جامعة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

المتخيل والتاريخ في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص :أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبين :
بريخ طارق
فايد نورالدين

إشراف الأستاذة:
غانم رشيدة

السنة الجامعية: 2018/2017 .

بسم الله الرحمن الرحيم

(قل هل يستوي الذين يعلمون و الذين لا يعلمون إنما يتذكر أولوا الألباب)

سورة الزمر الآية (9)

اللهم لا تحرمني و أنا أدعوك

و لا تخيبني و أنا أرجوك

يا رب لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت و لا باليأس إذا أخفقت

و علمني أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

يا رب لا تأخذ تواضعي و إذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي

يا رب علمني أن أحاسب نفسي قبل أن أحاسب غيري و إذا أسأت يا ربي إلى الناس فامنحني شجاعة الاعتذار و إذا أساء الناس لي فامنحني شجاعة العفو

آمين.

كلمة شكر و عرفان

أشكر و أحمد الله عز و جل الذي أنار لي درب العلم و المعرفة و أعانني على أداء و إتمام هذا الواجب، انجاز هذا العمل.

كما أتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدني سواء من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل و في تذليل ما وجهناه من صعوبات.

و أشكر أساتذتي اللذين تكرموا بالإشراف على هذا العمل و لم يبخلوا علي بتوجهاتهم القيمة و دعمهم الدائم لي

الأستاذة : غانم رشيدة.

و لا يفوتني أن أشكر جزيل الشكر كل عمال كلية الآداب و اللغات و مسؤولي مكتبة الجامعة و مكتبة القصبة في بجاية الذين وفروا لنا من الكتب ما ستطاعوا.

إهداء

إلى الصدر الحنون الذي طالما سهر من أجلي حتى أكون صاحب القلب الحنون و التي ملأتن بحبها و دعواتها أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى أبي العزيز الذي لم يبخل علي يوما أطال الله من عمره

إلى أغلى من تربطني به أصدق و أنبل المشاعر زملائي و زميلاتي الذين ظلوا مساندين و مشجعين لي إلى تحقيق هذا الهدف.

إلى ينبوع الصدق الصافي، إلى من أكنه الحب و الاحترام أخي الغالي خالد أطال الله من عمره و إلى كل أخواتي أتمنى لهم النجاح

إلى أستاذة الكريمة غانم رشيدة وجميع أفراد عائلتها

إلى جمع الزملاء و الزميلات في المشوار الدراسي

إلى من أحبهم قلبي و لم يدونهم قلمي

إلى جميع هؤلاء أهدي ثمرة جهدي هذا.

طـــــــــار ق

إهداء

إلى الصدر الحنون الذي طالما سهر من أجلي حتى أكون صاحب القلب الحنون و التي ملأتن بحبها و دعواتها أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى أبي العزيز الذي لم يبخل علي يوما أطال الله من عمره

إلى أغلى من تربطني به أصدق و أنبل المشاعر زملائي و زميلاتي الذين ظلوا مساندين و مشجعين لي إلى تحقيق هذا الهدف.

إلى ينبوع الصدق الصافي، إلى من أكنه الحب و الاحترام أخي الوحيد و العزيز علي نسيم أطال الله من عمره و إلى كل أخواتي أتمنى لهم النجاح

إلى أستاذة الكريمة غانم رشيدة و جميع أفراد عائلتها

إلى جمع الزملاء و الزميلات في المشوار الدراسي

إلى من أحبهم قلبي و لم يدونهم قلمي

إلى جميع هؤلاء أهدي ثمرة جهدي هذا.

نور الـــــدّين

المقدمة

مقدمة :

تعد الرواية فنا من فنون الأدب الحديث الذي استطاع أن يفرض وجوده على باقي الفنون النثرية الأخرى، لأنها الأكثر قدرة على استيعاب انشغالات الحياة عامة والإنسان خاصة .

ولهذا بات الحديث اليوم عن هذا الجنس الأدبي حديثا مهما للغاية، فهي بمثابة الوعاء والإناء الذي تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه الذي يعيش فيه.

وقد احتلت الرواية الجزائرية مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى، لإلمامها بكل تفاصيل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، وحتى الأدبية والفنية، إذ تعبر عن صوت الشعب الجزائري وعن مأساته وتتحدث عن مشاكله وآلامه طيلة نضاله وكفاحه ضد الاستعمار الأجنبي.

ويرجع الفضل في تطوير الرواية الجزائرية وإيصالها إلى ما هي عليه اليوم من مكانة سامية إلى جهود الروائيين الكبار الذين تمكنوا من الإصغاء لصوت المواطن والإحساس بمعاناته، فأحسنوا التعبير وأجادوا التصوير.

ومن أدباء الجزائر الذين وجدوا في الرواية متنفسا لهم، الأديب الجزائري **عبد الملك مرتاض** الذي عكست كتاباته معاناة الشعب الجزائري .

ولقد كانت ثلاثيته أكبر دليل على ذلك، فقد تحدث بإسهاب عن تاريخ الجزائر من الاحتلال الإسباني لها في رواية "الملحمة" مرورا "بالطوفان" (الغزو الفرنسي) إلى غاية الاستقلال في "الخلاص".

ونحن توقفنا في دراستنا على رواية "الملحمة" في دراسة المتخيل والتاريخ هذا الأخير الذي كان عنصرا جوهريا، ربط أجزاء الرواية وساعد على تلاحمها.

وعلى هذا الأساس تم اختيار هذه الرواية كمدونة لمذكرة التخرج، عنوان البحث وسميناه بـ:" المتخيل والتاريخ في رواية الملحمة" **لعبد الملك مرتاض** والإشكالية التي نطرحها

هي: فيما تتمثل العلاقة بين التاريخ والمتخيل في النص السردي؟، أين يتجلى هذا التاريخ والمتخيل في الرواية؟.

نهدف من خلال هذه الدراسة إذا إلى توضيح العلاقة بين التاريخ والمتخيل لدى الروائي بصفة عامة، كما نسعى في هذا البحث الوقوف عند تجليات توظيف التاريخي وإلحاقه بالمتخيل.

وكان اختيارنا لهذا الموضوع نابعا من جملة من الأسباب نذكر منها: ميلنا إلى الرواية والاهتمام بها عموما، وما يلفت انتباهنا أكثر هو تلمسنا لحضور تاريخ الجزائر فيها والوقوف على أهمية تجسيد التاريخي في الرواية، والذي صاغه الروائي بفعل استناده إلى عامل التخييل.

وللإجابة على هذه الأسئلة صغنا خطة بحثنا كالآتي:

تتصدر هذا المبحث مقدمة ومدخل قدمنا فيه ظهور الرواية التاريخية:

. أولا: عند الغرب.

. ثانيا: عند العرب.

. ثالثا: عند الروائيين الجزائريين.

وقد عرضنا في الفصل الأول الموسوم بـ : التاريخ وهاجس الهوية في رواية "الملحمة" **لعبد الملك مرتاض**، وقسمناه إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول كان بمثابة تسليط الضوء على مفهوم التاريخ وعلاقته بالرواية بإضافة إلى مفهوم الرواية التاريخية، والواقع وتتبعنا فيه أيضا علاقة الواقع بالرواية ومفهوم التاريخ وعلاقة التاريخ بالرواية وكذلك الحدث التاريخي في الرواية، أما المبحث الثاني فهو مخصص في دراسة الشخصيات الحقيقية في الرواية، وفي المبحث الثالث تطرقنا فيه دراسة الفضاء الروائي في الرواية منها في مصطلح الفضاء و الفضاء الحقيقي في الرواية وأنواعه،أما المبحث الرابع تطرقنا فيه إلى بنية الزمن في الرواية، منها المفارقات الزمنية والديمومة

أما الفصل الثاني فعنونّاه بـ: التخييلي الروائي في الرواية "الملحمة" وارْتأيْنا تقسيمه إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول تطرقنا فيه إلى تحديد المفاهيم والمصطلحات : الخيال والمتخيل، السرد العجائبية، الغرائبية، الأسطورة.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل خصصناه لدراسة الجانب الشخصيات المتخيلة في الملحمة، توظيف التراث الديني والعربي في الرواية، المبحث الثالث عرضنا فيه الفضاء الروائي في الرواية منها في مصطلح الفضاء و الفضاء العجائبي، و المبحث الرابع فهو مخصص لـ الزمن الروائي في الرواية،منها مفهوم الزمن والترتيب الزمني(الاستباقات والاسترجاعات).

أما المنهج المعتمد هو المنهج التاريخي حيث نعلق الأمر بسرد حقائق تاريخية إضافة للمنهج الوصفي، والذي يتلاءم مع كل بحث عبر وصف الأحداث والشخصيات والأمكنة... وكل ذلك في ضوء المنهج الموضوعاتي الذي يتتبع أثار الخطاب التاريخي سواءا في مظهره الواقعي أو المتخيل.

وبخصوص أهم المراجع التي اعتمدنا عليها فهي:

. كتاب "بنية الشكل الروائي" **لحسن بحراوي** .

. "كتاب في نظرية الرواية" **لعبد الملك مرتاض.**

. كتاب "خطاب الحكاية" **لجيرار جينيت.**

. كتاب "بنية النص السردي" **لحميد لحمداني.**

. كتاب "تحليل الخطاب الروائي" **لسعيد يقطين.**

أما في الخاتمة فقد وقفنا على أبرز النتائج المتوصل إليها خلال هذا البحث.

وقد واجهتنا في رحلة هذا المبحث مجموعة من الصعوبات أهمها: ضيق الوقت الممنوح لإعداد المذكرة، التي حالت دون قراءتنا لكل المصادر والمراجع المتعلقة بهذا المبحث، وصعوبة المنهج المطبق في الدراسة.

وفي الأخير الشكر موصول إلى: الأستاذة المشرفة غانم رشيدة، التي وضعت ثقتها فينا وحاولت تذليل الصعاب أمامنا من خلال التوجيهات والنصائح، وجزاها الله عنا خير الجزاء.

مدخل

مدخل

ظهور الرواية التاريخية

قبل الحديث عن نشأة وتطور الرواية التاريخية العربية نشير إلى تاريخ هذا الفن السردي عند الغرب باعتبارهم السباقين إلى وضع الأطر الفنية التي أخرجته من عالم الوهم والخرافة إلى عالم الحقيقة التاريخية إذ أن الرواية كفن قبل اعتماده التاريخ كانت تنكره وتنكر معه الإنسان والمكان والحقيقة « فالرواية الجديدة كانت متزاوجة مع التاريخ زواج وفاء ينشد العلاقة الحميمة بينها وبينه، ولكن لعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها ولا موقنة من جمالها الفني وسلطانها الأدبي المثير.»[1]

الرواية التاريخية الغربية وبفعل التطور الحاصل في جميع مناحي الحياة والذي مس كل الأجناس الأدبية الأخرى كانت على مثيل النموذج الأعلى لرصد الحقائق التاريخية خاصة مع اندلاع الثورة الفرنسية والأفكار التي حملتها جعلت الأدباء يفكرون في ضرورة إلباس الرواية بالتاريخ في ظل الحركية الاجتماعية وصراع الطبقات شعوبا وأديانا حيث يعد **ولتر سكوط** (1831/1871) من أشهر الروائيين الذين طبعت أعمالهم بالصيغة التاريخية إذ هو منشأ هذا النوع من الرواية[2]. من خلال رواية "waverley" جعل الروائيين الأوروبيين يقفون موقف الانبهار من النجاح الأدبي الذي حققه شيخ الرواية التاريخية في الغرب فتتبعوا خطاه وراحوا يعالجون في إبداعاتهم التاريخية، فكتب **بالزاك** les chouam "، وكتب **فيني** " cinq mars"وكتب **سطا ندال** "يوميات إيطالية" وكتب **فيكتور هيجو** " notre dame de paris"وكتب **جوتيه** "le roman de la nomie" و**جوستاف فلوبير** "salambo"[3]، وقد اقتربت هذه الروايات من التاريخ و اختلفت من روائي إلى آخر في رصد الوقائع واتخذت من

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب، الكويت، 1998، ص 28.
[2] -ينظر،المرجع نفسه، ص 30.
[3]- ينظر،المرجع نفسه، ص 31.

الرموز مجال خصبا لتأويل التاريخ وعرض الإيديولوجيات واتخذها إطارا خياليا لتفجير الحوادث التاريخية والتعبير عن الثورات المتلاحقة.

كما عرضت الرواية التاريخية في الغرب الصراع الطبقي بين الطبقات الاجتماعية وحملته على عاتقها فنجد **فلوبر** حين كتب "سالامبو"عام 1862 كان أول من جعل من الطبقات كتلة شعبية و قوة محركة ذات بال[1]. ويعود الفضل في نشأة الرواية التاريخية إلى قصص الرومانسية و الفروسية لكن بعض الباحثين يرون أن قصص التاريخي كان شائعا في القرن العاشر ميلادي«في تلك الملاحم التي كانت تنظم لتمجيد مآثر الأبطال كملحمة بيوولفbeowolf الإسكندنافية.»[2]

نشأت الرواية التاريخية في مطلع القرن 19،وذلك من انهيار **نابليو**ن تقريبا مثل رواية سكوت "ويفرلي"عام 1814 م،ويمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين 17و18، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير مقدمات للرواية التاريخية وهي في الحقيقة تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند، إلا أن المرء لن يعثر هنا على أي شيء يلقي ضوءا حقيقيا على الظاهرة الرواية التاريخية[3]. فمهما يكن في الأمر فإن تلك الملاحم تضاهي في الأدب العربي الأقاصيص التاريخية التي كان يرونها **وهب بن منبه** وربما تتقدم عنها زمنيا وهي محاولات لا ترقى إلى مستوى الفن القصصي والروائي لانعدام العناصر الفنية فيها.

تنسب البداية الفعلية للرواية التاريخية في الغالب إلى الكاتب الأمريكي **ستيفن كرين** برواية "شارة الشجاعة الحمراء" ولكنها كانت تقتصر لبعض العناصر الروائية الشكلية

[1] ـ ينظر،عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 32.
[2] ـ بن مصطفى محمد، التاريخ والمتخيل في الثلاثية لعبد الملك مرتاض، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، النقد المعاصر جامعة السانيا وهران،2015، ص 19.
[3] ـ ينظر جورج لوكا تش، الرواية التاريخية، جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1986، ص 11.

والضمنية، فتكامل هذه العناصر الفنية نوعا م كان عند **والترسكوت** الاسكتلندي الذي يعد أبا الرواية التاريخية برواية "ويفرلي" سنة 1814، بعدها ألف قرابة 55 رواية تاريخية بالنسبة **لسكوت** بصورة خاصة، فقد كان الشائع الاستشهاد بقائمة طويلة من كتاب من الدرجة الثانية والدرجة الثالثة (راد كلف ....) ممن كان يفترض بأنهم طلائع أدبية مهمة لأدبه، وكل هذا للقائمة له تقريبا شعرة واحدة من فهم ما كان جديدا في فن **سكوت** أي في روايته التاريخية وحاول أن يطرح الخطوط العريضة لتلك التحولات الاقتصادية والسياسية التي وقعت في أنحاء أوروبا نتيجة الثورة الفرنسية[1].

وكما يقول **والترسكوت** «ليس معنى ببساطة الشخصيات أنها تخلو من النفع والفنية لأنها تؤدي دورا حيويا وفنيا (....) وهي شخصيات تاريخية عادة يستخدمها الروائي في عمله الفني لتؤدي دورا يستمد أهمية من السياق الروائي الذي اختاره»[2].

وقد تزامنت روايات **والترسكوت** مع الكتابات تاريخية لمؤرخي القرن 18 منهم **فولتير** و**جيبون**، اللذان رغم إجادتهما وتجديدهما لكتابة التاريخ « كان ينقصهما فهم نفسية العصور التي يصفونها و افتقارهما للحاسة التاريخية التي تجعلها يعتقدان أن الإنسان هو نفسه في جميع العصور بغض النظر عن التصورات التي تطرأ على العصور والتي تنعكس عليه»[3].

وقد استمر ظهور وانتشار الرواية التاريخية بعد ذلك فنجدها عند **وليم ناكاري** في "هنري أزموند" عام 1852و**فلوبير** في "سالامو" عام 1862 **وجورج إليوت** في "روهولا" عام 1863 **وابيرس** في"الأميرة المصرية" عام 1864 وكذلك ظهرت في الأدب الروسي عند **ليوتو لستوي**"الحرب والسلام"عام 1869 وهي الوحيدة من أعظم الروايات التاريخية العالمية، تدور أحداثها في بداية القرن 19 مع احتجاز القائد الفرنسي **نابليون** للأراضي الروسية، ودخول **موسكو** وانسحابه بعد الخيبة والفشل في مواجهة الشتاء الروسي القارص ورفض القيصر

[1] ـينظر، جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص 28.
[2]ـ ينظر المرجع نفسه، ص 20.
[3]ـ بن مصطفى محمد، التاريخ والمتخيل في الثلاثية لعبد ملك مرتاض، ص 20.

الروسي **ألكسندر** الأول الاستسلام وهي« تبدأ في النمو من فكرة مسيرة الأجيال التي تتغير و تتجدد دوما»[1].

وهي رواية تاريخية من نوع فريد مستوحاة من ظروف الحياة الفعلية، تجمع بين التفسير الحضاري للتاريخ والتفسير العاطفي الذي يصور للعواطف الإنسانية الخالدة في حياة الأجيال، وبالتالي فهي الملحمة العصرية للحياة الشعبية، التي تشكل الأساس الفعلي للأحداث التاريخية[2].

وقد تطورت الرواية التاريخية في أوروبا مطلع القرن 20 خاصة بعد الحرب العالمية الأولى وما سببته من ويل ودمار للبشرية، فظهر اتجاه جديد يعبر عن أزمة الحضارة الإنسانية المعاصرة، ومشكلة الفرد وعلاقته بالمجتمع وما إلى ذلك من أراء وأفكار عقلية مثالية.

ومازالت الرواية التاريخية حتى عصرنا هذا تحتفظ بمكانة مرموقة عند الغرب، ويمكن القول بأنها تعيش عصرا ذهبيا الآن على يد كثير من الكتاب المعاصرين أمثال **خوسيه ساراماجو**[3]. صاحب الحصار لشبونة عام 1989 و الإنجيل يرويه المسيح عام 1992.

يرى بعض النقاد أن ديماس يجعل التاريخ نصب عينه قبل فكرة الرواية التي لم يتخذها إلا لمجرد سرد الحادثة التاريخية، فينسى أنه روائي و يتقمص أحيانا شخص المؤرخ، ربما لكونه كان يستعين في وضع رواياته وكتابة فصول الحادثة التي يختارها بالعديد من الكتب الناشئين، يختص كل منهم بكتابة فصل من فصولها[4]، وبدأ الروائيون في أوروبا يتجهون إلى

[1] ـ محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية بكلية الأدب الجامعة في الإسلامية بغزة، 2016، ص 13 14.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 14.

[3] ـ مريم جمعة فرح،"قراءة في الرواية التاريخية "،مجلة البيان، العدد 46، 26 نوفمبر 2000.

[4] ـ بن مصطفى محمد، التاريخ، المتخيل في الثلاثية لعبد الملك مرتاض،ص 20.

هذا النوع الروائي المهم لما فيه من إحساس بالروح القومية الأوروبية، وليبعثوا في الذاكرة الشعبية المعاصرة تلك الضلال العظيمة والتذكير باللحظات المجيدة في تاريخ أممها فظهر **فكتور هيجو** برواية "أحدب نوتردام" في 1831 وفي روسيا **ليو تولستوي** برواية "الحرب والسلام"،وفي إيطاليا **ألكسندو مانزوني** برواية"المخطوبين" عام 1923 مستحضرا أحداث إيطاليا تعود لقرنين ولعصور روما القديمة، وفي ألمانيا نجد **ألكسر** برواية "فلادامور" عام 1824، و **ويلهام هوف** برواية "ليشتونستان" و **إنجمان** بروايات تاريخية عديدة.

وشهدت حقبة من الثلاثينيات من القرن 20 أعمالا روائية رائدة نذكر منها ما جاء على يد الروائيين **كينبث روبرتس وروبرت جريفر**، فـ**ورست**ر، وبعد الحرب العالمية الثانية تطور هذا الإنتاج الروائي التاريخي فظهر **هوب متز** سنة 1949 برواية "المحارب الذهبي" و **ماري رنيولت** سنة 1950 برواية "الملك يجب أن يموت"[1].

بعد الإشارة إلى نشأة الرواية التاريخية عند الغرب ننتقل إلى ظروف نشأتها عند العرب ارتبط ظهور الرواية التاريخية مع عصر النهضة وانفتاح العرب على أوروبا و هجرة الأدباء إلى العالم الغربي خاصة الأدباء اللبنانيين إلى الأمريكيين، وتأثرهم بالأدب الغربي على اختلاف أنواعها وأشكالها ومن أهم الأنواع الروائية التي أنشأة هذه المدرسة "السلسلة السوداء"، رواية "التجسس" ولقد ازدهرت تلك المدرسة الروائية في الأعوام التي عقبت الحرب العالمية الأولى ازدهارا عظيم النفاق، ولعل أهم ما يميز هذه المدرسة ذالك الأسلوب الجديد في السرد، الذي لم يكن من قبل معهودا في الرواية الأوروبية، وواضح أن الروائيين الأمريكيين الشباب الذين كانوا متأثرين، حسب رأي الناقدة الفرنسية **جولييت رأبي**، وكان يطلق عليهم "الجيل الضائع"، وأبرز هؤلاء نجد **جون دوص باصوص، وجيرترد ستاين وكالدويل وأرنست هيمينغواي** ولم يستنكف هؤلاء الروائيين من إدخال التقنيات السينمائية

[1] ـ مريم جمعة فرح،"قراءة في الرواية التاريخية المرجع السابق ص35.

على إبداعاتهم السردية، وقد أطلق النقاد على هذه الحركة مصطلح "المدرسة البيهافيورية" إضافة إلى اللفظ الإنجليزي behaviour الذي معناه : السلوك و السيرة.

والرواية الأمريكية الجديدة (1920.1930) بمهاجمتها للبنية الروائية التقليدية التي تحترم منطقية التسلل الزمني، استطاعت أن تفجر الزمن والحيز معا، كما نلاحظ في رواية **جون دوص باصوص** (manhattan Transfer) [1].

وقد تأخر الظهور الرواية التاريخية بفعل عوامل سياسية واجتماعية، في هذا الشأن يقول الأديب **محمود تيمور**«وفي ظني من باب الغرض و التخمين لما عجزنا في انبعاثنا الأدبي الجديد أن خلق القصة من حي الأدب العربي وحده ومن تراثه في ميدان القصة والأساطير ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقا أن يشق لنا مجرى لقصة عربية جديدة الطبع الطراز»[2].

ورغم الصعوبات التي واجهت نشأة وتطور الرواية التاريخية كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، إلا أن احتكاك الأدباء العرب بالغرب كان العمل الحاسم في تأسيس ونشأة هذا الفن وتطوير مآثره، فالانفتاح والتطلع إلى الإبداع جعل الأدباء العرب يتوقون إلى الاستقلالية والمحاكاة وكان أسبقهم إلى ذلك **رفاعة الطهطاوي** الذي مال إلى الترجمة دون أن يتقيد بالروح العامة للنصوص التي ترجمها ويليه **جورجي زيدان** الذي تأثر بالثقافة الغربية تأثيرا بالغا فحمل بين جنباته الروح الغربية وتجسدت في كتاباته، وكذلك **سليم البستاني وفرح أنطوان**، أما الجيل الثاني الذي يمثل الثقافة الغربية بكل حيثياتها فنجد **المويحلي المنفلوطي أحمد شوقي**، ويليه الجيل الثالث ويمثله طبقة الأدباء المجددين **حسين هيكل، طه حسين و العقاد**[3].

---

[1] ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 38 .

[2] ـ شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1994، ص 83، نقلا عن مصطفى محمد، التاريخ والمتخيل في الثلاثية لعبد الملك مرتاض، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير،تخصص في النقد المعاصر، جامعة السانيا وهران، 2015.

[3] ـ جورجي زيدان ،أدب اللغة العربية ، مؤسسة المطبوعات الحديثة، ط 1 بيروت، 1979، ص 208 ـ ص 209.

وقد ازدهرت الرواية التاريخية كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى في ظل الاحتكاك بالغرب و الاطلاع على الثقافة الأخرى، وفي ظل تصاعد وتيرة المناهج الحداثية وما رافقها من ثورات فكرية وعلمية ميزت العصر الحديث إذا «عمد الكتاب إلى تأليف في هذا الفن من عند أنفسهم تقليدا للإفرنج ومن أقدم المشتغلين في ذلك فرانسي **مارش الحلبي**، ثم **بطرس البستاني** ألف بعض روايات تاريخية نشرها في "الجنان" ثم ألف صاحب الهلال سلسلة روايات في الإسلام من أول ظهوره (.....) وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن وهو على كونه مقتبسا من الإفرنج »[1].

وقد كان **جورجي زيدان** بارعا في المزج بين التاريخي و القصصي، وأنت تقرأ لا تشعر بالفصل بينهما وهذا ما ظهر في روايته التاريخية في شخصية **الحجاج بن يوسف** إذ ترى في هذه الرواية الصور الرسمية الجميلة و كأنك أمام رواية غرامية، سرعان ما ينتقل بك إلى التوتر والصراع دون الشعور وهو يعرض لعلاقة الحجاج **بابن الزبير** ولعل هذا المنهج التاريخي في التأصيل للرواية العربية التاريخية يعود فيه الفضل إلى **جورجي زيدان** وهذا ما جعل الكثير من النقاد يصفون منهج **جورجي زيدان** في تأليف الرواية التاريخية، أنه يقص التاريخ وقلم المؤرخ في يده لا قلم الفنان المبدع ولعله في ذالك كان متأثرا بالنزعة الصحفية التي حاولت في ذالك الوقت تقريب الثقافة إلى عامة الناس وتبسيطها وتجميلها[2].

كان ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربي بادئ الأمر عن طريق الترجمة والاقتباس، فللنصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد نشاطا بالغا في التعريب الروائي فقام الأدباء العرب بالتعريب و الاقتباس في محتوى الروايات الأوروبية منهم **نجيب حداد** الذي عرب الفرسان الثلاثة **لأكسندر ديماس** و**صلاح الدين، ولتر سكوت** التي تصرف فيها

[1] ـ جورجي زيدان،أدب اللغة العربية، ص 83.

[2] ـ نبيل راغب، فن القصة عند يوسف السباعي، بيروت مكتبة الخانجي للطباعة و النشر والتوزيع بيروت، ط1 1998 ص 286.

وحولها إلى نص مسرحي، وفي سنة 1881 عرب قيصر زينية رواية "الكونت دي مونتغومري" **لديماس**[1].

وقد امتد تأثير الثقافة الغربية من المشرق إلى المغرب وحط الرحال في الثقافة والإبداع الجزائريين، فراح الأدباء الجزائريون يغرقون من الحوادث التاريخية التي حدثت إبان المقاومة و خلال الثورة الجزائرية ما يحلو لهم من الحوادث ويلبسونها الثوب الروائي، فمن الجيل الأول نجد **الطاهر وطار**،**وعبد الحميد بن هدوقة**، **محمد مفلاح**، والجيل الثاني نجد **واسيني الأعرج**، **محمد يقطاش** و**محمد السائحي** إلا أن كتاباتهم وإن استندت على التاريخ إلا أن «بعضهم أغرق في الذاتية و المواقف الانفعالية من الثورة»[2].

إن هذا النحو الذي نحته الرواية العربية في المشرق و المغرب ناتج عن التأثير بالثقافة الغربية وهو ما نجده عند **عبد الملك مرتاض** في ثلاثية الجزائر "الملحمة الطوفان والخلاص" الذي جمع و زاوج بين التخييلي والتاريخي للوصول إلى قراءة التاريخ وفق النظرة التأويلية.

ومن الروائيين غير هؤلاء من كان يصبو لذلك مثل **واسيني الأعرج** يؤرخ لفترة الأزمة الجزائرية بروايات منها، "شرفات بحر الشمال"، و"ذاكرة الماء"،ورغم قرب الفترة الزمنية التي يؤرخها فقد بحث في تاريخ الجزائر العريق واستنبط منه أعظم شخصية قاومت الاستعمار الفرنسي وآمنت بالتفاوض هي شخصية **الأمير عبد القادر**، فكتب **الأعرج** عنها رواية كتاب الأمير "مسالك أبواب الحديد" في 2005[3].

تعد الرواية من أهم الفنون النثرية التي عرفها الأدب العربي إذ أصبحت الوعاء الفني الأمثل من قضايا العصر، ومشكلات المجتمع فوجدت اهتماما كثيرا لدى القراء و الدارسين وغدت اليوم تعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي وحتى الاقتصادي بلغة حداثية و برؤية

---

[1] ـ عبد الله إبراهيم،السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 142.

[2] ـ أمينة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو الجزائر، ط1، 2011، ص 55.

[3] ـ غالب غانم، الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية على امتداد القرن العشرين " مجلة العربي"، العدد 51، 11/01 / 2001، الموقع، http : // www . alarabimag . net.

عميقة ، فمنذ مطلع السبعينيات و بداية الثمانينات بدأت تشكل بوادر التجربة الروائية في المغرب العربي عامة و الجزائر خاصة، وفي هذا يقول **عبد المالك مرتاض**« تضافرت عوامل كثيرة بعضها تاريخي وبعضها حضاري وبعضها ثقافي للدفع بعجلة الرواية إلى مأزق وتفجرت منه الرواية الجديدة وأنشأت لها عالما رحيبا»[1].

و الرواية الجزائرية لازالت حديثة مقارنة مع تجارب الأمم الأخرى فهي في مرحلة النمو والتطور وتحاول أن تتجاوز الشكل التقليدي من خلال إحداث بعض التغيرات في خصائصها ومضامينها وأشكالها الفنية.

