تخضع لقوانين الشَّكل والمضمون إلى بنية جديدة متكاملة تحكمها قوانين الشَّكل المضمون المغايرة للأولى ، وهذا يعني إنتاج عمل جديد خاضع لتفاعل فنِّي بين بيئة الرِّواية وبيئة الفيلم ، وهذا سيضفي شعوراً جديداً يقترب من الرِّواية بحذر ويتعامل معها وفق ضروريَّات التَّحويل .

فالشَّخصيَّة الورقيَّة ستكون في الفيلم من دمٍ ولحم لها إطارها المادِّي المحسوس ، وهذا ينطبق على النَّسيج اللغوي ككلّ الذي يتحوَّل بواسطة تقنيَّات بصريَّة وسمعيَّة وإمكانات خاصَّة تتطلَّب الحذف أو الاختصار كما تتطلَّب التَّركيز والاهتمام بعناصر دون غيرها ، والفيصل في ذلك قابليَّة هذه العناصر للتَّحويل أم لا ، فطاقم الفيلم وعلى رأسهم كاتب السِّيناريو ورؤية المخرج هم أمام مسؤوليَّة ترجمة الرِّواية وتأويلها في سياقها النَّصّي الجديد المتوجِّه إلى صياغة جديدة هي الفيلم ، لذلك سنحاول الكشف عن حدود الأمانة والخيانة للنَّصّ من خلال رواية وفيلم " الحنش " مركِّزين منظار الاهتمام على محطَّة الانطلاق لكلٍّ من الرِّواية والفيلم ومحطَّة الوصول أي وفق النِّهاية لكلٍّ منهما أيضاً .

أوَّلاً : وفق البداية :

تبدو البدايات كبذور لأفكار مرشَّحة للنموّ في تربة النَّصّ وتظهر ثمارها مع تقدُّم السَّرد لذلك تعدُّ البدايات قائداً للنَّصّ والمتلقِّي على حدٍّ السَّواء ، والفاعلة في شدِّ أواصر النَّصّ والملمَّة لخيوطه والجامعة لصوره ، وهي دعامة لشدِّ عضد البناء الفنِّي للأعمال السَّرديَّة الورقيَّة والسَّمعيَّة البصريَّة ، والرِّوائي – بشكلٍ خاصّ– يبذل جهداً كبيراً في نحت البدايات فهي مسؤولة في توجيه موقف المتلقِّي فهو أمام البدايات إمَّا متحمِّساً لمواصلة القراءة أو مرتبكاً وبداخله مللٌ ورغبة في التَّوقُّف ، والأمر ذاته يحدث للمُشاهد .

وعلى هذا فالبداية هي جزء من تمام الموضوع ، وما يمكن ملاحظته أنَّ هذه البداية كانت تلتفُّ حول كلِّ ما يحيط بالشَّخصيَّة المحوريَّة ، فكانت البداية محطَّةً تتيح للقارئ الانفتاح على الشَّخصيَّة والولوج إلى عالمها الدَّاخلي من خلال تقنيَّة الحلم وما تفكِّر فيه هذه الشَّخصيَّة والخارجي فيما تعلَّق بظروف العائلة .

أشرنا سابقاً إلى أنَّ انطلاق الفيلم كان مع صوت " فريد " وهو يصلِّي ثمَّ حواره مع والدته على مائدة الفطور صباحاً قبل التَّوجُّه إلى مكان العمل .

أمَّا في الرِّواية فيسبق هذا التَّقديم استقاظ " فريد " على حلم جميل يشحنه بالسَّعادة تبدأ الرِّواية مع هذه الملفوظات السَّرديَّة :

" ما إن استيقظ فريد البوليسي من نومه حتَّى أحسَّ أنَّه يحلِّق في الأعالي من فرط السَّعادة . لقد حلم بأنَّه ترقَّى من حارس أمن بسيط إلى عميد مرَّةً واحدة متخطّياً رتبة مفتِّش وضابط احتفاءً بمجهوده الجبَّار في استتباب الأمن ونشر الأمان ، ألقى السيِّد المدير العام للأمن الوطني كلمة رنَّانة كلُّها مدح ومديح ، أعقبها حفلٌ بهيج قرعت فيه الطُّبول وتردَّدت الأناشيد من فرقة الفنون النُّحاسيَّة ، ثمَّ توالت كلمات الرُّؤساء وشهادات الزُّملاء وكلُّها ثناء وتذكير بخصال الرَّجل الذي لم يسبق أن تلقَّى ولو درهماً واحداً كرشوة ، وصمد أمام كلِّ

الإغراءات ، ولم يسل لعابه وهو يرى الملايين توزَّع على بعض البوليس الفاسدين المرتشين الذين باعوا أنفسهم لتجَّار المخذرات وأباطرة التَّهريب " [1].

تنطلق البداية في الرِّواية مع نافذة الحلم الذي يطلق العنان نحو السَّعادة لتنطلق هذه السَّعادة إلى ذات أخرى هي والدة " فريد " التي تؤمن إيماناً قويًّا بأنَّ حلماً كهذا يتطلَّب حرق البخور على الرِّيق تجنُّباً للإصابة بالعين .

تواصل الرِّواية بسط ظروف بيت " فريد " وكيفيَّة نشأته ووفاة والده ، واشتغال أمِّه في عجن الخبز وبيعه ، نقرأ في الرِّواية ما يلي :

" مات الأب في نومه ، كان مصرًّا على الموت ، ولم يتأسَّف لحاله أحد لأنَّ الموت رحمة من الله في مثل هذه الحالات ، بعد ذلك لم تَسِر أمور للاخيرة على ما يرام ، لقد اعتراها مرض الشَّيخوخة المبكِّر ووهنت وصارت تبدو أكبر من سنِّها بكثير ، وبدا أنَّها لم تعد تتوقَّع شيئاً من الحياة وعجزت حتَّى على بيع الخبز بعد عجنه ، وهنا أمست حاجتها ملحَّة لابنها فأقصى تعويض تقدِّمه هو أن يبيع الخبز عوضاً عنها " [2].

ونقرأ أيضاً :

" ... تحمَّل فريد من صغره مسؤوليَّة أمِّه ، وتحوَّل إلى رجلٍ صغير ، وحرم نفسه من اللعب مع أقرانه وصارت أمنيته الوحيدة هي أن ينجح في تعويض أمِّه في عملها ، لكن مع

---

[1] – *رواية الحنش* ، ص : 05 .

[2] – *نفس المصدر*، ص : 08 – 09 .

الأسف الأمور ازدادت سوءاً وظهر منافس جديد في سوق الخبز بجودة أكبر وثمن أقلّ وتعرَّض فريد لسخرية أقرانه الذين لا يرحمون وصاروا ينادونه " الغليظ باش مريض بطاطا والخبز غليظ "[1].

تعتني الرِّواية بجملة من التَّفاصيل التَّمهيديَّة التي ترافق القارئ حتَّى تكوِّن له صورةً شاملةً لواقع الظُّروف ومرارتها التي أرغمت " فريد " ليكون في هيئة تظهر مع سير السَّرد وتقدِّم مسار الحكاية ، غير أنَّ هذه المقدِّمات التي تشرح نشأة " فريد " وأهله وظروفه لا تظهر في الفيلم حيث ينطلق الفيلم مع شخصيَّة رجل ناضج مكتمل الرُّجولة يشتغل في إطار الشُّرطة فالمُشاهد الذي يتعرَّف على نصِّ الحنش في الفيلم السِّنمائي لأوَّل مرَّة لا يدرك تلك التَّفاصيل التي أخبرت بها الرِّواية أنَّه عانى رفقة والدته المريضة وكانت مهنة الشُّرطي تجمع عنده بين الرَّغبة واللعب إذ يمنحنا النَّصّ الرِّوائي فكرة انطلاق دور الشُّرطي مع بذلة رجل أمن كانت هديَّة من الحجّ من طرف أحد أصدقاء والد " فريد " ، نقرأ في الرِّواية : " **كلُّ هذا سينقلب بالمرَّة وبطريقة ساخرة لمَّا أحضر أحد المحسنين من الذين كان يعمل معهم الأب في سوق الزَّرابي هديَّة من الحجّ لفريد ، الهديَّة كانت عبارة عن بذلة رجل أمن كاملة وبكلِّ إكسسوار البوليس المرافق لها ، الواقع أنَّ هذه البذلة كانت مشهورةً جدًّا لأنَّ جلَّ الحجَّاج الميامين يحملونها كهديَّة لأطفالهم أو**

[1] – *رواية الحنش* ، ص : 09 .

لأطفال العائلة من البقاع المقدَّسة ، وهي كباقي الهدايا من صنع صيني . عندما ارتدى فريد هذه البذلة بدا برغم صغر سنِّه كبوليسي حقيقي " [1] .

يعطي النَّصّ لوظيفة الشُّرطي " فريد " ظروفاً ومسبّبات كانت وراء تفعيلها وظهورها بشكلٍ رئيسي يقول السَّارد في الرِّواية : " **هذه البذلة أحدثت انقلاباً في تاريخ بائعي الخبز في المدينة العتيقة بالدَّار البيضاء لقد تحوَّل فريد بطريقة ساخرة من طفل صعب المراس كاد يتحوَّل إلى العنف والانحراف بفعل عدوانيَّة أقرانه ، إلى طفل وديع مهذَّب يلقي التَّحيَّة ويجيب عنها بأحسن منها ويلتمَّس الأعذار للخاطئين "** [2] .

أمَّا فعل الصَّلاة فتأخَّر في الرِّواية وظهر بعد مرور مجموعة من الصَّفحات ، وتحديداً في الصَّفحة الثَّانية عشر نقرأ في الفقرة الثَّانية : " **كما أمرته أمُّه صلَّى فريد ركعتين** "[3] . وهذا التَّأخير ناتج عن إبراز شامل لما يحيط بشخصيَّة " فريد " والتَّركيز على طفولته كما سبق وأن ذكرنا .

وهذا الاسترسال في وصف " فريد " وحياته لا يظهر في الفيلم ، فالمرحلة العمريَّة – وتحديداً الطُّفولة – حُذفت تماماً في الفيلم ، ولم تظهر بأيِّ شكلٍ من الأشكال ، وهذه التّقنيَّة هي متعمدة من طرف كاتب السِّيناريو " عبد الإله الحمدوشي " وكأنَّه نوع من التَّشويق الدرامي في هذا الحذف والتَّركيز على المحطَّة الموالية في وظيفة هذه الشَّخصيَّة .

---

[1] – ***رواية الحنش***، ص : 09 .

[2] – ***نفس المصدر*** ، ص : 09 .

[3] – ***نفس المصدر*** ، ص : 12 .

يُضاف إلى ذلك أنَّ المسار الدرامي تحكمه فنّيَّات وتقنيَّات ، وهي مسؤولة عن انتخاب ما يفيد منطق الملاءمة ، فيحسن التَّقديم أو التَّأخير أو التَّغيير وحتَّى الحذف .

والحقيقة أنَّ البداية هي جزءٌ من تمام الموضوع ، إنَّ ما يمكن ملاحظته أنَّ هذه البدايات تلتفُّ حول ما يحيط بالشَّخصيَّة المحوريَّة فكانت هذه البداية محطَّةً تتيح للقارئ الانفتاح على هذه الشَّخصيَّة والولوج إلى عالمها الدَّاخلي من خلال تقنيَّة الحلم ، وما تفكِّر فيه هذه الشَّخصيَّة والخارجي فيما تعلَّق بظروف العائلة .

ثانياً : وفق النِّهاية .

تحتّم البداية وجود نهاية ، فلا نهاية بلا بداية ولا بداية من دون نهاية ، فهي " تنبع من العمل نفسه ، بحيث لا تكون مفروضةً عليه ، وتكون تعبيراً عن ميول الكاتب ، أو نتيجة لنوع من التَّداخل الافتراضي الخاضع لعوامل الصُّدَف الطَّارئة على نهاية الأحداث "[1] ، والنِّهاية هي محطَّة الحلِّ لتلك الصِّراعات القائمة على مسار تصاعد الأحداث فهي " حلّ للأزمة التي فجَّرتها الرِّواية بأحداثها أو لإطفاء الحريق الذي تمخَّض عن الصِراع بشتَّى صنوفه " [2].

نهاية الرِّواية كانت موافقة لنهاية الأحداث فيها فاختيار الكاتب للنِّهاية تضمَّن فسحةً من الهدوء بعد ضجيج الصِّراعات والأزمات التي تخبَّطت فيها الشَّخصيَّات خصوصاً شخصيَّة " فريد " المحوريَّة فكانت النِّهاية متنفَّساً للشَّخصيَّات في الرِّواية وهو ما حدث مع الفيلم السِّنمائي فلا توجد

---

[1] – ديب ، (محمد السيّد –) : [1995 م] ، ***فنّ الرِّواية في المملكة السَّعوديَّة بين النَّشأة والتَّطوُّر*** ، ط 02 ، المكتبة الأزهريَّة للتُّراث ، مصر ، ص : 221 .

[2] – ***نفس المرجع*** ، ص : 222 .

مفارقة فاضحة بين العملين أي الرِّواية والفيلم بل على العكس كانت أمانة الفيلم ظاهرةً – إلى حدٍّ ما – في بثِّ ما جاءت به نهاية الرِّواية ولم تحدث المفارقة إلَّا من خلال ترجمة النَّصّ إلى صورة حيث تخلَّل النِّهاية في الفيلم لمسات كوميديَّة لتترجم مساحة النِّهاية السَّعيدة .

ثالثاً : وفق اللغة :

إنَّ اللغة هي ثابتٌ من ثوابت الجمال في العمل الإبداعي ، وهذا يعني أنَّها صاحبة الفضل على العمل الأدبي الإبداعي والمغرية لتلقِّيه من قبل قارئ كان أو متفرّج ، وهذا يحتاج من المبدع إلى ذكاء في انتقاء اللغة التي تليق بعمله الإبداعي " من الممكن تصوُّر رواية من غير أحداث ، ولكن لا يمكن تصوُّر رواية خارج اللغة ، وقد جرِّبت الرِّواية الجديدة على أيدي " آلان روب غرييه " وسواه من كتَّاب الموجة الجديدة كتابة روايةٍ من غير أحداث بالمعنى المعروف للأحداث لكنَّ أحداً لم يسمع إلى فعل ذلك من غير لغة "[1].

يعرض نصُّ " الحنش " قضيَّة الصِّراع اللغوي بين الفصحى واللهجة وليس الأمر جديداً عند المتلقِّي فكثيرةٌ هي الأعمال الإبداعيَّة الأدبيَّة التي تثير هذا النَّوع من الصِّراع ، وحينما تقع المقابلة في ذهن المتلقِّي بين العمل الإبداعي للحنش من خلال الصُّورة المكتوبة والمقصود بها الرِّواية وبين الصُّورة المجسَّدة المرئيَّة والمقصود بها الفيلم ، يلحُّ سؤال مستفزّ يدفع المتلقِّي بقوَّة لطرحه ، هو :

---

[1] – العجمي ، (محمد النَّاصر –) : [2006 م] ، ***موقع السّميائيّات من مناهج البحث العربي الحديث*** ، *سميائيّات ، مجلَّة دوريَّة محكمة ، العدد : 02 ، ص : 25 .*

ماذا حصل للغة حتَّى تحوَّلت من الفصحى إلى العامّيَّة ، وهل هي عاجزة ؟ بدايةً لا يتحقَّق النَّصّ الأدبي إلَّا بوجود لغة تلفُّه وتبلِّغ عنه ، وهذا يعني أنَّه لا وجود لأثرٍ أدبي إلَّا بوجود لغة يحاول- أي القارئ والمتلقِّي على عموم الوصف- إدراكها وفهم ما تفرزه من كثافة دلاليَّة حينما تحرّك وربَّما يصدق الاعتراف بأنَّ اللغة هي عماد الأدب .

