الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الدراسات الأدبية والنقدية

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي الموسومة بـ :

الرّواية العربيّة والتّراث الإنساني
بين المرجعيّة والتّشكيل.

* إعداد الطالبتين :

بلقندوز فاطمة زهراء.

بلعياشي عبلة

* إشراف الدكتور:

– بن دحان عبد الوهاب.

السنة الجامعية : 2018 – 2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ

الرَّحِيمِ

الإهـداء

• إلى أعظم إنسانة، إلى من غمرتني بعطفها وحنانها منذ ترعرعت.
إليك يا ضياء دربي ويا سر نجاحي، ويا من رسمت مستقبلي.
إلى روحها الطاهرة – **جدتي** – رحمة الله عليها.

•إلى الحضن الدافئ والنبع الصافي والبلسم الشافي، إلى نبع الحنان ورمز المحبة والطيبة، سر وجودي في البقاء.
إلى أعظم أم، قدوتي ورمز عزتي.
إليك – **أمي** – الحبيبة.

•إلى رمز العطاء وأصدق الآباء، إلى ذروة العطف والوفاء. إلى الذي يحمل عبء الحياة.
إليك – **أبي** – العزيز.

•إلى من قاسموني الحياة بحلوها ومرها، وكانوا لي أحلى رفقة. إلى رمز التسامح وأعظم سند
إخوتي :" **عبد الحق، نصر الدين** ".

•إلى صديقتي و حبيبتي، من كانت لي السند والعون في هذا العمل.
" **عبلة** ".

•إلى من شرفني بإشرافه وساندني بتوجيهه.
الدكتور الفاضل: " **بن دحان عبد الوهاب** " جزاه الله خيرا.

فاطمة

الإهـداء

• إلي من تتسابق الكلمات لتخرج معبرة عن مكنون ذاتها، من علمتني وعانت
الصعاب لأصل إلى ما أنا فيه...
" أمي "

• إلى من علمني النجاح و الصبر، ويلفني بخالص دعائه، والبحر الذي أرتوي من إرشاداته...
" أبي "

• إلى السند المتين، والوقت الجميل...
" إخوتي "

• إلى رفيقتي المتواضعة **" فاطمة ".**

• إلى أستاذي الفاضل، من كان لي السند و العون
" بن دحان عبد الوهاب "

• إلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد.

عبلة

شكر وعرفان

• إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك...
ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك... ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك...
ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

• الحمد لله أولا وأخيرا على توفيقه لنا لإنجاز هذا العمل، وعلى نعمته الطيبة نعمة العلم والبصيرة، وصَدق **حبيب الله – عليه الصلاة والسلام** – لمّا قال: «**"مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَاسَ لَمْ يَشْكُرِ الله، ومنْ أسدى إليكُم معرُوفًا فكَافئُوهُ، فإن لمْ تَستطيعوُا فادعوا لهُ"**»

ومِنْ شُكْرِ الله إلاَ شُكْرِ من أُجري على يده التيسير والتوفيق، يَسرنا في البداية أن نتوجه بالشكر الجزيل والثناء الخالص إلى الأستاذ الفاضل المشرف **"بن دحان عبد الوهاب"** على كل ما تكبّده من عناء. فقد كان منبعا للعطاء ونِعمَ المشرف والموجه و حافزا لإتمام هذا العمل المتواضع له فائق الاحترام والتقدير.

كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نشكر كل من علّمنا حرفا وقدّم لنا يدّ المساعدة، وإلى كل من شجعنا وساعدنا من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيبة.

– شكراً –

مقدمـــة

مقدمـة :

تُعدُّ الرّواية من أكثر الأجناس الأدبيّة استيعابًا للواقع ومُتغيراته، ومن أكثر الفنون النثريّة رواجًا وشيوعاً لدى المؤلفين، ولهذا أضحى الحديث اليوم عن هذا الجنس الأدبي حديثا مهمًا للغاية، حتّى قيل إنّ الرّواية ديوان العرب الحديث، بصفتها وعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه. فهي خطاب يسمح لنا بالبَوح عمّا بداخلنا، إذ تتيح لنا فرصة قول ما لا يمكن قوله مباشرة، وذلك بأساليب وتقنيات سرديّة وفنيّة مختلفة ومبتكرة. ولهذا سعت الرواية العربية المعاصرة بكل جهدها إلى بناء أفق يطبعه التجديد والتحديث، وكسر كل التقنيات السرديّة التقليديّة السائدة، وذلك باستخدام طرائق مغايّرة تجاوزت من خلالها تقنيات الرواية الواقعيّة.

ولمّا كانت الرّواية أكثر الأجناس انفتاحًا على متناص تراثي متنوّع لاحتوائها على التصوير الدقيق لأفق الواقع اليومي، كانت ذات علاقة مع الموروث لزخمه الثقافي والمعرفي. فالرواية عبارة عن لوحة فسيفسائية استطاعت أن تذوب فيها كلّ الفنون الأدبية الأخرى من شعر، وأسطورة، وتاريخ، وتراث إنساني، وأضافت إليه إسقاطات جديدة، فقد شكّلت نموذجا دقيقا للرواية العربية المعاصرة، فجاءت حاملة خصائص العجائبي والفنتازيا وتوظيف إستراتيجية التناص، مشيّدة عالمها المتخيّل على صرح التاريخ الذي أسهم في الدّعالق بينه وبين المرجعيات الدّراثية التي لجأ إليها الروائي لبناء المتخيّل السردي فيها. فالرّواية العربية المعاصرة، يحاول الرّوائي فيها دائما أن يخوض مغامرة التجريب عن وعي باستناده إلى مخزونه الفكري والثقافي وإلى معرفته الملمّة بالتّاريخ والتّراث، فهي رواية مَثّلت ثورة على المألوف والسائد، واستنكارا للمواصفات السائدة الأخلاقية والسياسية والفكرية.

يمثل التّراث روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، فهو المخزون الحضاري والثقافي يرثه الخلف عن السلف، ليشكل به القيم الثابتة التي يبني بها حاضره ووجوده الآني

والمستقبلي، ولقد وظّفه الروائيين في مضامين رواياتهم بكلّ أشكاله، بوصفه مقوّما من مقومات الذات العربيّة، بل رَمزٌ أصالة الأمّة وعنوان سيادتها. ومن هنا تنطلق أهميّة الموضوع، ألا وهي علاقة الرّواية العربيّة بالتّراث الإنساني. وعليه، حاولنا قدر الإمكان عبر فصول هذا البحث أنْ نجد أجوبة لأسئلة شغلت بَالنا، رسمت إشكالية البحث وهي:

- **من أين استمدّت هذه الرواية مرجعياتها، وكيف تمظهر التشكيل التراثي في مضامينها وأسلوبها؟**

وقد تفرّعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات، نذكر منها:

- **ما هي المرجعيات التّراثية التي استند إليها الكاتب في بناء متخيّله الروائي؟ وكيف استطاع الروائي الانفلات من قبضة الواقع إلى رَحابة المتخيّل؟ وما الغاية من دواعي توظيف التراث في الرواية؟ ومن ثمّ، هل الروائي يقوم بإعادة كتابة الوعي التّراثي لمُجرّد الكتابة أمْ له هدف آخر؟ وهل يراعي الصدق والأمانة في نقله، أمْ أنّه يتصرّف فيه بالتّخييل والإبداع؟**

نَبع اختيارنا لهذا الموضوع من جملة أسباب نذكر منها: مَيلنا للرواية من جهة، وما استهوانا أكثر تلمُّسنا لحضور التراث فيها. ومن جهة أخرى، بروز ظاهرة توظيف التراث شكلا ومضمونا بكثرة في الرواية العربية، ومن ثمّ كان دافعنا للخوض فيه، البحث عن دور الموروث في خلق شكل سردي جديد، وعن الآليات والسمات الجمالية التي أضفاها هذا التّراث على النص الروائي.

ولم نكن بدْعًا في هذا المجال من الدراسة، بل سبقنا كثير من الباحثين؛ نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر:

✓ "البحراوي حسن" في كتابه "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)".

- ✓ "بطرس خلاق" في كتابه "نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية – الرواية العربية واقع وآفاق –".
- ✓ "بلحيا الطاهر" في كتابه "الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة – جذور السرد العربي –".
- ✓ "جنداري إبراهيم" في كتابه "الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا".
- ✓ "عامر مخلوف" في كتابه "توظيف التراث في الرواية".
- ✓ "مفقودة صالح" في كتابه "أبحاث في الرواية العربية".
- ✓ "وتار محمد رياض" في كتابه "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة"... وغيرهم.

سعيًا منا إلى الإلمام بهذا الموضوع، والوقوف على نقاطه الأساسية، ارتأينا تضافر جملة من المناهج فرضتها طبيعة الدراسة (الموضوع)، إذ اعتمدنا على المنهج الأسلوبي في التحليل، هذا المنهج النقدي الأدبي يرتكز بدوره على المنهجين الوصفي والتحليلي كإجراءين لتحقيق المقاربة الأسلوبية وكأداة للوقوف على تجليات المرجعيّة والتشكيل في الروايات محل التطبيق، وبما أنّ هذه الأخيرة تتعدَّد اتجاهاتها، فدراستنا تبثت الأسلوبية البنيوية لفعاليتها في تحليل النصوص السرديّة، واستعنا بالمنهج التاريخي عندما تعلق الأمر بسرد حقائق تاريخية. فطبيعة الموضوع اقتضت تشعب وتشظي المناهج، لأنه يستحيل تطبيق منهج ما تطبيقاً تاماً في دراسة النص الأدبي.

انطلاقا من هذه الرؤية قسمنا البحث إلى فصلين مسبوقين بمدخل ومقدّمة، ومُذيلين بخاتمة:

- ففي **المقدمة** تحدثنا عن الإشارة إلى الموضوع، وطرحنا الإشكال، وأشرنا إلى الأسباب كما ذكرنا منهج الدراسات، وعرضنا خطة البحث، وتحدثنا عن بعض الصعوبات التي واجهناها.

- كان **المدخل** بمثابة تسليط الضوء على مفاهيم الرواية لغة من بعض المعاجم، واصطلاحاً عند بعض النقاد والدارسين والباحثين العرب، ومن ثمّ تتبعنا فيه نشأة هذا اللون بين تضارب الآراء حول مرجعيّة التأصيل أو التغريب لهذا الجنس. و عرّجنا إلى مراحل تطور الرواية العربية.

- عَنوَنا **الفصل الأول** بـ "الرواية العربية والمرجعيّة التراثية". جاء **المبحث الأول** من الفصل مخصّصا لدراسة المرجعية التاريخية للرواية العربية، منطلقين بسؤال محوري يرتكز على العلاقة التي ربطت الرواية بالتاريخ، لتنشئ نوعا خاصًا عرف بالرواية التاريخية، وعليه فما هي المرجعيات التي بُنيت عليها الرواية التاريخية؟ وقد دعمناه بدراسة تطبيقية لنموذج يمثل توظيف الروائيين للتاريخ العريق، وارتأينا اختيار "الطاهر وطار"، في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

وجاء **المبحث الثاني** مركزا على مرجعية التّراث الديني، وتفرع ذلك إلى مرجعين، كان الأوّل مرجعية القرآن الكريم، والآخر مرجعية القصص القرآني. متناولين الدوافع وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية.

و**المبحث الثالث** تناولنا فيه مرجعية التراث الشعبي، فعرجنا على أصنافه حسب تقسيم "محمد الجوهري" في كتابة "النظرية في علم الفولكلو"، والتي جاءت كالتالي: "الأدب الشفهي، العادات والتقاليد، المعتقدات والمعارف الشعبية، الثقافة المادية والفنون الشعبية".

- أمّا **الفصل الثاني** والأخير الموسوم بـ "الرّواية العربيّة وتجلّيات الأثر التّراثي"، قسمناه إلى مبحثين، خصصنا **المبحث الأوّل** لـ التشكيل في الرواية من حيث

المضامين محل التطبيق، واخترنا في هذا الباب رواية "أنتيخريستوس" لأحمد مصطفى، وكان ذلك على مستويين: الأحداث والشخصيات.

و**المبحث الثاني** أفردناه لدراسة التشكيل في الأسلوب واخترنا رواية "بحيرة الملائكة" لفتيلينة محمد، قدّمنا له بلمحة نظرية موجزة عن الروائي ،وملخص للرواية. ثم انتقلنا إلى مجال الدراسة التطبيقية، فدرسنا الرواية دراسة أسلوبية.

- وقد خلصت هذه الدراسة إلى **خاتمة**، أوردنا فيها نتائج البحث، لنلملمَ شذرات هذا البناء السردي. وذيّل البحث بملاحق، ولائحة "مكتبة البحث"، ثم فهرس للموضوعات.

استلزمت دراستنا الاعتماد على مصادر ومراجع مختلفة نخص بالذكر منها:

- أحمد، خالد مصطفى. رواية أنتيخريستوس. ط2، دار الرسم بالكلمات، مصر، 2016.
- أحمد، خالد مصطفى. شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر. ط1، دار عصير الكتب للنشر والتوزيع الالكتروني، مصر، 2016.
- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ط2، دار إبداع للنشر والتوزيع، 2013.
- مخلوف، عامر. توظيف التراث في الرواية. د.ط، منشورات دار الأدبي، 2005.

وكأي بحث أكاديمي، لم يخلُ من بعض الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا في انجاز المذكرة، ولكنها لم تكن عراقيل بقدر ما كانت محفزات أيقظت نبض الهمة فينا، حفزتنا على المضي قدما في العمل، ولعل أهمها: سعة الموضوع وتشعبه ، وافتقار مكتباتنا إلى المراجع والدراسات التطبيقية حول موضوع البحث ، وقصر مدّة البحث، وكذا مشاغل الحياة العملية التي حـ الت دون قراءتنا لكل المصادر والمراجع المتعلقة لهذا البحث.

ولا يسعنا في ختام هذا العمل المتواضع إلا أن نتوجّه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المُشرف "بن دحان عبد الوهاب" الذي لم يبخل علينا بالتوجيه والنصح في كل خطوات البحث، والذي يرجع إليه الفضل في إعطاء البحث حياة جديدة. كما نتقدّم بكل معاني التقدير والاحترام إلى أعضاء لجنة المناقشة على قراءتها لهذا البحث، وتحملها مشاق القراءة والنظر والمتابعة، وتصويب الأخطاء؛ فلهم منا جزيل الشكر والتقدير. وإلى كل من أعاننا من قريب أو من بعيد. راجين الله - عزّ وجل - التوفيق والسداد فيما قدمنا، معتذرين على كل ما قد يشوب هذا العمل من نقص أو قصور.

مستغانم /الجزائر

الإثنين 21 مايو 2019م

الموافق ل 16 رمضان 1440هـ

بلقندوز فاطمة زهراء

بلعياشي عبلة.

نستهلُ هذا المَدخل بحديثنا عن الرواية العربية، و التي هي في أبسط مفاهيمها نوعٌ أدبي نثري ، تحتوي التجارب الإنسانية بطريقة سردية تختلف عن المسرح. وهي في أغلب الأحيان نسجٌ من خيال المؤلف، متميزة في السَّاحة الأدبية بحداثة الشكل والمضمون، تندرج إلى مواضيع سياسية وثقافية واجتماعية ونفسية.

وضمن هذا السياق نتطرق لـ:

1. **مفهوم جنس الرواية** :

أ. **الرواية لغة :**

تنوعت تعريفات مصطلح الرواية في المعاجم اللغوية، نجد في :

* **القاموس المحيط**:

- رَوِيَ من الماء واللَّبَن، رَيًّا ورِيًّا ورَوَى، وترَوَّى وارْتَوَى: بمَعْنًى، والاسْمُ: الرِّيُّ، وأرْوانِي، وهو رَيَّانُ، وهي رَيَّا، ج : رِواءٌ.
- روي الشَّجَرُ: تنَعَّمَ، كترَوَّى.
- ماءٌ رَوِيٌّ ورَوَى ورواءٌ: كثيرٌ مُرْوٍ .
- رَاوِيَة المَزَادَةُ فيها الماءُ، والبَعيرُ، والبَغْلُ، والحِمارُ يُسْتقى عليه
- رَوَى الحديثَ، يَرْوِي رِوايَة وترَوَّاهُ: بمَعْنًى وهو رَاوِيَة للمُبالَغَةِ.
- رَوَى الحَبْلَ: فتلَهُ فارْتَوَى.
- رَوَى على أهْلِهِ، ورَوَى لهم: أتاهُم بالماءِ.
- رَوَى على الرَّحْلِ: شَدَّهُ على البَعيرِ لِئلاَّ يَسْقُطَ.
- رَوَى القَوْمَ: اسْتقى لهم
- رَوَّيْتُه الشِّعْرَ: حَمَلْتُه على روايته، كأرْوَيْتُه.[1]

* وأمّا في **لسان العرب:**

- قال ابن سيده في معتل الألف: رُواوةُ موضع من قِبَل بلاد بني مُرَيْنة.

[1]- الفيروزبادي. القاموس المحيط. تح: يحي، مراد. ط2، مؤسسة المحتار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 1236.

- وقال في معتل الياء: رَوِيَ من الماء، بالكسر، ومن اللَّبَن يَرْوَى رَيّاً وروىً أيضاً مثل رضاً وترَوَّى وارْتوَى كله بمعنى، والاسم الرِّيُّ أيضاً، وقد أرْواني.
- ويقال للناقة الغزيرة: هي تُرْوِي الصَّبيَّ لأنه يَنام أول الليل، فأراد أنّ دِرَّتها تَعْجَلُ قبلَ نَوْمِه.
- والرَّيَّانُ: ضدّ العَطْشان، ورجل رَيّانُ وامرأة رَيَّا مِن قوم رواءٍ.[1]

يعكس الجذر اللغوي السياقات التي تُعنَى بالنَّقل والانتقال والحمل والارتواء بالماء، فالبيئة العربية لم تحتفظ بالكتابة بل بالمشافهة.

الرواية اصطلاحاً :

حظيت الرواية في الأد ب العربي برواج من قبل النقاد والدارسين والباحثين العرب، فتعدّدت الخطابات النقدية لمقاربة المفهوم ومحاولة تأصيل هذا الجنس.

نجد **محمد غنيمي هلال** ينظر للرواية على أنّها "هي قصة كالحياة معقدة، متعددة الجوانب مُمتدة، حَيّة المعالم... وهي بَيان موقف إنساني يكون جهد الإنسان ذا معنى".[2] يتماشى هذا المفهوم والواقع، فنظرته للحياة تعدّدت في صفات تُعبِّر عن تصوير الكون والذي ينعكس في الرواية.

في حين تُعرفها **عزيزة مريدن** أنّ ها "أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنّها تشغل حيّزاً أكبر وزمناً أطول، تتعدّد مضامينها كما هي في القصة فيكون منها الروايات العاطفية، والفلسفية، والنفسية، والاجتماعية والتاريخية".[3]

تحدّدت الفروق الفنية بين جنس القصة والرواية من حيث تعدد الشخصيات والمضامين، طول الزمن، مع إدراج الرواية إلى ألوان (عاطفية، وفلسفية، ونفسية، واجتماعية، و تاريخية). ومن هذا المفهوم يظهر بناء الرواية.

---

[1]- ابن منظور. لسان العرب. تح: نخبة من الأساتذة. م.ج4، مادة (سرد)،ط1، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص 309 ، 310 ، 312.
[2]- غنيمي هلال، محمد. النقد الأدبي الحديث. د.ط، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1974، ص 549.
[3]- مريدن، عزيزة. القصة والرواية، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1971، ص 20.

أمّا **عبد المالك مرتاض** يضيف أنّ الرواية "شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة والشخصيات والزمن والمكان والحدث، يربط بينهما طائفة من التقنيات كالسرد والوصف والحبكة والصراع"[1].

يرتكز هذا القول على الفروقات الفنية من خلال أشكال وأصول لغوية مرتبطة بالحركة الزمنية والمكانية بإدماج السرد والوصف والحبكة والصراع.

من خلال المفاهيم السابقة يمكن أن نقول أنّ الرواية فن أدبي نثري يتجلى في سرد قصة مكتملة العناصر، متميزة بطول الزمن وامتدادٍ في المكان وتنوّع في الشخصيات بتقنيات فنية تعالج تجربة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية.

2. النشــأة والتـطور:

تمهـيد:

ثارت حول الرواية العربية المعاصرة مَوجة نقدية شديدة لامست مختلف القضايا التي يُمكن أن تُسهم في إبرازها وتفعيلها أكثر في الفضاء الثقافي العربي المعاصر، خاصة وأنّ الرواية أصبحت تُعرف اليوم بديوان العرب الجديد.

ولعلّ من بين القضايا المَركزية المثارة في الفكر الأدبي العربي، والتي لا تزال تثير الاهتمام. وتدور الرواية حول سُؤال مركب: **هل الرواية قديمة قِدم الإنسان العربي، أم أنّها نوعٌ جديد جاء استجابة لتحوّلات فَرضها الاستعمار والتطوّر الحضاري الحاصل في البيئة العربية التي كان الاتصال بالغرب رُبما أهم أسبابه حسب اعتقاد عديد الباحثين والنقاد؟**

لذلك بدأنا مدخل البحث بمُساءلةٍ عن نشأة هذا الخِطاب والتعريج على أهم المراحل التي مرَّ بها ليصل إلى ما هو عليه اليوم، وحتى تكون مساراً للوُلوج إلى أهم المرجعيات التراثية وتجلياتها في الخطاب الروائي العربي.

[1]- مرتاض، عبد المالك. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 23.

1. النشـأة:

إنّ البحث في نشأة الرواية العربية يَندرج في سؤال خاص ضمن سؤال عام، وهو السؤال حوْل الذات العربية ووُجودها، وهي ترى ذاتها في مرآة الآخر (الغرب) من جهة، كما أنّه من جهة أخرى سؤال يتعلق بطبيعة التحوّلات التي عرفها المجتمع العربي الحديث. فالسؤال - إذا - وُلِد في حُقبة جديدة من التاريخ العربي الحديث، لتظهر في الإجابة عنه آراء متضاربة بين من يُسلِم بأصالة الرواية العربية ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنساً وافداً من الغرب، وبين من يعتبر الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب.

أ. الخطاب التأصيلي:

يُسلم أنصار هذا الخطاب بأصالة الرواية العربية ويعتبرونها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب ويثبتون هذه الأصالة الثقافية والتاريخية بتراث سردي زاخر من قصص الفروسية في الجاهلية وأخبار العرب والسّير الشعبية البطولية. "...يُمكن أنْ نَلمح صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة، وذات الهمة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلواني..."[1]

هذا التراث الحكائي الضخم يعتبره أصحاب هذا الاتجاه بمثابة أصول وجذور للرواية العربية ممّا يؤكد الاستمرارية والامتداد بينهما.

نجد كذلك "سيزا قاسم" لا تنفي وجود بعض الإرهاصات السردية أو ما يُسمى بالأشكال ما قبل الروائية في تراثنا العربي كالمقامات، والتراجم، والأخبار... وغيرها. ممّا لا يسمح – مع ذلك – بالادّعاء بعروبة أصول الكِتابة الروائية، "...فمن التعسف القول إنّ الرواية العربية وُلدت في القرن العشرين أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء، إذ إنّها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القص، فما من شكٍ في أنّ الأدب العربي عَرف فنَّ القص من قديم العصور، من ملامح، وقصَص شعبي، ومقامات."[2]

---

[1]- خورشيد، فاروق. الرواية العربية (عصر التجميع). ط1، دار الشروق، لبنان، 1985. ص75.
[2]- قاسم، سيزا. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). ط1، دار التنوير، مصر، 1985، ص248.

وهنا نجد الناقدة ترجع أصل الرواية العربية إلى الفن القصصي في التراث العربي القديم.

كما نجد "مصطفى عبد الغني" يَنطلق في رأيه من الأصل التراثي للرواية، إذ أنّ الرواية العربية في رأيه كانت بدايتها الأولى في لبنان، ومصر بمحاولات أدبية على غرار المقامات العربية "إذ اقتفى كل من ناصيف اليازجي، وأحمد فارس الشدياق أثر مقامات الهمذاني والحريري"[1].

إذا، رغم أنّ مصطفى عبد الغني يرى بدايات الرواية العربية كان في مصر، ولبنان إلا أنه يُرجع استلهامها من مقامات الهمذاني والحريري وهو بذلك مُوافق للنزعة الداخلية للنزوع إلى الفكر التراثي المُرتبط بالذات العربية.

ومن المعلوم أن "الرواية العربية ظهرت في العصور الوسطى، وانتشرت وترسّخت في عصر النهضة، وازدهرت بعد ظهور الطبقة الوسطى. إنّ هذه الحقيقة تكاد تكون مقرّرة من قبل جميع النقاد وعلماء الأدب بشكل عام والمختص بتاريخ نوع الرواية بالذات، فقد اقتصرت في بداية الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يُشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوُقوع، وفي نفس الوقت عن شخصيات مهمة ومثيرة للاهتمام، أي أنها جمعت في ذلك الوقت بين المُسلمات البُطولية التي تقترب من الأسطورة، وبين الصحافة الحديثة بما تحويه من أخبار وَقعت بالفعل."[2]

وبهذا، ندرك أنّ نشأة الرواية العربية لها جذورٌ ممتدة في التراث العربي القديم، فقد عَرف العرب أنواعاً مختلفة من القص، وإن لم يُدخلوا بعضها في إطار الأدب. "وعُرف هذا الفن مُمثلاً في بعض ما جاء مبثوثا في كتب الجاحظ، وابن المُقفع، ومقامات بديع الزّمان الهمذاني والحريري."[3] "فتميّز الرواية الغربية في القرن الثامن عشر عن النتاج القصصي والروائي في العصور القديمة والقرون الوسطى لا يَعني أبداً أنّ الرواية الغربية وُلدت من العدم وأنّ صِلتها بالتراث القصصي اليوناني والقروسطي واهية، فثمة جذور للرواية الغربية تجدها في القصص اليوناني الذي استمرت بعض خصائصه ولاسيما ما

[1]- مصطفى، عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. د.ط، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1994، ص19.
[2]- الأحمر، فيصل وداودة، نبيل. الموسوعة الأدبية. ج.2، د.ط، باب الواد، الجزائر، 2009، ص351.
[3]- مفقودة، صالح. أبحاث في الرواية العربية. ط1، منشورات المخبر أبحاث في اللغة و الأدب، الجزائر، 2008، ص10.

يتعلق منها بالفلكلور (Folklore) في الرواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكده ميخائيل باختين في معرض دراسته للزمان والمكان في روايات رابْليه المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة"[1].

كما لا ننسى في معرض حديثنا عن صلة الرواية العربية الحديثة بالموروث القصصي أنّ "تأثير لغة القرآن الكريم، وجماليات حبكته الفنية وسحر تأثيراته في عملية التلقي التي تحدث للمتلقي... ثم الحديث النبوي الشريف الذي هو مصدر نثري مهم في حياتهم الأدبية والفكرية والخُلقية"[2]. وهذا لدليل قاطع على معرفة الأدب العربي للمصدر النثري منذ القدم والذي تجلى في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.

فهذه – إذا – أمثلة لآراء سلمت بأصالة الرواية العربية، إذ أنّ المتمعن فيها يجد أنّها انطلقت من موقف قومي إيديولوجي يربط الأدب بالهوية وبالتالي فهم يُقدمون جواباً إيديولوجيا على قضية أدبية، فما يَهمهم هو إثبات وجود الرواية في التراث العربي، لأنّ القول بعدم معرفة التراث العربي للرواية يُعتبر إهانة لأمةٍ كالأمة العربية التي بلغ صيتها مشارق الأرض ومغاربها، ووسعت حضارتها العالم بأسره. غير أنّ غياب الأدلة العلمية القومية يُضعف هذه الآراء ويَضعها في دائرة الطرح النقدي الضعيف والجدل العقيم.

ب. <u>الخطاب التغريبي</u>:

يَعتبر أنصار هذا الخطاب، الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب بحيث أصبحت نشأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الأوروبية. وأكد بعضهم أنّ "هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر سواءً عن طريق السفر إلى أوروبا وخاصة فرنسا وانجلترا في بعثات تعليمية أو عن طريق قراءة ترجمات الآثار الغربية."[3] وهنا يُرجع النقاد

---

[1]- بلحيا، الطاهر. الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة – جذور السرد العربي – ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، بيروت، 2007، صّ92.

[2]- وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. د.ط، منشورات اتحاد الكتب، دمشق، 2002، ص10.

[3]- دراج، فيصل. دلالات العلاقة الروائية. ط1، مؤسسة عبال للدراسات والنشر، قبرص، 1992، ص13.

نشأة الرواية العربية إلى التأثر المباشر بالرواية الغربية بعد مُنتصف القرن التاسع عشر. "فالرواية فنٌ حديث انضم إلى فنون الأدب العربي مع بدايات الاتصال بالحضارة الأوروبية وانتقل إلينا في أواخر القرن التاسع عشر على أيدي طلائع المُثقفين العرب الذين تعرفوا على الثقافة الأوروبية."[1]

وتؤكد "كوثر عبد السلام البحتري" على ذلك بقولها: "سوف يكون للتأثير الفرنسي على الأدب العربي في مصر فضل خلق لون أدبي جديد هو القصة بصورتها الحديثة"[2]. فهي جازمة وبدون أدنى احتراز على مرجعية نشأة الرواية للغرب.

"ولا نستطيع اعتبار هذا النتاج امتدادا للتراث القصصي العربي كما عرفته المقامة أو سواها من النتاج الغريب من القصة بل هو يقينا إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضي الإنتاج العربي."[3] وهنا يَنفي الناقد التأثير بالنتاج التراثي القديم ويَجزم بتأثير الرواية الغربية في المنتوج الروائي.

كما نجد "سيزا قاسم" هي الأخرى لا تنفي تأثير الأدب الغربي في نشأة الرواية إذ تقول: "من الحقائق المسلم بها في الأدب العربي الحديث... أنّ فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها، ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراءة تحت تأثير الآداب الغربية."[4] وهنا الناقدة تبني أسسها على رأيين متناقضين فهي من جهة ترجع نشأة الرواية العربية إلى التأثير المباشر بالتراث القديم ومن جهة أخرى أسّست رأيها في التأصيل لقضية نشأة الرواية العربية على التأثر بالغرب ، وهي في رأيها الأخير هذا "تستند على آراء نقاد آخرين."[5]

---

[1]- عطية، أحمد محمد. الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية). د.ط، مكتبة مدبولي، مصر، د.ت، ص08.
[2]- عبد السلام البحتري، كوثر. أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية. د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص280.
[3]- مصطفى، عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص19.
[4]- قاسم، سيزا. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). ص19.
[5]- المرجع نفسه. ص19.

كما يرى بطرس خلاق الرأي نفسه فيقول: "لا يختلف اثنان في أنّ الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنّا مُقتبسا من الغرب أو متأثر به تأثيرا شديدا."[1]
وإلى مثل هذه الآراء يذهب أديبنا الجزائري "طاهر وطار" إلى القول: "والرواية بالأصل فن، لا نقول دخيلا على اللغة العربية، إنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوهن والفلسفة فتبنوها."[2]

وبالتالي يمكن القول إنّ مُجمل الآراء المُدرجة ضمن هذا الخطاب هي آراء مثالية غير واقعية، كما أنّها غير مؤسسة على قاعدة علمية. إذ ترجع ظهور الرواية العربية إلى مُجرد النقل الآلي عن الثقافة الغربية و التأثير الشخصي بها.

بوسعنا أن نؤكد أنّ للموروث العربي موروث نثري فني غني عالي الجودة جماليا، من حيث كونه يتوافر على أهم الخصائص لِما يُمكننا أن نُطلق عليه بدايات الإرهاص لفن الرواية. إنّ الروائي العربي لا يستطيع التّملص من هذا الموروث الغني، بل إنّه لا يستطيع أن يتهرب من قدره؛ فمهما أفاد من الغرب ومن جماليات البناء الروائي، ومن سحر عبقرية الإبداع الغربي، فإنّه سريع الانجذاب إلى خلفيته الفكرية والجمالية الميثولوجية، فالتراث العربي يحتوي على إرهاصات جدية قد تؤسس لفن الرواية أو على أقل تقدير فن السرديات بمفهومه العام والشامل. ذلك لأنّ المتشككين يذهب بهم الحيف إلى أنّ الموروث العربي هو مُجرد مجموعة خرافات ومُهاترات لا تؤسس لشيء يُذكر في "الأدبية"؛ وأنّ الغرب قد تفتح علينا بهذا الفن السردي الحكائي في غالبه، وأنّ أهم المُقومات النثرية الفنية قد جاءتنا من الغرب بما فيها طريقة السرد وفنيات القص وجميع ما يتعلق به من جماليات في الطرق الحداثية خلال التعامل مع النصوص، ولكن المُتأمل في التراث العربي يتأكد لديه أنّ الغرب يكون قد اطلع وقرأ جميع ما نعرف وما لا نعرف من تراثنا العربي العتيد وأفاد منه وأبدع

[1]- بطرس، خلاق. نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية – الرواية العربية واقع وآفاق – ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ط16.
[2]- المرجع السابق. ص17.

فنونه الجديدة التي توَصَلنا بها وأبهرتنا[1]، بدليل أنّ "شكسبير كتب في عام 1533 رائعة روميو وجولييت التي يقول بأنه قد استوحى فكرتها من قيس وليلى."[2]

إذا، مهما حاول المبدع العربي التملص من خلفياته التراثية إلا أنها في حالات عديدة تتجلى في نصوصه دون أن يعبأ بذلك التجسيد.

2. تطوّر الرواية العربية:

الرواية هي أكثر الفنون الأدبية عُمقا واتساعا، إذ إنّ مِعمارها الفني يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية، إضافة إلى ذلك تُصوّر أحوال المجتمع وتُعبر عن ضمير الإنسان وهمومه وآلامه كما أنها فضاء لاستيعاب التاريخ... وقد تطورت الرواية من أداة للتسلية وحكايات المغامرات والأساطير غلى أداة فنية للوعي بمصير الإنسان وتاريخه ونفسيته ووَضْعه في المجتمع، فأضحت بذلك وسيلة لرصد وضع الأمة من خلال شخصياتها الروائية. أي أنها صارت وسيلة لاستيعاب طاقة سياسية واجتماعية هامة تُعبر عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها.

وللتفصيل في سيرورة الرواية العربية لابُدَّ لنا للانطلاق من القول الذي يرى أنّ "نشأة الرواية العربية تعود إلى التأثير المباشر بالرواية الغربية بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، ولا يعني هذا أنّ التراث العربي لم يعرف شكلاً روائياً خاصاً به، فالرواية منذ انطلاقها في أواخر القرن التاسع عشر وهي تعرف تطورات وتحولات في الشكل والموضوع بفعل التطور الحاصل في بنيات المجتمع الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، ممّا جعل سيرورة الرواية العربية تعرف ازدهارا مبكرا في بلدان عربية وتتأخر في بُلدان أخرة بسبب اختلاف وتفاوت الشروط الاجتماعية والثقافية والأدبية بين البلدان العربية. واعتمدنا في هذا الجزء على ثلاثة مراحل:

1- مرحلة التأسيس و التجنيس:

بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر، إلى بداية الأربعينيات من القرن العشرين. "هناك من يحدّد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال

[1]- يُنظر: بلحيا، الطاهر. الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة. ص89..93.
[2]- المرجع نفسه. ص93.

عناصرها الفنية والشكلية."[1] وقد ظهرت اغلب النصوص الروائية في هذه المرحلة في بلاد الشام خاصة لبنان، وسوريا، وكما في مصر، لتوفر مجموعة من الشروط الملائمة لإنتاج الرواية كالترجمة، والصحافة وغيرها.

"ارتبط ظهور الرواية في الوطن العربي بعاملين اثنين أحدهما أثر كل من مصر، ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثير في الأقطار العربية، أما العامل الآخر... ارتبط في ظهوره بتطور الاتجاه القومي"[2].

"وسوف نلاحظ أنّ الرواية في لبنان كما في مصر بدأت بمحاولات أدبية على غرار المقامات العربية..."[3]

وظهرت أولى المحاولات على يد "رفاعة الطهطاوي"، و "علي مبارك"، و "جورجي زيدان"، و "نقولا حداد"، و "فرح أنطوان"، الذين كتبوا نصوصاً توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية أو للتسلية. "فكاتب مثل جورجي زيدان ورغم العديد من ا لتحفظات على روايته، فإنّ العودة إلى التاريخ في كل ما كتب من روايات، إنّما كان يُخفي التوق للرجوع إلى عصر الإسلام الزاهر والقيم العربية الرفيعة في أوجها."[4]

"وبمجيء ثورة 1919 كانت مصر تشهد محاولات أخرى لتطوير الرواية بعيدا عن الشَوام، وتمثل ذلك في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وليالي سطيح لحافظ إبراهيم... وما لبثت الرواية أن تطورت أكثر على يد محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وغيرهما."[5]

إذا، تمثل هذه النصوص البداية التأسيسية الفعلية للرواية العربية لكنّها لا تلغي المحاولات السابقة التي مهدت لها سبيل الارتقاء والتطور.

ثم بعد ذلك تظهر العراق متأثرة بالرواية في مصر أكثر منه بالرواية في الغرب، "إذ كانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يُقلدونه ويسيرون في طريقه

[1]- برادة، محمد. أسئلة الرواية (أسئلة النقد). ط1، منشورات الرابطة، المغرب، 1996، ص18.
[2]- مصطفى، عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص19.
[3]- المرجع نفسه. ص19.
[4]- المرجع نفسه. ص20.
[5]- المرجع نفسه. ص20.

ويَعترف بعض الروائيين العراقيين بهذا التأثير إذ يقول العراقي محمد أحمد حسين "إنّ مصر أم العلوم والمعارف، وأم الكتب والتأليف، أم الطبع والنشر".[1]

وبهذا نستنتج أن الفضل الكبير يعود لمصر في تطوير الرواية العربية وقد تأثر بهم كثير من الروائيين العراقيين وغيرهم.

2- مرحلة الواقعية:

تمتد من الأربعينات من القرن العشرين إلى السبعينات منه، فمجد الرواية العربية وعصرها الذهبي في اعتقاد عديد النقاد جاء على أيدي الجيل الثاني من الروائيين العرب في الأربعينات، جيل نجيب محفوظ، وعبد الحميد جودت السحار، وعادل كامل، وعبد الحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس، وغيرهم.