ويقول **واسيني الأعرج** عن أسباب عدم ظهور الرواية في الستينيات و تأخرها في السبعينيات «لأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية زيادة على ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعده ولا لتسهم في ظهور الرواية ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبني عليها أعمال أدبية فيها بعد خصيصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات حيث شهدت الرواية تطور وتنوعا لم تعرف له مثيل من قبل ولا من بعد احد الآن فكانت من أهم الأعمال الروائية»[2].

ورغم ذلك لا يمكن أن ننفي أن الروائي الجزائري قد حاول جاهدا كي يطور هذا الفن ويخلق فرصة تعد أولى من نوعها، رغم كل الضغوط التي تعرض لها و التي كانت أن تشل إبداعه وتواصله إلى مرحلة العجز.

ويمكن القول أن البذور الأولى للرواية الجزائرية كانت بعد الآثار التي خلفتها الحرب العالمية الثانية، فقد أحدثت نتائج عميقة وأثرت في مجريات الأحداث من حيث تسلسلها وتتابعها وهنا ظهرت بعض المحاولات القصصية، إن لم نقل مجموعة وذلك على يد

[1] ـ عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، ص 51 .

[2] ـ صالح مفقودة،المرأة في الرواية الجزائرية دراسته، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، ط 1، 2003،ص 53 - ص57 .

الروائيين الجزائريين وكان أول عمل من هذا النوع هو« حكاية العشاق في الحب و الاشتياق لمحمد بن إبراهيم وهذه القصة في مستوي بين القصة الشعبية والرواية الفنية تليها محاولات أخرى في شكل رحلات وتبعتها أعمال بدأت تعاتق الفن الروائي بوعي قصصي»[1].

وهنالك من الكتاب من يرى أن البدايات الفعلية للرواية الجزائرية كانت مع بداية السبعينيات رغم وجود بذور تمهد لها تمثلت في النص الذي يعد فاتحه التأريخ لجنس الرواية « وهو "عادة أم القرى" **لأحمد رضا حوحو** يعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية وكذلك قصة كتبها عبد **المجيد الشافعي** وأطلق عليها عنوان الطالب المنكوب»[2]، إضافة إلى أعمال«"الحريق" **لنور الدين بوجدرة** و"صوت الغرام" **لمحمد منيع** و"الطريق الدامية" **لأحمد الخطيب**»[3].

[1]ـ محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1967،ص 146.

[2] ـ نعيمة ساكر، الاغتراب في الرواية " هوامش الرحلة الأخيرة " ل محمد مفلاح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب و اللغة العربية، جامعة محمد خضر بسكرة 2015، ص 8 .

[3] ـ نعيمة ساكر، الاغتراب في الرواية " هوامش الرحلة الأخيرة " ل محمد مفلاح، ص 08 .

الفصل الأول

التاريخ و هاجس الهوية في رواية الملحمة

الفصل الأول: التاريخ وهاجس الهوية في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض.

تمهيد:

لا يمكن للخطاب الروائي أن يصبح تاريخا، وإذا ما استحضرت الرواية أحداث التاريخ أو شخصياته أو علاقاته، فإنها لن تكون سردا حقيقيا للتاريخ، وإنما سرد جمالي يطعمه البيان ويرفد الخيال، فكأي من روائي حاول أن يرسم من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو اجتماعية...و جاء بغير الحقيقة التاريخية دون أن تكون بالضرورة قد عبر عن تلك الفترة... إلا في إطار أدبي خالص[1]. ومن ثم اتخذت الرواية أشكالا و صور مختلفة في تعاملها مع التاريخ، تختلف من كاتب إلى أخر« منها ما حاول بعث حقيقة تاريخية في أمانة و دقة، ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد، وأهتم في المقام الأول بالطابع المحلي، ومنها ما بعث التاريخ الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر و تغييره ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي و حوله إلى خيال صرف»[2].

تعلن الرواية باستمرار عن ارتباطها بالتاريخ، وما يفرض هذا التواصل و يكرسه هو اندراج أي نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي، فعناصر النص ما قبل الأدبية والاجتماعية تحدد تراث المؤلف التي سيتشكل من انسجاميتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب.

فإن الروائي يستثمر هذه المعرفة مادة للقص و يمثلها وفق منظورات و روئ تجمع بين الواقعي (التاريخي) والرمزي، فالرواية هي شكل للوعي، ينسب إلى تصور ما للتاريخ وهي تخييل ينطلق من رؤية، ويحمل منظورا أو رؤية، و قد لا يتطابق المحمول مع المنطلق

---

[1] ـ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص32.

[2] ـ هنية جوادي،التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر،العدد التاسع، 2013،ص 254 ـ ص 255.

مثلما قد لا يتطابق الزمن في الرواية . الزمن الروائي . معه خارجها ...ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن له آليته وقانونيته.[1]

إن التاريخ أو السجل التاريخي يعلمنا عن مجموع الوقائع التي جرت في الماضي البعيد أو القريب، وكيف وقعت مفصلة أو إجمالا، يقدم هذا السجل "كمادة لذوي الاختصاص ومع المادة ذاتها يستطيع الروائي أن يقدم لنا التاريخ في صورة حيوية تجتذب مختلف الفئات المتعلمة في المجتمع، فإذا كان المؤرخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولا تشريحها و فهمه فإن الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس و يتفاعلون معه.[2]

المبحث الأول: مفهوم التاريخ وعلاقته بالرواية.

1/ مفهوم الرواية.

إن الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية، هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذالك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستسقي الماء هو أيضا الرواية.

أما الأدباء العرب فقد كانوا إلى سنة 1930 يصطنعون مصطلح "الرواية " لجنس المسرحية، كما نجده في كتابات عبد العزيز البشري الذي نجده يقول « وأخيرا تقدم (.....) أحمد شوقي فنظم روايتين"كليوبترا و عنترة"» وقد كرر البشرى لفظ الرواية بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية، وكان الشيخ إذا أراد مفهوم القصة قال مثلا " رواية قصصية".

---

[1] ـ هنية جوادي،التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج،ص 254 ـ ص 255.

[2] ـ نورة بعيو، أشكال و تقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة ،مجلة الخطاب،جامعة تيزي وزو العدد التاسع، جوان 2011، ص 42.

كان مصطلح الرواية يشيع أيضا بين الأدباء الجزائريين سنة 1954، حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح "رواية " حيث أطلق **أحمد رضا حوحو** على أول رواية جزائرية له وهي " غادة أم القرى " مصطلح القصة، ويمثل عمل سردي مطول نسبيا[1].

أ/ الرواية التاريخية:

ظهر فن الرواية في الأدب العربي حديثا في مطلع القرن 20، وذاع بعد ذلك انتشر انتشارا واسعا، وتعددت أنواعه وأغراضه وميادينه التي جمع بينها البعد الإنساني العام حتى أصبح عصرنا بحق عصر الرواية.

تعد الرواية التاريخية أحد أهم أنواع الرواية بشكل عام، وقد تعددت تعريفات النقاد العرب و الأجانب لها، إلا أنها تتفق جميعا في النص على اعتمادها على التاريخ كمادة أساسية للعمل الروائي، ويمكننا التمييز بين نوعين من التعريفات، يتمثل النوع الأول في التناول التقليدي للرواية التاريخية، والذي يحرص على الأمانة في نقل الأحداث وعدم تركيبها، أما النوع الثاني الأخر فيتمثل في التناول الحداثي والجديد للتاريخ، حيث نستعمل الرواية التاريخ كمادة خام، لا لنقلها أو إعادة صياغتها ولكن لتحقيق أهداف روائية لا تتحقق إلا بها.

ومن أهم التعريفات التي تمثل الجانب التقليدي للرواية التاريخية تعرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للرواية التاريخية بأنها« سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية، تنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي، وتنحو الرواية التاريخية غالبا إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية»[2]. وجاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تعريف آخر للرواية التاريخية« فهي سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معا»[3].

---

[1] ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب، الكويت، 1998، ص 22 ـ ص 23.
[2] ـ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ،دار الكتاب اللبناني بيروت، ط 1، 1980، ص 103.
[3] ـ مجدي وهبة و كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984 ص184.

الرواية التاريخية ليست حديثا في الزمان الماضي، بل هي رواية تستحضر ميلا الأوضاع الجديدة وتصور بداية ومسارا وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد، وتقوم على استخلاص فردية الشخصيات من الطابع التاريخي الخاص لعصرهم[1]. وهي عند **جورج لوكاش** رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات ويعرفها **ألفرد شيبارد** "alfred sheppard"، بقوله «تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءا من البناء الذي يستقر فيه التاريخ»[2].

ويعد الخطاب الروائي بأنه « بنيته لغوية دالة، وهو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما موحدا خاصا، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والشخصيات و الأصوات والعلاقات والأمكنة والأزمنة دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة»[3]. ومنه تعريف الرواية بأخذها جنس أدب ي نثري سردي، خيالي يرتبط بين عناصر الحدث و الشخصيات والزمان والمكان فيه لغة شاعرية دالة، ذات بعد أنساني.

إن الرواية التاريخية لا تأتي صدفة وإنما تبنى غالبا على تزايد الحس الوطني القومي لمجتمع ما، وكثيرا ما يؤثر ذلك التزايد على إيقاظ الوجداني والشعوري لدى الكتاب «فكأين من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فكرية لشخصية من شخصيات هذا التاريخ أو يطمع في تخليد بيئة من البيئات فجاء بغير الحقيقة التاريخية ولم يعبر لدى نهاية الأمر غلا عن إيديولوجياه هو أو آرائه

[1] ـ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ، ط1، 1986، ص 177 ـ 178 .

[2] ـ محمد محمد حسن طبيل ، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة استكمال لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، قسم اللغة العربية بكلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، 2016، ص 03 .

[3] ـ بن محمد مصطفي، التاريخي و المتخيل في الثلاثية الجزائر، ص 2.

الشخصية غير الحيادية دون أن يكون بالضرورة قد عبر عن تلك الفترة أو عن تلك البيئة إلا في إطار أدبي خاص»[1].

الرواية التاريخية هي نتيجة لامتزاج التاريخ بالأدب، فالتاريخ ما هو إلا حقائق مجردة لوقائع تاريخية معينة سوءا أكان الأمر يتعلق بالحوادث أم بالشخصيات، يبدأن هذا التاريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلا جديدا، بحيث يصبح عنصرا فنيا من عناصر تكوين الرواية، فيخضع حينها الكاتب الرواية الذي يفسره وفقا لمزاجه الشخصي[2].

إن الرواية التاريخية بهذا المنطق تحاول رسم لفترة زمنية من الماضي مفعمة بالحس الوطني وإحياء لمآثر شخصية تاريخية وذكر لأفعالها وربط تلك الأفعال بالمحيط الذي عاشت فيه هذه الشخصية.

وهذا ما أشار إليه بعض النقاد باعتبار« الرواية التاريخية لا تعنى بتقديم الأحداث للقارئ بالدرجة الأولى لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطار يتعلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة»[3].

المهمة من هذا القول لكتاب الرواية التاريخية حسن التفنن و البراعة التي تأتي لهم في استغلال الحدث التاريخي لإحياء الحس الوطني عند جمهور القراء ودفعهم إلى اكتشاف المزاوجة بين التخييلي و التاريخي .

إذا كانت الرواية التاريخية حسب جورج لوكا تش أنها رواية تاريخية حقيقية أي رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات.[4] فهي بالتالي عمل فني

---

[1] ـ عبد مالك مرتاض في نظرية الرواية ، ص 29.
[2] ـ محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص 04.
[3]- م ن، ص 17 .
[4] ـ جورج لوكا تش الرواية التاريخية ، ص 89.

يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته بقدر ما تصور رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجاربه أو موقف من مجتمعه ويتخذ التاريخ ذريعة له.

2/ مفهوم التاريخ و علاقتة بالرواية:

قبل الحديث عن العلاقة القائمة بين التاريخ والرواية، سوف نضبط أولا تقديم مفهوم التاريخ حتى يكون بمقدورنا كشف هذه العلاقة.

أ/ مفهوم التاريخ لغة :

أرخ التاريخ، تعريف الوقت والتواريخ مثله، أرخ الكاتب ليوم كذا وقته والتاريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض، وإن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب، تأرخ المسلمين أرخ من زمن هجرة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم كتب من خلافة عمر رضي الله عنه فصار تاريخا إلى اليوم[1].

التاريخ هو الإعلان بالوقت كما أشار إلى ذلك "السخاوي" في كتابه الإعلان بالتواريخ لمن ذم أهل التاريخ «كما يفيد التعريف بالوقت، أما بتسهيل الهمزة وهو يقابل كلمتي إستوار الفرنسية، واستوري الإنجليزية، المأنوذتين اللفظ اليوناني استوريا الذي يفيد الرؤية أو النظر أو المعنى، وبذلك يكون المؤرخ بهذا المعنى هو الشاهد على الوقائع»[2].

والتاريخ هو معرفة ماضي البشرية منذ نشأتها الأولى، وحتى الوقت الحاضر،فهو علم البشرية بالدرجة الأولى حسب تعبير **مارك بلوك (MARC BLOCH)**، وهو يحيط بذلك إحاطة شاملة بحياة الإنسان في كل أبعادها الزمنية بما في ذلك الحاضر و المستقبل. وهذا ما يجعله عاملا أساسيا في الوعي بوجودنا حسب مقتضياتنا وحاجاتنا وإمكانياتنا[3].

ب/مفهوم التاريخ اصطلاحا :

1- ابن منظور،لسان العرب، ج3، دار الكتب العلمية بيروت،2003، ص 58.
2- ناصر الدين سعيدوني، أساسات منهجية التاريخ، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2000،ص 07.
3 - المرجع نفسه، ص 12.

التاريخ هو استحضار صورة الماضي الإنساني، فإن هذا الماضي بالكتابة التي تعبر عن تجاربنا الشخصية، أصبح لدينا تاريخ على امتداد القرون[1] ،فتاريخ بهذا المعني هو العودة إلى الماضي ومحاولة استرجاع الحوادث المؤرخة وإحيائها، والأديب ينقله في صورة فنية حتى تخيل للقارئ أنها تعاش أمامه ويتفاعل بذلك معها .

ويرى **نضال الشمالي** في كتابه "الرواية والتاريخ" أن التاريخ (دال) والماضي مدلول والتاريخ هو رؤية المؤرخ، أما الماضي فهو ما استدعى انتباه المؤرخ فكتبه تاريخا[2] وبالتالي فيقوم المؤرخ بكتابة كل الأحداث التي مضت في وقت وزمن معين، وتكون الأحداث المؤرخة لها تأثير على الواقع وتأثيرها عليه، وهذه الأحداث إذا وقعت فعلا في أرض فهي تسمى بالتاريخ.

إن تاريخ الإنسان يبحث في أحوال البشر الماضي، ووقائعهم أو حوادثهم وظواهر حياتهم،وقد عرف **ابن خلدون** التاريخ بقوله « إنه خبر عن اجتماع إنساني، الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة هذا العمران من الأحوال، مثل التوحش والتأنس أو العصبيات وأضاف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران (أي المجتمع) بطبيعته من الأحوال»[3] ومعنى هذا التعريف أن التاريخ لا يقتصر على دراسة الحروب والحوادث الماضية، لما فيها من أحوال الحكومات والحكام والدول، بل إنه يبحث في جميع ظواهر الحياة الماضية سواءًا كانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو كانت فنية أو فكرية أو دينية .

---

[1] ـ أنريك أندرسون أمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، تر: الطاهر أحمد مكي ، مكتبة الآداب ،د ط ، القاهرة، 1991، ص 20 ـ ص 21

[2] ـ نظال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب، ط1 2006 ص 108. نفلا عن سليماني فضيلة و طهر وست خوخة، المتخيل في رواية الحالم لسمير قسيمي، مذكرة لنيل شهادة الماستر،تخصص أدب جزائري، 2015.

[3] ـ ابن خلدون، المقدمة، تح على عبد الواحد وافى، الجزء الأول، القاهرة، 1968، ص 179 ـ ص 180.

ومن خلال هذه التعاريف، تبين لنا معنى التاريخ وبذلك يمكننا عرض هذا التاريخ وكيفية استحضار الروائي له بعلاقة مع المتخيل.

إن التاريخ هو الإنسان، والإنسان هو التاريخ لأن الفعل الإنساني لا يمكن أن يكون بمنعزل على حركية الواقع وفاعليه التاريخ في الوجود الإنساني، ومن ثم إدراك الحقيقي للتاريخ الذي يستند إلى رؤية وموقف محددين وانطلاقا من هذا فإنه من الضروري دراسة علاقة التاريخ بالرواية[1]، وهذا يعني أن التاريخ مرتبط بالمتخيل، إذ أنه يتخذ التاريخ كمنبع يأخذ منه والرواية عبارة عن تصوير وتجسيد وإحياء التاريخ في صورة فنية جمالية ويقول نجيب محفوظ فيما يخص العلاقة بين الرواية والتاريخ « في رأي أن العلاقة وطيدة فالرواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكل مشاكلها وقضاياها وأشخاصها .... هذا جزء من التاريخ لم يكتبه المؤرخون، ثم إن التاريخ عبارة عن أحداث وتفسير ورؤية والرواية كذلك»[2] هذا يعني أن كل واحد يخدم الأخر ويحافظ على وجوده فالمتخيل الروائي يغني نصوصه بأحداث وشخصيات وأزمنة لها تأثيرها في المجتمع، مع الحفاظ أثناء نقله على صدق الأحداث التي يتعرض لها،فهو يستند إلى التاريخ وماضيه مع التعبير والتعديل فيه حتى لا يكاد المتلقي أو القارئ يكشفه إذا كانت له ثقافة وخلفية معرفية عليه.

المتخيل الروائي يندمج مع التاريخ بطريقة فنية محكمة السرد والتقنية، فيكون بمزجه هذا أنتج فنا روائيا بصيغة إبداعية فنية، و يتعجن التخييلي بالتاريخ، فتصر الحكاية بسحر الفن تاريخا ويصير التاريخ حكاية، أي أن الهيكل البنائي للرواية في اتخاذ طريقة السرد[3].

والروائي ينطلق من الواقع، وهذا الواقع هو تاريخ الشعوب، كما أن المؤرخ لا يصبح روائيا كما أن الروائي لا يكون مؤرخا، فهو يقدم تاريخا مقحما بالخيال إذ «لا يستطيع أن يقدم لنا التاريخ في صورة حيوية تجذب مختلف الفئات المتعلمة في المجتمع ومن خلال هذا

---

[1] ـ مشري بن خليفة، سلسلة النص، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، بيروت، 2000، ص 101.

[2] ـ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 132. . نفلا عن سليماني فضيلة و طهر وست خوخة، المتخيل في رواية الحالم لسمير قسيمي، مذكرة لنيل شهادة الماستر،تخصص أدب جزائري، 2015.

[3]ـ نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتخاذ الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 112.

فالمؤرخ يهتم بتقديم جثة التاريخ محاولا تشريحها وفهمها،فإن الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه»[1]، فهو يحول هذا المعطى التاريخي الثابت إلى تاريخ مفعم بالحيوية وذلك بإحياء و الحفاظ عليه .

يتضح لنا مما سبق مدى أهمية التاريخ في الأعمال الروائية وعلاقة المتخيل بالتاريخ الشبيهة بعلاقة حاجة الإنسان بالماء فهما مرتبطان ارتبطا حميما و وثيقا.

فالرواية تحافظ على التاريخ ونقله للأجيال والتاريخ بدوره يغني ويثري الرواية مما يساعد المتخيل على خلق تصورات جمالية يقرب بها القارئ من الزمان ويتفاعل مع أحداثها.

3/ الواقع الروائي:

إن النص الأدبي ليس مجرد كلام في فراغ، وإنما كل بحث في هذا السياق من الكلام يأتي بالبرهان من خلال التحليل و المناقشة، وكل كلام في هذا المجال ينطلق من مسبقة وبمعنى آخر أن الأدب ينطلق من الواقع ويعبر عنه والسؤال الذي يطرح نفسه ما هو الواقع؟

أ ـ مفهوم الواقع لغة : جاء في لسان العرب:

« وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، سقط، ووقع الشيء من يدِي كذلك، أوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، والواقع الذي يشتكي رجله من الحجارة والواقع والواقعية الداهية والنازلة من صروف الدهر»[2].

وجاء في قوله تعالى « سأل سائل بعذاب واقع»[3]، نازل كائن على من ينزل ولمن ذالك العذاب، أي واقع، بمعنى نازل.

فكلمة الواقع تدل فيه على حقيقة الأمر على كل ما يحيل إلى أذهان وما يقع على حياة الإنسان بكل مظاهرها وأحوالها في جميع المجلات، كالمستوى المعيشي والفكري من عادات وتقاليد وقيم ومبادئ و أفكار ...

---

[1] ـ قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، ط1، وزارة الإعلان، الكويت، أكتوبر 2009، ص 165.

[2] ـ ابن منظور، لسان العرب، دار للطباعة و النشر بيروت، مج15، ط 4، 2005، ص 260.

[3] ـ سورة المعارج ، الأية1.

ب/ الواقع اصطلاحا :

إن الاستعمال الاصطلاحي للواقع لا ينفصل انفصالا كليا على المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع، والوقع يعتبر بمثابة أحد المصطلحات التي يمكن استخدامها بأنواع شتى، إلا أنها في نظر الكثيرين تشمل« كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع مثقفين»[1] ويعرفها ببساطة على أنها «الرسم الصحيح للأشياء»[2].

والحقيقة هي كل شيء يمكن تصديقه فهي الرسم الصحيح للأشياء،« والأمر الذي يذكرنا بجذر الواقع اللغوي المشتق من الكلمة اللاتينية التي تفيد شيء و بالتالي فإن المعنى نشأ من اللجوء إلى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي»[3].

ومن خلال هذه التعاريف نلاحظ أن مصطلح الواقعية يعني الحقيقة التي يتعارف عليها الجميع ويتعايش معها، وبمعنى آخر أي الواقع الملموس الذي هو المجرد القابل للإدراك الحسي، وندركه بالعين المجردة ونلمسه على أرض الواقع في إطار تصوير الحياة لكشف أسراره وخفاياها بكل مستوياته الثقافية، الاجتماعية، السياسية، سواء كانت الظروف المعاشة إيجابية أو سلبية.

ج /علاقة الواقع بالرواية:

إن أي عمل فني هو نتاج الخيال الخلاق، لكن هذا الخيال يختلف من فنان إلى آخر ومن نوع أدبي إلى آخر، ففي حين تغلب السمة الذاتية الميتافيزقية على خيال الشاعر، يكون الخيال لدى الكاتب الروائي أقرب إلى الواقع، ويرجع ذلك إلا أن المادة الروائية تتجذر في الواقع و الحياة الإنسانية، ولعل هذه السمة في صوغ النص الروائي هي التي دفعت **غراهام** ليقول أي نقد للرواية يهمل روابطها بالواقع التاريخي هو نقد يزيف القيم الحقيقية للرواية وجاء هذا الموقف تعبيرا عن رؤيته كفن أدبي من الولاء للتقرير الاجتماعي والتاريخ الاجتماعي

---

[1] ـ عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مج 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 11983، ص53.

[2] ـ المرجع نفسه، ص ن.

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 78.

بسبب تخصصها في الزمان والمكان، فالرواية ليست مضطرة فقط لأن تكون تمثيلا صادقا للطبيعة العامة، بل ولوقائع وظروف معينة أيضا لكن رغم اتكاء الكاتب الروائي كثير على الواقع الذي يعيشه أو يعرفه استفاء مادته الروائية، فهو لا ينقل أحداثه وشخوصه كما هي، وإنما يسعى من خلال عمله إلى صياغة الواقع صياغة جديدة[1].

إذن ثمة علاقة بين المادة الروائية، وبين ما يحتويه الواقع من أحداث وشخوص وأفكار وقد دفعت هذه العلاقة النقد إلى كشف النص بالتجربة الحياتية لمبدعه، وإلى كشف موقف الكاتب من الواقع الذي يعرفه ويخبره، إما عن طريق المحايثة أو عن طريق القراءة والإطلاع والبحث المعرفي.

يستطيع القارئ ملاحظة هذه العلاقة بين العالمين الروائي والواقعي في أغلب الروايات العربية قديمها وحديثها منذ رواية "حديث عيسى بن هشام" وإن كان موضوعا في نسق التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال إلا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة حاولنا أن نشرح به الأخلاق أهل العصر و أصوارهم وأن نصف ما عليه الناس ومرورا بالروايات العربية التي تلتها و التي تعد نماذج على تطوير الكتابة الروائية الفنية كرواية "زينب" **لمحمد حسن هيكل**، ورواية " إبراهيم الكاتب " **للمازني**، وروايات "عودة الروح" "يوميات نائب في الأرياف" **لتوفيق الحكيم** [2].

لم يخض باختين طويلا في موضوع علاقة الرواية بالواقع وانتقد بشدة فكرة الانعكاس في مدخل كتابه : الماركسية وفلسفة اللغة، يقول إن الرواية هي المجتمع الرواية كلمة خطاب والكلمة دليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع)، والكلمة كظاهرة إيديولوجية، يواصل **باختين**، تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كل التغيرات الاجتماعية، إن

[1] ـ فؤاد مرعي ـ وأحمد الحسن، المتخيل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية وسلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، سوريا، المجلد 14، العدد 02، 1992 ، ص 164.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 165.

مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم[1]، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللغوي نفسه. إن النص ليس لوحة فوتوغرافية شفافة ينعكس من خلالها العالم لكنه لا ينفصل عن الواقع الذي أنتج أداته الأساسية وهي اللغة، لقد تأكد القول بأن« الأدب يعبر بطريقة ما عن الإحساس بالكون»[2].

إن العلاقة بين الأدب والواقع لم تحسم بعد أن شغلت الاتجاهات النقدية منذ **أرسطو** و**أفلاطون** ومهما تنوعت المقاربة فإن النص، على الرغم من خصوصيته الفردية هو نتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه ويظل التخييل مكونا من المكونات الدلالية الأساسية للرواية، فمن خلاله يحصل تمييزها عن غيرها من المحكيات غير التخيلية كالسرد التاريخي والاعترافات والمذكرات،والتخييل يعني تشكيلا وصفيا لعالم ليس بالعالم الطبيعي ذلك أن العالم التخييلي يشكل عالمه في الوقت الذي يصفه فيه[3].

لم تقطع الرواية العربية المعاصرة صلتها بالواقع،وقد تجلت هذه العلاقة من خلال بروز التجربة الشخصية للكاتب الروائي، كما في رواية "الربيع والخريف" **لحنا مينة** ورواية "الوطن في العينين" **لحميدة نعنع** على سبيل المثال، أو من خلال رصد النصوص الروائية لأحداث وتجارب عرفتها المنطقة العربية، كرواية "اللاز" **للطاهر وطار** التي تناولت حدث الثورة الجزائرية وما عرفته الساحة الجزائرية بعد انتصار الثورة، ورواية "ألف ليلة وليلتان" **لهاني الراهب** التي تناولت حدثا طالت آثاره المجتمع العربي و تدرجاته الطبقية جميعها.

وقد جاءت استفادة الكتابة الروائية من الواقع في ضوء مقولة عكس الأعمال لتجارب أصحابها وخبراتهم ومعارفهم، ولتصوراتهم لما حدث في الماضي ولما يمكن أن يحدث في المستقبل انطلاقا من تمثلهم ووعيهم للحاضر، لكن الكاتب في هذه الحال يعكس الواقع

---

[1]- سامية داودي، ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز، جامعة تيزي وزو، مجلة الخطاب: العدد13، ص 71 - ص 72.

[2] - المرجع نفسه، ص 71 - ص 72.

[3] - المرجع نفسه، ص 75.

عكسا "فوتوغرافيا" بل يقدم مادته الروائية من خلال تفاعله معها كذات تمتلك رؤية وموقفا مما تعرفه وتخبره وتجربه، وعن طريق امتلاك الرؤية يتحقق تملكه للواقع مادية وجماليا[1].

لقد كان بعض النقاد يرفق الإقرار بالعلاقة بين ما هو روائي وما هو واقعي، أو يعده عملا كابحا للإبداع الروائي، وعيبا يسم الكتابة الروائية العربية، وبعضهم الآخر يسعى جاهدا من خلال المداورة على النص والمصطلح النقدي لتلقي الصلة بين العالم الروائي والواقع، لكنه في النهاية يجسد نفسه مضطرا لمحاكمة النص والأحداث والشخوص من خلال الرجوع إلى الواقع الذي ينهل منه الكاتب مادته الروائية، وهذا ما ظهر في إنتاج النقدي **لسمر روحي الفيصل**، حين قال « لقد نظرت إلى الرواية على أنها عمل فني تخييلي وحرصت على أن يكون هناك تداخل بين الواقع الفني والواقع الروائي»[2].

الأحداث التاريخية البارزة في رواية الملحمة :

التاريخ و هاجس الهوية.

ركز الروائي في رواية الملحمة على حدث بارز، وتمثل في احتلال الإسبان للجزائر الحرب التي دامت أكثر من ثلاثمائة سنة« عاش الأسبان طيلة فترة الاحتلال في حالة حصار وكان جنود الإسبان يعانون حياة شاقة للغاية فأكلهم رديء لا يقبضون مرتباتهم بانتظام (....) كان الجنود يموتون جوعا في وهران (...) وأصبحوا يقرون من الجندية ليلتحقوا بالهند»[3].

إن هذا الغزو دفعته أغراض دينية خفية صرح بها دعاته « إن إرادتنا الملكية قد اقتضت أن لا تترك خارج كنيستنا المقدسة، وديانتنا الكاثوليكية أي جزء من أجزاء الأرض التي كانت لعناية إلهية قد وضعتها تحت سلطاتها»[4] .

---

[1] ـ فؤاد المرعي ـ وأحمد الحسن، المتخيل وعلاقة الرواية بالواقع، ص 165.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 166.
[3] ـ الملحمة، ص 154.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 159.