يحمل الجواب عن هذا السُّؤال أوجه عدَّة ، تفضي إلى وجه اللغة في حدِّ ذاتها وفي مستعملها فالبحث في اللغة وفي شكلها وظيفتها هو بحثٌ ممتدٌّ للإنسان ، لأنَّه ومن خلالها يعرف وتعرف هُويَّته ، فاللغة تخبر بوجوده وحضوره وغيابه ، وتحقِّق علاقات اتِّصاله وتواصله بمن حوله ، ولا يثبت الأمر عند وظيفة الاتِّصال فحسب بل يتجاوز إلى جوهر اللغة حيث تصبح " طريقة انفصال الإنسان عن الوجود ليشعر الإنسان بالدَّهشة اتِّجاهه بل يشعر بوجوده "[1].

وفي تحديد " مخائيل باختين " للغة خصوصاً تلك الأدبيَّة يقترح أنَّ اللغة " ظاهرة أصيلة بعمق ، مثل الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفِّر على ثقافة أدبيَّة ، والذي يكون مرتبطاً بها ، فعند هذا الأخير يصبح – أيضاً – التَّنوُّع القصدي للخطابات تنوُّعاً في اللغات ، فالأمر لا يتعلَّق بلغة ، وإنَّما بحوار اللغات " [2] ، وقد يحيلنا تعبير " مخائيل باختين " إلى أمرٍ يثير الجدل داخل النَّصّ الأدبي الإبداعي ، يتعلَّق بقضيَّة الصِّراع اللغوي ، خصوصاً بين اللغة الفصحى واللهجة العاميَّة ،

---

[1] – إبراهيم ، (أحمد –) : [2006 م] ، **إشكاليَّة الوجود والتِّقنية عند مارتن هيدجر** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الدَّار العربيَّة للعلوم ، ص : 86 .

[2] – باختين ، (مخائيل –) : [1987 م] ، **الخطاب الرِّوائي** ،ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار الفكر للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص : 64 .

هو ما يحيل إلى مستويات اللغة في النَّصّ الأدبي ، ويشرح سبب الاختلاف في تعامل النُّصوص أو حتَّى في التَّعامل مع اللغة داخل النَّصّ إلى اختلاف شرائح المجتمع ، فتركيبة المجتمع تتكوَّن من مستويات ، فيُتَوقَّع في عمليَّة تلقِّي الأعمال الأدبيَّة الإبداعيَّة والسَّرديَّة بوجهٍ خاص وجود النُّخبة ، الخواصّ والعوام ، وتوظيف اللغة يشترط مراعاة هذه المستويات في عمليَّة التَّواصل والتَّبليغ ، ومسألة الصِّراع تمتدُّ إلى التَّاريخ اللغوي ، وهي من القضايا الخلافيَّة قديماً وحديثاً ولكنَّها موجودة وتظهر على عدَّة مجالات ، نقصرها نحن في المجال الأدبي وما دار حوله في قضيَّة التَّجاذب بين الفصحى واللهجة :

" إنَّ المتتبِّع لتاريخ اللغة العربيَّة يلحظ أنَّ الفصحى وُجدت بجوار اللهجات قديماً وحديثاً واعترف العلماء بذلك وعلى رأسهم " الجاحظ " الذي لم يرَ عيباً في الاستفادة ممَّا يقوله العامَّة بل ويشترط في ذلك أخذها كما جاءت على ألسنة متحدِّثيها ، فقد وجدت اللهجة جنباً إلى جنب مع اللغة الفصيحة سواء في الجاهليَّة أو الاسلام وفي العصور الوسطى والعصر الحديث ، وهذه اللهجات لم تخصّ اللغة العربيَّة فحسب بل خصَّت اللغات على اختلافها "[1].

غير أنَّنا في هذا المقام لا تهمُّنا تلك الجذور في منشأ الصِّراع وجدليَّة التَّأثير والتَّأثُّر بقدر ما تعنينا مسألة تفعيل اللغة الفصحى واللهجة العاميَّة في النُّصوص الأدبيَّة .

[1] – بن موسى ، (زين الدِّين –) [2010 م] ، ***أنماط الصِّراع بين اللغة العربيَّة والعاميَّات المعاصرة (العاميَّة الجزائريَّة أنموذجاً)*** ، مجلَّة الآداب جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، العدد : 11 ، ص : 239 .

وبالنَّظر إلى العمل الأدبي الذي بين أيدينا الموسوم بـ " الحنش " فقد تمَّ تفعيل اللهجة العاميَّة المغربيَّة الموظَّفة في الحياة الاجتماعيَّة بحسب مستويات الشَّخصيَّات في النَّصّ ، وهي كلُّها بتأطير لغوي على أساس تكوين خطابات مختلفة تجود بها مختلف المواضيع وتترجمها الحوارات المشحونة بخصوصيَّة المجتمع .

والأديب في اعتماده على اللهجة العاميَّة ضمن قالبه السَّردي روايةً كانت أو فيلماً أو غير ذلك يجعل من اللهجة منفذاً للولوج إلى عالم النَّاس والتَّحدُّث بلسان حالهم ، وحين يتمُّ الاعتماد عليها يكون رغبةً في التَّقرُّب من القارئ والمتلقِّي على عمومه ولا يعني هذا أنَّ المتلقِّي أقلُّ مستوىً وأقلُّ ثقافةً بل : " هو المثقَّف الذي تساقطت مفردات الفصحى من مخزون ذهنه حتَّى أصبح لا يقرأ إلَّا تلك النُّصوص المشوبة بتناوب بين مفردات اللغة العربيَّة الأصيلة والألفاظ العاميَّة المأخوذة من خصوصيَّة المجتمع"[1] .

ومن مبدأ التَّناوب بين اللغة الفصحى واللهجة العاميَّة استغلَّ " عبد الإله الحمدوشي " – في عمله الأدبي – الوضع اللغوي المناسب ، فاعتمد الفصحى للنَّصّ الرِّوائي واللهجة العاميَّة للفيلم السِّنمائي.

وحقيقة أنَّ اللهجة العاميَّة اليوم هي المستعملة في مختلف الحوارات والمتداولة بين النَّاس ، ولعلَّ ذلك جعل " عبد الإله الحمدوشي " يتَّخذ من القول القاضي بأنَّ : " الكاتب الذي يجعل

[1] –*المرجع السابق* ، ص : 240 .

شخوص قصَّته تتكلَّم وتفكِّر بلغة غير اللغة التي تفكِّر وتتكلَّم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعيَّة"[1] مرجعاً له .

ويبدو لنا أنَّنا مضطَّرين للاعتراف بوجود ثنائيَّة لغويَّة ، فلغة الرِّواية كانت عربيَّة فصحى ، (تتخلَّلها – نادراً– بعض الكلمات باللهجة العاميَّة المغربيَّة) ، بينما حوِّلت في فيلم "الحنش" – تماماً – إلى اللهجة المغربيَّة التي ربَّما هي أنسب للفيلم ليستهدف المجتمع المغربي تحديداً ليتميَّز بين مجمل ما تعرضه السِّينما العربيَّة بهُويَّته المغربيَّة ، ولا نبالغ إذا قلنا إنَّنا –اليوم– نعيش واقع الصُّورة ، والصُّورة كي تصلنا ينبغي لها أن تكون وفق مزاج الملتقِّي (المتفرِّج) و، كأنَّ اللهجة هي صورة عن اللغة الفصحى .

واللهجة هي الأخرى أصبحت تنافس اللغة العربيَّة الفصحى فنحن نتابع ما يعرض أمامنا من صور فحتَّى أفلام الكرتون أو الرُّسوم المتحرِّكة هي اليوم باللهجات ناهيك عن تلك المسلسلات المدبلجة التي كانت تصل إلى بلداننا العربيَّة بلغتنا العربيَّة الفصحى تغيّر حالها وشكلها وأصبحنا نشاهدها وتعرض أمامنا بلهجات عربيَّة منوَّعة .

ففي البناء الدرامي لا يمكن إغفال أو إهمال اللغة ، فهي المترجمة للفعل والمخبرة عن الشَّخصيَّة بنفسها وعن نفسها فهي المؤوّلة عن تصوير الجزئيَّات والكلّيَّات ، فاتِّصال المعنى لا يكون إلَّا من خلالها أو من خلال ما تسمح به .

---

[1] – يوسف ، (أحمد –) : [2005 م] ، ***السِّميائيَّات الواصفة ، المنطق السِّيميائي وحبر العلامات*** ، المركز الثَّقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ص : 167 – 168 .

ولعلَّنا نحيل إلى أنَّ تأويل استبدال اللهجة العاميَّة في الفيلم عوض اللغة العربيَّة الفصحى لا يرمي أبداً إلى أنَّ اللغة العربيَّة عاجزة بل وهو تواصل مع البيئة اللغويَّة المحليَّة (المغرب) ، ومحاولة لتجاوز تلك البيئة إلى بيئات أخرى مغاربيَّة وعربيَّة لم لا .

خاتمة الفصل :

وختاماً واتِّصالاً بما سبق يلاحظ القارئ أنَّ الرِّوايات "المختارة" حبّرَت بمداد الواقع العربي من جهة والإنساني من جهة أخرى ، الذي ينتخب الأوجاع ويبلع علقم الأعطاب والمحن ، فكلٌّ من " إبراهيم الكوني " ، و" عبد الإله الحمدوشي " لم يعتمدا على الفساد والإصلاح إلَّا لتشكيل بؤرة للصِّراع الذي يلملم وجع الإنسان الذي يتخبَّط في المتناقضات ، ذلك الإنسان الذي يتملَّص من التَّصنيف ، فلا تستطيع أن تجعله صاحب السَّواد ولا البياض النَّاصع ، ففيه السَّواد كناية عن الشَّرّ والفساد ، وفيه البياض كناية عن الصَّلاح والخير ، وهذا عبر تاريخ الإنسان ، فالرِّواية تفضح حال الواقع الذي يحيط به الوجع بألف لون وألف شكل ، ومهمَّة الدرامي هي الإحاطة بالتَّناقضات ، وسبر أغوار الأسئلة التي تثيرها الأفعال والأقوال فينا ، فمجمل الفنون الإبداعيَّة : (الرِّواية والرِّواية الدراميَّة والفيلم) ، تهدف إلى منح الإنسان الخبرة الفنّيَّة الجماليَّة ما ينعكس على إنتاجيَّة التَّأثير بحيث يقسّم بين الخبرة العاطفيَّة المرتبطة بالخيال وما تحمله على مستوى الجانب الأدبي من رؤية للحياة وتحليل مستوياتها وظروفها .

الخاتمة

الخاتمة:

تناول هذا البحث إشكاليَّة البناء التَّاريخي والدرامي ضمن الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة وهذا من منظور إبستمولوجي نقدي يبرز جماليَّة الاشتغال الفنِّي الجمالي لهذه الثِّيمات ومقاربتها بالواقع المغاربي ، وذلك من خلال دراسة وقعت على بعض الأعمال الرِّوائيَّة المغاربيَّة ذات البعد التَّاريخي والدرامي ، فكانت الرِّوايات المختارة بين تونس والجزائر والمغرب وليبيا تشكِّل المحور الأساسي لهذا البحث ، تمَّ اختيارها لتوفُّرها على السِّمات التَّاريخيَّة والدراميَّة عبر انقسامات لوَّنت سرديَّتها وحفظت لها الهويَّة الكتابيَّة ضمن السَّاحة الرِّوائيَّة العربيَّة المغاربيَّة .

وبهذا المنظور – وانطلاقاً من الإشكاليَّة الرَّئيسيَّة لهذا البحث – تخلص الدِّراسة إلى النَّتائج التَّالية :

– شكَّلت فترة السَّبعينات وما بعدها من القرن الماضي الفترة الحاسمة في تحوُّل مسار الرِّواية المغاربيَّة من طور التَّقليد إلى طور التَّجديد والتَّجريب ، وذلك بالعودة إلى التُّراث بمختلف مشاربه والذي يعتبر التَّاريخ من أبرز مكوِّناته ليكون التَّاريخ بالنِّسبة للرِّواية المعاصرة موطن التَّجديد بغية إثبات الهُويَّة .

– إنَّ الإطار التَّاريخي الذي اشتغلت عليه رواية " أسرار صاحب السِّتر " هو قراءة نقديَّة إبداعيَّة من مؤلّف الرِّواية ترمي إلى الرَّبط المتقارب والمتشابه بين الماضي والحاضر ، لتتَّخذ هذه الرِّواية واجهة التَّاريخ والتُّراث استعارة لمساءلة الرَّاهن والواقع السِّياسي والاجتماعي والفكري

العربي فهذه الرِّواية توازن بين قراءة التَّاريخ وملامسته وانتقاده وبين الاستعراض التَّخيّلي ، فحين يقفز القارئ بين متخيّلات أسطوريَّة وقصص شعبيَّة وفسحات غنائيَّة يشعر بجماليَّة الكتابة ويتلذَّذ بين صفحات هذه الرِّواية التي تشعره بمزيج فنِّي بين الخيال والتَّاريخ .

– أراد " إبراهيم درغوثي " أن يحقِّق الجماليَّة من خلال دفع القارئ إلى التَّعامل مع ثنائيَّة " مرغوبة " تعي قيمة التُّراث والتَّاريخ وجعله يرغب في التَّعامل مع النَّصّ ومحطَّاته الفنّيَّة والفكريَّة ، فالأمر بالنِّسبة له هو ملاذ للإبداع وصناعة رواية عربيَّة تنزاح عن رسم التَّاريخ من زاوية الأنا العربي والآخر الأجنبي بل هي مساءلة ذاتيَّة لا تخرج عن دائرة العروبة والتَّاريخ الإسلامي ، وهي استنطاق يوصف بالجرأة نحو الذَّاكرة الحافظة للتَّاريخ المهتمَّة بالتُّراث .

– في النَّظر إلى بناء التَّاريخ في " أسرار صاحب السّتر " يبدو أنَّ هناك تقنيَّات نظمت حضور التَّاريخ في هذه الرِّواية ، ولعلَّ أبرز هذه التِّقنيَّات هو عمل الرِّوائي المخالف لعمل المؤرِّخ خصوصاً عند عنصر الضَّبط الزَّمني ، أمَّا المؤشّرات التَّاريخيَّة فتنوَّعت بين يدي القارئ من استدعاء الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة وتوظيف الوثيقة التَّاريخيَّة واللعب على وتر الحدث التَّاريخي لتكون هذه المعطيات دالَّةً على جودة المتخيَّل التَّاريخي يتلمَّسها القارئ حين يشارك في تعبئة الفراغات فالقارئ يقع في رتبة المشارك للمؤلّف في إنتاج الدَّلالة لأنَّ النَّصّ وجد من أجله .