ثم تقدمت الرواية العربية في الخمسينات خاصة في ظل الأوضاع التي عرفتها مختلف الدول العربية باستقلال شعوبها عن الاستعمار وبداية التّحرر الوطني، ومن أهم من مثل هذه المرحلة نذكر على رأسهم يوسف إدريس، وفتحي غانم، وحنا مينا، وسهيل إدريس، ومحمد ديب، وغائب طعمة ومطاع صفدي... وغيرهم.[2]

إضافة إلى جيل الستينات الذي امتد إبداعه الروائي حتى السبعينات والثمانينات، حيث ظهرت نصوصهم معبأة بالصوت الإيديولوجي وطرْح القضايا الاجتماعية، كما أنّ أعمالهم اكتسبت طابع الحداثة والأصالة والعمق في الطرح ومن ابرز ممثلي هذه المرحلة نجد نجيب محفوظ أيضا إذ أنّه عايش عدة مراحل، كذلك مينا حنا، وجبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوي، وصنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني.[3]

3- مرحلة التجريب والتجديد:

منذ السبعينات خاصة بعد هزيمة 1967، وما ترتيب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي، حيث خَطت الرواية مسارا مُختلفا للواقعية سمته "التجريب". فقد اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة، كما صدح صيت الذات والوعي، فالروائي صار واعيا بالبناء الجمالي للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب

---

[1]- المرجع نفسه. ص20.
[2]- يُنظر: مصطفى، عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص19...33.
[3]- يُنظر: المرجع نفسه. ص34.

المضمون. "...إذ تميزت هذه المرحلة بتجديد الواقعية وتطعيمها بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى، وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك (العجائبي والأسطورة والمحكيات الموروثة)، وكذلك اللجوء إلى اسْتعَارة سَرْدِيَة كُتب التاريخ والقصص الشعبي وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية... ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر..."[1].

عرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة يصعب حصرها، حيث يمكن ذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر: "إدوارد الخراط، والطيب صالح، وإميل حبيبي، وصنع الله إبراهيم، وحيدر حيدر، وعبد الله العروي، وسليم بركات، والطاهر وطار..."[2]؛ ففي أعمالهم تجلت الرؤية الروائية التي تحمل اتجاهات حديثة ومعاصرة مختلفة، من أهم سماتها أنّ الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة وتداخلت أساليبها مع صور العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي ممّا جعلها في حبكتها أو شخوصها أكثر تعقيدا وأعمق تركيبا[3]، فوصلت الرواية بذلك إلى دنيا النص المفتوح الذي يفضي غلى قراءات متعددة لا تصل إلى تفسير نهائي للخطاب الروائي.

وبعدما تطرقنا إلى بدايات نشأة الرواية العربية وعَرّجنا على مراحل تطورها رغم الصعوبات التي واجهتنا في تحديد كل مرحلة؛ فالرواية العربية عَرفت تطورا سواءً على مستوى الموضوعات التي عالجتها أو الأساليب والتقنيات التي وظفتها في التعبير، فطوّرت أساليبها الفنية التي ظلت تتطور مع السيرورة، والتقنيات التي استخدمتها في تجديد عوالمها وهي تسعى إلى مُواكبة تطوّر المجتمع العربي وتحولاته.

[1]- برادة، محمد. أسئلة الرواية (أسئلة النقد). ص24.
[2]- يُنظر: مصطفى، عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص 33. 34.
[3]- يُنظر: برادة، محمد. أسئلة الرواية (أسئلة النقد). ص24. 25.

الفصل الأول

الرّواية العربيّة والمرجعيّة التّراثية

المبحث الأوّل: مرجعيّة الرواية التاريخية.

المبحث الثاني: مرجعيّة التّراث الديني.

المبحث الثالث: مرجعيّة التّراث الشعبي

1- مرجعية الرواية التاريخية:

أ. بداية الرواية التاريخية في الأدب العربي :

يتّفق النّقاد على أنَّ ظهور الرواية التاريخية في الأدب العالمي "كانَ في بداية القرن التاسع عشر بَعد فترة القائد الفرنسي نابليون بونابرت، ويُعد الكاتب الانجليزي ولتر سكوت رائدا لهذا الفن"[1]، مما يدُل على أنّ الرواية التاريخية بدأت بوَادرها مع الغرب. ويرى بعض الباحثين أنّه كان لجورج زيدان الفضل في إدخال هذا الجنس إلى الأدب العربي، "ويَعُده البعض أنّه إمام هذا الفن"[2]. ويرى سهيل إدريس "أنّه دون منازع خالق الرواية التاريخية عندنا"[3].

يُرجع النّقاد ظهور الرواية التاريخية على يد جورجي زيدان وهذا ما يُنفي على قصص سليم البستاني التي ظهرت قبل روايات جورجي زيدان بعشرين عاما شَرف الرِّيادة أنّها ليست بالمستوى الفني الذي يؤهلها لذلك. ويَبقى تاريخ ظهور الرواية التاريخية يتأرجح بين اختلاف الآراء في ظهورها فهذا عبد الرحمن ياغي يرى "بريادة البستاني في هذا المجال"[4].

في حين يقرّر عبد المحسن طه الأمرين معا بقوله: "لعلّ ما دفع جورجي زيدان إلى التركيز على الرواية التاريخية يرجع إلى بعض المحاولات التي سبقته في هذا الميدان، وأهمها محاولات سليم البستاني"[5]. هذا يعني أنّ هناك اختلافا بين نقاد مصر والشام على الرِّيادة في التأسيس للرواية التاريخية والتي انحصرت بين سليم البستاني وجورجي زيدان ليؤكد في الختام عبد المحسن طه على أنّ محاولات سليم البستاني كانت نقطة انطلاقٍ لجورجي زيدان.

---

[1]- وادي، طه.مدخل على تاريخ الرواية المصرية. د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1972، ص12.

[2]- المقدسي، أنيس. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1973، ص517.

[3]- إدريس، سهيل. محاضرات عن القصة في لبنان. د.ط، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1957، ص69.

[4]- ياغي، عبد الرحمن. الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ. د.ط، دار العودة، بيروت، 1972، ص23.

[5]- طه بدر، عبد المحسن. نجيب محفوظ الرؤية والأداء. د.ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص93.

وفي نفس السياق "يحاول طه وادي التأصيل لهذا الفن في التراث العربي القديم مثل فن السيرة النبوية الشريفة و استمرار هذا الفن ليَشمل السِير والرحلات، فكان هذا مصدر الوحي والاستلهام لروايات جورجي زيدان التاريخية"[1].

و إن كنا لا ننكر أهمية هذا التراث العربي الضخم إلا أنّ التأثير المباشر يرجع إلى الأعمال الغربية التي أشرنا إليها سابقاً والتي استقى منها العرب أعمالهم.

ب. المرجعية التاريخية:

ممّا سبق يتبادر إلى أذهاننا سؤال محوري يرتكز على العلاقة التي ربطت الرواية بالتاريخ لتنشئ نوعاً خاصاً عُرف بالرواية التاريخية وعليه: **ما هي المرجعيات التي بُنيت عليها الرواية التاريخية؟**

إنَّ الموضوع الأساس للتاريخ هو الواقع، بينما الرواية متخيَّلها هو المبنى المحوري. وقبل أن تمنحنا الرواية التاريخية اندماجاً في الواقع المتخيّل نتساءل مع جيرار جينيت عن إمكانية إلغاء أحد العنصرين (الواقع/المتخيّل): **هل وُجِدَ يوماً ما متخيَّل محض؟**

وكإجابة على هذا التساؤل نأخذ ما جاء على لسان طارق علي: "الخيال عند الروائي مُقدس والحقيقة مجال للانتهاك"[2].

هنا يتساءل جيرار جينيت عن إمكانية الفصل بين الواقع التاريخي والمتخيّل الروائي، وفي نفس الوقت يُلمِّح لنا عن العلاقة التي تربط بين التاريخ والرواية، وهذا ما أكد عليه طارق علي في أنّ الخيال ضروري في الرواية، والواقع يسمح لنا بانتهاكه وتطبيق المتخيّل الروائي فيه. وبما أنّ الخيال مقدس في الرواية وهذا حتى تبقي على كينونتها ونسقها الخاص، فهي لا تخلو من الحقيقة.

إنّ علاقة التاريخ بالرواية علاقة وطيدة، إلا أنّ العلاقة الحقة هي التي استوعبت فيها الرواية بُنية التاريخ وضمتها إلى نسيجها الخاص الداخلي. وفي الانطلاقات الأولى لهذه العلاقة "كتب سليم البستاني نوعاً قريباً من الرواية التاريخية، رغم أنّ المعالم كانت لا تزال

---

[1]- وادي، طه. مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية. ص18.
[2]- علي، طارق. تأملات في الرواية والتاريخ ندوة الرواية والتاريخ- د.ط، دار الكتب القطرية، 2005، ص30.

غير قادرة على هذا الظهور"[1]. وبعده أخرج جورجي زيدان مجموعة من الروايات التاريخية التي "أعادت كتابة تاريخ الإسلام بأسلوب قصصي، لم يحاول [جورجي زيدان][2] فيه تخطي معطيات التاريخ إلا بما أضافه من متخيّل يَحكي قصص الحب التي تجمع بين أبطال الروايات"[3].

هنا يظهر أنّ جورجي زيدان وَاصل ما بدأ به سليم البستاني في إعادة كتابة التاريخ في الرواية.

"كان سليم البستاني وجورجي زيدان يذهبان إلى التاريخ ليأخذا من على سطح أحداثه التي كانت تطفو، ويشكلان منها عملا روائيا يخدم التاريخ في أحداثه كما رواها التاريخ، لكنّها مُشَكلة في عمل مترابط مشوق فيه خيط غرامي يشد الذاكرة ويَصحبُها من نومها إذا جَنحت للنوم"[4].

إذا، فإنّ استعادة التاريخ في الرواية لم يكن عملية آلية بل خضع لإعادة تركيب وربط وتعديل بحيث تتماشى كل الأحداث وتتعالق فيما بينها. أي الأحداث التاريخية من جهة والأحداث المختلفة (قصص الحب) من جهة أخرى.

لم يكن هدف جورجي زيدان من وراء رواياته يختلف عن هدف المؤرخ الذي يريد وضع الحدث بين يدي القارئ، وهذا ما أكد عليه في مقدمة رواية **الحجاج بن يوسف الثقفي** التي يقول فيها: "رأينا بالاختبار أنّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه خصوصا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه ... وتأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ندمج فيها قصة غرامية تُشوِّق المطالع على استتمام قراءتها"[5].

إذا، جورجي زيدان كان هدفه في توظيف التاريخ في روايته ترغيب الناس لقراءة التاريخ في قالب روائي مُشوِّق على عكس ما فعله غيره، و الذي كان هدفهم إلباس الرواية ثوب

---

[1]- إبراهيم، عبد الله. السردية العربية الحديثة. ط1، المركز الثقافي العربي، 2003، ص297.

[2]- [] كذا.

[3]- لوكاتش، جورج. الرواية التاريخية. تر. الكاظم، صالح جواد، د.ط، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص41.

[4]- ياغي، عبد الرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية. ط1، دار الفرابي، بيروت، 1999، ص226.

[5]- ابراهيم، عبد الله. السردية العربية، ص240.

الحقيقة، و قد دمج مع ذلك قصصاً غرامية حتى تجُرَ بالمطالع إلى استتمام قراءة الرواية جاعلاً من التاريخ الحاكمَ في الرواية و ليس العكس.

"إنّ وظيفة الروائي التاريخي لا تقتصر على إعادة تسجيل الحقائق التاريخية و نقلها إلى القارئ، فهذه مهمة وثائق المؤرخ و سجلاته. وأمّا وظيفة الروائي فتكمن في اختياره من تلك الوثائق والسجلات ما يمثل امتداداً لواقعه وحاضره، وماله صلة بواقعه وبقضايا مجتمعه الراهن بما يعيد ذهن القارئ إلى تلك الصلة التي تشُد الرواية التاريخية إلى الحاضر على الرغم من توَغُلها في الماضي"[1].

من الملاحظ أنّ أغلب الروائيين العرب قد بدأوا إبداعهم الروائي بكتابة الرواية التاريخية مثل جورجي زيدان من لبنان، ومعروف الأرناؤوط من سوريا، ونجيب محفوظ وجمال الغيطاني من مصر، وواسيني الأعرج من الجزائر... وغيرهم. حيث يسهل على الكاتب في بداية حياته الروائية أن يستقي من التاريخ المادة الأساسية لروايته من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، وما عليه إلا صياغتها وتشكيلها وإضافة بعض الشخصيات الخيالية المتعلقة بالجانب الفني الروائي للتعبير عن أفكاره الخاصة. فالباحث يرى أنّ ارتداء التاريخ كقناع لمحاكمة الواقع ومساءلته كان نتيجة لأسباب متعدّدة من أهمها الخوف من بطش الأنظمة الحاكمة في البلاد العربية التي لا تسمح لأي معارض أو مخالف بإبداء وجهة نظره بشكل مباشر وواضح. وعلى ذلك لم تكن العودة إلى التاريخ بغرض التاريخ ذاته وإنما اتخذت من التاريخ ستاراً وقناعاً لمعالجة قضايا الواقع.

وقد دأب الروائيون العرب على استلهام التاريخ وتوظيفه في إبداعهم منذ ظهر هذا الجنس الأدبي إلى يوم الناس هذا، فقد رأينا كيف اشتغل على ذلك كل من سليم البستاني، وجورجي زيدان... وغيرهم. واستمر الأمر مع من أتى بعدهم.

يمكن تلخيص أهم أهداف كتابة الرواية التاريخية ودوافعها فيما يأتي:

1- تعليم التاريخ بأسلوب الرواية لترغيب الناس في مطالعته وكان ذلك في مرحلة النشأة عند جورجي زيدان ومن لحق به.

[1]- فريحات، مريم. التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية. ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2005، ص59.

2- إحياء الماضي وبعثه من جديد، وبخاصة المجيد منه الذي يمثل البطولة لبث روح الاعتزاز والفخر بالتاريخ الوطني أو القومي.

3- إسقاط الماضي على الحاضر بتصوير الحاضر ومناقشة قضاياه من خلال النظر إلى الأحداث والمواقف المتشابهة له بالتاريخ.

4- الهروب إلى التاريخ نتيجة لانتشار حالة اليأس والإحباط وفقدان الأمل التي يعيشها العالم العربي على كافة المستويات السياسية والاجتماعية والحضارية.

5- استشراق المستقبل من خلال النظر إلى أحداث التاريخ، والتفكر في نتائجها وأخذ العبرة منها، وتجنب الأخطاء التي وقع فيها السابقون لصنع غدٍ أفضل.

6- الإبداع الفني بإعادة صياغة التاريخ وشخصياته وتقديمها بطرق فنية جديدة جذابة ومشوقة تُظهر ما لم تُظهره كتب التاريخ.

7- نقد التاريخ؛ فليس كل ما ورد في التاريخ صحيحاً، فقد يشوب هذا التاريخ بعض التزييف ممّا كتب الأولون، وقد ظهرت هذه الأفكار في مدرسة الحداثة التي تدعو إلى هَدم الماضي والشك فيه.

يتضح مما سبق الأهمية الكبرى للرواية التاريخية، فهي لا ترتبط بالزمن الماضي فحسب بل تُعبر عن الحاضر والمستقبل أيضا، وتسهم في رؤية جديدة لمستقبل أفضل من خلال النظر إلى الماضي.

ونذكر على سبيل الذكر لا الحصر نموذجاً يمثل توظيف الروائيين للتاريخ العريق وارتأينا اختيار " الطاهر وطار "، في روايته " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ".

وظّف الطاهر وطار قصة تاريخية في الرواية وهي قتل " مالك بن نويرة على يد " خالد بن الوليد – رضي الله عنه – "، وذلك أثناء حروب الردّة. وهو لم يستحضر الخطاب التاريخي كما هو وإنما انطلق منه ليكتب روايته.

عمد الطاهر وطار في هذه الرواية إلى "تصوير واقع المجتمع الجزائري في مرحلة تاريخية حرجة في شكل بناء سردي يُقيم مجموعة من الأحداث المفترضة والمتخيلة أو التي

حدثت بصورة حقيقية مع درجات في العدول عن الواقع."[1] وقد بناه على مرجعية تاريخية مستقاة من كتب المؤرخين. واعتمد وطار في بناء متخيل الرواية على "صور ومشاهد قادمة من عمق التاريخ تارة، ومن راهن الحياة تارة أخرى."[2] والذي يُهمنا هو توظيف النص التاريخي في هذه الرواية، ومن خلال الاطلاع عليها نجد أنّ وطار استحضر بعض النصوص التاريخية "لإسقاط بعض الدلالات التاريخية على الواقع، ولخلق نمط من التفاعل الايجابي الذي تقتضيه مجمل الظروف والحيثيات المنبثقة منها الرواية إذ هي قدَّمت من المنظور الذي اعتمده وطار صورة شبيهة بتلك التي أعطى التاريخ العربي الإسلامي وصفا لها فيما يتعلق ببعض الأحداث والواقع."[3]

ومن ذلك ما جاء في هذا المقطع من الرواية:

" فتح الولي الطاهر الورقة، وراح يقرأ...

- قال قتادة: فجئته فقلت؛ أقاتل أنت هؤلاء اليوم؟
- قال: نعم.
- قلت: والله ما يَحِل لكَ قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام فما عليهم من سبيل ولا أتابعك على قتلهم. فأمر بهم خالد فقتلوا.
- قال أبو قتادة: فشرعتُ حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر وعظمت عليه الشأن. فاستند في ذلك عمر وقال: أرجم خالدًا فإنّه استحلّ ذلك.
- فقال أبو بكر: والله لأفعل إن كان خالد تأوّل أمرا فأخطأه."[4]

في هذا المقطع وظف وطار الشخصيات التاريخية المتمثلة في "خالد بن الوليد" و"عمر بن الخطاب" و"أبو بكر الصديق". وقد صرّح في مقدمة روايته أنّه اتكأ "على حالةٍ وقف أمامها خلفيتان لا نقاش في نزاهتهما، موقفين متضادين؛ هي حالة قتل (خالد بن الوليد) لملك بن نويرة، في حين طلب (عمر بن الخطاب – رضي الله عنه –) برجم خالد. وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة.

---

[1]- بوسيس، وسيلة. بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص170.
[2]- المرجع نفسه. ص170.
[3]- المرجع نفسه. ص170.
[4]- وطار، الطاهر. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. د.ط، منشورات التبيين، 1999، ص129.

قال أبو بكر الصديق- رضي الله عنه -: لقد اجتهد خالد... وخلاصته أنه يشك في إصابته فله أجر واحد."[1]

إضافة إلى ذلك استحضر وطار شخصية "بلارة" وهي "بنت تميم بن المعز بن باديس من ربات العقل، وعلو الهمة، وكرم الشمائل... عني والدها بتربيتها تربية عربية قوامها العلم والدين... خطبها ابن عمها الناصر علناس الصنهاجي صاحب قلعة بني حماد..."[2] ولكن المؤلف وظف هذه الشخصية بشكل مغاير، فهي رمز الفتنة ورمز لتخلي المرأة عن تقاليدها واحتشامها، وبلارة تتحكم فيها قوي خارجية تريد أن تمرِّر بواسطتها مشروعها التغريبي الاستئصالي وذلك بإنجاب نسل جديد متنصل من جذوره، تقول: "إنّ الذين أرسلوني إليك يريدون ملأ هذا الفيف بنسل خاص."[3]

وقد ضمّت الرواية نصوصًا تاريخية كثيرة، وهي مأخوذة من كِتابَيْ " الصعلكة والفتوة في الإسلام " لأحمد أمين، و" تاريخ الردّة " لأحمد فاروق خورشيد. ويمكن التمييز بينها وبين بنية النص الأصلية عن طريق التفريق الشكلي فقط بواسطة القوسين الصغيرين (" ") حيث أتت هذه النصوص على شكل خطاب مسرود ينقله الراوي ويدل عليه القوسان.[4]

وفي مواضيع أخرى من الرواية نجد النص التاريخي يتماهى في السرد الروائي بحيث يرد "في شكل خطاب مسرود يُقدم مادة تاريخية بحثة دون وضعها بين قوسين؛ القارئ العادي لا يهتدي بسهولة إليها ويعتبرها سردا روائيا... وهي تقدم أحداثا ووقائع تاريخية يكون الروائي قد استوحاها من كتب الروائي ونقلها إلى نسيج نصه دون وضعها بين قوسين."[5] وبهذا يصبح التاريخ من كلام الشخصية الروائية التي تسرد أحداث التاريخ.

وسواء أكان إدخال النص التاريخي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي مندرجًا بحرفيته بوضعه بين قوسين صغيرتين، أو متماهيا مع السرد الروائي فإنّه قدم باعتباره "وسائل سردية كفيلة بالتعبير عن رؤية ذاتية يطرحها الروائي ويدافع عنها منذ

---

[1]- المصدر السابق. ص09.
[2]- كحالة، عمر رضا. أعلام النساء في عالمي العربي والإسلامي.ج1، د.ط، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ت، ص139- 140.
[3]- المرجع نفسه. ص118.
[4]- يُنظر: بوسيس، وسيلة. بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية. ص184.
[5]- المرجع نفسه. ص184.

البداية، فهي بمثابة أدوات خاصة تعمل على إجلاء المخفي وإبراز المسكوت عنه وإسقاطه على الواقع... فهو يصنع من التاريخ تاريخاً آخر... ويستعير منه المواد التي يشاء."[1]

وهكذا فإنّ رواية الولي الطاهر توظف النصوص التاريخية كأداة للفضح والكشف عن المخفي والاحتجاج على الواقع بطريقة واعية.

2- مرجعية التراث الديني:

يُعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الأدباء المعاصرون مواضيعهم وأسقطوها على أعمالهم الإبداعية؛ لكون الدين لازم ظهور الإنسان وتعدَّد بتعدُّد البشرية، فطبع حياتهم وأغناها بالطقوس والعادات والتقاليد الدينية. وأصبح الموروث الديني تراثا حضاريا يَقبل بتعدّد الأديان والأفكار والمعتقدات، فلا يَعني الموروث الديني العربي بالضرورة الدين الإسلامي فحسب، بل وحتى المسيحي واليهودي وغير ذلك من الأديان السماوية الأخرى.

وهذا ما أكد عليه إحسان عباس قائلا: "أما موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة، فإنّ الحديث عنه يستلزم أن توسع من مدلول التراث ومجاله، غذ هو لم يعد تراثا عربيا إسلاميا فحسب وإنّما غذا تراثا إنسانيا"[2]. لذلك فإننا نجد النص الديني قد حضر بمختلف مصادره في الأعمال الأدبية بتعدّد مذاهبه ومشاربه؛ لأنّ الدين يشكل مقوما أساسيا من مقومات هوية الفرد والمجتمع.

وقد شمل توظيف النص الديني مستويات عديدة ومختلفة "كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية".[3]

ويرى النّقاد أنّ هناك دافعين يَكمُنان وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية وهما:

---

[1]- المرجع السابق. ص180.

[2]- عباس، إحسان. اتجاهات الشعر العربي الحديث. ع2، د.ط، سلسلة المعارف، الكويت، أبريل 1978، ص118.

[3]- وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. ص138.

"1- أنّ التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي لذا وجد بعض الروائيين أنّ تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

2- أنّ التراث الديني يشكل جزءا كبرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإنّ أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه."[1]

وبذلك يكون دافع الروائي العربي معتمدا على ناحية أدبية بحتة تكفل للرواية أصالتها وعروبتها وتحقق لها انتماءها وهويتها؛ أما الدافع الثاني فيؤكد اقتراب العمل الروائي من شخصية المتلقي، وتماثله وتجانسه مع الواقع العربي الذي يمثل الدين مساحة كبيرة في عالمه وعليه يبني قيمه وعاداته ويجعله الميزان الوحيد لتقديم واقعه الاجتماعي.

أ. المرجعية القرآنية:

يُشكل القرآن الكريم بالنسبة للرواية العربية المرجع الأول باعتباره النص السامي المُقدس الذي يَرجع إليه المُبدع؛ فهو يفيض بالصياغات الجديدة والمعنى المُبتكر، إذ يصور خلجات النفوس وتقلبات القلوب وكل مظاهر الحياة الخاصة والعامة.

وأوردوا له تعاريف محدودة تميزه عن غيره من أصناف الكلام فقد قيل: "القرآن هو اللفظ العربي المعجز الموحى له به إلى محمد صلى الله عليه وسلم المُتعبد بتلاوته والواصل إلينا عن طريق التواتر"[2] . كما أنه "نص لغوي يمكن أن نصفه بأنّه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصا محوريا... وليس معنى ذلك أنّ النص بمفرد هو الذي أنشأ الحضارة... إنّ الذي أنشأ الحضارة وأقام الثقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة وحواره مع النص من جهة أخرى"[3]. وهنا تدل هذه التعريفات على عظمة النص القرآني باعتباره نصا محوريا في الثقافة العربية، حيث نجد النصوص السابقة قد أرجعت نشأة الحضارة إلى علاقة الإنسان مع الواقع من جهة ومع النص القرآني من جهة أخرى. ولمّا كان النص القرآني بهذه الصفات، سجل حضوره الدائم في المُتون الروائية العربية.

---

[1]- المرجع السابق. ص138.
[2]- البوطي، محمد سعيد رمضان. من روائع القرآن. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1990، ص25.
[3]- أبوزيد، نصر حامد. مفهوم النص –دراسة في علوم القرآن– ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص09.

ونجد النص القرآني حاضرا عند السعيد بوطاجين المعنى في روايته "أعوذ بالله" عندما يطرح الروائي أسئلة المصير وعن الوجود والكون والحياة فيأتي استلهام المعنى ضمنيا من قصة الخلق في القرآن الكريم للإجابة عن حيرة الكاتب وتساؤلاته حين يقول: "يا سادتي قصدت المقام حاجا ا هترأت عظامي في شمالهم وشمالكم... ووّدت معرفة الأرض كما ولدت من يومها الأول إلى يومها السادس..."[1].

رحلت الكاتب إلى المقام رحلة البحث عن اليقين هدفها معرفة ما يحدث في الواقع بداية من أطوار الخلق من اليوم الأول إلى اليوم السادس، كما جاء في القرآن الكريم في العديد من السور. **قال تعالى:** ﴿**اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ مَا لَكُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا شَفِيعٍ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ (4)**﴾.[2]

كان توظف السعيد بوطاجين القرآن في روايته "أعوذ بالله" توظيفا ضمنيا يفهم من صياغة الكلام؛ و كأنّه يطرح إشكالية بداية أطوار الخلق من يومها الأوّل إلى يومها السادس.

وفي الضفة الأخرى "يشكل التراث الديني الأساس الذي انبنت عليه رواية "النفير والقيامة" لفرج الحوار فبالإضافة إلى استدعاء الشخصيات الدينية كشخصية "المهدي" وشخصية "الدّجال"... ثمة حضور للنص الديني عن طريقة التناص...". حيث يتناص كلام "المهدي" مع الآيات الكريمة بقوله: "ذلك الوَعد لا ريب فيه منارا للصادقين الذين يؤمنون بالحرب... والذين يؤمنون بالحربة والسيف وطيبات الحديد وبالنهضة يوقنون أولئك على هدى من أمرهم وأولئك هم المفلحون..."[3].

يتناص المقتبس مع الآيات الأولى من سورة البقرة. **قال تعالى:** ﴿**الم (1) ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ (2)الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ**

[1]- بوطاجين، السعيد. أعوذ بالله. ط5، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص05.
[2]- سورة السجدة. الآية، 63.
[3]- وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. ص140.

﴿يُنفِقُونَ (3) وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ (4) أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ(5)﴾.[1]

وهكذا نلمس توظيف فرج الحوار للنص القرآني بسمة بارزة، فنجد أنّ الروائي قام بتحوير النص الديني عبر الاستبدال ليجعله مناسبا للفكرة التي يريد التعبير عنها وهي تصوير ما يحدث في الواقع، أي أنّ الروائي وظف النص الديني للتعبير عن الواقع المعيش بعد أن أجرى عليه تغييرا مسَّ دلالته فقط، فالنص الروائي حافظ على المعنى العام للإيمان و النفاق كما هو وارد في القرآن.

إنّ استثمار النص القرآني في الرواية العربية وحضوره القوي فيها شكل مرجعية فكرية وثقافية، سواء على صعيد الرؤى والقناعات، أو على صعيد الجوانب الفنية والجمالية؛ بحيث نجد أنّ معظم الروائيين على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الفكرية والسياسية قد نهلوا من النص من النص القرآني، وحاولوا من خلاله معالجة معظم القضايا الراهنة، حيث سيطر على قواعد وتقنيات الكتابة الروائية، فتفاعلت لغة النص الروائي مع لغة النص القرآني.

ب. مرجعية القصص القرآني:

إنّ تميز القصص القرآني يرجع إلى طبيعته، من حيث هو قصص هادف يسعى إلى تقديم عرض محدد، يشخص أحداثا تتناغم والغرض الذي وردت من أجله.

ظهر هذا النموذج في العديد من الأعمال الروائية أمثال ما قدمه واسني الأعرج في روايته رمل الماية – فاجعة الليلة السابقة بعد الألف –.

"يستفيد واسيني الأعرج من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "البشير المورسكي"، ويزج بطل روايته في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف"[2]. "فبطل الرواية قبل المجيء إلى الكهف كان يعيش في حي البيازين أحد أحياء غرناطة، ولمّا بدأت محاكم التفتيش بملاحقة المورسكيين، هرب متجها إلى ألميريا، وبعدها غادر إلى بلاد أخرى، بعدما اشترى له أخوه صك غفران من اليهودي ساموئيل، يتعرض البشر إلى أهوال

[1]- سورة البقرة: الآية، 1- 5.
[2]- وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. ص154.

ومخاطر كثيرة وينجو منها بأعجوبة إلى أن تقذفه الأمواج إلى جزيرة مهجورة حيث عثر عليه الحكماء السبعة، ووضعوه في كهف قديم وطلبوا منه البقاء حتى يحين موعد خروجه. نام واستيقظ بعد ثلاثة قرون ونصف، فوجد في انتظاره راعياً اصطحبه إلى مملكة نوميديا أمدوكال"[1].

بالنظر إلى تفاصيل قصة البشير المورسكي، نجد هناك تطابقا مع ما وقع للفتية في قصة أهل الكهف، حيث أنّ فرار الفتية من مدينتهم يُختتم باللجوء إلى الكهف وهو ما نجده في سورة الكهف في **قوله تعالى:** ﴿فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11)﴾.[2]

إضافة إلى بعض التفاصيل المتشابهة بين القصتين كذكر العدد سبعة، ووُجود الراعي والكلب. ورد في **قوله تعالى** ﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا (22)﴾.[3]

أمّا في الرواية فجاء في قوله: "في الحقيقة بَدأت معي هذه الفظاعات من اللحظة التي قادتي فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة، كانوا ستة وعندما انظم إليهم الحارس صاروا سبعة..."[4].

وكذلك: "حتى الراعي الذي وجدته عند مدخل الكهف لم يُقنعني في البداية بسهولة"[5].

وذكر الكلب في قوله: "...كانوا يَجُرّون في أثرهم كلباً أليفاً لا ينبح إلا عند الضرورة..."[6].

فيما سبق نلمح أوجه التشابه بين الرواية والقصص القرآني في عدة جوانب منها ذكر العدد سبعة ، والكهف، و النوم ، والكلب والراعي...

ترتكز طريقة توظيف الرواية للقصة القرآنية على التشابه والاختلاف، فالبشير المورسكي يختلف عن أهل الكهف في طريقة نومه فيذكر: "تأكدت هذه المرة أنّ الزمن

---

[1]- المرجع السابق. ص154.
[2]- سورة الكهف. الآية 11.
[3]- سورة الكهف. الآية 22.
[4]- واسيني، الأعرج. رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- ط1، دار كعنان للدراسات والنشر، دمشق، 1993، ص20.
[5]- المصدر نفسه. ص33.
[6]- المصدر نفسه. ص41-42

الذي مرّ لم يكن هيناً وأنّ ما وقع لي ليس بعيداً عمّا حدث لأهل الكهف؛ الفارق بيننا أنّ نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله، فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ"[1]. يَعني هذا أنّ الفتية ناموا بهدوء دون أحلام، أمّا البشير فقد واجه أحلاما وكوابيس رأى فيها أهولا فظيعة؛ فكان الاختلاف في الحلم وسيلة فنية متميزة على صعيد ذكر التفاصيل عند واسيني الأعرج، بخلاف ما جاء في القرآن الكريم الذي ركز على تكثيف المعنى ولم يغرق في التفاصيل لا في وصف المكان ولا في وصف الأشخاص.

ويضيف الروائي "...مدَدت يدس باتجاه الفجوات نزعت الأتربة بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلوى الأخرى، قطعا قطعاً حتى اللباس الذي كنتُ أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة التي حاولت إزاحتها، ومع ذلك لم أشعر لا بالتعب ولا بالوهن..."[2].

وفي ذلك مساحة كبيرة أطلق فيها الروائي العنان للخيال في الوصف والاسترجاع، كما استثمر الروائي هذا الاختلاف في النقاد إلى جراح الذاكرة، والعودة إلى جانب مهم من تاريخ العرب والمسلمين في الأندلس ليروي لنا مأساة المسلمين بعد سقوط الأندلس، وما فعلته بهم محاكم التفتيش لتبقى لعنة الظلم والاضطهاد تطارد حتى الناجين منهم إلى الضفة الأخرى ضفة المملكة، وهي إشارة ضمنية إلى راهن ومستقبل أحفادهم.

وهكذا نجد أنّ بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر شيّد على المفاصل الرئيسية للقصة الدينية، أراد من خلالها الروائي أن يُضفي على ملامح شخصية البطل صفات الصبر، والقوة والإيمان، والقدرة على التحمل.

هذا نموذج من بين مئات النماذج الروائية التي استلهمت القصص القرآني كمرجعية في كتابة الرواية العربية.

وفي الأخير يمكن القول إنّ القصص القرآني في مُجمله شكّلَ مرجعية دينية مهمة عبّرت عن انتماء وثقافة الروائي، وبلورت رُؤاه وتصوراته اتجاه الواقع؛ كما عكست بيئته و بيّنت مرجعياته الفكرية والمعرفية.

---

[1]- المصدر السابق. ص43.

[2]- المصدر نفسه. ص42.

3- مرجعية التراث الشعبي:

ساهمت الرواية العربي – على غرار قريناتها في المجتمعات الأخرى – في حفظ تراث المجتمعات العربية باعتبار "ما يبقى من الماضي ماثلا في الحاضر الذي انتقل إليه ويستمر مقبولا ممن آل إليهم، وفاعلا فيهم لدرجة تجعلهم يتناقلونه بدورهم على مرِّ الأجيال."[1] وعلى هذا الأساس طفق الروائيون ينهلون من منابع التراث التي تخدم موضوعاتهم المستوحاة من الواقع المعيش للإنسان وهكذا أصبح للأدب الشعبي مكانة يحظى بها في تأكيد هويته وحضوره، ووجد الكاتب في التراث الشعبي – إضافة إلى العادات والتقاليد وغيرها – بُعدا جماليا مشوِّقا، حاول أن يستغله في كتاباته قصد التأثير على متلقيه لمراجعة التاريخ واستنهاض الهمم وتنبيه الغافلين.[2]

وأقرب ضبط لمفهوم التراث الشعبي أنه "يطلق مصطلح التراث الشعبي ليشمل ما تراكم خلال الأزمنة من موروث أمة مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد"[3]. وبهذا، فالخاصية التي تميزه هي أنّ مصدره مجهول، ومعنى ذلك أنه لا ينتمي إلى ملكية خاصة، بل هو محفور في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب.

لم يكن التراث الشعبي بادئ الرأي دالا إلا على الموروث الشفوي الذي تنتجه السذاجة الجماعية، وتكتسبه الشخوص اكتسابًا عفويا، وتتداوله الألسن تداولا مُتْعِبًا في حياتهم اليومية، فاتّهم أنه غير راقٍ وسوقيّ وعامي، فانصرفت عنه الدراسات وتأخر الاهتمام به؛ ثم مافتئ أن انتبهت الدراسة إلى أهميته واكتمل شقه الشفوي بأنواعه المادية والفكرية، وأضحى "لا يمثل التراث الروحي أو التراث الشفوي فقط، بل إنه بالأصل يمثل التراث المادي الذي عاشه الشعب."[4]

---

[1]- بونت، بيار. وإيزار، ميشال. وآخرون. تر: الصمد، مصباح. معجم الأنتولوجيا والأنتروبولوجيا. د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006، ص366.

[2]- يُنظر: مخلوف، عامر. توظيف التراث في الرواية. د.ط، منشورات دار الأدبي، 2005، ص15-16.

[3]- بلحيا، الطاهر. التراث الشعبي – الرواية الجزائرية – د.ط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص09.

[4]- الخوري، لطفي. في علم التراث الشعبي. د.ط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، ص09.

إنّ توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية لم يكن مجرد صدفة، بل كان لهذا التوظيف أسبابه ودوافعه التي حفزت الأديب والمبدع على العودة إلى تراثه والغوص فيه واستخراج مكنوناته وإعادة صياغتها وإنتاجها لنقا الأفكار والرؤى التي يريدها الكاتب.

واستخدام التراث الشعبي في الرواية يكون بكيفية تتماشى والموضوعات المطروحة والقضايا المعالجة مع الأخذ بعين الاعتبار الجانب الفني في التقديم لهذا الموروث "فالروائي المعاصر لا يورد لنا التراث الشعبي كما هو بل يعيد صياغته ويضيف إليه أبعادًا جديدة من شأنها أن تعيد إليه الحياة، بحيث ينسجم مع العصر ويستجيب لطبيعة الهموم التي يعانيها إنسان العصر الحديث."[1]

لقد أصبح توظيف التراث الشعبي توجها واضحا في كثير من الفنون المعاصرة والرواية بالأخص، فالرؤية الجديدة للتراث ساعدت على توظيفه في الأعمال الروائية وقد ساعدت تلك "الطبيعة الرمزية للتراث الشعبي على هذه العودة، فهو غابة من الرموز المتشابكة التي من شأنها أن تحوّل في يدّ الفنان المعاصر إلى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة."[2] يصنع بها المؤلف أشكالا متباينة توحي بجمال متشظٍ. فقد "كتب جورجي زيدان "غادة كربلاء"، كما كتب سليم البستاني "الهيام في جنان الشام"، وكتب أحمد فارس الشدياق "الساق على الساق فيمل هو الترياق"، بالإضافة إلى "تخليص الأبريز في تلخيص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي. ويتضح من خلال العنوان المسجوع في اختيارهم للأسلوب العربي التقليدي."[3] ولعلّ أهم مرجعية تراثية شكلت قاسما مشتركا لعددٍ كبير من الرّوايات تمثلت في مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة؛ فلقد تعدّدت طرق الروائيين في توظيفها "فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة ووظفها بشكل كلي كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة وليلة"؛ وبعضهم ضمّن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة كرواية "سلطان النوم"، و"زرقاء اليمامة" لمؤنس الرّزاز، في حين اكتفى الروائيون بالإشارة إلى بعض الصوّر والموضوعات."[4]

---

[1]- مسلم حمادي، صبري. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص16.