وقد جهزت لهذا الغزو كل الوسائل المادية والمعنوية من أجل الوصول إلى الهدف المنشود بطلب من الكنيسة المقدسة « إن عددا عظيما من السفن المختلفة الأنواع والأشكال قد جمعت بأمري في نفس المكان، تحرسها سفن الأسطول الكبيرة والصغيرة ستحمل هذا الجيش العظيم حالا، من أجل استرجاع مدينة وهران»[1].

حيث يقول المؤرخ **دوقرامون**«نشر البابا يوم 18 جوان 1774م بلاغا بابويا (BREF) يعلن فيه أنه قد وهب الغفران والبركة السماوية لكل مسيحي يشارك في هذه الغزوة»[2].

لفقد أظهر الجزائريون قوة وصلابة في الدفاع عن أرضهم «كبر عن إسبانيا أن تتلقى هذه الصفعة من الجزائر وهي في أوج زهوها بانتصارها على الإنجليز فوجهت الثالث عشر من جويلية 1783م، أسطولا بقيادة **دون انتونيو بارسولو** يضم أربع بواخر كبيرة وست مراكب حربية مزودة بالمدافع وبدأت الوحدات الإسبانية في مواجهة العاصمة يوم أول أوت واستمرت تطلق القذائف غلى اليوم التاسع من نفس الشهر وهو اليوم الذي انسحبت فيه بعد أن نفذت ذخيرتها»[3].

وقد رأت الحكومة الإسبانية أن تنهج طريقا ثالثة في الحل، فوجهت سفارة إلى الداي في أفريل 1791 تعرض عليه التخلي عن القاعدة العسكرية مقابل منحها مركزا تجاريا في وهران، لكن الداي رفض ذلك رفضا، فاضطر الوحش الرهيب إلى أن يخضع للشروط التي اشترطها عليه كبير الشيوخ المحروسة المحمية البيضاء، ومنها تقديم جزية سنوية قدرها مائة وعشرون ألف جنية مما يعدون إعادة كل المدافع التي كانت للوحش الرهيب استحوذ عليها فحملها معه إلى الجزيرة الغربية[4].

لذلك أمر **شارل الثالث** بجمع " عمارة " في قرطاجة تضم ست بواخر حربية كبيرة وخمسمائة مركب مابين متوسط وصغير لنقل اثنين وعشرين ألف وستمائة جندي ومائة

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص 160.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 169.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 224.
[4] ـ الملحمة، ص 225.

مدافع، وعين **بترو كاستفون** قائدا للأسطول، بينما كان اليوتنان جنرال **أورالي** يتولى قيادة الجيش، وتحركت الحملة من قرطاجة في اسبانيا قاصدة الجزائر في يوم 23 جوان 1770 فوصلت أمام العاصمة الجزائرية في غرة جويلية [1].

وقَرَ رأيها الثاني، فنزل الجيش الإسباني غربي مصب الحراش يوم 08 جويلية وتمكن الإسبان في ظرف أربع ساعات من إنزال سبعة ألاف وسبعمائة جندي، واثني عشر مدفعا لكن ما انتشر الخبر، وتقدمت فرق صالح باي فتحصنت بالكديات التي كانت تحف بالمكان، وراحت تصب نيرانها على المحتلين.

وفي نفس الوقت كانت الجيوش الجزائرية تشدد على الجيوش الإسبان من كل جهة ووجد الجيش الإسباني نفسه واقعا داخل حصار محكم في ظرف قليل، بحيث حشر في أقل من خمس ساعات مائة وواحد وتسعين ضابطا وألفين وثمانية وثمانين جنديا [2].

وقد جاء في تقرير أحد رسمييهم ما يأتي كانت الملحمة قد تجمعت في خليج الجزائر يوم غزة يوليو 1775 وقرر **الكونت أوريلي** قائد الحملة أن يحاول النزول إلى البر عند فجر اليوم الثالث من يوليو، واختار لنزول جنده الساحل الواقع جنوب وادي الحراش وطلب إلى القائد الأسطول أن يشد أزره برمي قنابل الأسطول على الساحل المعين ثم أمر بأن ينزل إلى البر مباشرة مع الأفواج الأولى من الجيش[3].

إن إسبانيا لم يثن عزمها العزيمة النكران التي لحقت بها في هجومها على وهران، وبل سدت العزم على مهاجمة مدينة الجزائر التي« قد علمت بأمر الاستعداد الإسباني وعرفت أن نفس مدينة الجزائر كانت هدفا لهذه المعمعة الكبرى المنتظرة، فاستعدت لتلقي الصدمة أيما استعداد وتهيأت لملاقاة الجيش الغازي بما يرضى الشرف وبما يرضى الوطن والإسلام»[4].

---

[1]ـ المصدر نفسه، ص 222.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 222.
[3] ـ الملحمة، ص 199.
[4] المصدر نفسه، ص 191.

فقد كانت هذه الحرب طويلة الأمد وشاقة الأنفس على الجزائريين حيث ثقفوا أنها دينية خالصة تقودها الكنيسة لتحقيق النصر ونشر الديانة المسيحية في أرض الجزائر، إلا أن أهالي أبانوا على شجاعتهم في الدفاع عن أرضهم وحققوا النصر على الإسبان« ولما أقبلت رسائل البشائر وتلقت صحف فتحها على الأمير وعم الخطاب بالفرح جميع المؤمنين، أمر الأمير نصره الله الداي **محمد بكداش** يصنع وليمة الفرح وعيده، وتسريح من كان في هم وعيده، وتزيين سوق البلاد وتجديده، وتعطيل البيع والشراء، وقطع الجدال والمراء ورفع الأحكام وتنويع اللباس والطعام»[1] أما الدانمارك فقد حاولت أن تعارض، ووجهت وحدات بحرية إلى ميناء الجزائر أطلقت القذائف المدفعية على العاصمة، لكن دون جدوى (...) وأبرمت الصلح مع الجزائر في أوت 1767، وفي عام 1769 تأخر الدانمارك عن دفع ما عليه، وحمى بعلمه بواخر من هامبورغ (...) في جويلية 1770 رست بالجزائر أربع بواخر حربية دانمركية تحمل العلم الأبيض فوجه إليها الداي قبطان الميناء ليقول لقائد الوحدات الدانماركية إن كنت جئت بوصفك عدوا فنحن على استعداد لاستقبالك استصحبت بواخر حربية، وأجاب الضابط الدانماركي بأنه جاء يطلب الغنائم التي استحوذ عليها للرياس الجزائريون في البواخر التي كانت تحمل العلم الدانماركي، وأنه يعلن حالة حصار على الميناء الجزائر طالما لم تعد تلك الغنائم إلى أصحابها[2].

ولعل وكما ذكرنا سابقا أن عامل الجوسسة كان العامل الحاسم في حدث احتلال الجزائر لقد نقل **الشيخ زكرياء** أو **موريس** الجاسوس عليه لعنة كل تلك المعلومات التي تجسس بها على المحروسة المحمية البيضاء إلى الكائن الغريب العنيد الذي سيجيء من وراء البحر الغريب العنيد....وضع بمقتضاها خطة حربية أفلحت.

علاقة الرواية بالتاريخ :

[1] ـ المصدر نفسه، ص 173 - 174.
[2] ـ الملحمة، ص 157.

علاقة الرواية بالتاريخ، علاقة ملتبسة منذ القدم وقد أدرك هذا أرسطو عندما ميز بين التاريخ والشعر (الدرامي والملحمي)[1].

كما أن التاريخ قبل أن يصبح علما، تخضع دراسته لقواعد منهجية في أواخر القرن التاسع عشر، كان مجرد حكاية تأتي على لسان صاحبها، تروي وقائع عن أقوام عاشت هنا وهناك، ومشاهد من حياتهم وسلوكياتهم، والمصير الذي إنتهو إليه دون ذكر العلل والأسباب، وراء كل حادثة أو ورواية، وعلى القارئ أن يستخلص ما يراه من عبر وعظات ومن هذا التاريخ بدأت الدراسات التي سعت لفصل التاريخ، بوصفه علما من مجرد الأخبار فقط، حيث الاعتناء بالمصادر والتواثيق أو كما قيل "لا تاريخ بلا وثائق"، وتطور الأمر لدراسة التاريخ في ضوء معارف أخرى، ومن شأنها أن تساعد في تفسير التاريخ مثل الجغرافية ودور الفرد، ودور البطل ودور الدين ... ، وغيرها إلا أن استقر الأمر وضوحا في ضوء المدارس المادية أو المثالية، التي ارتأت عدم الاكتفاء بإعادة سرد الوقائع كما حدثت وهنا تجلت حالة الالتباس بين الرواية والتاريخ مرة أخرى، فالرواية التي تقوم بعدم الاكتفاء، تعني في مقابلها تفعيل دور الذات من خلال الاستنتاجات و القراءات،ولا يحتاج المرء إلى أن يذهب بعيدا للتدليل على علاقة الالتباس بين الرواية والتاريخ،حيث كتب التاريخ في تراثنا وتراث غيرن بمفردات هي جزء من الطبيعة الرواية مثل (روى وحكي وأخبرني وذكر و قال) ويذكر قاسم عبده قاسم،أن كثيرا من الكتب التي تم تدوينها رواية فلان تبدأ بعبارة قال الراوي وفي المقابل تحفل التاريخ بحكايات تحمل بعضها طابع الخيال و الأسطورة[2].

الحديث عن علاقة الرواية بالتاريخ حديث يحمل الكثير من التعقيد و التشعب لأن له انفتاحات معرفية ملمة بعدة قضايا، كون الرواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للمعرفة الإنسانية في العلم الحديث، فكل ما هو في النفس هو من اهتمامها فالنفس و المجتمع والمشاعر و التاريخ والماضي والحاضر من الحياة .

---

[1] ـ جورج لوكا تش، الرواية التاريخية، ص 22 .

[2] ـ الرواية التاريخية، تمثل أم تجاوز للواقع من خلال الثلاثية لنجيب محفوظ بقلم ممدوح فراج النابي، مجلة ابن رشد العدد 14،2013، ص 2.

يصف جورج لوكاش الرواية بأنها رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات، وهذا التوصيف يعكس هدفا من أهداف اللجوء إلى الماضي إن الرواية التاريخية في محصلتها الختامية لدى لوكاش هي تفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية، تفاعلا يعكس ما خفي سابقا وما غمض لاحقا[1] .

إن علاقة الرواية بالتاريخ علاقة وطيدة« حيث تراهن صعود الرواية الأوروبية في القرن 19 مع صعود علم التاريخ اتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله لكن العلاقة الحقة هي التي استوعب فيها الرواية بنية التاريخ وضمتها إلى نسيجها الخاص الداخلي، وقد حدد لوكاش هذا النظام بانهيار **نابليون** تقريبا في مطلع القرن التاسع عشر مع ظهور رواية ولتر سكوت "ويفرلي" عام 1814، وإن كان ذلك ينفي وجود أسلاف لها قبل هذا التاريخ»[2].

فالذهاب بالرواية إلى التاريخ يجعلنا نستخدم آليات إنتاج النص الروائي ضمن خطاب التاريخ، الموظف عبر تشكيلات سردية مختلفة تقرأ الماضي بشيء من التمييز و لتفرد بغية إعادة إنتاجه مجددا، أو بالأحرى فالروائي يرسم الوجوه أثناء اكتشافه لإمكانيات غير معروفة تعكس أعماق العالم الإنساني، وأن هذه الإمكانيات تفتح مواطن السرد على دقات التاريخ كأحداث إنسانية شيدها العقل البشري، ولهذا يبدوا الصراع قائما بين الرواية والتاريخ حيث تكون العلاقة بينهما مستحيلة وممكنة في نفس الوقت، فهو الصراع بين الذاكرة الإبداعية المفتوحة على تخوم الذات والرؤية الجمالية المستغلة على خطاب التاريخ لمعرفة انجاز إنساني[3].

وقد يرى الكثير من الدارسين منذ وقت مبكر أن الرواية التاريخية، مهما سعت إلى التوغل إلى الماضي، تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منه إن التاريخ هو

---

1 ـ بن حورية فوزية، الرواية التاريخية في رواية طفل، الممحاة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015 - 2016، ص 5 ـ ص 7.

2 ـ سليمة عذراوي، الرواية والتاريخ، دراسة في العلاقات النصية، رواية العلامة لبن سالم حميش نموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة يوسف بن خدة الجزائر، 2006، ص 15.

3 ـ بن دحمان عبد الرزاق، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات طاهر وطار أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة العلوم " تخصص في النقد الأدبي الحديث " قسم اللغة العربية ن جامعة الحاج لخضر باتنة 2012 - 2013، ص 12.

الرواية ما كان، الرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون، وتأكيد للرأي السابق تذهب **ليندا هتشيون**، إلى أن التاريخ القص نوعان منفتحان، ففي مراحل كثيرة ضم كل منهما تحت حدوده المرنة أشكالا أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصور كثيرة مما نسميه الآن "سوسيولوجيا"، فالتاريخ في شكل من أشكاله نوع من الرواية لأحداث وقعت في الماضي،ونمط من الحكاية عن الأشخاص والظواهر الاجتماعية بكل تجلياتها الثقافية والاقتصادية والسياسية[1].

المبحث الثاني: الشخصيات الحقيقية في الرواية.

1/ توظيف التناص الديني في الرواية:

اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالاشتغال على النص الديني بمختلف مصادره ومشاربه وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة، وجعلها آلية من آلياتها الافهامية والاتصالية التي من شأنها الارتقاء إلى الملتقى كالنصوص القرآنية و الفكر الصوفي، وغيرها من الأفكار الدينية التي حظيت بالاهتمام الروائيين المعاصرين، وقد شمل التوظيف للنص الديني مستويات عديدة ومختلفة « كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، الإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية»[2].

يكمن توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة دافعان هما:

. إن التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

[1] ـ الرواية التاريخية : تمثل أم تجاوز للواقع من خلال الثلاثية التاريخية لنجيب محفوظ، ص 02 .

[2] ـ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2002 ص 138.

. إن التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هو معالجة للواقع العربي وقضاياه[1].

وبذلك يكون الدافع الروائي العربي المعاصر يعتمد على ناحية أدبية بحة تكفل الرواية أصالتها و عروبتها وتحقق لها انتماءها و هويتها، أما الدافع الثاني فيؤكد اقتراب العمل الروائي من شخصية المتلقي وتماثله وتجانسه مع الواقع الذي يمثل الدين مساحة كبيرة في عالمه وعليه يبني قيمه وعادته ويجعلها الميزان الوحيد لتقديم واقعه الاجتماعي.

شغل الخطاب الديني مساحات واسعة في متون الرواية العربية المعاصر، باعتباره عاكس للثقافة العربية ومشخص للمنظومة الفكرية التي ينتجها أفراد المجتمع،الذين يفسحون للدين مجالا واسعا في حياتهم كتمثيل عن الالتزام والاستقامة، كما يعتبر الدين القياس الأكثر دقة للأخلاق وآدب المجتمع.

وعلى هذا الأساس اهتم النص الروائي المعاصر بالخطاب الديني للتعبير عن موضوعاته واستعان به في تحليل ومناقشة وتفسير الكثير من قضايا مجتمعنا العربي التي تعود في الأساس إلى الذهنية الدينية التي أضحت ظاهرة جلية في يومنا المعاصر.[2]

فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إن أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية،واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجا يضاف للصياغة الأدبية،مما يكسبها رونقا وجمالا، هذا فضلا عن الهدف الديني الذي يحمل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلا خلاقا، لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة فمفهوم التناص القرآني يظهر من التدقيق في العمل الأدبي وإظهار هذا التراث الإسلامي حيث يستخدم الأديب التناص القرآني مستفيدا من جمال آياته وصياغته في عمله الأدبي

1- المرجع نفسه، ص 138.

2 ـ مفيدة بنوناس، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة رواية"مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني موسى ولد إنبو"نموذجا"، مجلة الأثر، العدد13/مارس 2012، المركز الجامعي الطارف الجزائر، ص 257.

واتخاذ العبرة من القرآن والاستشهاد به ولو بكلمة واحدة يعطي لهذا النص رونقا وبهاء فالتناص القرآني يعطي نقلا أدبيا للعمل الأدبي[1].

إن النص القرآني نص خالص، وخصوصيته نابعة من قداسته وألوهيته، ويعد المصدر القرآني مصدرا غنيا للتناص على مستوى الدلالة، وذلك من خلال استحضار الخطاب النثري أو الشعري المعاصر، يعني إعطائه مصداقية تميز لدلالات النصوص النثرية أو الشعري انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني.

تعد النصوص الدينية مصدر إلهام الكثير من المبدعين،حيث وجدوا فيها موضوعات مختلفة وصورا عديدة تلاءم إبداعاتهم الفنية، وقد لاحظنا على عبد الملك مرتاض توظيفه لهذه الظاهرة في تجربته الروائية، فجاءت هذه التجربة مفعمة بدلالات ورموز وإيحاءات تعكس ثقافته القرآنية، وهو المنبع الذي نستقصي منه أفكارنا ومبادئنا كمسلمين،فكان مرتاض مولعا باستحضار القصص القرآني، واقتباس آيات قرآنية، ويبدوا أنه قد وفق في التشخيص والوصف فحرص على تكسير الحواجز بين اللغة القرآنية لما لها من معاني وإيحاءات دلالية، واللغة الروائية، وبدت ظاهرة التناص مع لغة القرآن الكريم جلية في نصه الرواية قام الروائي باستحضار قصة سيدنا **موسى** مع **الخضر** يتجلى ذلك في قوله« بل جاء في بعض الأخبار الغزيرة الأخرى أن هذه العصا قد تعود إلى عهد السيد **الخضر** الذي علم النبي **موسى بن عمران** ما لم يكن يعلم بعد إقامة الجدار العظيم»[2]

وهذا يتناص مع قوله تعالى« **قَالَ مُوسَى هَلْ أَتَبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِمَنِ مِمَا عُلِمتَ رُشْدَا(66) قَالَ إِنَكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبرًا(67) وَكَيفَ تَصْبرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبرَا(68) قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ الله صَابِرًا ولا أَعْصِي لَكَ أَمرًا(69) قَالَ فَإِنِ اتْبَعتَنِي فَلَا تَسْأَلنِي عَنْ شَيءٍ حَتَى أُحْدِثَ لَكَ مِنهُ ذِكرًا(70)**»[3].

---

[1] ـ خليل برويني، نعيم عموري، التناص القرآني في رواية "حكايات حارتنا لنجيب محفوظ"، مجلة أفاق الحضارة الإسلامية،أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الثالثة عشر، العدد الثاني،خريف شتاء، 1431، ص152 ص 153.

[2] ـ الملحمة، ص 31.

[3] ـ سورة الكهف الآيات (66 - 70).

ونجد في قصة **موسى** و **الخضر** مساحة سردية مملوءة بشفرات دلالية، وقد وعد **موسى** العبد الصالح في القصة القرآنية،إن هو وافق على مصاحبته،فسوف لن يسأله **موسى** عليه السلام، وبعد إلحاح سيدنا **موسى** على سيدنا الخضر،وافق سيدنا **الخضر** على اصطحابه لكن بشرط أن يكون صبورا، وأن لا يسأل على الأمور التي يحيطها بها،لكن سيدنا **موسى** عليه السلام لم يستطيع أن يصبر على ما رآه من عجائب وأفعال غريبة، كخرق السفينة وقتل الغلام، ويبدوا أن الحكمة من هذا أنه على المرء أن يتحلى بالصبر وسط مجتمع تعمه التساؤلات والفضول.

«وأيضا كما تزعم الأخبار كان سيدنا **الخضر** قد اتخذ تلك العصا من شجرة الزيتون المباركة التي أنبتها الله أول مرة على الأرض قبل أن تسخر هذه الشجرة للإنسان يغترسها فيأكل من لذيذ ثمارها»[1].

وهذا نجده في قوله تعالى« **مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَة زَيْتُونَةٍ لاَ شَرقِيَةٍ وَلَا غَرِبِيَةٍ يَكَادُ زَيتُوهَا يُضِئْ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسهُ نَارْ**»[2].

«أين ذهب عصا **موسى**، يا أولاد، بعد أن ضرب بها الحجر الذي انبجست منه اثنا عشر عينا؟»[3].

وجاء في قوله تعالى« **وَإِذَا اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَومِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَر فَانْفَجَرتْ مِنْهُ اثْنَا عَشَرَ عَينَا عَلِمَ كَلَ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ**»[4].

وماذا كانت تفعل أمام الخصائص الجمالية النورانية الخارقة لحسناء المدينة الفاضلة؟ كان لها ما فيها مسميات لا أسماء لها مما علَم الله آدم من ألفاظ اللغة[5] .

«كما لا تبالي أن تفتنها الجان، لو كانت امرأة من بنات حواء فعلا ؟»[1]، سيدنا **آدم عليه السلام** أولي أنبياء الله،خلقه الله وخلق حواء من ضلعه، وكلنا من **آدم** وآدم من تراب،

---

1 ـ المصدر السابق، ص 31.
2 ـ سورة النور الآية (35).
3 ـ الملحمة، ص 30.
4 ـ سورة البقرة الآية (59 - 60).
5 ـ المصدر السابق، ص 70.

فخلق الله الملائكة وإبليس وأمرهم بالسجود وتمرد وعصي أوامره تعالي حيث يقول سبحانه وتعالي في هذا الصدد« **قال يَا آَدَمْ أَنْبِئْهُم بِأَسْمَائِهِم فَلَمَا أَنْبَئَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل إِنِ أَعْلَمُ غَيبَ السَمَوَاتْ وَالأَرضْ وَأَعلَمُ مَا تُبدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكتُمُونْ وَإِذْ قُلنَا لِلمَلَائِكةُ أُسْجُدُوا لِآدَمْ فَسَجدُوا إِلاَ إِبْلِيسْ أَبَى وَاسْتَكبَرَ وَكَانَ مِنْ الكَافِرِينْ**»[2].

وقوله تعالي« **وَلَقَدْ عَهِدنَا إِلَى آدَمْ مِنْ قَبْلِ فَنَسِيَ وَلَم نَجِد لَهُ غَرَامَا، وَإِذْ قُلنَا لِلمَلاَئِكَةُ أُسْجُدُوا لِآدَم فَسَجَدُوا إِلاَ إِبْلِيسْ أَبَى، فَقُلنَا يَا آَدَم إِنَ هَذَا عَدُو لَكَ وَلِزَوجِكَ فَلاَ يُخْرِجَنكُمَا مِن فَتَشْقَى إِنْ لَكَ أَلاَ تَجُوعْ فِيهَا وَلاَ تَعْرَى**»[3].

فكل ما خلقه الله تعالى سجد له و**لآدم**، إلا إبليس اتخذ لنفسه مكانا من النار،فجعله الله ملعونا إلى يوم الدين.

ويقول تعالى منبها بني **آدم** على عداوة إبليس له ولأبيهم من قبلهم ومقرعا لمن اتبعه منهم وخالف خالقه ومولاه وهو الذي أنشأه وابتدأه بألطافه رزقه وغذاه ثم بعد هذا كله وإلى إبليس وعادى الله،وكان شيطانا رجيما لعنه الله ممسوخا.[4]

« دعونا يا أولاد قالت الأم زينب من جبل قاف وعجائبها وبركته وخيراته فلو انكشفت لكم أسراره، واستطاعت لكم أنواره لخشيت عليكم من أن تخروا صرعي أمامي مثل الذي وقع لابن **لقمان** الحكيم، مما كانوا يرونا وكان **لقمان** الحكيم قاضيا في عهد داود عليه السلام، فقد خر الفتى من شدة تأثره بالمواعظ أبيه الحكيم الذي وهب الحكمة، وإن حرم النبوة»[5].

فكما أن من الحكمة أن نتعلم يا أولاد فإن من الحكمة أن لا نحاول أحيانا أن نتعلم ما ليس متاحا ليتعلم، فإن من العلم لما لا يستطيع المرء تعلمه ولو ظل يحاول دهرا طويلا.

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص 74.
[2] ـ سورة البقرة الآية (33 - 34).
[3] ـ سورة طه الآية (115 - 118).
[4] ـ عماد الدين إسماعيل بن كثير الدمشقي،تفسير القرآن العظيم، مجلد 03،دار الاعتصام للطبعة والنشر والتوزيع،08 شارع حسين الحجازي القاهرة، ص179.
[5] ـ الملحمة، ص 26 - ص27.

وقد جاء في النص القرآني« **وَلَقَدْ أَتَينَا لُقْمَان الحِكْمَة أَنْ أَشْكُر للهَ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَمَا يَشْكُر لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَ اللهَ غَنِيُ حَمِيدْ(12)وَإِذْ قَالَ لُقمَانْ لأبْنِهِ وَهُوَ يَعِظُهُ يا بُنَي لاَ تُشْرِك بِاللهِ إِنْ الشِرِكْ لَظُلْمٌ عَظِيمْ (13)**»[1].

كان **لقمان** الحكيم رجلا حكيما، ذكر في القرآن وأطلق اسمه على سورة لقمان، وقد عاصر داوود وعرف بالحكيم ولقد عاش في بلاد النوبة،ووصايا لقمان هي إحدى القصص القرآنية التي تتكلم عن حكمة **لقمان** وتتمثل في الحكمة التي هبها الله له ويعتبر لدى المسلمين من أروع الحكم والمواعظ، فقد ذكره الله في القرآن فأثنى عليه وحكي من كلامه فيما وعظ به ولده الذي هو أحب الخلق إليه وهو أشفق الناس عليه وكان من أول ما وعظ به أن قال« **يَا بُنَيْ لاَ تُشْرِكْ بِاللهِ إِنَ الشِرِكَ لَظُلْمٌ عَظِيمْ** ».

واختار **لقمان** الحكمة على النبوة لأنه خاف أن لا يبلغ مهمة النبوة لأنها صعبة وشاقة،وكانت الحكمة أحب إلي.[2]

كما قام الروائي باستحضار شخصية **ذو القرنين** في الرواية «أراد ذو **القرنين** أن يخلد هو أيضا فلم يحالفه التوفيق»[3].

فجاء في النص القرآني« **وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي القَرْنَينْ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيكُم مِنهُ ذِكْرَا (83) إِنَ مَكَنَا لَهُ فِي الأَرضِ وَأَتَينَاهُ مِنْ كُلِ شَيءٍ سَبَبَا(84) وَأَتبَعَ سَببَا(85) حَتَى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَمْسِ وَجَدَهاَ تَغْرُبْ فِي عَينٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِندَهاَ قَومَا قُلنَا يا ذَا القَرْنَينْ إِمَا أَنْ تُعَذِبَ وَإِمَا أَنْ تَتَخِذَ فِيهِمْ حُسنَا(86)**»[4].

ذكر الله تعالى ذا **القرنين** هذا وأثني عليه بالعدل،وأنه بلغ المشارق والمغارب وملك الأقاليم وقهر أهلها، وسار فيهم بالعدل التام والسلطان المؤيد المضفر،المنصور القاهر المقسط والصحيح، وأنه كان ملكا من ملوك العادلين.

---

[1] ـ سورة لقمان الآية (12 - 13).
[2] ـ عماد الدين إسماعيل بن كثير الدمشقي،تفسير القرآن العظيم، ص 702- 703.
[3] ـ الملحمة، ص 17.
[4] ـ سورة الكهف الآية (83 - 86).

وقد ذكر الأزرقي وغيره أن ذا **القرنين** أسلم على يدي إبراهيم الخليل وطاف معه في الكعبة المكرمة هو وإسماعيل عليه السلام.

واختلفوا في السبب الذي سمى به ذا **القرنين**، فقيل لأنه كان في رأسه شبه قرنين،قال وهب بن منبه كان له قرنين من النحاس في رأسه،وذكر بعض المفسرين أن سبب تسمية ذي القرنين تعود إلى وصوله إلى الشرق والغرب،حيث يعبر العرب عن ذلك بقرني الشمس وقيل لأنه كان له ضفيرتان من الشعر،وقيل أيضا أنه بدأ التجوال بجيشه في الأرض داعيا إلى الله فاتجه حتى وصل منتهى الأرض المعروفة آنذاك.[1]

توظيف الشخصيات التاريخية في الرواية:

تعد الشخصية التاريخية من أبرز أنواع الشخصيات في الرواية التي تعتمد على المكون التاريخي، ووجودها يعد إضافة قيمة للروائي، الذي يدل على إطلاعه المعرفي وزاده الثقافي تجاه تاريخ الأمم وحضاراتها« فهي الشخصية التي يستوجب المؤلف من كتب التاريخ وأحداثه، ويكون موضوعها مقتبسه من سير القادة ورجال الدين، أو أصحاب الحركات والثورات التاريخية للشعوب مع مختلف أجناسها »[2]. لهذا يجد كاتب الرواية التاريخية صعوبة في وضع لمسته الشخصية التاريخية التي وظفها،لأنها محصنة من كل جوانبها و محاطة من أي تزيف قد يصيبها، وبالتالي تفرض بحضورها في العمل من حرية الكاتب لا تحفه إلا الشخصيات المتخيلة، التي يجد فيها الكاتب حرية التعامل معها.

تعتبر الشخصية من المشكلات الأساسية للتجربة الروائية فلا يمكن تصور رواية من دون شخصيات تؤدي وظائف رئيسية أو ثانوية و من ثم التشخيص هو محور التجربة الروائية[3]. بالرغم من ذلك فإن الشخصية في الرواية الجديدة لم تعد ذات أهمية كبيرة من

---

[1] ـ عماد الدين إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، ص 197-198.

[2] ـ نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص51، نقلا عن ابتسام لهلالي، السرد التاريخي بين الواقع والمتخيل في رواية الجنرال خلف الله مسعود(الأمعاء الخاوية) لـ: محمد الكامل بن زيد، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر جامعة بسكرة، 2015.

[3] ـ سعيد زعباط: رواية" كتاب الأمير مسلك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قسنطينة، ص 118.