– في رواية " هموم الزَّمن الفلاقي " يستلهم محمد مفلاح التَّاريخ النِّضالي للشَّعب الجزائري ويعيد كتابته فنيًّا ، وفي هذا الاستلهام تأكيد على قيمة الثَّورة التَّحريريَّة الجزائريَّة والتَّاريخ الوطني

العظيم فتكون الضَّرورة الكتابيَّة المصنَّفة ضمن هذا النَّوع الكتابي الإبداعي موازيةً لقيمة التَّاريخ الوطني وضرورة إدراكه .

– أمَّا في " ذاكرة الماء " فوقفنا عند ثنائيَّة التَّاريخ والسِّيرة الذَّاتيَّة ، وكان هذا نتيجة القراءة النَّقديَّة لهذه الرِّواية التي أفضت إلى هذا الرَّبط بين السِّيرة الذَّاتية والتَّاريخ فـ " واسيني الأعرج " جعل من التَّاريخ الذي تسرده الرِّواية مرتبطاً بشكلٍ مباشر بالذَّات السَّاردة الممثَّلة في شخصيَّة الأستاذ ، فمدار الكتابة في " ذاكرة الماء " جعل النَّصَّ يظهر في ثنائيَّة الذَّات والموضوع لتظهر الرِّواية نتيجة محاكاة إشكالات الواقع التي صاحبت نهاية الاستعمار وبداية جديدة لتحوُّل البلاد ضمن حالة الاستقلال . تحيل الرِّواية إلى عمق التَّعامل التَّاريخي ، فقد أصبحت تناقش التَّاريخ من أوجه متعدِّدة ومتفرِّقة حتَّى أنَّنا نلفي أنَّ الرَّاهن هو تاريخٌ في حدِّ ذاته ، هو تاريخٌ قريبٌ جدًّا ، ما يعني أنَّ كتابة التَّاريخ تخصُّ أيضاً الزَّمن الحاضر .

– أمَّا في رواية " بعيداً من الضَّوضاء قريباً من السُّكات " قدَّم محمد برادة رحلة ليست بالقصيرة سوسيولوجيَّة تاريخيَّة ثقافيَّة مرَّت بها نماذج بشريَّة عاشت تغيُّرات إيديولوجيَّة وتاهت بين تعدُّد الثَّقافات وكأنَّها مسرحيَّة ذات فصول منوَّعة يخصُّ كلُّ فصل منها بيئة اجتماعيَّة وثقافيَّة وفكريَّة لتلتقي في مسرح تاريخي واحد هو تاريخ المغرب وهي محاولة كاشفة لرحلات البشر ، وأزمات الذَّوات على مسار التَّاريخ ، تحاول الرِّواية أن تظهر حجم الألم والأسى الذي طبع في نفس المثقَّف العربي تحديداً ، وكأنَّ في الحنين إلى الماضي ألم في الحاضر بسبب الخيبة

والصَّدمة التي تحاصر الذَّوات ، يصل البحث بين يدي هذه الرِّواية إلى أن محمد برادة من خلال تعامله التَّاريخي هذا يجدّد في الكتابة التَّاريخيَّة وكأنَّه "يوصي" بكتابة الزَّمن الحاضر ليناقش اللحظة التَّاريخيَّة الرَّاهنة ويجعل من ذاته بالدَّرجة الأولى شاهداً على هذا التَّاريخ والمخبر عنه بالرّغم من أنَّ تصوير التَّاريخ هو أمرٌ نسبي إلى حدٍّ بعيد فتقترب هذه الرِّواية من سابقتها (ذاكرة الماء) في النَّظر إلى التَّاريخ ، وتختلف في كيفيَّة استثماره ، فالأولى وفق السِّيرة الذَّاتيَّة ، والثَّانية الرَّاهن التَّاريخي من خلال صراع وجهات النَّظر المختلفة والمتمثّلة في شهود هذه الرِّوايات وشخصيَّاتها الرَّئيسيَّة .

أمَّا في رواية " نزيف الحجر " فقد تجسَّد التَّاريخ دراميًّا وابتعد الكوني عن التَّسجيل الحربي متجاوزاً المرحلة التَّاريخيَّة ليفرز منها أسئلة من عمق الصَّحراء ويخترق هذه المرحلة مروراً بالمجتمع نحو الآثار المحفوظة عبر السِّنين على الكهوف والصُّخور إلى آثار الحيوان الودّان والغزلان فيؤول هذا على أنَّ التَّاريخ ينبغي أن يكون شاهداً على الإنسان والحيوان والمكان .

فيكون التَّاريخ المقصود في الرِّواية هنا هو تاريخٌ فنِّي خاصّ بالرِّواية في حد ذاتها ، هنا تمثّل أمام القارئ بصمات الرِّواية فالتاريخ فيها كان فنيا دراميا يبرز هويَّة الاختلاف بين هذه الرِّواية وغيرها من الرِّوايات التي تستدعي التَّاريخ إليها وتستضيفه ضمن المعمار الفنِّي .

أمَّا رواية " الحنش " فقد أبانت عن قدرتها في التَّحوُّل السَّلس من الكتابة الورقيَّة إلى الشَّريط السِّينماني واعتماد تقنيَّات الدَّمج بين النَّصّ والصُّورة ، " عبد الإله الحمدوشي " لم يعتمد على

الفساد والإصلاح إلَّا لتشكيل بؤرة للصِّراع الذي يلملم وجع الإنسان الذي يتخبَّط في المتناقضات ، ذلك الإنسان الذي يتملَّص من التَّصنيف فلا تستطيع أن تجعله صاحب السَّواد ولا البياض النَّاصع ، وهذا عبر تاريخ الإنسان ، والدراما تعبِّر عن الإنسان وتعني الواقع بمعنى أنَّها تُعبِّر عن الحياة بكلّ تفاصيلها ، وبالتَّالي هي عمليَّة خلق لشخصيَّات والتَّلاعب بمصائرها ومسار حياتها والنَّصّ (الرِّواية أو السِّيناريو) هو القاعدة الأساسيَّة لمشروع الدراما ، ومهمَّة الدرامي هي الإحاطة بالتَّناقضات وسبر أغوار الأسئلة التي تثيرها الأفعال والأقوال في المتلقِّي فنّيّاً ، فمجمل الفنون الإبداعيَّة : (الرِّواية والرِّواية الدراميَّة والفيلم) تهدف إلى منح الإنسان الخبرة الفنيَّة الجماليَّة ما ينعكس على إنتاجيَّة التَّأثير بحيث يقسم بين الخبرة العاطفيَّة المرتبطة بالخيال وما تحمله على مستوى الجانب الأدبي من رؤية للحياة وتحليل مستوياتها وظروفها .

– وكنتيجة عامَّة لما سبق من النَّتائج يتَّضح – ومن خلال الدِّراسة التَّطبيقيَّة – أنَّ الرِّوائي المغاربي لا يعود إلى الماضي لتقصِّي الحقائق فحسب بل لتصويرها ، ومحاولة استنطاق ذاته في راهنها ، وضمن سياقها من خلال ما يحفظه فضاء التَّجربة الواقعيَّة للأحداث الماضية أو الحاضرة وما تتركه من عمق الأثر في ذاكرته ونفسيَّته ساعياً إلى إيصالها للقارئ والمتلقِّي ، أمَّا كيفيَّة بناء التَّاريخ روائيًّا فلا تثبت عند تقنيَّة واحدة ، وخاصَّة بل تتنوَّع التقنيَّات من روائي إلى آخر وفق منطق الرُّؤية الفنّيَّة وبراعة التَّأليف.

الملاحق

تسرد هذه الرواية قصة آسوف ابن الصحراء الجنوبي

الذي يعيش في "مساك صطفت"

ليتأجح الصراع الدرامي حين يتم اللقاء

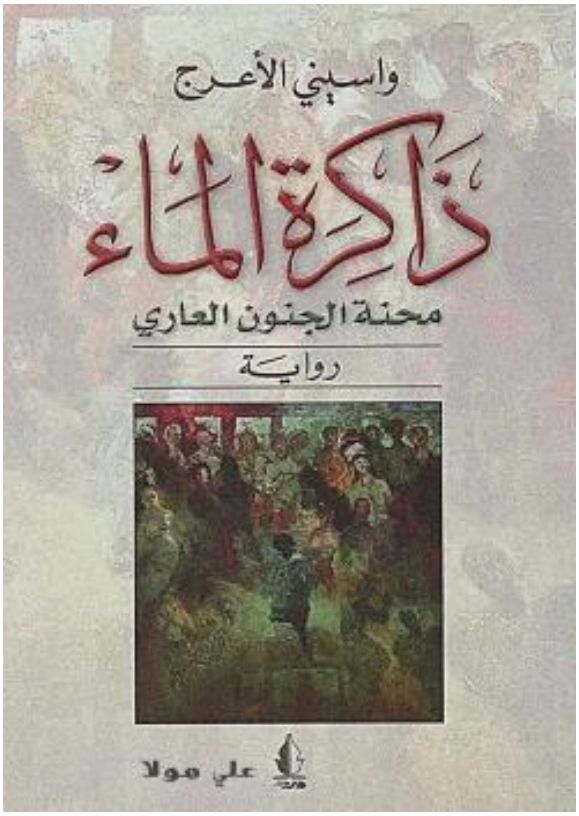
مع قابيل الشّمالي العاشق للحم الغزلان

والوّدان فتستجيب القصة

الأصلية الجامعة لقابيل وهابيل لدعوة النَّص

في نوع من الإيهام لتطرح قضية

التآخي بين الإنسان والحيوان



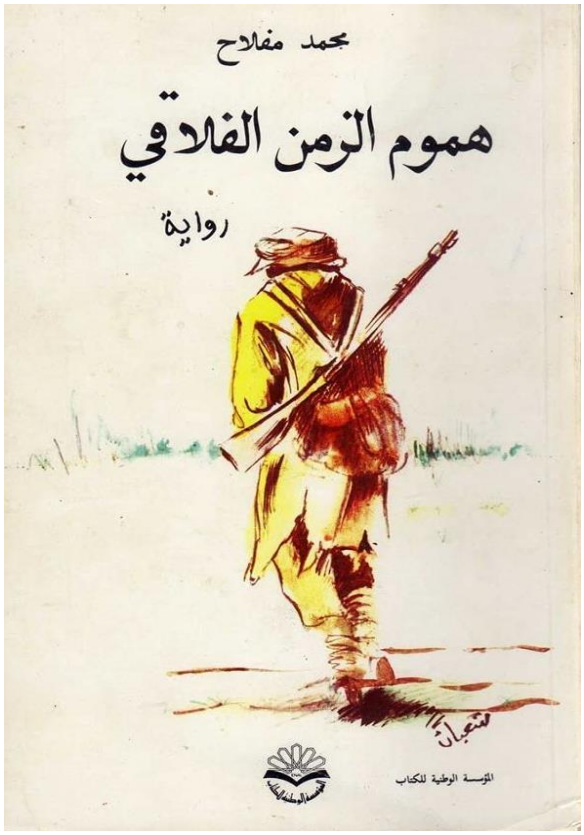
ذاكرة الماء رواية جزائرية لصاحبها واسيني

الأعرج تسرد الرواية ذاكرة اليأس والظلمة

لسنين عاشتها الجزائر توصف بالخوف والفجيعة

بدءاً من شتاء 1993 وصولاً إلى شتاء 1995

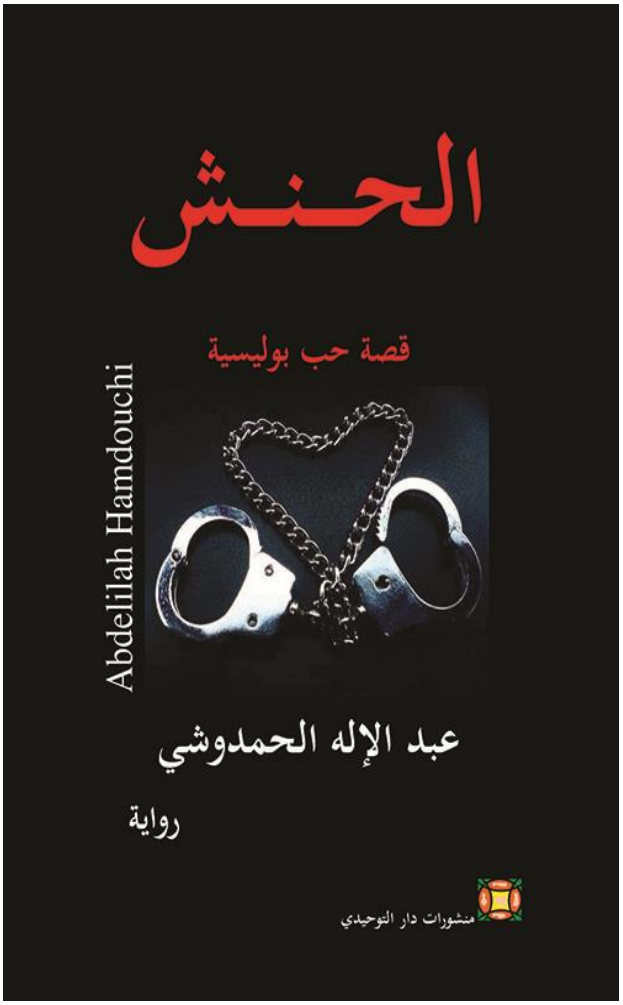
بالجزائر.



نقرأ في رواية هموم الزّمن الفلاقي مشاهد وصور تسرد هموم الثورة الجزائرية، فنعيش تاريخها الوطني مع أبطال هذه الرّواية وصراعاتهم مع قوى الاستعمار .