[2]- المرجع نفسه. ص16.

[3]- مخلوف، عامر. توظيف التراث في الرواية. ص16.

[4]- وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. ص27.

إذا، أصبح الروائيون بداية من القرن العشرين يتلقفون من مخزون التراث الشعبي ملامح وقصصا وأساطير وخرافات وسير شعبية وغيرها، ممّا جعل حضور التراث الشعبي في الرواية شيئا مهما. ولا يكاد الباحثون يتفقون على تصنيف واحد لعناصر التراث الشعبي، وأشهر تصنيف لها هو الذي أورده محمد الجوهري حين قسّم التراث الشعبي إلى أربعة أقسام وهي: الأدب الشفهي، العادات والتقاليد، المعتقدات والمعارف الشعبية، الثقافة المادية والفنون الشعبية[1] :

1-3 – الأدب الشفهي:

يقصد به الأدب الذي قام على الكلمة تنقل من جيل إلى جيل شفاهة و"تندرج فيه كل الأشكال التقليدية المنطوقة من حديث وغناء وصوت، وتتصف بصفة التكرار."[2] ومن ذلك فن القصص والنوادر والملاحم الشعبية، والأشعار والأهازيج والأزجال ومَنادب الرثاء وكذا الأمثال والحكم والأحاجي والألغاز الشعبية. فهو "صنو الأدب الفصيح، فيه ما فيه من خصائص وفنون."[3] فلا يصح إغفال كون هذا الأدب البسيط الساذج الأصل الأوّل الذي خرج منه الأدب الفصيح وتطور عنه. وبالرغم من تناقله عبر العصور على الشكل الشفوي إلا أنه ما فتئ يدخل عالم الكتابة.

وقد تنوعت أشكال الأدب الشفهي وتباينت، ويمكن حصرها فيما يلي:

1-1-3 – المثل الشعبي :

يمثل المثل الشعبي نوعا من الإبداعات الشعبية، فهو لا يزال يلعب دورا مهما في الحياة الاجتماعية المعاصرة باعتباره قادرا على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة. فالأمثال هي "وشْيُ الكلام وجوهر اللفظ، وحلْيُ المعاني؛ تخيَّرتها العرب وقدَّمتها العجم ونُطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان؛ فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة. ولم

[1]- يُنظر: الجوهري، محمد. وآخرون. النظرية في علم الفولكلور. جامعة القاهرة والمعهد العالي للفنون الشعبية، القاهرة، مصر، 2003. ص من 10 إلى 14.
[2]- المرجع نفسه. ص10.
[3]- بن غيث البلادي، عاتق. الأدب الشعبي في الحجاز. ط2، دار مكة للطباعة والنشر، السعودية، 1982، ص 08.

يسر شيء مسيرها ولا عمّ عمومها."[1] وهذا ما يؤكد الخاصية الجمالية للمثل عن وضوح المعنى وجمال الأداء وعموم الدلالة، ويفسر سعة المثل و تميُّزه عن باقي الأشكال الأدبية المعروفة في عصره. كما أنّه وليد ظرف خاص ومناسبة معينة، أجادت به قريحة من قرائح عامة الناس.

والذين يتداولون الأمثال الشعبية لا يهمهم مصدرها، بقدر ما يهمهم الأشياء الجميلة التي تضيفها تلك الأمثال إلى حياتهم و"يتداول الناس ولاسيما الأمِّيون منهم الأمثال الشعبية في مختلف المناسبات، ويحاولون صياغة أرائهم وأفكارهم بواسطتها بعد أن عجزوا في كثير من الأحيان التعبير عنها بالقراءة والكتابة."[2] فهو إذن فرصة للأمّي حتى يُعبِّر عن رأيه وبطريقة ترفع عنه الحرج. كما له في نفس الوقت طابع تعليمي يطلعنا على حقيقة تجربةٍ ما.

ومن ذلك، ما ورد من أمثال شعبية في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة؛ إذ جعل الروائي الأمثال الشعبية في الرواية تؤدي دورا مهما في الحياة الاجتماعية، أراد من خلالها تصوير مجتمع قِروي وقد جاءت كالآتي:[3]

- ✓ التجربة: "ما يدري بالمزود غير اللي انضرب به."
- ✓ الإيمان بالقدر: "ناكلو القوت ونستناو الموت."
- ✓ المحبة: "لا تمشي الرِجل إلا حيث يحب القلب."
- ✓ الفرح: "إذ شبعت الكرش تقول للرَاس غنيلي."
- ✓ المصيبة: "جرح الكبدة لا يضر إلا صاحبه."

وهكذا أعطت هذه الأمثلة الشعبية الواردة في الرواية والتي سعت الشخصيات إلى توصيلها للمتلقي داخل النص وخارجه بعدا جماليا لبناء النص باعتبارها مُرتكزا فنيا. كما سعت إلى تعميق المضامين وإضفاء خصائص الواقع لتكون الرواية معبرة بصدق عن جوها الطبيعي.

---

[1]- ابن عبد ربه. العقد الفريد. دار الكتاب العرب. ج3، د.ط، بيروت، 1982، ص63.
[2]- بوسماحة، عبد الحميد. الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. د.ط، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص104.
[3]- بن هدوقة، عبد الحميد. ريح الجنوب. د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص 16، 17، 31،57.

3-1-2 – الأغنية الشعبية:

يمكن تعريفها على أنّها "قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين في الأزمان الماضية ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن... وهي الأغنية التي أنشأها الشعب."[1] تعبر عن حالات مختلفة وعن التغيرات التي تطرأ بين أفراد المجتمع. فهي "موَّال من الشعر الملحون يعبِّر عن حالة خاصة تجول النفس البشرية في حالتي الفرح أو الحزن، وهي تعبير صادق يعبّر عما يختلج في العواطف والوجدان من ضغط، حزن، ألم، كلمات بسيطة، عامة، لغة لهجية".[2] كما نجدها "غنية بالمغزى والرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع الكون كله، ولا عجب بعد ذلك إذا شَعَر أنّ العالم كله يتحدث من خلال هذه الرموز".[3] ورثت الأغنية الشعبية رصيداً ضخماً من الرموز والدلالات الموحية، الشيء الذي جعل كل فنان يستطيع أن يستمد منها ما يغني تجربته الفنية ويعمقها، ويستفيد من طبيعتها الرامزة التي تتسم بالشمول والاستمرار والقدرة على اختراق حاجز الزمن.

استلهمت الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ومنها الجزائرية هذه المادة الشعبية على شكل أغاني وأهازيج موسومة بطابع محليتها، واتخذها الروائيون رمزاً للتعبير عن هوية الشعب. وتحضر الأغنية الشعبية عند أحميدة العياشي في روايته "هوس" عند حديثه عن مدينة ماكدرة. يقول[4] :

ولفي غاروا الحسود نكروا أفعالي

ولفي ونا اللي سهرت الليالي

ولفي أبطال ماكدرة في الطلايع

ولفي فودات غابطات المسالي

---

[1]- مرسي، أحمد. الأغنية الشعبية. د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص05.
[2]- المرجع نفسه. ص40.
[3]- إبراهيم، نبيلة. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ط3، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، 1991، ص08.
[4]- العياشي، أحميدة. هوس. د.ط، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2007، ص60.

ولفي بلباس والطبع والصنايع

يامكدرة راهم نكروك، فالمنام شفت الديوبة

تكل فيك وأنت حية، يا دين الله وأنت حية

يرثي الروائي حال منطقة ماكدرة بعدما تآمر أبنائها عليها، فحل بها الهوان والخراب.

هذان شكلان من الأشكال التي تندرج ضمن الأدب الشفهي ذكرناهما على سبيل المثال لا الحصر.

2-3 – العادات والتقاليد:

وتدخل في هذا الباب جميع السلوكات والممارسات التي تطبقها جماعة بعينها في مكان بعينه كالمواسم والأعياد والأفراح والمآتم وكل ما له علاقة بطرائق الحياة اليومية المرتبطة بمناسبة من المناسبات المُجمع على إحيائها بشكل من الأشكال. وهي "ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية، وهي حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي، نصادفها في كل مجتمع. تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية العامة عند الشعوب البدائية والمتقدمة، وتصنف الموضوعات التي تندرج تحت ميدان العادات والتقاليد الشعبية إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي : عادات دورة الحياة (ميلاد، وزواج، ووفاة)، ثم الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام، ثم الفرد في المجتمع المحلي."[1]

ونظرا لأهمية العادات والتقاليد في حياة الفرد، حفلت العديد من النماذج الروائية العربية بتصوير بعض العادات ومن ذلك:

1-2-3 – الزواج:

يعتبر من أقدم الروابط الاجتماعية التي عرفتها الأمم والشعوب وقبل أن تتم هذه العلاقة، أو هذا الرابط نجد له عادات وتقاليد معينة تختلف من مجتمع لآخرّ ومن منطقة لأخرى؛ سواء تعلق الأمر بشروط الزواج أو بالإعداد له أو مظاهر الاحتفال به.

[1]- أبو طالب، إبراهيم. الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية – دراسة في التفاعل النصي – د.ط، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، الجمهورية اليمنية، 2004، ص40- 41.

وضمن هذا السياق نجد عادات الزواج وتقاليده حاضرة في رواية خيرة والجبال لمحمد مفلاح: " قالت لي أمي يوما ونحن نفتل الكسكس استعدادا للاحتفال بعرس ابنة البطش: يا عائشة... أقتلي الشيطان في نفسك."[1] ومن هذا، فالكسكس هو الطعام التقليدي والأساسي لكل وليمة.

ويضيف: " رغِبة فالانصراف، ولكن وجدت نفسي مشدودا إلى الصوت الذي يناجي النفوس الظامئة ليوم منير... نهضت، ألقيت عمامتي وفي حلقة النساء رقصت ورقصت حتى فقدت الوعي..."[2] وهنا يعبر الروائي عن الرقص الشعبي والذي يعتبر من أعرق الفنون التي مارسها الإنسان في بيئته.

وضمن هذا التوجه تُقدم رواية "الموت في وهران" للحبيب السائح صورة قاتمة عن ذهنية المجتمع الذكوري التي تجبر المرأة على الزواج دون موافقتها وذلك من خلال شخصية حسنية "كانت لا تزال طالبة في الثانوية في السنة النهائية لمّا أجبرت على قبول خطبة عبد الجبار معموري... في ليلة خطبتي نشب العدّ التنازلي لبداية مأساتي".[3] وبهذا نلاحظ أنّ العادات والتقاليد تختلف حسب عقليات الأفراد منها المفرحة والمبهجة، ومنها التقاليد البالية المخالفة للتشريعات الوضعية والسماوية.

2-2-3 – كرامات الأولياء الصالحين:

ارتبطت فكرة الصراع بين الخير والشر دائما بوجود أشخاص للدفاع عن الحق ونصرته؛ مَنَّ الله عليهم بفضائل جعلتهم محلَّ اهتمام العامة من الناس. فعُرفوا بالأولياء الصالحين لاعتقاد العامة أنّ قصص الأولياء "تتجسد في الإنسان النموذج القابل للاحتذاء والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفا للمحاكاة، لأنها تتسم بالفضيلة وبالبطولة، وتتحقق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة."[4] فتجد العامة يعكفون على زيارة الأولياء والتبرك بهم من أجل طلب المساعدة في قضاء الحوائج المختلفة. لأنّ الأولياء

[1]- مفلاح، محمد. الأعمال الغير كاملة (خيرة والجبال). د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، الجزائر، 1986، ص478.
[2]- مفلاح ،محمد. الأعمال الغير كاملة (رواية الانهيار)، ص43.
[3]- السائح، الحبيب. الموت في وهران. ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، ص69.
[4]- بورايو، عبد الحميد. القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية). د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص22.

"رجال مُقربون إلى الله، لهم إمكانية الاتصال به أكثر من غيرهم ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات."[1]

كل هذه المعتقدات والتصورات التي يحملها المجتمع عن الأولياء جعلت الولي الصالح محاطا بهالة من التقديس وأضحت تبدو طبيعية لكونها عادة من عادات المجتمع المتعارف عليها. فعن التبرك بالأولياء يذكر الحبيب السائح في رواية "تماخست"، " وكانت أمي إذ عدت بصُداع في رأسي دهنت جبهتي بتراب سيدي محمد..."[2]. يقدم لنا الروائي صورة عن كرامات الأولياء من خلال القدرة على إشفاء المرضى لمجرد وضع تراب الولي على موضع الألم وهي قدرة معجزة.

3-3 – المعتقدات والمعارف الشعبية:

أخذ موضوع المعتقدات الشعبية مكانة بارزة في العديد من الدراسات، لما له من أهمية، ولما له من سلطة جائرة على المجتمعات يتحكم فيها وتخضع له بكل إرادتها وتمارسه بكل تلقائية. و"ترتبط هذه الاعتقادات من حيث نوعيتها وأساليب ممارستها بطرق التفكير والمعيشة التي يتميز بها الإنسان... وقد تداخلت هذه الاعتقادات بالدين"[3]. فالمعتقدات هي من أوّل أشكال التعبير الجماعية للخبرة الدينية الفردية، التي خرجت من حيِّز الانفعال العاطفي إلى حيِّز الانفعال الديني. وهي كل ما يؤمن به الشعب من أفكار تتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي.[4] وتعُم جميع المستويات، فتراها عند الأمي والمتعلم، والسبب راجع إلى ذلك التفكير البسيط المجرد من أصول المعرفة العلمية لدى الناس؛ في حين يتوفر بدرجات متفاوتة في جميع مستويات السلم الاجتماعي لأفراد المجتمع الواحد[5].

---

[1]- بورايو، عبد الحميد. الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر). د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص127.

[2]- السائح، الحبيب. تماخست دم النسيان. د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص35.

[3]- بوسماحة، عبد الحميد. الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. د.ط، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص59 – 60.

[4]- يُنظر: حمزاوي، سعيدة. صورة المرأة في المعتقدات الشعبية – الموروث الشعبي وقضايا الوطن-. د.ط، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع، الوادي، 2006، ص225.

[5]- يُنظر: بوسماحة، عبد الحميد. الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص79.

وتتد اخل هذه المعتقدات مع العادات والتقاليد السالف ذكرها. أمّا المعارف الشعبية فهي من قبيل المُداواة بالحشائش الـ برية، والتنجيم والشعوذة لجلب الحظ، أو منع الرزق حسدًا لصاحبه. وبعيدا عن كون هذه الممارسات صائبة أو خاطئة فإنّها مَثّلت تراثا شعبيًا إنسانيًا.

وقد حضيت الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة بحضور عناصر متنوعة من المعتقدات الشعبية منها:

1-3-3 – السحر والشعوذة:

السحر موضوع قديم قدم الإنسانية، وهو "إخضاع الحوادث الطبيعية للإرادة البشرية وحماية الفرد من الأعداء والأخطار ومنحِه القوة لإلحاق الضرر بالأعداء"[1]؛ أما الشعوذة أو "كما يقال الشعبذة وهما خفة في اليد، وسمي الساحر أو من يدعي التحكم في أسرار السحر مشعوذا لقدرته على ما لا يقدر عليه غيره"[2]. وقد انتشرت هذه الظاهرة في العالم العربي وفي المجتمع الجزائري على وجه الخصوص، فأصبحت رؤية العرافة أو الساحرة يقتضي أخذ موعد مسبق لمقابلتها. ونجد ذلك في رواية "هموم الزمن الفلاقي" لمحمد مفلاح حين تكلم عن شخصية سعدية التي كانت تحب "حماد" ولكنّ أباها أرغمها على الزواج من "جلول الكبي"، وقبل زواجها كانت مهتمة بحماد الذي لم يكن يعلم بحبها له، ودفعها ذلك إلى كتابة حرز المحبة عند الشيخ مسعود، ولم يُحدِث الحرز مفعوله كما تمنت.[3]

وفي موضع آخر نلحظ شخصية "عباس البري" الذي أغرقهُ التفكير في همومه الشخصية – التي انقسمت بين هروب زوجته من البيت وبين مصير مركز الزنبقة الذي أفنى عمره كله في بنائه فلم يبقى أمامه سوى التفكير في السفر إلى العاصمة – يقصد هو الآخر العرافة؛ "ومن شدة وساوسه زار أمس العرافة "منونة"... وكانت المرة الثانية التي يقصد فيها العرافة المكتنزة الجسم، الغامقة السمرة. وبسط لها كفه اليمنى وسألها بقلق: أريد أن أعرف ماذا سأجني وراء هذا السفر؟ وقلبت فيه العرافة "منونة" عينيها الجاحظتين...

---

[1]- المرجع نفسه. ص80.

[2]- مرتاض، عبد المالك. عناصر التراث الشعبي في اللاز – دراسة في المعتقدات والأمثال – ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص15.

[3]- يُنظر: مفلاح، محمد. الأعمال الغير كاملة (رواية هموم الزمن الفلاقي)، ص290.

وبسطت يده اليمنى على يديها الخشنتين... سيأتيك خبرها وسيسعدك كثيرا. وغمغم، متى أتلقى هذا الخبر ؟ قالت له العرافة وهي تحدق في وجهه الحائر: عليك بالصبر الجميل."[1]

إنّ هذا النوع من المُمارسات التي لا تمُتُّ إلى الدين الإسلامي بصلة، أقل ما يقال عنها إ نّها أساليب شيطانية يلجأ إليها بعض أفراد المجتمع، وهذا يُدل في حقيقة الأمر على أنّ الاعتقاد بالسحر والشعوذة لا ينحصر لدى فئة مُحدّدة من المجتمع، بل تعدّى إلى فئات أخرى. فهو لا يتمثل عند المرأة فقط بل حتى عند الرجال.

2-3-3 – الوَعْدَات:

تتمثل في إعداد مأكولات شعبية على نخب الأولياء إذا ما تحققت أغراضهم. لأنّ الأولياء في نظرهم يحقّقون أماني الذين يدعونهم بصق، ويَحْضُرون إليهم بقلوب صادقة، ويتوعدونهم بإحضار شتى الأشياء من أجلهم عرفانا بالجميل، فمنهم من يقيم الذبائح على أضرحتهم، ومنهم من يقوم (بزَردات) من أجلهم، ومنهم من يُنذر بأشياء أخرى. وترى ذلك يتجلى في رواية الزلزال لطاهر وطار؛ ففي الرواية نذر عبد المجيد إذا ما تحقق له هدفه أنْ يُقيم وعدة من أجل الولي سيدي راشد وأن يقدم له عُلبة شمع إذا ما رُزق بطفل من زوجته فيقول: "وعدة لسيدي راشد بعلبة شمع مقابل حمل زوجتي"[2]. وفي موضع آخر يُعلن أنه سيُقِيم وعدة من أجله إذا ما زلزل المدينة وقضى على كل سُكانها فيقول: "وعْدَتك كبيرة يا سيدي راشد، فعجل، عجل خير البر عاجله، نار فتنة آكلة أو زلزال مهول قضى على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والطلبة النقابيين، أعد بعث أمة جديدة ليس فيها سوى نحن السادة والأشراف."[3] فالوَعْ دة من المعتقدات التي تبدوا جليا واضحة في الرواية لأنها تُعتبر إحدى الوسائل التي يتقرب بها العامة إلى الأولياء تبرُكا بهم حتى تتحقّقَ أمانيهم وينالوا بركتهم وحفظهم.

---

[1]- المرجع نفسه. ص75.
[2]- وطار، الطاهر. الزلزال. ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. 1976. ص134.
[3]- المرجع نفسه. ص136.

4-3 – الثقافة المادية والفنون الشعبية:

يضم هذا النوع من التراث الشعبي كل الانجازات المادية التي تنتجها المهارة الشعبية كالفخار والنقوش والمنسوجات والأدوات التقليدية، كما تشمل فنون الألعاب الشعبية مثل (الضامة) و(الخربقة) و(الكادشة) و(شد الحبل)، وغيرها وكذا ألعاب الفروسية والبارود وأدوات العرض الدرامي الفولكلوري.[1]

ونذكر على سبيل الذكر ما تجلى منها في الرواية العربية:

1-4-3 – الألعاب الشعبية:

تعتبر من التقاليد الضاربة بعمق في المجتمع؛ فهي ألعاب الغرض منها التسلية وتمضية أوقات الفراغ. غالبا ما تكون في المقاهي باعتبارها أماكن عامة يلتقي فيها الناس، وغالبا ما تُمَارَس مساءً إلى ساعات متأخرة من الليل. ولقد وظّفها محمد مفلاح في رواية الانكسار "سكان الحي الذين أمضوا في أضواء المصابيح وقتا طويلا من الليل في لعب الدومينو، والدَّامة والشطرنج"[2]. ويضيف "ويحاول عمار الحر وبحماس كبير أن يُقنع صديقه برأيه... ويكفَّ عن التفكير مفضلا... لعب الدومينو في مقهى الزبير الزهوري أو مقهى السعادة"[3].

إنّ الألعاب الشعبية عامة لها تاريخ مرتبط بتاريخ الفرد الجزائري، إذ يمكن القول إنّها متصلة في عاداته وتقاليده؛ حتى إنّ الروائيون العرب لا ينفكون على ذكرها في رواياتهم مشيرين بذلك إلى الممارسات اليومية للأفراد.

2-4-3 – الأثاث الشعبي:

لقد كان اهتمام الروائيين بالأثاث الشعبي واضحا في أعمالهم؛ فقد وجدوا في متاع البيت صورة صادقة تتمثل في سبل العيش وما توارثوه عن أسلافهم في براعة استغلال ما توفّر لديهم من مواد أوّلية بسيطة لتأثيث مساكنهم.وهذا ما نجده في روايات محمد مفلاح، فكانت الزربية نموذجا ذكرهُ الروائي في رواياته. "جلسَتْ قرب زوجها الممدّد تحت الفراش

---

[1]- يُنظر: أحمد مصطفى، فاروق. ومفرت العشماوي، عثمان. دراسات في التراث الشعبي. ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008، ص37.

[2]- مفلاح، محمد. الانكسار. د.ط، دار طليلة للنشر والتوزيع، 1430، 2010. ص76.

[3]- مفلاح، محمد. الوسواس الغريبة (على هامش مقتل الأرملة الثرية). دار الحكمة للنشر والترجمة، 2005، ص43.

الصوفي القديم المزركش بالألوان الحمراء والزرقاء، والذي ظل يُذكرها بيوم زفافها؛ أمها هي التي نسجته لها لتأخذه مريم إلى بيت زوجها."[1] وجاء أيضا "وجلس إلى جانب والده الممدَّد على زربية قديمة مبسوطة في الجهة اليمنى من المدخل..."[2].

وبهذا فقد عكس الأثاث الشعبي الظروف الجغرافية والاقتصادية التي اعتمد عليها الإنسان الشعبي في مجال التأثيث بالمواد المتوفرة في البيئة المحلية

لقد كان توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية بهدف تأصيل الرواية وتخليصها من أسْرِ الرواية الغربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جهة أخرى واهتمام الأدباء وعنايتهم به دليل على التمسك بأصالتهم التي هو مبعث هويتهم واعتزازهم.

[1]- مفلاح، محمد. الأعمال الغير كاملة (رواية هموم الزمن الفلاقي). ص239.
[2]- مفلاح، محمد. شعلة المايدة. د.ط، دار أيدكوم للنشر والتوزيع، 2013، ص09.

الفصل الثانـي

الرّوايـة العربيّـة وتجليّـات الأثـر التّراثـي

المبحث الأوّل: التشكيل في المضامين.

المبحث الثاني: التشكيل في الأسلوب.

تمهـيد:

بعدما عرَّجنا على الرواية العربية وتعرفنا على مرجعياتها التراثية، سنحاول في هذا الفصل الحديث عن تجليات الأثر التراثي من خلال محطتين؛ ونستهدف في البداية تشكيلات الرواية من باب المضامين، ثمّ باب الأسلوب.

التشكيل في المضامين:

في هذا المبحث سنعالج الرواية التاريخية ونركز على المضامين التي وظّفها الروائيون في كتاباتهم بصفة عامة والرواية التاريخية بصفة خاصة. واخترنا في هذا الباب رواية "أنتيخريستوس" لأحمد مصطفى، وسيكون ذلك على مستويين: الأحداث، والشخصيات.

1- على مستوى أحداث رواية "أنتيخريستوس":

إنّ الحدث يُعتبر العصب الرئيسي الذي يقوم عليه العمل السردي، "وهو لعبة قوى متواجهة أو متخالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات متواجهة أو متخالفة بين الشخصيات."[1] أيْ أنّ الحدث يولد صراعات داخل الرواية تُجَسَّدَ وفقاً لعلاقات يَبنيها الحدث سواءً مع الشخصيات، أو مع العناصر السردية الأخرى للإيهام بالواقعية.

وأوَّل حدث نقف عنده في رواية أنتيخريستوس هو جلوس "بوبي فرانك" في غرفة مُحتجزٌ ينتظر الموت بين الفينة والأخرى، تُراقبه سبعة شياطين تُشارك في لعبة أوراق، تكشف عن ثلاثة عشر حدثًا أو حكاية، جُلها مستقاة من أحداث تاريخية. وأول حدث يكشف عنه الروائي في الحكاية الأولى (أمير النور يوم خلق النور 2500 ق.م ، 2000 ق.م) هو ولادة الملك النمرود كما أورد الكاتب اسمه (زاهاك Zahhak) وسماه العرب "الملك الضحاك" وكيف عاش في فترة الحضارة البابلية بقوله: "إثه الاحتفال العظيم في بابل... عندها تعرف أنّ هناك حدثا مهما جديدًا يَمر عليهم، تعرف أنّ مولودًا جديدًا للملك كوش والملكة أوداج مولود ذكر..."[2]. ليكبر هذا الملك "زاهاك" ويلتقي بالفتاة "سميراميس" التي وَجدها الراعي "شيما" ورباها؛ ثم ما كبرت حتى أصبحت زوجة للملك "زاهاك".

[1]- زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص74.
[2]- أحمد، خالد مصطفى. رواية أنتيخريستوس. ط2، دار الرسم بالكلمات، مصر، 2016، ص17

وقد أشار الراوي إلى معنى اسمه بقوله: "اليوم أتشرف وتتشرف البشرية، الأرض كلها بولادة الابن الأكبر الذي سيحمل اسم الملك العظيم كوش، الابن العظيم الذي قرَّرت العائلة أن تسميه زاهاك؛ وهناك ضجَّ الجميع صيحات السعادة، لكنّ اسم زاهاك لم يكن محبَّب على أي حال، لقد كان الاسم يعني باللغة البابلية الثعبان اللاسع"[1].

ولعلّ أبرز حدث في حياة النمرود هو تعلمه السحر على يد الشيطان "لوسفير" وأيضا ظلمه وبطشه وتمرده على كل من حوله، وهذا ما أدَّى به في نهاية المطاف إلى موته في جبل "دنباوند"، لقول الراوي: "أعلن تمرده على حليفه لوسفير، فبعد أنْ تمرد النمرود على والده بقتله وتمرد على الله بالكفر وادعاء الألوهية وتمرد على الكواكب التي يعبدها قومه بتجاهله الكامل لها، وتمرد على كل الأعراف والأخلاق بطغيانه ودمويته وتجبره في البلاد؛ بعد كل هذا أعلن في النهاية تمرده على من علّمه السحر، أعلن تمرده على إبليس، فالنمرود من التمرد. وكان زاهاك هو أمير التمرد بلا منازع في تاريخ الأرض"[2]. هذا التمرد جعله في مواجهة سيدنا "إبراهيم – عليه السلام – والذي أوقعه في شرّ أعماله بقتله وتخليص البشرية منه ومن بطشه.

علّق الروائي على هذه الأحداث بأنّها مستقاة من ملحمة تاريخية بقوله: "تعتبر ملحمة تاريخية إلا أنّه لم يمثل فيها فيلم ولم تكتب فيها رواية، وذلك ببساطة لأنّه قصد إخفائها فالنمرود مذكور في كتب التاريخ المعترف بها كلها، العربية منها والعالمية وقصته معروفة، وتذكر كتب التاريخ نفسها قصة أخرى عن رجل آخر حكم نفس البلاد في نفس فترة النمرود، رجل اسمه زاهاك وتسميه كتب التاريخ الضحاك، وبعض تلك الكتب التاريخية المعترف بها تقول إنّ الشخصين في الحقيقة رجال واحد"[3]. وقد أضاف الكاتب ودلّل بعدة مراجع تاريخية قد ذكرها في شرح الرواية الذي أردفه الكاتب لروايته كردٍ على بعض النقاد خاصة في قوله: "كثير من المؤرخين ذكروا قصة الملك الضحاك الساحر الفاجر الذي يستعين بالشيطان في حكمه، ولديه ثعبانين على كتفه يطعمها من رؤوس الناس والذي يأتي بطل حداد هو كاوي يقتله ويأسره في جبل دنباوند، ونفس المؤرخين يذكرون

[1]- المصدر السابق. ص18.
[2]- المصدر نفسه. ص18.
[3]- المصدر نفسه. ص45.

في نفس الكتب قصة الملك النمرود الذي بنى برج بابل، من هم المؤرخون الذين ذكروا قصة الملكين الجبارين؟ .. سأرتبهم لكم من الأقدم للأحدث .. الطبري في "تاريخ الطبري .. ابن الأثير في "الكامل في التاريخ" .. الفردوسي في "الشاهنامة" .. ابن الجوزي في "المنتظم في تاريخ الأمم و الملوك" .. أبو الفداء في "مختصر تاريخ البشر" .. ابن كثير في "البداية والنهاية" .. ابن خلدون في "تاريخ ابن خلدون" .. القلقشندي في "صبح الأعشى"..."[1]. وباختصار فإنّ الأسس التاريخية حاضرة، لأنّ النمرود رجل من التاريخ وكذا زوجته سميراميس؛ فقد فصَّل الروائي في أنّ كل الأحداث المتعلقة بهما مأخوذة من التراث التاريخي بقوله: "بطريقة منظمة، ومن الأقدم إلى الأحدث، وضعت كتب التاريخ أمامي، وليست كتب عربية بالمناسبة، لكن من عشقي للتاريخ أو ربما عشقي لسميراميس قرأت قصتها"[2] . وبهذا يؤكد الروائي أنّه استعان بالتراث التاريخي لكتابته لهذه الرواية.

من قصة سميراميس وزوجها النمرود، يفتح الروائي باب الحكاية الثانية: "إهبطي يا إنانا"، هي أحداث متعلقة بعضها ببعض، خاصة في توظيف الأحداث التاريخية في الرواية، فهي تقوم على جملة الأنساق تضمن لهاته الوقائع بناءً منطقيا وتسلسلاً زمنياً، ووُجود هذه الأنساق البنائية ضروري لأنّها متعلقة بوقائع حقيقية، فالحدث هناك يبدأ مع ظهور امرأة تدعى "إنانا"، تروي أحداثا متعلقة بالملكين "هاروت وماروت"، وكوْن السحر قد ابتدأ مع النمرود فهي كانت مبعوثة من قِبل سحرة أوروك إلى مدينة بابل لتتعلم السحر، لقول السارد: "تقول فينوس أنها كانت مبعوثة من قبل سحرة أوروك إلى مدينة بابل، وأنت تعلم عظمة مدينة أوروك وتفوقها في علوم السحر... كانت القصة أنّه أتى إلى كِبار سحرة أوروك نبأ وجود ساحرين في مدينة بابل طغى سحرهما على سحرة بابل كلهم من أكبرهم إلى أصغرهم، وأنّ إحداهما يُدعى "عزازيل" والأخرى "شمهازي"..."[3]. هنا تبدأ أحداث القصة الثانية التي تروي قصة "إنانا" والمَلكين "هاروت وماروت"، وأنّهما فقط التقيا في نفس الحقبة التاريخية لا أكثر؛ ودلّل الكاتب ذلك في شرح الرواية بقوله: "لا يوجد دليل

[1]- المصدر السابق. ص116.
[2]- المصدر نفسه. ص18.
[3]- المصدر نفسه. ص54 – 55.

بقول هذا، ما ندريه وما نصدق به فقط هو أنّها كانت موجودة والملكين موجودين معًا في نفس الوقت فقط"[1].

ويُغلق الروائي على لسان الرواي أحداث القصة الثانية؛ ويفتح الحكاية الثالثة وهي قصة فرسان الهيكل وأصولهم وكيف استعانوا بالشيطان "بافوميت" للحفر تحت هيكل سليمان، وهنا استعان الروائي بقائمة لمراجع متعدّدة وموسوعات تاريخية تذكر تاريخ الفرسان[2].

وبعد الأحداث الكثيرة التي أوردها، والمتعلقة باليهود وتكوينهم لمجموعة فرسان الهيكل، يفتح الحكاية الرابعة والتي تدور أحداثها حول الفتنة التي وقعت بين الصَّحابة الكرام ويُفعّل أحداثها بشخصية تاريخية هي "عيد الله بن سبأ" وسيرُدُّ الروائي على كل تلك الوقائع التي سبَّبتها هذه الشخصية وأشعلت فتيل الأحداث أو الفتنة بين الصحابة، وأسفرت عن خروج عدة طوائف دينية، أهمها الشيعة والرافضة؛ وطبعا استعان بكتب تاريخية كثيرة ذكرها في شرح الرواية بقوله: "هناك كثير جدًا من الكتب وقد جمعتها كلها هنا لمن أراد أن يقرأ ويزيد في أحداث الفتنة"[3].

وبعد هذه الحكاية، يفتح ملف أحداث أخرى، أحداثها أشدّ حدَّة، وهي حكاية فرقة الحشاشين وحسن الصباح حاكم منطقة ألموت وما يجاورها في محافظة قزوين وإيران، وهي ببساطة أحداث مأخوذة من التراث التاريخي، وقد ذكر المؤلف مرجعياته التاريخية لهذه الحكاية بقوله: "هذا واحد من اللقاءات النادرة في التاريخ... لقاء جمع فرقة عسكرية احترافية مثل الحشاشين في مواجهة فرقة عسكرية احترافية أخرى مثل فرسان المعبد... حسب كلام المؤرخ (William Tyer) الذي عاش نفس فترة الحشاشين وفرسان المعبد، فإنّ جاوتر مايزينل (Gaiter De Mesnil) هذا هو واحد من فرسان المغرب، وكان قائد

[1]- أحمد، خالد مصطفى. شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر. ط1، دار عصير الكتب للنشر والتوزيع الالكتروني، مصر، 2016، ص40.
[2]- المرجع نفسه. ص61.
[3]- المرجع نفسه. ص104 – 105.

كتيبة تمَّ تخصيصها من قيادة الفرسان العليا لتدمير التعاون الذي كان مُقرَّرا أن يكون بين الملك الصليبي وفرقة الحشاشين"[1].

تفاصيل تاريخية كثيرة ضمَّنها المؤلف في شرح الرواية حول فريق الحشاشين. ثم ينتقل المؤلف من حكاية جُلّ أحداثها صراعات واحتدامات إلى حكاية شخصية جدُّ مشهورة، وهي حكاية دراكولا المُعنوَنة ب "إقرأ يا دراكولا"، معظم أحداثها حول ظلم دراكولا وحكم أخيه "رادو"، وكيف تمّ رَدع هذا الظالم المتجبِّر الذي كان ضمن التنظيم الماسوني، وكان الشيطان نفسه قد أصبح رئيس التنظيم، فنظّم حملات بشعة ضدَّ الجيش العثماني[2].

من الأحداث الدامية يدخلنا الروائي إلى جدل تاريخي ليسرد أحداثا تعلّقت بفتاة من الهنود الحمر، لكن هذه المَرة يقدم الأحداث على شكل مقارنة بين مذكرتين: الأولى لبوكاهونتاس (Pocahontas)، والثانية لجون سميت، وطبعا كونها مقارنة فالأحداث بين السردين مختلفين من حيث الوقائع التي قدمت في كل رواية، وطبعا قدم المؤلف توضيحات تاريخية واعتبر هذه الرواية كاستراحة بين الملاحم التي قبلها والملاحم التي ستليها في قوله: "إنّ كل المصادر التي تحكي لكَ قصة بوكاهونتاس هي مصادر انجليزية يحكيها لك المستعمر الذي غزا أمريكا بلاد الهنود الحمر... ولأنّ الهنود الحمر لا يكتبون تاريخهم خرج رجلان من الهنود الحمر من أساتذة التاريخ وقررَا أن يُظهرا للعالم القصة من الجانب الآخر، الجانب المقهور... قررا أن يحكيا قصة بوكاهونتاس على لسان أجدادها من البوهاتان... ليس من المستعمرين الانجليز... والكتاب الذي ألّفاه اسمه:

The Real Story Of Pocahontas : The Ather Side Of The Story.

بوكتاهونتاس الحقيقة: الجانب الآخر من القصة"[3]. أحداث تجعلك تفكر مليًا قبل أن تحكم على صدق أحدهما أو كذبه، ستجعلك تفرغ طاقة جهدك العقلي لتجد من هو الصادق الذي يروي الحقيقة والتي تبقى أحيانا مُبهمة وغامضة.

يُغلق هذه الأحداث ويدخل بابًا أوسع بكثير من سابقيه؛ وهو سرد أحداث كثيرة متعلقة باليهود وما يحيكونه من محاولة السيطرة على العالم كله، أي أحداث تتعلق بجملة

[1]- المرجع السابق. ص 107 – 108.
[2]- يُنظر: المرجع نفسه. ص113 – 118.
[3]- المرجع نفسه. ص120.

المؤامرات التي تدبرها التنظيمات الماسونية في العالم، وقد أرْفق المؤلف الرواية بالشرح ليُبرَّر كل الأحداث الواردة في رواية أنتيخريستوس بقوله: "أقول أننا في الرواية نؤمن أنّ اليهود قد دبروا الثورة الانجليزية والفرنسية وتآمروا لإسقاط الدولة العثمانية... نقفز إلى الدلائل على هذا الكلام..."[1]. لقد أعطى المؤلف في شرحه دلائل عدة عن اليهود وكيف طُردوا من انجلترا عام 1290م، وعادوا إليها عام 1656م. وقد أشار أيضا إلى ما يُسمى بروتوكولات حكماء صهيون، هل هي حقيقية أم مزيفة. كل هذا الكلام عن أحداث تعلقت بالتنظيم الماسوني الشهير الذي يسعى إلى احتلال العالم كله.