منظور النقد البنيوي، ولم يعد لها تلك الهيبة التي أكسبتها إياها الرواية التقليدية، فقد همشت وأصبحت لا تعدو أن تكون عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي مثلها مثل باقي مشكلات السرد... أو لا تعدو أن تكون كائنا لغويا مصنوعا من خيال المحض[1].

كما أن الشخصية التاريخية تعبر عن معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما،لأن القارئ يلاحظ أن النص يتضمن بعض الشخصيات التاريخية، ويمكن أن نجعل هذا التضمين أنه مسخر في سبيل تأكيد التقاطعات التي تلتقي فيها الشخصيات المرجعية والشخصية النصية لإبراز تأثيرها وفعاليتها في الحاضر، وهي في الأصل تنتمي إلى التاريخ، وأن هذه الخلفية المعرفية التاريخية لهذه الشخصيات لأن اندماجها في الملفوظ الروائي يجعلها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير التي تمثلها الثقافة[2].

ويؤكد بعد ذلك على أن الشخصية الواحدة يمكنها أن تنتمي إلى هذه الفئات الثلاث في الوقت ذاته، لأن الشخصية التاريخية بوصفها شخصا روائيا ثانويا، قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج بشكل كامل بوصفها كتابا إنسانيا أن يُعرِض بحرية كل صفاتها الرائعة والتافهة[3]. ومع ذلك فمكانتها في الحدث تجعلها تستطيع أن تتصرف وتعبر عن نفسها في مواقع ذات أهمية تاريخية، فيزداد الاهتمام بالتاريخ مع الازدياد بالاهتمام بالحاضر، وتساهم الرواية بوصفها إحدى أدوات التصوير لاستجلاء ما حدث.

تبحث الدراسة في آلية التعامل مع الشخصية التاريخية في العمل الروائي من حيث نموها وتسطيحها، حيث أن الشخصية التاريخية مثبتة يصعب تحميلها بأكثر مما أسند إليها التاريخ،إذ لابد من أسباب تدفع بالروائيين إلى توظيف التاريخ وتسخيره في أعمالهم الروائية ضمن إعادة صياغة التاريخ فنيا، أو لمقارنة ما كان في الماضي وما يكون الآن[4].

قام الروائي بتوظيف شخصيات تاريخية حقيقية في الرواية و هي كالتالي:

---

1 ـ عبد الملك مرتاض : نظرية الرواية، ص 85 وص90.

2 ـ سليماني فاطمة، الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة تلمسان، 2012، ص 19.

3 ـ ينظر جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص 53.

4 ـ سليماني فاطمة، الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، ص 08.

«إن الاسبان قد اكتفوا منذ تولي **فرديناند الكاثوليكي** للحكم بأسلوب الاحتلال المحدود،فحولوا الموانئ المحتلة إلى مواقع محصنة تحتلها حاميات عسكرية تاركين الضواحي للسكان الأهالي»[1]

وفي هذا المثال يتضح لنا أن فرديناند أنها شخصية عسكرية اسبانية فقام على الاستيلاء على الموانئ المحتلة فجعلها بمثابة قاعدة عسكرية محصنة تحتلها حاميات عسكرية.

وذلك أن **فرديناند الكاثوليكي** في إستراتيجية في لاحتلال سواحل المغرب الأوسط كان يعمل على إقامة مراكز محصنة في أهم الموانئ مع نصب مدافع لمراقبة كل التحرشات في وضع حد لنشاط الأساطيل المغربية التي كانت تغير على السواحل[2].

وفي موضع آخر جاءت شخصية أخرى تاريخية تتمثل في **الداي محمد بكداش**« أمر الأمير نصره الله الداي **محمد بكداش** بصنع وليمة الفرح وعِده،وتسريح من كان في هم وعيده،وتزيين البلاد وتجديده وتعطيل البيع والشراء...وتنويع اللباس والطعام»[3].

وبهذا بقيت وهران بيد الاسبان أن انتزعها منهم **أوزن حسن** صهر الداي **محمد بكداش** بمساعدة باي الغرب مصطفى بوشلاغم مفرًا لحكمه، ونظم الشعراء قصائد يمدحون فيها الداي **محمد بكداش** ثم تحررت وهران نهائيا من الاحتلال الاسباني عام 1792.

ويقول المؤرخ **دوغرامون**« نشر البابا يوم 18 جوان 1774 بلاغا بابويا يعلن فيه أنه قد وهب الغفران والبركة السماوية لكل مسيحي يشارك في هذه الغزوة»[4].

ويؤكد المؤرخ **دوغرامون** في كتابه تاريخ مدينة الجزائر العثمانية، يؤكد أن المقاومة استمرت لمدة 55 يوما قبل سقوط المدينة وأن السفن الاسبانية كانت تضع على مقدمتها

---

[1] ـ الملحمة، ص 154.
[2] ـ أسماء أبلالي، التحرشات الاسبانية على سواحل الجزائر، ص 46.
[3] ـ المصدر السابق، ص 173.
[4] ـالمصدر نفسه، ص163.

أكياس الصوف حتى لا تتأثر بمدفعية الحص الجزائري، وأن قوة المدفعية الاسبانية هي التي حسمت المعركة في الأخير.

وقد جهز الملك الاسباني **شارل الثالث** خلاصة رجاله ومهرة قادته فكانت الحملة تشمل: 22600 رجل مقاتل، ومعهم مائة مدفع ضخم ... وكانت التقارير السرية لدى الاسبان قد جعلتهم يتوقعون انتصارا حاسما في هذه المعركة[1].

لذلك أمر **شارل الثالث** بجمع"عمارة" في قرطاجنة « تضم ست بواخر حربية كبيرة وخمسمائة مركب ومائة مدفع، وعين **بترو كاستخون** قائدا للأسطول، بينما كان اليوتنان جنرال **أورالي** يتولى قيادة الجيش، وتحركت الحملة من قرطاجنة في اسبانيا قاصدة الجزائر»[2].

ويتضح من خلال هذين المثالين أن الملك الاسباني **شارل الثالث** قام بتجهيز معدات حربية ضخمة قصد الاحتلال الغزو الجزائر،وجعلتهم يتوقعون الفوز الانتصار حاسما في هذه المعركة، وعيَنَ الملك **دوبترو كاستخون** قائد الأسطول يتولى شؤونه مهام الأسطول وبينما كان الجنرال **أورالي** كلفه بقيادة الجيش، لكن كانت دهشة الاسبان عظيمة عندما شاهدوا شواطئ العاصمة محصنة بالمدافع لا يستطيعون أن يتقدموا إلى الأمام لأن القوات الجزائرية حاصرتهم لا يمكنهم الدخول إلى الداخل.

«عاد **موريس** الجاسوس إلى الجزيرة الغربية العامرة، عن طريق المدينة الفاضلة التي كانت محتلة،حيث استقبله الوحش الرهيب وقد آبا إليها محملا بالمعلومات العسكرية الدقيقة عن المحروسة المحمية البيضاء»[3].

إن فعل الجوسسة كان حاسما في حدث احتلال الجزائر، فقد كان هذا الجاسوس يتكلم لغة أهل المدينة الفاضلة، فقد تزعم أنه جاء ليعلم أهل المدينة أصول الدين والفقه، لكن

1ـ الملحمة، ص 191.
2 ـ المصدر نفسه، ص 222.
3 ـ المصدر نفسه، ص 220 .

كانت نيته أن يتجسس عليهم وأن يتزود بالمعلومات وترقب سير وحركة السفن الحربية في الميناء وكذلك ترقب حركة الجيش، كل هذا من أجل تزويد الوحش الرهيب بهذه المعلومات قصد غزوها مرة أخرى، لأنه كانت لديه معلومات كافية عن هذه المدينة من أجل احتلالها.

«وأصدر **محمد الباشا** ... أوامره بما يدل على سنده حزمه وقوة شكيمته، وعدله رحمته استعد لملاقاة العدو مُصرف الأمور...»[1].

«بل استعان الوحش الرهيب **بالبابا بيوس السادس** أيضا، وذلك ليستمد منه للمهاجمين الذين كان لا يبرح يأمل في حشدهم وتعبئتهم لمحاربة أجدادكم الأكرمين»[2].

لقد قام الوحش الرهيب الاستعانة بكل الوسائل المادية والمعنوية من أجل الغزو المحروسة، واتخذ **البابا بيوس السادس** من أجل محاربة هذه المحمية والسيطرة عليها، لكن أسطوله فشل في انهزامه في معركة مع الانجليز، ولكن انتصر عليهم مرة أخرى، وقد حمله ذلك النصر على الانجليز على أن يطلب التفاوض مع المحروسة المحمية البيضاء.

المبحث الثالث: الفضاء الروائي في الرواية.

1/ مصطلح الفضاء :

يمثل الفضاء عنصرا مهما في وصف المظاهر الاجتماعية والثقافية وتنظيم أفعال الكائنات، ووعي سلوك الأفراد والجماعات، والتي تنبه إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا لأجسادنا لأفكارنا لوجودنا ولمعارفنا،« ولقد شكل الفضاء على الدوام محايثا للعالم، تنظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والترتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتهت إليها الدراسات الأنثربولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات»[3].

---

[1] ـ الملحمة، ص 200.

[2] ـ المصدر نفسه ، ص 223-224.

[3] ـ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي. المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1، 2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت، ص 03.

تناول الفكر النقدي الغربي فكرة الفضاء في أثرين أساسيين : الأثر الأول تمثل في الجهد الذي بلوره **يوري إيزنزفيغ** (u.Eizenzweig) من خلال دراسته الشكل الفضائي في الأدب الحديث، الأول أفاد في تموضع الفضاء المتخيل للنص الأدبي داخل سياق إيديولوجي، مما استلزم ربطه بإطار سيميائي عام وثقافي وحضاري، من شأنه أن يسم الفضاء المتخيل للنص بعمق دلالي، أما الثاني فقد أفاد أن الفضاء الروائي يمكنه أن يشكل المادة الجوهرية للكتابة، وذلك يتجاوز العائق النظري الغربي الذي يجعل النص الأدبي زمنيا بالضرورة، أي لا يمكن تلقي علاماتها إلا متسلسلة ومتتابعة زمنيا من منطلق أن العلامات التصويرية قائمة، على منطق التجاوز والتزامن[1].

وفضل الناقد **عبد الملك مرتاض** توظيف مصطلح الحيز على مصطلح الفضاء بقوله «إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاديا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا يتصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل ... على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده »[2] ، أما المظهر الخلفي أو الاحائي فيعني به مرتاض، المظهر الغير مباشر مثل قولنا سافر، خارج، أبحر، فهذه الأفعال تحيل إلى عوامل لا حدود لها وهي أحياز في معانيها، وهو يقصد بذلك المشهد الذي نراه في الوصف نحو المدرسة والبيت والطريق والمسجد كخلفية للشخصية على مسرح الأحداث ومن ينتقل من مكان إلى آخر. فهو عنده ينتقل من حيز إلى آخر حيث قال« ثم الذي يخرج لا يخلو من أن يكون خروجه من حيز ما ومقصده إلى حيز ما آخر»[3].

[1] ـ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 07.
[2] ـ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 141.
[3] ـ المرجع نفسه، ص .145.

إنما لم يشع هذا المصطلح في الكتابات العربية النقدية خصوصا والتي تعود إلى النصف الأول من القرن 20، لأن النقاد العرب لم ينتبهوا يومئذ إلى هذا المفهوم الذي كان شائعا في حقيقة الأمر، بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد.

وعلى الرغم من أن الروائيين الجدد اغتدوا يتعاملون مع الحيز الروائي بتقنيات جديدة كتقطيع والانطباق أو الأسنة والتشخيص (وذلك بربطه بالأسطورة) فإن الحيز غالبا ما ينظر إليه، في هذا الإطار من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية، فكأنه حلة تتزين بها الرواية وتختال[1]، فالوصف هو الذي يمكن الحيز في التبنك و التنبؤ فيتخذ مكانة إمتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة الشخصية والزمان[2].

الفضاء يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم[3].

وقد تراوح الاختيار بين المكان والفضاء فمثلا **عبد الملك مرتاض** يطلق عليه مصطلح الحيز، **وحميد لحميداني** يطلق عليه الفضاء ذلك أن الفضاء أوسع من المكان وأن المكان جزء من الفضاء إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى الكلام، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع، أو الساحة كل واحد منهما يعتبر مكانا محددا، لكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية كما عرفها **حميد لحميداني**.

[1] ـ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 123.
[3] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 70.

إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[1]، وهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في صيرورة الحكي[2] .

2/ ويتجلى توظيف الحيز الحقيقي في الرواية من خلال هذه المقاطع السردية :

قام الروائي بسرد الأفضية حقيقية في هذه الرواية وهي وهران المرسى الكبير، بجاية عنابة وهذه الأفضية التي احتكها الغزو الإسباني قصد بلوغ هدفه في الاستيلاء على تلمسان فحسب للنفاذ داخل البلاد، إن احتلال وهران ومرسى الكبير لم يكن إلا مقدمة للاستيلاء على مملكة تلمسان. كما أن احتلال بجاية و عنابة وغيرهما من المدن كان في اعتبار الأسبان مفتاحا فقط للنفاذ إلى داخل البلاد(...)[3]. وتعتبر هذه الفضاءات لمختلف الأحداث التي وقعت خلال الغزو الإسباني في الجزائر، وقد شهدنا ما يقرب من هذا الصنيع بمحروسة تلمسان وقد تحلت وجوهها الحسان[4].

والواقع أن سكان المرسى الكبير قبلوا بالاستسلام نتيجة قلة إمكاناتهم العسكرية أمام قوة الإسبان المتضورة. إذ يؤكد المؤرخون بأنهم قاتلوا بكل ما أوتوا من قوة قبل استسلامهم كما أن أهالي الداخل أسرعوا لنجدتهم .

ثم اتجه الاسبان لاحتلال مدينة وهران لتوسيع نطاق قاعدتهم إلى هذه المدينة التي تحظى بموقع جغرافي استراتيجي أكسبها أهمية بالغة .

مما يدل دلالة واضحة لا غبار عليها بأن احتلال وهران والمرسى الكبير ما هو إلا تمهيد لاحتلال تلمسان عاصمة بن زيان، وبالتالي القضاء على ملكهم، خاصة أن إسبانيا

---

[1] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 63.
[2] ـالمرجع نفسه، ص 64.
[3] ـ الملحمة، ص 154.
[4]ـ المصدر نفسه ، ص 174.

في وضعها لمخطط احتلال المغرب الأوسط أعطت الأولوية للسواحل والموانـي المهمة ثم التغلغل في الداخل بفعل ردة فعل السكان الأصلين[1].

أخذت إسبانيا المسلحة بالحقد المسيحي والدهاء السياسي بعد احتلالها للمرسى الكبير ووهران، تستولي على سواحل المغرب الأوسط ، فكان أن وجهت أنظارها هذه المرة إلى الناحية الشرقية فاحتلت بجاية عاصمة للحفصين في جانفي سنة 1510م باحتلال مدينة بجاية دق ناقوس الخطر في شمال إفريقيا، إذ توجه الإسبان بعدها إلى عنابة واحتلوها في نفس السنة، وتركوا بها حاميته لحراستها في الوقت الذي وقف فيه حكام بني حفص وبني زيان الذين قضى عليهم الشقاق عاجزين عن رد الخطر الإسباني الذي ينتقل من انتصار إلى انتصار أكبر منه، مما جعل بقية المدن من وسط وشرق وغرب البلاد تستسلم للإسباني وتهاونهم عن دفع الضريبة خوفا من المصير المأسوي الذي لقته وهران و بجاية من قبل كدلس شرشال ،تنس، الجزائر ومستغانم [2].

قام الروائي بتوظيف فضاءات حقيقية في هذه الرواية، واتخذ الغزو الأسباني خليج الجزائر فضاء له لهذه الحملة قبل أن يحط رحاله على البر، واتخذ الساحل الواقع جنوب واد الحراش مصبا لجيوشه، كما وقعت في هذه الفضاءات مختلف الأحداث.

واتخذ الغزو الإسباني كل معداتهم الحربية موجهة نحو واد الحراش، حيث اتخذه فضاء استراتيجيا لحملته، وكانت قوتهم هذه المرة قوية ومضاعفة عددهم .

وكانت الحملة كلها قد تجمعت في خليج الجزائر يوم غرة يوليو 1775، وقرر **الكونت أوريلي** قائد الحملة أن يحاول النزول إلى البر عند فجر اليوم الثالث من يوليو ، واختار لنزول جنده الساحل الواقع جنوب وادي الحراش، وطلب من قائد الأسطول أن يشد أزره

[1] ـ أسماء أبلالي،التحرشات الإسبانية على سواحل الجزائر خلال القرن 10هـ / 16م، مجلة روافد للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد الثاني، 2017م، ص 43 ـ ص 44.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 45.

برمي قنابل الأسطول على الساحل المعين، ثم أمر بأن ينزل إلى البر مباشرة مع الأفواج الأولى من الجيش[1] .

وكانت مقدمات كل هذه السفن موجهة لوادي الحراش ، وعندما وصلوا على مقدار مدفع من البر، ألقوا بمراسيهم إلى البحر وأرسوا متباهين بقوتهم وكثرة عددهم[2].

لقد بذكر الروائي فضاءات حقيقية، وهذه الفضاءات مرتبطة بمعظم الأحداث التي وقعت فيها، وقد شنت حملة الإسبان بدايتها من قرطاجنة متوجهة إلى الجزائر للغزو والاحتلال وعند وصولهم إلى شواطئ العاصمة، أصيب العدو بدهشة عند مشاهدة شواطئ العاصمة محصنة بالمدافع، فتردد الغزو الإسباني طويلا أن يختار طريقة ملائمة لخوض غمار المعركة، واتخذ الإسبان قراره الأخير أن يحط رحاله غربي مصب الحراش، ولكن سرعان ما انتشر الخبر وتقدمت فرق صالح باي فشنت الحصار على العدو من كل الجهات وحاول الإسبان الفرار لكنه من دون جدوة من ذلك.

كانت دهشة الإسبان عظيمة عندما شاهدت شواطئ العاصمة محصنة بالمدافع فترددت القيادة الإسبانية طويلا قبل أن يقع إخيارها على الطريقة التي تخوض بها غمار المعركة.

وقرر أيها الطريقة الثانية، فنزل الجيش الإسباني غربي مصب الحراش يوم 08 جويلية، وتمكن الإسبان في ظرف أربع ساعات من إنزال سعة ألاف وسبعمائة جندي وإثني عشر مدفعا، لكن سرعان ما انتشر الخبر، وتقدمت فرق صالح باي فتحصنت بالكديات التي كانت تحف بالمكان، وراحت تصب نيرانها على المحتلين، ووجدوا الإسبان أنهم وقعوا في فخ[3].

وكانت إسبانيا تستعد استعدادا حثيثا لخوض معركة فاصلة مع الجزائر، لأن العصابات والهجمات المتكررة على قاعدتها بوهران أنهكت الجيش الإسباني، وجعلت إسبانيا ترى أنه

---

[1] ـ الملحمة، ص 199.
[2] ـ المصدر نفسه ص 200 .
[3] ـ المصدر نفسه، ص 222 .

لامناص لها من أحد حلين أن تنسحب عن وهران أو تخضع العاصمة اختارت الحل الثاني[1]. من خلال هذا المثال يتضح لنا أن إسبانيا استعدت استعدادا قويا مرة أخرى من أجل خوض معركة حاسمة مع الجزائر، وبالتالي كل الهجمات المتكررة على قاعدتها بوهران دون جدوى أنهكت الجيش لحقتها بالخسائر، وقررت اختيار العاصمة الحل الثاني بهذه المعركة الحاسمة.

إن عددا عظيمًا من السفن المتعددة الأنواع والأشكال، قد تجمعت بأمري في نفس المكان تحرسها سفن الأسطول الكبيرة والصغيرة، ستحمل هذا الجيش العظيم حلا من أجل استرجاع مدينة وهران، وبما أن مثل هذه الحملة لا يمكن أن تنجح ما لم تكن مؤيدة بعناية من الله، فقد أصدرت أوامري لجميع ممالكي، بأن تقام في كل مكان صلوات عامة ابتهالا إلى الله من أجل تحقيق النصر لجيشنا في هذه المهمة العظيمة [2] .

في هذا المثال قام الوحش الرهيب بتجهيز نفسه مرة أخرى إلى الغزو والحرب، وأمد معدات حربية ضخمة مختلفة الأنواع والأشكال قصد تحقيق النصر، وذلك من خلال استرجاع مدينة وهران والسيطرة عليها.

كان طلاب مدينة الزيتون هم المصطفين في الصف الأول في خطة هذا الهجوم، كنوا يتسابقون إلى من يكون الأول منهم لدخر المعتدين، فقد كان الصباح مخصصا لهم لتلقي العلم في الجامع في حين كان المساء وفقا على تلقي التدريب العسكرية في وادي مدينة الزيتون وغاباتها [3].

ولم ينزل الأمر كذلك إلى أن أصبح أولئك الطلبة يشكلون فرقة عسكرية يمكن أن تحرر مدينتهم كاملة من المدن، إذ وفر لهم السلاح تسلحوا بالعزم القوي، وصادفوا قيادة منحكة المقتدرة.

---

[1] ـ الملحمة، ص 221.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 160 .
[3] ـ المصدر نفسه ، ص 177 .

وهي الفضاءات الحقيقية في الرواية تتمثل في جامع الزيتون الذي يمثل منبر العلم بالنسبة للطلاب في اتخاذ مختلف الدروس الدينية والفقهية ، في الفترة الصباحية أم فيما يخص الفترة المسائية فهي مخصصة لتدريب الطلبة على استعمال السلاح والتمارين الرياضية، قصد تمكينهم من موجهة العدو أثناء الغزو والدفاع عن نفسهم وعن وطنهم.

3/ أنواع الفضاء :

تحتاج الرواية إلى مكان تقع فيه الأحداث، وهذا لكي تنمو وتتطور فالمتأمل في أنواع الأمكنة في الرواية يجدها تتوزع إلى فئات : فئة الأماكن العامة (أماكن الانتقال)، فئة الأماكن الخاصة (الأماكن الإقامة).

وقد ميز **حسن بحراوي** بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة بقوله «أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع الأحياء والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كمحلات والمقاهي ...»[1].

فأماكن الإقامة هي الأماكن المغلقة التي يقيم بها الناس، وهي خاصة بهم، وقد تكون اختيارية(البت، الغرفة) أو إجبارية (السجن) أما الأماكن الانتقال فهي الأماكن المفتوحة التي يرتادها الناس عند مغادرتهم لأماكن إقامتهم (شوارع ، مقهى، أحياء شعبية ...) .

وقد ارتبطت رواية الملحمة بالإطار المكاني أكثر من غيرها، إذ قام الكاتب بتطوير الأماكن، سواء ما تعلق منها بالأماكن المغلقة أو المفتوحة.

أ/ الفضاء المغلق :

تتصف هذه الأماكن بالحدودية، بحيث إن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد كبيت والغرفة وتتميز هذه الأماكن بمميزات قد تكون إيجابية، مثل (الألفة والأمان) وقد تكون مميزات سلبية معاكسة مثل (الخوف الوحدة) ومن الأماكن المغلقة في رواية الملحمة نجد

[1] ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 40.

1/ السجن:

مكان مغلق ضيق، مساحة محدودة، وهو فضاء انفصال عن العالم الخارجي،« إذ يعيد بناء الإنسان ويصوغه من جديد، حسب قوانينه وأنظمته»[1]، والسجن في هذه الرواية وسيلة استخدمها الوحش الرهيب لمعاقبة كل من وقف في طريقه.

«بدأ **الشاعر العظيم**، ذو الذراع البتراء بمحاولات أدبية بسيطة كان يصف فيها حال الأسر وما عاني فيه طول خمس سنوات إلا شهرا، مما يعاني منه في دأب العادة، كل أسير مثله، وأول ما يمثل هذه المعانات فراق الأهل والأحبة وفقدان الحرية الشخصية، فلا فرق بين الأسر والسجن على من مني بهما»[2].

إن المتأمل في فضاء السجن يجد أنه ينفرد بأبعاد ومقاسات تميز انغلاقه ومحدوديته إضافة أنه يميز بقيم الالتزام والتعجيز، فهو رمز الحجز والمصادرة التي تنفي عنه كليا صفة الانفتاح، فهو يتبدى أولا من حيث هو حيز مغلق، فضاء للموت والقهر والضرب والتجريد من الحقوق، فهو فضاء التعسف والتسلط وفرض الآراء الآخر[3].

2/ المسجد:

مكان للعبادة والتقرب إلى الله عزوجل بالصلاة والدعاء ، ولقد ظهر في الرواية كمكان لتلقي العلم ، أن يكون منبرا يذكر فيه اسم الله وتعلوا كلمته .

«إنا لا ندري ما أصاب الشيخ العلامة فأصبح رجلا عسكريا بعد أن كنا نعتقد أنه مجرد عالم من العلماء قصاراه التعليم والإفتاء ؟ فنحن إنما أسسنا مسجدا جامعا لتلقي العلم وأنفقنا

---

1 ـ شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994، ص 317.نقلا عن مهاجري ليندة وصورية مرار، البنية السردية (الزمن،المكان، الشخصيات)، في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب، تخصص أدب جزائري، 2014.

2 ـ الملحمة، ص 202.

3 ـ ينظر: طالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص 37. نقلا عن مهاجري ليندة وصورية مرار، البنية السردية (الزمن،المكان، الشخصيات)، في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب، تخصص أدب جزائري، 2014.

النفقات وأجرينا الجرايات في سبيل الله ليس من اجل تسجيل المدينة كلها إلى شبه ثكنة تعج بالجنود عجا»[1].

في بداية الأمر يتبين بأن الشيخ كان عسكريا بل اعتقدوا أنه مجرد عالم من العلماء يهتم بأمور الدين والمسلمين من خلال شرح وتفسير ما استعصى عليهم من أمور الدين بل إنه كان رجلا عسكريا يملك القدرة على تطوير المهارات التدريبية في الحرب .

كان الشخص المتعدد الشخصيات والأطوار يسمى **موريس**، وكان في سن الثلاثين من عمره تقريبا ...سافر إلى مدينة المحروسة المحمية البيضاء فأقام بخان عتيق في حي القصبة ...حتى أبدى رغبته في أن يعتنق عقيدة أهلها، فذهب في يوم الجمعة إلى المسجد الخاص بأهله وأقر الإسلام دينا له أمام جماعة المسلمين[2].

وأصبح هذا الشخص الغريب في قمة التقدم والاحترام من أهل المدينة المحروسة البيضاء، وقام أهل المدينة بإعطائه اسما جديدا بدل اسمه الحقيقي فلقب **بالشيخ زكريا** لأنه جمع بين الدين والعلم والحكمة والعقل .

«لقد جأر المؤذنون بأذانهم، ورتل الحفظة القرآن جماعات، جماعات في المساجد والمسايد والزوايا. وصلى الطلبة على النبي المختار، بأصوات جماعية في لحن شعبي راقص»[3].

لكن العدو أو الوحش الرهيب قام بتخريب وهدم معالم الدين الإسلامي والقضاء عليها نهائيا من أجل طمس الهوية الدينية للشعب الجزائري، من خلال هدم المساجد وتخريبها وكان هدفهم في ذلك جعل الأمة الإسلامية تعيش حياة جهل وأمية .

وما يقال عمن قتلوا من رجال ونساء، وعما استحوذوا عليه بالقوة، والغصب من أموال وعمن سبوا من نساء وأطفال، وعما هدموا من مساجد وأحرقوا من ديار[4].

---

[1] ـ الملحمة، ص 178.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 213 ـ ص 214.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 172.
[4] ـ الملحمة، ص 195.

وهذا الاستيلاء على أوطان الناس والقمع والقتل يدل على محاولة المستعمر لهب وسلب كل ما يملكه هذا الشعب وتركه يعيش الفقر والجهل واستغلاله في العمل مقابل رغيف خبز .

«لذلك أعد الوحش الرهيب جيشا آخر أعظم قوة وأكثر عددا وأرسل هذا الجيش إلى الساحل المحروسة المحمية البيضاء ...تأهبا لرميها بالمدافع وإحراقها بمن فيها، وتهديم مساجدها ودورها على ساكنيها»[1].

«حتى المساجد التي جئنا من أجل استئصالها من على هذه الأرض، وإخراس مؤذنيها لم تفلحوا في تهديمها كلها، ولا إخراس جوار من يؤذنون فيها، بعد أن تحصن فيها طائفة من حفظة القرآن فلقنوكم درسا في المقاومة قاسيا»[2].

وعليه فإن المسجد في الرواية ظهر بصورتين الأولى مكان للعبادة، أداء فريضة الصلاة والتقرب إلى الله عزوجل وحفظ القرآن فيه، أما الثانية محاولة الوحش الرهيب هدم ومحو المساجد وإخراس أصوات المؤذنين، وبالتالي هو حاول القضاء على الانتماء الديني.

3/ القبر:

الفضاء الذي يؤول إليه الإنسان بعد موته، (كبيرا كان أم صغيرا غنيا كان أو فقيرا) والقبر مكان شديد الانغلاق وضيق المساحة، فيها يحاسب الفرد على أعماله سواء كانت خيرة أو سيئة.

«ومن العجيب أن المحروسة المحمية البيضاء كانت مقبرة لجنوده، ممن لم يرموا في البحر فتأكل جثثهم الحيتان الجوعى...لقد اضطر الوحش الرهيب وخلغاؤه إلى أن يتخذوا لهم

[1] ـ المصدر نفسه، ص 199.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 151.

مقابر يدفنون فيها جثث قتلاهم ممن قضى عليهم المقاومون، حتى قيل : إن المساحات التي احتلها الوحش الرهيب من المدينة الفاضلة، كانت أقل من مساحات التي شكلت مقابر جنوده المقتولين»[1].

اتخذ الوحش الرهيب المدينة الفاضلة مقابر لجنوده، خلال انهزامه لدى المقاومين وشكلت مساحة هذه المقابر التي احتلها الوحش الرهيب مساحة أكبر لدفن جنوده.