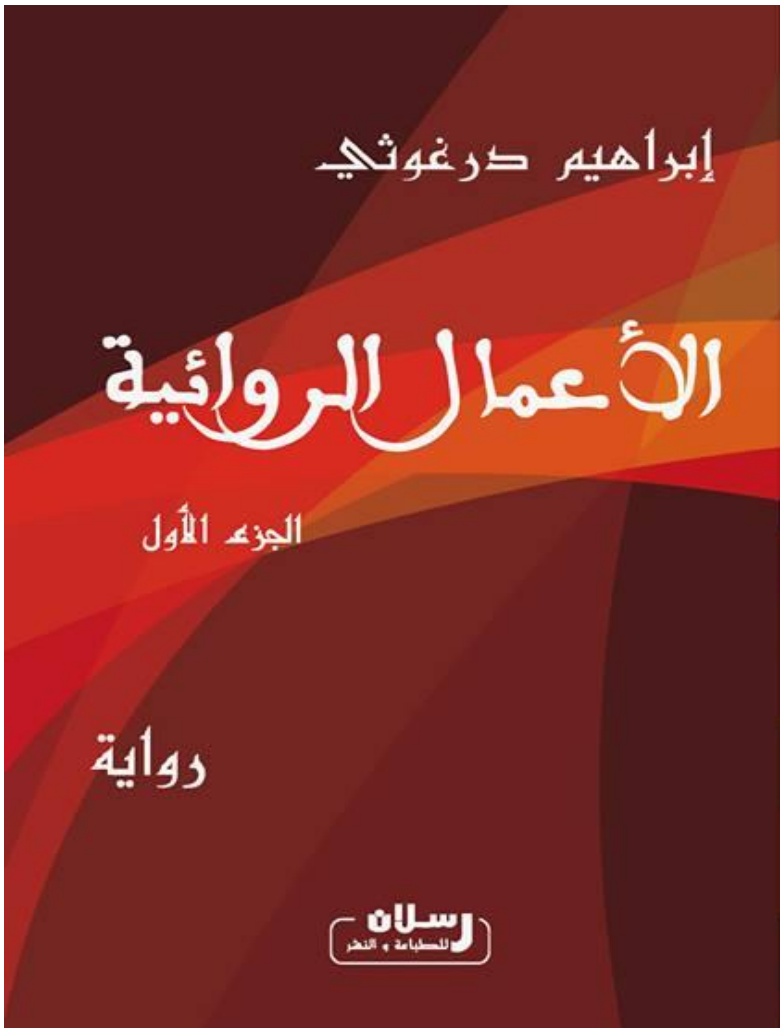
حماد الفلاقي واحد من الشخصيات التي مكنته أقصى الظروف الحياتية لينتفض في وجه فرنسا ويضحي بنفسه لأجل وطنه.

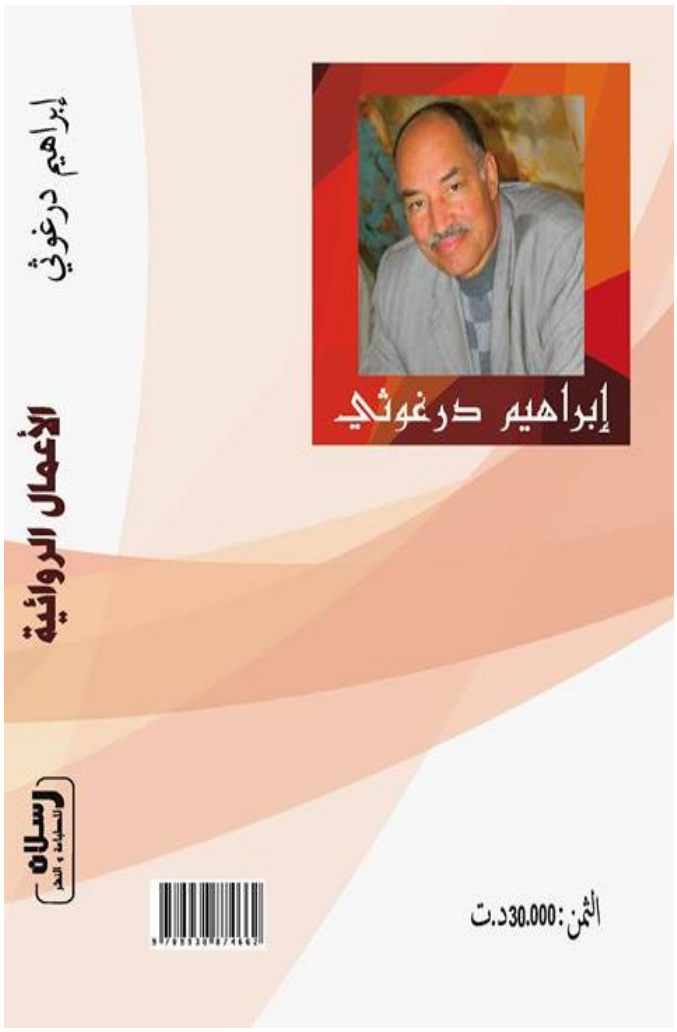
رواية بعيداًمن الضوضاء قريباً من السكات هي نص روائي إبداعي يتخذ من التخييل مجالا لمساءلة التاريخ الخاص بالمغرب في حقبة زمنية معينة ومحاولة النَّبش في المسببات الخفية التي شكلته ورسمت طريقه بدءاً من عام 1947 حتى بداية الألفية الثالثة.



وأنت تطالع رواية الحنش تكتشف أن هناك قصَّتان تندمغان في رواية"الحنش" قصة بوليسيَّة مُؤطِّرة هي قصة الشرطي فريد المزيف الذي يصارع من أجل إثبات وجوده في سلك الشرطة وهو يصارع وهم هذه الوظيفة بعد أن ضبط متلبساً بانتحال صفة الشرطي،وقصة مؤَطَّرة وهي قصة الحب التي تنشأ في جو محاط بالمخاطر بين فريد وفاطمة.

حول عبد الإله الحمدوشي هذا العمل الروائي إلى فيلم سنمائي مميز.





في رواية أسرار صاحب الستر لإبراهيم درغوثي يرافق القارئ عالم الآثار الذي قَدِم إلى منطقة الجريد في الجنوب التونسي يبحث عن كنز التاجر التنبكتي، يبدأ السرد ثم يتراجع الفاعل السردي الأول ليستلم سارد ثاني قادم من الثاريخ (الدولة الأموية) السرد ليروي أسرار الوليد بن يزيد وينبش في تاريخه ويروي أسرار خلافته ومجونه ولهوه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع) .

قائمة المصادر والمراجع :

أوّلاً : المصادر :

01 – الكوني ، (إبراهيم –) : [1992 م] ، **نزيف الحجر** ، ط 03 ، دار التّنوير للطّباعة والنّشر ، بيروت،لبنان .

02 – الأعرج ، (واسيني –) [2008 م] ، **ذاكرة الماء محنة الجنون العاري** ، ط 04 ، ورد للطباعة والنّشر والتّوزيع .

03 – برادة ، (محمد): [2014 م] ، **بعيداً من الضوضاء قريباً من السكات** ،ط01 دار الآداب بيروت ،لبنان .

04 – الحمدوشي، (عبد الإله –) : [1992 م] ، **الحنش ، قصة حب بوليسية** ، ط 01 ، منشورات دار التوحيدي،الرباط، المغرب

05 – درغوثي ، (إبراهيم –) : [2015 م] ، **أسرار صاحب الستر**، ط 01 ، الأعمال الروائية الكاملة الجزء الأول ،رسلان للطباعة والنشر، سوسة، تونس . .

06 – مفلاح ، (محمد–) : [2007 م] ، **هموم الزمن الفلاقي**، الاعمال غير الكاملة دط ، دار الحكمة الجزائر .

ثانيا:الكتب المطبوعة:

07 – إبراهيم ، (أنيس –) وَ آخرين : [1985 م] ، **المعجم الوسيط** ، ط 03 ، دار إحياء التُّراث الإسلامي ، قطر .

08 – إبراهيـــم ، (رزان مـحمـــود –): [2012 م] ، **الرِّواية التَّاريخية بين الحوارية والمونولوجيَّة** ، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع .

09 – إبراهيم ، (عبد الله –) : [1992 م] ، **السَّرديَّة العربيَّة ، بحث في البنية السَّرديَّة للموروث الحكائي العربي** ، ط 01 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان .

10 – إبراهيم ، (عبد الله –) : [2005 م] ، **موسوعة السرد العربي** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان .

11 – إبراهيم ، (عبد الله –) : [2011 م] ، **التَّخيل التَّاريخيّ ، السَّرد ، الإمبراطوريَّة ، التَّجربة الاستعماريَّة** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان .

12 – إسماعيل ، (عزّ الدِّين –): [1994 م] ، **المنهج الدرامي في التَّفكير** ، القسم الثَّاني ، منشورات وزارة الثَّقافة ، دمشق ، سوريا .

13 – الأصفهاني ، (أبو الفرج علي بن حسين –) : [1986 م] ، **كتاب الأغاني** ، إعداد : مكتب تحقيق دار إحياء التُّراث العربي ، ط 01 ، دار إحياء التُّراث العربي .

14 – الأعرج ، (واسيني –) : [2005 م] ، **الالتصاق بالذّات كمنفذ من الانكسار** ، الملحق الثَّقافي للمخبر ، الجزائر 06 جانفي 2005 م .

15 – أقلمـــون ، (عبـد السَّـلام –): [2000 م] ، **النَّصّ الرِّوائي والتُّراث السَّردي** ، دار الأحمديَّة ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

16 – أقلمـــون ، (عبـد السَّـلام –): [2010 م] ، **الرِّواية والتَّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السُّلطان)** ، ط 01 ، دار الكتب الجديدة ، بيروت ، لبنان .

17 – أمنصور ، (محمد –) : [1999 م] ، **خرائط التَّجريب الرِّوائي** ، ط 01 ، مطبعة أنفريرانت ، فاس ، المغرب .

18 – أمنصور ، (محمد –) : [2012 م] ، **الرِّواية والرُّؤيا** ، منشورات مجموعة الباحثين الشَّباب في اللغة والأدب ، كليَّة

الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، مكناس ، المغرب .

19 – أمين ، (أحمد –) : [1992 م] ، **النَّقد الأدبي** ، بحث من تقديم : محمد الطَّاهر مدور ، موفم للنَّشر .

20 – أمين ، (عثمان –) : [2012 م] ، **فصول في الرِّواية المغاربيَّة** ، الدَّار التُّونسيَّة للكتاب ، سلسلة إضاءات ، ط 1 .

21 – إيسلين ، (مارتن –) : [1987 م] ، **تشريح الدراما** ، ترجمة : أسامة منزلجي ، دار الشُّروق ، ط 01 ، عمَّان الأردن.

22 – باختين ، (مخائيل –) : [1983 م] ، **الملحمة والرِّواية** ، ترجمة : جمال شحيذ ، ط 03 ، كتاب الفكر العربي ، بيروت ، لبنان .

23 – باختين ، (مخائيل –) : [1986 م] ، **شعريَّة دستوفيسكي** ، ترجمة : جميل نصيف التّكريتي ، دار توبقال للنَّشر ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

23 – باختين ، (مخائيل –) : [1987 م] ، **الخطاب الرِّوائي** ،ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار الفكر للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر .

25 – بارث ، (رولان –) : [1980 م] ، **الكتابة في درجة الصِّفر**، ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار الطَّليعة ، بيروت ، لبنان .

26 – بارث ، (رولان –) : [1986 م] ، **درس السّيميولوجيا** ، ترجمة : عبد السَّلام بن عبد العالي ، ط 02 ، دار توبقال ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

27 – بارث ، (رولان –) : [1992 م] ، **لذَّة النَّصّ** ، ترجمة : منذر العيَّاشي ، ط 01 ، الأعمال الكاملة ، مركز الانتماء الحضاري ، سورية .

28 – بارث ، (رولان –) : [1993 م] ، **مدخل إلى التَّحليل البنيوي للقصص** ، ترجمة : منذر العيَّاشي ، ط 01 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا .

29 – بارث ، (رولان –) وَ آخرون : [2008 م] ، **مغامرة في مواجهة النَّصّ** ، ترجمة : وائل بركات ، ط 01 ، دار الينابيع ، دمشق، سورية .

30 – الباردي ، (محمد –) : [2000 م] ، **إنشائيَّة الخطاب في الرِّوايات العربيَّة الحديثة** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

31 – باني ، (باتريس –) : [2015 م] ، **معجم المسرح** ، ترجمة : ميشال ف خطار ، ط 01 ، المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة ، بيروت ، لبنان .

32 – بحراوي ، (حسن–) : [2009 م] ، **بنية الشَّكل الرّوائي (الفضاء – الزَّمن – الشَّخصيَّة)** ، ط 02 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

33 – بدري ، (عثمان –) : [2007 م] ، **وظيفة اللغة في الخطاب الرِّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ** ، المؤسَّسة الوطنيَّة للفنون المطبعيَّة ، الجزائر .

34 – برادة ، (محمد –) : [1996 م] ، **أسئلة الرِّواية أسئلة النَّقد** ، ط 01 ، مطبعة النَّجاح الجديدة ، المغرب .

35 – برادة ، (محمد –) : [2006 م] ، **الرِّواية في المغرب العربي** ، ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم ، المعارف الجديدة ، المغرب .

36 – برادة ، (محمد –) : [2009 م] ، **الرِّواية في المغرب العربي ، من أسئلة التَّكون إلى مغامرة التَّجريب** ، ضمن كتاب جماعي ، الأدب المغاربي اليوم ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرِّباط ، المغرب .

37 – برادة ، (محمد –) : [2012 م] ، **الرِّواية العربيَّة ورهان التَّجديد** ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، مصر .

38 – برادة ، (محمد –) : [2014 م] ، **الذَّات في السَّرد الرِّوائي ، قراءة في 40 رواية** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

39 – بركة ، (حسن –) : [1997 م] ، **أبعاد الأزمة في الجزائر المنطلقات ، الانعكاسات ، النَّتائج** ، ط 01 ، شركة دار الأمل للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، برج الكيفان ، الجزائر .

40 – بلحسن ، (عمَّار–) : [1993 م] ، **نقد المشروعيَّة (الرِّواية والتَّاريخ) في الجزائر** ، التَّبيين (الجاحظيَّة) ، الجزائر ، العدد : 07 .

41 – بلعلى ، (آمنة –) : [2006 م] ، **المتخيَّل في الرِّواية الجزائريَّة من التَّماثل إلى المختلف** ، دار الأمل ، الجزائر .

42 – بلية ، (بغداد أحمد –) : [2008 م] ، **التَّرجمة بين سيميائيَّة الرِّواية – الفيلم** ، ط 01 ، دار الغرب للنَّشر والتَّوزيع ، وهران ، الجزائر .

43 – بنتلي ، (إريك –) : [1982 م] ، **الحياة في الدراميَّة** ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط 02 ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر .

44 – البنداق ، (محمد علي –) [د . ت] ، **الرِّواية في ليبيا قراءة في النَّشأة والتَّطوُّر** ،كليَّة الآداب ، جامعة الزَّاوية .

45 – بوبيس ، (ماريا دل كـارمن –) : [د . ت] ، **سميولوجيَّة العمل الدرامي** ، ترجمة : خالد سالم ، مركز اللغات والتَّرجمة ، أكاديميَّة الفنون ، القاهرة ، مصر .

46 – بوتور ، (ميشال –) : [1986 م] ، **بحوث في الرِّواية الجديدة** ،ترجمة : فريد أنطونيوس ، ط 03 ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان .

47 – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1996 م] ، **مباحث في رواية المغرب العربي** ، منشورات سعيدان ، تونس .

48 – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1999 م] ، **اتجاهات الرِّواية في المغرب العربي** ، ط 01 ، المغاربيَّة للنَّشر والإشهار ، تونس .

49 – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [2005 م] ، **سرديَّة التَّجريب وحداثة السَّرديَّة** ، ط 01 ، المطبعة المغاربيَّة للطِّباعة والنَّشر والإشهار ، تونس .

50 – بوعزة ، (محمد –) : [2016 م] ، **حواريَّة الخطاب الرِّوائي ، التَّعدُّد اللغوي والبوليفونيَّة** ، ط 01 ، رؤية للنَّشر والتَّوزيع .

51 – بوعلي ، (عبد الرحمن –): [2001 م] ، **الرِّواية العربيَّة الجديدة** ، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، سلسلة بحوث ودراسات ، المغرب .