ويعود من جديد ويفتح قصة روكسلان زوجة السلطان سليمان القانوني ليكتب نوعًا من الصراع حول زواجها وحكمها وكيف تحوَّلت من جارية إلى سلطانة. وفي هذه الحكاية التاريخية أدخل شيئا من السحر وجعلها تنتقل من جارية إلى سلطانة بامتلاكها وتوظيفها للسحر، وقد ربط هذا الأخير بأصولها اليهودية، رغم أن المؤلف أكد تقصيه للتاريخ "أنها من منطقة Rohatyn في أوكرانيا، وهذه المدينة تحديدًا هي بؤرة يهودية، يَعني أغلبية سكانها يهود من أيام الدولة العثمانية لحد اليوم"[2].

ويختتم الرواية بأهم حدث، هو عنوان الرواية في حد ذاته أنتيخريستوس أو المسيح الدجال، وهنا تكون الأحداث أكثر تشويقا من سابقيها حيث يستدعي قصة موسى عليه السلام والسامري، إذ يحاول في هذا الجزء من أحداث الرواية أن يثبت أنّ السامري الذي ظهر في عهد موسى عليه السلام هو المسيح الدجال أو أنتيخريستوس.

إنّ أحداث الرواية جلها أحداث تاريخية لكنها تمثل تلك الثغرات أو الفجوات التي يتركها التاريخ ولا يكتبها، يكتبها الروائي بخياله، ففي كل واحدة من الحكايات المذكورة تكون هناك منطقة مظلمة في مسار التاريخ، هنا يتدخل الروائي فاسحًا المجال لسدّها. يقول في هذا الشأن:"لابد أن تطلق لعقلك العنان لأن يتخيل ويفكر لكن لا تفعل هذا إلاّ في مناطق من التاريخ التي ليس لها مصدر تاريخي يحكيها... عندما يكون كل ما لديك هو معلومات متناثرة هنا وهناك متأكد من صحتها لكنك لا تعرف الحقيقة كاملة... لن يخبرك أحد عمَّا تمَّ

[1]- المرجع السابق. ص134.
[2]- المرجع نفسه. ص147.

من الحقيقة لأنّه لم يسجله أحد. إذن، استخدم تلك المعلومات المتناثرة واستدل بها هن معلومات أخرى، وأطلق لعقلك الخيال... ولا يحدك أحد طالما أنت تكتب رواية... فلا تسمح لأحد أن يحدك ويحجز على خيالك... طالما أنت تتخيل في مساحة تاريخية مجهولة مسموح فيها بالخيال وطالما لم يعارض خيالك هذا أي ثوابت تاريخية أو دينية، ولا تقل أنّ كلامك هذا هو الحدث الحقيقي الذي حدث... بل قل أنّ كلامك مبني على وقائع تاريخية، والوقائع هي تلك المعلومات المثبتة لذلك، وما بقى فهو من وحي استنتاجك وخيالك..."[1].

كانت هذه الأحداث مروية على لسان "بوبي فرانك" الذي يجسد الحدث الأول، كونه يبدأ في سرد الرواية وهو محتجز في غرفته ينتظر الموت كل لحظة وتراقبه شخصيات، تسرد الأحداث شخصيات غير عادية بل شيطانية.

هنا يبدأ الحديث عن الشخصيات وهل لها مرجعية ومضامين تاريخية في الرواية؟

2- على مستوى شخصيات رواية أنتيخريستوس:

بالنسبة لأحداث الرواية ذات المضامين التاريخية، نجد أنَّ الشخصية التاريخية من أبرز أنواع الشخصيات المُضمنة والحاضرة بكثرة في الرواية، ووُجودها يعد دليلا قاطعا على ثقافة الروائي وزاده المعرفي اتجاه التراث التاريخي للأمم وحضاراتها فهي الشخصية "التي يستوحيها المؤلف من كتب التاريخ وأحداثه، ويكون موضوعها مقتبسا من سير القادة ورجال الدين، أو أصحاب الحركات والثورات التاريخية للشعوب مع مختلف أجناسها"[2]. وتنقسم الشخصيات التاريخية في الرواية إلى قسمين بحيث يتميز كل نوع عن الآخر، وحضورهما يُعد أساسيا ومُهما، وهما: شخصيات تاريخية حقيقية وأخرى تاريخية متخيلة.

أمَّا بالنسبة للأولى: الشخصيات التاريخية الحقيقية الواردة في الرواية فإننا نجد حضورها مع أول شخصية ساردة لأحداث الحكايات الثلاثة عشر هي شخصية "بوبي فرانك" وهي شخصية حقيقة، شاب أمريكي من أصول يهودية من طبقة اليهود الأثرياء جدا في شيكاغو،

[1]- المرجع السابق. ص46.

[2]- نادر أحمد، عبد الخالق. الشخصيات الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني. د.ط، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص 51.

وكلهم يعيشون في حي القصور الفارهة الخاصة باليهود[1]. وأصل حكاية هذه الشخصية "هي جريمة غامضة جدًا حدثت في العشرينيات... وحظيت بشهرة كبيرة جدا... شهرتها بجريمة القرن « CRIME OF THE CENTURU ». المثير في الموضوع أنّ الشابين القاتلين هما عضوان في أخوية يهودية صهيونية ماسونية رسمية معروفة تدعى أخوية ZETABETA TAU ، وهي الأخوية التي تفخر بأنها أول أخوية يهودية في التاريخ..."[2]. وقد فصل الروائي في سرد تفاصيل حول كيفية قتله في الواقع، وذكر ذلك بالشرح. وعليه فشخصية "بوبي فرانك" شخصية حقيقية استعان بها الكاتب لسرد روايته التاريخية.

وتكون الشخصية الموالية هي "الملك زاهاك أو النمرود وزوجته سميراميس" وطبعًا النمرود شخصية تاريخية معروفة في جل الموسوعات التاريخية وكذا زوجته سميراميس، وأيضا "إنانا" التي قامت بسرد تفاصيل القصة الثانية وقد تحدثت عنها كتب التاريخ: "يقول المؤرخ هيرودوت في موسوعته التاريخية الكبيرة جدا THE HISTOIRIES المجلد الذي يتحدث عن تاريخ إمبراطورية سومر، وهي قبل بابل، حكى عن امرأة سومارية تدعى إنانا"[3].

من هذه الشخصية المثيرة ينتقل للحديث عن فرسان المعبد أو فرسان الهيكل، وهم طبعا من الواقع، لقوله: "أشهر حكاية عنهم هي الحكاية التي اعتمدها دان براون في روايته الشهيرة شفرة دافنشي... حيث قال أنّ فرسان الهيكل هؤلاء هم الذراع العسكري لأخوية يهودية قديمة اسمها PRIORY OF SION أخوية دير صهيون"[4].

ومن شخصيات فرسان المعبد ينتقل إلى شخصية تاريخية هي شخصية "عبد الله بن سبأ" لقوله: "إنّ عبد الله بن سبأ لم ينكر وجوده أحد من المؤرخين ولا المحدثين ولا علماء الجرح والتعديل ولا العلماء المسلمين القدماء السنة منهم والشيعة"[5].

---

[1]- ينظر: أحمد، خالد مصطفى. شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر. ص09.
[2]- المرجع نفسه. ص10.
[3]- المرجع نفسه. ص40.
[4]- المرجع نفسه. ص51 – 53.
[5]- المرجع نفسه. ص84.

الشخصية الموالية هي شخصية "جاوتير مايزنيل" وهو واحد من فرسان المعبد "وكان قائد كتبة تم تخصيصها لتدمير التعاون الذي كان مقرَّرا أنْ يكون بين الملك الصليبي وفرقة الحشاشين"[1].

وهناك شخصية مميزة وهي شخصية دراكولا حاكم إقليم والاكيا في رومانيا والذي تحدى الدولة العثمانية وخصوصا شخصية محمد الفاتح، وكذا شخصية أخ دراكولا "رادو" الذي أسلم. ونجد أيضا شخصيتين ترويان معا قصة بوكاهونتاس هما، بوكاهونتاس نفسها وجون سميث، الذي يمثل المستعمر الانجليزي وشخصية روكسلانا زوجة السلطان سليمان القانوني.

هذه هي الشخصيات الحقيقة إضافة إلى شخصيات حقيقية ثانوية كثيرة نذكر منها: شيما الراعي الذي رعى سميراميس، وأيضا الكثير من الصحابة الذين حضروا الفتنة التي أحدثها عبد الله بن سبأ.

أمَّا القسم الثاني من الشخصيات التاريخية المتخيلة، والتي ابتكرها الروائي لتساعده على تحريك الشخصيات الحقيقية، "وتعد شخصية مكملة لمشروع وضعه الروائي، وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات، التي لا تحدِّدها مرجعية ولا تقيده نصوص التاريخ القديمة، فهي ليست وليدتهم، إنما وليدة نماذج الأفكار وتبلورها على نحو خاص"[2]، وهي شخصيات استعان بها الروائي لإكمال البناء الفني للرواية، وهي شخصيات شيطانية قد ذكرها في مستهل الرواية رفقة بوبي فرانك، وهي سبعة شياطين كانت تراقبه وتترقبه وهي كالآتي: لوسيفر، سيربنت، بافوميت، ماستيم، سباي، وهي في حقيقة الأمر كلها أسماء مختلفة لكن ذات دلالة واحدة حسب اللغة العبرية، وهي تحمل معنى الشيطان[3].

وعليه فالشخصيات تعدَّدت بين أنسية وجنية وشيطانية، ولكن تبقى الشخصيات الحقيقية والتي هي من "فئة الشخصيات المرجعية التاريخية والتي تحيل على معنى ممتلئ وثابت حدَّدته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، وباندماج هذه الشخصية داخل ملفوظ معين، فإنّها ستستغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا أوالثقافة، إنّها ضمانة لما

[1]- المرجع السابق. ص108 – 109.
[2]- محمد الشمالي، نضال. الرواية والتاريخ. ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2006، ص233.
[3]- ينظر: أحمد، خالد مصطفى. شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر. ص111 – 113.

يسميه بارث الأثر الواقعي"[1]. هي الشخصيات البارزة على مستوى الحدث التاريخي الذي يكون مرتبطا بمكان محدّد.

من الأحداث والشخصيات التاريخية، حاول الروائي، قدر الإمكان استثمار التاريخ في بناء متخيله. "فالتاريخ كثيرًا ما يمحو فواصله بين الحقيقة الموضوعية والحقيقة المتخيلة، وقد يحتاج في بحثه المستميت عن الحقيقة إلى ترميمات لا يقربها منه إلا المتخيل الذي يرتكز على القرابة مع التاريخ"[2]. وكوْن الكاتب ضمَّن الرواية أحداثا عدّة من التاريخ، فهو يحاول أن يبني فكرًا مستقلا يميز بين الحقائق التاريخية والمتخيلة، "ولذلك كان الضوء الذي ينير طريق المؤرخ في أقصى ما يتناول من أبعاد الماضي، هو ضوء الاهتمام بالمستقبل"[3].

وخلاصة القول في هذا المبحث أنّ الروائي قد استلهم مضامين تاريخية ساهمت بشكل كبير في بناء خياله، ليصنع سردا وحدثا يشي برغبته المكبوتة والدفينة في تفسير هدفه، وإن حاول إخفائها فهي واضحة بشكل جلي في إظهار مقته للصهيونية، فهو يعبر عن رأيه في اليهودية أو بشكل أدق في التنظيم الماسوني بشكل ساخر مرة، ومرة أخرى بشكل جاد. والرواية عند الروائي تنفتح على التاريخ وتقرر أنّ ليس كل ما سجله التاريخ يمكن أن يصدق، بل يجب أن ندرس المادة التاريخية بكل جوانبها، والخيال له حقه في سد الثغرات أو الأبواب التي يتركها التاريخ خلفه.

[1]- هامون، فليب.. سيمولوجية الشخصيات الروائية. تر: بنكراد، سعيد. تح: كليطو، عبد الفتاح. د.ط، دار كرام الله للنشر والتوزيع، الجزائر، د.س، ص29 – 30.
[2]- إبراهيم، عبد الله. وآخرون. الرواية والتاريخ. د.ط، مطابع دار الشرق، قطر، مارس2005، ص09.
[3]- هورس، جوزف. قيمة التاريخ. تر: نصر، نسيم، د.ط، منشورات عويدات، بيروت، د.س، ص125.

تمهيـد:

يتّسم خطاب الرواية بتعدُّد اللغات والأساليب والأصوات وتداخل الأجناس والأنواع الأدبية. فالتحليل ينبغي أن يرتكز على دراسة تفاعل مكونات الخطاب الروائي، وتناغمها وقدرتها على الإقناع في تفاصيلها الصغيرة والكبيرة، أي مستوى الأداء الفني المتحقق في العمل الروائي الذي يقوم على الوحدة الإبداعية الراسخة لمجموع عناصرها ومكوناتها الفنية، بما فيها المكونات الإيديولوجية.

لقد استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي وقد قدر لها بفضل جهود مجموعة من الدارسين أن تستقر كمنهج يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي، دراسة أدبية، متوخيا الموضوعية والعلمية. فالمعالجة الأسلوبية للخطاب السردي تطمح إلى دراسة بنياته الأسلوبية، مستمدة ذلك تقنيات ومكونات علم السرد، فعالجت الشخصيات وفضاء المكان والزمان، والبناء اللغوي، ووجهة النظر والحوار، والوصف والبنية الاجتماعية.

وسنمثل لكل هذا الأمر بتطبيق على رواية:

- **بحيرة الملائكة للروائي الجزائري "فتيلينة محمد".**

1. رواية "بحيرة الملائكة" لفتيلينة محمد:

أ. التعريف بالروائي[1]:

فتيلينة محمد من مواليد 03 ديسمبر 1975م بالجلفة. دَرس المراحل الابتدائية والمتوسطة والثانوية بمدينة "حاسي بحبح". تحصَّل على البكالوريا سنة 1993م، ليلتحق بمعهد المعلمين سنة 1994م، اشتغل بتدريس اللغة الفرنسية حتى 2012م، حيث أصبح مفتشا للغة الفرنسية في ولاية الجلفة.

نال شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة زيان عاشور بولاية الجلفة سنة 2006م. واصل دراسته الجامعية، وتحصل سنة 2012م على هادة الماجستير من جامعة سعد دحلب بمدينة البليدة عن موضوع: "التناص في الرواية الجزائرية"، وبتقدير حسن جدًا.

الكاتب محمد فتيلينة صاحب إنتاج إبداعي متعدّد ومتنوع، يكتب الرواية والشعر والقصة إلى جانب تخصص دراسته الأكاديمية في النقد الأدبي. واحد من الكتّاب الذين يكتبون بالعربية والفرنسية، ويرى في ذلك تنوعا في مساحة القراءة لا تمس الهوية ولا تؤثر عليها. حاصل على الجائزة الأولى ل "دار أطلس" للنشر والتوزيع عن الرواية العربية 2015م، بروايته الموسومة: "غبار المدينة".

شاركت روايته المكتوبة باللغة الفرنسية "تيمو لن يذهب إلى باريس" بمسابقة الفرانكفونية عبر دار المخطوطة بباريس، بالتعاون مع اليونسكو 2015م.

مؤلفاته:

- على حافة البحيرة. 2011م.
- تيمو الطابع الذهبي. 2012م.
- بحيرة الملائكة. 2013.
- غبار المدينة.
- أحلام شهريار.

ب. ملخص الرواية[1]:

[1]- موقع وكيبيديا. الموسوعة الحرة. (فتيلينة_محمد /https://ar.wikipedia.org/wiki).

رواية "بحيرة الملائكة" تتزاحم فيها أحداث الماضي الملفوف بذنب الاستعمار، ومشاهد الحاضر المخدوش بالصراع الفكري والديني والحضاري، وتبرز وسط الزحام والشرود وترانيم الشعراء صور الحب والخديعة والإيمان، عناصر متناقضة تصف سرّ الصراع وسرّ البقاء وأسرار الإنسان الكامنة في إيمانه ومحبّته وتطلّعه إلى معاني سامية ما تلبث أن تكون أضغاث أحلام.

الرواية تنطلق من سنة 2007م، مع استلام لامير رسالة من مارغريت، لتبدأ معها رحلة الأحلام والذكريات. حيث مثل (لامير آدم) بطل مغامرتها السردية، ذلك أنّه الشخصية الرئيسية في الرواية وصوتها المحوري.

لامير الشاب الشاب الرقيق الحساس، والشاعر أيضا، الذي يرى قدره عند بحيرة جميلة، يهاجمه شخص ويخطف هاتفه متسبِّبا في سقوطه في البحيرة. هنا يتوقف الزمن ويفسح المجال لوصف لامير وهو يهوي إلى قاع البحيرة. صوت حاول الروائي من خلاله إحياء البعد الإنساني عبر بحيرة "لامارتين"، وهي المكان الذي وقف به الشاعر على طلله وبكى، ونقطة بدء لترحال البطل إلى الماضي، انتقل لامير آدم عبر بحيرة بورجي التي مثلت أداة الاستحضار، وراح إلى سنة 1848م، سنة القلق والانكسار والغربة، قلق لامارتين وانكساره بعد خسارته السياسية ضد خصمه "نابليون الثالث" وبعد قلقه النفسي والاجتماعي. وهي ذاتها سنة الأسى والغربة التي سكنت قلب الأمير عبد القادر وهو في طريقه إلى سجنه القصري في أمبواز.

الرواية تأخذ طابعا روحيا مختلفا يعتمد الوصف وتخاطب الأرواح. أثناء وصفه لقاء لامير بالشاعر الفرنسي لامارتين، ولقاء لامارتين بالأمير عبد القادر. لقاء الأرواح التي تتكلم مع بعضها، فكانت أحاديثا من القلب إلى القلب، يتبادلون أثناءها الأشعار. وذلك كله وسط أماكن تتقاسم الظهور في الرواية، فتارة من فرنسا إلى الجزائر، وتارة أخرى من شمال أوروبا إلى قلب المشرق العربي.

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ط2، دار إبداع للنشر والتوزيع، 2013.

ولتحفيز صيرورة القراءة وشغف المتابعة، أتاح الروائي للقارئ مشاهدة علاقة أخرى، كتلك المليئة بالإنسانية والألفة بين لامير ومارغريت. كما يطلعنا على مشاهد وصور من حياة الشاعرين، وما يحيط بهما من معاناة وأسرار وحب، الحب هذه المرة طرف واحد، فقد تطلعت الراهبة فارتي إلى قلب لامارتين، كما تطلعت روان الخادمة السمراء على سيدها الأمير.

هذا حاصل ما حصل في الجزء الأول، الذي بني على حلم حلمه بطل الرواية لامير.

أمَّا الجزء الثاني الذي يبدأ بعَوْدة لامير إلى الواقع، هذا الواقع يحمل في طياته مأساة تقع لـ لامير، إذ يتهم بالإرهاب، والحجة هي تواجد هذا العربي المسلم ضمن ضحايا التفجير، ليسرد لنا الراوي معاناته في السجن، وقسوة سجَّانه معه. في هذا الجزء يسترجع الراوي شيئا من الماضي أيضا، عن طريق مذكرات الراهبة فارتي، التي اشتراها لامير، وكانت مؤنس وحدته في غياهب السجن.

وفي الأخير تثبت براءة لامير من تهمته، وإصابة سجانه بالجنون، جنون جعله الكاتب عقوبة له على سوء عمله وعنصريته. لتختتم الرواية بالعودة إلى النقطة التي ابتدأت بها، مع رسالة مارغريت.

2. تحليل رواية "بحيرة الملائكة" أسلوبيا:

1. أسلوبية العنوان:

بات النص الموازي يحوز اهتماما كبيرا في المقاربة النقدية المعاصرة، بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة به في خضم النظرية الأدبية، "ذلك أنّ النص الموازي بمكوناته المتنوعة: العنوان الرئيسي، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، المقدمة، الخاتمة، كلمة الناشر، وغير ذلك من العناصر النصية الموازية التي تكوّن الإطار الخارجي للنص، هذا النص الموازي هو الذي يمنح النص الأساسي هويّته واختلافه"[1].

قد يكون من الصعب الحديث عن العنوان بمعزل عن الغلاف لأنهما يفاجئان القارئ معاً، وتلتقطهما عيناه في اللحظة نفسها، لكن لا بأس من تأجيل الحديث عن الغلاف قليلاً، لنصب اهتمامنا على العنوان وحده خوف الوقوع في التشتّت.

أ. العنوان:

لقد أولت المناهج الحداثية العنوان عناية خاصة، لما يلعبه من دور فعَّال في إضاءة النص، لذلك فقد عدَّ الموجّه الرئيسي في الكشف على مكتنزات النص وبنياته المختلفة والمتنوعة، لأنه "يشكل في الأعمال الأدبية عامة خلية تحوي الجينات الدلالية التي يتكون منها العمل الإبداعي. والعنوان في القصة أصغر خلية فنية لفظية تحوي جينات سردية ينبغي أن تتقاطع مع عناصر البناء الفني، وكلما تحقق التقاطع والتجاذب بين العنوان وعناصر البناء الفني ارتقى المستوى الفني للقصة"[2]. لأنّ العنوان ذو صلة عضوية بالرواية أو العمل الأدبي عموما.

"إنه الإشارة الأولي التي يرسلها المبدع إلى قارئه، وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه، إنه الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ"[3]. فالعنوان في

---

[1]- حسين، خالد حسين. سيمياء العنوان: القوة والدلالة. مقال في مجلة جامعة دمشق، مجلد21، عدد: 3+4، 2005، ص350.

[2]- عتيق، عمر. تقنيات سردية في قصص الدكتورة القاصة (امتنان الصامدي). عدد284، سبتمبر 2012، ص02.

[3]- عياد، شكري. مدخل إلى علم الاسلوب. ط1، دار العلوم، الرباط، 1982، ص74.

الدراسة الأسلوبية يَهدي القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية التي يسعى إلى الوصول إليها، وكثيرا ما نجد أيضا أن العنوان يحمل في تركيبته اللغوية سمة أسلوبية.

الرواية التي بين أيدينا اختار الكاتب تسميتها بـ "بحيرة الملائكة"، فالعنوان مكوَّن مقطع واحد تتألف بنيته من مسند (خبر) يتمثل في كلمة (بحيرة) المضاف إلى كلمة (الملائكة)، أمّا المسند إليه (المبتدأ) فمحذوف لوضوحه وسهولة تقديره، والتقدير: هذه بحيرة الملائكة.

إنّ العلاقة بين الكلمتين في تكوين العنوان يشكل تباينا واضحا في دلالتهما، ذلك أنّ البحيرة التي تُعرَّف بأنها: مجتمع ماءٍ متسع تحيط به اليابسة من كل الجهات، وهو دون البحر مساحة، يقابلها في الذهن البحر والمحيط وهما مسطحان مائيان أكبر بكثير من البحيرة، ويمتازان بالاضطراب والهيجان، على عكس البحيرة التي تمتاز بالسكون والهدوء.

أمّا المكون الثاني للعنوان فهو الملائكة ومعناها: مخلوقات نورانية منزهة عن العيوب وارتكاب الخطا يا وهم رسل الله إلى أهل الأرض، إنها رمز الخير المطلق، تقابلها الشياطين وهي مخلوقات من نار، والنار ترمز للحرق والفناء، والشياطين ترمز في كل ثقافات وديانات البشر إلى الشر المطلق.

إنّ عنوان "بحيرة الملائكة"، يمثل البلاغة في الجمع بين شيء أرضي المنشأ والمكان، ملموس، محسوس، معروفة معالمه. وآخر سماوي المنشأ والمكان، محجوب عن الأنظار، مجهول حضوره. فالمقصود بحيرة بعينها، وهي بحيرة "بورجي" الواقعة غرب فرنسا، التي تحيلنا على بحيرة لامارتين الذي هو أحد شخصيات الرواية. والملائكة كناية عن أناس بأوصاف خاصة، بشر بأخلاق وقلوب ذات طيبة نادرة الوجود، جعلتهم يقتربون من مصاف الملائكة. هذا الصنف من البشر ذكروا في الرواية بأعينهم أمثال: لامير آدم (بطل الرواية)، والأمير عبد القادر، والأديب ألفونس لامارتين، والراهبة فارتي دولاكروا، ومارغريت. هذه الشخصيات التي تكرَّر ذكرها في ثنايا الرواية، تشترك في الأوصاف الأخلاقية والنفسية، بعيدة كل البعد عن فعل الشرور وملابسته، بل كل ما ذكر عنها في الرواية كان خيرا فقط.

ب. الغلاف:

يعتبر الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب، أوَّل واجهة مفتوحة أمام القارئ، تهيئه لتلقي العمل الأدبي، فغلاف الكتاب إذا هو واجهة إشهارية، وبالتالي فعملية تصميم الغلاف لابد أن تخضع لنوع من الدقة والعلمية، تراعي فيها جملة من الشروط والمواصفات تتعلق أساسا بالمتلقي وبالمحيط الذي يصدر فيه هذا العمل الأدبي، وهذا ما يتم فعلا على مستوى دور النشر والمطابع، حيث تستند هذه العملية إلى أخصائيين في تقنية الإخراج المطبعي. وهنا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار بأنّ كل عنصر من العناصر المُشكلة لهذا الفضاء الخارجي، بما في ذلك الألوان، فهي تحمل دلالة معيَّنة، ولها مرجعياتها داخل هذا العمل الأدبي.

يَظهر في غلاف رواية "بحيرة الملائكة" رسم على شكل لطخة كبيرة كأنّه تمَّ رش الطلاء من غير تناسق على الورق، داخل هذه اللطخة غير المنتظمة يظهر رسم لكرسي خشبي هزَّاز، من نوع الكراسي التي تستعمل للجلوس والاسترخاء، وأمامه تظهر بحيرة مترامية الأطراف، مياهها هادئة، يقف بالقرب منه طائر مائي يبدو كظل أسود. يغلب على الرسم اللون الأحمر مع بعض الصفرة والسواد، يوحي لنا أنّ الوقت الذي رسمت فيه اللوحة كان وقت مغيب. غلب على الصفحة – خارج بقعة الطلاء – اللونين الأصفر والأبيض، الأصفر في أعلى الصفحة والأبيض في أسفلها. كتب في أسفل بقعة الطلاء، عنوان الرواية "بحيرة الملائكة" بلون أبيض وبخط عريض، تحته مباشرة وبخط أصغر من الأول ولون أصفر اسم المؤلف "محمد فتيلينة"، يليه بخط أقل من سابقيه وبلون أبيض كلمة "رو اية" إشارة للجنس الأدبي للكتاب. في أسفل الصفحة بخط صغير ولوم أسود كتب اسم دار النشر "إبداع للنشر والتوزيع".

في ظهر غلاف الرواية نلاحظ نفس اللطخة واللوحة المرسومة داخلها، لكنّها جاءت باهتة اللون على شكل ظل، مع اللون الأصفر في أعلى الصفحة واللون الأبيض في أسفلها. كتب في أعلى الصفحة عنوان الرواية بخط عريض ولون أزرق، تحته اسم المؤلف بخط أصغر، كتب تحته فقرتان من الرواية، وقد أخذت الفقرتان من المقطع الثاني، الصفحة السابعة عشر (17) من الرواية. خُتمت بفقرة ثالثة كأنّها تعليق على عموم الرواية، لم يُذكر صاحب التعليق. كما ذكر في الجانب اسم مصمِّم الغلاف: عبد الرحمان الصَّواف.

2. الاستهلال:

ونعني به الافتتاح، أو الانطلاقة الأولى في بداية العمل. ونلاحظ أنّ الروائي قد استهل روايته بثلاث نقاط على بياض، "... قبل أن تأخذ الأقدام هذا الجسد النّحيف إلى محطة القطار لشومبيري، هاهو يسمع ساعي ينادي عليه بصوت اعتاده..."[1]. هذا البياض يدل على أنّ قبله أحداثًا قد جرت، سنفاجأ بعد إتمام قراءة الرواية أنّ أولها مرتبط بآخرها. الرواية إذن، تبدأ من النهاية، وهذه تقنية سردية يتخذها بعض الروائيين. والنهاية أحيانا تتحكم في كل ما سبقها "فحرية القائم بالسرد لا تتجلى إلا في اختيار النهاية، إذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده، ويصبح أسير هذا الاختيار"[2].

ليطلعنا الروائي على أنّ لامير تلقى رسالة من مارغريت، جاء فيها:

"عزيزي لامير

وصلت حيث وصل قلبك. حيث وشاح الكنيسة الذي كنت ترتديه، لتلج إلى الزّمن الجميل. وهاهو عطرك ما زال مختزنا في القرون العتيقة... وها هي آثار حذائك اللامع الذي طالما أغرى الرّملاء لا تزال ملتصقة في المهاد الرطب لبحيرة "بورجي"... بل هاهي بقايا قصاصات أوراقك، التي ما فتئت تفاخر بأصالتها على جانبي البحيرة، والتي ترك..."[3].

ليفاجئنا السارد "... لكن وقبل أن يُكمل قراءة الرّسالة، عادت به الذاكرة إلى أيام قريبةٍ لا ينساها، التي بدأت مع مكالمة نور..."[4]. وهنا تبدأ عملية الاسترجاع عبر تقنية الاسترجاع بدون تحديد مداها بدقة، فلم يذكر غير أنّها أيام قريبة لا تُنسى. ربما لها علاقة بفترة سجنه الرهيبة.

يعتبر هذا النمط من الاستهلال، استهلالً مفتوحا لأنه دخل في أحداث القصة مباشرة دون التمهيد لها. وهو غامض أيضا، لأننا لم نعرف سبب دخول "لامير" السجن، ولا منْ هي "مارغريت" صاحبة الرسالة، ولا "نور" الذي بمكالمته بدأت الأحداث.

---

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص05.
[2]- مجلة. أبحاث في الرواية العربية. نشأة الرواية العربية في الجزائر. جامعة بسكرة، د.ت، ص130.
[3]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص04
[4]- المصدر نفسه. ص05.

استهل الكاتب روايته التي كان السرد في بدايتها بضمير الـ "هو"، وهو يمثل الآخر، لانّ عملية السرد تنبني على سرد الآخر للآخر، وهذا ما يجعل ثنائية الأنا والآخر غائبة بشكل كبير عن المشهد الظاهري لسيرورة الرواية.

3. الشخصيات:

إنّ دراسة الشخصية في أي عمل روائي، تكتسي أهمية بالغة، ذلك راجع لأهمية الشخصية داخل العمل الروائي، "حيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية"[1]. وتكون معظم الشخصيات المعالجة في النصوص مستقاة إمّا من واقع تاريخي، أو من واقع اجتماعي، من خلال أفعالها، وأقوالها، وأنماط تفكيرها. وقد تنوعت شخصيات هذه الرواية بين الرئيسية والثانوية.

1-3 – الشخصيات الرئيسية:

أ. لامير آدم:

الشخصية الرئيسية في الرواية، الحاضر في كل أطوارها، سواء كان حضورا بجسده أو حضورا بروحه . أوّل ما يمكن ملاحظته حول هذه الشخصية هو اسمه (لامير آدم) المكوّن من كلمتين، الأولى: (لامير) وهي النطق العامي لكلمة الأمير، وهذا مبني على قواعد نحوية معروفة، تُشابه ما تعوّد عليه أهل الغرب من تسهيل الهمزة في نطقهم للكلمات المهموزة، وذلك لتأثرهم بقواعد رواية ورش عن قراءة نافع المنتشرة بين أهلها، فهم ينطقون مثلا: (بئر: بير، وذئب: ذيب). وكذا الشأن في كلمة (الأمير) لتصير بتسهيل همزتها (لامير).

اسم "لامير" أو "الأمير" اختير اسما لبطل الرواية إشارة للأمير عبد القادر، فقد أشار الكاتب في آخر روايته إلى ذلك، فقد أورد على لسان مارغريت ورؤياها، عندما أتاها طيف الأمير يناجيها قائلا: "... وأتوق أن أرى فيك ذلك الشاعر الذي يتمشى رُفقة من تركتْ من

[1]- بوعزة، محمد. تحليل النص السردي. ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ص39.

أحفادٍ على ذات الأرض التي خطاها، وأتوق إلى سماع صوته الرخيم"[1]. فلامير إنْ لم يكن حفيداً للأمير بالنسب، فهو حفيد له بالانتماء.

أمّا الكلمة الثانية التي تكوّن منها اسم البطل فهو (آدم)، و(آدم) كما نعرف هو اسم أب البشرية، وكل الآدميين ينسبون إليه على اختلاف جنسياتهم ولغاتهم وألوانهم. فالكل نشأ من رجل واحد، وإلى ذلك أشار الروائي، عند قوله على لسان الأمير أثناء مخاطبته لمترجمه إنيليت: "... أؤمن أنّ الله – يا ولدي – واحد، والناس كلهم لآدم..."[2]. فكأنّ الروائي، باختياره لـ(آدم) كاسم عائلي لبطله، أراد أن يشير إلى الهوية الإنسانية العامة، حيث تنصهر كل الجنسيات على اختلاف ألوان ولغات أهلها.

لامير آدم شاب جاء إلى فرنسا من الضفة الأخرى جنوب المتوسط، جاءها من الجزائر عاشقا لأدبها وبيانها "... هذا البيان الفرنسي هو ما أغرى لامير بمُغادرة بلدته العربية إلى جرونوبل جامعة الأدب والرقة"[3]. وعاشقا لأدبائها وعلى رأسهم "ألفونس دو لامارتين"، الذي خاطب طيفه قائلا: "أيها الشاعر الحالم، أنا مِن مُريدي أشعارك ودير عشقك الأزلي"[4].

لامير الشاب الرقيق الحسّاس والشاعر أيضا، الذي يرى قدره عند بحيرة جميلة، يهاجمه شخص ويخطف هاتفه، ويتسبّب في سقوطه في البحيرة، هنا يتوقف الزمن ويفسح المجال لوصف لامير وهو يهوي إلى قاع البحيرة، هذا السقوط ينقله إلى عالم الأرواح ليلتقي بالشاعر لامارتين والأمير عبد القادر يحاورهم ويحاورونه. يخرج من غيبوبته ليعود إلى الواقع الذي كان مختلفا عن أحلامه. واقع عانى فيه العنصرية، التي بسببها أدخل السجن على تهمة لم يرتكبها.

---

[1]- المصدر السابق. ص156.
[2]- المصدر نفسه. ص48.
[3]- المصدر نفسه. ص15.
[4]- المصدر نفسه. ص14.

ب. الأمير عبد القادر الجزائري (1803م – 1884م):

المجاهد الشاعر، والفارس الأديب، الذي طبقت شهرته مشارق الأرض ومغاربها، فقد عرفته الجزائر مقاومًا للاحتلال طيلة سبعة عشر عامًا وعرفته فرنسا أسيرا على أراضيها طيلة أربعة أعوام، وعرفه المشرق بموقفه المشهود إبان فتنة دمشق عام 1860م.

إنّ شخصية الأمير عبد القادر التي وردت في الرواية، كانت على غير الحالة التي عُرف بها في مرحلة المقاومة، إذ أنّ الفترة التي وردت في الرواية هي مرحلة الإقامة الجبرية للأمير عبد القادر وعائلته على الأراضي الفرنسية، بعد استسلامه عام 1847م، وبالتحديد المدة التي قضاها في أمبواز قبيل رحيله عن فرنسا نحو المشرق، بدءاً بتركيا ثم دمشق فيما بعد. لقد كانت شخصية الأمير الشاعر الإنساني الأكثر ظهورا في ثنايا الرواية.

ت. ألفونس دو لامارتين (1790 – 1869):

الكاتب والشاعر والمؤرخ والسياسي الفرنسي المشهور، عاش فترة من حياته في مدينة مولده ميلي، القريبة من بحيرة بورجي. عاش حياةً باذخة، لأنّه ابنُ عائلة أرستقراطية وفرت له التعليم الجيد، والمال والثروة التي ساعدته على التجوال في مناطق كثيرة، كانت أرض المشرق إحداها. قد أرّخ لها بمؤلفه "رحلة إلى الشرق 1835م".

في أكتوبر 1816 م، وعمر لامارتين ستة وعشرون عاماً، أصيب بداءٍ أصاب كبده ممَّا اضطره لقضاء فترة علاجه بـ (ميلي) على ضفاف البحيرة، التقى أثناءها بحب حياته (ريفيلا)، التي كانت في فترة نقاهة من مرض السل، حيث قضى معها يومين في التسكع على ضفاف البحيرة، لكن قدّر عليها الموت في العام الذي يلي لقاءهما، اللقاء الذي كان الأوّل والأخير. لقد ألهمت هذه الذكرى لامارتين كتابة عدّة أشعار عن البحيرة، والتي أصبحت أشهر ما كتب الشاعر. تولى لامارتين عدّة مناصب سياسية، فقد كان عضوا في مجلس الشيوخ الفرنسي، كما تولى منصب وزير خارجية في الدولة الفرنسية[1].

لقد ظهرت شخصية لامارتين في الرواية بدءًا من سنة 1848م، وهي نفس السنة جيء فيها بالأمير للإقامة الجبرية في فرنسا. هذه السنة تعتبر منعرجًا كبيرًا في حياة لامارتين السياسية، بل في حياته كلّها. ففي هذا العام اعتزل السياسة إثر هزيمة في الانتخابات

[1]- ويكيبيديا. الموسوعة الحرة.

الرئاسية أمام "لويس نابليون بونابرت" (الإمبراطور نابليون الثالث فيما بعد)، واختار منزلة عائلته كمنفى رفقة كتبه.

تظهر شخصية الشاعر في الرواية منذ البداية، ذات وقارٍ وتأمل مع كلام كله شاعرية. مستذكرا أيامه القليلة مع معشوقته، وملهمته. "شذراتِ بحور الشعر وأنغام العشق، التي أهداها لامارتين، في مثل هذا الشهر منذ ثلاثين عاما، للمرأة التي آوى إليها قلبه"[1].

حفلت الرواية بحوارات كثيرة بين الأمير عبد القادر والشاعر لامارتين، هذه الحوارات لم تحرِ وجهًا لوجه بينهما، بل كانت حوارات بين الأرواح، روح شاعرين وفارسين، فالأ مير الفارس كان شاعرًا في ميدان القوافي، ولامارتين الشاعر كان فارسا مقاوما في ميدان السياسة. كما كان هناك تجاذب للأرواح والقلوب في جلسات وحوارات لامارتين مع الراهبة فارتي، التي كثيرا ما تبادل معها الأحاديث والرؤى أيام الآحاد.