4/ البيت:

يقيم فيه المرء إذ « يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فأننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا»[2].

يظهر لنا البيت في الرواية في صورة من الكآبة والشقاق والحرمان ، والتعب ويظهر من خلال قول السارد« قال البكري وأهلها وأهل المدينة الفاضلة، موصفون بعظم الأجساد والشدة والأيد، يصل الرجل الطويل من غيرهم إلى منكب أحدهم، ويحمل الرجل منهم ستة رجال من غيرهم يحمل على عاتقه رجلين، وعلى ذراعيه رجلين، وتحت إبطه رجلين وإن احتاج منهم رجل بناء بيت فيقطع نخلته فيحملها على كاهله إلى منزله فيسوي منها بيتا تاما معرشا»[3].

يعتبر البيت لدى الفرد أو الشخص مكان الاستقرار والسكينة والهدوء والراحة وهو ملجأ يقيم فيه بعد إرهاقه وتعبه من العمل طوال اليوم، وهو عبارة عن مكان لحياة الزوجية الذي يتم فيه العيش تحت سقف واحد، ومصداقا لقوله تعالى.

إنه البيت الذي يمثل الرحم الأول للإنسان، وهو بيت الطفولة الذي نستقبل طفولتنا ونكون شخصيتنا فيه وهو مكان الاستقرار والسكينة والذكريات ومركز الوجود، داخل حدود تمنح الحماية كما يصف **شلار**، هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال، وكذلك يسميها "

---

[1] ـ الملحمة، ص 146.

[2] ـ محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات مفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر،2010 ص 106.

[3] ـ المصدر السابق، ص 142.

بيت الأشياء"، فانطلاقا من تذكر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا وينتفي بعده الهندسي[1].

وأخيرا نستنتج أن الأماكن المعلقة التي وردت في الرواية إنما جسدت مدى صعوبة الحياة فيها ومعانات سكانها في ظل الوحش الرهيب ...

ب/ الفضاء المفتوح:

لا يمكن فهم هذا النوع إلا من خلال مقابلته بالمكان المغلق ومميزاته، فالمكان الذي ألفه الإنسان يرفض أن يبقى مغلقا بشكل دائم، بل يتفرغ إلى أمكنة أخرى، ومن بين الأماكن المفتوحة في الرواية نجد :

1/ الشوارع والطرقات :

تعد الشوارع والطرقات من أهم شرايين المدن فقد« احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا روايات عن المدن العربية مكانا بارزا، وكانت له جماليته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة»[2].

«يا أله جيش جرار، يقوده وحش جبار، يعجز عن أن يقبض على حسناء ترتئد في الشوارع، وتتهيأ في الساح، وهي تقضي معظم أوقاتها أمام المرآة لتغري الفتيان بجمالها الفتان»[3].

فشل وانهزام الجيش بقيادة الوحش الرهيب في السيطرة والقبض على الحسناء التي تظل في الشوارع، تعمل على إغواء وإثارة عواطف الفتيان من شدة جمالها وبهائها .

«يا أله لقد ذكرت، والله اللحظة، ذكرت، وكأني أذكر الآن إلى شوارع المدينة الفاضلة وساحها وشوارعها ...ماذا أرى؟ أولئك فتيان من مخدرات الخدور، فهن مسرحات الشعور

[1] ـ ينظر غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب، ط2، 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ص 9.
[2] ـ شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص65.
[3] ـ الملحمة، ص 149.

باسمات الثغور، نحيلات الخصور»[1]، في هذا القول يحاول أن ينقل لنا صورة المدينة من خلال جمال شوارعها وأروقتها بجمال الفتيات، كأنهن حور العين، أي من خلال ما يسوده من الطمأنينة والهدوء والسكينة والاستقرار والهدوء.

« رقص لذلك الفتيان والفتيات في الشوارع والأحياء ففرحوا وسعيدوا وانتشوا انتشاء عظيما»[2]، وهذا يدل على أيضا على الاستقرار والأمن والانتصار على العدو والتمتع بالحرية والراحة النفسية.

2/ الغابة:

مكان طبيعي ذو أشجار وأنواع عديدة من النباتات، ومساحات شاسعة وهو ومكان لترويح عن النفس والتنزه، تعيش فيه مختلف الكائنات الحية، والغابة في هذه الرواية كانت مكان، «كيف استطاع الوحش الرهيب أن يجعل نفسه شخصا بعد أن كان وحشا متخلفا بهيما لا يعرف إلا الغابة والبعض ما فيها ؟»[3].

من خلال هذا القول نستنتج أن الوحش الرهيب اتخذ الغابة مكانا لعيش فيه والانعزال عن المجتمع المدني الحضاري، اتخذ مجتمع الحيواني عالم له ويعيش معهم .

ومن جهة أخرى برزا موضوع أخر في استعمال الغابة وهو مخصص في تدريب الطلبة على استعمال السلاح تحفيزهم في الدفاع عن وطنهم أثناء دخول العدو إليه وبالتالي تعليمهم كيفية استعمال السلاح، «ولذلك استنجد ببعض العساكر المحترفين فكانوا يدربون أولئك الطلبة على استعمال السلاح، فكان في الصباح مخصصا لتلقي العلم في الجامع، في حين كان المساء ،خصص لتلقي التدريب العسكرية»[4].

3/ الحي :

[1] ـ المصدر نفسه، ص 171.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 181.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 162.
[4] ـ الملحمة، ص 177.

يعد الحي، مكان نشأة الإنسان منذ طفولته إلى غاية وفاته، وبالتالي يمثل« النواة الأولى للقرية والبلدة والمدينة ويعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء والحنان والسلام والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة مدة ممكنة لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى»[1].

بناء على ما سبق فإن الحي في الرواية كان الملجأ الذي اتخذه **موريس** بعد سفره ليتعلم مع أهل المحمية البيضاء.

«سافر إلى مدينة المحروسة المحمية البيضاء فأقام بخان عتيق في حي القصبة، ثم اخرط في سلك المدرسة الثعالبية على أنه جاء ليتعمق في تعلم لغة أهل هذه المحمية البيضاء»[2] وقد «نال كل تقدير حيث كان ينتقل بين أحياء المدينة المحروسة المحمية البيضاء»[3] ويعتبر هذا الحي في الرواية مكان خاص لتلقي هذا الشخص **موريس** لغة أهل هذا الحي،حيث تلقى منه عمل خير وقد حظي بالاحترام والتقدير من أهل الحي والحرية بالتجول فيه.

4/ الجبال :

هو كل ارتفاع عن الأرض وجاوز التل علوا، والجبال مكان موجود في الطبيعة يقصده الناس ابتغاء الحاجة فيه، وقد ظهر في الرواية كمكان قصد العبادة والنيل من بركته لأنه جبل مختلف على غرار الجبال الأخرى، «وأثناء ذلك تعرف قطب الأقطاب الذي كان مقيما في رجا من أرجاء جبل قاف ، فكان يذكران الله معا ويصليان معا»[4].

---

[1] ـ شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص 52.
[2] ـالمصدر السابق، ص 213.
[3] ـالمصدر نفسه، ص 214.
[4] ـ الملحمة ، ص 22.

« كان الأبدال من أكابر الأولياء يزورون جبل قاف للتبرك بقطب الأقطاب، فكانوا في ذلك يسبحون فيه ويتنزهون في مناكبه، ويتعبدون ويتأملون، فيتضلعون من جلاله الروحي العظيم»[1].

من خلال ما قدمناه يتضح أن جبل قاف مكان مقدس يقصده الناس للعبادة والصلاة والتسبيح قصد نيل تحقيق البركة منه والسعي إلى تحقيق متطلباتهم.

في حين قال شيخ آخر: وذلك ما يتوكد مما ورد في كتاب " المواعظ والاعتبار، بذكر الخطط والآثار" **للمقريزي**، حين ذهب إلى أن جبال الأرض كلها متشبعة من جبل قاف فهو أم الجبال، فقال« أعلم أن الجبال كلها متشبعة من الجبل المستدير بغالب معمور الأرض، وهو المسمى بجبل قاف، وهو أم الجبال، كلها تتشبع منه فيتصل في موضع وينقطع في آخر، وهو كالدائرة لا طرف طرفاها، وإن لم يكن إستداره كريه، ولكنه استدارت إحاطة»[2].

وهنا اتجه الشيخ إلى وصف مدى شساعة هذا الجبل العظيم وهو جبل ليس كباقي الجبال كانت الأم زينب فيما تزعم الحكات، قد تعلمت كل تلك الحكم والعلوم واللغات والأخبار وذلك لأنها حين زارت جبل قاف مع البدل الكريم، التقت بكثير من الأولياء الصالحين هناك

يعتبر هذا الجبل مكان للعلم والمعرفة ويوجد فيه العديد من المثقفين، كما يمكن القول أنه مكان التقاء العلماء والمثقفين فيه لتبادل المعارف والأفكار فيما بينهم .

5/ المدينة:

هو مكان حضاري ذو تجمع سكاني، يوفر حاجيات ومستلزمات الفرد المختلفة حيث «أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم

[1] ـ المصدر نفسه، ص 23.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 25.

وتحميهم من العالم المناوئ، ومن أنفسهم» والمدينة أيضا هي«مسكن الإنسان الطبيعي»[1]، وقد ورد هذا الفضاء في الرواية و من أمثلة ذلك.

«لقد وقع ذلك النصر العظيم بعد أن كانت القلوب بلغت الحناجر في المحروسة المحمية البيضاء كلها، وذلك بما كان أهل المدينة الفاضلة كابدوه من اضطهاد الوحش الرهيب وخلعائه طوال أكثر من قرنين اثنين»[2].

لم يكن هذا النصر سهلا، فقد كان أهالي المدينة الفاضلة وما ولاها حاولوا مرارا، وفي كل مرة كان خلعاء الوحش الرهيب يتحصنون وراء صياصيهم فلا يبلغ المقاومون منهم فكم من مقاوم استشهد على أسوار المدينة الفاضلة التي أحكم الوحش الرهيب، لدى نهاية الأمر تحصينا بعد احتلالها كلها[3].

" سنعود إليهم بقوات أكثر عدادا ، وبجيش أفتك سلاحا ، أقسم إنا سنقتل منهم يومئذ أكثر مما قتلنا قبلا، ولن نترك أهل المدينة الفاضلة ينعمون بالسلم والأمن أبدا... سنحتلها تارة أخرى، ونقيم فيها بنسائنا وأطفالنا وصغائرنا وكبرائنا [4]".

وعد الوحش الرهيب أهل المدينة الفاضلة باحتلالها مرة أخرى بإحضار معدات حربية قوية فتاكة وإرسال جنود أكثر من المرة الأولى قصد السيطرة والتغلب، وزرع في نفوس أهل المدينة الفاضلة الرعب الخوف والفزع في نفوسهم، وأن يتخذوا هذه المدينة بلدا لهم ولأهلهم يستوطنون فيها.

لم يستطع الوحش الرهيب احتلال المدينة الفاضلة كلها، خوفا من مقاومة الأهالي فاقتصر على الضاحيتين الغربية والشمالية فحصنهما تحصينا منيعا، وأما الضاحية الجنوبية كانت الأعلى فقد تمسك بها الأهالي، وقاوموا ودافعوا وسقط منهم عدد كثير من الشهداء، وظلت الحرب سجالا، أثناء ذلك فلا الوحش الرهيب استطاع أن يحتل كامل المدينة فينعم بالراحة

---

[1] ـ ينظر مهد يعبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل ، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 96.

[2] ـ الملحمة، ص 181.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 175.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 153 ـ ص 154.

والسلام وأهل المدينة الفاضلة سلموا له بذلك فظل الأمر بين الفريقين على ما هو عليه زمنا طويلا .

المبحث الرابع: بنية الزمن في الرواية.

يعد مصطلح الزمن من المصطلحات التي شغلت الفلاسفة والدارسين، فمن الصعب تحديد مفهوم دقيق له، وذلك راجع لشدة غموضه وتعدد مفاهيمه من فيلسوف إلى آخر، فكل واحد يسرحه وفقا لمبحثه ومجاله ونظرته له، فقد جاء مثلا في لسان العرب لابن منظور الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزمن والزمان العصر والجمع أرض وأزمان، و أزمن بالمكان أقام به زمنا والزمان يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه، والزمنة : البرهنة والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه [1].

وتتحدد أهمية الزمن وجمالية توظيفه في الرواية من خلال تقنية الكاتب الروائي في الانزياح عن الخط الزمني العادي، فكلما اخترق هذه القاعدة وكسر خصيتها شد انتباه القارئ إليه بخلخلة أفق الانتظار لديهِ وخَلق نوعا من الغموض في تلقيه ما يقرأ وهذا ما ذهب إليه الناقد المغربي حميد لحمداني في كتابه أسلوبية الرواية وهو بصدد الحديث عن النظام الزمني الذي يخضع له ترتيب أحداث الروائية، والروائيون حسبه يلجأون إلى إحداث تفاوت بين زمن السرد وزمن الأحداث، والغاية من ذلك أيضا وإرضاء الحس بالجدية لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية وجعله بصورة عامة متميزا عما هو مألوف لديه أي عملا يخلخل أفق الانتظار[2].

يتفق أغلب الدارسين على أن الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء في شتى المجلات، وتضاربت بشأنها الآراء فمنهم من أنكر الزمن، ومنهم من وصفه بأنه محير، فهذا عبد الملك مرتاض يعرف الزمن أنه « مظهر وهمي يزمن الأحياء

1- ابن منظور، لسان العرب، ص 397.

2 - حميد لحميداني،أسلوبية الرواية،ط1،منشورات سيميائية لسانية،دار البيضاء،المغرب،1989، ص 80-81.

والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس... إنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه»[1].

والأصل في أي بناء زمن سردي« أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل»[2].

وتجد الإشارة إلى أن الشكلانيين الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث لأن عرضها في الخطاب الأدبي يتم بطريقتين:إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية،فتأتي وقائع متتابعة منطقيا ويسمى بالمتن، وإما أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي ودون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية ويسمى المبنى[3].

والزمن عنصر مهم في البناء السردي لرواية«من المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن وإذا جاز لنا افترضا أن نفكر في الزمن خالي من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[4].

إذا كنا قد تفاعلنا مع المكان في الرواية كعنصر من عناصر الخطاب الروائي، وكبناء من أبنيته باستعراض تفاصيله الطبوغرافية، ورسم مساره السردي وتحديد بنيته المكانية بالرغم من أهميته، فإنه وحده قليل الفائدة لتحديد دلالات الفضاء الروائي والعلاقات البنيوية التي تخترقه وترسم مساره السردي، فهذا يتطلب منا تناول إلى جانبه الفضاء الزماني لأنه يتطلب منا أيضا أن نتفاعل مع الزمن كبناء متمم للبناء المكاني وقد كانت ولا تزال للزمن مكانة الصدارة في الوعي العربي[5].

والزمن السردي لا يكون مركبا، أي أنه ليس الزمن التتابع الدائم الصرف، فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى رابط وإنما تتولى في حركة لا نهائية أي أن زمنية السرد

---

1 ـ عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية، ص 172-173.
2 ـ المرجع نفسه، ص190.
3 ـ ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.
4 ـ المرجع نفسه، ص 117.
5 ـ حسن نجمة، شعرية الفضاء السردي، ص 36.

لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتابع الواحدة تلوى الأخرى[1]، وهنا نشأ زمن الخطاب الذي يتجاوز الخطية، فيلجأ الروائي إلى استباق الأحداث حينا واسترجاعها حينا آخر، وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية وهو ما سنعرضه في هذا المبحث من الفصل .

1/ المفارقات الزمنية :

يعرفها **جيرار جينيت** بقوله«هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2]، وهذا ما ذهب إليه **سعيد يقطين** في قوله « تأخذ دراسة الترتيب الزمني للحكي معناها من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي وترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة »[3]إن التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب ،كابتداء السرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، تمثل مفارقة زمنية والمفارقة الزمنية في علاقتها باللحظة الحاضر وهي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعا أو استباقا، وقد ميز جيرار جينيت بين نوعين من المفارقات الزمنية هما:الاسترجاع والاستباق .

أ/ الاستذكار:

ويأخذ تسميات مختلفة منها الاسترجاع والتذكير،اللاحقة ويعرفه جان ريكاردو بقوله: «هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي،أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن»[4].

---

[1] ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 2009، ص 110 - ص111.

[2] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في منهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي،منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر،1997، ص 47.

[3] ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب،1997 ، ص 76.

[4] ـ ينظر جون ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق،1977، ص 250.

وكما يعرفه **جيرار جينيت** على أنه« كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة أي التي بلغها السرد»[1]، ويظهر الزمن الاسترجاعي بوضوح في الرواية الملحمة، من خلال الاستذكارات المحددة والقريبة المدى.

«لم تكن الأم زينب حظية عند الرجال، تزوجت ثلاثة مرات في حياتها، أخرها حينا كانت في سنها في العقد السادس من عمرها، تزوجت شيخ في قبيلة خارج المدينة الفاضلة توفيت عنه امرأته الأولى فاستنجد بها أبنائه لتكفيهم شيئا من مؤونة خدمته، وتشرف على شؤونه الخاصة، لكن الشيخ لم يلبث إلا زمنا قليلا حتى وافته المنية، ولم ترزق الأم بولد في المزواجات الثلاثة مما قد يعني أنها هي التي كانت عقيما لحكمة أرادها الله»[2].

ماذا أقول لكم يا أولاد ؟ تصوروا أني كنت حاضرة حينا غزا الوحش الرهيب المدينة الفاضلة بحكم عمري الطويل ... كنت أنظر إليه حينا كان يقتل الأطفال إذا صادفهم في طرقه في غير رحمة دون تردد، كان يفعل ذلك ولا يتحرج، ولا يتورع وكنت أراه حين كان يسبى النساء ويفعل بهن الأفاعيل.

«وقد رأيت الوحش الرهيب كان يعذبهم عذابا أكبر، فكان يَسمُل عيونهم، ويخرس في أجسامهم دبابيس حديدية صدئة لا يعيش من انغرزت في جسمه إلا أياما قليلة متألما ومتوجعا ومتعذبا قبل أن يلقى الردى»[3]، وهذا الموضع يسرد لنا أبشع طرق التعذيب التي كان الوحش الرهيب يتلذذ عند تعذيب الأهالي.

ب/ الاستباق أو(الاستشراف) :

[1] ـ جيرار جينيت، حطاب الحكاية، ص 51 .
[2] ـ الملحمة، ص 35.
[3] ـ الملحمة، ص 56.

هو الحدث قبل وقوعه، فهو توقع انتظار لما سيقع مستقبلا وتعرفه ميساء سليمان على أنه« التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية »[1].

فالاستباق« عملية سردية تتمثل في إراد حدث أتى أو الإشارة إليه مسبقا »[2]. وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث anticipation.

وكان المقاومون يخططون في خطة هجومية دقيقة الإيقاع بالعدو دون تكبد الخسائر الكبيرة كما وقع للمقاومين في تحرير برج العيون ...فحفروا خندقا طويلا عميقا بلغوا فيه أعماق أسفل البرج المرجاجو، دون أن يتمكن المتحصنون من مشاهدتهم في داخل الحصن ثم أوقره المقاومون برودا، ثم أشعلوا فيه النار فوقعت خسائر عظيمة في بناية البرج، « لقد وقع النصر العظيم بعد أن كانت القلوب بلغت الحناجر في المحروسة المحمية البيضاء كلها، وذلك بما كان أهل المدينة الفاضلة كابدوه من اضطهاد الوحش الرهيب وخلعائه »[3]مهما كان الأمر صعبا فإن تحقيق النصر فإنه يأتي يوما من تحقيقه أمام الصمود اتجاه العدو.

وذلك أن الأم زينب حين زارت جبل قاف مع البدل الكريم، التقت بالكثير من الأولياء الصالحين هناك وجلست في مجلس السيد الخضر عليه السلام فاستمعت منه وتقربت إليه وعلمها الكثير من الأخبار والأسرار والحكم والعلوم واللغات ... « وهناك كرعت الأم زينب من ماء عين الحياة العذب الزلال، فهي خالدة تشهد كل الأحداث والخطوب في العالم إلى يوم الدين »[4].

2/ الديمومة:

---

[1] ـ ميساء سليمان الإبراهيمي، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب،2011، ص 203.

[2] ـ سمير المرزوقي وشاكر جميل،مدخل إلى نظرية القصة،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1911، ص 73.

[3] ـ الملحمة، ص 181.

[4] ـالملحمة، ص17.

ينظر **جيرار جينيت** حسب ما تلخصه **ميساء سليمان** إلى الحركات السردية الأربعة : الحذف، الوقفة، المشهد، الخلاصة، على« أنها أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة، أي بين الزمن الحكائي والزمن السردي تحقيقا عرفيا، فالإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في علاقة يكتسب في مفهوم الزمن صفة تقنية حكائية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وتمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدة أسطره وصفحاته»[1].

ويقصد بالديمومة« العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات»[2].

ولضبط الإيقاع الزمني ميز جيرارجينيت أربع تقنيات: الحذف والخلاصة والوقفة والمشهد.

أ/ الحذف:

تعد تقنية الحذف من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها الروائي في سرد أحداث روايته إذ« يشكل الحذف في الرواية المعاصرة أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء تفاصيل جزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا، لذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض وقائع الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتواطؤ»[3].

ومن نماذج الحذف في الرواية نجد قول السارد« بعد زمن طويل وبعد مقاومة ضارية فني فيها خلق كثير من أشجاع أجدادكم الأكرمين»[4].

والقرينة الدالة على الحذف في المثال هي(بعد زمن طويل) وهو حذف غير محدد لأننا لا نعرف عدد الأيام التي مرت عليها المقاومة.

---

1 ـ ميساء سليمان الإبراهيمي، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 223.
2 ـ ينظر سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص 85.
3 ـ ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.
4 ـ الملحمة، ص 120.

«مر زمن طويل مقلقا وما جاءه أحد منهم في الحسناء عُيِلَ صبر الوحش الرهيب»"[1].

والقرينة الدالة على هذا الحذف أيضا (مر زمن طويل) وهي قرينة غير محددة لا ندري كم مر من الزمن .

«بعد يومين وليلتين من مغادرة هذا الأسطول لبلاده وصل إلى الخليج الجزائري»[2]، وفي هذا المثال القرينة واضحة ومحددة تتمثل في (بعد يومين وليلتين) تمكن الأسطول من الوصول إلى خليج الجزائر في ظرف يومين.

في موضع آخر يقول السارد« بدأ الشاعر العظيم ذو الذراع البتراء بمحاولات أدبية بسيطة كان يصف فيها حاله في الأسر وما عان فيه طول خمس سنوات إلا شهرا»[3]، في هذا المثال حذف محدد وذلك خلال قوله (خمس سنوات إلا شهرا) حيث اختزل السارد أحداث فترة زمنية مقدرة بخمس سنوات إلا شهرا في بضعت أسطر .

ب/ الخلاصة:

لها عدة تسميات من بينها: الإيجاز، الملخص، وكلها مسميات بمعنى واحد يعتمد عليه الكاتب في سرد أحداث الرواية وتقع الخلاصة « ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنها أقل سرعة من الحذف فهي تلخص حوادث عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال»[4].

وما يلاحظ على هذه الحركة أنها عرفت حضورا قويا في الرواية من خلال قوله «لقد أوتيتم الحشود الفارة من محاكم التفتيش فبوأتموهم منازل كريمة، وهم لا يزالون يهددوننا بالرجوع إلى وطننا الذي يقولن إنهم مكثوا فيه ثمانية قرون وهم لا يزالون يقولون أن تكون

[1] ـ المصدر نفسه، ص 108.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 199.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 202.
[4] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

ثمانية قرون كافية لحق الاستيطان»[1]، ففي هذا المثال لخص لنا مدة إقامة في الحي تتمثل في ثمانية قرون ويطالبون بمنحهم حق الاستيطان .

«لكن ذلك لم يحدث لأن أحرسه جميعا فشلوا في سعيهم، وفي كل الليالي المتوالية والمتواصلة أيضا وفي كل الأطوار والأحوال مر زمن طويل مقلقا وما جاءه أحد منهم بالحسناء»[2]، ففي هذا المثال يريد الوحش الرهيب إلقاء القبض على الحسناء التي ألفت الخروج في الليل وهي تقصد البحر للاستحمام، فعد الوحش الرهيب و خلعاؤه لإلقاء القبض عليها لكن في النهاية فشلوا في ذلك.

«لقد شاهدته يا أولاد بعين رأسي هاتين، بل لقد عرفته كما أعرفكم أنتم هنا الآن حين غزا المدينة الفاضلة في القرون الخالية فجثم عليها أكثر من قرنين وكنت حاضرة شاهدت على جرائمه الفظيعة في مدينتكم الفاضلة »[3]، في هذا المثال تحاول الأم زينب استحضار وحشية وهمجية الوحش الرهيب لمدينتكم وما ارتكبه خلال تلك القرون التي سيطر على هذه المحمية.

ج/ **الوقفة:**

يمكن تسميتها بالاستراحة، وهي زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي، الذي يتوقف السارد فاسحا المجال للوصف والتقرير والإنشاء، و قد عرفها حميد الحمداني بقوله« توقفات معينة يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف،فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية و يعطل حركتها»[4].

---

[1] ـ الملحمة، ص 131.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 108.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 103.
[4] ـ حميد لحميداني،بنية النص السردي، ص 76.

فالوقفة تقنية من تقنيات تعطيل السرد، فهي مهمة في إدارة الأحداث وترابطها وقد عرفت الرواية الملحمة توظيفا معتبرا لهذا العنصر، ونذكر على سبيل المثال، ما جاء في وصف نساء المدينة الفاضلة في السارد« ما أروع حسن نساء المدينة الفاضلة! إنهن متزينات متحليات يَتَثَنَينْ في شوارع المدينة الفاضلة ويرتئدن في أرصفتها الأنيقة: مسرحات الشعور، باسمات الثغور، نحيلات الخصور، مريضات العيون، سوداوات الجفون، جميلات القدود، موردات الخدود، كاعبات النهود، كأنهن الحور العين في رياض الفردوس»[1].

« كان كل يوم يمر يزداد الشاعر تعلقا بفاطمة و حرصه على الاقتراب منها كان يتخيل نفسه وهو يحتضنها، كان يتمثل نفسه وهو يستمتع في جمال روحها، و جمال جسمها معا...كانت فاطمة تملأ عليه حياة الأسر القاسية فأحالتها إلى نعيم وسعادة، بعد أن كانت تقيم شقاء مقيم»[2].

كانت هذه الوقفة من قبل السارد وصفا لعلاقة الشاعر بفاطمة،ومدى إخلاصها له تتمثل وظيفة هذا الوصف في التوضيح و التزيين:

فوظيفته من حيث التزيين يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة ثم في موجة الرواية الجديدة.

أما الوظيفة الثانية فهي ووظيفة توضيحية أو تفسيرية، أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

وفي موضع أخر استهل السارد في وصف رجال المدينة الفاضلة في قوله«رجالنا شداد غلاظ طوال شجعان كرام سهام نستطيع أن نضرب بهم بحر الظلمات فيخوضه خوضا،إن من يملك أمثال هؤلاء الرجال لا يخشى عدوا يحتل داره استهانة أو استضعافا»[3]

[1] ـ الملحمة، ص 62.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 207.
[3] ـ الملحمة، ص 143.

« ويقال إنه تعرف أثناء ذلك على فتاة فقيرة لكنها كانت جميلة جدا من مدينة المحروسة المحمية البيضاء، كانت تشتغل منظفة في المؤسسة التي كان فيها أسيرا، كان اسم الفتاة فاطمة ...وكانت الفتاة رشيقة القوام، رقيقة المشاعر، عذبة الابتسامة قمرية الوجه، سوداء العين زجاء الحاجبين، بيضاء السحنة،ذات قامة معتدلة الطول، فكانت كالقمر المنير في الليلة المصحية»[1].

في هذا المثال يتضح أن الشاعر قد فتن بجمال فاطمة، لحد لا يستطيع الابتعاد عنها مهما كلفه الأمر، وهي أيضا اشتدا تعلقها به.

د/ المشهد:

يقصد بالمشهد« المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[2].

ويعد المشهد الوقفة من أهم التقنيات المهمة في تعطيل السرد الروائي،« والمشهد عكس الخلاصة، ترد فيه الأحداث المفصلة بكل دقائقها و تفاصلها، ويحقق المشهد عند جيرار جينيت تساوي الزمن بين الحكاية و القصة تحقيقا عرفيا»[3]

ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة في الرواية، فقد جاء على شكل حوار بين شخوص الرواية ومن بين المشاهد التي وظفها الروائي، ذلك الحوار الذي دار بين الأم زينب والفتيان، عندما كانوا يجلسون تحت الشجرة الدرداء، وتميز هذا الحوار بالطول النسبي حيث امتد من الصفحة ثَمَانِيَة إلى غاية ثَلاَثُونْ مع بعض المقاطعات أحيان من طرف السارد و لتوضيح بعض الأمور حيث تقول :

أما وقد وصل الأمر بكم إلى هذا الحد من سوء الظن بي ، و الخوف مني وأني كائن من شرار الجان.

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص 203.
[2] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.
[3] ـ ينظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 108.

ثم سكتت السيدة الوقور قليلا، كأنها تريد أن تجعل الفتيان يتعلقون بمعرفة سرها العجيب.

أنا اسمي زينب، إن شئتم نادوني باسم "**الأم زينب**".

وماذا عساك أن تفعلي أنت في الدنيا؟

لا أفعل في دنياكم شيئا غير أني أمر على المدن و القرى فأحكي لفتيانها و فتياتها الحكايات.

مرحبا بك إذن يا **أم زينب** بيننا!

ابتسمت **الأم زينب** ابتسامة ذات دلالة عميقة، ثم خاطبت الفتيان.