52 – ترحيني ، (فايز –) : [1988 م] ، **الدراما ومذاهب الأدب** ، ط 01 ، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان .

53 – التكريتـــي ، (جميل نصيف –) : [د . ت] ، **قراءة وتأمُّلات في المسرح الإغريقي** ، ط 01 ، الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة ، بغداد، العراق .

54 – بن تميم ، (علي –) : [2003 م] ، **السَّرد والظَّاهرة الدراميَّة ، دراسة في التَّجليَّات الدراميَّة للسَّرد العربي القديم** ، ط 13 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

55 – تونجي،(محمد–) : [1993 م] ، **المعجم المفصل في الأدب** ، دار الكتب العلمي ، بيروت ، لبنان .

56 – ثامر ، (فاضل –) : [2013 م] ، **المبنى الميتا – سردي في الرِّواية** ، دار المدى ، لبنان .

57 – ثامر ، (فاضل –) : [2018 م] ، **التَّأريخي والسَّردي في الرِّواية العربيَّة** ، ط 01 ، ابن النَّديم للنَّشر والتَّوزيع ، الجزائر .

58 – الجبالي ، (محمد العزيز –) : [1974 م] ، **ابن خلدون معاصراً** ، ترجمة : فاطمة الجامعي الجبالي ، ط 01 ، دار الحداثة .

59 – الجزار ، (محمد فكري–) : [1998 م] ، **العنوان وسيميوطيقا الاتِّصال الأدبي** ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، مصر .

60 – جيرالد ، (برنس –) : [2003 م] ، **المصطلح السَّردي (معجم المصطلحات)** ، ترجمة : عايد خزندار ، المجلس الأعلى للثَّقافة .

61 – جينيت ، (جيرار –) : [د . ت] ، **مدخل لجامع النَّصّ** ، عبد الرَّحمن أيُّوب ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة ، آفاق عربيَّة .

62 – جنيت ، (جيرار –) : [2003 م] ، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** ، ترجمة : محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف .

63 – الحبابي ، (محمد عزيز –) [1962 م] ، **من الكائن إلى الشخص** ، دار المعارف ، مصر .

64 – جديتاوي ، (هيثم محمد قاسم –) : [2011 م] ، **البناء الدرامي في القصيدة العبَّاسيَّة من بشَّار بن برد إلى المتنبِّي** ، ط 01 ، مؤسَّسة حمادة للدِّراسات الجامعيَّة والنَّشر والتَّوزيع .

65 – حراث ، (حوريَّة –) : [2013 م] ، **الايديولوجيا في الفيلم التَّاريخي الجزائري ، دراسة نصيَّة سيمولوجيَّة لفيلم معركة الجزائر** ، ديوان المطبوعات الجامعيَّة ، الجزائر .

66 – حليفي ، (شعيب –) : [2005 م] ، **هويَّة العلامات في العتبات وبناء التَّأويل** ، ط 01 ، دار الثَّقافة ، الدَّار البيضاء، المغرب .

67– حمادة ، (إبراهيم –) : [1971 م] ، **معجم المصطلحات الدراميَّة والمسرحيَّة** ، ط 01 ، دار الشَّعب ، القاهرة ، مصر .

68 – حمادة ، (إبراهيم –) : [1985 م] ، **معجم المصطلحات الدراميَّة** ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر .

69 – حماش ، (جويدة –) : [2007 م] ، **بناء الشَّخصيَّة في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السَّرديَّات)** ، منشورات الأوراس ، الجزائر .

70 – حـــمدي ، (محمد عصمـــت –) : [1996 م] ، **الكتاب العربي والأسطورة** ، ط 01 ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة .

71 – حمودة ، (عبد العزيز –) : [1998 م] ، **البناء الدرامي** ، الهيئة المصريَّة .

72 – الحميداني ، (حميد –) : [1991 م] ، **بنية النَّصّ السَّردي ، من منظور النَّقد الأدبي** ، المركز الثَّقافي العربي ، بيروت ، لبنان .

73 – حميد ، (باسم صالح –) : [د . ت] ، **الصَّوت الآخر في الرِّواية العراقيَّة** ، ط 02 ، دار الفراهيدي للنَّشر والتَّوزيع ، بغداد ، العراق .

74 – حميش ، (بنسالم –) ، [1998 م] ، **آفاق الكتابة (18)** ، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة ، القاهرة ، مصر .
الحكم ، (مجنون –) :

75 – الحوامدة ، (نجود عطاء الله –) : [2009 م] ، **الخطاب الرِّوائي في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السَّحاب) للرِّوائي مؤنس الرَّزاز** ، وزارة الثَّقافة ، الأردن .

76 – الخطيبي ، (عبـــد الكبـــير –): [1980 م] ، **في الكتابة والتَّجربة** ، ترجمة : محمد برادة ، ط 01 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان .

77 – بن خليفة ، (مشري –) : [2000 م] ، **سلطة النَّصّ** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

78 – خليل ، (إبراهيم –) : [2010 م] ، **بنية النَّصّ السَّردي** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

79 – خمري ، (حسن –) : [2002 م] ، **فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر.

80 – خورشيد ، (فاروق –) : [1992 م] ، **الموروث الشَّعبي** ، ط 01 ، دار الشُّروق ، بيروت ، لبنان .

81 – خورشيد ، (فاروق –) : [2004 م] ، **أدب الأسطورة عند العرب** ، ط 01 ، مكتبة الثَّقافة العربيَّة ، القاهرة ، مصر .

82 – دراج ، (فيصل –) : [2004 م] ، **الرِّواية وتأويل التَّاريخ ، نظريَّة الرّواية والرِّواية العربيَّة** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

83 – دقاق ، (عمر –) : [د . ت] ، **ملامح النَّثر العبَّاسي** ، دار الشَّرق العربي ، بيروت ، لبنان .

84 – دودين ، (رفقة –) : [1997 م] ، **توظيف الموروث في الرِّواية الأردنيَّة المعاصرة** ، وزارة الثَّقافة والإعلام ، عمَّان ، الأردن .

85 – ديب ، (محمد السيّد –) : [1995 م] ، **فنّ الرِّواية في المملكة السَّعوديَّة بين النَّشأة والتَّطوُّر** ، ط 02 ، المكتبة الأزهريَّة للتُّراث ، مصر .

86 – دي فوتو ، (برنارد–) : [1969 م] ، **عالم القصَّة** ، ترجمة : محمد مصطفى هداره ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر .

87 – بن ذريح ، (قيس –) : [2004 م] ، **(قيس لبنة) ديوان قيس** ، شرح : عبد المصطاوي ، ط 02 ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان .

88 – الرَّازي ، (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر –) : [د . ت] ، **مختار الصِّحاح** ، مطبعة عيسى الحلبي ، مصر .

89 – رشدي ، (رشاد –) : [2000 م] ، **نظريَّة الدراما من أرسطو إلى الآن** ، ط 01 ، هلا للنَّشر والتَّوزيع ، مصر .

90 – الرَّشيدي ، (فاروق –): [1981 م] ، **الإخراج السّينمائي** ، دار المعارف ، سلسلة كتابك (136) ، القاهرة ، مصـر.

91 – الرويلي ، (ميجان –) وَ البازعي ، (سعد –) : [2002 م] ، **دليل النَّاقد الأدبي : إضاءة لأكثر من سبعين تيَّاراً ومصطلحاً نقديّاً معاصراً** ، ط 03 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

92 – ريكور ، (بول –) : [1999 م] ، **الوجود والزَّمان والسَّرد ، فلسفة بول ريكور** ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

93 – ريكور ، (بول –) : [2005 م] ، **الذَّات عينها كآخر**، ترجمة : جورج زيناتي ، ط 01 ، المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة ، بيروت ، لبنان .

94 – ريكور ، (بول –) : [2009 م] ، **الذَّاكرة ، التَّاريخ ، النّسيان** ، ترجمة وتقديم وتعليق : جورج زيناتي ، ط 01 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان .

95 – زريق ، (قسطنطين –) : [1985 م] ، **نحن والتَّاريخ ، مطالب وتساؤلات في صناعة التَّأريخ وصنع التَّاريخ** ، ط 06 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان .

96 – زيتوني ، (لطيف –) : [2002 م] ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، عربي إنجليزي فرنسي ، ط 01 ، مكتبة

لبنان ناشرون ، دار النَّهار للنَّشر ، لبنان .

97 – زيتوني ، (لطيف –) : [2012 م] ، **الرِّواية العربيَّة ، البنية وتحوُّلات السَّرد** ، ط 01 ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان .

98 – سخسوخ ، (أحمد –) : [1989 م] ، **التَّجريب المسرحي** ، مطابع هيئة الآثار المصريَّة ، مصر .

99 – السدّ ، (نور الدِّين –): [2010 م] ، **الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب** ، دار هومة ، الجزائر .

100 – سرحان ، (سمير –) : [1978 م] ، **دراسات في الأدب المسرحي** ، ط 01 ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة ، بغداد ، العراق .

101 – سرحان ، (سمير –) : [2000 م] ، **مبادئ علم الدراما** ، مركز الشَّارقة للإبداع الفكري ، الشَّارقة ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة .

102 – سرميليان ، (ليون –) : [2012 م] ، **بناء المشهد الرِّوائي** ، (**مقال**) ، ترجمة : فاضل ثامر ، ط 01 ، الوحدات السَّرديَّة للخطاب دراسات مترجمة ، منشورات آراس ، العراق .

103 – سعيد ، (توفيق –) : [2002 م] ، **في ماهية اللغة وفلسفة التَّأويل** ، ط 01 ، مجد المؤسَّسة الجامعيَّة للنَّشر والتَّوزيع ، بيروت ، لبنان .

104 – سليمان ، (نبيل –) : [1999 م] ، **الرِّواية العربيَّة** (**رسوم وقراءات**) ، ط 01 ، مركز الحضارة العربيَّة .

105 – السواح ، (فراس –) : [1997 م] ، **الأسطورة والمعنى دراسة في الميثيولوجيا والدّيانات الشَّرقيَّة** ، دار علاء الدِّين ، دمشق ، سوريا .

106 – السواح ، (فراس –) : [2004 م] ، **مغامرة العقل الأولى** ، ط 01 ، منشورات دار العلاء ، دمشق ، سوريا .

107 – الشاروني ، (يوسف –): [1998 م] ، **مع الدراما ، أثر تطوُّر الاتِّصال على تطوُّر الأشكال القصصيَّة** ، الهيئة المصريَّة العامَّة ، القاهرة ، مصر .

108 – شرشـــار ، (عبد القادر–) : [2003 م] ، **الرِّواية البوليسيَّة ، بحث في النَّظريَّة والأصول التَّاريخيَّة والخصائص الفنيَّة وأثر ذلك في الرِّواية العربيَّة** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

109 – شرف الدين ، (خليل–): [د . ت] ، **ابن خلدون** ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان .

110 – شعلان ، (سناء –) : [1990 م] ، **الأسطورة في روايات نجيب محفوظ** ، نادي الحسرة الثَّقافي الاجتماعي ، عمَّان ، الأردن .

111 – شلواي ، (عمَّار –) : [2004 م] ، **مسرحيَّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، مقاربة سميائيَّة** ، الملتقى الثَّالث ، السِّيمياء والنَّصّ ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، آفريل 2004 م .

112 – الشّمالي ، (نضال –) : [2006 م] ، **الرِّواية التَّاريخيَّة ، بحث في مستويات الخطاب في الرِّواية التَّاريخية العربيَّة** ، ط 01 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن .

113 – صالح ، (نضال –) : [2001 م] ، **النُّزوع الأسطوري في الرِّواية العربيَّة** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

114 – طنوس ، (وهيب –) : [1982 م] ، **في النَّثر العبَّاسي** ، ط 02 ، جامعة حلب ، سوريا .

115 – طول ، (محمد –) : [1991 م] ، **البنية السَّرديَّة في القصص القرآني** ، ديوان المطبوعات الجامعيَّة الجزائريَّة .

116 – عاصي ، (ميشال –) ، وَ يعقوب ، (إميل –) : [1987 م] ، **المعجم المفصل في اللغة والأدب** ، ط 01 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان .

117 – عامر ، (مخلوف –) : [2000 م] ، **الرِّواية والتَّحوُّلات في الجزائر دراسات نقديَّة في مضمون الرِّواية**

المكتوبة بالعربيَّة ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

118 – عبَّاد ، (إسماعيل –) : [1994 م] ، **المحيط في اللغة** ، تحقيق : محمد حسني آل ياسين ، ط 01 ، دار عالم الكتب ، بيروت ، لبنان .

119 – عباس ، (إبراهيم –) : [2002 م] ، **تقنيَّات البنية السَّرديَّة في الرِّواية المغاربيَّة** ، ط 01 ، المؤسَّسة الوطنيَّة للاتِّصال والنَّشر والإشهار ، الجزائر .

120 – عبد المنعم ،(مجاهد –): [1998 م] ، **جماليَّة الرِّواية المعاصرة** ، ط 01 ، دار الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع ، مصر .

121 – عبيد ، (عبد الرزاق –) وَ باروت ، (محمد جمال –) : [1991 م] ، **الرِّواية والتَّاريخ** ، ط 01 ، دراسة في مدارات الشَّرق ، دار الحوار ،اللاذقيَّة ، سوريا .

122 – عبيد ، (محمد صابر –) ، البياتي ، (سوسن –) : [2012 م] ، **جماليَّات التَّشكيل الرِّوائي ، دراسة في الملحمة الرِّوائيَّة مدارات الشَّرق ، لنبيل سليمان** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن .

123 – عبيد ، (محمد صابر –) : [2014 م] ، **النَّصّ الرِّوائي ، أسئلة القيمة وتقانات التَّشكيل** ، المؤسَّسة الحديثة للكتاب ، لبنان .

124 – عتيت ، (عمر –) : [2001 م] ، **ثقافة الصُّورة (دراسة أسلوبيَّة)** ، ط 01 ، عالم الكتب الحديثة للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان ، الأردن .

125 – عجور ، (محمد –) : [2010 م] ، **التّقنيات الدراميَّة والسّنمائيَّة في البناء الشِّعري المعاصر ، دراسة نقديَّة** ، ط 01 ، دار الثَّقافة والإعلام ، الشَّارقة ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة .

126 – عزَّام ، (محمد–) : [1996 م] ، **فضاء النَّصّ الرِّوائي (مقاربة بنيويَّة تكوينيَّة في أدب نبيل سليمان** ، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع ، اللاذقيَّة ، سوريا .

127 – عصفور ، (جابر –) : [2003 م] ، **مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر)** ، ط 01 ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان .

128 – عطية ، (أحمد محمد –) : [د . ت] ، **الرِّواية السِّياسيَّة دراسة نقديَّة في الرِّواية السِّياسيَّة العربيَّة** ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر .

129 – عقار ، (عبد الحميد –): [2000 م] ، **الرِّواية المغاربيَّة تحوُّلات اللغة والخطاب** ، ط 01 ، شركة النَّشر والتَّوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب .

130 – علوش ، (سعيد –) : [1981 م] ، **الرِّواية والإيديولوجيا في المغرب العربي** ، دار الكلمة للنَّشر ، بيروت ، لبنان .

131 – علي ، (طارق –) : [2005 م] ، **تأمُّلات في الرِّواية والتَّاريخ** ، ندوة الرِّواية التَّاريخ ، دار الكتب القطريَّة .

132 – بن علي ، (لونيس–) : [2015 م] ، **الفضاء السَّردي في الرِّواية الجزائريَّة ، رواية الأميرة الموريسكية لمحمَّد ديب أنموذجاً** ، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

133 – العمري ، (محمد –) : [1999 م] ، **البلاغة العربيَّة أصولها وامتداداتها** ، ط 01 ، إفريقيا الشَّرق ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

134 – عميش ،(عبد القادر–): [2011 م] ، **شعريَّة الخطاب السَّردي ، سرديَّة الخبر** ، ط 01 ، دار الأملعيَّة للنَّشر والتَّوزيع .

135 – عواد ، (علي –) : [1997 م] ، **غواية المتخيّل المسرحي ، مقاربات الشِّعريَّة النَّصّ والعرض والنَّقد** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، بيروت ، لبنان .

136 – العودي ، (حمودي –) [1981 م] ، **التُّراث الشَّعبي وعلاقته بالتَّنمية في البلاد ، دراسة تطبيقيَّة عن المجتمع**

: **اليمني** ، ط 02 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر .

137 – عيَّاد ، (شكري –) : [1971 م] ، **البطل في الأدب والأساطير** ، ط 02 ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر .

138 – العياشي ، (منذر –) : [1998 م] ، **الكتابة الثَّانية وفاتحة المتعة** ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

139 – العيد ، (يمنى –) : [1985 م] ، **في معرفة النَّصّ** ، ط 03 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان .

140 – بن عيسى ، (خلفة –): [1988 م] ، **الرِّواية والرِّواية السّينمائيَّة** ، ط 01 ، المؤسَّسة الوطنيَّة للكتاب ، الجزائر .

141 – غالب ، (رضا –) : [2006 م] ، **الممثّل والدَّور المسرحي** ، أكاديميَّة القاهرة ، مصر .

142 – غريّبي ، (ألان روب –): [د . ت] ، **نحو رواية جديدة** ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر .

143 – فارجاس ، (لويس –) : [د . ت] ، **المرشد إلى فنّ المسرح والدراما** ، ترجمة : أحمد سلامة محمد ، مشروع النَّشر المشترك ، القاهرة ، مصر .

144 – فاولر ، (روجر –) : [2009 م] ، **اللسانيَّات والرِّواية** ، ترجمة : أحمد صبرة ، ط 01 ، مؤسَّسة حورس للنَّشر والتَّوزيع ، الإسكندريَّة ، مصر .

145 – فتحي ، (إبراهيم –) : [1986 م] ، **معجم المصطلحات الأدبيَّة** ، المؤسَّسة العربيَّة ناشرون لبنان .

146 – فرحات ، (أحمد –) : [1984 م] ، **أصوات ثقافيَّة الجزائر** ، الدَّار العالمية ، بيروت ، لبنان .

147 – فضل ، (صلاح –) : [1992 م] ، **النَّظريَّة البنائيَّة في النَّقد الأدبي** ، مؤسَّسة مختار للنَّشر ، القاهرة ، مصر .

148 – فضل ، (صلاح –) : [1999 م] ، **شفرات النَّصّ ، دراسة سيميولوجيَّة في شعريَّة القصّ والقصيد** ، ط 01 ، دار الآداب .

149 – فورستر ، (ا . م –) : [1960 م] ، **أركان القصَّة** ، ترجمة : كمال عياد جاد ، مراجعة : حسن محمود ، دار الكرنك للنَّشر والطَّبع والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر .

150 – فوزي ، (منير –) : [1955 م] ، **صورة الدَّم في شعر أمل دنقل** ، ط 01 ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر .

151 – فولتون ، (ألبرت –) : [1958 م] ، **السّينما آلة وفنّ** ، ترجمة : صلاح عزّ الدِّين ، فؤاد كامل ، مكتبة مصر .

152 – الفيروزآبادي : [2005 م] ، **القاموس المحيط** ، تحقيق : مكتب تحقيق التُّراث في مؤسَّسة الرِّسالة ، إشراف : نعيم العرقسوسي ، ط 08 ، مؤسَّسة الرِّسالة .

153 – الفيصل ،(سمر روحي –): [1995 م] ، **بناء الرِّواية العربيَّة السُّوريَّة** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب .

154 – الفيصل ،(سمير روحي–): [2003 م] ، **الرِّواية العربيَّة – البناء والرُّؤيا ، مقاربات نقديَّة** ، اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

155 – الفيومي ، (إبراهيم –) : [2001 م] ، **الرِّواية العربيَّة** ، مؤسَّسة حمادة للدِّراسات الجامعيَّة ، النَّشر والتَّوزيع ، عمَّان ، الأردن .

156 – قاسم ،(قاسم عبده –): [2007 م] ، **بين الأدب والتَّاريخ** ، ط 01 ، عين للدِّراسات والبحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة ، القاهرة ، مصر .

157 – قاسم ،(قاسم عبده –): [2009 م] ، **إعادة قراءة التَّاريخ** ، ط 01 ،كتاب الغربي 78 ، وزارة الإعلام ، الكويت .

158 – قاسم ، (محمود –) : [1990 م] ، **رواية التَّجسُّس والصِّراع العربي الإسرائيلي** ، نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر .

159 – القاضي ، (محمد –) : [2005 م] ، **توظيف المادَّة التَّاريخيَّة في الرِّواية** ، ندوة الرِّواية والتَّاريخ ، قطر .

160 – القاضي ، (محمد –) : [2008 م] ، **الرِّواية والتَّاريخ ، دراسات في التَّخييل المرجعي** ، ط 01 ، دار المعرفة للنَّشر ، وحدة البحث : الدِّراسات السَّرديَّة ،كليَّة الآداب والفنون والإنسانيَّات ، جامعة منّوبة ، تونس .

161 – القاضي ، (محمد –) وآخرون : [2010 م] ، **معجم السَّرديَّات** ، دار محمد علي للنَّشر ، تونس .

162 – القضاة، (محمد أحمد –): [2000 م] ، **التَّشكيل الرِّوائي عند نجيب محفوظ** ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، عمَّان ، الأردن .

163 – قطب ، (سيّد –) : [2004] ، **التَّصوير الفنِّي في القرآن الكريم** ، ط 03 ، دار الشُّروق ، القاهرة ، مصر .

164 – قواسمة، (محمد عبد الله–): [2008 م] ، **البنية الرِّوائيَّة في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف** ، مكتبة المجمع العربي ، الأردن .

164 – بن قينة ، (عمر –) : [2009 م] ، **دراسات القصَّة الجزائريَّة (القصَّة والطَّويلة)** ، دار الأمَّة ، الجزائر .

165 – كرام ، (زهور –) : [2009 م] ، **الرِّواية العربيَّة وزمن التَّكون من منظور سياقي** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

167 – الكوني ، (إبراهيم –) : [1992 م] ، **رواية التّبر** ، ط 03 ، دار التَّنوير ، بيروت ، لبنان .

168 – الكيلاني ،(مصطفى–) : [2010 م] ، **التَّاريخ والوجود في المتبقِّي والمندثر**، ط 01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

169 – لؤلؤة، (عبد الواحد –): [1983 م] ، **موسوعة المصطلح النَّقدي** ، ط 01 ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، بيروت ، لبنان .

170 – لوجون ، (فليب –) : [1994 م] ، **السِّيرة الذَّاتيَّة** ، الميثاق والتَّاريخ الأدبي ، ترجمة : علي حلي ، ط 01 ، المركز الثَّقافي العربي ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

171 – لوكاتش ، (جورج –) : [1972 م] ، **دراسات في الواقعيَّة** ، ترجمة : نايف بلوز ، ط 02 ، وزارة الثَّقافة ، دمشق ، سوريا .

172 – لوكاتش ، (جورج –) : [1986] ، **الرِّواية التَّاريخيَّة** ، ترجمة : صالح جواد كاظم ، ط 02 ، دار الشُّؤون الثَّقافية العامَّة ، بغداد ، العراق .

173 – ليفي شتراوس،(كلود –): [1985 م] ، **الأسطورة والمعنى** ، ترجمة : صبحي حديدي ، ط 02 ، دار الحوار ، اللاذقيَّة .

174 – مارتن ، (والاس –) : [1998 م] ، **نظريَّات السَّرد الحديثة** ، ترجمة : حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثَّقافة ، مصر .

175 – ماري ، (إلياس –) : وَ حنان ، (قصَّاب حسن –) : [1994 م] ، **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح والعرض)** ، عربي إنجليزي ، فرنسي ، ط03 ، منشورات مكتبة ناشرون ، لبنان .

176 – مبروك ، (كواري –) : [2009 م] ، **السَّرد الرِّوائي وأدبيَّة التَّناصيَّة ، الرِّواية المغاربيَّة نموذجاً** ، إشراف : محمد بويجرة ، جامعة وهران .

177 – محرم ، (مصطفى –) : [2001 م] ، **السّينما والفنون** ، الهيئة المصريَّة العامَّة ، مكتبة الأسرة .

178 – محفوظ ، (عبد اللطيف –) : [2006 م] ، **آليَّات إنتاج النَّصّ الرّوائي** ، ط 01 ، منشورات القلم المغربي .

179 – مدكور ، (إبراهيم –) : [1983 م] ، **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامَّة لشؤون المطابع الأمريكيَّة ، القاهرة ، مصر .

180 – المديني ، (أحمد –) : [2002 م] ، **تحت شمس النَّصّ ، دراسات في السَّرد العربي الحديث** ، ط 01 ، دار الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

181 – المديني ، (أحمد –) : [2012 م] ، **تحوُّلات النَّوع في الرِّواية العربيَّة بين مغرب ومشرق** ، ط 01 ، دار الأمان ، الرِّباط ، المغرب .

182 – مرتـــاض ، (عبـد المالك –) : [د . ت] ، **تحليل الخطاب السَّردي ، معالجة تفكيكيَّة سميائيَّة مركَّبة لرواية " زقاق المدقّ "** ، سلسلة المعرفة ، ديوان المطبوعات الجامعيَّة .

183 – مرتـــاض ، (عبد المالك –) : [2005 م] ، **في نظريَّة النَّقد** ، دار هومة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع ، الجزائر .

184 – مريدن ، (عزيزة –) : [1980 م] ، **القصَّة والرِّواية** ، ط 01 ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا .

185 – المســـدي ، (عبد السَّلام –) : [1984 م] ، **قاموس اللسانيَّات**، الدَّار العربيَّة للكتاب .

186 – مصطفى ، (إبراهيم –) وَ آخرون : [د . ت] ، **المعجم الوسيط** ، ط 01 ، مكتبة طهران .

187 – مصطفى ، (المويفن–): [2001 م] ، **تشكُّل المكوّنات الرِّوائيَّة** ، دار الحوار ، اللاذقيَّة ، سورية .

188 – مفقودة ، (صالح –) : [1986 م] ، **أبحاث في الرِّواية العربيَّة** ، (**1**) ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر .

189 – مندلاو ، (أ . أ –) : [1997 م] ، **الزَّمن والرِّواية** ، ترجمة : بكر عبَّاس ، ط 01 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .

190 – ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن مكرم –) : [د . ت] ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .

191 – موير ، (أدوين –) : [1965 م] ، **بناء الرِّواية** ، ترجمة : إبرهيم الصَّيرفي ، مراجعة : عبد القادر القط ، الدَّار المصريَّة للتَّأليف والتَّرجمة ، القاهرة ، مصر .

192 – النَّادلي ، (عادل –) : [1987 م] ، **مدخل إلى فنّ كتابة الدراما** ، ط 01 ، مؤسَّسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس .

193 – النَّصير ، (ياسين –) : [1980 م] ، **الرِّواية والمكان ، دراسة في فنّ الرِّواية العراقيَّة الموسوعة الصَّغيرة (57)** ، دار الحريَّة للطِّباعة ، بغداد ، العراق .

194 – النعيـــمي ، (أحمـــد حمد –) : [2004 م] ، **إيقاع الزَّمن في الرِّواية العربيَّة المعاصرة** ، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، الأردن .

195 – النوايتـــي ، (عبـــد الرَّحمن –) : [2016 م] ، **السَّرد والأنساق الثَّقافيَّة في الكتابة الرّوائيَّة** ، ط 01 ، دار كنوز المعرفة للنَّشر والتَّوزيع ، عمَّان ، الأردن .

196 – نيسكت ، (أ . أ –) : [2000 م] ، **تاريخ دراسة الدراما ، نظريَّة الدراما من هيغل إلى ماركس** ، ترجمة : ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثَّقافة المعهد العالي للفنون المسرحيَّة ، دمشق ، سوريا .

197 – نيل ، (عادل –) : [2017 م] ، **الرِّواية المخابراتيَّة في الأدب العربي الحديث** ، المجلس الأعلى للثَّقافة ، مصر .

198 – الهاشمي ، (بشير –) : [د . ت] ، **خلفيَّات التَّكوين القصصي في ليبيا** ، ط 01 ، الدَّار الجماهريَّة للنَّشر والتَّوزيع ، طرابلس ، ليبيا .

199 – هامون ، (فليب –) : [1990 م] ، **سيميولوجيَّة الشَّخصيَّات الرِّوائيَّة** ، ترجمة : سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرِّباط ، المغرب .

200 – هـلال ، (محمد غنيـمي –): [1962 م] ، **الأدب المقارن** ، ط 03 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان .

201 – هلتون ، (جوليات –) : [1992 م] ، **نظريَّة العرض المسرحي** ، ترجمة : نهاد صليحة ، وزارة الثَّقافة الدَّولي للمسرح التَّجريبي .

202 – أبو هيـف ، (عبـد الله –) : [1994 م] ، **القصَّة العربيَّة المعاصرة والغرب** ، اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

203 – وادي ، (طه –) : [1996 م] ، **الرِّواية والسُّلطة** ، دار النَّشر للجامعات المصريَّة ، مصر .

204 – وتار ، (محمد رياض –) : [2002 م] ، **توظيف التُّراث في الرِّواية العربيَّة المعاصرة** ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ، سوريا .

205 – ويليك ، (رنيه –) وَ وارن ، (أوستن –) : [1992 م] ، **نظريَّة الأدب** ، ترجمة : عادل سلامة ، دار المرّيخ للنَّشر ، الرِّياض ، السَّعوديَّة .

206 – اليبوري ، (أحمد –) : [2006 م] ، **الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب ، البنية والدَّلالة** ، ط 01 ، شركة النَّشر والتَّوزيع المدارس ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

207 – يحياوي ، (رشيد –) : [1991 م] ، **مقدِّمات في نظريَّة الأنواع الأدبيَّة** ، إفريقيا الشَّرق .

208 – يقطين ، (سعيد –) : [2012 م] ، **قضايا الرِّواية العربيَّة الجديدة ، الحدود والوجود** ، ط 01 ، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان .

209 – يوسف ، (أحمد –) : [2005 م] ، **السِّميائيَّات الواصفة ، المنطق السِّيميائي وحبر العلامات** ، المركز الثَّقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدَّار البيضاء ، المغرب .

210 – يوسف ، (أمنة –) : [1997 م] ، **تقنيَّات السَّرد (في النَّظريَّة والتَّطبيق)** ، ط 01 ، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع ، سوريا .

211 – مجموعة من الباحثين : [1993 م] ، **تاريخ الأدب التُّونسي الحديث والمعاصر** ، المجمع التُّونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة .

212 – مجموعة من المؤلّفين : [1986 م] ، **بحوث سوفيتيّة جديدة** ، ترجمة :محمد طيَّار ، ط 01 ، دار رادوغا ، موسكو .

213 – مجموعة نقَّاد : [1988 م] ، **توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان** ، وزارة الثَّقافة ، المركز القومي للأدب ، القاهرة ، مصر .

ثالثاً : المجلاَّت :

214 – أمين ، (حسين أحمد –): [1998 م] ، **الأسطورة واللامعقول وفهمنا للعالم** ، مجلَّة أبواب ، العدد : 16 ، بيروت ، لبنان .

215 – بوشوشة ، (بن جمعة –) : [1997 م] ، **مراجع الكتابة الرِّوائيَّة في المغرب العربي** ، مجلَّة دراسات وقراءات أدبيَّة ، العدد 11 .

216 – الحجمـري ، (عبـد [1997 م] ، **هل لدينا رواية تاريخيَّة** ، مجلَّة فصول ، المجلَّد : 16 القاهرة ، مصر ، العدد :

الفتـاح –) : 03 شتاء 1997 م .
217 – دراج ، (فيصل –) : [1997 م] ، **وضع الرِّواية العربيَّة في حقل ثقافي غير روائي** ، فصول ، المجلد 16 ، العدد 03 ، القاهرة ، مصر .
218 – راضي ، (حكيم –) : [1984 م] ، **اللغة وحدودها** ، مجلَّة أقلام ، وزارة الثَّقافة والإعلام ، العدد : 05 مايو 1984 م ، بغداد ، العراق .
219 – سليمان ، (نبيل –) : [1997 م] ، **المعطف الرِّوائي العربي الجديد للرِّواية العربيَّة** ، أبحاث وشهادات ، مجلَّة الآداب ، العدد : 07 – 08 ، تموز / آب 1997 م .
220 – شتوح ، (زهور –) : [2019] ، **ريح الجنوب بين رواية " عبد الحميد بن هدوقة " وفيلم " محمد سليم رياض " ، دراسة في أفلمة الرِّواية** ، مجلَّة إشكالات في اللغة والأدب ، مجلد : 08 ، العدد : 03 .
221 – طريطر ، (جليلة –) : [1998 م] ، **في شعريَّة الفاتحة النَّصيَّة** ، مجلَّة علامات في النَّقد ، الجزء : 07 ، المجلد : 29 ، الصَّادر عن النَّادي بجدَّة ، مطبعة الفلاح للنَّشر والتَّوزيع ، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة .
222 – بن عبـد الله ، (مريـن محمد –) : [2016 م] ، **مظاهر التَّأصيل في الخطاب الرِّوائي الدّرغوثي** ، حوليَّات المخبر ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد : 06 ديسمبر 2016 م .
223 – العجمـي ، (مرسـل فالح –) : [2004 م] ، **مجلَّة حوليَّات الآداب والعلوم الاجتماعيَّة – السَّرديَّات – مقدّمة نظريَّة** ، الرّسالة : 206 ، الحوليَّة الرَّابعة والعشرون ، مجلس النَّشر العلمي ، الكويت .
224 – العجمي ، (محمد النَّـاصر –) : [2006 م] ، **موقع السّميائيَّات من مناهج البحث العربي الحديث** ، سميائيَّات ، مجلَّة دوريَّة محكمة ، العدد : 02 .
225 – عطية ، (نعيم –) : [1988 م] ، **دلالة الزَّمن في الرِّواية** ، الفيصل ،العدد : 133 .
226 – العقاد ، (عطية –) : [1997 م] ، **تأمُّلات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي ، دراسة في المصطلح النَّقدي** ، عالم الفكر ، مج 26 يوليو 1997 م .
227 – فضل ، (صلاح –) : [2008 م] ، **الرِّواية العربيَّة ممكنات السَّرد** ،ج 01 ، أعمال النَّدوة الرَّئيسيَّة لمهرجان القرين الثَّقافي الحادي عشر ، 11- 13 ديسمبر 2004 م ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد : 357 ، الكويت .
228 – لفته ، (محمد نجيب –) : [1997 م] ، **ولتر سكوت والرِّواية التَّاريخيَّة** ، المجلَّة الثَّقافيَّة ، الجامعة الأردنيَّة ، العدد : 40 ، آذار ، 1997 م .
229 – المديني ، (أحمد –) : [1981 م] ، **الخطاب الرِّوائي الهربي المستحيل** ، مجلَّة الطَّريق العدد : 03 – 04 ، بيروت ، لبنان .
230 – مرتـاض ، (عبـد المالك –) : [1986 م] ، **الرِّواية جنساً أدبيّاً** ، وزارة الثَّقافة والإعلام ، مجلَّة أقلام ، بغداد ، العراق العدد 12 .
231 – مرتـاض ، (عبـد المالك –) : [1998 م] ، **في نظريَّة الرِّواية (بحث في تقنيَّات السَّرد)** ، المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة 240 ، الكويت .
232 – بن موسـى ، (زيـن الدِّين –) : [2010 م] ، **أنماط الصِّراع بين اللغة العربيَّة والعاميَّات المعاصرة (العاميَّة الجزائريَّة أنموذجاً)**، مجلَّة الآداب جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، العدد : 11 .
233 – ناصر ، (سهام –) ، وَ [2014 م] ، **مفهوم التَّجريب في الرِّواية** ، مجلَّة جامعة تشرين للبحوث والدِّراسات العلميَّة ،

أبوشنب ، (رشا –) : سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، المجلَّد : 36 ، العدد : 05 .

234 – هليـل ، (جـلال أبو زيد –) : [2006 م] ، **فلسفة الشَّكل في العايش في الحقيقة** ، مجلَّة فصول ،العدد : 69 .

235 – اليوسف ، (يوسف –): [1979 م] ، **ما الدراميَّة** ، مجلَّة الحياة المسرحيَّة ، العدد : 07 .

رابعاً : الرَّسائل الجامعيَّة :		
236 – زين العابدين ، (أمل عبد الله –) :	[2010 م] ،	**الصِّراع الحضاري في الإبداع القصصي السَّعودي** ، (أطروحة دكتوراه) ، في الدِّراسات الأدبيَّة ، جامعة أمّ القرى ، السّعوديَّة .
237 بن صفية (عبد الله	[2017م]	**المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية جدلية المرجع والمنجز السردي**،أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة الجزائر
238 – سوالمي ، (الحبيب –) :	[2017 م] ،	**الممارسة المسرحيَّة المعاصرة في الجزائر بين الهويَّة والاحتراف** ، (أطروحة دكتوراه) ، إشراف : أميمون إبراهيم ، جامعة وهران ، الجزائر .
239- *مبروك ، (كواري –*	[2009م]	*، **السَّرد الرِّوائي وأدبيَّة التَّناصيَّة ، الرِّواية المغاربيَّة نموذجاً** ، جامعة وهران*

خامساً : المصادر والمراجع الأجنبيَّة :

240 - Baldik chris,concise : **Dictionary of Literary** TeraryTerms ax Ford unversity press ,1996 .

241- Jean peytard.Mikhail Bakhtine : **dialogisme et analyse du discoues** , Berterond lacost .Paris.1995.

242 - M. Bakhtin : « **La poétique de Dostoyevsky** ». Edition Seuil . Paris. 1970.

243 - Mikhail Bakhtine : **Esthetique et théore de romon** , ed.Gallimard.Paris 1987

سادساً المواقع الإلكترونيَّة :

244 – عمر ، (معتزّ –) : [2010 م] ، **فلسفة الحبّ** ، الحوار المتمدّن ، العدد : 3112 – 01 / 09 / 2010 ، www.ahewar.agr ، تاريخ الاطلاع : 06 / 01 / 2021 م ، على السَّاعة : 12:18 .

245 – حجر ، (جمال محمود –) : [2019 م] ، **بين الرِّواية التَّاريخيَّة ورواية التَّاريخ** ، مقال إلكتروني ، نقلاً عن موقع : www.ahram.arg.eg تاريخ الزيارة : 13 / 12 / 2019 م على السَّاعة : 20:46 .

246 – الديوب ، (سمير –) : [2019 م] ، **البناء الدرامي في رواية فضاء واسع كالحلم** ، صحيفة المثقَّف : www.almathagaf.comالعدد : 4704 ، الثلاثاء : 23 / 07 / 2019 ، على السَّاعة : 22:34.

247 – كرام ، (زهور –) : [2016 م] ، **حكاية العشَّاق الجزائريَّة ... من عتبة المخطوط إلى روائيَّة التَّحقيق** ، مجلَّة القدس العربي ، 01 فبراير 2016 م .

www.alquds.com.uk 2020 / 12 / 09 ، على السَّاعة : 21:55 .

248 – الدريدي ، (الحبيب –) : [2016 م] ، **السّينما التُّونسيَّة والأدب ، الخيط الضائع ،**

https//ar.leaders.tm/ ، تاريخ النَّشر : 2016 / 11 / 05 ، تاريخ الاطلاع : 29 / 07 / 2020 م 19:13 .

249 – الميلاحي ، (حسن –) : [2018 م] ، **الرّواية والتَّاريخ ، سؤال التَّجاور والتَّعالق ،**

13546. /http//www.dorods.com ، تاريخ الاطلاع : 2018 / 04 / 14 ، على السَّاعة : 20:55 .

250 – منصور ، (أنيس –) :

www.hekams.com18/12/2020h17.4

251 – الشيباني ، (طارق –) : ، **أسرار صاحب السّتر ، لإبراهيم الدّرغوثي ، رواية تفلت قبضة التَّاريخ الكبير لتدخل تاريخ الفني الجميل ،**

www.intelligentia.tn ، تاريخ الاطلاع : 10 / 10 / 2020 م ، على السَّاعة : 10:14 .

252 – نصَّار، (عزيز –) : [2019 م] ، **الرّواية التَّاريخيَّة** ، مقال إلكتروني ، نقلاً عن موقع :

www.wahda.alweha.gou.sy h 13 / 12 / 2019 م على السَّاعة : 21:32 .

253 – الحمدوشي ، (عبد الإله –) : **قناة فرنس 24 برنامج ثقافة** تقديم جمال بدومة :

youtube ، تاريخ المشاهدة : 20 / 13 / 2020 م ، على السَّاعة : 11:18 .

الفهرس

العناوين	الصَّفحة
مدخل : الرِّواية المغاربيَّة بين واقع التَّأسيس وآفاق التَّحوُّل	(11)
1- الرِّواية المغاربيَّة وواقع التَّأسيس	(12)
1-1 - نشأة الرِّواية المغاربيَّة :	(12)
1-2 - الرِّواية المغاربيَّة وجدل التَّصنيف والمصطلح :	(14)
أ- الرِّواية المغربيَّة :	(20)
ب- الرِّواية التُّونسيَّة:	(23)
ج- الرِّواية الجزائريَّة :	(25)
د- الرِّواية الليبيَّة :	(30)
هـ-الرِّواية الموريتانيَّة :	(32)
2- الرِّواية المغاربيَّة ومراجع الكتابة.	(33)
2-1الرِّواية مرجع / الذَّات والسِّيرة :	(34)
2-2-الرِّواية / مرجع المثاقفة محطَّات للكتابة ووعي بالواقع :	(35)
2-3الرِّواية المغاربيَّة وواقع ما بعد الاستقلال	(39)
2-4الرِّواية والواقع :	(39)
2-5الرِّواية / مرجع اللغة والتُّراث :	(43)
3 - وضع الرِّواية المغاربيَّة من التَّأسيس إلى التَّحوُّل	(46)
الفصل الأوَّل : قراءة إبستمولوجيَّة للبناء التَّاريخي والدرامي في النَّصّ الروائي	**(49)**
توطئة :	(50)
1 - قراءة إبستيمولوجيَّة للبناء التَّاريخي في الرِّواية:	(52)
1-1في مفهوم التَّاريخ :	(52)
1-2حدود الشَّراكة بين الرِّواية والتَّاريخ :	(55)
1-2-1- بين الرِّوائي والمؤرِّخ :	(60)
1-2-2الرِّواية التَّاريخيَّة ومصطلح التَّخييل التَّاريخي:	(61)
1-3المرجع التَّاريخي في الرِّواية :	(68)

أ- في النَّقد الغربي : ..... (68)

ب- في النَّقد العربي : ..... (69)

1-4جسور الائتلاف والاختلاف بين الرِّواية التَّاريخيَّة وتوظيف التَّاريخ في الرِّواية المعاصرة : (70)

أ - خارج السِّياق النَّصّي : ..... (74)

ب – داخل السِّياق النَّصّي : ..... (77)

1-5-فنِّيَّات التَّمثّل والتَّحوُّل بين النَّصّ التَّاريخي والنَّصّ الرِّوائي: ..... (77)

2-قراءة إبستمولوجيَّة للبناء الدرامي في النَّصّ الرِّوائي: ..... (81)

2-1مفهوم البناء: ..... (81)

2-2الدراما والأدب / نظرة تاريخيَّة : ..... (85)

2-3البناء الدرامي وحدود الرِّواية الدراميَّة : ..... (101)

2-3-1الرِّواية الدراميَّة : ..... (102)

2-3-2الفيلم السّنمائي والرِّواية : ..... (106)

2- 4-الرواية المغاربيَّة من الكتابة الورقية إلى الصورة السينمائية: ..... (112)

2-4-1-في الجزائر: ..... (112)

2-4-2-في تونس: ..... (113)

2-4-3-المغرب: ..... (113)

3-التَّجريب ومغامرة الرِّواية المغاربيَّة المعاصرة : ..... (114)

خاتمة الفصل: ..... (121)

الفصل الثَّاني : البناء التَّاريخي بين أسئلة الرَّاهن ومدارات التُّراث – في رواية (أسرار صاحب السِّتر) لإبراهيم درغوثي. **(122)**

تمهيد: ..... (123)

1-البناء السَّردي للتَّاريخ في رواية أسرار صاحب السِّتر ..... (124)

1-1 - سميولوجيَّة الشَّخصيَّة في رواية أسرار صاحب السِّتر: ..... (125)

1-2 - دلالة شخصيَّة عالم الآثار: ..... (128)

1-3 - دلالة شخصيَّة الوليد بن يزيد الأموي:..... (132)

1-4 - شخصيَّات تاريخيَّة على هامش الحدث : ..... (141)

2 - تمثُّلات التَّاريخ في أسرار صاحب السِّتر: ..... (145)