ث. الراهبة فارتي دو لاكروا:

فارتي راعية المسيحية، راهبة كنيسة شومبيري، في الرواية يطلعنا الروائي أنها صديقة لأم الأمير، " ... لا ريب أن تتوطّد صحبة المرأتين، فقد رافقتهما هذه الصُحبة من أرض العرب من يابسةٍ شاقة، مرورا ببحرٍ لاجج، وصولا إلى مرفأ (طولون)"[2]. ليسرد لنا بعدها زيارة الأمير وأمه للراهبة، "هذه الوادعة كمدينتها، والتي تحنّ لها أم الأمير والأمير معا"[3]. في ثنايا الرواية كذلك لقاء يجمع بين الراهبة فارتي والشاعر لامارتين وحوارات دارت بينهما أيام الآحاد، التي استمرت مدة، "... لم يعرف أيّ أول الآحاد ذلك الذي جمعهما، وأيّ شهر بدأ يؤلف بينهما. ما يدريه لامارتين حقا، أنّ السنوات القلائل، لا زالت –بحق – قليلة، في أن تستظهر وتعرف مكامن الراهبة، بعدما لم تجحد عنه صورتها الوَرِعة المحتشمة المغلفة بحقيقة الصفاء"[4]. ويطلعنا الكاتب من خلال حوارات الراهبة مع

[1]- المصدر السابق. ص17.
[2]- المصدر نفسه. ص16.
[3]- المصدر نفسه. ص56.
[4]- المصدر نفسه. ص44.

الشاعر عن إقامتها بأرض الجزائر، عندما كانت أسيرة لدى الأمير مع بعض الراهبات، "الوديعات الفرنسيات اللائي كنّ في كنف أم الأمير بأمر منه"[1].

لقاءات فارتي بلامارتين الكثيرة جعلت شيئا من الألفة تتسلل بينهما، رغم أنّ فارتي "أرادت أن تحتوي الروح الساكنة في القلب الذي ازدادت له قربا. وكم خشيت ألا تزداد إلا قربا"[2] . ووقع الأمر الذي كانت تخشاه لتبوح به لأم الأمير مصرِّحة: "هلا آويتِ خلجات نفسٍ غربيّة، تفتّحت – بعد حين – لترى الحب"[3]. وهو عين ما أصاب الشاعر عندما "رحلت الراهبة، تاركة موعدا مع القدر للشاعر، بعد أن وُلد في داخله شيء كاد يموت... أترى سيولد حيّا؟"[4].

ج. روان:

فتاة أنيقة جميلة، سمراء، "كسِرّ حجارة الوادي، كوردة مسائية في روض البياض، تتدفق إغواءً، كتدفق سمرة النيل"[5]. وسرّ سمرتها سببه أنها ولدت من أم حبشية وأب من الدنمرك، كان جدها لأبيها – واسمه ريموس- رسّاما، تلقى فنه على يد رسّام فارسي اسمه جلال غالي، رسم لوحة وأهداها لمعلمه، كانت هذه اللوحة سببا في فراقهما. تلك اللوحة سوف ترافق روان طيلة الرواية حتى موتها.

كانت روان ضمن الخدم الذين كُلفوا بخدمة الأمير عبد القادر في قصر أمبواز، تتكلم العربية. لقطت سطت الرّغبة على روان، هذه الرغبة التي وُلدت بعدما نظرت للأمير أوّل مرّة. "لقد تمكن الشّغف والوَله من قلب روان... وكلها رغبة في التّمتّع بما يُحلق في فضاء نفسها، التي تتوق للارتواء من خمرٍ لم تطله، كي تحظى بجلوسٍ على مُتّكئ حلمت بتحقيقه – من قبلها – امرأة العزيز، عساها تحظى بشيء قد لا يُدرك"[6] . لكنها لم تجد من الأمير إلا إلا الصدّ والتجاهل، ليخاطبها ذات ليلة قائلا: "يا أَمَة الله، لقد صبرت عليك بما يكفي، على أحاديث دواخلك وتمايل بدنك. ولن تجني – ولا أنا – من ورائها شيئا. فاذهبي، ورجائي ألا

---

[1]- المصدر السابق. ص17.
[2]- المصدر نفسه. ص45.
[3]- المصدر نفسه. ص83.
[4]- المصدر نفسه. ص46.
[5]- المصدر نفسه. ص23.
[6]- المصدر نفسه. ص35.

أراكِ"[1] . لكنّ هذا الكلام أبدل حبّها غضبا، "إنها تود الانتقام مِمّن هجرها، وهجر أشواقها... وها هي تريد مَحْوَ ما خلفه الأمير – بخط يده – بحبر أيّامه في سجنه بأمبواز. إنها تفكر في طمس أحبّ ما يملك"[2]. فتغري زوجها ببعض المال ليسرق مذكرات الأمير. رحلت روان إلى الشام، إلى الدنمرك حاملة معها المذكرات وشيئا من المال، "مالٌ فضحها حين وصلت من جديد إلى مرفأ أيسبيرغ، سقط – فجأة – كيسها المملوء ذهبا وفضة، لتبصره عين جائعة، عين شاب اسكندنافي..."[3]، سرق مالها وتركها تصارع الموت، لولا أن تداركها الأب "أندرسون" قسيس كنيسة أيسبيرغ الذي كان مارا من هناك. وبعد تلقيها الرعاية وتعافيها، عادت لتغري أحد الرهبان الشباب (بيتر)، وقرَّرا الهرب من الكنيسة نحو انجلترا، ليتم بيعها على يد بيتر في مدينة يورك، لكنها اختارت الانتحار لترمي بنفسها – مع لوحة جدها – في بحيرة يورك.

2-3 – الشخصيات الثانوية:

أ. مارغريت:

فتاة فرنسية من مدينة شومبيري، زميلة لامير ونور، والمعروفة باسم "الثقابية"، هي أولى أسماء الشخصيات ظهورا في الرواية. فالرواية تبدأ برسالة إلى لامير من مارغريت، "... إذ به حين فتحها، يشتم منها رائحة مارغريت"[4]. لا نجد في الرواية أوصافا حسية كثيرة لمارغريت، إلا ما جاء عفويا، كوصف الكاتب لها وهي تتجه نحو سيارتها، "لتلجها كفراشة حالمة، رغم وزنها الزائد، والذي تضاعف لاعتيادها السيارة"[5]. وحين يصفها عند خروجها من البيت مع أمها بـ "جمال بسمتها، وصفاء وجهها الدائري الذي لا تكسوه أيّ زينة ولا أيّ مكياج"[6] . كما يطلعنا على بعض عاداتها، مثل أنها مدخّنة، فعند جلوسها رفقة لامير في جلسة هادئة "هدوءٌ دعا مارغريت أنْ تخرج علبة السجائر"[7]، رغم معرفتها أنّ

---

[1]- المصدر السابق. ص36.
[2]- المصدر نفسه. ص95.
[3]- المصدر نفسه. ص102.
[4]- المصدر نفسه. ص05.
[5]- المصدر نفسه. ص106.
[6]- المصدر نفسه. ص133.
[7]- المصدر نفسه. ص139.

هذه العادة السيئة كانت سبب مرض أمها بسرطان الرئة، "لتتنهد بالقول (مبصرة إلى أمها الملقاة): قضى التدخين على رئتها وما زلت..."[1].

لقد كانت مارغريت سببًا في خروج لامير من السجن، ونهاية محنته، بعد رؤيا رأتها، خطتها في رسالتها إلى لامير ، "... ولا تتفاجأ بقولي إنّ ما أكتبه لك ما هو إلا حلم، ليس إلاك من يدركه... نعم شاهدت الأمير رضا وهو ينادي باسمي على بحيرة "بورجي"... قائلا لي: أنت مشكاة "فارتي" وأتوق أنْ أرى فيك ذلك الشاعر الذي تتمشي رفقة من تركتْ من أحفاد على ذات الأرض التي خطاها، أتوق إلى سماع صوته الرخيم و..."[2]. هذه الرؤيا تشبه ما رآه لا مير في سجنه، عندما زاره طيف الأمير مخاطبا روحه قائلا: "بُشراك، فأيدي مارغريت ستخرجك... ثق بذلك... ثِق"[3].

ب. نــور:

صديق لامير ومارغريت، من أصول عربية أيضا، رسّام غريب الأطوار. بعد حادثة الانفجار التي اتهم بها لامير، كانت ضمن الأدلة لوحة فنية – هي نفسها التي رسمها جد روان –، طلب لامير من صديقه أن يأخذها ويُخبِّئها، ليعطيها بدوره لمارغريت.

نور تعرّض لضغوط نتيجة صداقته لـ لامير، اضطرته للهرب خارج فرنسا نحو الشرق، حسب ما أخبر به العم عزيز لامير: "لقد سمعتُ من ابن عمته عمر، الذي يؤمُّنا كل جمعة ، أنه غادر (وأشار بيده إلى ذقنه وهو يُديرها حوله، كأنّ لحية كثيفة تكسوه) نحو المجاهدين... هكذا سمعت"[4].

ت. أُم الأمير عبد القادر:

برزت أم الأمير في مشهدين بارزين من أحداث الرواية، الأولى حين انفردت بروان قبيل رحيلهم عن أمبواز، لتستكشف سرّ ميلها للأمير، بسؤالها: "يا ابنتي، ربّما أعلم بما

[1]- المصدر السابق. ص140.
[2]- المصدر نفسه. ص156.
[3]- المصدر نفسه. ص118.
[4]- المصدر نفسه. ص130.

يدور في خلدك... فهلاّ حدّثتني؟... إنّنا أهل المغرب، عرب أهل العاطفة، وكلّنا إدراك أنّ للنّفس أغوارا وأسرارا"[1]. لتسرد عليها قصتها كاملة.

والمشهد الآخر حين جالست الراهبة فارتي، هذه الجلسة التي أعادت لأم الأمير الحنين "إلى أرض منبتها الحَلفاء والسّخاء، أرض نبت الشّيح، فيها وساد جوّها العنبر والليمون وسحب الياسمين... ذكرها صوت الراهبة بالوديعات الفرنسيات اللائي كنّ في كنفها بأمر الأمير عبد القادر، حين كان سيفه يُدافع عن بيدائه وأهله"[2].

ففي هذا المشهد بين المرأتين تكشف أم الأمير أيضا سرّ قلب الراهبة فارتي الدفين، قارئة بذلك دفاتر النفس وحروف القلب، لتبوح فارتي بكوامن القلب قائلة: "أماه، - ودعيني أنا من يطلب إذنَ الأمومة – القلب مُحترق، وأعي أنّكِ مَلئى بنَفحة الشرق، تلك ذاتها نفحات السيد المسيح حيث وُلد، والمليئة بالطّهر... ولكن هلاّ آويتِ خلجات نفس غربيّة، تفتّحت – بعد حين – لترى الحب؟"[3] . بعد هذا البوح تمدها بنصيحة الأم المشفقة: "بُنيتي، كما أوْدعتني في القلب، كذلك لن أوقظ شيئا في قلبك. ولكن ما أقوله، دع الأمور على سجيّتها، ولا تخبري بما في القلب، لأنّه لن يفقه ما فيه إلا من فيه..."[4].

ث. <u>إنيليت فارس</u>:

المترجم، "ذو الصّوت الممزوج بالبحّة، والرّقة والهدوء المنطلق من ملامح عربية... ذو عينان واسعتان ، وكأنّ في عُمقهما أسرار لُغات الدّنيا، وفي جبهته الواسعة صفاءٌ يشوبه سطر من الشّك"[5] . يهودي الدِّيانة، فأهله في الأصل من أحفاد الوافدين من الأندلس، ولد بـ "وهران"، وفيها تعلّم العربية وحفظ جُلّ الكتب السّماوية، وله دراية خاصّة بالتوراة.

[1]- المصدر السابق. ص40.
[2]- المصدر نفسه. ص17.
[3]- المصدر نفسه. ص83.
[4]- المصدر نفسه. ص83.
[5]- المصدر نفسه. ص23.

ج. الأب ر. أندرسون:

كبير قساوسة كنيسة ايسبيرغ، "المتزمت في ثوب الرّقة منذ قرابة العقد من الزّمن، في بلد كلّ مؤمنيه بروتستانت..."[1]. لكن يظهره الكاتب – في موقف إنساني – رحيمًا مع الذين قست عليهم الدنيا، فعند رؤيته لجسد روان الملقى على الثلج، قال: "احملوا معي – رجاءً – جُثة من بني جنسكم"[2]. حُملت روان إلى الكنيسة لتلقي الرعاية على يد الراهبة أولقا، التي خاطبها القسيس خطابًا مُحملا بالإنسانية، قائلا: "كدنا نفقد الليلة نجما... فما الإنسان يا أولقا إلا نجم من النّجوم المحيطة بسمائنا. وقبل أفول أحدٍ منها أفوله الأزلي، ينشطر مُنفجرا، وبقد قيمة النّجم ومكانته، يكون هول الانفجار"[3].

ح. الجندي بيرنار:

جندي فرنسي، كان ضمن الموكب الذي رافق الأمير بعد لقائه الإمبراطور في باريس، كتنت مرافقته للأمير بطلب منه. "سيذدي هلا قبلت مُرافقتي لكم؟"[4]. يظهر بيرنار في مشهدين، الأوّل في مشهد حواره مع الأمير عبد القادر أثناء الرحلة، ليُصرِّح للأمير بمدى إعجابه به. "الحديث إليك ومعك، سيدي الأمير، يُنسي مشقة السّفر"[5]. والمشهد الآخر الذي يظهر فيه بيرنار، هو لقائه الراهبة فارتي في كنيستها، ليخبرها بشأن الرسالة التي تركها لامارتين لها، والتي سُرقت من بيته على يد زوج روان، مع مذكرات الأمير عبد القادر. لقد وقعت صفحات من الرسالة – صدفة – بيد بيرنار، ومن عنوانها عرف أنها تخص فارتي، "بعد أن رآه مُدوّنا كعنوان للصفحات المُغلفة بـ: – إليها، إلى فارتي –"[6].

خ. هيينا فرنسواز:

صاحبة مكتبة "فلورنسا" بمدينة شومبيري، صديقة الشرطي ألان والصحفي جوليان جيرالدان. تظهر هيينا في الرواية كشخص عنصري، بل في قمة التطرّف، فهاهي تخاطب مارغريت، واصفة شخصا مرّ بالقرب من مكتبتها: "أنظري لهذا البربري، الذي يتخيّل

---

[1]- المصدر السابق. ص109.
[2]- المصدر نفسه. ص103.
[3]- المصدر نفسه. ص110.
[4]- المصدر نفسه. ص47.
[5]- المصدر نفسه. ص49.
[6]- المصدر نفسه. ص86.

نفسه في البادية، مُشيرة إلى شيخ بزيّه المغاربي وهو يسحب أضحيته من سيارته..."[1]. بل وكانت السبب في دخول لامير إلى السجن، حينما وَشت به لعون الشرطة ألان، والذي اعتبره من المُهاجرين غير الشرعيين ، "فما هو إلا واحدٌ، وما الدراسة إلا شماعة إنْ لم تكنْ إشاعة"[2].

رغم أنّها تسبّبت في الزج ببريء إلى السجن، ها هي تحاول إلصاق تهمة الإرهاب بالمسلمين، من خلال عرض اللوحة التي رسمها ريموس جد روان، على الصحفي جوليان، قائلة له: "إنّ صاحبها أوّل من أدرك حقيقة هؤلاء الإرهابيين"[3].

د. ألان:

الشرطي، بل الجلاّد الذي ذاق على يديه لامير أصناف العذاب أثناء سجنه، عذاب بدأ من أوّل ساعات لامير في السجن، حين وصفه ألان بأبشع الكلام، واصفا له بالإرهابي، ليضيف سيلا من الشتائم: "ألا تعلم أيها البدوي النتن، أنّ محاميك فوق (وهو يُشير إلى السماء)... لا تستحقون أنتم العرب إلا عصي الـ .C.I.A، تستحقون أكثر من غوانتنامو"[4].

طيلة أسبوعين لاقى فيها لامير أنواعا من العذاب، ضربا وشتما، وما زاد من عذاب لامير أنّ جلاده من أصول عربية. عرفنا ذلك لمّا حدّثه لامير مخاطبا فيه روح المروءة: "أوَ لستَ عربيّا مثلي، أما يسري في دمك شيء من المروءة؟"[5]. ليجيبه ألان متنكرا لأصله: "أنا فرنسي قبل كل شيء"[6] . ألان أراد إشباع غلّه، فحاول قتلا لامير الذي كان في وضع صحي سيء. هنا يأتي الفرج، بعد رؤية رآها لامير، ليصاب على إثرها ألان بانهيار عصبي.

ذ. العم عزيز الشامي:

صديق لامير ونور، صاحب محل أو شبه كشك، محل صغير محاط بالورود ي وسط مدينة شومبيري، ذو أصول عربية. هو الذي أهدى لامير القطعة الفضية، التي عليها نقش

[1]- المصدر السابق. ص106.
[2]- المصدر نفسه. ص127.
[3]- المصدر نفسه. ص138.
[4]- المصدر نفسه. ص79.
[5]- المصدر نفسه. ص87.
[6]- المصدر نفسه. ص87.

لوجه لامارتين، وآخر للأمير عبد القادر. القطعة مصدر أحلامه وذكرياته. تظهر علاقته الوطيدة بلامير، عند خروج هذا الأخير من المستشفى – الذي دخله بعد الإفراج عنه – فعند لقائهما "اقتربا من بعض، وإذ بعناقهما، يُذكرُ الخاطر والبال بريح الشرق وأنفاسه"[1].

ر. نادية والدة مارغريت:

مصابة بسرطان الرئة بسبب التدخين، تذهب لزيارة طبيبها كالعادة، فيقترح عليها السفر إلى تركيا للعلاج لدى طبيب شاب مختص في علاج الأورام السرطانية. ترحل نادية، ترافقها مارغريت إلى ميناء طولون للفر بحرا إلى تركيا، وهو نفس المكان الذي غادر منه الأمير عبد القادر فرنسا، متوجها إلى نفس الوجهة تركيا. لكن القدر كان بالمرصاد، ففي آخر لحظة يتصل طبيب نادية ليخبر مارغريت بإلغاء رحلة العلاج بسبب وفاة الطبيب التركي.

ز. الصحفي جوليان جيرالدان:

من أشهر صحفيي البلدة، صديق هيينا والشرطي ألان، يتقاسم معهما نفس العنصرية اتجاه المهاجرين، وخاصة العرب المسلمين، لكن يزيد عليهم بالانتهازية والطمع، يظهر ذلك عندما أرته هيينا صورة للوحة التي رسمها ريموس، ولمّا وقعت عينه عليها "قدم جوليان عيناه ليتثبّت من الصورة، وبعد أن تطلّع إليها، فكر مليا قائلا في نفسه الأمارة بالسوء: ولِم لا؟... لم يبقى على إدارة الجريدة إلا خطوة، وهذه تبدو فرصة سانحة، والأجواء متاحة لمبيعات أكثر..."[2]. وأضاف في ذات نفسه: "نشرها مغامرة... ولكنها ستسيل الحبر و... المال أكثر"[3].

وردت شخصيات أخرى في الرواية، مثل: الرّسام ريموس صاحب اللوحة التي تكرّر ذكرها في ثنايا الرواية، وكذا أستاذه الفارسي، ودانيال ابن هيينا الذي كان أول شخص تقع عليه عين لامير بعد استفاقته من حلمه الطويل، وفيناس محامي لامير، وعوني الشرطة

[1]- المصدر السابق. ص131.
[2]- المصدر نفسه. ص139.
[3]- المصدر نفسه. ص139.

جوزيف وفيليب، وطبيب نادية جولاص، وسائق عربة لامارتين إينستاد وابنه الذي خلفه، والراهبة أولقا وبيتر من إيسبيرغ. هذا الشخصيات كان دورها في الرواية هامشيا جدا.

إنّ الشخصيات التاريخية في الرواية مثل: الأمير عبد القادر وألفونس دو لامارتين، تتنصل من ارتباطها بالواقع التاريخي، لتنتظم داخل نسق جديد من العلاقات التي يفرضها العمل الروائي. مشكلة بذلك شخصية ذات منطلق تاريخي، تتجاوزه لتصنع كيانها الخاص الذي لا يوجد إلا داخل النص. وقد طغت هذه الشخصيات ذات المرجعية التاريخية على باقي الشخصيات الأخرى.

4. البنية الزمنية:

لقد احتلت ظاهرة الزمن في القص والرواية حيِّزا كبيرا في النقد العربي الحديث، كونها تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون للتلاعب الزمني الروائي أو القصصي، ونجد أنّه ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية أو قصة ما، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، فحتى بالـ نسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإنّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابدّ أن ترتّب في البناء الروائي تتابعيا، لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك مادام الراوي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد[1].

تتمظهر البنية الزمنية في جانبين: أولهما نسق الزمن، والآخر إيقاع الزمن.

أ. نسق الزمن:

ويظهر هذا النسق من خلال نوعين من المفارقات السردية، حسب تسميت جينيت، الأولى: الاسترجاع. والثانية: الاستباق.

أ-1 – الاسترجاع (الاستذكار):

[1]- يُنظر: السد، نور الدين. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997، ص61.

"يعد الاستذكار تقنية زمنية، وقد سبق هذا المصطلح مع معجم المخرجين السينمائيين، يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، سواءً في الماضي القريب أو الماضي البعيد"[1]. يعني العودة إلى الوراء، أو الإخبار البعدي.

اعتمد الروائي على تقنية الاسترجاع مرات عدَّة، نظرا لما توفره هذه الأخيرة من قدرة سكب المُعطى التاريخي في قوالب مختلفة، ومن الاسترجاعات الواردة في الرواية نذكر:

- الاسترجاع الأوّل كان في بداية الرواية، وهو الشرارة الأولى لبداية الأحداث وتطورها مع بطل الرواية لامير عندما "... عادت به الذاكرة إلى أيام قريبة لن ينساها، والتي بدأت مع مكالمة نور ..."[2]. لم يتم تحديد زمن الاستذكار بدقة، بل بعبارة زمنية عامة (إلى أيام قريبة)، لكن تمّ تحديد الحدث الذي رجعت إليه ذاكرة لامير، إنها مكالمة نور أحد أصدقاء بطل الرواية.
- الاسترجاع عن طريق الحلم، بعد سقوط لامير في البحيرة عاد إلى زمن أقدم من زمن بداية الرواية، "لم يعرف أهو أضغاث أحلام في حلم الاحتضار، أم جسدٌ بحقٍ طال له الانتظار. جسد في كومة من لباس الماضي... جاء الجسد كحلم مفكك"[3]. هذا الرجوع عبر الزمن أخذ لامير إلى زمن الشاعر لامارتين والأمير عبد القادر.
- لمّا تعرّف الأمير عبد القادر على مرافقيه في سجنه بأمبواز، كان من بينهم المترجم إينيليت، الذي أخبره بأنّه وُلد بوهران، "أعادت وهران للأمير ما حدث له مع والده، أثناء ذهابه معه إلى حاكمها... فقد استفاد حينها رفقة والده – وهو في سنّ مبكرة – من هذه العُزلة المفروضة عليهما لسنتين"[4]. لم يتم تحديد زمن الاسترجاع، إلا أنّ الرواي أشار إلى أنه كان في سن مبكرة من عمر الأمير عبد القادر.

---

[1]- مرتاض، عبد المالك. تحليل الخطاب السردي. د.ط، سلسلة المعارف، ديوان المطبوعات الجامعية، 1955، ص217.
[2]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص05.
[3]- المصدر نفسه. ص12.
[4]- المصدر نفسه. ص24.

- استرجاع للأمير عبد القادر، "ولا زال يذكر حين سأله نُخبة فرنسا، عن خيام البادية ومنزلتها..."[1]. لقد عادت به الذاكرة إلى زيارته لباريس، ولقائه إمبراطور فرنسا ولقاء نخبتها.
- استذكار لامير بعد نهاية حلمه، وشعوره بالغربة، "الغربة المصاحبة لـ لامير، ذاتها التي استولت عليه حين كان في طريقه إلى الجامعة رُفقة نور، قبيل أربعة أعوام. حين أوقف سيارة، عساها توصلهما إلى وجهتهما"[2]. لقد حدّد الراوي زمن الاسترجاع (قبيل أربعة أعوام)، كما حدّد الحدث والمرافق له.
- تقنية أخرى من تقنيات الاسترجاع، عن طريق المذكرات الشخصية، مذكرات الراهبة فارتي التي اشتراها لامير من مكتبة هيينا، "... ما عزاؤه إلا صفحات المذكرات التي بدأ بقراءة الليلة التي صادفها أثناء مرور مارغريت عليه رفقة نور، إنها الثالث ديسمبر 1852".
- استرجاع جمع فيه السارد بين عودة لامير إلى الماضي عن طريق مذكرات الراهبة فارتي، وبين سرد لما تبقى من قصة روان، في انتقال سلس للسرد بين مكانين مختلفين، وشخصيتين مختلفتين (بين فارتي وروان) في نفس الزمان.
- استرجاع الأب أندرسون، وعودته إلى تاريخ سابق محدّد، رسالة من امرأة مجهولة، هي في الحقيقة أم روان، "ولم يرشح ذهنه من الرسالة المؤرخة بنيسان 1848، والحاملة لرسالة صغيرة أخرى... استيقظ الأب من ذكريات الكنيسة ورسائل المؤمنين...". استرجاع حمل تاريخا محدّدا وحادثة محدّدة.

أ-2 – <u>الاستباق</u>:

تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية، وفيها يقوم الروائي بالقفز إلى المستقبل، وبالتالي "التطلع إلى ما هو متوقع أو محتما الحدوث في العالم المحكي"[3]. فهي إذن، عبارة عن سبق للأحداث عن طريق تقديم حدث آتٍ، أو الإشارة إليه قبل أوانه. وقد تأتي على شكل "توقع

---

[1]- المصدر نفسه. ص37.
[2]- المصدر السابق. ص62.
[3]- الحميداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.ط1، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، 1991م، ص73.

حادث آت أو التكهن بمستقبل الشخصيات... كما أنها تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصادر الشخصيات"[1]. فالاستباق، يعطي للقارئ فرصة التعرف على وقائع قبل حدوثها الطبيعي في القصة، إذ هو من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الروائي.

وقد وردت عدة استباقات في الرواية على الشكل التالي:

- "الكلّ نظر إلى العربتين، وهما جنبا إلى جنب كأنّهما روحان متآلفان، لا يشابههما إلا تآلف إبداعات الفنانين في آيا صوفيا، هذه التحفة التي تنتظر الأمير"[2]. السارد هنا يخبرنا مسبقا عن وجهة الأمير المقبلة، ويصفها قبل معرفتها.
- "وغَفا، لتنام عيناه، والقلب بالحيرة والآتي مشغول"[3]. كأنّ السارد هنا يحضِّر القارئ لأحداث ستحدث، محدثة تغييرا كبيرا في حياة الأمير، أحداث بدأت بشعور بالحيرة والانشغال بالآتي، هذا الآتي المجهول والمخيف.
- بعد اتهام لامير بالتفجير، هاهو يقاد إلى مركز الشرطة للتحقيق معه، ويلتقي بعون الشرطة ألان، الذي يفوح الكره والعنصرية من كلامه، "وكأنّ عبارة ألان الأخيرة، أبْعدت بمجرد البوح بها عن لامير، شطر الهدوء الذي لازمه ليَعلمَ أنّ المؤرق آتٍ"[4]. هنا استبقاء لما سيحدث مع لامير في سجنه على يد ألان، ليكون الآتي مؤرقا حقا.
- "سأكون أمامك كلّ ليلة... لتعلمني – كما قلت – وأمثالي التاريخ، وذكرياته. ستسمعني وتمتّعني حديثا... وكل ليلة من أوراقك الغبية هذه. سأمتّعك مثلما لم

[1]- المرجع نفسه. ص73-74.
[2]- المصدر السابق. ص52.
[3]- المصدر نفسه. ص72.
[4]- المصدر نفسه. ص78.

تتمتّع في حياتك (وأشار إلى ناظره المصاب) وبذات ما علّمتني ّإياه"[1]. استباق لما سيفعله ألان بلامير من أصناف العذاب والإهانة.

- الاستباق هنا، كان بعد رؤية رآها لامير، فقد رآى طيف الأمير عبد القادر تبشره بالفرج. "رغم كلّ العذاب، سيفرج عنك بإذن الله، وستزول محنتك وتنطفئ كربتك... بُشراك، فأيدي مارغريت ستخرجك... ثِق بذلك... ثق"[2]. لقد أخبر لامير أنّه سيخرج، وأنّ مارغريت ستكون السبب في خروجه، وهو ما سيحدث بالفعل.

وهكذا فإنّ نسق الزمن(المفارقة الزمنية)، إمّا يكون استرجاعا لأحداث ماضية، أو تكون استباقا لأحداث لاحقة."إنّ مفارقة ما، يمكنها أن تكون إلى الماضي أو المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحـ ظة الحاضر، أي القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أنْ يفسح المكان لتلك المفارقة"[3].

ب- <u>إيقاع الزمن</u>:

ويعني العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات، "وهو المقارنة بين حركة زمن الخطاب وزمن الحكاية بحسب وتيرة السرد من حيث سرعتها أو بطئها، وهو ما يسميه جيرار جينيت، سرعة النص"[4]. فيتصرف الروائي في زمن الخطاب ويتحكم فيه وفق رؤيته الفكرية والجمالية، فنجده تارة يسرع السرد باختزال زمن الحكاية، وتارة يبطئ السرد على حساب زمن الحكاية، ويفسح المجال للوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية بالانتشار، وملء المساحات البيضاء على حساب السرد.

ولمعالجة هذا والكشف عن تمفصلاته الإيقاعية لابد من الوقوف على حركة السرد بالاعتماد على مظهرين أساسيين: الأول، **تسريع السرد**، وذلك عن طريق تقنيتي: **الخلاصة والحذف**. ويعمل المظهر الثاني على **إبطاء السرد**، ويشمل تقنيتي: **المشهد والتوقف**.

---

[1]- المصدر نفسه. ص89.
[2]- المصدر نفسه. ص118.
[3]- المصدر السابق. ص74- 75.
[4]- جينيت، جيرار. خطاب الحكاية، بحث في المنهج. تر: معتصم، محمد. الأزدي، عبد الجليل. الحلي، عمر. ط3، منشورات الاختلاف، 2003، ص47.

ب-1 – تسريع السرد:

يتم عن طريق تقنيتي الخلاصة والحذف.

ب-1-1 – الخلاصة:

من أهم المميزات التي اتسم بها السرد الروائي، تعتمد في الحَكي على"سرد أحداث ووقائع، يُفترض أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات، واختزالها في أسطر أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل"[1]. فالخلاصة إذن، سرد موجز يكون فيه زمن النص أصغر بكثير من زمن الحكاية،فهي تقنية متصلة بالماضي، أكثر من اتصالها بتلخيص أفعال وأقوال لم تحدث بعد، ليكون بالإمكان تلخيصها بعد وقوعها، ومن ثم تصبح بمثابة الماضي الذي نتذكره، ونعيد سرده. كما أنها تستطيع الأخذ من الحاضر واختصاره بما فيه من أحداث، فـ "قد تكون خلاصات تتعلق بالحاضر، وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل، وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث"[2].

ومن هنا سنحاول تقديم بعض النماذج التي تجسد الخلاصة التي وردت في الرواية:

- يلخص الروائي زيارة الأمير عبد القادر لباريس، ولقائه الإمبراطور ونخبة المجتمع في سطرين، رغم أنّ الزيارة دامت أيام كثيرة. "إنّه يغادره وأمام ناظريه ذلك السيف المرصّع بالذهب... السيف الذي أهداه إيّاه سليل إمبراطور فرنسا قبل أن يغادره موَدّعا"[3].
- "لقد أخبرتني روان برحلتها الشاقة من الدانمرك إلى هنا، بعدما طُردت أمها، ليرأف بعض الفرنسيين بها"[4]. إجابة لخصت حياة الخادمة روان، هذه كانت إجابة المترجم إينيليت على سؤال الأمير له عن روان وأصلها.

[1]- الحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص76.
[2]- البحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 2009، ص146.
[3]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص38.
[4]- المصدر نفسه. ص39.

- أيام الأمير عبد القادر في سجنه بأمبواز، "هكذا بدأت يومياته... وحدة لا يعرف لأفولها زمنا..."[1]. بهذه العبارة يلخص لنا الروائي أيام وشهور وسنوات الأمير في سجنه، سجن بثوب قصر.
- يلخص لنا الروائي ليالي لامير في سجنه. "بدأت هكذا ليالي لامير، لم يَخلد في ساعاتها للرا حة أبدا، إلا تلك الأثناء، فترة غياب سجّانه، فترة أهداهُ المرض إياها"[2]. إنها ليال تتكرّر، ليلها كنهارها مليئة بالعذاب، زادها المرض سوءًا.

- "بدأ لامير بتصفح الأسطر العديدة، التي باح بها صديقه، أسطر أخذت من زمن لامير الكثير من الدّقائق"[3]. لخص لنا الروائي الحدث، حدث تلقي لامير لرسالة صديقه نور، فلم يُفصل لنا الحدث بل أوجزه.
- "... وعادت مع هذه اللحظات ذكريات صُحبتهما، ورُفقتهما وحديثهما، وملامح الانزواء تتبدّى على نور من حين إلى حين"[4]. لخص الروائي، بكلمات مقتضبة، ذكريات نور مع لامير، صحبتهما ورفقتهما وحديثهما.

ب-1-2 – الحذف:

تقنية يلجأ إليها الكثير من الروائيين، "لتجاوز بعض المراحل من القصة، دون الإشارة إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا؛ و"مرت سنتان" أو "انقضى زمن طويل"... وسمي هذا مقطعا"[5].وله "دور في تسريع الحركة... يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[6]. فهو إذا، القفز فوق فترات زمنية زمنية طويلة أو قصيرة، من غير إشارة لما تم فيه من أحداث.

وينقسم الحذف إلى نوعين هما:

---

[1]- المصدر نفسه. ص81.
[2]- المصدر نفسه. ص89.
[3]- المصدر السابق. ص156.
[4]- المصدر نفسه. ص156.
[5]- الحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص71.
[6]- البحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ص156.

- ✓ حذف محدّد: تكون فيه الفترة الزمنية المحذوفة، مذكورة، نحو قولنا: "ونقضت أربعة أشهر".
- ✓ حذف غير محدّد: نجد فيه المدة الزمنية المحذوفة، غير مذكورة، نحو قولنا: "مرّت عدة سنوات".

في النوع الأول، يكون من السهل على القارئ إدراك المدّة التي حدّدها الراوي لأنها محدّدة. وفي الثاني، يكون من الصعب معرفتها لأنّها مخفية.

ومن خلال دراستنا لرواية "بحيرة الملائكة" وجدنا العديد من النماذج الممثلة لتقنية الحذف بنوعيه، نذكر منها:

ب-1-2-1 – الحذف المحدّد:

- في افتتاحه للمقطع السادس من الرواية، الروائي عَنون المقطع بـ "بعد أربع سنوات... 1852م"[1] . وهذا حذف محدّد، انتقل فيه السارد أربع سنوات – وهي سنوات سجن الأمير بقصر أمبواز – إلى سنة قرار إمبراطور فرنسا العفو عن الأمير عبد القادر، والإذن له بالمغادرة إلى تركيا. ربما سبب حذف السارد لهذه السنوات الأربع، راجع إلى أنّها لا تقدم شيئا للرواية، فأحداثها رتيبة ومتكرّرة، لا تخدم السرد.
- روان التي شُفيت من إصابتها، تلتقي بالأب أندرسون، الذي طلب منها ترجمة كتابات من الفرنسية، "سارت السويعات سريعا... وفي الليلة التّالية، التقت روان ببيتر..."[2]. حذف الروائي رواية كل الأحداث في تلك الليلة، لينقلنا مباشرة لليلة الموالية. حذف حُدِّد مَداه، وأضاف النقاط كإشارة أخرى للحذف.

ب-1-2-2 – الحذف غير محدّد:

وينقسم بدوره إلى قسمين:

أ. **الحذف غير المحدّد الصريح:**

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة ص39.
[2]- المصدر نفسه. ص 130.

وهو نمط من الحذف الصريح "يعمد فيه الروائي إلى القرينة الزمنية، دون أن يحدّدها تحديدا دقيقا، مثل (عدة أيام، بضعة أسابيع، مضت شهور، عدّة سنين). بحيث تكون الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة ويصعب التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة"[1]. ومنه ما جاء في الرواية:

- في قول السارد: "أجابت الأمّ دون إطالة: بل فاق مُعلمه... توقفت الأم الحبشية لتضيف: ... إلى أنّ حلّ يومٌ، سرى بين الرّجلين جفاء ليربو إلى الخصام..."[2]. هنا حذف صرّح به الروائي، وأكد عليه بنقاط الحذف، لكنّه لم يحدّد المدّة المحذوفة، أو المسافة الزمنية التي قفزها. سبب هذا الحذف، اختزال الأحداث والإبقاء على المهم منها، والذي يخدم أهداف السرد.
- "هذا الشاعر الذي مازال من مريدي ساعات الراهبة، ولم يعرف أي الآحاد ذلك الذي جمعهما، وأيّ شهر بدأ يؤلف بينهما، ما يدريه لامارتين حقا، أنّ السنوات القلائل، لازالت – بحق – قليلة، في أن تستظهر وتعرف مكامن الراهبة... هاهو أحد جديد، و(الكاروس) فيه وفي جوّه اللطيف الهادئ النسمات، تسير حاملة كلا الروحين، كأول مرة"[3]. اتفق لامارتين مع الراهبة فارتي على الالتقاء ببعضهما كل يوم أحد، يتجاذبان خلالها الأحاديث. صرّح الروائي أنّ عدد هذه اللقاءات كان كثيرا، لأنها استمرت لسنوات، لكن لم يحدّد لنا عدد السنوات، ولا فحوى كل اللقاءات. كل هذا أختصر وتم القفز عليه، ليجد القارئ نفسه – بعد أن كان شاهدا على لقائين بين الشاعر والراهبة – يشهد اللقاء الأخير بينهما.
- بعد الانفجار أدخل لامير المستشفى في حالة حرجة، "مضت أيام قليلة، لامير بين طريق الشفاء وطريق التساؤل الدائم عن حالته، وإلى ما سيؤول إليه الأمر..."[4]. حذف الروائي أيام لامير في المستشفى، لأنّها غير ذات فائدة في الرواية، فلامير مُلقى على سريره مصاب بجروح يتلقى علاجه، طيلة أيام. هذه الصورة تتكرّر، لذا كان الحذف أمرا طبيعيا، لكنّ السارد لم يحدّد هذه الأيام، بل أشار إلى أنّها قليلة.