شكرا لكم يا أولاد.

ساد صمت ثقيل في المجلس السمر تحت الشجرة.

ماذا إذا؟ أأنت **الأم زينب** حقا! الأم زينب بذاتها و صفاتها، وهيئتها .

غالبا ما أكون أنا تلك التي كنتم عنها تتحدثون فإني لم أكنها، فمن عسيت أن أكون.

مرحبا بك بيننا يا **أم زينب** .

أدركنا من بعض كلام شيوخنا أنك دفعت يوما إلى جبل قاف مع أحد الأبدال.

أنت تحرجني يا بني بهذا السؤال الصريح الجرئ.

ذهبت أنا و بعض الأبدال إلى جبل قاف فمررنا بالحية المحدقة به، فقال لي البدل سلم عليها.

تابعي يا **أم زينب** ...[1]

[1]- الملحمة، ص 9 - ص 24.

الفصل الثاني

التخييل الروائي في رواية الملحمة

الفصل الثاني: التخييل الروائي في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض.

تمهيد :

تعد العجائبية سمة بارزة من سمات التراث الحكائي العربي القديم، وتكتسب في الرواية العربية المعاصرة معان جديدة مختلفة عن المعاني التراثية، وتمتد جذورها في التراث الإنساني مما يكسبها حمولات تأويلية عميقة، « وإذا كان الطابع العجائبي قد وجد منذ القدم في جميع الآداب وهو يدرج ضمن العجيب والغريب والخارق يختلف عن النصوص التي ظهرت منذ القرن الثامن على يد كتاب يوظفون عناصر هذا النوع من الحكي للتعبير عن رؤية مغايرة، تقدم تحويلا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع و اللاواقع ... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع، هو الذي يبرر التحول من متخيل سائب إلى جنس تخييلي يستنده وعي ولغة متميزة تستكشف المجهول من دائرة الأدب »[1].

ولقد أصبح الروائي هو صانع الخيال، لا يكتفي بتجاوز الواقع عن طريق عالم آخر مواز له فقط، بل ينقلب على هذا الواقع بتصوير كل مالا يمكن أن يقع فيه، من أحداث عجائبية مثيرة، و فسحات زمانية غريبة، وشخوص لا تقل عنها غرابة، بعضها يحضر بقدرات وطاقات سحرية خارقة، وبعضها الآخر يتراءى مشوها وممسوخا، قد يكون مسخه هذا أحد تجليات الواقع، والعجائبية ظاهرة ترتبط بالمتخيل السردي قصد خلق جو إبداعي وتخييلي في النص الروائي والوصول إلى الحقائق التاريخية المرتبطة بالمتخيل العربي العام أو المحلي ويتطلب من الراوي أن يستحضر معه التاريخ وأن يكون واعيا لحال مجتمعه ومدركا لتاريخ أمته.

[1] ينظر تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام ،محمد برادة، دار الكلام ،ط1، الرباط المغرب،1993، ص 04.

والعجائبي لا يختلف عن الغرائبي فهو المتخيل الذي يحقق بعدا فنيا وجماليا، حيث يغوص الروائي في أعماق الأحداث في وعي المتلقي، فهو فضاء، و« إستراتيجية الإمساك بالمتوقع و اللامتوقع في كتابة روائية ممتلئة »[1].

ويتضح ذلك أثناء دراستنا " لرواية الملحمة" **لعبد الملك مرتاض،** في إبراز البعد المتخيل والعجائبي والجوانب الفنية والجمالية التي تضمنتها الرواية.

تمثل رواية" الملحمة" **لعبد الملك مرتاض** الجزء الأول من ثلاثيته فهي رواية تصور لنا همجية ووحشية الغزو الإسباني الذي حط رحاله في الجزائر طيلة قرون، ووقوف الشعب الجزائري وكفاحه وصموده في وجه هذا المستعمر بكل ما أوتي من قوة، والتضحية بالنفس والنّفيس من أجل وطنه الأم وعنوان الرواية هو "الملحمة" يوحي إلى تلك الملاحم لدى الشعوب القديمة وبطولاتها، والمفاخرة بإنجازاتها والانتصارات التي حققتها الجزائر وقد مرت عبر محطات تاريخية تحمل في طياتها المأساة والمعاناة التي شهدتها ابتداء من الحملة الإسبانية وانتهاء بالثورة التحريرية الكبرى التي خاضها الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، كل ذلك لم يمنع الروائي من حبه وشغفه للوطن وتعلقه وتمسكه الشديد بالرموز الوطنية (الهوية واللغة والنزعة الدينية).

المبحث الأول: المفاهيم و المصطلحات.

1/ الخيال و التخييل.

القارئ لمعاني مادة (خ, ي, ل) في المعاجم العربية القديمة والحديثة يجد كلمة المتخيل دلت على مدلولات عديدة تتداخل معه كالخيال وتتمايز أحيانا أخرى.

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص 30.

ففي لسان العرب **لابن منظور** أنه« خال الشيء يخال خيلا وخيلة وخيلة، وخالا وخيلا وخيلانا ومخالة وخيلولة، ظنه وفي المثل: من يسمع يخل، أي يظن»[1].بمعنى الظن والوهم.

أما ما ورد في المعاجم الحديثة، فقد جاء في المعجم الوسيط ما يلي« خُيل الرجل اكثرت خيلان جسده مخيل ومخول ومخيول، خيل إليه أنه كذا، لبس وشبه ووجه إليه الوهم»[2].

وما ذكره أساس البلاغة **للزمخشري** لم يخرج عن المعاني الآتية "الظن" « أخطأت في فلان مخيلتي أي ظني "الوهم" وخيل إليه أنه دابة فإذا هو إنسان وتخيل إليه، وافعل ذلك على ما تخيلت أي ما رأتك نفسك وشبهت وأوهمت ،أي الوهم والتشبيه، "التهمة "خيل علينا فلان أدخل علينا التهمة»[3].

ومن هنا نستفيد من ذلك أن الفعل "خيل" أفاد عدة معان لا تخرج عن الظن والتوهم واليقظة والظل والتشبيه، وتكاد هذه المعاجم تجمع على أقرب المعاني إلى الخيال هو الوهم.

وينظر **الفارابي** على التخييل في الشعر من حيث فعاليته وتأثيره في المتلقي لأنه التأثير في المتلقي هو الغاية التي يسعى إليها الشاعر لتحقيقها من خلال عمله ، وذلك عن طريق أقوال مخيلته، فالشاعر لا يخدع المتلقي بل يؤثر فيه من خلال هذه الأقوال المخيلة.

لم يناقش العرب التخييل بصورة عامة، فقد فصلوها في الفنون البلاغية كأمثال **عبد القاهر الجرجاني** ونجده ينحو بمصطلح التخييل منحى نابعا من علمه بالبلاغة العربية مستمدا بذلك من القرآن الكريم ومن الآية الكريمة« **فَإِذَا حِبَالَهُم وَعَصِيَهُمَ يُخِيلَ إِلَيهِ مِنْ سِحْرِهِم أَنَهَا تَسْعَى**»[4].

---

[1] ـ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط1، دار صادر بيروت، لبنان ص 1304.

[2] ـ إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، الجزء الثاني عشر، ص 266، مادة خيّل.

[3] ـ الزمخشري جار الله أبي القاسم بن يعقوب بن محمود بن عمر، أساس البلاغة، مادة الخاء، ص 274 275.

[4] ـ صورة طه، الآية 66.

وقد عرف **الجرجاني** التخيل أنه« ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعى دعوى لا طريق إلا تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريه مالا ترى »[1].

وهذا يعني أن الشاعر يقوم بخداع نفسه من خلال استعماله التخييل، ويوهمها بأشياء لم تحصل في حقيقة الأمر، ولهذا لا يمكننا الحكم على الشاعر بأنه صادق أو كاذب، لان التخييل هو« أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، واكشف وجها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزويق»[2].

وبتعبير آخر أن**عبد القاهر الجرجاني** ذهب إلى ما توصل إليه بعض العلماء والنقاد بأن التخييل بمعنى الإبهام و الخداع .

ونجد كذلك المذهب الكلاسيكي حيث تكلموا عن الخيال ولكن لم يعيروا انتباها كبيرا له وأحطو من قيمته، وهناك بعض الآراء التي ستتطرق إليها تحدثت عن الخيال :

دافيدهيوم D.Hume :

حيث يعتبر أن الصور والأفكار مجرد نسخ للانطباعات الأصلية على أعضاء الحس وهي نُسخ منفصلة عن بعضها البعض، والذي اعتبر« الخيال قاصرا إذا ما قورن بالحس الخالص Meresenso وهو قصور جعله يتجه اتجاه توكيديا ينفي قدراتنا على تخيُل محسوسات جديدة»[3]، ويرى **دافيدهيوم** أن الخيال قاصر غير قادر على أداء مهماته لأنه يضعف ويعجز قدرتنا على الحس.

هوبز Hobbes :

« وجد **هوبز** بين الخيال والذاكرة حيث فسر الخيال بأنه إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة، بينما يركبها الخيال يصور يسميها الغموض»[4].

---

[1] ـ الإمام أبي بكر عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، تحقيق، محمد شاكر، دار المدني بجدة جماد الأول سنة 1412 ، ص 121.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 121.

[3] ـ عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 ، ص 15.

[4] ـ م ن، ص16.

لم يعر هوبز اهتماما كبيرا للخيال وقلل من أهميته، ورأى أنه غير مهم في العملية الإبداعية،لأنه في نظره معقد وغامض.

ويحضر الجانب النفسي بقوة في تصوير ابن سينا للتخييل في قوله « والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء أكانا المغول مصدقا به أو غير مصدق به فإن كونه مصدق به غير كونه مخيلا أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعن هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا»[1] حيث أن فاعليه التخييل تتم بعيدا عن العقل والمنطق، أي ارتباط التخييل بالجانب النفسي الوجداني دون الجانب العقلي.

ويرى **كمال أبو ديب** في كتابه الأدب العجائبي أن« الخيال نصا إذا لا يكتفي بتفسير التاريخ، أو الواقع تفسيرا جديدا، بل يبتكر التاريخ و الواقع ابتكارا من أصله وجذره، ثم بدرجة في سياقه التاريخي الواقعي ويمزجه بالسحر المتخيّل، وذلك بالضبط جوهر التجاوز والجموح وكسر حدود المألوف و المحدود والمنطقي والتاريخي و الواقعي»[2].

علاقة الواقع بالمتخيل :

هناك علاقة جدلية بين الواقع والمتخيل، ويعتبر المجتمع المرجع الرئيسي للخطاب الروائي حيث يتحول فيه الأدب إلى كائن اجتماعي حينما ينجز من طرف الكاتب فيؤثر به المجتمع ويتأثر به، لأن الأدب يهتم بالواقع ويتطور بتطور، الرواية خصوصا « وأخص الرواية بالذكر لأن إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفا صادقا أو واقعيا، ومن المفروض تقليديا بالروائي أن يكون مهتما بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنه يوظف مثل المحسنات ليوسع من

[1] ـ ابن سينا، الشفاء ضمن فن الشعر، تح، عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية القاهرة، مصر، 1953، ص 161.
[2] ـ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي، بالاشتراك مع أوركس للنشر، ط1، 2007، ص 12.

فهمها»[1]، وهنا يجد الروائي نفسه يخرج عن ذلك الواقع الذي عبر عنه بصدق ويتجاوزه إلى الخيال وينقل القارئ إلى عالم آخر، وفي تصور أولي يمكن أن نستنتج أن الأدب وجد ونشأ لوظيفة اجتماعية ولا يمكن أن يكون فرديا أو يخلو من إضافة العوامل المناسبة للحلم الإبداعي، لأن واقعية عمل تخييلي نفي بها إبهامه لنا بالواقعية وكذلك تأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة[2].

فلا شك أن، المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو ثقافية وإذا من البديهي القول أن الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، فيكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتقاء المتخيل في رواية تجعل الواقع موضوعا لها، لأنها في كل الحالات أمام إعادة إدماج للواقع المحسوس بواسطة اللغة[3].

وإذا عرفنا المتخيل بأنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس إنتاجا ماديا فإن الواقع معطى حقيقي وموضوعي، وانطلاقا من هذين المفهومين نلخص إلى أن المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل إلى ذاته، وتمثل بالمعادلتين التاليتين:

المتخيل ـــــ الواقع

الواقع ـــــ ذاته [4]

«فالمتخيل هو إعادة قراءة للواقع أو إنتاج للواقع وإذا كان الواقع مدرك حضوري فإن المتخيل بناء ذهني لا ندركه إلا بإعمال الفكر ومحاولة فك الرموز التي وظفت في النص»[5].

---

[1] ـ سليمان حسن مضمرات النص و الخطاب ، دراسة في عالم جبرا لإبراهيم جبرا الروائي نقلا عن: صديقي حفصة الواقع و المتخيل في رواية الماية " لواسيني الأعرج "، مذكرة لاستكمال شهادة الماستر، أدب جزائري، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، 2014 - 2015، ص 20.

[2] ـ المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3] ـ آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، ص 51.

[4] ـ حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2002، ص 43.

[5] ـ المرجع نفسه، ص 44.

2/ مفهوم السرد لغة :

لقد حظي مصطلح السرد اهتمام النقاد والدارسين، وجعلوه نصب أعينهم، إذ حددوا مفاهيمه انطلاقا من أصله اللغوي، وقد وردت كلمة السرد في القرآن الكريم، حيث جاء قول الله تعالى في شأن **داوود** عليه السلام قوله « **وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَا فَضْلاً يا جبَال أَوِبِي مَعَهُ وَالطَّيرُ وَأَلَنَا لَهُ الحَدِيدَ أَنَ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِرَ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحَا إِنِي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرَ**»[1].

وفي لسان العرب **لابن منظور**« السرد في اللغة تقدمه إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في آثر بعض متتابعة وسرد الحديث ونحوه يسرد سردا إذا تابعه،وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان حيد السياق له»[2].

وقد ورد عن **النبي عليه الصلاة والسلام**« أنه لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، بمعنى الحديث يأتي منسقا ومتتاليا من طرف صاحبه»[3].

وجاء في أساس البلاغة **للزمخشري**« نسرد معه كما يتسرد اللؤلؤ، وتسرد الحديث والقراءة جاء بهما على ولاء، وفلان بحزف الأعراض بمسرده أي بلسانه»[4].

مفهوم السرد اصطلاحا:

ويعتبر السرد وسيلة فعالية إنتاج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة، وتوزيعها في ثنايا النص الروائي لذا« أضحى لزاما على الباحث في شأن المصطلح السردي أن

---

[1] ـ سورة سبأ، الآية 10 - 11.

[2] ـ أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت لبنان، ط3، 1994، مادة السرد، ص 211.

[3] ـ المصدر نفسه، صفحة نفسها.

[4] ـ جار الله أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، مادة " س ـ ر ـ د "، ص 309.

يسايره ويتابعه باستمرار ليرى خلقته واكتماله من رحم تكونه عند أهله، والنظر في تقلباته للخلوص إلى الدقة المصطلحية التي يتوق إليها كل دارس يطوف داخل النظرية السردية»[1].

وكما يرى المتتبعين لنظرية السرد، أن مصطلح السرديات أو علم السرد يعد من أبرز المفاهيم التي دخلت في النطاق النقدي متأثرة بالبنيوية، لذا رأينا أنه من الضروري أولا تحديد مفهوم السرد.

ومن هنا يرى **عبد مالك مرتاض** أن السرد هو« نسيج الكلام ولكن في صورة حكي بحيث يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد، وللوصف علاقة حميمة بالسرد حيث يظاهره على النمو والتطور»[2].

ومن خلال هذا القول يتضح لنا، أن الكلام مجموعة من الأنظمة تحقق نسيجا على شكل صورة حكي، شرط أن يكون هذا النسيج بين الجمود والحركة و الاستقرار والتحول في زمن واحد، أما الوصف فهو مرتبط بالسرد، وذو علاقة وطيدة إذ يعمل على تطويره ونموه.

وغير بعيد عما ذهب إليه جنيت، يقول فردمان السرد هو« بث الصورة والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا»[3].

فمصطلح السرد إذ يعد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة، يعمل على إعلامها وإثرائها بوصفه جامعا لمختلف المعارف والثقافات الإنسانية.

يعرفه **حميد لحمداني** قائلا« يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين: أولهما أن يحتوي على ما تضم أحداث معينة، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريفة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا فإن السرد هو

---

[1] ـ مصطفى بوجملين ، (السارد / المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) لـ: عبد مالك مرتاض ، قراءة مصطلحية مفهومية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع 10، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014، ص 257.

[2] ـ عبد مالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية رقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 264.

[3] ـ عبد مالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 256.

الذي يعتمد عليه في أنماط الحكي بشكل أساسي»[1]، يتضح من هذا القول أن الحكي هو في حقيقة الأمر قصة محكية تفرض بالضرورة وجود شخص يحكي، وشخص آخر يحكى له لكي تتم عملية التواصل بين الطرفين، فالأول يدعى راويا (ساردا) والثاني يدعى مرويا له (متلقي أو قارئ) ، ويجب أن تكون العلاقة بين هذان الطرفان مبنية على مبدأ الثقة المتبادلة فالرواية والقصة تمر عبر القناة التالية :

الراوي ـــــ القصة ـــــــ المروي له

والنص السردي، مهما كان النوع الذي ينتمي إليه أسطورة، قصة، رواية" ينطوي على أفقين « أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبل الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل المتلقي أو القارئ مهمة تأويلها وبالتالي فالنص لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع»[2].

ولا يمكن التخلي عن السرد باعتباره ركنا أساسيا من أركان أية نظرية في المعرفة فهو «يحتل منزلة أنطولوجية، يتحول بمقتضاها إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم»[3].

عُنِي السرد بدراسات العديد من النقاد والباحثين، لذا يصعب تحديد مفهوم له لاختلاف المرجعيات إلا أن الاهتمام بالسرد كموضوع مستقل لم يتم التنظير له إلا في بداية الستينات ....وذلك بفضل مجهودات زمرة من الباحثين الفرنسيين وعلى رأسهم **جيرارجينيت** »[4].

[1] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 46.
[2] ـ بول ريكور، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي، تحرير : ديفيد وورد المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 31.
[3] ـالمرجع نفسه، ص 32.
[4] ـ بوعلي كحال : معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002، ص67.

والسرد عند **عز الدين إسماعيل** مصطلح حديث يعني« نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[1] .

وبتعبير آخر أنه حين تقرأ القصة أو الرواية تتمثل الحادثة فيها، ولكن من خلال الألفاظ المكتوبة على الورق أي بواسطة اللغة.

وكما يرد السرد أيضا على شكل حكي الأحداث في تسلسل زمني أي تقديم أو تأخير في حدث ما، وبهذا يكون نصا سرديا أو قصة أو مذكرات .....إلخ[2].

والسرد على اعتبار أنه الطرف الأول من ثنائية (السرد / الحكاية) فهو« الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأن السرد نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا يعود السرد إلى معناه القديم حيث تمثل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا»[3] .

ومن خلال هذا القول يتضح لنا، أن السرد عبارة عن طريقة يتم تنقيتها من قبل الروائي إلى المتلقي لينقل له الحدث، فهو إذن ترابط وتلاحم في الكلام لكن في شكل حكي وهكذا يرجع السرد إلى المعنى القديم الموجود في المعاجم العربية، والذي يتضمن معنى النسيج.

وغير بعيد مما ذهب إليه **جيرار جينيت** باعتباره السرد « فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب ويعده واقعية روائية بالذات»[4].

وختاما فمصطلح السرد يعد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة يعمل على إعلائها وإثرائها بوصفه جامعا لمختلف المعارف الثقافية الإنسانية.

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل : الآداب و فنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013، ص104.

[2] ـ بوعلي كحال : معجم مصطلحات السرد، ص 62.

[3] ـ عبد مالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993 الجزائر، ص 84، نقلا عن : آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت لبنان، ط2، 2015، ص 38 - 39.

[4] ـ جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت ، لبنان 2000، ص 13.

3/ العجائبية لغة واصطلاحا :

أ/ مفهوم العجائبية لغة :

العجيب في التراث المعجمي العربي، أن كتاب الله دستور جامع، وقد ورد الفعل عجب في القرآن الكريم تصويرا لدهشة الكفار مما يسمعون فيه قوله« **وَإِنَ تَعَجبَ فَعَجِبَ قَوْلُهُم أَئِذَا كَانَ تُرَابَا أَئِنَا لَفِي خَلْقٍ جَدَيدْ**»[1].

تعرفه سناء شعلان «أما العجيب فهو من الفعل عجب العُجْب و العَجَبْ، إنكار ما يرد عليه لقلّة اعتياد هو جمع العَجَب إعجاب، والعجيب إذ أسند إلى الله فليس معناه من الله، كمعناه من العباد وأصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره، ويقل مثله، قال قد عجب من كذا»[2].

« والعجب النّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد والتعجب، أن ترى الشيء ويعجبك تظن أنك لم ترى مثله، والعجب والتعجب حالات تتناقب الشخص وقت أن يكون جاهلا بالسبب وراء الشيء»[3].

ب/مفهوم العجائبية اصطلاحا :

إن الأدب العجائبي أو الفانتاستيكي يتجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع واللاعاقل عبر خاصيتي التعجيب والتدهيش، وصارت هاتان الخاصيتان من مظاهر الإبداع الفني والروائي والقصصي، باعتبار العجائبي نوعا من الكتابة السردية ذات سيمات وخصائص فكرية وفنية حيث « يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة»[4]، التي تساعد على بناء النص الإبداعي، ويملك خاصة وخصوصية مغرية للقراءة والتأمل.

---

[1] ـ سورة الرّعد ، الآية 5.
[2] ـ سناء شعلان، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية والقصة القصيرة ، الأردن ، 1970 إلى 2002، ص 17.
[3] ـ المرجع نفسه، صفحة نفسها.
[4] ـ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي، ص 08.

ونستطيع الآن، أن نفهم موقع العجائبي بين الواقع والمتخيل، بوصفه مواجهة المتلقي لقوانين غير طبيعية، وكل هذا سبب التردد والحيرة والقلق والدهشة له، وتكمن الملامسات والطوائف للعجائبي، فقد أعلن تودورف أكثر من مرّة أن الخطر يحدق« بالعجائبي من كل جهة، وأنه يحيا حياة ملؤها المخاطر وهو المخاطر وهو معرض للتلاشي من كل لحظة»[1].

ويرى **لؤي علي خليل** أن العجائبي في مفهومه العام« هو تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر»[2]، ومرد هذا التردد حسبه « الحيرة في تفسير الواقعة الخارقة بين ما هو طبيعي وما هو فوق طبيعي»[3].

ويتحقق هذا التردد بمعية من العجائبي، وهذا باشتراط« تجاوز الحدث الخارق مع الأحداث الطبيعية، من غير انتصار لأي منهما، كي يبقى النص ثابتا على الحافة بين الولاء إلى نظم الحقيقة الواقعية، والولاء إلى نظم أخرى فوق الطبيعة»[4]، وبين هذا وذاك تتحقق المزاوجة بين الواقعي وفوق الطبيعي، وهما عالمان متناقضان، يتميز: أولهما بأنه عالم محدود في حين يتميز ثانيهما : بأنه عالم غير محدود، ولما كان عالم فوق الواقعي العجيب لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عنه، فإن إقحامه، وتجسيدا الرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره.

---

[1] ـ ترفتان تودورف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، الرباط، ط1، 1993، ص 65.

[2] ـ لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج و المناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق 2007، ص 09.

[3] ـ المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[4] ـ سليمان محمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البُستي، غريب الحديث، تحقيق:عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، ج1، جامعة أم القرى، مكتبة البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، 1402 هـ/ 1982م، ص 70.

4/ الغرائبي لغة واصطلاحا :

أ/ الغريب لغة

« الغريب من الكلام إنما هو الغامض البعيد من الفهم كالغريب من الناس، إنما هو البعيد عن الوطن المنقطع عن الأهل، ومنه قولك للرجل إذا نحيته أو أقصيته: أغرُب عني أي ابعد »[1].

والغريب من الكلام يقال به على وجهين: أحدهما أن يراد به بعيد المعنى غامضُه، لا يتناوله الفهم إلا عن بعدٍ ومعناه فكر، و الوجه الآخر أن يراد به الكلام من بعدت به الدار ونأى به المحل من شواذِّ قبائل العرب[2].

وقوله تعالى: « **رَبُّ المَشْرِقَيْنْ ورَبُّ المَغْرِبيْنِ**»[3] الأول أقصى ما تنتهي إليه الشمس والصيف، والآخر ما تنتهي به الشتاء، وبين الأقصى والأدنى مائة وثمانون مغربا. أمّا الغريب عند **الفراهدي** هو: الغامض من الكلام« وغربت الكلمة غَرابِغَة وصاحبه مغرب»[4].

ب /**الغرائبي الغريب : اصطلاحا :**

لقد استعملت ولو نسبيا مصطلحات الغرابة والغريب والغرائبي والغرائبية (نسبة إلى جمع الغريب والغريبة الغرائب) مقابلا من المقابلات الأخرى لمفرده Fantastique الأصلية، وهو ما خلق لبسا واضحا في دلالات المفاهيم وحدودها في إطار الدراسات المتعلقة بموضوع العجائبي، وقد تعددت الآراء حول مصطلح الغرائبي، وكما يرى **تودوروف** أنه ملزم بتحديد الحقول القريبة منه، مثل« العجائبي الغريب معاذير العجائبي وتلك البعيدة عنه نسبيا، كالروايات البوليسية أو أدب الخيال كحكايات الجن العجيب المبالغ

---

[1] ـ أبو سليمان حمد بن محمد إبراهيم الخطابي البسني، غريب الحديث، ص71.
[2] ـالمرجع نفسه، صفحة نفسها.
[3] ـ سورة الرحمان ، الآية 17.
[4] ـ أبو الرحمان الخليل بن أحمد الفراهدي، العين، تحقيق : مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج4، ص 411.

الغرائبي جدا لكي يسد بعض تغيرات المفهوم»[1]، وهذا يعني أن الغريب هو الذي تبدو أحداثه فوق الطبيعة على طول القصة، وفي النهاية تلقي تفسيرا عقلانيا[2]، وبمعنى أن الأحداث التي تظهر في بداية الرواية أو النص الإبداعي خارقة أو غير قابلة للتفسير، وسرعان ما تتحول في النهاية إلى أحداث عادية ومفهومة، ويعود ذالك إلى سببين: فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلا (عبارة عن خيال أو أحلام) وإما أن وقوعها كان صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير.

أما الغرائبي، فيمثل **لدى فرويد**« الشعور بأن الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي ويمكن اعتباره حالة خاصة لشعور الغرائبية الذي يحوي في الوقت نفسه اضطرابا للإدراك المميز وبداية الشعور بفقدان الشخصية».[3]

والشعور عند فرويد هو القلق الذي يحدث عند فقدان الإحساس بالألفة، وعندما يظهر شيء ما غير واقعي فيما كان يعد حتى ذاك الحين خرافيا يستحيل ظهوره، وهذا الشعور هو وليدة العقدة النفسية للإنسان منذ الطفولة (المشاعر والرغبات المكبوتة).

والغرائبي ليس جنسا واضح الحدود، بخلاف العجائبي، ويعتبر أدق إنه ليس محدود إلا من جانب واحد، وهو التفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقي[4].

وبمعنى أن الغرائبي يتنوع، وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة والثقافة الخاصة والزمن والمكان، والحالة النفسية، فهو بذالك على خلاف العجائبي الذي يمس دائما مالا يمكن أن يحدث.

[1] ـ ينظر نزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 63.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 68.
[3] ـ سنان شعلان،السرد الغرائبي والعجائبي، ص 25.
[4] ـ بنظر المرجع نفسه، صفحة نفسها.

5/ الأسطورة :

« تقترن الأسطورة بالعجائبي في بعض الأحيان على أنها حقل يندرج داخل جنس واحد مع أنه اقتران يشوبه نوع من التمييع لحدود المفاهيم، ولعل الباعث على اعتقاد هذا الاقتران لدى بعض الدارسين كونهما يلتقيان في الانشغال على اللأمألوف ولو بنسب مختلفة»[1].

«فالأسطورة في جوهرها عبارة عن الحكاية التي تروي تاريخا مقدسا، تروي حدث جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي هو زمن البدايات، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجْتَرَحَتْها الكائنات العليا ..... باختصار تصف الأساطير مختلفة الأوجه تفجر القدسي (أو الخارق) في العالم »[2].

وكأن الأسطورة لها علاقة وثيقة بالآلهة وبالكائنات الفوق بشرية، وبالواقع التي حدثت منذ نشوء العالم، فزمانها هو زمان البدايات ذي الصيغة المقدسة أي أن أحداثها تقع خارج حياة البشر، وخارج الزمن الدنيوي، كما أنه تأسس التاريخ المقدس والحقيقة المطلقة مما يعني أن ارتباطها بالمقدس هو ارتباط بالدين في المقام الأول، أي أنها بمثابة الحكاية التي تستجيب لحاجة دينية عميقة وتطلعات أخلقية[3].

ولهذا فإن الأسطورة هي بتعبير بعضهم وجودها من حيث أنها تروي الكيفية التي نشأ بها هذا الشيء أو ذاك فضلا عن أنها ترتبط بالواقع في أولوياته وأبطالها كائنات خارقة يعرفون بما حققوا في عصور التكوين .... وإذا أردنا أن نحدد مجال الأسطورة فإننا نشير إلى أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة و الكون»[4].

---

[1] ـ ينظر لؤي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث (م. س) ص 173 نقلا عن: عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتورا في النقد المعاصر، جامعة وهران، 2011 - 2012، ص 92.

[2] ـ إليا مرسيا، مظاهرة الأسطورة، نثر،نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق،1991، ص 10.

[3] ـ إليا مرسيا، مظاهرة الأسطورة، ص 22 - 23.