2-1 – المخطوط في رواية أسرار صاحب السّتر : استثمار الوثيقة التّاريخيّة : ..... (145)
2-2 – استدعاء لغة التّاريخ لفضح استبداد الحاضر: ..... (148)
2-3 – السّرد وامتداد الحدث نحو التّاريخ : ..... (153)
2-4 – بين الرّاهن وعمق التّاريخ / سلطة الواقع ورمزيّة التّاريخي: ..... (166)
3 – تمظهرات التُّراث التّاريخي في الرّواية : ..... (168)
3 – 1 – التّاريخ من زاوية الأخبار: ..... (169)
3-1 -1- توظيف فنّ الخبر في رواية " أسرار صاحب السّتر " : ..... (171)
أ-ظاهرة الإسناد : ..... (172)
3-2 – أسرار صحاب السّتر والتّفاعل مع التُّراث التّاريخي : ..... (176)
أ – إدراج النّصّ التّاريخي ضمن الرّواية : ..... (176)
أ – خارج السّياق النّصّي : ..... (177)
ب – داخل السّياق النّصّي : ..... (178)
3 -3 – الأسطورة والتّاريخ والواقع : ..... (180)
3-3-1- في مفهوم الأسطورة وعلاقتها بالرّواية : ..... (180)
3-3-2 – الأسطورة والتّاريخ : ..... (181)
3-4- تفاعل التّاريخ والأسطورة في رواية " أسرار صاحب السّتر " : ..... (184)
خاتمة الفصل : ..... (189)
الفصل الثّالث : بناء الزّمن المستعاد والمسافة مع التّاريخ البعيد والقريب. **(192)**
1- الكتابة الرّوائيّة للتّاريخ الاستعماري : " هموم الزّمن الفلاقي " لمحمد مفلاح . ..... (193)
1-1 – تخييل المرجعي ضمن السّرد الرّوائي: ..... (193)
1-2- الرّواية الجزائريّة وتاريخ الاستعمار: ..... (195)
1-3 أحداث حكاية هموم الزّمن الفلاقي / فكرة الرّواية : ..... (201)
1-4- بناء الحدث وعلاقته بالمكان في رواية " هموم الزّمن الفلّاقي " : ..... (202)
2- الزّمن بين الذّاكرة والذّكرى في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج . ..... (218)
2-1- الزّمن التّاريخي والزّمن الرّوائي: ..... (219)
2-2- ذاكرة الماء / الزّمن التّاريخي وملامح السّيرة الذّاتيّة : ..... (224)
2-3- البناء التّاريخي لصور الدّم في ذاكرة الماء : / موسم قتل الأبرياء : ..... (241)

2-4- البناء التَّاريخي وفق الوثيقة التَّاريخيَّة : ..... (249)
2-5 - ذاكرة الماء بين زمنين / خلاصة الذَّاكرة : ..... (253)
3- التَّحوُّل التَّاريخي في رواية " بعيدًا من الضَّوضاء قريباً من السُكات "/ بين الاستعمار والاستقلال . ..... (255)
3-1- هويَّة التَّاريخ بين الاستعمار والاستقلال : ..... (256)
3-2الاسترجاعات والذَّاكرة التَّردّديَّة ضمن مستويات السَّرد..... (260)
الشَّاهد الأوَّل : ..... (261)
الشَّاهد الثَّاني : ..... (263)
الشَّاهد الثَّالث : ..... (264)
3-3 - البناء التَّاريخي لصراع هُويَّة الحضارات : ..... (265)
3-4- استنطاق التَّاريخ بعيداً عن الضَّوضاء : ..... (271)
خاتمة الفصل : ..... (278)
الفصل الرَّابع : البناء الدرامي من الرِّواية إلى السِّينما . **(279)**
تمهيد : ..... (280)
1- جماليَّة تداخل الدرامي والتَّاريخي في رواية نزيف الحجر: ..... (282)
1-1 - الصِّراع الدرامي : ..... (282)
1 – 2 - القارئ والدراميَّة : ..... (284)
1-3 - الصَّحراء مسرح للاستدعاء الدرامي للتَّاريخ : ..... (287)
1-4بناء الحدث الدرامي وفق العلامة التاريخية: ..... (289)
العلامة الأولى : ..... (290)
العلامة الثانية : ..... (291)
العلامة الثالثة: ..... (294)
2-البناء الدرامي من الرواية إلى السينما في رواية الحنش: ..... (302)
2-1 مظاهر الصراع في رواية الحنش لعبد الاله الحمدوشي: ..... (304)
2-1-1الصراع الاجتماعي: ..... (304)
2-1-2-الصراع النفسي والاخلاقي: ..... (307)
أولا:البناء الدرامي للصراع الداخلي: ..... (310)

ثانيا: البناء الدرامي للصراع الخارجي: ..... (312)
2-2المعالم الفنية والجمالية لرواية الحنش: ..... (313)
2-2-1- الشخصية الدرامية والحبكة: ..... (315)
أولا:شخصية فريد/ الشرطي: ..... (317)
ثانيا:شخصية المرأة: ..... (317)
أ - شخصية فاطمة/ المحققة: ..... (317)
ب - شخصية الأم اللاخيرة: ..... (318)
ثالثا:العميد الحنش: ..... (318)
2-2-2المشهد وتصوير الجزئيات في الرواية: ..... (318)
أ-مشهد الاغتصاب: ..... (322)
ب-مشهد تصوير الجزئيات في رواية الحنش: ..... (324)
2-3- البناء الدرامي للحوار: ..... (325)
2-4-المنعرجات الدرامية في الحنش: ..... (333)
2-4-1الحب والمرأة/المرأة ودرامية الحب: ..... (333)
2-4-2منعرج المطاردات البوليسية: ..... (341)
2-5درامية الموضوع في رواية الحنش: ..... (343)
2-5-1الوظيفة الدرامية:/وفق البداية: ..... (346)
2-5-2الوظيفة الدرامية /مَخرج النهاية: ..... (348)
3-النّص من الكتابة الرّوائية إلى الصورة السينمائية: ..... (352)
3-1الحنش ودواعي التحول من الرواية إلى الفيلم : ..... (355)
3-2-الهيكل التقني السنمائي لفيلم الحنش: ..... (360)
3-2-1مفهوم السيناريو: ..... (361)
3-2-2-فيلم الحنش: ..... (363)
3-2-3-شخصيات الفيلم: ..... (365)
3-3-قراءة فنية للفيلم: ..... (366)
3-3- 1العنوان: ..... (366)
3-3-2قراءة المشاهد المصورة في الفيلم: ..... (367)

3-3-3-الموسيقى التصويرية في الفيلم:..... (371)
3-3-4-الديكور: ..... (372)
3-3-5-خلاصة تحليل الفيلم: ..... (373)
3-4-الرواية والفيلم حدود الأمانة والخيانة للنص:..... (374)
أ- النص ومغامرة التحول: ..... (374)
ب- النص الدرامي للحنش بين الأمانة والخيانة: ..... (375)
خاتمة الفصل: ..... (387)
الخاتمة : ..... (388)
الملاحق : ..... (395)
قائمة المصادر والمراجع : ..... (400)
الفهرس : ..... (414)
ملخص الأطروحة..... (420)

ملخص الأطروحة

ملخص الأطروحة :البناء التَّاريخي والدرامي في الرّواية المغاربيَّة المعاصرة.

The historical and dramatic structure in the contemporary Maghreb novel

إعداد الطالبة:غنية بروبي إشراف أ.د: فاطمة مختاري

الكلمات المفتاحية: البناء، التاريخي، الدرامي، الرواية، المغاربية المعاصرة.

key words : novel structure, historical, dramatic, the novel, contemporary Maghreb.

تناول هذا البحث إشكالية البناء التاريخي والدرامي ضمن الرواية المغاربية المعاصرةوهذا من منظور إبستمولوجي نقدي يبرز جمالية الاشتغال الفني الجمالي لهذه الثيمات ومقاربتها بالواقع المغاربي وذلك من خلال دراسة وقعت على بعض الأعمال الروائية المغاربية ذات البعد التاريخي والدرامي فكانت الروايات المختارة من تونس أسرار صاحب الستر لإبراهيم درغوثي والجزائر وهموم الزمن الفلاقي لمحمد مفلاح وذاكرة الماء لواسيني الأعرج والمغرب بعيدا من الضوضاء قريبا من السكات لمحمد برادة الحنش لعبد الإله الحمدوشي وليبيا نزيف الحجر لإبراهيم الكوني لتشكل هذه الروايات المحور الأساسي لهذا البحث تم اختيارها لتوفرها على السيمات التاريخية والدرامية عبر انقسامات لوّنت سرديتها وحفظت لها الهوية الكتابية ضمن الساحة الروائية العربية المغاربية، وقد اقتضت خطة البحث أن تكون مقسمة إلى أربعة فصول، فصل نظري وثلاثة فصول تطبيقية يسبقها **مدخل** خصص للرواية المغاربية من التأسيس إلى التحوّل: ناقشنا فيه مسار بناء الرواية المغاربية مرورا بجدل المصطلح وصولا إلى مراجع الكتابة الروائية المغاربية الموزعة بين الظروف الاستعمارية وما لحق بها في فترة الاستقلال لبلدان المغرب العربي الكبير والنظر إلى التاريخ وعلاقته بالذات وبالتراث أما **الفصل الأول** فكان نظري متعلق بالتاريخ وعلاقته بالرواية والدراما وعلاقتها بالأدب (الروائية) وضم كل من التاريخ والدراما بالتجريب

لوجود علاقة بينهما جمعتها الرواية المغاربية المعاصرة عنوناه بـ: قراءة ابستمولوجية للبناء التاريخي والدرامي في النص.

أما الفصل الثاني: متعلق ببناء التاريخ خصص للرواية التونسية ممثلة في رواية أسرار صاحب الستر لإبراهيم الدرغوثي عنوناه بـ:البناء التاريخي بين أسئلة الراهن ومدارات التُراث ناقشنا فيه كيفية تمثل التاريخ في هذه الرواية من خلال التحام التاريخ بالتراث فلامست الدراسة الشّخصيات باعتبارها في هذه الرواية واجهة تاريخية تراثية تم تمظهرات التاريخ، **أما الفصل الثالث**: فتعلق بروايات مغاربية موزعة بين الجزائر والمغرب عنوناه بـ: بناء الزمن المستعاد والمسافة مع التاريخ البعيد والقريب اشتغلنا من خلال النماذج الروائية المختارة من الجزائر والمغرب وهي: (هموم الزمن الفلاقي وذاكرة الماء وبعيدا من الضوضاء قريبا من السكات) تناولنا فيها الزمن بين المرحلة الإستعمارية والاستقلالية وكيفية تعامل التاريخ روائيا معهما

أما الفصل الرابع:وهو الأخير عنوناه بـ: البناء الدرامي من الرواية إلى السينما قراءة في روايتي نزيف الحجر لإبراهيم الكوني والحنش لعبد الإله الحمدوشي في هذا الفصل المخصص للبناء الدرامي نستعين بالرواية المغاربية المعاصرة وتحديدا عند الروائي إبراهيم الكوني من خلال روايته نزيف الحجر فنقف عند هذه الرّواية من خلال دراما التّاريخ في الصحراء رغبة منا في الإحاطة بالبناء الدرامي من خلال هذه الرّواية ونرفق هذه الرّواية بأخت لها من القطر المغاربي لكاتب روائي وسناريست مغربي وهو عبد الإله الحمدوشي رواية الحنش منطلقين من فكرة أقسام ثلاثة للدراما نخصص القسم الأول عند الدراما الممزوجة بالتّاريخ لنلامس العنوان الرئيسي للبحث ولنكشف عن جمالية إلتحام الثمات داخل العمل الرّوائي المغاربي ثم نخصص القسم الأكبر من هذا الفصل لرواية الحنش فندرس البناء الدرامي من زاويتين الأولى تتعلق بالجانب الدرامي في الرواية وكيفيه البناء فيه ،وليكون الجانب الثاني مخصص للتحوّل الدرامي من النّص في شكله الورقي بما يعني الرّواية إلى الشّكل التصويري بما يعني الفيلم السنيمائي.

في الأخير انتهت الدراسة إلى خاتمة حاولت أن تختزل أهم النتائج التي توصل إليها البحث لتؤكد هذه النتائج أن الرواية المغاربية المعاصرة قادرة على أن تنخرط في حقل الإبداع الروائي العربي والعالمي من خلال توفرها على القيمة الفنية والفكرية بالإضافة إلى مهارتها في التعبير عن مختلف القضايا الوطنية والقومية والتي يجسدها التاريخ في الرواية عبر مختلف الآليات والتقنيات الكتابية والدراما واحدة منها.

Abstract :

This research deals with the problem of the historical and dramatic construction within the contemporary Maghreb novel, and this is from a critical epistemological perspective that highlights the aesthetic artistic work of these themes and their approach to the Maghreb reality, through a study signed on some Maghreb novelist works with a historical and dramatic dimension. And the concerns of the Fellah time of Muhammad Muflah and the memory of water by Wassini al-Araj and Morocco far from the noise, close to the skat, by Muhammad Barada al-Hanash by Abd al-Ilah al-Hamdushi, and Libya, The Bleeding of the Stone by Ibrahim al-Koni. The Maghreb Arab novel scene, and the research plan required that it be divided into four chapters, a theoretical chapter and three applied chapters preceded by an introduction devoted to the Maghreb novel from foundation to transformation: we discussed in it the path of building the Maghreb novel through the controversy of the term to the references of Maghreb novel writing distributed among colonial conditions And what happened to her in a while? The countries of the Great Maghreb will become independent and look at history and its relationship to the self and heritage. The first chapter was theoretical about history and its relationship to the novel and drama and its relationship to literature (novelists) and included both history and drama with experimentation because there is a relationship between them brought together by the contemporary Maghreb novel, entitled: An epistemological reading of the historical and dramatic construction in the text. As for the second chapter: related to the

construction of history, it was devoted to the Tunisian novel represented in the novel Asrar Sahib al-Satr by Ibrahim al-Darghouti, entitled: The historical structure between the questions of the present and the orbits of heritage. We discussed in it how history is represented in this novel through the fusion of history with heritage. History has been manifested. As for the third chapter: it relates to Maghreb narrations distributed between Algeria and Morocco, entitled: Building the restored time and distance with distant and near history. We worked through the selected narrative models from Algeria and Morocco, which are: In it, we dealt with the time between the colonial and independence period and how history dealt with them in a narrative way As for the fourth chapter: which is the last, entitled: The dramatic construction from the novel to the cinema, a reading in the two novels The Bleeding of the Stone by Ibrahim Al-Koni and Al-Hanash by Abdel-Ilah Al-Hamdoshi. Through the drama of history in the desert, our desire to understand the dramatic structure through this novel, and we attach this novel to a sister from the Maghreb by a Moroccan writer and screenwriter, Abdelilah Al-Hamdouche. To search and reveal the aesthetic fusion of the elements within the work of the Maghreb novelist, then we dedicate the largest part of this chapter to the novel of Al-Hanash. Pictorial means cinematic film. In the end, the study ended with a conclusion that tried to summarize the most important findings of the research to confirm these results that the contemporary Maghreb novel is able to engage in the field of Arab and international novelist creativity through its availability of artistic and intellectual value in addition to its skill in expressing various national and national issues, which History embodies it in the novel through various written mechanisms and techniques, and drama is one of them.