---

[1]- البحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ص159.
[2]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص41.
[3]- المصدر السابق. ص44.
[4]- المصدر نفسه.ص 41.

- أخرج لامير من السجن ليَدخل المستشفى، بسبب التعذيب الذي تلقاه. "بُعيد أيام قليلة، وقبل أعياد الميلاد، زارت مارغريت رفقة والدتها والمحامي الشاب، لامير في المستشفى"[1] . وهذا الحذف كسابقه، حذف لأشياء روتينية تتكرّر ولا تضيف شيئا لعملية السرد.
- بعد أن استقر المقام بروان في كنيسة الأب أندرسون، "ها هي الأيام القليلة تمرُ، ومع بزوغ عام جديد بأيام، جاء إلى الأب أندرسون ما كان يخشاه..."[2]. حذف الروائي أيام من الأحداث منعا للتكرار والرتابة، دون تحديد المدة الزمنية المحذوفة بدقة، وانتقل مباشرة للأحداث المهمة، عندما قرّرت روان الهرب رفقة بيتر.

ب. الحذف غير المحدّد الضمني:

حذف لا يصرح به في النص، "ويتم الانتقال فيه من مدة إلى أخرى بعيدا عن التحديد الدقيق"[3]. وفي هذا النوع يصعب على القارئ تحديد الحذف في النص، "لأنه خال من أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يهتدي إليها القارئ من خلال اقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة"[4].

ونتمثل له من الرواية:

- "ربّما حاجتي إلى إصلاح ما بداخل الجوّال أكثر. فشريحة الهاتف لم تعد تبعث بصورتي و...

وبدأ الحديث عمّا سبّبه له هذا العطب... ومع تسارع الحديث وإطالة الشرح..."[5]. هنا يمكن للقارئ الاستدلال على الحذف بواسطة البياض والنقط.

ب-2 – إبطاء السرد:

يتم عن طريق تقنيتي المشهد والوقف.

ب-2-1 – المشهد:

---

[1]- المصدر نفسه. ص123.
[2]- المصدر نفسه. ص144.
[3]- جنداري، إبراهيم. الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا. ط1، تموز للطباعة والنشر، دمشق، 2013، ص133.
[4]- البحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ص162.
[5]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص08 - 09.

تفرض المشاهد الحوارية نفسها بحضورها القوي، كونها تعمل على كسر رتابة السرد، وفيه يقوم الراوي بعرض الأحداث الخارجية والمشاعر الداخلية بكلام الأشخاص أنفسهم، ويقوم "المشهد أساسا على الحوار المُعبّر عنه لغويا، الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"[1]. فالمشهد إذن، يتمثل في الحوار القائم بين الشخصيات الروائية للتعبير عن الآراء المختلفة، ومن خلاله نستطيع كشف الطبائع النفسية لكل شخصية.

السارد أعطى الحرية للشخصيات لتعبر عن أفكارها وأرائها عن طريق الحوار الذي يكشف عن خوالج الشخصيات ونفسياتها. بلغ عدد المشاهد في الرواية "اثنين وسبعين" مشهدا حواريا، منها اثنان وستون مشهدا للحوار الخارجي، وعشرة مشاهد للحوار الداخلي. فصَّلنا القول فيها في الجزء المخصّص للحوار في الرواية. لذا سنمثل هنا ببعض المشاهد:

أ. مشهد من الحوار الخارجي:

اخترنا مشهدا حواريا، دار بين روحي الأمير عبد القادر والشاعر لامارتين. السارد هنا يتخيل مرور عربة الأمير ببلدة الشاعر لامارتين، وذلك لمّا كان الأمير في طريقه إلى ميناء طولون بجنوب فرنسا، المكان الذي سيغادر منه إلى تركيا العثمانية، فجرى هذا الحوار المتخيل: "تقدم لامارتين إلى زجاج نافذته أكثر، وهو يُسابق أنفاسه التي علقت بالزجاج، وكأنه يسترق همس لامير... جلس طيف لامير... مُنصتا بشغفٍ إلى تحايا الشاعرين، وحديث الشعراء:

- هل نمتَ جيدا أيها الشاعر، أم تراك مثلي طريقك في الحياة شاق، وذكرياتك عالقة بالأجفان؟

[1]- المرجع نفسه. ص166.

- حتى صباح الخبر ما عادت تقوى على الخروج من الثغر... مازلت مثلك لطريق السُهاد مُتعب...
- ها هي الخطى بعثت بي إليك. ولم أشأ أن أذهب إلى وجهتي دون إلقاء التحية على روح زكيّة، حملتها كالأريج الثائم على جدران بيتك الهادئ.
- أدري يا صاحب الجلالة – ومقامك الأرفع – أنك لا تحفل بأي مشروب إنْ استضفتك، ولا بالجلوس إنْ قدّمتك... أدري أنّ أنفاس الحوار التي بثها الرب بيننا أسمى عندك – وعندي – من الخوض في براثن الحياة الزائفة التي تتبدّى للناس جميلة رائعة.
- ذكّرتني أيها الملهم بأرواح من فقدت...
- للموت – سيدي – أسباب. وفراق الأحبّة فاجعة، بأيّ وجه كان.
- إنها الحمى... المرض. ولكن أمَرّ وداع، وأمَرّ فراق... فراق من تحب في دار غير الدّار.

سأل الشاعر أميره، ووجهه يُبدي ما يختزن في دفاتر مُضغة الصدر:

- سيدي؟ هل فقدت في ديارنا بعضا من أحبائك؟

بكت السحب كعادتها في ميلي مطرا، ومعها عيون الأمير مجيبة سائلها:

- فقدت (وهو يُشبك أصابعه) أكثر من ما يُحسب باليدين.

وأضاف:

- مرض ديار الغربة وقعه في القلب شديد، وهذا الزكام الذي يكبّلني من حين إلى حين، بين جدران آوَتني رطوبتها لأربع سنوات، كانت خطوة المنيّة الأولى لأحباء غادروا إلى دار البقاء.

حدّق الأمير من جديد إلى الشاعر وداره:

- وقد دفنتهم بينكم... فلم أتركهم إلاّ في أرض الله. أليست الأرض لله من قبل ومن بعد؟"[1].

المشهد الحواري السابق جرى بين شاعرين، نظما أحسن القوافي، كما خاضا الكثير من المعارك، خاض الأمير معارك ضد الفرنسيين المحتلين، وخاض لامارتين حربًا سياسية ضد عودة الملكية في فرنسا وتسلطها على رقاب الناس.

هذا المشهد الحواري حمل الكثير من الشكوى، فلامارتين اشتكى من السهاد، فقد فارق النوم عيونه بعد هزيمته في الانتخابات، هذه الانتخابات التي قال فيها: "ربحت الانتخابات وخسرت المبادئ". أمّا الأمير فاشتكى فراق الأحبة، الذين فقدهم أثناء سجنه ودفنهم هناك، في أرض غير أرضهم.

ب. <u>مشهدين من الحوار الخارجي</u>:

اخترنا مشهدين للحوار الخارجي أو المناجاة، الأوّل لبطل الرواية لامير، والآخر للأمير عبد القادر:

- "إنّ قبل لامير مازال ينبض، لازالت ينابيع الحياة تسري ولم تنضب بعد، بل لازال يقوى على حديث نفسه:

- ترى هل يعفو الموت عني؟ هل رَشَته الحياة لتبقيني معها؟... لطالما آمنتُ أنّ الأحلام حياة، وأنّ الملاحم واقع حي، وأنّ كرامات الصالحين صدقٌ وكمال، ولطالما

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص51 – 52.

كانت الحياة لمن يحياها، غريبة لغيره، حقيقة في نفسه"[1]. جاء هذا المشهد بعد أن سقط لامير في البحيرة، وهاهو بين الحياة والموت يُحدّث نفسه ويُسائلها.

- "ربت أسئلة الأمير وازدادت وخزا لوجدانه، أكثر من الغواية ذاتها. وعاد مسائلا ذاته على غير ما اعتاد:

- أهذا هو الأمير، الذي اندفع – إبّان مقاومته – إلى قائد الجُند، ليُجرِّده في لمح البصر من سلاحه، ليُفاجأ القائد الفرنسي حينها، ويُسائل نفسه: أإنسيٌ هذا الذي أمامي أم جنّي؟... أهذا ذاته من يتضرّع – تعِبًا – لله، لمولاه أنْ يُبعد عنه تمايل من تخدمه، وينأى به مُقلتيها، ويُلهمه الصّبر الذي كادت تخب وجذوته؟

ولكن الأمير ما يلبث أن يعود إلى نفسه، ليوقظ همتها:

- لا، سوف أتحمل سجن وحدتي، وسجن حريتي، ألست من اختار؟... سأتضرع للمولى صومًا ودعاءً وابتهالا ورجاء أن يرضى بالقبول. وسيجدني بإذنه، لِفِتنة مغريات الأجساد من الصّابرين. أليست هذه دعوات شيخي، منذ أن وعيت بين أركان زاويتي... (ربي احشرني مع الشهداء والصالحين)، ولا شهادة دون جهاد، وغن كان أصغر، ولا صلاح بدون جهادٍ أكبر..."[2]. كثرت غوايات الخادمة السمراء روان للأمير، ولأنّ الغواية إذا صادفت نفسًا ضعيفة تمكنت من صاحبها، وأوقعته فيما لا تحمد عقباه، هاهو الأمير يذكرها بسابقتها في الجهاد والصبر على مواجهة الموت، وابتهاله أن يصبر على الجهاد الأكبر (إغراء الخادمة)، كما صبر ورابط في الجهاد الأوّل ضدّ الفرنسيين.

[1]- المصدر السابق. ص11.
[2]- المصدر السابق. ص32.

ب-2-2 – التوقف:

تتمثل الوقفة في عملية الوصف دون انقطاع لعملية السرد، وهي تشترك "مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر"[1]. وتتحدّد وظائف الوقفة أو الوصف في وظيفتين أساسيتين هما: "الوظيفة الجمالية، ويكون بمثابة استراحة في وسط الأحداث السردية، والوظيفة التوضيحية أو التفسيرية، ويكون للوصف فيها وظيفة رمزية دالة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي..."[2]. ومن هنا فالوقفة تعمل على إبطاء حركة السرد حتى لا يطابق مع أي زمن من زمن الخطاب، فالوصف هو عبارة عن قطع لتسلسل الأحداث في الرواية، حيث يتوقف السرد ويترك المجال للوصف.

ومن خلال دراستنا للرواية، نجد أنها مليئة بالوقفات، فقد تنوّعت الوقفات بين تعاليق السارد، والتحليل النفسي والوصف، ففي تعاليق السارد يتوقف الحدث مؤقتا، ليمنح السارد حضورا ووجودا في النص الروائي، أو يلجأ للتعليق بين مقطع سردي وآخر، وكأن تعاليق السارد التاريخية، أو الإيديولوجية، أو الأخلاقية، محطات يستريح فيها المتلقي من توتر الحدث وحركته.

- "سقط هذا الجسم ككتلة مرهقة، فاحتوتها مياهُ البحيرة... هوت في لُجّة الضياع كتلة لامير، وكأنّها رُفات مجموعة، ملفوفة بذنب الإنسان الأوّل، بالخطيئة الأرضية

[1]- البحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ص175.
[2]- الحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص79.

الأولى، بقتل النّفس للنفس..."[1]. هنا يتوقف الحدث ليفسح المجال للوصف، ليصف السارد مشهد سقوط لامير في البحيرة.

- "ومع جلوس لامارتين وحيدا على حافة بُحيرته، وبين يديه كتيبه الأحمر الأنيق، استدار بأرجل يحمِلُها الوقار، ببنطال رماديّ وحذاء لا يشبهه إلا ما ينتعل لامير، وبرباط عُنق أقرب إلى ظلمة الليل في غموضه، يُخفي الجيد كله. وقد غطى كتفيه معطف أو شبه معطف، جمع السواد والرمادي"[2]. السارد يوقف الوصف ليصف لنا ما يرتديه لامارتين، أو شبح لامارتين الذي رآه لامير في حلمه.
- "مع كل مقطع من ترانيم القلب، تُحلق معه الذكريات لتُطل به على شُرفة عيون فارتي، القديسة النقية، التي لم تستلق قط على رحاب صدر الدنيا، إلا على رحابة صدر لامارتين، الذي يُدوّن – مثلما تعوّد – كل ما يختلج في قلبه الموجوع، هذا القلب الذي يتد فق دما وأسى. ومع الأسى يكتب على صفحة الأزمان شعرًا، كله حب وعشق"[3]. يوقفنا السارد هنا على دواخل لامارتين، في وصف نفسي رائع، يصف لنا ما يُختلج في قلب الشاعر والعاشق.
- لامير في زيارة إلى باريس، بعد وصوله إلى وجهتها يوقفنا السارد على مخطط زيارته، زيارة ستقوده إلى أهم وأشهر المعالم السياحية في باريس. "لقد توقف القطار... ليتوقف بعدها لامير عند أوّل مكتبة، (المكتبة الوطنية الفرنسية)، منطلقا منها بعد لحظة من رؤيتها والوقوف بقربها واقتناء شيء منها، نحو ما يرغب... هذه الرغبة التي عزّرتها خريطة باريس الصغيرة، ليحدّد لنفسه بداية التوجه إلى المتحف

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص11.
[2]- المصدر السابق. ص13.
[3]- المصدر نفسه. ص53.

الفرنسي الوطني، ومنها إلى أوبرا الباستيل، عابرا نهر السين الساحر، والذي تذكر بمجرد استنشاق نسيمه بحيرة بورجي، لن يُنسيه في بورجي وسحرها حتى السين، ليَعبر طريق ريفولي، فمباشرة إلى اللوفر"[1].

لقد اخترنا هذه الأمثلة على تقنية التوقف، الذي يظهر بصفة خاصة في الوصف، أفردنا له جزءا خاصا، فصّلنا فيه الوصف وأنواعه.

5. البنية المكانية:

إنّ الدراسة العلمية التي التزم الأدباء والنقاد بها في دراستهم للخطاب السردي عموما وللخطاب القصصي خصوصا، هي إدراج البنية المكانية (الفضاء) ضمن الوصف، لكثنا في دراستنا هذه لرواية "بحيرة الملائكة" سنتعرض لدراسة البنية المكانية منفردة.

أ. الفضاء كمعادل للمكان (الحيز المكاني)[2]:

ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي في الرواية أو القصة، ويقصد به ذلك المكان الذي تصوره قصتنا المتخيّلة.

هذه الرواية التي توهم قارئها بأحادية المكان الروائي، سرعان ما تفتح هذا المكان الواحد على تعدّد الأماكن من خلال فعل التذكر، حيث يدخل بطل الرواية في حلم؛ وبانفتاح المكان وتعدّده، تنفتح الرواية على الخطاب التاريخي، ذلك أنّ الصور والأخيلة التي يستعيدها لامير هي مساءلة للتاريخ وحوادثه.

ولأنّ تتبع المكان في هذه الرواية يفتح أمام القارئ أكثر من قراءة، بالنظر إلى الكثافة والتركيز الكبيرين الذيْن وظف بهما الفضاء الجغرافي من جهة، وانفتاح هذه الرواية على

[1]- المصدر نفسه. ص148.
[2]- الرواية. (فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة).

عدد من الخطابات أهمها التاريخي والأيديولوجي. فقد اعتمد الفضاء الروائي إستراتيجية في بناء رواية "بحيرة الملائكة"، ففتح الفضاء الجغرافي على الخطاب التاريخي، واتخذ من بحيرة بورجي فضاءً لسبر أغوار التاريخ ومساءلته، والعودة لقراءته.

أول ما يلفت في المكان أنّ بحيرة بورجي – التي أطلق عليها الروائي اسم "بحيرة الملائكة" وجعلها عنوانا لروايته – ليست مكانا عابرا في حياة شخصيات الرواية، وإنّما هي مستقرة في وجدانهم. لقد كانت المكان الذي انطلقت منه شرارة الأحداث؛ فبعد سقوط لامير في البحيرة، وبيده القطعة الفضية التي أهداها له العم عزيز، وعلى وجهيها نقش لصورة لامارتين، دخل لامير في حلم أعاده إلى الماضي، وكأنّ مياه البحيرة السحرية جعلت لامارتين يظهر لـ لامير بلحمه وعظمه من خلال القطعة الفضية. هذه البحيرة نفسها التي وقف عندها لامارتين رفقة حبيبته ريفيلا ذات صباح من عام 1818م، ليعود إليها بعد ثلاثين سنة، لاسترجاع ذكرى رفقة ملهمته. كما كانت بلدة رفيقته الثانية – الراهبة فارتي – أيضا؛ فارتي التي كانت تربطها علاقة طيبة بالأمير وأمه، التي زارت صديقتها رفقة الأمير، عند مرورهم بشومبيري، عندها أراد الأمير زيارة البحيرة، التي شغفته حبا لأوّل مرة، فالبحيرة حسبه، سحر وشغف وذكرى. وفي كل قطرة منها بيت شعر ولحن قصيد. وهي نفس المكان الذي رأت فيه مارغريت، الأمير في حلمها وخاطبته رغم اختلاف اللغات، حينها أدركت مارغريت أنّه في جانبي البحيرة تذوب كل فروق لغات الدنيا. بالإضافة إلى البحيرة التي حملت طابعا رمزيا، وتكرّر ذكرها عدة مرات في ثنايا الرواية.

وقد ورد الكثير من الأماكن والمدن، كأسماء مناطق متسعة مثل: الشرق وديار المسيح، والأندلس (أصل أهل إنيليت اليهودي، مترجم الأمير عبد القادر بإقامته بأمبواز)، والدنمرك (أصل روان ووالدها وجدها الرسام ريموس)، والحبشة (بلد أم روان)، وفارس (بلد جلال

غالي، معلم ريموس)، وانجلترا (بلد زوجة لامارتين). أو في شكل أفضية جزئية، مثل: مسقط رأس الأمير عبد القادر، قرية قيطنة بولاية معسكر. وكذا المدن التي مرّ بها الأمير أثناء تنقله في أرض فرنسا أيام سجنه: طولون، تور، أمبواز، ديجون، ماكون، باريس، شزمبيري التي هي أيضا مكان إقامة لامير ومارغريت ونور والعم عزيز، وقبلها مكان إقامة فارتي بكنيستها الشهيرة، والمكان الذي عادت إليه بعد قضاء سنوات في فرنسا.

هذه الأماكن التي جرت فيها أحداث الرواية، كان لها دور بسيط في البناء الكلي للرواية، فهي فضاء للأحداث فقط.

ب. الفضاء النصي (الحيز النصي):

الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي، ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيره.

لقد تطرقنا بالتفصيل لتصميم الغلاف عند حديثنا على أسلوبية العنوان، لذا سيقتصر كلامنا هذا على العناصر الأخرى للفضاء النصي.

لقد جاءت الرواية خالية من التقسيمات إلى فصول، بل اقتصر الأمر على ترقيم ما يمكن أن نسميه مقاطع، هذه المقاطع بلغ عددها واحدا وثلاثين مقطعا. لكن نتفاجأ في بداية المقطع الثالث عشر بعنوان عريض "الجزء الثاني"، وبعنوان آخر صغير للمقطع "لامير والعودة"، هذا العنوان فاصل بين أحداث الرواية؛ بين الأحداث التي وقعت في حلم لامير،

والأحداث التي وقعت بعد عودة لامير إلى الواقع. ما عدا ذلك جاءت الرواية خالية من أي تقسيم آخر.

أمّا عن تقنية البياض والفراغات فقد أكثر الروائي منها، لأسباب عدّة، لعلّ أهمها الحذف والاختصار، أو لقطع الحديث والإفساح للسارد بالتعليق، أو قطع الحديث لمواصلته بعد مقاطع أخرى.

نمثل للحذف والاختصار بالأمثلة التالية:

- "... قبل أن تأخذ الأقدام هذا الجسم النحيف إلى محطة القطار لشومبيري، ها هو يسمع ساعي البريد ينادي عليه بصوت اعتاده"[1]، بدأ الروائي روايته بتقنية النقاط المتتالية على بياض لدلالة على شيء قبلي محذوف.
- "بل هاهي بقايا قصاصات أوراقك، التي ما فتئتَ تفاخر بأصالتها على جانبي البحيرة، والتي ترك..."[2]، ختمت العبارة بنقاط للدلالة على التوقف، هذا التوقف اللاإرادي عن قراءة الرسالة، رجع فيه لامير بذاكرته إلى الماضي القريب.
- ربّما حاجتي إلى إصلاح ما بداخل الجوّال أكثر. فشريحة الهاتف لم تعد تبعث بصورتي و...

وبدأ الحديث عمّا سبّبه له هذا العطب... ومع تسارع الحديث وإطالة الشرح... قاطعه صاحب المحل "[3]. استعمل هنا الروائي تقنية النقاط على بياض للاختصار، حيث اختصر كلام لامير وكل شروحه للعم عزيز عن ما سبّبَه تعطل الهاتف.

---

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص05.
[2]- المصدر نفسه. ص05.
[3]- المصدر نفسه. ص09.

ومن أمثلة استعمال الفراغات والنقاط على البياض، لقطع الحديث وتدخل السارد بالتعليق، أو قطع الحديث لمواصلته بعد مقاطع أخرى، نذكر:

- قول لامارتين للراهبة فارتي : "أختاه، ها نحن اقتربنا". ليدخل السارد قاطعا لحديث لامارتين، ومعلقا بقوله: "ليواصل الحديث، وكأنّ نيستاد نسيّ الطريق، فقد ترك العنان لفرسه (ميراج) بالسير، وما عاد سيده يُذكره بالوقوف – مثلما كان يفعل – عبر النّقر على الجدار الزجاجي الذي يفصلهما". ثم رجع لقول لامارتين، وقبله نقاط تدل على القطع: "... ولكم أطمعُ أن أعرف منك ما يزيد المرء استيضاحا لصورة التاريخ بجلاءٍ أكبر عبر تلك الديار"[1].
- لامير يقرأ شيئا من مذكرات الراهبة فارتي، في اليوم الذي زارها الجندي بيرنار، ليخبرها بالرسائل التي تركها لها لامارتين، وأنه قد رأى بعضها رفقة الأمير، وأنّ الأمير علق على الحادثة: "بل أنّ الأمير من أخبرني.. وقد قال – أختاه – بالحرف موجها الحديث إلى إنيليت الذي لم يفارقنا قط:

- أتعرفان؟... أقبح ما في الدّنيا أن يأخذ المرء ما لا يملك، ليعطيه لمن لا يستحق"[2].

عند مقولة الأمير عبد القادر توقف الحديث عن مذكرات الراهبة، وأشار الروائي بنقاط للدلالة على القطع وعدم تمام الحديث والأحداث، وبعد سبع صفحات هاهي ذي تحكي على لسان لامير مُكملة حديثها وحوارها مع بيرنار:

"... عاودتْ سؤال المجنّد البارسي، واليأس يُزاحم أملي:

- الشاب، أترى من وسيلة لاسترجاع الأوراق؟

[1]- المصدر السابق. ص30.
[2]- المصدر نفسه. ص87.

أجاب باقتضاب:

- لا أظن أختاه. لأنه لم يبق سواي هنا..."[1].

6. الوصف:

ويستعين السارد بتقنية الوصف حيثما يقوم بوصف إطار مكاني معين، أو في وصف لشخصيات روايته، ليبقى الوصف تعطيلا لزمنية السرد لفترة قد تطول أو تقصر.

الرواية تحتوي على نوعين من الوصف:

أ. الوصف المرتبط بإطار مكاني معين:

هو الوصف الذي يقف أمامه السارد متأملا تفاصيله، ومن أمثلة ذلك:

- وصف مقتضب لمحل العم عزيز صديق لامير، على لسان لامير: "إنني كلما دخلت إلى محلك الصغير، المحاط بالورود، في هذا الركن من الشارع في وسط المدينة، لكأنني أنظر إلى نجم وحيد، محاط ببدور كلها غيرة منه"[2]. محل صغير لكنه في وسط المدينة – وسط المدينة الذي يحوي عادة المحلات الكبيرة – مما يعطيه قيمة كبيرة، فهو يبدو لذلك كالنجم محاطا ببدور كما وصفه لامير.
- "رأي أكياس القمامة الفارغة تحيط بالحي حقا، وكأنها أشبه بلوحة (غويا)... وبأشلائها المتراكمة"[3]. وصفٌ عن طريق التشبيه لحالة الشارع، فقد شبهه بلوحة فنية، لوحة للرسام الإسباني فرانشيسكو غويا (1746م – 1828م)، رُسمت إحياءً لذكرى الإسبان المقاومين ضد جيش نابليون أثناء احتلاله لمدريد عام 1808م،

[1]- المصدر نفسه. ص95.
[2]- المصدر السابق. ص08.
[3]- المصدر نفسه. ص09.

المقاومون الذين تم إعدامهم في ساحة مونكلوا بمدريد صباح 08 ماي 1808م رميا بالرصاص[1].

- وصف للمكان الذي اختاره لامير للاستراحة، من هذا المكان قرب البحيرة انطلقت رحلة لامير مع حلمه "وكأنّ الكرسي يناديه، ذلك الخشبي العريض، الذي يراه كظل على جانبي البحيرة الوديعة المدعوة "بورجي"، وبقايا من جرائد تحيط به، ووُريقات تساقطت. ربّما قرأت أبراج الخريف، والذي بعث معها بإشاراته الأولى، ربّما خريف عمر ذلك الآتي"[2].
- وصف لمكان يحمل معانٍ حميمية لـ لامير، كيف لا، وهو مكان ولادته وأصله الأول. "... مازالت قدماه تحنّ إلى غبار مدينته الشديدة الحرّ في صيفها، والباردة في شتائها المثلج، تماما كقرّ هذا الشطر من الزمن الذي رُحل إليه"[3].
- "لتستسلم طرقات "بورجي" لأمطار تبعث قطراتها الصدى في الطريق الحجريّ، الممزوج ببريق الرخام المبلل، معطيا للأرضية لمعانا يغري الأرجل بالطيران، وليس السير فحسب"[4]. وصف بسيط بلغة شاعرية لمدينة بورجي عند ضفاف البحيرة.

---

[1]- موقع ويكيبيديا.
[2]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص10.
[3]- المصدر نفسه. ص15.
[4]- المصدر نفسه. ص27.

- وصف لغرفة مارغريت، وتشبيهها ببيوت الشعراء الرومانسيين. "لتذهب مارغريت مباشرة نحو غرفتها الموجودة في الأعلى بالبيت الأنيق، والذي يُذكر ببيت الشعراء الرومانسيين، وها هي تصعد إلى غرفتها الصغيرة، الصغيرة في كل شيء"[1].
- عند زيارة لامير إلى باريس، يقدم لنا السارد وصفا لهذه المدينة الساحرة بذكر أهم معالمها. "لقد توقف القطار... ليتوقف بعدها لامير عند أوّل مكتبة، "المكتبة الفرنسية"، منطلقا منها بعد لحظةٍ من رؤيتها والوقوف بقربها واقتناء شيئا منها، نحو ما يرغب... هذه الرغبة التي عزّرتها خريطة باريس الصغيرة، ليحدّد لنفسه بداية التّوجه إلى المتحف الفرنسي الوطني، ومنها إلى أوبرا الباستيل، عابرا نهر السين الساحر، والذي تذكر بمجرد استنشاق نسيمه بحيرة "بورجي"، لن ينسيه في "بورجي" وسحرها حتى السين.. ليَعبر طريق ريفولي، فمباشرة إلى اللوفر"[2].

ب. وصف الشخصيات:

وينقسم إلى قسمين: الأول وصف المظاهر الفيزيولوجية، والثاني الوصف النفسي.

ب-1 – وصف المظاهر الفيزيولوجية:

- وصف لامير آدم بطل الرواية، "بخطاه الهادئة ومشيته الهوينى... بهندامه الجميل الذي غلب عليه السواد تماما كلون شعره الذي لم يحتج قط إلى مشطٍ. كل هذا السّواد لا يُكدّر سكونه إلا نقاء قميصه الأبيض"[3].
- وصف للشاعر ألفونس لامارتين، كما تخيّله الروائي في رؤيا لامير. "ومع جلوس لامارتين وحيدا على حافة بُحيرته، وبين يديه كتيبه الأحمر الأنيق،

[1]- المصدر نفسه. ص97.
[2]- المصدر السابق. ص148.
[3]- المصدر نفسه. ص07.

استدار بأرجل يحملُها الوقار، ببنْطال رماديّ وحذاء لا يشبهه إلا ما ينتعل لامير، وبرباط عُنق أقرب إلى ظلمة الليل في غموضه، يُخفي الجيد كله. وقد غطى كتفيه معطف أو شبه معطف، جمع السواد والرمادي"[1].

- عند وصول الأمير عبد القادر إلى أمبواز، كان في انتظاره مستقبلوه. "وعلى بابها يجدُ مستقبليه: سيدٌ أنيق، وخادم تُغلفُ وجهه مسحة تواضع وطيبة. ومع الجميع فتاة أنيقة، جميلة، وعلى غير ما شاهده في أرجاء فرنسا، فبشرة الفتاة سمراء كسرِّ حجارة الوادي، كوردة مسائية في روض البياض، تتدفق إغواءً، كتدفق سمرة النيل"[2]. لقد وصف الرواي مستقبلي الأمير، بذكر صفة واحدة للأول والثاني، أما ثالث مستقبليه، وهي فتاة، فقد وصفها بعدّة صفات، وشبّهها بعدّة تشابيه.

- "اقترب الرجل ذو الصوت الممزوج بالبحّة، والرقة والهدوء المنطلق من ملامح عربية، أوت فيهما عينان واسعتان، وكان في عمقهما أسرار لُغات الدنيا. وفي جبهته الواسعة صفاء يشوبه سطرٌ من الشك"[3]. هنا يصف السارد إينيليت، مترجم الأمير عبد القادر في إقامته بأمبواز.

- وصف لـ لامير وأناقته. "خرج لامير متثاقلا، بمعطفه الأسود الذي لازال برائحة بلدته الممزوجة برائحة السجائر الشقراء العالقة به من أفواه زملائه، وهو يحمل أناقة الفرنسيين، المولعين قبل سواهم بما يُسمى الموضة"[4].

---

[1]- المصدر نفسه. ص13.
[2]- المصدر السابق. ص23.
[3]- المصدر نفسه. ص23.
[4]- المصدر نفسه. ص64.

- عندما ركب لامير الحافلة، تأمّل ركابها، وقدّم لنا وصفا لهم. "فهذا يرتدي العباءة – في ديار الغربة هذه – مُعتصرةً في معطفٍ ونصف عمامة، وذاك بلون المعطف ذاته، تعْلوه طاقية إفرنجية النعت... وإنّ تدلت من جانبيها خصلتان محكمتا الفتل، تزينان الرأس. أمّا تلك السيدة الحاملة كغيرها لمطرية تكبرها حجما، فترتدي ثوبا أبيض، لم تتخلّ عنه حتى مع الجوّ الماطر، زادها نقاءً وجمالا"[1] . وكأنّ في وصفه هنا يدلّل على الاختلافات العرقية والدينية للركاب، الذين رغم الاختلافات جمعتهم حافلة واحدة، في مكان واحد، وبلد واحد.
- لامير يرى في أحلامه – وهو بين اليقظة والإغماء – طيف الأمير عبد القادر، "ليبصر لامير أميره والثور المنبعث من هامته يزداد وهجا، ككِسوته التي أشعرت لامير بالدفء. كسوة عنوانها برنوسٌ مخيط بأيدي العذارى، من وبر البادية، تعلوه وتغطيه جلابية نائمة على كتف الوقار، والمصاحبة للأمير حتى في سير فرسه، الذي بدا وهو يختال حاملا الأمير كدُرّة بارقة. لا يكاد يعرف المُبصر بهما الجمال الأصلي من المزيد... إنهما كتلة واحدة"[2]. وصف لنا السارد الأمير بلباسه المعروف، لباس جزائري تقليدي أصيل، هذه الهيئة التي ترسّخت في أذهان كل الناس، فما إنْ يذكر الأمير إلا وقفزت هذه الصورة إلى الذهن.

ب-2 – <u>الوصف النفسي</u>:

[1]- المصدر نفسه ص68.
[2]- المصدر السابق. ص119.

إنّه الوصف الذي يظهر كوامن النفوس، وما تحمله القلوب، وهذا لا يتأتى إلاّ من خلال ما يعرف برؤية الراوي العليم، المطّلع على كل شيء، حتى ما تفكر به الشخصيات.

- وصفٌ لمشاعر لامير وهو يدخل محا العم عزيز. "دخل هادئا وهمّة الشباب تسبقه دائما"[1] . ثم يصف لنا شعوره بعد تلقيه هدية من العم عزيز. "ساد أعماق لامير فيضٌ دافقٌ من الرضا ممزوج بالدّعة، وشيء من الخوف. خوف من الآتي ربّما... لكن تلك السكينة تغمر، وإنْ كان قلما يشعر بها... إنّها سكينة مؤقتة، إنها أشبه بذلك الصوت الشجي الخفي الجميل، المرافق له منذ الصبا، بل هو صوت الصبا صوت الهدوء..."[2].
- الراوي يخبرنا بإحساس لامير الداخلي، وأساه على ما يكابده لامارتين. "استعرت خلجات لامير وهو ينزف أسى، كأنّه عايش كلّ ما كابده لامارتين، هذا الشاعر الذي استنطق قلب لامير، المبصر بعين لا تعي إلا الحب"[3].
- وصف للحالة النفسية التي آل إليها لامارتين بعد اعتزاله السياسة. "بكى لامارتين وشكا، وأعاد التّحديق اليائس نحو مأوى يأوي ما يعتصر قلبه حزنا وكمدا، لا تطيقها السّنون حسبانا ولا عددا، وهو يسأل النفس المفجعة جرحا"[4].
- "وقف الأمير على باب القصر الذي سجنه لسنوات ليست بقصيرة، وهاهو من عذاباته – التي تختزنها أعماقه – يتألم، ولا عزاء له كل ساعة إلا تلك الجلسات المُفعمة بالحب والعرفان من مراسلاته إلى كبار الأساقفة الفرنسيين، أولئك الذين

[1]- المصدر نفسه. ص08.
[2]- المصدر السابق. ص09.
[3]- المصدر نفسه. ص19.
[4]- المصدر نفسه. ص20.

يستشفّ منهم شيئا من الدّعة والهدوء. فلا يجد لسعادته لِجامان حينما تأتيه الأخبار من تلك الأرض التي تركها"[1]. بعد سجنه لمدة أربع سنوات، هاهو الراوي يصف لنا نفسية الأمير عبد القادر، وهو يقف أمام سجنه السابق.

- مع كل مقطع من ترانيم القلب، تحلق معها الذكريات لتطلّ به على شرفة عيون فارتي، القديسة النقية، التي لم تستلق قط على رحابة صدر الدنيا، إلا على رحابة صدر لامارتين، الذي يُدون – مثلما تعوّد – كل ما يختلج في قلبه الموجوع، هذا القلب الذي يتدفق دما وأسى. ومع الأسى يكتب على صفحة الأزمان شعرا، كأنه حبّ وعشق"[2]. وصف رائع بعبارات شاعرية، لمشاعر لامارتين التي تناقض ظاهره، مع شعوره بالأسى يكتب شعرا مليئا بالحبّ والعشق.
- وصف للحالة النفسية لـ لامير وهو يسمع عبارات العنصرية من بعض الطلبة في مكتبة الجامعة. "وبدأت أحاسيس لامير تتلبّد، كتلبّد السحب القاتمة المائلة لسواد الليل. لتنتشر داخله ثورة الكفر بكل شعارات الإنصاف والإنسانية التي آمن بها وبنغمتها الجميلة"[3].

لقد كان وصف الروائي للأماكن مختصرا ومقتضبا، بالقدر الذي يخدم السرد، وكذلك الوصف الجسدي للشخصيات، فالراوي كان يعطي – غالبا – صفتين أو ثلاث للشخصية، على عكس الوصف النفسي للشخصيات، فقد كان وصفا غنيّا ومفصّلا، مبنيّا على التحليل النفسي لكل شخصية، وإبراز الكوامن النفسية للنفس البشرية.

7. الحوار:

[1]- المصدر نفسه. ص37.
[2]- المصدر السابق. ص53.
[3]- المصدر نفسه. ص71.

عرَفنا فيما سبق نوعي الحوار؛ فقلنا: الحوار الخارجي، الذي هو محادثة بين طرفين أو أكثر، يتضمن تبادل الآراء والأفكار والمشاعر، وتستهدف تحقيق قدر كبير من الفهم والتفاهم. والنوع الآخر الذي هو الحوار الداخلي أو المناجاة، وهو حوار الفرد لذاته، ولا يشترط فيه أن يكون مسموعًا وإنّما يكتفي فيه أحيانا بالهمس والتفكير والتذكير.

وقد جاء الحوار في رواية "بحيرة الملائكة" كالآتي:

أ. الحوار الخارجي:

عدد مشاهد الحوار الخارجي في الرواية بلغ اثنين وستين (62) مشهدا، جاء بعض المشاهد في نصف صفحة وبعضها الآخر في ثلاث أو أربع صفحات. والمشاهد هي كالآتي[1]:

- المشهد الذي دار بين لامير والعم عزيز، لمّا ذهب لامير إلى محل العم عزيز لإصلاح هاتفه.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر وأمه، لمّا كان ركبهم متجها إلى أمبواز، إلى سجن بثوب قصر.
- المشهد الذي دار بين الراهبة فارتي وأم الأمير عبد القادر، لمّا زارت أم الأمير، الراهبة في بلدتها "بورجي".
- المشهد الذي دار بين لامارتين وطيف ريفيلا، عند وقوفه ببحيرة بورجي، المكان الذي عرف فيه حبّه الأول، فحادث طيف ريفيلا حديثا كله شجون ودموع.

[1]- الرواية. (فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة).

- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر والفتى من مدينة قيطنة، كان يومها يوم جمعة، وكان الفتى يحمل مدية لذبح ذبيحة فردّه الأمير بقوله: "الجمعة يا ولدي، صلاةٌ وسكينة".
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر ومترجمه إينيليت، في أوّل لقاء بينهما في أمبواز، فحدَّث إينيليت الأمير عن مكان مولده وتعليمه.
- المشهد الذي دار بين طيف الأمير وطيف لامارتين، حوارٌ بين الأرواح لا الأجساد، حديث كله فلسفة وتصوف، هذا المشهد يقطعه السارد ليواصله بعد صفحات أخرى.
- المشهد الذي دار بين الراهبة فارتي ولامارتين، وهو محاكمة للغرب وظلمه للشرق. هذا المشهد أيضا يقطعه السارد ليواصله بعد صفحات أخرى.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر ولامارتين، مواصلة لحوار روحي الأمير ولامارتين سابق الذكر.
- المشهد الذي دار بين الراهبة فارتي ولامارتين، مواصلة لحوار فارتي ولامارتين سابق الذكر.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر وروان، لمّا حدثتها نفسها بمراودة الأمير عن نفسه، لتجد بينها وبينه سياجا من حديد.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر وإمبراطور فرنسا، بعدما أمر الإمبراطور بإطلاق سراح الأمير، ودعاه لزيارة باريس.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر مترجمه وإنيليت، حول روان وأصلها

- المشهد الذي دار بين روان وأم الأمير عبد القادر، داخله مشهد بين روان وأمها، داخل هذا الأخير مشهد بين ريموس ومعلمه. هذا المشهد من أكثر المشاهد تعقيدا في الرواية، فبداية المشهد حوار بين روان و أم الأمير عندما سألت روان عن أصلها، لتسرد روان حوارا دار بينها وبين أمها عن أصولها، فأخبرت أم روان ابنتها عن قصتها، هذه القصة حَوَت مشهدا حواريا دار بين جد روان، ريموس الدنمركي ومعلمه الفارسي.
- المشهد الذي دار بين الراهبة فارتي ولامارتين، لقاء آخر جمع الراهبة والشاعر لإتمام الحديث الذي بُدئ ذات أحد، ومواصلة لمحاكمة الغرب وإنصافا للشرق أهله.
- المشهد الذي دار بين الجندي بيرنار والأمير عبد القادر، عند مغادرة ركب الأمير أمبواز، رَغب بيرنار في مرافقته حتى طولون.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر ولامارتين، حوار بين الأرواح دار بين روحي الشاعرين، وذلك عند مرور ركب الأمير بالقرب من بلدة لامارتين.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر والبدر، عندما يخاطب البدر الذي ازداد تلألؤًا، عساه يُخفف بسناه مشقة السير وأنين التذكار.
- المشهد الذي دار بين الأمير عبد القادر ومترجمه إنيليت، عند توقفهم في بورجي، وحديث الأمير عن بحيرتها، ووصفه لها بأنها سِحرٌ وشغف... وذكرى، بل في كل قطرة منها بيتُ شعر، ولحن قصيد.

- المشهد الذي دار بين لامير وصاحب السيارة، وهو أوّل مشهد في الجزء الثاني من الرواية بعد عودة لامير من حلمه الطويل، عندها يتذكر اليوم الذي رافق فيه نور إلى الجامعة مع صاحب سيارة أقلهما من الطريق.
- المشهد الذي دار بين صاحبة المكتبة هيينا ولامير، عندما دخل مكتبتها بحثا عن كتاب لشاعره لامارتين.
- المشهد الذي دار بين لامير ونور، حول السبب الذي منع لامير من الرد على مكالمات نور.
- المشهد الذي دار بين الشرطي ولامير، بعد حادثة الانفجار واتهام الشرطة لـ لامير بالتسبب بالانفجار.
- المشهد الذي دار بين لامير ونور، عندما زاره في المستشفى وطلب منه لامير أن يأخذ اللوحة ويخفيها.
- المشهد الذي دار بين الشرطي ألان ولامير، بعد نقل لامير من المستشفى إلى السجن، والحديث الذي دار بين الشرطي ولامير، حديث كان كله عنصرية وشتم لـ لامير وللعرب، ولامير كان في موقف دفاع عن نفسه.
- المشهد الذي دار بين الشرطيان ألان وفليب، حوار في قالب استهزائي بين الشرطيين، أشبه بمقطع مسرحي، يمثل فيه ألان دور العربي المتهم، وفيليب دور الشرطي.

- المشهد الذي دار بين الراهبة فارتي وأم الأمير عبد القادر، من مذكرات فارتي التي يقرأها لامير في سجنه، عندما تفتح فارتي قلبها لأم الأمير، كاشفة حبها للشاعر لامارتين.
- المشهد الذي دار بين الشرطي ألان ولامير، وفيه يواصل ألان كيل الشتائم لـ لامير، مشهد ينتهي بعراك بينهما.
- المشهد الذي دار بين محامي لامير وأعوان الشرطة، عندما يحضر المحامي إلى مكان احتجاز لامير، ويصف اعتقاله بأنه غير قانوني، بينما يعتبر أعوان الشرطة لامير إرهابيا.
- المشهد الذي دار بين المحامي فيناس ومارغريت، عندما طلب منها أن تحذر صديقها نور من مكيدة الشرطة له.
- المشهد الذي دار بين نور ومارغريت، عندما طلبت لقاءه لتحذيره.
- المشهد الذي دار بين الجندي بيرنار والراهبة فارتي، مواصلة لحديث سابق بينهما، ليخبرها بأنّ الرسائل سرقت من بيت لامارتين، وقد رأى بعضها مع أحد رفاق الأمير.
- المشهد الذي دار بين نور ومارغريت، الذي تحذر فيه مارغريت نور، ويطلب منها نور إخفاء اللوحة عندها.
- المشهد الذي دار بين الشرطي ألان ولامير، عندما يخبر الشرطي لامير بأنّ صديقه نور سيقبع معه في السجن، ولامير يدافع عن زميله.

- المشهد الذي دار بين الأب أندرسون مخاطبا أعوانه، وذلك عندما وجد جثة روان ملقاة على الثلج، طالبا من أعوانه حملها إلى الكنيسة.
- المشهد الذي دار بين صاحبة المكتبة هيينا ومارغريت، عندما دخلت لإلقاء نظرة على المكتبة التي رأتها لأول مرة في الحي.
- المشهد الذي دار بين مارغريت وأمها نادية، وحديثهما عن فحوصات نادية الطبية.
- المشهد الذي دار بين الأب أندرسون وأولقا، عندما يطلب الأب من أولقا رعاية روان.
- المشهد الذي دار بين الأب أندرسون وأولقا في اليوم الموالي، أندرسون يسأل أولقا عن حالة روان.
- المشهد الذي دار بين بيتر وأولقا، تبلغه طلب أندرسون لرؤيته.
- المشهد الذي دار بين صاحبة المكتبة هيينا ومارغريت، عندما أحضرت اللوحة لعرضها على هيينا.
- المشهد الذي دار بين الشرطي ألان ولامير، عندما قرّر ألان أن يحسم أمر اعتقال لامير الذي انتشر خبره عبر الصحف المحلية.
- المشهد الذي دا ر بين لامير وطيف الأمير عبد القادر، لمّا جاءه طيف لامير ليبشره بقرب نهاية محنته وعذابه.
- المشهد الذي دار بين لامير ومارغريت والمحامي، بعد أيام من خروج لامير من السجن زاره المحامي رفقة مارغريت في المستشفى، ليدور بينهم حديث حول أيامه في السجن، وعن سبب الحالة التي أصابت الشرطي ألان.

- المشهد الذي دار بين لامير والعم عزيز عبر الهاتف، عندا اتصل لامير بالعم عزيز للاطمئنان عليه.
- المشهد الذي دار بين لامير والممرضة، حول إخفائها اللوحة عن الشرطة، وإعطائها القطعة الفضية لمارغريت.
- المشهد الذي دار بين صاحبة المكتبة هيينا والصحفي جوليان، حول اللوحة التي استلمتها من مارغريت.
- المشهد الذي دار بين الأب أندرسون وروان، الذي يطمئن فيه عليها ويطلب منها ترجمة بعض الترانيم من الفرنسية.
- المشهد الذي دار بين لامير والعم عزيز، ليعلمه بمصير نور، الذي ربّما رحل إلى الشرق.
- المشهد الذي دار بين صاحبة المكتبة هيينا ومارغريت، لتسألها عن اللوحة وتخبرها بأنها ستعود إليها بعد رحلة السفر إلى تركيا رفقة أمها.
- المشهد الذي دار بين لامير ومارغريت وأمها، عند لقائهم في محطة الحافلات، هو متجه إلى باريس، ومارغريت وأمها متجهان إلى الجنوب.
- المشهد الذي دار بين صاحبة المكتبة هيينا والصحفي جوليان، عندما تطلعه على صورة للوحة، التي تسيل لعابه طمعا في الشهرة والمال.
- المشهد الذي دار بين لامير ومارغريت، وحديثهما عن تدخين مارغريت، وأنه سبب مرض أمها، ويختتم بحديث عن الموشحات الأندلسية، وغناء لامير لإحداها.

- المشهد الذي دار بين الأب أندرسون وأولقا، عندما تخبره عن اختفاء روان رفقة بيتر.
- المشهد الذي دار بين لامير وإحدى الراكبات في الحافلة، عندما تخبره عن حادثة ليون، التي جعلتها تغير الأجواء قليلا.
- المشهد الذي دار بين لامير وعامل المتحف، ليناقشه عن القرءان والإسلام.
- المشهد الذي دار بين لامير والسائحة، التي تخبره بإعجابها بردّه على عامل المتحف.
- المشهد الذي دار بين مارغريت وصاحب الكشك، عندما ذهبت لشراء بطاقة تعبئة لهاتفها.
- المشهد الذي دار بين مارغريت والطبيب، عندما يخبرها بأنّ رحلتها مع أمها إلى تركيا قد ألغيت بسبب وفاة الطبيب التركي.
- المشهد الذي دار بين لامير والعم عزيز، بعد عودة لامير من باريس، ليبلغه عزيز أنّ نور قد أرسل له رسالة سلّمها له.

ما يمكن ملاحظته على مشاهد الحوار الخارجي، أنّ الراوي كان كثير التدخل في ثناياها، إمّا منسقا للحوار باستعمال عبارات: (ليجيب... أو ليضيف... أو ليستفهم من جديد...)، أو عبارات مشابهة، موجها للحوار. وإمّا يتدخل واصفا لحالة نفسية لأحد المحاورَين، وهذا ما يعرف بـ (المحكي النفسي)، "وهو الحكي الذي يقوم به السارد، لحركات الحياة الداخلية، التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام، إنه يكشف عمّا تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها، إنها التقنية

الأساسية لاكتشاف الروح"[1]. وذلك في مثل قوله "جاء الاستغراب في نفس الأمير، قائلا:...". أو في قوله: "أجاب ألان بتهكم، يُخفي في داخله التّعالي:...".

ب. <u>الحوار الداخلي أو المناجاة</u>:

عدد مشاهد في الحوار الداخلي في الرواية بلغ عشرين (20) مشهدا، نصف هذه المشاهد هي لبطل الرواية "لامير آدم". تمتاز هذه المشاهد بأنّها عبارة عن تساؤلات، في شكل سؤالين أو ثلاثة. والمشاهد هي كالآتي[2]:

- مشهد مناجاة لامير وهو يهوي إلى قاع البحيرة، متسائلا عن الموت والحياة، ولطالما آمن أنّ الأحلام حياة.
- مشهد مناجاة لامير، بعد أن رأى طيف لامارتين عند البحيرة ليتساءل: ما أسباب وقوفه هناك؟
- مشهد مناجاة الأمير عبد القادر، وأنفاسه تبعث بالسّلام للشاعر الرّقيق.
- مشهد مناجاة لامارتين، وهو يسأل النفس المفجعة جرحا.
- مشهد مناجاة لامير، يحدّث نفسه عن سر بكاء لامارتين.
- مشهد مناجاة لامير، محدّثا نفسه عن المعاناة، معاناته هو، ومعاناة الأمير والشاعر رغم بعد الزمان.
- مشهد مناجاة لامارتين، وهو يَئذر أن يردَّ جميل هذا الإلهام لصاحبه محمّد صلى الله عليه وسلم.

[1]- ناجي، مصطفى. وآخرون. نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير. ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989، ص108.
[2]- الرواية. (فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة).

- مشهد مناجاة الأمير عبد القادر، وأحاديث الضمير الحيّ الذي يستيقظ كل حين من الأمير.
- مشهد مناجاة لامير، متسائلا عن حديث فارتي العادل وما وجده من ظلم وعنصرية في واقع الغرب.
- مشهد مناجاة روان، وهي تحدّث نفسها بمحاولة غواية الأمير.
- مشهد مناجاة لامير متسائلا: لما الكلّ ينظر إليه بغير العين التي اعتادها؟
- مشهد مناجاة لامير، بعد اتهامه بالتفجير يتساءل عن مصيره.
- مشهد مناجاة نور، عندما بدأت هواجسه، واستيقظت بعد أن عرف اشتباه الشرطة به.
- مشهد مناجاة روان، وهي تسأل نفسها عن سبب عدم اصطحاب الأمير لها.
- مشهد مناجاة مارغريت، عن أسرار اللوحة التي طلب منها نور إخفاءها.
- مشهد مناجاة ألان، بعد أن حاول قتل لامير، أصابه خوف سرى في كل جزء من جسمه، ليتساءل عن ما وقع له.
- مشهد مناجاة لامير، متسائلا عن سرّ اللوحة.
- مشهد مناجاة فارتي، وهي تكتب مذكراتها متسائلة عن وجهة لامارتين بعد سنوات رفقته لها.
- مشهد مناجاة لامير، متسائلا باريس وأسرارها.
- مشهد مناجاة لامير، سائلا نفسه عن أسباب المعاملة العنصرية التي يتلقاها وأمثاله ممن لهم نفس الملامح.

من خلال ما سبق، يمكن القول أنّ الرواية كانت رواية مشاهد حوارية، غلب عليها الحوارات الخارجية أكثر من الحوارات الداخلية، فالشخصيات كانت تتفاعل فيما بينها، تتناقش وتتبادل الأحاديث، أمّا الحوارات الداخلية فقد كانت قليلة، وجاءت على شكل تساؤلات داخلية فقط.

8. الرؤية السردية أو التبئير:

معروف عندنا أنّ أصناف التبئير ثلاثة وفق الشكل التالي:

8-1 – التبئير الصفر:

تختلف تسمياته، فهو "التبئير الصفر أو اللاتبئير حسب جنيت، الرؤية مع حسب جون بيون، الراوي>الشخصية حسب تدوروف، والتي تمثل أنّ معرفة السارد أكبر من معرفة الشخصية الروائية"[1]. فالراوي العليم بكل شيء يعرف ما يجري في دماغ بطله، وفيها يعتمد على الناظم الخارجي الذي يحاول أن يقدم لنا الفضاء العام الذي ستدور فيه الأحداث السردية، حيث يختص السارد بمهمة التأطير الخارجي للأحداث المتوقعة، فيظهر حضوره قبل ظهور الشخصيات. كما يظهر من خلال اطلاعنا على دواخل ونفسيات الشخصيات، فالسارد هنا راوٍ عليمٌ بكل شيء حتى مناجاة الشخصيات لأنفسها، وحالاتها النفسية الداخلية، وهذا كثير جدا في الرواية، بل هو الغالب عليها؛ ومن أمثلة ذلك:

[1]- عمر، محمد عبد الواحد. شعرية السرد. ط2، دار الحكمة، بيروت، 1999، ص31.

- "عاد لامير إلى نفسه يُسائلها، ما هذا الإيحاء والإيماء؟ ما هذا الممزوجات؟... ما عاد لامير يعي ما يجري حوله، غير أنّه لا يزال ينظر إلى شاعره. لقد انتفض من هزّة الريح تلك... وكأنّه استشعر رهبة الزمن، ليرضى – أخيرا – بحُكم قدره، وبأنّه مازال حيّا... استدار لامير لنفسه ولخلقته، إنّه يؤمن أنّ الله أعظم، يحيي من يشاء ويُميت من يشاء، ألم يحي فتية الرقيم؟ ألم يُعد عُزيرا الحياة بعد قرابة القرن من الزّ من؟ ألمْ؟... ألمْ؟... قطعت أفكار لامير، هذه المتراكمة في ذهنه والمستسلمة مثله لحقيقة أنّه يعيش في غير زمنه"[1]. في هذا المقطع كانت رؤية السارد العليم شاملة، فقد جمع كل ما سبق قوله، ففيه يطلعنا على حديث لامير مع نفسه، وتساؤلاته. كما أعطانا لمحة عن نفسيته ومشاعره الداخلية.

2-8 – التبئير الداخلي:

وهو "التبئير الداخلي حسب جنيت، الرؤية من الخلف حسب جون بيون، والراوي=الشخصية حسب تدوروف، بمعنى أنّ معرفة السارد تتطابق مع معرفة الشخصية الروائية"[2]. وفي هذه الحالة، يَعرف السارد بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية.

يسجل التبئير الداخلي حضورا مهما في الرواية، لأنّها لا تهمل الذات، إذ نجد بعض المقاطع تحمل وجهات نظر الشخصيات، وهذه الأخيرة هي من تقوم بنقل الأحداث والأفكار الخاصة بها، كما تساهم أيضا في نقد وتحليل أفكار شخصيات أخرى.

يبرز التبئير الداخلي بشكل عام أثناء السرد بضمير المتكلم، ففي رواية "بحيرة الملائكة" يظهر استعمال ضمير المتكلم في المقاطع السردية الخاصة بشخصية الراهبة

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص14.
[2]- عمر، محمد عبد الواحد. شعرية السرد. ص31.

فارتي، من خلال مذكراتها التي يقرؤها لامير، بحيث أنها تقدم الأحداث انطلاقا من إدراكها، وتقوم بتحليل أفكارها وخوالجها النفسية وفق منظورها الذاتي، ومن أمثلة السرد بضمير المتكلم نذكر المثال التالي:

- "ولكنّها جدّدت لي السؤال مرة أخرى: هلا أخبرتني – أيتها الطاهرة – عن الجديد؟ لم أجد حقا ما أقول إلا: هل تصدقيني إنّ قلت: الكل على ما يرام، و...

قاطعتني كأنّها لم تصغ لإجابتي، قارئة بذلك دفاتر النفس وحروف القلب:

- لا أتحدّث إلا عن جديدك هنا في الدّيار، وما حولك. فلا حاجة لي لأخبارٍ أعرفها منذ أسرنا الأوّل مع الأمير، فالصراع أمسى سئة الحياة، وما أصبحت الدعّة إلا ضيفا ثقيلا الظل...

هكذا كان جواب السيدة الفاضلة. أمّا أنا، وكأني وجدت النفس التي عهدتها أن تكتم الأحزان، فضحت عشقي الدّفين، فقد بُحت بالقول:

- أمّاه، - ودعيني أنا من يطلب إذنَ الأمومة – القلب مُحترق، وأعي أنكِ مَلئى بنَفحة الشرق، تلك ذاتها نفحات السيد المسيح حيث وُلد، والمليئة بالطهر... ولكن هلا آويتِ خلجات نفس غربيّة، تفتّحت – بعد حين – لترى الحب؟

أجابتني، وكم أثلجت القلب – كثلوج شومبيري – وأحرقت القلب:

- بُنيتي، كما أوْدعتني في القلب، كذلك لن أوقظ شيئا في قلبك. ولكن ما أقوله، دع الأمور على سجيّتها، ولا تخبري بما في القلب، لأنه لن يفقه ما فيه إلا من فيه..."[1].

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص82.

في هذا المقطع المختار، يظهر لنا بوضوح عدم تدخل السارد، بل لا يحس القارئ بوجوده أو تدخله بأي تعليق أو تنظيم للحوار كما عي العادة، بل صاحبة المذكرات هي التي تولت عملية السرد وتنظيم الحوار بينها وبين محاورتها، كما كشفت لنا عمّا يختلج داخلها.

3-8 – التبئير الخارجي:

وهو "التبئير الخارجي حسب جنيت، الرؤية من الخارج حسب جون بيون، والراوي<الشخصية حسب تدوروف، بمعنى أن معرفة السارد أصغر من معرفة الشخصية الروائية"[1] . في هذه الوضعية، يعرف السارد أقلّ ممّا تعرف أيّة شخصية من الشخصيات الروائية.

تعدّدت الشخصيات الساردة في الرواية، وبهذا أصبحت الرواية متعدّدة الأصواتز وتجمع هذه الشخصيات أحداثا وسياقات خاصة، وفي مشاهد حوارية ولقاءات نجدها تتبادل أفكارها وحكاياتها لتبرز تناقضاتها واختلافاتها، وكل هذا الحركة والحرية يتحكّم فيها السارد ويعطيها الكلمة لتعبّر عمّا تريد بطريقة مباشرة. نلحظ ذلك في كثير من المشاهد الحوارية، فقد ضيّق السارد رؤيته وأعطى لشخصياته حرية كاملة ومباشرة للتعبير. نجد في الرواية مشاهد حوارية أخرى يتدخل فيها السارد بصفته منظما للحكي وشاهدا فقط، مثل الحوار الذي دار بين محامي لامير وأعوان الشرطة:

- "سيدي، إنّ مُوكّلي "لامير آدم" هنا منذ عدّة أيام، ولم يستفد من حقّه القانوني في الدفاع... ترى لأيّ سبب؟

[1]- عمر، محمد عبد الواحد. شعرية السرد. ص31.

- - سيدي المُحامي، أنت أدرى أنّ تهم أمثال هؤلاء لم تصبح مسألة قانونية، إنّها مسالة أمن قومي و..
- ما دخل هذا وذاك؟ الحق في الدّفاع من حق أيّ إنسان..
- عن أيّ إنسانٍ تتحدّث؟ هؤلاء هم نواة لخلايا إجرامية، تنشط – في خفاء – ودون هوية ظاهرة في هذه الديار التي تؤويهم.
- سيدي، لا أودُّ الدّخول معك في جدال. الرجاء السماح لي برؤية لامير وتفقد حالته.
- صدّقني، التعاطف معه وأمثله، سيؤدّي بنا إلى تشجيعهم على القتل... ربّما بقتل أحد أفراد أسرتك، هذا إنْ لم تصْبح سيدي المحامي من ضحاياهم.

قبل أن ينطق المحامي من جديد، يدخل ألان غير مستغرب لوجه الشاب "فيناس"، فهو يعرف روح المحاماة السّارية فيه، وقبل أنْ يمد إليه يده بالتّحية سأله:

- من ترى أخبرك؟ ليست هذه العدالة التي تنشدها...؟

نظر فيناس إلى آلان بشيء من اللامبالاة، ودون أي همس أو حديث جدّد العون استغرابه:

- هل تدافع عن جذوة العِداء هذه؟
- أرجوك، لا داعي للتّجريح.
- هل هو تحقيق معي؟
- لا، لا... ولكن أنت أدرى. أمْ نشترك في مُحاربة من نشتبه بهم فالثمن... أنت أدرى به.

استغرب المحامي ما يدور حوله قائلا:

- منْ نشتبه بهم؟

ليُجدِّد:

- وإن كان الأمر كذلك، فلا يهمّك من أخبرني، وتدري لأنّ الأمر سوف لن يطول إخفاؤه"[1].

في هذا المشهد الحواري، لم يتدخل السارد إلا في ثلاث مرات فقط، ليس كمعلّق أو محلّل لنفسيات ودواخل الشخصيات، بل كمنظم للحوار فقط.

9. البنية اللغوية:

"إنّ العمل الإبداعي الذي تتنوع بنيته اللغوية، يحظى بقدرة إبداعية فائقة، وترتقي قدراته بارتقاء تنوعها"[2]. تتكثف لغة السارد وتنحو منحى شعريا في كثير من المواضع، فيتعانق الشاعري مع الأسلوب العادي، ويختلط الأسلوب النثري مع الشعري في أسلوب أنيق يماثل أسلوب كبار الروائيين، بلغة رصينة وتعبيرات قوية، مستغلا ما يتاح له من طاقاتها الجمالية المختلفة، ما يجعل النص عنده خطابا تغلب عليه الوظيفة الشعرية.

إنّ أسلوب الكاتب يحقق تأثيره من خلال بساطته ورشاقته وبُعده الموسيقي، ممّا يجعل القارئ يُحِسُّ أنّ لغة الكاتب شلالا من الأحاسيس التي تعكس أبعادا نفسية ووجدانية. ومن أمثلة ذلك:

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص91.

[2]- مسعودي، عبد الله. التحليل الأسلوبي للخطاب السردي. مجلة أثر، عدد 2010، ص38.

- وصف لبطل الرواية لامير آدم، وهو يسقط في البحيرة؛ بقوله: "وهَوت في لُجّة الضَياع كتلة لامير، وكأنّها رُفاتٌ مجموعة، ملفوفة بذنب الإنسان الأوّل، بالخطيئة الأرضية الأولى، بقتل النفس للنفس، بإبعاد الروح عن الروح"[1].
- عند وصفه لحال بلد لامير، الجزائر، أيام عشرية الإرهاب في تسعينات القرن العشرين، عندما يتذكر لامير تلك السنوات. "وهاهي الذاكرة عاودت القدوم من جديد، لتبعث في لامير حياة ليالي العشق، التي أحاط بها الندامى. أولئك هم كتبه المحيطة به في كلّ ليلة، منذ أن مُنعت عن أمثاله أحاديث الفكر وحكايات الأدب، أحاديث الفلسفة والعشق، منذ أن غلا رغيف الخبز، ورخصت معه الأجساد والذمم، منذ أن سابقت الأفواه الألباب، منذ أن عرّت نقود الجهلة وشاح الفقر الجميل المبثوث في الهيفاء والثجلاء والسّمراء والبيضاء... وباقي النساء"[2].
- تحاور روح الشاعر لامارتين، مع روح حبيبته الراحلة ريفيلا، إذ يبدأ بسؤال لامارتين الصخر، بلغة شاعرية بليغة: "ألا تشهد أيها الصخر الأصم أني أحبها؟ أدرك أنّ لك صوتا، وما يستنطقه إلا الأحباب، وأولئك المؤمنون بالحياة المودعة في أرواحهم العاشقة...". لتردّ عليه ريفيلا – أي روحها – بنفس اللغة الشاعرية قائلة: "شاعري الحبيب، أنا المفوّضة والناطقة باسم الصخر والعشب وبقايا الأوراق... وما أصمّ الصخر إلا جفاء أمثالنا غداة رؤيته والحديث إليه..."[3]. وهكذا يستمر الحوار بنفس اللغة الشاعرية.

---

[1]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص11.
[2]- المصدر السابق. ص12.
[3]- المصدر نفسه. ص18.

- وصف للحالة النفسية للشاعر لامارتين. "بكى لامارتين وشكا، وأعاد التّحديق اليائس نحو مأوى يأوي ما يعتصر قلبه حزنًا وكمدًا، لا تطيقها السّنون حسبانًا ولا عددًا، وهو يسأل النفس المفجعة جرحا..."[1]. بلغة شاعرية مسجوعة تقترب من الشعر المقفى جودة ووزنا، يوقفنا الروائي على أنفاس الشاعر المخدوش الوجدان، المكسو ر الخاطر، عند تذكّر ما فعلته الأيام به، من فقد الحبيبة، وزوال المنصب والجاه.
- ومع براعة في الوصف، امتاز بها الروائي، هاهو يصف لنا مشهدا كأنّ القارئ له يشاهد لقطة لفيلم سينيمائي. " وصلت – روان – من جديد إلى مرفأ أيسبيرغ، حين سقط – فجأة – منها كيسها المملوء ذهبا وفضة، لتبصره عين جائعة، عين شاب اسكندنافي، ارتسمت على وجهه ألوان الفقر، وعلى كل نظرة منبعثة من عيونه الزرقاء. لتسارع روان في المشي حين استشعرت نواياه بنظرة منها... ولكن لا سبيل لها إلا الفرار... وهكذا طغت غريزة الهروب على الضحية، التي لا تكاد ترى وهي متخفية في أثوابها، وغريزة الجوع على العدّاء الشمالي، لتنطلق الخطوات، ويبدأ العدو كأنّ الغاب هو المسرح، وعيون الناس محدّقة بهما، كأنّهما غريبان في أرض غريبة"[2].

* والرواية حَوَت أيضا، لغة ممزوجة بالتصوف والابتهال؛ نمثل لها بالمثالين الآتيين:

- في مناجاة لامير لنفسه بعد غرقه في البحيرة، وهو في لحظة بين الموت والحياة، لازالت ينابيع الحياة تسري في عروقه ولم تنضب بعد، يحدث نفسه بلغة شعرية

[1]- المصدر نفسه. ص20.
[2]- المصدر السابق. ص102.

صوفية: " لطالما آمنتُ أنّ الأحلام حياة، وأنّ الملاحم واقعٌ حيٌ، وأنّ كرامات الصالحين صدقٌ وكمال، ولطالما كانت الحياة لمن يحياها، غريبة لغيره، حقيقة في نفسه"[1].

- وصف الروائي للشاعر لامارتين، بلغة شاعرية تحمل ابتهالات صوفية. "ويبقى لامارتين ينظر عاليا إلى العنان ، إلى ما فوق العنان، يتضرّع إلى السماء حاملا كفا آوت فيهما الأحزان، وتدفقت من بين جنباتها سيول من المداد، مثلما هي دموعه الآن تدعو ربّه..."[2].

* وما زاد لغة الروائي رونقا، وأضفى عليها مسحة جمالية إضافية، إيراد عبارات مقتبسة من القرآن الكريم وقصصه:

1- في قوله: "... إنّه يؤمن أنّ الله أعظم، يُحيي من يشاء ويميت من يشاء، ألم يحي فتية الرقيم؟ ألم يُعد عُزيرا الحياة بعد قرابة القرن من الزّمن؟"[3].

فالروائي بقوله: "يُحيي من يشاء ويميت من يشاء"، فهو يقتبس من القرآن، في **قوله تعالى: ﴿لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ رَبُّكُمْ وَرَبُّ آبَائِكُمُ الْأَوَّلِينَ (8)﴾**[4]، وفي **قوله تعالى: ﴿لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (2)﴾**[5].

أمّا قوله: "ألم يحي فتية الرقيم؟". فهو يشير إلى قصة أصحاب الكهف الواردة في سورة الكهف، **قال تعالى: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى**

[1]- المصدر نفسه. ص11.
[2]- المصدر نفسه. ص19.
[3]- المصدر السابق، ص14.
[4]- سورة الدخان. الآية 08.
[5]- سورة الحديد. الآية 02.

﴿الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا(12)﴾[1].

وقوله: "ألم يُعد عُزيرا الحياة بعد قرابة القرن من الزّمن؟". فهو يشير إلى قصة غزير الواردة في سورة البقرة، في **قوله تعالى:** ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَىٰ قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحْيِي هَٰذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَىٰ طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانظُرْ إِلَىٰ حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (259)﴾[2].

2- في قوله: " وكلّها رغبة في التّمتّع بما يُحلق في فضاء نفسها، التي تتّوق للارتواء من خمرٍ لم تطله، كي تحظى بجلوسٍ على مُتّكئ حلمت بتحقيقه – من قبلها – امرأة العزيز"[3]. هنا، يُشير إلى قصة مراودة امرأة العزيز لنبي الله يوسف عليه السلام، والقصة وردت كاملة في سورة يوسف.

[1]- سورة الكهف. الآية 09 – 12.
[2]- سورة البقرة. الآية 259.
[3]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص35.

3- في قوله: "منذ آلام المسيح إلى تحدّي النبي العرب لهم مع فجر القرن السّابع... حين السؤال عن الروح... وماهيتها..."[1]. يشير إلى أسئلة اليهود للنبي صلى الله عليه وسلم، والتي كان من ضمنها السؤال عن الروح وماهيتها؛ **قال الله تعالى:** ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا (85)﴾[2].

4- في قوله: "أومن أنّ الله – يا ولدي – واحد، والناس كلهم لآدم"[3]. يشير إلى قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيفًا فَمَرَّتْ بِهِ فَلَمَّا أَثْقَلَت دَّعَوَا اللَّهَ رَبَّهُمَا لَئِنْ آتَيْتَنَا صَالِحًا لَّنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ (189)﴾[4].

5- في قوله: "وقد دفنتهم بينكم... فلم أتركهم إلا في أرض الله. أليست الأرض لله من قبل ومن بعد؟"[5]. إشارة إلى **قوله تعالى:** ﴿قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ وَاصْبِرُوا إِنَّ الْأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ (128)﴾[6]، **وقوله تعالى:** ﴿فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ (4)﴾[7].

---

[1]- المصدر نفسه.ص 38.
[2]- سورة الإسراء. الآية 85.
[3]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص48.
[4]- سورة الأعراف. الآية 189.
[5]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص 52.
[6]- سورة الأعراف. الآية 128.
[7]- سورة الروم. الآية 04.

6- في قوله: "ذكرتني، أيها البدر بليلة، هي عند الله خير من ألف شهر". هنا يشير إلى قوله تعالى: ﴿لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ (3)﴾[1].

هذه الاقتباسات أو التناص من القرآن الكريم، لم تخرج عن الإطار العام للنص، لأنّ من بين شخصيات النص الرئيسية، نجد شخصية الأمير عبد القادر، وهو شخصية إسلامية بامتياز، ولامير آدم العربي المسلم أيضا، فكان من البديهي أن يحمل النص شيئا من معتقداتهما.

* كما أنّ الرواية التي بين أيدينا حَوَت شيئا من الشعر، وما يلاحظ على أسلوب الروائي، ربطه البديع بين المقطوعات الشعرية والنثرية، ليصنع بذلك خيالا متآلفا ومتجانسًا، وإحساسا متميّزًا. لأنّ النص الروائي هو فضاء تتداخل فيه "جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، وأشعار، وقصائد، ومقاطع كوميدية)، أو خارج – أدبية (دراسات السلوكات، ونصوص بلاغية وعلمية ودينية...)"[2].

الأشعار الواردة في الرواية جاءت كالآتي:

أ. **أشعار للأمير عبد القادر:** بلغ عددها خمسة مقاطع؛ هي كالآتي:

- عندما يتذكر فروسيته وبيداء:

لو كنت في الصحراء مُرتقبا * بساط رملٍ له الحصاة كالدّرر**[3]

- عندما يتذكر، وهو في أسره، مدينة قيطنة:

يروعني الصبحُ إذ لاحت * يا ليته لم يكن ضوء وإصباحُ**

---

[1]- سورة القدر. الآية 03.

[2]- باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. تر: برادة، محمد. ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1987، ص35.

[3]- فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ص21.

ليلي بدا مُشرقًا من حسن * وكلّ ذا الدّهر أنوارٌ وأفراحُ**[1]

- بعد ليالي متعبة في أسره، وإغراء خادمته، إغراء لا يطرده إلا تشبّثه بعقار النقاء الموروث من بذرة النبوة الشريفة، يكتم همّه ولا يشكوه لأحد، فيخرجه زفرات من القلب:

زفرات قلبي جمرُ نارٍ أججت * منه دموع العين فاضتْ ذَرفا**

بمَحاجِرٍ من حاجِر أقذاءُ قدْ * طردت ضيوف الطّيف جاءت طوفا**

هل من منام للذّيغ، بمرّةٍ * فضلا عن المرّات أو هل من غفا**[2]

- حين سأله نخبة فرنسا عن خيام البادية ومنزلتها، وقارنوها بإقامته بقصر أمبواز، فما كان جواب الأمير حينها إلا قوله:

لا تذممنّ بيوتا خفّ محملها * وتمدحنّ بيوت الطين والحجر**

لو كنتَ تعلم ما في البدو تعذرني * لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر**

أو جُلت في روضة قد راق منظرها * بكل لونٍ جميلٍ شيّقٍ عطر**

تستنشقنّ نسيما طاب منتشقًا * يزيد في الروح لم يَمرُرْ على قذر**

فيا لما من وقفة لم تُبق من حزن * في القلب مُضنى ولا كدّ الذي ضجر**[3]

- بعد رؤية البدر وحواره معه، أغرى البدرُ لسان الأمير ليهدي إليه أقباسا ممّا يختلج في فؤاده، وهو في ديار التّوحيد:

يا صاح إنّك لو حضرت سماءنا * وقت انشقاقها حين لا تتماسكُ**

---

[1]- المصدر نفسه. ص23.
[2]- المصدر نفسه. ص32.
[3]- المصدر السابق. ص37.

وشهدت أرضا زلزلت زلزالها * ألْقت ما فيها والجبال دكادكُ**

ونظرت أرضا بدلت وسماءنا * وبرْزخنا حللنا وكل هالكُ**

ثم الأنة والمهيمن يلقي من * آياته يقول أنت مباركُ**

لشهدتَ شيئا لا يطاقُ شهوده * وسمعت ما لا منه يُدرك دارِكُ[1]**

ب. <u>أبيات للشاعر لامارتين</u>: وبلغ عددها أربعة مقاطع؛ هي كالآتي:

- عندما يقف، والأسى يملأ قلبه، على ضفة بحيرته الوادعة الحالمة، وطلل حبه الضائع:

عندما ألقاني وحيدا قُرب ربّي * راغبا في ربط لمحٍ قبل نحبي**

بين أطلالٍ، أراها بالأسى ملئ * تُراها سوف تُمسي نُصب دربي؟**

وبقايا من جليدٍ وصيوف * أنست الوادي الصغير ما بقلبي**

وطريقٍ قد وعى كلّ خُطايا * إذ توارى خلف أرضٍ أمسكت بي**

أو نبات قد تغطى كبحارٍ * موجها أمسى عليّا دون عشبِ[2]**

[1]- المصدر نفسه. ص55.
[2]- المصدر السابق. ص13.

- بعد حديثه مع روح رفيلا، حبيبته الراحلة، كان يتحدث إلى السراب، إلى اللحظات الضائعة، وبدأ قلبه يبعث بما يختزنه:

على الجبل دوما * وعلى ضلّ الشجرة العتيقة**

غداة الغروب * أحزاني للقلب رفيقة**

أجول دون وعي * بناظري على الرّوابي**

هوى كلوحةٍ * خيطت بأثواب الغياب[1]**

- في اللحظة التي نظر فيها عاليا إلى العنان متضرّعا، حاملا أكفّا آوت فيهما الأحزان لينشد:

دونما استنشاقٍ * دخلت في مغارة الضّياع**

مثل ميّت * قد تناساهُ الضياع**

في بيتً، نست * اسمه أبوابُ القِلاع**

عاودتُ الدخول * كمجهولٍ في بيت الضياع**

في لمح البصر * أبصرت الستار**

ليعودَ إليَّ جامدا * كشظايا المنارْ**

يا هيكلا لغِبطةٍ * في الأرض المبهمة[1]**

[1]- المصدر نفسه. ص19.