[4] ـ عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، مع مسرد انجليزي ـ عربي ـ لبنان، سنة 1983، ص 63.

«وذلك لما هو معلوم من الأساطير الشعبية تتركز فيها غالبا تجارب الإنسانية البدائية وهي تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان، القوي الطبيعية ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية، باستطاعة الأديب أن يتلفظ منها ما يشاء من التجارب البشرية وأن يتخذ منها هياكل لأدبه بشرط أن يكون خياله من القوة، بحيث يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر»[1].

« والأسطورة، حكاية مقدسة تقليدية، بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل، بالرواية الشفهية، مما يجعلها ذاكرة الجماعة، التي تحفظ قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها، وتنقلها للأجيال المتعاقبة، وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس »[2].

ويثبت لنا القرآن الكريم علاقة كلمة الأسطورة عند العرب بتلك التصورات الدينية الاعتقادية مصدقا لقوله« **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَلِينَ اِكْتَتَبْهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاَ**»[3] فهي إشارة إلى قول أعداء النبي أن ما يأتي به في القرآن هو أساطير الأقوام السابقة تملى عليه وهو بدوره يكتبها.

يتخذ البعد الأسطوري في الرواية رمزا جماليا تعكس فيه التجربة البشرية، ولا شك في أن الأسطورة مجال من مجالات الفكر كانت لها إيجابيات في المجتمعات القديمة، حيث لعبت دورا مهما فكريا وحضاريا في تاريخ الشعوب، وأن فكرة البطولة والإتحاد والقوة والتطور الحضاري قد استلهمت مقوماتها من الأسطورة.

---

[1]ـ محمد منذور، الأدب ومذاهبه، منتدى سور الأزبكية، للطباعة والنشر والتوزيع، نهضة مصر، ص 14، www.books4all.net.

[2] ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، ط11، دار علاء الدين، دمشق 1996، ص 19.

[3] ـ سورة الفرقان، الآية 05.

المبحث الثاني: الشخصيات المتخيلة في رواية الملحمة.

الجانب المتخيل في رواية الملحمة :

تجلى الجانب التخييلي أو العجائبي في الرواية من خلال عناصر السرد، الشخصية الزمن، والحيز، وسنحاول أن نعرض أهم هذه المظاهر التي يتجلى فيها البعد المتخيل:

أ . الشخصيات : تمثل الشخصية مكونا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في الكتابة السردية، بل يمكن اعتبارها من أهم مكونات العمل الحكائي من حيث كونها عنصرا حيويا بإمكانه القيام « بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي »[1]، وقد كثرت هذه الشخصيات في الرواية:

1 . شخصية الأم زينب «التي تحكي بصورة عجائبية لمجموعة من شباب شجرة الدردار بمدينة أم العساكر تحكي لهم بطولات الشعب الجزائري ضد الغزو الغاصب والقادم من الجزيرة الغربية العامرة، فهي شخصية رافقت الأحداث منذ البداية وأضفت على التاريخ الكثير من التخييل الهادف إلى إبراز الحقائق المخزونة والغائبة، كما أعطت للرواية أيضا رونقا فنيا وإبداعا جماليا، وبينما هم كذلك في إحدى الليالي المظلمة وقد انطفأ القنديل التقليدي الذي كان يضيء الحلقة وما حولها لنفاذ طاقته، ولهب نسيم جنوني قوي حار لتلبد السماء بسحاب رعدي يوشك أن يمطر، وبينما هم يحدثون أنفسهم بالانفضاض من مجلسهم مخافة أن يهتن عليهم المطر وإذا حفيف خفيف غريب كأنه حفيف طائر ضخم يحوم بجناحيه يحوم على الفتيان المتحلقين في الظلماء، فيصابون من ذلك بذعر شديد، وإذا امرأة تبدو من خلال وميض البرق بين فينة وأخرى مسنة، أنيقة المظهر، نقية اللباس، تقتحم عليهم الحلقة، ثم تسلم، ثم تستأذن الفتيان في أن تقعد معهم لتشاركهم سمورهم الثقافي الممتع وإن أذن هم في ذلك لها، وهي تقول لهم في لهجة تبدو كأنها مألوفة لديهم ولديها:السلام

[1] ـ سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب،1997 ص 87.

عليكم، يا أولاد، تارة أخرى، أتأذنوا لي أن أسامركم، فأسمع منكم، كما تسمعون مني أيضا»[1].

وبعد اعتياد فتيان مدينة أم العساكر الخضراء الجلوس تحت شجرة الدردار في ليالي الصيف إذ فاجائهم ذلك القدوم المخيف والمرعب للأم زينب على غير موعد وسلمت عليهم « فازداد ذعر الفتيان المتحلقين من كلامها ،ضانين السيدة المسنة التي اقتحمت عليهم مجلسهم جنية شريرة تريد أن تؤذيهم وتعبث بعقولهم»[2]، وجعلهم يطلبون منها التعريف بنفسها قائلين « أيتها السيدة الوقور؟ ما جاء بك إلى مجلسنا؟ وكيف نجالس من لا نعرف؟ »[3]

خرجت الشخصية الروائية عن نمطها المألوف إلى نمط آخر يتميز بالغرابة والغموض، محطمة بذلك دلالتها المستقرة في الأذهان، فـ« أي شخصية يخلقها الروائي مهما ابتعدت عن الأنماط المألوفة أو مهما تميزت بالغرابة، وقد نقول بالشذوذ، أو مشروع ووارد بالنسبة للروائي، شريطة أن يقنعنا بهذه الشخصية، ويقنعنا بوجودها، وتحركها وطاقتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية»[4] .

وظل التساؤل والتعجيب والحيرة يحوم على الفتية حول ماهية هذه الشخصية العجائبية وكيفية إقدامها على مجلسهم« أنا ؟ تريدون معرفة اسمي؟ اسمي زينب، وإن شئتم نادوني باسم الأم زينب، وستعرفون إن قبلتموني بينكم، من سماني بذلك، بعدا ....وأنا في الحقيقة من أهل المدينة الفاضلة لا من أهل مدينتكم هذه التاريخية التي حبيت برجل عظيم كالأمير»[5]، والأعجب من ذلك أن الأم زينب، لم تكن من أهل المدينة الفاضلة أصلا« ومنهم من كان يرى أنها لا هي من الإنس ولا هي من الجن، ولا هي من الشياطين ولاهي

[1] ـ عبد الملك مرتاض : ثلاثية الجزائر، الأعمال السردية الكاملة، تقديم : أ.د.يوسف وغليسي، منشورات مختبر السرد العربي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2012، المجلد 3(الملحمة)، ص 07 08.

[2]ـ الملحمة، ص 8.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 8.

[4] ـ جبرا إبراهيم، الفن والعلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1988، ص 348.

[5] ـ المصدر السابق، ص 9.

من الملائكة، ولكنها كائن عجائبي أتى من تلقاء جبل قاف منذ القدم السحيق بصيحة بدل من الأبدال»[1].

امتد خيال الروائي في وصف الأم زينب شخصية عجائبية بارزة في الرواية ويتعلق الأمر بكيفية مجيئها إلى المدينة الفاضلة وهي ليست من أهلها إلا أنها عالقة بأخبار الأولين وأحوال هذه المدينة الفاضلة فهذا سيء عجيب، فلا هي من الجن ولا الإنس ولاهي من الملائكة ولا الشياطين فليس لها مثيل في الوجود، فهي امرأة غريبة عجيبة كانت كثيرة التحنث والتعبد، وتتميز بقوة الذاكرة حيث أذهلت الفتية المجتمعين حول شجرة الدردار وتقدم لنا هذه الشخصية تحديا بقدراتها العديدة والمختلفة، ولهذا كان لها حضورا قويا ومتفردا في الرواية.

وفي سياق آخر« كانت الأم زينب في زهاء التسعين من عمرها، بل كان من الناس في المدينة الفاضلة التي جاءت منها إلى حلقة الفتيان الذين كانوا سامرين تحت شجرة الدردار، من يبلغ بسنها قرنا كاملا، في حين كان بعض شيوخ المدينة، ممن أوتوا حكمة وعلما، يعود بسنها الحقيقية إلى خمسة قرون إلى الوراء، زاعما أنها كانت من المعقرين، إذ لا أحد يعرف تاريخ ميلادها بالتدقيق، وكل ما في الأمر أن الشيوخ الكبار في المدينة الفاضلة حين ولدوا وجدوا الأم زينب في تلك الهيئة من السن التي تبدو عليها الآن»[2]، فقد تضاربت الأخبار واختلفت الآراء في المدينة الفاضلة حول شخصية الأم زينب في حقيقة عمرها ، فكانوا يشككون في ذلك، فكيف لشخص عادي أن يعيش خمسة قرون، وهناك من يزعمون أيضا أنها من المعمرين، فلا أحد يعرف تاريخ ميلادها بالتدقيق وفي ظل الحديث يأتي تعريف الدكتور **سعيد يقطين** والذي يشترك فيه العديد من المشتغلين بهذا النمط وهو المفهوم الذي يجعل« العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل

[1] ـ الملحمة، ص 12.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 11.

(الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا إذا كان يتصل بالواقع لا كما هو في الوعي المشترك»[1].

2. شخصية البدل (الأبدال والأم زينب) : اتخذت الأم زينب بيتا لها معبدا بجوار شجرة مخضرة تحتها عين ماء جارية« فزارها يوما بالصدفة السعيدة، أحد أبدال الإقليم الذي كانت تبجد فيه الأم زينب، فأكرمت وفادته، وأحسنت ضيافته، وصنعت له عشاءً من مرق العدس والخبز اليابس والملح والزيتون، وذلك كان أفخر أطباقها، فأخبرها البدل أنه قاصد إلى سياحة روحية في جبل قاف، وسينزل عليها حيث يعود، إن شاء الله، وسيدعو لها هناك بخير ما كادت الأم زينب تسمع منه ذلك حتى أجهشت بالبكاء إجهاشا غريبا، بدأت تنتحب في نشيج متواصل« وهي تقبل قدمي البدل الصالح ، وتمطرها دموعا غزيرا ..... اندهش البدل لسلوكها وحار في أمرها فخاطبها (.....) : يا سبحان الله ! ما دهاك.

أيتها المرأة الصالحة ؟ أأكون قد أذنبت في حقك فأكون من المليمين ؟ كلا أيها البدل الكريم ؟ حاشا لله أن تكون قد أذنبت في حقي وأنت أولياء الله الصالحين، ولكني سمعت بجبل قاف وعجائبه وبركاته وخيراته وأنواره ومقاماته»[2].

«وهل لي أن أطلب إليك أن تحملني معك إلى جبل قاف فتضعني تحت جناحك فتتم لي السعادة العظمى التي ظلت أحلم بها عمري الطويل ولكني لم أحققها»[3].

ركز الروائي على جبل قاف من خلال شخصية الأم زينب لأنه جبل العجائب و البركات والخيرات، ولعلو مكانه وارتفاع مقامه، فهو بالنسبة للأم زينب مكان مقدس وعظيم يلجأ إليه العباد والزهاد و الصالحين لتخليصهم مما يعانون، وهذا الخلاص للبشر يأتي داخل كل نفس وهذا التغيير يبدأ من الذات الفردية والجمعية، واسم جبل قاف دلالة على المبالغة في بعد هذا المكان، ويرمز إليه أيضا عند المتصوفة إلى الاستغناء والكبرياء.

[1] ـ سعيد يقطين : السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، لبنان، 1433ه/2012 م، ص 233.

[2] ـ الملحمة، ص 13.

[3] ـالمصدر نفسه، ص 14.

وفي ظل الحديث عن الذات يحضرنا **ميخائيل باختين** بأن« الأنا تختبئ في الآخر والآخرين، إنها ترغب أن تكون أنا أخرى للآخرين، أن تخترق عالم الآخرين كآخر وأن تطرح عنها ثقل الأنا المتفردة في كلمة (الأنا الموجودة لذاتها) »[1].

واصلت الأم زينب حكايتها لفتيان شجرة الدردار حول أخبار هذه المدينة الفاضلة تحت إصرارها بأن ترافق هذا البدل الذي يعد وليا من الأولياء الصالحين ليقوم بزيارة جبل قاف وأن يأخذها ويضعها تحت جناحه لتحقق تلك الأمنية التي لطالما انتظرتها منذ أمد بعيد، ولم تتحقق بعد، وقد ذهب خيال المؤلف إلى أبعد مما كان عليه سابقا وتجلى في ذلك الحوار الذي دار بين البدل والأم زينب في رسم صورة خيالية تعكس تلك النوازع البشرية المتمثلة في النفس البشرية والحيوانية التي فطرت على حب الحياة والبقاء فيها، ولعل الصواب في معنى الأبدال يراد به الصفوة والنخبة المتميزة كالأنبياء والرسل عليهم السلام ثم المؤمنين المخلصين والعباد والزهاد كأمثال الأم زينب، ولكي تحقق تلك الأمنية لزيارتها لجبل قاف الذي يسود فيه العلم والرخاء والطمأنينة والذي يعد أيضا مظهرا من مظاهر الجمال الرباني والبحث عن الذات لأن« اللذة الجمالية هي لذة الذات الآخذة شكلا موضوعيا فأن نختبر لذة جمالية يعني نمتلك لذة ذاتية بالمعنى الموضوعي، وهي لذة متميزة عن الذات، هي أن يكون المرء في حالة تقمص معها، بصورة أكثر دقة فإن الفقدان يمتلك متغيرين: التقمص أو التماهي (وهو نزوع فردي) و"التجريد " (وهو نزوع عام)»[2].

أدخل البدل السعادة في قلب الأم زينب وتحققت الأمنية بعد أن استخار الله في أمرها «ابشري بالسعادة العظيمة، أيتها المرأة الصالحة فهائي يا ولية ثيابك واركبي كاهلي لعلي أستطيع احتمالك بصحبتي، إن يسر الله لنا التحليق في الفضاء السحيق»[3] وبعد أن استجاب

[1] ـ تزفيتان تودوروف "ميخائيل باختين ": المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996، ص 181.
[2] ـالمرجع نفسه، ص 182 ـ ص 183.
[3] ـ الملحمة، ص 14.

الله تعالى لدعاء البدل الكريم في أمرها سجدت الأم زينب شاكرة لله، ثم هيأت نفسها لهذه الرحلة العجيبة.

« ويقال إن هذا البدل هو الذي سماها زينب بعد أن كانت تسمى من قبل ذلك بأسماء كثيرة مثل: بثينة، وسعاد، وهند، ودعد، وتماضر، فقال لها البدل: إنما تملك أسماء جاهلية وقد لا تليق بامرأة عابدة تائبة، سائحة مثلك، ولا أرى أن يناديك الصالحون في جبل قاف بأحد تلك الأسماء، فهل لكي في اسم زينب، وهو اسم لإحدى نساء الرسول، صلى الله عليه وسلم، وأنت امرأة لست كأحد من النساء، بل أنت من الصالحين؟ فمنذ ذلك اليوم آثرت المرأة الصالحة أن لا تتسمى بأي من تلك الأسماء الخمسة واختارت تسمية البدل الكريم عليها ثم إنضاف إليها لقب الإجلال الأم فأمست تسمى في المدينة الفاضلة " الأم زينب»[1].

لقد أشار المؤلف في ذكر أسماء جاهلية كانت تسمى بها **الأم زينب** قبل توبتها ك **بثينة سعاد، هند، دعد** و**تماضر** ولعلها توحي إلى« **بثينة** رمز للمرأة الحسناء نضرة لينة ناعمة **تماضر** ناعمة العيش، **دعد** من تعد وببطء لامتلاء جسمها وسمنها، حرباء، **سعاد** رمز للسعادة وخلاق للبؤس، **هند** فهو المائة من الإبل وهو اسم لبلد »[2]، فقد جعل العرب في الجاهلية أسماء هذه النساء رمزا لإدراك الجمال والسعادة واستمرارية الحياة، وكثيرا ما يتغنى بها شعراء الجاهلية في دواوينهم الشعرية، ويتغزلون بها، فهي المثل الأعلى للجمال عندهم وركنا أساسيا في حياتهم، وليس لدى الشعراء فحسب، بل أيضا في جميع مجلات الحياة فهي الحبيبة والأم والأخت والمربية، فافتتن بها الشاعر الجاهلي، ولما جاء الإسلام نبذ هذه الأسماء ودعا إلى تركها، وأعاد للمرأة العربية اسما يليق بها، والحفاظ على كرامتها وشرفها بأسماء دينية كـ **زينب** مثلا فهي اسم لإحدى نساء الرسول صلى الله عليه وسلم ورمزا «للشجرة الحسنة المنظر وطيبة الرائحة»[3].

---

[1] ـ الملحمة، ص 14.

[2] ـ ينظر حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان 1424هـ / 2003م، ص 75 - 77 - 82 - 104.

[3] ـالمرجع نفسه، ص 85.

تمثل الشخصية الروائية **الأم زينب** كيانا موجودا داخل المتن الروائي الذي ركن إليه المؤلف في المتخيل السردي، واعتبارها رواية لأخبار المحروسة المحمية البيضاء، في صراعها مع الوحش القادم من الجزيرة الغربية العامرة، فهي رمز للفطرة السلمية والصافية لهذه الأمة، ومع وصولنا إلى جبل قاف، جبل العجائب والبركات والخيرات« لأنها حين زارت جبل قاف مع البدل الكريم، التقت بكثير من الأولياء الصالحين هناك وجلست في مجلس السيد **الخضر عليه السلام** فاستمعت منه، وتقربت إليه، فهو الذي علمها كثيرا من الأخبار والأسرار والحكم والعلوم واللغات، وهنالك كرعت الأم زينب من ماء عين الحياة العذب الزلال فهي خالدة تشهد كل الأحداث والخطوب في العالم، فهي ليست بدعا من السيد **الخضر** نفسه الذي شرب من عين الحياة فخلد إلى أن يقتل الدجال حين يخرج آخر الزمان»[1].

وهذا ما نلتمسه بوضوح عندما استحضر الروائي هذا المقطع النص القرآني من خلال التقاء **موسى** في مجلس **الخضر** عليهما السلام لطلب العلم ويتجلى ذلك في قوله تعالى« **قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِي مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا**»[2]، و**الخضر** عليه السلام يعد بمثابة الرجل العالم المطلع على كل شيء، أما في الرواية تتخذ **الأم زينب** دور **موسى** عليه السلام وتلتقي بهذا الرجل الصالح ليعلمها.

إن العملية الإبداعية التي يمارسها الروائي، هي حمل المادة التراثية من حيزها ومكانها إلى المادة الموظفة « وتكون العلاقة في هذا الحال بين النص الحاضر والنص الغائب علاقة مشابهة، لا يحدث أي تغيير للنص الغائب سواء على مستوى التركيب أم الدلالة أما السياق ويأتي في كثير من الأحيان على شكل تنصيص»[3].

---

[1] ـ الملحمة، ص 17.

[2] ـ سورة الكهف، الآية 66 ـ 67.

[3] ـ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002 ص 90.

توظيف التراث الديني في الرواية :

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الروائي موضوعه وأسقطها على عمله الإبداعي، لارتباطها الوثيق بوجدان الناس ولتأثيرها الكبير في نفوسهم لما لها من قدسية ولصدق تجارب شخصياتها، كالأنبياء والرسل عليهم السلام، ولذلك نلتمس حضورا مكثفا للنزعة الدينية تمثلت في قصة سيدنا **الخضر** مع **موسى** عليهما السلام فهي من روائع القصص بما احتوته من غرائب الأخبار، وعجائب الأمور، وبرز فيها جليا علم الله المسبق لكل الحوادث، والذي يحيط بكل شيء قصور العلم البشري عن معرفة أمور كثيرة، وذلك مصدقا لقوله« **فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آَتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا**»[1] ولقد خرق السفينة وقتل الغلام، وأقيم الجدار، وإن هذه الأسباب غابت عن **موسى** عليه السالم ويحتاج إلى علم وصبر، وظن أن ما فعله الخضر شرا فتبين له أنه خير كله، وتلك الأفعال الإنسانية قابلها الذي جاء عن أمر الله ونجد الفعل الإنساني قد اتسم بالظلم، ولكن الفعل الإلهي ينتصر للمظلوم، وكذلك ما فعله الوحش الرهيب في المدينة الفاضلة أجبر الأم زينب على الذهاب إلى جبل قاف للتخفيف عن الحزن والآلام التي لحق بها، وهذا ما جرى من خلال قصة سيدنا موسى وفتاه، وبحثهما عن السيد **الخضر**، لأن الإنسان لا يدرك كل ما يتمناه دفعة واحدة، بل يكفيه شرف المحاولة وعدم الاستسلام والخضوع، وفي هذا الإطار يجب التنويه إلى أن حضور التراث الديني داخل الرواية لا يعبر فقط عن سعة الثقافة الدينية وإنما تأكيد كذلك على أهمية التراث الديني الذي هو في الحقيقة استحضار للواقع الفكري الثقافي العربي، وأصبح أيضا تراثا حضاريا يقبل بتعدد الأديان والتراث« بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال»[2].

تميز المتخيل السردي في تتابع أحداث الرواية عندما أحدث المؤلف وجه التشابه والمقارنة بين **الأم زينب** و**النبي الخضر** عليه السلام ويتعلق الأمر بالماء الذي شربت منه

[1] ـ سورة الكهف، الآية 65.

[2] ـ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان 1992، ص 144.

هذه الشخصية العجائبية « من أجل أن تطفئ ظمأها، لأنها لا تظمأ أبدا، ولكن ليذكرها بماء عين الحياة العجيب»[1]، وذلك مصدقا لقوله تعالى« **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَ شَيْءٍ حَيَّ أَفَلاَ تُؤْمِنُونَ** »[2]، وهذه المياه العجيبة جعلتها خالدة في الحياة الأبدية فهي حياة بلا موت، ولهذا كانت **الأم زينب** حاضرة وشاهدة على كل الأحداث التاريخية بكل تفاصيلها منذ زمن بعيد ورافقت كل التحولات التي وقعت في تاريخ المدينة الفاضلة والمحروسة المحمية البيضاء.

3 . شخصية الوحش الرهيب :

بعدما كانت المدينة الفاضلة آمنة مطمئنة تعيش في وفاء وسعادة ورخاء هجم على أهلها هذا الوحش الرهيب « بحكم بهميته لا يفهم أي لغة بشرية ، إلا لغة القتل (...) لعته كانت النيران، سيرته كانت الظلم واقتراف الأذى (...) لم يكن يتدين بدين، لم يكن يؤمن بمبدأ كان يسخر من القيم العليا ولا يقربها»[3].

وقد غزا أرض المدينة الفاضلة مخربا ومدمرا ومدنسا « فلا أحد يعرف إن كان هذا الوحش إنسيا أو جنيا، وهل كان له أبوان آدميان أصلا، أو هو من عطاء المدينة في الغابة ! بل قيل: إن هذا الوحش أتى أصلا من كوكب بعيد من المنظومة الشمسية (...) وهؤلاء يصورون هذا الوحش مشوه الخلقة بشعا لا تطيق العين النظر إليه، ولذلك يطلق عليه بعض شيوخ المدينة الفاضلة الغول ويستريحون، تهربا من نطق لفظين اثنين في اسمه الذي هو الوحش الرهيب»[4]، قام هنا الروائي بشخصية الوحش (المستعمر) حيث نسب إليه فعل الخلقة، وقال له أبوان من الإنس أو الجن، وجعل المستعمر في شكل شخصية لها خصائص معينة تميز بها.

وقد امتد الجانب التخييلي للكاتب نظرا لما قام به الوحش الرهيب من أعمال وحشية وهمجية وأفعال غير أخلاقية في حق الأبرياء من سكان المدينة الفاضلة، وإن شخصية تتسم

---

[1] ـ الملحمة، ص 18.
[2] ـ الأنبياء ، الآية 30.
[3] ـالمصدر السابق، ص 55.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 82.

بهذه الصفات القبيحة والغريبة، إنما هي صورة تعكس واقع الانحطاط الذي وصل إليه الغزو الإسباني لأرض الجزائر، وهذا ما أكده **علي حرب** في هذه المسألة التي تجمع بين التخييلي والواقعي في المتن الحكائي الذي« يرفض الواقع ويقاومه بخلق واقع آخر مواز له أو بديل عنه يمثله»[1].

توظيف التراث العربي في الرواية :

لقد امتد خيال الروائي في إعطائنا أصل وملامح هذا الوحش فجعله« ابن زنا وضعته أمه وهي متخفية عن الأنظار في الغابة، ثم تركه هناك لقدره، فمرت به ظبية، بالقدر المقدر وحنت عليه، وبدأت ترضعه إلى أن بدأ يحبوا، ثم يمشي على رجليه»[2].

« إن الوعي الجدي بالتراث وأشكاله المختلفة يقوم على خلفية مكونة من مجموع تجارب نصية سابقة كان المبدع، قد اشتغل على مادتها قصد تحويرها بطريقته الخاصة وجعلها قابلة للاستمرار، والتجدد ضمن أطر فنية ومعرفية جديدة تلائم العصر والإنسان معا»[3]، وهذا ما نلتمسه لدى المؤلف لاستدعائه لقصة **حي بن يقظان** وإن أول ما يلفت النظر في تربية **حي بن يقظان** هو ذلك الحنان الذي تضفيه الظبية على ربيبها حي وبعد موتها نجد **حي بن يقظان** إنسانا يعيش بعيدا عن المجتمع يسعى إلى المعرفة ويكتسبها متطورا بكل الأساليب وتمثل هذه القصة أيضا العقل الإنساني الذي يغمره نور العالم، العلوي فيصل إلى حقائق الكون والوجود بالفطرة والتأمل، وتؤكد هذه القصة عن أهمية التجربة الذاتية في الخبرة الفكرية الدينية، ومعنى اسم **حي بن يقظان** لم يكن وليد صدفة فإنه « يرمز إلى العقل البشري الذي ارتقى بالمعرفة حتى أدرك:1. واجب الوجود (الله)، 2. روحانية النفس، 3. خلود النفس، 4. سعادتها في تأمل واجب الوجود»[4].

---

[1] ـ علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط4 ، لبنان، المغرب، 2005، ص 39.

[2] ـ الملحمة، ص 80.

[3] ـ نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية " روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج " مقاربة تحليلية تأويلية ، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه في العلوم في الأدب الحديث ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 / 2012، ص 35.

[4] ـ أبو بكر طفيل، حي بن يقظان، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرعاية، الجزائر، 2011، ص 163.

ويرى **ابن طفيل** في قصة **حي بن يقطان** أن هنالك فرضيتين عن أصل وولادة حي ففي الافتراض الأول: يرى أن حي تولد من الطين دون أم ولا أب في حد قوله« زعموا أنه تولد من الأرض، فإنهم قالوا أن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام حتى امتزج فيها الحار بالبارد والرطب باليابس، فهي ولادة طبيعية، أما الافتراض الثاني: يرى أن حي هو طفل شرعي لأبوين في جزيرة قريبة دون علم الفلك وكانت له أخت ذات جمال وحسن باهر، فعضلها ومنعها الأزواج إذا لم يجد لها كفوا وكان له قريب يسمى يقطان فتزوجها سرا، على وجه جائز في مذهبهم المشهور في زمنهم، ثم أنها حملت منه، فوضعت طفلا»[1]، ولما خافت أم حي عليه من هذا الملك وضعته في قارب صغيرا استقر على ضفاف الجزيرة فتلقته غزالة كانت قد فقد ولدها، .... ولما سمعت الصوت ظنته ولدها، فتتبعت الصوت حتى وصلت إلى التابوت .... فحنت الظبية عليه ورئمت به وألقمته حلمتها، واروته لبنا سائغا، وما زالت تتعهد وتربيه وتدفع عنه الأذى»[2] وقد رمز المؤلف للوحش الرهيب **بحي بن يقطان** ولعل السبب في كونه إنسان نشأ وترعرع وترقت معارفه في عزلة تامة عن أي مؤثر إنساني أو ثقافي، وغير قادر على اكتساب هويته المدنية لأنه لم يكن متصلا بالمجتمع، فهو كائن بدائي كان لصيقا بالطبيعة، ويعيش في مجاهل الغابة مع عالم الحيوانات، فهو وحش لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية المكتملة ومما ينبغي إضافته أيضا في اعتماد المؤلف على هذا الأصل المجهول للوحش لغرض إثارة العجائبية ضمن التخييل السردي، وجعل المتلقي يلفت الانتباه، وعلى هذا المستوى يكشف لنا **سعيد يقطين** ويؤكد أن هذا التفاعل النصي أو ما يصطلح عليه أكثر تحديدا بـ التناص قد أخذ « بعدا اسكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة، وعلى عكس من ذلك نجد التناص في حال التقطع يأخذ من خلال علاقة

[1] ـ أبو بكر طفيل، حي بن يقطان، ص 28 - 29.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 30 - ص 31.

خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق، فيتأنس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق»[1].

وفي السياق نفسه يتدخل المؤلف في توجيه العجائبية وفق الآراء والأفكار والمعتقدات التي تؤمن بها الشعب الجزائري فهو « من أبوين مجهولين عثر عليه أحد الصيادين الغجريين في الغابة في يوم ممطر .... فكان الوحش يعيش مع الصياد في كوخه، ولم يلبث أن تمرس على الصيد وتضرى عليه فصار يساعد الصياد في اقتناص الحيوانات بل فاقه في ذلك فوقا عظيما (....) فلما كان ذات يوم يصطحب الصياد في مجاهل الغابة، أخطأ الوحش الرهيب في أمر فغضب عليه الصياد غضبا شديدا وهدده بالضرب (...) فانتظر الوحش الرهيب إلى أن أمكنته الفرصة يوما، فطعن الصياد العجوز بحديدة كان يصطاد بها فقتله ثم تركه نهشا لسباع الغابة فلم يوار جثته»[2].