- عندما يجهشُ من أعماق نفسه ببُكاء الوحدة، وكأنّه مأسورٌ حقا:

ما عادت الأصفاد تؤلم قبْضتي * ما عادت الأحزانُ تُؤْرق مُقْلتي**

سجني فسيح، لا يجول بعرْضه * إلاّ أسير المحبسين ودمعتي**

... إلاّ رثاءً قد تأوّه شعره * بيتا وبيتين، فلفّا بزفْرتي[2]**

ت. **<u>أشعار لبطل الرواية لامير آدم</u>:** بلغ عددها مقطعين، الأول من صياغة الروائي، والآخر موشحة أندلسية يغنيها لامير لمارغريت:

- عندما رأى عصفورا، وثب رفقة رفيقيه، على غصن الشجرة المطلّة على نافذته بالمستشفى، ليوقظ الطائر في نفس لامير أسى الشّعر من جديد:

ثوَتِ الأطيار بالغصن النّدي * وأحاديث الهوى في الموعدِ**

شكت الأفنانَ أسرارَ الهوى * فغدت سرّا سيمْحى في غدِ**

كأمانينا سيفنى حُلمها * وسيبقى الحُبّ رسما في اليدِ**

أطيورَ العشق، إنسى ما مضى * ودعِ الذّكرى ببابٍ موصدِ**

وتعالي نقتفي فُلك السّما * لنُعيد الأنس قبل المرقدِ**

بترانيم سينسي سحرُها * نغمَ الحادي ليُمسي سرمدي[3]**

- عندما أسمع مارغريت موشحا، وغنّاه بصوت دافئ، بصوت عربيّ ولحن أندلسي:

أيها الساقي أعرني مسمعاً * أين آسي كيْ يُداوي وِحدتي**

كم بكيت الليل أرجو طيفه

---

[1]- المصدر السابق. ص19 – 20.
[2]- المصدر نفسه. ص20.
[3]- المصدر السابق. ص77.

ويْح قلبي كيف يلقى حتْفه

كالهوى أضْحت عيون سيفه

قد أَدَرْتَ الكأسَ تشدو مُبْدِعا * أين مني كأسُ تلكَ الجَنة[1]**

إنّ اختيارات الكاتب لهذه المقطوعات الشعرية كانت موفقة، لأنها كسرت رتابة النص الروائي، وجعلت القارئ يستريح من كثرة الأحداث والانتقال من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان، أشعار لا تحتاج إلى كثير تدبر لفهمها وفهم مناسبتها.

10. الاختتام:

يتأسس الاختتام في رواية "بحيرة الملائكة" على ما بدأت به، فقد بدأ الروائي، روايته بوصف لامير وهو يغادر منزله إلى محطة القطار. "... قبل أن تأخذ الأقدام هذا الجسد النّحيف إلى محطة القطار لشومبيري، هاهو يسمع ساعي ينادي عليه بصوت اعتاده..."[2].

وهاهو الروائي في ختام الرواية يعود بنا إلى نفس المشهد، "حمل أغراضه متناسيا على مضض كل ما رافقه من إحساس، ليأخذ طريقه نحو شومبيري وطرقاتها، ومع أوّل خطوة له من غرفته إلى الخارج، هاهو جون ساعي البريد ينادي عليه..."[3].

[1]- المصدر نفسه. ص141.
[2]- المصدر السابق. ص05.
[3]- المصدر نفسه. ص156.

لكنّ الفرق بين المشهدين، أنّ لامير في مشهد الاستهلال لم يُكمل قراءة رسالة مارغريت، فبعد قراءته لأسطر قليلة، رجعت به الذاكرة، هذا الاسترجاع كان شرارة انطلاق السرد ومعه بداية أحداث الرواية:

"عزيزي لامير

وصلت حيث وصل قلبك. حيث وشاح الكنيسة الذي كنت ترتديه، لتلج إلى الزّمن الجميل. وهاهو عطرك ما زال مختزنا في القرون العتيقة... وها هي آثار حذائك اللاّمع الذي طالما أغرى الزّملاء لا تزال ملتصقة في المهاد الرطب لبحيرة "بورجي"... بل هاهي بقايا قصاصات أوراقك، التي ما فتئت تفاخر بأصالتها على جانبي البحيرة، والتي ترك..."[1].

في الاختتام، يطلعنا الراوي على الرسالة كاملة، هذه الرسالة التي ستحل لغز إطلاق سراح لامير من السجن، ودور مارغريت في ذلك.

"عزيزي لامير

وصلت حيث وصل قلبك. حيث وشاح الكنيسة الذي كنت ترتديه، لتلج إلى الزّمن الجميل. وهاهو عطرك ما زال مختزنا في القرون العتيقة... وها هي آثار حذائك اللاّمع الذي طالما أغرى الزّملاء لا تزال ملتصقة في المهاد الرطب لبحيرة "بورجي"... بل هاهي بقايا قصاصات أوراقك، التي ما فتئت تفاخر بأصالتها على جانبي البحيرة، والتي تركت شيئا منها.

ولا تتفاجأ بقولي إنّ ما أكتبه لك ما هو إلا حلم، ليس إلاك من يدركه... نعم شاهدت الأمير رضا وهو ينادي باسمي على بحيرة "بورجي"، وقد مرّ شريط ما جرى له كلّه أمام

[1]- المصدر نفسه. ص156.

عيني شريط من 1848م إلى 1852 م، قائلا لي: أنت مشكاة "فارتي" وأتوق أنْ أرى فيك ذلك الشاعر الذي تتمشي رفقة من تركتْ من أحفاد على ذات الأرض التي خطاها، أتوق إلى سماع صوته الرّخيم و...

ما كادت كلماته تتواصل، حتى خطوت خطوتين، كأني نسيت إحضار شيء، ولكن بمجرّد ما وطئت قدمي الأرض بأوّل خطوة، حتى ما عدت أفقه قول الأمير، وكأنّ صوته أمسى سرياليا لا بيان فيه... ولكنني عدت متناسية ما خطوت لأجله ليعود صدى الأمير مثلما كان جليّا واضحا. فأدركت أنّه في جانبي البحيرة تذوب كلّ فوارق الدّنيا..."[1].

"أغلق لامير رسالة مارغريت وهو يهم – في آخر أيّام عطلته الشتوية – بالذهاب إلى بورجي عساه يستنشق نسيمها الذي أمسى حافظا لذكرياته الذهنية"[2]. ذكريات جمعته مع الأمير عبد القادر، رمز من رموز بلده الأم، الشاعر والفارس والمقاوم، الذي قاوم لسنين طوال المحتل، كما قاوم فيها بعد العنصرية والتطرف الديني في أرض الشام. وذكريات جمعت لامير مع لامارتين، الشاعر والمقاوم، الذي قاوم الظلم والاستبداد في بلده، ضدّ التيار الرجعي.

[1]- المصدر السابق. ص156.
[2]- المصدر نفسه. ص157.

إنّ البحث في موضوع التراث وعلاقته بالرواية يكتسي أهمية بالغة، من حيت الخصائص المميزة لكل منها، فالتراث كمادة خام، وبما يزخر به من ثراء وتنوّع، فتح أمام جنس الرواية أفاقا واسعة، بحيث مكنتها على صعيد قواعد وتقنيات الكتابة الروائية من استيعاب كل الآليات، لتخوض تجارب عديدة، قدّمت نماذج اتسمت بالنضج والابتكار شكلا ومضمونا، وتجلى هذا النضج في مجموعة القيم الفنية والجمالية والمعرفية، التي قدّمتها المادة التراثية للرواية، كما أنّ الرواية باعتبارها جنسا أدبيا يمتاز بالمرونة والانفتاح على بقية الأجناس الأدبية والفنون المختلفة والعديد من الحقول المعرفية، أسعفت التراث بكل زخمه في استعادة حيويته وبريقه وألقه، لتقدمه في شكل جديد، يضمن له الاستمرارية، والتماشي والتوافق مع معطيات الراهن، في الوقت ذاته منحه القدرة على استشراف المستقبل لتصبح هذه العلاقة ظاهرة مميزة في الرواية العربية المعاصرة، وجديرة بالبحث والمتابعة في حقل الدراسات الأدبية.

هذه الرؤية حاولت الدراسة أن تلخصها في مجموعة النتائج التي توصل إليها البحث، لعلّ أهمّها:

- اتفاق أغلب النقاد والباحثين في كون الرواية جنس غربي وافد على الثقافة العربية، على غرار قلة النقاد على رأسهم "خورشيد فاروق"ن الذي يسلم بأصالة الرواية العربية. وما يثبت ذالك، التراث الذي كانت تزخر به الشعوب العربية في الجاهلية من سير شعبية وقصص الفروسية وأخبار العرب...
- ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة، التي تميّزت بسمات خاصة تختلف عن خصائص الرواية التقليدية على مستوى البنية الروائية والفضاء والشخصية، وعملية الكتابة في حدِ ذاتها، التي أصبحت غاية ولم تعد مجرد وسيلة لإضفاء الجمال على المضمون.
- إنّ حضور التراث في حياة الأمة عموما، هو ما يؤكد الوجود الفعلي والحضاري والرمزي لتلك الأمة، لأنّ "أمة بلا تراث هي أمة بلا جذور"، بل بلا مستقبل.

- لقد حرّرت الكتابة الروائية النص التراثي من الرتابة المعتادة، والنمطيّة المملة، وجعلته مادة خاما، تقدم العديد من العيّنات للروائيين المشتغلين بالهدم والبناء، وأهّلها لتصنع ظاهرة من ظواهر التجريب، وفق مناظير مختلفة فسحت مجالا واسعا أمام تعدّد التأويلات والقراءات.

- يمثل الموروث الكيان الذي تقوم عليه الأمة، فهو يضم ما خلفه السلف للخلف من إرث ثقافي، وديني، وتاريخي، وشعبي، وأدبي. ولهذا كان وجوده ليس من أجل أنْ يكون محنطا في الذاكرة، بل من أجل توثيقه وترسيخ إنجازاته في الذاكرة الجماعية وتخليده لمختلف المراحل التاريخية.

- حضور قوي للوعي التاريخي في هذا اللون من السرد، مع تقديمه بطريقة إبداعية تخيّلية، يعني أنّ هذا الوعي مقدّم وفق قواعد الخطاب الروائي القائم على البعد التخيّلي، وهذا الأخير هو الذي يجعله مختلف عن الخطاب التاريخي الواقعي.

- أكدت المرجعية التاريخية في الرواية علة وجود وعي بالتاريخ، ساهم في بلورة مجموعة التصورات المرتبطة بالواقع، من خلال إعادة قراءة التاريخ، ومحاكمته سواء بالعودة إلى تاريخ الجزائر، أو التاريخ العربي والإسلامي، وتعريته من الزيف والخلل بالنظر إلى الواقع كتراكم نتجَ عن تلك المفارقات التاريخية.

- أهم المميّزات التي نتجت عن توظيف التاريخ في الرواية، تلك الأدوات الفنية الجمالية الجديدة التي تصلح لتحقيق التميز الإبداعي وتصلح أيضا لأن تكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وبالتالي حفظ جوهر الماضي من الفناء، والتعبير بقوة عن الواقع.

- صعوبة تتبّع خيوط هذا النوع من السرد، لأنّه على كاتب الرواية التاريخية أنْ يتوفر عنده قدر معيّن من المعرفة الماضية للتاريخ.

- سمة العلاقة بين الوعي التاريخي والحدث الروائي الذي يتميّز بشفافية خاصة، يعني بعملية الكتابة ومحاولة المبدع رفع الستار عن تلك الوثائق وإلباسها زياً فنيا يُخرجها

من دائرة الحقائق التاريخية المسجّلة، وبذلك يُصبح السرد التاريخي شفافا، ترى من ثقوبه الوقائع التاريخية.

- غاية المبدع من استقاء المادة الحكائية من الماضي، وكتابة التاريخ على الرواية، ليولد للقارئ متعة القراءة ولذة الكشف عن خباياه وأسراره، ولكي لا يضيع من الذاكرة وتحفظه الأجيال القادمة.

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

- توظيف المبدع نوعين من الشخصيات، منها شخصيات ذات مرجعية تاريخية ، يعني هي الشخصيات المنتسبة في الأصل إلى التاريخ، وهي التي يُنشئها المبدع انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ. أمّا النوع الآخر والمتمثل في الشخصيات المتخيّلة التي يوظفها الروائي في روايته.

- توجه الروائي إلى توظيف التراث الديني والتاريخي، بهدف قراءته من جديد في ظل المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي.

- طوّع الروائيون السرد التاريخي لصالح الرواية بتحويله إلى سرد روائي، وذلك بجعله منفتحا على الحاضر، إضافة إلى تكسير التسلسل الزمني والتنويع في الضمائر

- أكدت لنا الدراسات التطبيقية لبعض الروايات العربيّة عامة والجزائريّة خاصة، أنّ الروائي حين يستحضر التاريخ، ليس بهدف فهمه، أو الرغبة في فكّ رموزه، بل هي الرغبة في فهم قضايا رهن الحاضر. فالواقع الاجتماعي المعقد، وتفاقم الأزمات النفسية، وغموض أفاق المستقبل، كل هذه المعالم جعلت الكتابة الروائيّة تستحضر الوتد التاريخي، عَلّه يخلق تصورات ومواقف تعيد تأسيس الحاضر.

- توظيف التاريخ في الرواية لا يعكس تجددا في الأشكال والبنيات والوعي فحسب، وإنما يعكس أيضا تجدّدا في الرؤيا وإعادة تشكيلها بالتحدي، وفضح الزيف الموجود في التاريخ الرسمي المكتوب وإدانته، وإبراز الجزء المغيب والمخفي منه بمساءلته والتنقيب فيه.
- يشكل التراث علاقة جدلية بين الماضي والحاضر، فهو جوهر وأصل لكل نتاج لاحق، لأنّه نتاج اجتماعي ينمو بنموه، ويتطور بتطوره.
- تكمن قيمة التراث في مدى ما يقدمه من وجهت نظر للمبدع، ليقدم لنا رؤيته الفنية التي تعد بمثابة رسالة مشفرة بالدلالات اللامتناهية.
- لقد أعطى الموروث زخما جديدا للرواية، فقدم لنا تجربة روائية جديدة لها خصوصياتها بين التجارب الأدبية الأخرى.
- تعد الشخصية محور الرواية وعمودها الذي تقوم عليه، فهي المكون الأساسي الذي تتجلى عبرها الأحداث وتتضح الرؤى والأفكار التي يود الكاتب إيصالها للمجتمع.
- استحضار الروائي أسماء شخصياته من التاريخ الإسلامي، وهذا ما هو إلا إحياء للتراث الإسلامي الزاخر بشخصياته ذائعة الصيت.
- استحضار الروائي للتراث الديني من خلال توظيفه النص القرآني، يقتبس أحيانا القرآن الكريم، وأحيانا أخرى يقتبس المعنى، مغيّرا في البنية اللفظية، وهذا الاقتباس أضفى على الرواية نوعا من القداسة، وذلك لأنّ القارئ يميل إلى النصوص التي تحتوي على آيات قرآنية.
- حدّد التراث الديني في معظمه (نصوص، قصص، شخصيات) طبيعة العلاقة بين الإنسان والوجود والقوى المؤثرة فيه، من حيث هو تركيبة تجمع بين نوازع الخير والشر، والتأرجح بين الشك واليقين، بين الضلالة والهدى، بين الإثم والثوبة.

- يشكل التراث الشعبي أحد مكونات الواقع الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية والأغاني الشعبية والمعتقدات التي تعيش في وجدان الشعب وتكوّن مجمل حياته الخاصة.
- للتراث الشعبي أهمية كبيرة، تتمثل في نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والأخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على هذا التراث هو الحفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع والزوال.
- قدّمت الأشكال التعبيرية صورة واضحة عن منظومة القيم التي تحكم المجتمع الجزائري والعربي، من بينها المثل الشعبي، والأغنية الشعبية، وبعض السلوكيات والطقوس.
- لجوء الروائي إلى الأمثال ليُضفي بعدا جماليا يستهوي قلوب القارئ، لأنّ الأمثال تحتل مكانة في النفس، فهي سهلة الحفظ والفهم وتعمق نظرة الإنسان في الحياة.
- استمدّ الروائيون من التراث الشعبي ما يُغني تجربتهم الفنية، وذلك بالاستفادة من طبيعته الرامزة التي تتّسم بالشمول والاستمرار فحملوا من خلاله الكثير من هموم العصر وملابساته.
- إنّ إحياء التراث الشعبي، وبعثه في حلّة جديدة كان من بين أهدافه توجه الروائي إلى النهل من ينبوع التراث الشعبي.
- حاول الروائيون طرح عدّة قضايا ذات أهمية كبيرة، كانت تشغل حيزا معتبرا في المجتمع، وذلك داخل قالب قصصي يغلب عليه الجانب الحكائي الجذاب، حيث حملت رواياتهم واقع الإنسان الشعبي وأحلامه وتصوراته في صراعه مع الحياة والواقع الصعب، وكذلك في علاقاته ومعاملاته مع غيره من الناس.
- التجريب عن مستوى الرواية المعاصرة ساهم بشكل كبير في كسر النظام الزمني للرواية باستدعاء كل من الاسترجاع والاستباق، فجاءا يلعبان على أوتار الحكي ليبعث عنصري التشويق والإثارة، ولعل غرض الاسترجاع إعادة بناء التاريخ وفهم

الواقع الحقيقي أما الاستباق فقد جاء لغرض استشراف ما سيحدث في المستقبل، وهنا يظهر عنصر الخيال، وما تجسد في الرواية من مؤامرات تحاك من طرف اليهود للسيطرة على العالم.

- أعاد محمد فتيلينة في رواية "بحيرة الملائكة" كتابة ما هو تاريخي، إلا أنّ هذه الكتابة لم تكن استنساخا للتاريخ، بل إعادة كتابة التاريخ وفق قانون الرواية. هذا القانون الذي أعطى الروائي الحقّ والقدرة على ممارسة كل هذه التغييرات الممكنة على نص التاريخ، سواء كان التغيير على مستوى طبيعة النص أو على مستوى زمنه أو على مستوى شخصياته.

- بما أنّ الرمز مَهمَا كان مصدره، يسهم في إثراء النص وتكثيف الدلالة وتعميق المعنى، والبعد عن المباشرة والسطحية. من هذا المنطلق أثرى الروائي النص بشخصيات ومواقف وأحداث جزئية موحية، تُبيح للقارئ أن يفسر الحدث أو الموقف على أكثر من وجه، وينظر إلى الشخصية الواحدة من زوايا مختلفة.

- اتخذت الرواية "بخيرة الملائكة" للروائي محمد فتيلينة بناءً فنيا مفتوحا ومتعدّدا. مفتوح على الأزمنة والأمكنة، ومتعدّد الشخصيات، يتعلق الأمر برواية اختارت العبور بالحدث في مسارين. أحدهما للتذكر والحكي عن طريق السرد التاريخي، محاولا المحافظة ، ما أمكن ، على كل وسائل الصناعة الفنية التاريخية ؛ من حيث الأحداث وتتابع الخطي التاريخي لها . وفي ذلك ما يوهم بواقعية السرد. وثانيهما للمعيش والتفاعل، الذي عكست فيه الرواية تصورا منغلقا للهوية محكوما بالصراع والمواجهة مع الآخر البعيد في الغربة خارج الوطن.

- الرواية بها الكثير من الانتقاد للعنصرية والعداء الفرنسي للعرب ، حاول فيها الكاتب رفع الحجب عن شخصياته وتشخيص مكامن الخلل في ذواتها الخبيئة التي تشكل بؤر توتر عميقة تؤثر على مسار هذه الشخوص في علاقاتها المتشعبة بالحياة.

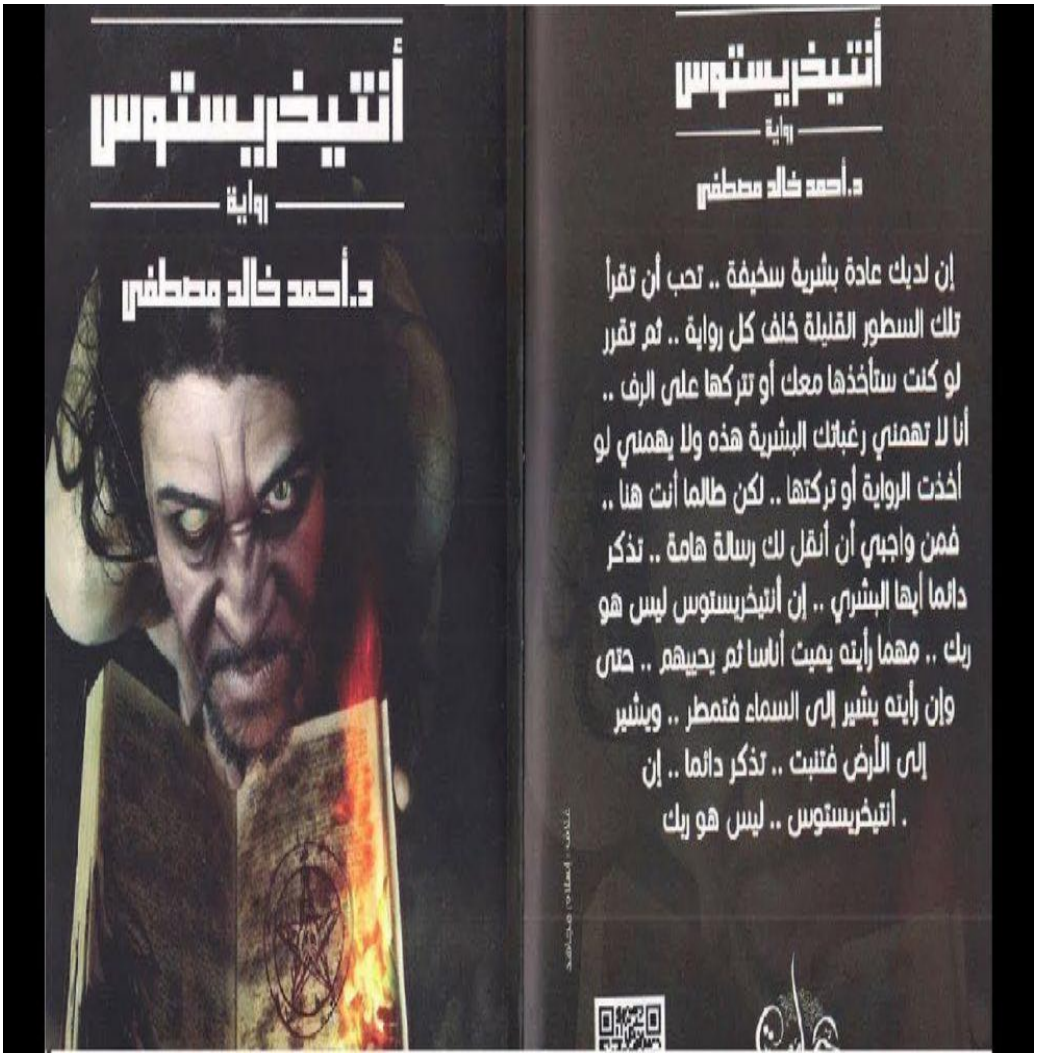
- في أسلوب سردي وصفي دقيق تتطرق الرواية إلى مواضيع أو محاور مهمة كمعاناة الأمير عبد القادر مع الأسر، مسألة الاندماج داخل المجتمع الفرنسي، الإرهاب ....، كل هذا من خلال شخصيات نسجها الكاتب مزجت بين المسلمين العرب (الأمير عبد القادر،لامير آدم ، نور...)، و النصارى (الكاثوليك: لامارتين، فارتي من فرنسا، والبروتستانت : أندرسون الدنمركي)، اليهودي إنيليت.
- لقد كتب محمد فتيلينة روايته بطريقة مختلفة، بلغة ذات تعبيرات مبتكرة، فأنتج لغة شعرية تتجلى في إقحامات شعرية تنتمي إلى مبدعها، وحساسيته اللغوية الخاصة، تتميّز المقطوعات الشعرية التي أجاد الكاتب وضعها ضمن سياق الرواية بسلاسة اللفظ وجمال النسج وعمق المعنى، وكأنك تعود إلى الرقائق الشعرية اللطيفة التي تعيد إلى الأذهان البحور الشعرية الجميلة التي تكسب المعنى رونقا وبهاءً.
- الرواية تأخذ طابعا روحيا مختلفا يعتمد الوصف ويخاطب الروح، أثناء وصفه لقاء لامير للشاعر الفرنسي لامارتين، لقاء الأرواح التي تتكلم مع بعضها، فكان حوارا من القلب إلى القلب.
- طعّم الروائي نصه بمشاهد وصور من حياة الشاعرين وما يحيط بهما من معاناة وأسرار وحب، الحب هذه المرة من طرف واحد، أتاح الروائي للمتلقي مشاهدة علاقات أخرى كتلك المليئة بالإنسانية والألفة؛ فقد تطلعت الراهبة "فارتي" إلى قلب "لامارتين"، وهفت" روان" الخادمة السمراء إلى سيدها الأمير . رسم الروائي كلّ هذه الأجواء بلغة سردية قوية كان الملمح الرئيسي فيها إنسانيا، ونسجها متكئا على لغة الشعر والتداعي، بعيدا عن اللغة المباشرة.

وعموما، فإنّ عودة الروائيين إلى التراث وتوظيفه في رواياتهم تأتّت عن دراية منهم بأنّ توظيف التراث ينطوي عن جماليات خاصة، من شأنها أن تجعل الرواية جنسا فريدا تكشف بنيته عن إمكانات هائلة في التشكيل، واحتواء الكثير من شظايا الأجناس الأخرى، فالمضامين الأدبية في التراث العربي، وطبيعة التركيب فيه وتركيزه على عنصر القص، وشفافية الحوار والقدرة على التصوير، كلها أغرت الروائي بالولوج في أغواره.

بُحيرَة المَلائكة
محمد فتيلينة
• رواية •

بُحيرَة المَلائكة
محمد فتيلينة
• رواية •
بُحيْرَة المَلائكة
محمد فتيلينة
الحنين بالأم إلى أرض منبتها ، أرضٍ ساد جوّها العنبر
يمون وتعلوها سحب الياسمين. ذكرها صوت الراهبة
ديعات الفرنسيات اللائي كنّ في كنفها بأمر الأمير عبد
ر، حين كان سيفه يداعب من بيدائه وأهله. لن تنسى الأم.
ها . حوار الأنفاس والأرواح برغم إبحام اللغة. ولكن ما اللغة
إلا طارئ في عالم النسيان.
ت الشمس تهدي رذاذها، كشذرات بحور الشعر وأنغام
شق، التي أهداها الأمازيغ، في مثل هذا الشهر منذ ثلاثين
للمرأة التي أوى إليها قلبه، ولا يزال يذكر حين نظر إليها
ن شرفات عيونها، وهي تقول على هذه الضفة الملائكية
. سوف أعالج في باريس، وأعدك بالمجيء سريعا.
عبر الزمن تقودها أرواح ملائكية سامية كسمو الأمراء،
غة كلفة الشعراء، رحلة الحب والأدب، والعناء. كلها تتلاقى
سيل من الأحداث يتريث من حين إلى حين قبل أن يلج في

عصير الكتب
أنتيخريستوس
رواية
د.أحمد خالد مصطفى
الطبعة ١١
عصير الكتب


أنتيخريستوس
رواية
د.أحمد خالد مصطفى
أنتيخريستوس
رواية
د.أحمد خالد مصطفى
إن لديك عادة بشرية سخيفة .. تحب أن تقرأ
تلك السطور القليلة خلف كل رواية .. ثم تقرر
لو كنت ستأخذها معك أو تتركها على الرف ..
أنا لا تهمني رغباتك البشرية هذه ولا يهمني لو
أخذت الرواية أو تركتها .. لكن طالما أنت هنا ..
فمن واجبي أن أنقل لك رسالة هامة .. تذكر
دائما أيها البشري .. إن أنتيخريستوس ليس هو
ربك .. مهما رأيته يميت أناسا ثم يحييهم .. حتى
وإن رأيته يشير إلى السماء فتمطر .. ويشير
إلى الأرض فتنبت .. تذكر دائما .. إن
. أنتيخريستوس .. ليس هو ربك

رباعية الزمن 1
الولي الطاهر
يعود إلى مقامه الزكي
الطاهر وطار

مكتبة البحث :

القرآن الكريم. برواية ورش.

- **المصادر :**

1. أحمد، خالد مصطفى. رواية أنتيخريستوس. ط2، دار الرسم بالكلمات، مصر، 2016.
2. فتيلينة، محمد. بحيرة الملائكة. ط2، دار إبداع للنشر والتوزيع، 2013.
3. مفلاح، محمد. الأعمال الغير كاملة (خيرة والجبال). د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، الجزائر، 1986.
4. مفلاح، محمد. الانكسار. د.ط، دار طليلة للنشر والتوزيع، 1430، 2010.
5. مفلاح، محمد. الوسواس الغريبة (على هامش مقتل الأرملة الثرية). دار الحكمة للنشر والترجمة، 2005.
6. مفلاح، محمد. شعلة المايدة. د.ط، دار أيدكوم للنشر والتوزيع، 2013.
7. واسيني، الأعرج. رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- ط1، دار كعنان للدراسات والنشر، دمشق، 1993.
8. وطار، الطاهر. الزلزال. ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. 1976.
9. وطار، الطاهر. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. د.ط، منشورات التبيين، 1999.

المراجع:

1. إبراهيم، عبد الله. السردية العربية الحديثة. ط1، المركز الثقافي العربي، 2003.
2. إبراهيم، عبد الله. وآخرون. الرواية والتاريخ. د.ط، مطابع دار الشرق، قطر، مارس2005.

3. إبراهيم، نبيلة. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ط3، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، 1991.

4. ابن عبد ربه. العقد الفريد. دار الكتاب العرب. ج3، د.ط، بيروت، 1982.

5. أبو طالب، إبراهيم. الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية – دراسة في التفاعل النصي – د.ط، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، الجمهورية اليمنية، 2004

6. أبوزيد، نصر حامد. مفهوم النص –دراسة في علوم القرآن– ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994.

7. أحمد مصطفى، فاروق. ومفرت العشماوي، عثمان. دراسات في التراث الشعبي. ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008.

8. أحمد، خالد مصطفى. شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر. ط1، دار عصير الكتب للنشر والتوزيع الالكتروني، مصر، 2016.

9. الأحمر، فيصل. وداودة، نبيل. الموسوعة الأدبية. ج.2، د.ط، باب الواد، الجزائر، 2009.

10. إدريس، سهيل. محاضرات عن القصة في لبنان. د.ط، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1957.

11. باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. تر: برادة، محمد. ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1987.

12. البحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 2009.

13. برادة، محمد. أسئلة الرواية (أسئلة النقد). ط1، منشورات الرابطة، المغرب، 1996.

14. بطرس، خلاق. نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية – الرواية العربية واقع وآفاق – ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

15. بلحيا، الطاهر. التراث الشعبي – الرواية الجزائرية – د.ط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.

16. بلحيا، الطاهر. الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة – جذور السرد العربي – ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

17. بن غيث البلادي، عاتق. الأدب الشعبي في الحجاز. ط2، دار مكة للطباعة والنشر، السعودية، 1982

18. بن هدوقة، عبد الحميد. ريح الجنوب. د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971.

19. بورايو، عبد الحميد. الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر). د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

20. بورايو، عبد الحميد. القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية). د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

21. بوسماحة، عبد الحميد. الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. د.ط، دار السبيل، الجزائر، 2008.

22. بوسيس، وسيلة. بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009.

23. بوطاجين، السعيد. أعوذ بالله. ط5، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

24. البوطي، محمد سعيد رمضان. من روائع القرآن. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1990.

25. بوعزة، محمد. تحليل النص السردي. ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010.

26. بونت، بيار. وإيزار، ميشال. وآخرون. تر: الصمد، مصباح. معجم الأنتولوجيا والأنتروبولوجيا. د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006.

27. جنداري، إبراهيم. الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا. ط1، تموز للطباعة والنشر، دمشق، 2013.

28. الجوهري، محمد. وآخرون. النظرية في علم الفولكلور. جامعة القاهرة والمعهد العالي للفنون الشعبية، القاهرة، مصر، 2003.

29. جينيت، جيرار. خطاب الحكاية، بحت في المنهج. تر: معتصم، محمد. الأزدي، عبد الجليل. الحلي، عمر. ط3، منشورات الاختلاف، 2003.

30. حسين، خالد حسين. سيمياء العنوان: القوة والدلالة. مقال في مجلة جامعة دمشق، مجلد21، عدد: 3+4، 2005.

31. حمزاوي، سعيدة. صورة المرأة في المعتقدات الشعبية – الموروث الشعبي وقضايا الوطن-. د.ط، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع، الوادي، 2006.

32. الحميداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.ط1، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، 1991م.

33. خورشيد، فاروق. الرواية العربية (عصر التجميع). ط1، دار الشروق، لبنان، 1985.

34. الخوري، لطفي. في علم التراث الشعبي. د.ط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979.

35. دراج، فيصل. دلالات العلاقة الروائية. ط1، مؤسسة عبال للدراسات والنشر، قبرص، 1992.

36. زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.

37. السائح، الحبيب. الموت في وهران. ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.

38. السائح، الحبيب. تماخست دم النسيان. د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.

39. السد، نور الدين. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997.

40. طه بدر، عبد المحسن. نجيب محفوظ الرؤية والأداء. د.ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

41. عباس، إحسان. اتجاهات الشعر العربي الحديث. ع2، د.ط، سلسلة المعارف، الكويت، أبريل 1978.

42. عبد السلام البحتري، كوثر. أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية. د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985.

43. عبد الغني، مصطفى. الاتجاه القومي في الرواية. د.ط، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1994.

44. عطية، أحمد محمد. الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية). د.ط، مكتبة مدبولي، مصر، د.ت.

45. علي، طارق. تأملات في الرواية والتاريخ ندوة الرواية والتاريخ- د.ط، دار الكتب القطرية، 2005.

46. عمر، محمد عبد الواحد. شعرية السرد. ط2، دار الحكمة، بيروت، 1999.

47. عياد، شكري. مدخل إلى علم الأسلوب. ط1، دار العلوم، الرباط، 1982.

48. العياشي، أحميدة. هوس. د.ط، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2007.

49. غنيمي هلال، محمد. النقد الأدبي الحديث. د.ط، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1974.

50. فريحات، مريم. التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية. ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2005.

51. قاسم، سيزا. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). ط1، دار التنوير، مصر، 1985.

52. كحالة، عمر رضا. أعلام النساء في عالمي العربي والإسلامي.ج1، د.ط، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ت.

53. لوكاتش، جورج. الرواية التاريخية. تر. الكاظم، صالح جواد، د.ط، دار الطليعة، بيروت، 1978.

54. محمد الشمالي، نضال. الرواية والتاريخ. ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2006.

55. مخلوف، عامر. توظيف التراث في الرواية. د.ط، منشورات دار الأدبي، 2005.

56. مرتاض، عبد المالك. تحليل الخطاب السردي. د.ط، سلسلة المعارف، ديوان المطبوعات الجامعية، 1955.

57. مرتاض، عبد المالك. عناصر التراث الشعبي في اللاز – دراسة في المعتقدات والأمثال – ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

58. مرتاض، عبد المالك. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

59. مرسي، أحمد. الأغنية الشعبية. د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1983.

60. مريدن، عزيزة. القصة والرواية، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1971.

61. مسلم حمادي، صبري. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

62. مفقودة، صالح. أبحاث في الرواية العربية. ط1، منشورات المخبر أبحاث في اللغة والأدب، الجزائر، 2008.

63. المقدسي، أنيس. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1973.

64. ناجي، مصطفى. وآخرون. نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير. ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989.

65. نادر أحمد، عبد الخالق. الشخصيات الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني. د.ط، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009.

66. هامون، فليب.. سيمولوجية الشخصيات الروائية. تر: بنكراد، سعيد. تح: كليطو، عبد الفتاح. د.ط، دار كرام الله للنشر والتوزيع، الجزائر، د.س.

67. هورس، جوزف. قيمة التاريخ. تر: نصر، نسيم، د.ط، منشورات عويدات، بيروت، د.س.

68. وادي، طه.مدخل على تاريخ الرواية المصرية. د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1972.

69. وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

70. ياغي، عبد الرحمن. الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ. د.ط، دار العودة، بيروت، 1972.

71. ياغي، عبد الرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية. ط1، دار الفرابي، بيروت، 1999.

المعاجم:

1. ابن منظور. لسان العرب. تح: نخبة من الأساتذة. م.ج4، مادة (سرد)،ط1، دار الحديث، القاهرة، 2003.

2. الفيروزبادي. القاموس المحيط. تح: يحي، مراد. ط2، مؤسسة المحتار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

فـــهرس الموضوعات

	العنوان	الصفحة
-	**إهداء.....**	-
-	**شكر وعرفان .....**	-
-	**مقدمة.....**	أ
مدخل	**الرّواية العربيّة.....**	-
-1-	مفهوم جنس الرّواية.....	02
-2-	النشأة والتطور.....	05
الفصل الأول	**الرّواية العربيّة والمرجعيّة التّراثية .....**	-
المبحث الأول	مرجعيّة الرّواية التاريخية	17
المبحث الثاني	مرجعية التراث الديني	25
المبحث الثالث	مرجعية التراث الشعبي.....	31
الفصل الثاني	**الرّواية العربية وتجليّات الأثر التراثي.....**	-
المبحث الأول	التشكيل في المضامين.....	44
-1-	على مستوى أحداث رواية "أنتيخريستوس".....	44
-2-	على مستوى شخصيات رواية "أنتيخريستوس".....	50

المبحث الثاني التشكيل في الأسلوب..... **54**

-1- رواية "بحيرة الملائكة لفتيلينة محمد..... **-**

-أ- التعريف بالروائي "فتيلينة محمد"..... **55**

-ب- ملخص الرواية..... **56**

-2- تحليل رواية "بحيرة الملائكة" أسلوبيا..... **58**

- خاتمة..... ل

- ملاحق..... -

- مكتبة البحث..... -

- فهرس الموضوعات..... -

*** ملخص:**

تناول هذا البحث توظيف التّراث في الرّواية العربية، إذ تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن دور الموروث في خلق وصناعة شكل روائي جديد منفرد بسماته الفنية والجمالية عن سائر الأشكال الروائية الأخرى، كما قطعت شوطا مهما في مسيرة الرقي إلى مصاف الأعمال الخالدة، بما تحمله من تشخيص للواقع المعيش.

وقد سعى الروائيون العرب إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة، فراحوا يبحثون عن أشكال يثبتون منة خلالها هويتهم، فكان التراث معلما بارزا جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة، همها ليس الاحتفاء بالتراث وإنما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها.

ولقد عرفت الرواية العربية توظيفا للتراث بمختلف أنواعه (التاريخي، الديني، الشعبي) بدرجات متفاوتة. ومن بين الروائيين الذين احتفوا بالتراث: واسيني الأعرج، والطاهر وطار، وخالد مصطفى، وفتيلينة محمد... حيث تحتفي أعمالهم بالتراث شكلا ومضمونا.

الكلمات المفتاحية:

الرواية العربية/ التراث/ التشكيل/ المرجعية