في هذا المقطع الروائي العجائبي الذي رسم المؤلف للوحش الرهيب يمثل مشهدا حيا لغطرسة وعدوانية هذا المستعمر الغربي الذي أراد تركيع الشعب الجزائري، وأن يجعله يجثوا على الركب إلا أن الشعب الأبي قابل كل هذه الوحشية والعنصرية الحيوانية بالرفض والصمود في وجه هذا العدو الغاضب، وعدم الرضوخ والاستسلام له لأنه شعب واعي ومتحضر ذو أبعاد فكرية وأخلاقية.

توظيف " ألف ليلة وليلة " في الرواية :

تعتبر ليالي "ألف ليلة وليلة" من أقدم النصوص الأدبية العربية التي كتب لها الخلود عبر الأزمنة المتلاحقة إلى اليوم لما تميزت به من سحر الكلمة، وحشد الرمز ودلالات الفن الإبداعي، وما يلتمسه المؤلف في روايته هو استحضار لتقنيات السرد العربي في قصة "ألف ليلة وليلة".

[1] ـ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 11.
[2] ـ الملحمة، ص 79 ـ ص 80.

والتي ميزته في سرد الليالي، فالأم وينب هنا شهرزاد عروس الليالي وزينتها، كما كان الحكي على امتداد الليالي في مثل« وكان سهرهم تحت شجرة الدردار قد يطول بعض الليالي الصيفية اللطيفة...»[1]

«وبينما هم كذلك في إحدى الليالي المظلمة، وقد كان الجو الليلي رطيبا ...»[2] "ولذلك كان ولا يزال نص الليالي معين فني لا يغيب عن أعين المبدع الأدبي منذ الزمن القديم واستمر عطاء الليالي إلى زمن الحداثة و العصرنة الذي أصبحت فيه الرواية الجنس الأدبي الأكثر قابلية لاحتواء السرد العربي، المتمثل في« حكايات "ألف ليلة وليلة" كما هي أيضا منارة المبدع الروائي الجديد الذي عكف عليها ليختار منها ما يناسب واقعه الذي يعيشه ويريد التعبير عنه بروح إبداعية جديدة، وأضحى سرد الليالي القلم المعبر عن آلام شعوب اليوم وآمالها»[3].

استحضر المبدع أجواء "ألف ليلة وليلة" الحكائية ليصور الواقع المرير الذي عاشته الأمة ولا تزال تعيش مرارته، وكأنها محصورة بين جدران الزمن الماضي الذي تلاشت به وأصبح نص الليالي المثبت في الرواية إطارا فنيا ومضمونا معرفيا استطاع المؤلف من خلاله نقل نختلف الظواهر الناتجة عن فساد هذا الوحش الرهيب (المستعمر) وسيطرة الرأي الواحد والصوت الواحد، ونقل ظاهرة السكوت التي عمت أرجاء الأمة مقابل بعض المحاولات الجريئة للبوح بالحقائق بشجاعة»[4].

إن نص رواية "الملحمة" الذي تفاعل مع نص"ألف ليلة وليلة" قد مثل نص التجاوز والخلق، وقد تعمق المبدع من خلاله لا لغرض النقل أو المحاكاة، بل لخلق نص جديد يوهم القارئ بأجواء تلك الحكايات القديمة، ثم يشده إلى أجواء المعاناة والقمع في الواقع واستغلال

[1] ـ الملحمة، ص07.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 47.
[3] ـ ينظر نجوى منصوري،الموروث السردي في الرواية الجزائرية " روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج"، ص 88 89.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 90.

شخصيات الزمن الماضي، من خلال نص الليالي كان مواتيا للتعبير عن الزمن الحاضر بنية الانتقاد والتغيير

ولذلك فإن **الأم زينب** اليوم ستبوح في سرد "الملحمة" بما خفي عند **شهرزاد**، فأخبار الدنيا ستنقلها بصراحة ودون خوف أو تزوير في وقائع التاريخ، أما شخصية **شهريار** فقد كانت تمثل الحاكم المتجبر، واحتوت هذه الشخصية في رواية "ألف ليلة وليلة" كل شخصية طاغية مستهترة، فرواية "الملحمة" التي تستحضر هذا الشكل التراثي لم تكن إلا استعراضا لأوجه الشبه بين ملوك الأمس في حكايات "ألف ليلة وليلة" وملك اليوم يتمثل في الوحش الرهيب صاحب السلطة الهجينة، فالفرق بين حكايات الأختين بين الأمس واليوم، هو أن ما تحكيه الأولى كان قصصا مختلفة من خيالها لأجل الهروب والانفلات من الحاكم، ولذلك اتصفت حكاياتها بالألفة والرقة والمتعة التي جذبته طوعا للإنصات، لكن ما تحكيه الثانية اليوم قصصا واقعية مفجعة غفل عنها المؤرخون وتجاهلوها، ويرفض سماعها.

«استطاعت **شهرزاد** بفضل سحرها وما نسج حولها من هالات أسطورية وعجائبية أن تدخل مجال الأدب بقوة، فهي أسطورة مقدسة في الفكر العربي والعالمي، وأصبحت رمزا للشوق الخرافي والأنوثة وسعة المعرفة كما هي أيضا رمز للثورة والانتصار، **فشهرزاد** رمزا للظهر والنقاء والعفاف، وجاءت لتخلص الرجل من غروره والمركزية لتقول أن لا سلطة فوق الله، و**شهرزاد** قارئة ألف كتاب، ورواية الليالي، المخلصة لبني جنسها من الانقراض ومنحت بذلك لنفسها حق الاستمرارية والحياة»[1].

4 . شخصية حسناء المدينة الفاضلة :

اتسمت شخصية حسناء المدينة الفاضلة هي الأخرى بطابع عجائبي، ونظرا للغموض الذي يحيط بها من كل جهة،« ولذلك شاع بين الشيوخ أن حسناء المدينة الفاضلة ليست في الحقيقة في أصلها من بنات المدينة الفاضلة، أي أنها لم تكن من نساء الإنس أصلا

[1] ـ ينظر سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، فرع الخطابات المستحدثة في الأدب العباسي، جامعة لحاج لخضر ـ باتنة 2009 / 2010، ص 31.

وإنما كانت من عرق نوراني لم يخلق من طين، ولا من نار، ولم يظهر منه على الأرض إلا مثال واحد كانت هذه الحسناء دون الناس أجمعين !»[1].

و«قيل إنها أجمل امرأة في الكون على وجه الإطلاق، وإلى اليوم لم ينلها أي من رجال قومها لعدم وجود كفؤ كريم يليق بحسبها ونسبها وجمالها وكمالها وعلمها وثقافتها وعقلها، وبمقامها الرفيع في المدينة الفاضلة »[2].

أما ما كان من أمر الحسناء يدخل أيضا في فضاء التخييلي العجائبي الذي أعطى للتاريخ إضافات كثيرة، والتي تجلت في بطش الوحش الرهيب وسيطرته على المدينة الفاضلة وكانت غايته من ذلك أن يجذب لفت انتباه الحسناء الجميلة ويستأثرها، فيتباهى بذلك بين الملوك قائلا: « إني لأبوا عذر هذه الحسناء، لم يطمثها من قبلي إنس ولا جان، فأنا الذي ذللها بعد شموس، وأنا الذي طوعها بعد إباء، حسناء الكون ... »[3].

وبعدما اشتد إغراء الوحش الرهيب بجمال الحسناء قرر في نفسه غزو هذه المدينة الفاضلة ومن معه من أعوانه،« حين تغلب على القسم الشمالي للمدينة الفاضلة يخرج كل ليلة إلى الشاطئ، ليشم نسيم البحر الليلي، وليرصد حسناء المدينة الفاضلة بعد أن سمع أنها تخرج كل ليلة إلى البحر مع الأسحار لتستحم في مياهه وهي عارية، كان يأتي ذلك كل ليلة لعله أن يصادفها فيسبيها فيسارع إلى اغتصابها»[4].

« ولكن كل هذا باء بالفشل ولم يحدث، فاشتد غضب الوحش الرهيب وحش كل الأمطار والإعصار»[5]، وبعد فشل خلعائه في العثور على الحسناء، فثارت حيوانيته التي شب عليها فكل يوم« يزداد بعدا عن الإنسانية المتمدنة، وتثبت التصاقه بالبهيمية الفظيعة وكل ما يتركه من تقتيل شنيع لم يكن يسعده ولا يرضيه، لم يكن يرضيه أن يقتل ألف أو ألفين، كان يمحق أهالي المحروسة المحمية البيضاء كلهم أجمعين، أكتعين، أبتعين

[1] ـ الملحمة، ص 69.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 98.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 99.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 107 108.
[5] ـ المصدر نفسه،ص 109.

أبصعين! بدأ بالمدينة الفاضلة ولكنه مد عينيه إلى مدينة الغنائم، فمدينة العلم، فمدينة المرجان، فمدينة العناب، وهو يغمض عينيه على الدواخل، وخصوصا مدينة الجدار ومدينة أم العساكر الخضراء ...»[1].

إن الصورة الخيالية التي قدمها لنا المؤلف لشخصية الوحش الرهيب تمثل تلك الأفعال الشنيعة والفظيعة والأخلاق الدنيئة التي مارسها في التاريخ، فهو بهيمة في حد ذاته وحيوانيته وبهيميته دفعته إلى ارتكابه لأفضع الجرائم، وهذا لسان حاله يقول: « أنا وحش أكثر مني إنسانا، فأنا أعتز بحيوانيتي أكثر مما أعتز بإنسانيتي لما قلت لكم قبلا أنا وحش رهيب حقا وصدقا»[2].

وبعد نضال وقتال حاد وزهق للأرواح سرعان ما استسلمت المدينة الفاضلة للوحش الرهيب وسيبت الحسناء بكل سهولة، و« لعل الحسناء تظاهرت بالاستسلام للوحش الرهيب من أجل أن تحاول تربيته تربية إنسانية، من أجل أن تمدنه، حتى لا تزداد البشرية من شره عناء وشقاء»[3].

ومن خلال هذه الشخصية العجائبية، استطاع المؤلف كشف النقاب عن الحقيقة بين الوحش الرهيب وحسناء المدينة في تلك الادعاءات التي جاء بها والمغطاة بالعسل كنشر التحضر والتمدن، لكن هذا الوحش الرهيب يمثل في حقيقة الأمر المستعمر المكر الذي يحمل في طياته الاستبداد والخبث والضغينة والحسد والحقد فكشفت عنه زيف الحقائق والوقائع، وحسناء المدينة رمز للحضارة والفكر، والعلم وما هي إلا حامية ومحافظة لجمال المدينة الفاضلة، وهذا ما عمد إليه المؤلف منطقيا في رسم صورة خيالية تعكس فيه حقيقة تاريخية تجلت في تلك « التحرشات الإسبانية بالسواحل الجزائرية، وما ولاها من حملات

[1] ـ الملحمة، ص 111 - 112.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 115.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 120.

استعمارية »[1]، سكت عنها التاريخ بعدما كان مخزونا غائبا في أوساط الساحة الأدبية فسلط عليه الأضواء.

« قاطعت الحسناء يا أولاد الوحش الرهيب كالمنتفضة عليه، المهتاجة غضبا منه وهي تقول في صوت هادئ متزن عميق حسبك ! لقد ذهبت، يا هذا، إلى بعيد ! إلى بعيد جدا ...فأنا أبعد منك، وأنت أبعد مني، أكثر مما تظن، كلانا بعيد عن الآخر، ولا رجاء في التقارب بيننا، كذلك أرى، وما أرى إلا صدقا وحقا، كيف ذلك أيتها الحسناء المغرورة ؟ كيف ذلك ؟ أنا ... متمدنة وأنت بهيمي . أنا متدينة وأنت ليس لك دين (...) أنا متعلمة وأنت جاهل (...) أنا طاهرة وأنت نجس أنتم لا تغتسلون من الجنابة، ولا تتوضؤون خمس مرات في اليوم. هذا خالص لنا وحدنا ، وقفا علينا، أنتم لا. أنا الآن متوضئة طاهرة، لقد توضأت بمياه البحر الباردة، فأنا متأهبة اللحظة للقاء الله، كذلك عقيدتنا وثقافتنا (...) أنا الذاكرة وأنت النسيان. أنا السلام وأنت الحرب، أنا المحبة وأنت الكراهية (...) أنا النور وأنت الظلام (...) فأنا وأنت كما ترى مختلفان اختلافا بعيدا »[2].

فمن خلال الحوار الذي دار بين حسناء المدينة والوحش الرهيب ظهرت عبقرية المؤلف في كشف عورة التاريخ الخفي الذي دفع الوحش الرهيب إلى سبي الحسناء الجميلة والاعتداء عليها بهذه الطريقة التي تربى عليها في الجزيرة الغربية العامرة، فالحسناء تمثل الفكر والعلم والوحش الرهيب يمثل الخراب والجهل والاعتداء والقتل الهمجي الذي اتبعه في احتلاله للمدينة الفاضلة، كما يتضح أيضا من خلال هذا الحوار الذي جرى بين الحسناء والوحش الرهيب الانتماء الديني للكاتب والانتماء الحضاري أو التاريخي.

[1] ـ ينظر الملحمة، ص 03.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 124.

المبحث الثالث: الفضاء الروائي في الملحمة.

1/ في مصطلح الفضاء.

يعد الفضاء عنصرا أساسيا في العمل القصصي، فهو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتجري فيه الأحداث، فهو ذلك « الفضاء الخارجي أو الحيز المكاني الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، إذا هو الفضاء الذي يتحرك فيه أبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه »[1].

أما في نظر الناقد **عبد الملك مرتاض** الذي قال بمصطلح الحيز « كون مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، فالفضاء يدل على الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى الوزن والثقل والشكل ...، وينظر إلى الحيز من إطار الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية »[2].

في حين« يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي»[3]، لكننا كثيرا ما نجد تداخلا بين الفضاء والمكان والحيز. وللفضاء وزن ثقيل داخل رواية الملحمة باعتباره فضاء حيويا لتوليد العجائبي فلا يصبح الحديث عن الفضاء في بعده الجغرافي المعتاد بل يحمل بدلالات جديدة تخرج به إلى عالم اللامألوف.

2/ الفضاء العجائبي.

ومن الأفضية العجائبية في الرواية المدينة الفاضلة التي تقدم وعيا مختلفا للمكان وعيا يخرجه عن المألوف الواقع، ويجعله مرتبطا بالوجود العجائبي، فلأم زينب وهي تسرد قصة تسمية هذه المدينة.

---

[1] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 بيروت ـ لبنان، 1991، ص 50.

[2] ـ ينظر عبد الملك مرتاض:نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 121 ـ 122.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 53.

جعلتها مليئة بالدلالات الأسطورية الخارقة ...« انتهى التدبير الحكيم إلى أن يتفق عتاة الجنة ومعهم الأولياء و الأبدال والأقطاب (...) على أن تسمى هذه الأرض التي أنتم فيها اليوم الأرض الفاضلة، فلما عمرها آباؤكم بالبنايات، وزينوها بالحدائق والطرقات، ووضعوا لها المعالم والساحات (...) وبنو في أحيائها حمامات عجيبة، استحالت إلى اسم المدينة الفاضلة لأنها لم تعد أرضا يبابا (...) ولكن عمرانا متحضرا »[1].

فالمدينة الفاضلة بكل هذه الصفات تخالف بقية المدائن، إنها مكان تحققت فيه الألفة والطمأنينة وساد فيه العلم والرخاء، لكن ذلك يعجب الوحش الرهيب الذي أتى من المدينة العامرة مدمرا مخربا ومحطما للمدينة الفاضلة.

ولهذه المدينة علاقة وطيدة بجبل قاف، فهي جزء منه، هذا الجبل الغارق في العجائبية فهو « قديم قدم الكون، ولكن استكشافه كان من أولياء الله الصالحين من العرب وليس سوائهم ممن سبقهم من الأمم السائدة والبائدة، وذلك أن أحد الأبدال طار يوما بالمصادفة السعيدة وأمعن الطيران دهرا طويلا حتى دفع إليه، فعجب مما وجد فيه من خصب وجمال وجلال ونقاء (...)، لا يمكن أن توجد في أي مكان آخر من الدنيا »[2].

لقد سلط الضوء وكشف الغطاء في الرواية عن هذا الجبل الذي زارته، الأم زينب بشغف وحب شديد له لأنه « جبل محيط بالدنيا والسماء معا، مثل القبة العملاقة، أطرافها على جبل قاف المكونة أرضه من زبرجدة خضراء عظيمة»[3]، هذا الجبل العظيم الذي يعتبر جنة في الأرض ويحيط بأرجاء الدنيا، فهو عملاق ومزين بالزبرجدة الخضراء وصف لا مثيل له ويفوق حد الخيال، وهذه الرواية الذاتية التي اعتمد عليها المؤلف على لسان **الأم زينب** لهذا الجبل العظيم يحمل في طياته الدهشة والحيرة والغرابة، وكل ذلك يوحي إلى شدة ذكاء وعبقرية الكاتب وحسن التصرف في نسج خياله الروائي، وهذا النسيج الخيالي مرتبط بجمال

[1] ـ الملحمة، ص 21.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 21.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 21.

وفتنة المدينة الفاضلة « ولذلك أؤكد لكم وأردد، وأعيد الترداد، يا أولاد أن مدينتكم الفاضلة إنما هي امتداد لجبل قاف بما فيه من جمال وجلال وحب وعدل وأمن وعظمة ورخاء»[1].

وكثيرا ما يشكل الكاتب علاقات وطيدة في مخياله الروائي « لأن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات من ناحية فعلية لا نهائية »[2]، وهذه العلاقات متواصلة وممتدة في جذور الخيال الروائي وصولا إلى إنبات إيديولوجية الفضاء الروائي كان أجدادكم الأكرمون عاملين كادين لم يكونوا صيروا المدينة الفاضلة أجمل مدينة في «الكون وأنظفها ولم يتم ذلك لهم إلا بفضل نشاطهم الدائب ورغبتهم الجامحة في أن تكون مدينتهم أم المدائن»[3]، وعلى هذا المنوال السردي اتبع المؤلف في بناء إستراتيجية الفضاء المتخيل على امتداد الحقل الروائي، فالأم زينب راوية أخبار المحروسة المحمية البيضاء، فمثلت التزاوج والتراكب بين التاريخي و التخييلي وما يحمل من تمازجات ذهنية وفكرية.

وثقافية« وربما أيضا لأن الفضاء بكل شساعته الدلالية والرمزية الاستعارية والجمالية يضع أمام خطى الباحث الممتلئ بقصديته وبوضوح غاياته قدرا من الألم لابد أن يرهق المسارات المطمئنة »[4]، فالفضاء رغم لا محدوديته ورغم اتساعه واستعمالاته الدلالية والرمزية والجمالية بكل وظائفه إلا أنه يضع الباحث أو الكاتب يعيش قدرا من المعاناة والألم ويتفاعل مع المكان في الرواية لأنه عنصر من عناصر الخطاب الروائي، فهي التي تخترقه وترسم هذه القسارات.

ومن الأفضية العجائبية أيضا عين الحياة الموجودة في جبل قاف، وسميت أيضا "عين الخلد"، فهو تناص قرآني استحضره صاحب الرواية أثناء رحلة الإسكندر الملقب **بذي القرنين** عليه السلام ولم يهتدي إلى عين الحياة التي كان يبحث عنها في جوف الأرض

[1] ـ الملحمة، ص 28.
[2] ـ المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2003، ص 118.
[3] ـ المصدر السابق، ص 28.
[4] ـ حسن نجمي، شعرية الفضاء(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ص 35.

لكي يشرب منها، ولكن الذي اهتدى إليها وشرب منها بقدر الله هو وزيره وقائد جيشه نبي الله **الخضر عليه السلام**، فامتدت حياته وأصبح من المخلدين في الحياة، إنها عين الخلود التي كرعت منها **الأم زينب** فصارت « خالدة تشهد كل الأحداث والخطوب في العالم إلى يوم الدين، إلا إذا طلبت هي من الله تعالى أن تموت، فإنها ستموت كسائر البشر»[1].

وعن عجائبية هذه العين تقول الأم زينب «آه لو شاهدوا ما شاهدت، وكرعوا ما كرعت، ماذا كانوا يقولون؟ لو سمعوا ذلك الماء الزلال الطاهر وهو يتغافص في السيلان منحدرا سلسا منسابا، وكأن خريره كان يتحدث لغة لأم أكن بعد علمت أسرار اللغى فأفهمها»[2]، فهي عين عجائبية ليس لها مثيل في الوجود.

« وبهذا تكون رواية "الملحمة" قد نحت بالمكان منحى تجديديا إذ أخرجته من العقول إلى العجائبي، فاتسمت بعوالم ساحرة وفضاءات حالمة،كما أعطت للرواية بعدا جماليا وفنيا متفردا ومميزا من نوعه»[3].

المبحث الرابع: الزمن الروائي في الرواية:

1/ مفهوم الزمن.

خط الزمن خطوطا عميقة في وعي الإنسان منذ القدم بعدما أحس به وتنبه له، كما ترك بصمات وآثار بداخله حيرته وشغلت تفكيره فشعر بضعفه أمامه، فلا يستطيع الإفلات منه « فالزمن إذن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته»[4].

ورأى علماء النحو العرب أيضا أن « الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحص للحاضر، والثالث يتصل

---

[1] ـ الملحمة، ص 17.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 18.

[3] ـ ينظر إيمان برقلاح، العجائبية في رواية " الملحمة " لعبد الملك مرتاض، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد11، 2015، ص 199 .

[4] ـ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 173.

بالمستقبل»[1]، وهو تقسي لغوي للزمن دورا أساسيا في بناء الرواية، ونال نصيبا وافرا من الدراسة لأن« مقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري »[2].

2/ الترتيب الزمني:

في هذا المجال يقول **جرار جنيت** « تعتبر الحكاية مقطوعة زمنية مرتين ...فهنالك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية»[3].

ومن خلال هذا الطرح نفهم أن دراسة الترتيب الزمني لأي عمل سردي يتطلب علينا ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا، بالمقارنة مع الزمن الحقيقي للمادة القصصية والزمن المحدث بعد إعادة تشكيل هذه المادة، بمعنى المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد الخطاب.

وأشار أيضا **سعيد يقطين** « إلى التفاوت الحاصل بين ترتيب زمن الحكاية وزمن الخطاب فأحداث الحكاية كمادة خام كما حدثت في الواقع أو كما يفترض أنها حدثت تحتكم إلى ترتيب منطقي، وبعدما يستغلها الكاتب ويضيف عليها لمسة فنية يغيب ذلك المنطق ويحضر منطق آخر هو منطق الخطاب، ونظرا لكون زمن الخطاب خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد»[4].

وسبقت الإشارة إلى أن الاهتمام في التحليل الزمني للرواية ينصب على نظام الحدث لا على الحدث نفسه فينتج إما تطابق أو تنافر بين زمن القصة وزمن الخطاب، باعتبار زمن القصة متسلسلا ومرتبا وزمن الحكاية عكس ذلك، وهو ما يراه **جيرار جنيت** « تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة »[5]. ولأن أحداث

---

[1] ـ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 174.
[2] ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)، ص 61.
[3] ـ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 45.
[4] ـ سعيد يقطين، قال الراوي، ص 73.
[5] ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 47.

القصة يمكن أن تحدث في وقت واحد، فقد تتعارض في ترتيبها مع أحداث الخطاب السردي فتكون ملزمة بالسير على محور خطي مع حرية تقديمها أو تأخيرها زمنيا، فينشأ ما يعرف بالاستباقات و الاسترجاعات، التي يطلق عليها أيضا بالمفارقات الزمنية وهي آليات سردية تخرج العمل الأدبي في شكل جمالي فني فيمكنها « أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية) سنسمي هذه المسافة الزمنية ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرة أو قليلا »[1]، يوقف السارد خطابه وينحرف بالزمن نحو الماضي فيحقق الاسترجاع أو نحو المستقبل فيحقق الاستباق، وهو ما لمسناه في رواية "الملحمة" بوصفها موضوع الدراسة، وسوف نوضح ذلك عبر الشواهد التي ندرجها كل حسب نوعها عند هاتين التقنيتين (الاسترجاع والاستباق).

1.1 . الاسترجاع الداخلي :

يعد الاسترجاع خاصية أساسية في الأعمال الروائية الحديثة حيث " يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثابتة زمنيا"[2].

كما يتداول عند النقاد باسم اللواحق والاستذكار وتتجلى مظاهر الاسترجاع بصفة عامة في (مدى الاسترجاع) أو المسافة الزمنية يطالها الاسترجاع وتقاس بالعقود والشهور والأيام كما تتضح أيضا في (سعة الاسترجاع) وتقاس بالسطور والفقرات والصفحات .

لقد ولد الروائي عبد الملك مرتاض العجائبية انطلاقا من الزمن كي يؤدي وظيفة استرجاع الزمن، إذ لجأ إلى الماضي السحيق من خلال شخصية الأم زينب، تقول الأم زينب: «أجدادكم الأكرمون مادهاكم من الوحش الرهيب ! فاجائهم فاحتل مدينتهم الفاضلة وهم في غفلة من الدهر الخؤون، لم يكونوا متأهبين للقتال ولا أعدوا له من العدد ما يسمح بطرد الوحش الرهيب الذي صحبهم من تلقاء البحر على غفلة من أمرهم وهم آمنون، ولا أقول

[1] ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 59.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 60.

نائمون، وربما قلت بعض هذا من قبل، فأنا أكرره، فاعذرون، أم ألم أقل لكم إن ذاكرتي خرعت فلم تصدقون؟»[1].

«فالزمن هنا تمت خلخلته عن نمطيته المعتادة، وإعادة بنائه وفقا للآلية النفسية واستغلال مقدرة الذاكرة، وما يكتفيها من غموض وهذا ما جعل الماضي قادرا على أن يبعد القصة عن الواقع، وأن يحتل مكانا بارزا في التأثير في الأحداث»[2].

هذا ويتحل الزمن أيضا حضورا استثنائيا يشحن الرواية بأبعاد عجائبية، من خلال كسر الحواجز التي تفصل بين الماضي والحاضر، ويحمل من الدلالات النفسية والاجتماعية والسياسية الشيء الكثير، وهو ما يبينه هذا المقطع السردي « سكتت الأم زينب ... ثم صرخت فجأة! ماذا أرى يا أولاد؟ أرى منظرا فظيعا مريعا، وأسمع صراخا محموما وضجيجا مخزونا، وفتنة عظيمة، لا كالفتين، ومنحة رهيبة لا كالمحن، إني أنظر اللحظة ... فانظروا معي إلى الأطفال وهم يقتلون إن كنتم من الناظرين، إنهم يصرخون ويتصايحون ... قلبي عليكم يا صغاري، يافلذات أكبادي، ماذا اقترفتم في حق الوحش الرهيب حتى يستبيح دماءكم وأنتم في أعمار الزهور؟»[3].

إن هذه الخلخلة الزمنية بالانفتاح على الماضي السحيق، قدمت لنا نوعا من الحنين ووسيلة للتذكر، كما فتحت أيضا للعجائبية بابا واسعا للظهور.

تكون الاسترجاعات الداخلية بالعودة إلى نقطة مضت وتجاوزها السرد، لكنها واقعة داخل الزمن القصصي وقد عرفها جيرار جنيت بأنها « الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمون قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها) إنها تتناول إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها ... وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد»[4].

---

[1] ـ الملحمة، ص 68.
[2] ـ إيمان برقلاح، العجائبية في رواية " الملحمة" لعبد الملك مرتاض، مجلة المخبر، ص 197.
[3] ـ المصدر السابق، ص 66 ـ 67.
[4] ـ جيرار جنيت، خطاب الرواية، ص 61.

وبالعودة إلى رواية "الملحمة" نجد استرجاعا في قول **الأم زينب** « كانت الجن ن يا أولاد، استبدت بمدينتكم هذه فسكنتها، فيما مضى من الزمن السحيق، دهرا طويلا، ثم تجرأ أجدادكم الأكرمون عليهم فشاركوهم سكناها، قبل أن يفزعوا لأحد الأبدال الذي لم يلبث أن عالج عتاتهم بالرقي والتعاويذ وأنواع البخور إلى أن اضطرهم إلى الجلاء عنها إلى الأبد وتركها خالصة لأجدادكم الأكرمين الذين هم أقبلوا على عمارتها، وجدوا في تزيين شوارعها وتنميق ساحها، فازدانت بعمارتهم، حتى أصبحت إحدى عجيبات المدن على الأرض »[1].

إذا بحثنا في هذا الاسترجاع الداخلي وجدناه يتضمن عدة دلالات لعل أهمها إخبارنا وفتية أم العساكر بسر تكالب الوحش الرهيب على المدينة الفاضلة، فهي ليست مدينة عادية بل تحمل من العجيب الشيء الكثير، بدءا من سكانها الأصليين وصولا إلى الأجداد الأكرمين بها إعمارها وتزيينها.

وفي حكائي آخر تقول الأم زينب « وأرسل شيوخ المحروسة المحمية جيشا صغيرا فناوش الوحش الرهيب وخلعاءه فلم يفلح في ذلك شيئا كثيرا، لمتانة التحصينات، ولضعف الخطة الهجومية، فغادر الجند وتركوا المبادرة للمقاومة المحلية التي استمرت ضارية حامية ... وأصبحت الخسائر في رجال مقاومتنا، أثناء ذلك، قليلة، ولكن خسائر العدو كانت قليلة أيضا، لقلة عددنا، وضعف إمكانياتنا، غير أن ذلك كان يقلقه كثيرا، لأنه أدرك أن أهل المدينة الفاضلة يرفضون وجوده رفضا، ويصرون على ذلك إصرارا »[2].

بهذا الاسترجاع تكشف لنا الساردة عن رفض سكان المدينة الفاضلة للوحش الرهيب ومحاربته بكل ما أوتوا من قوة رغم قلة عددهم، وضعف عدتهم لكن إصرارهم وعزيمتهم كانا أقوى من كل العراقيل والصعاب، لأنهم قوم يمجدون الحرية ويبغضون الظلم والاستبداد.

[1] ـ الملحمة، ص 28.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 144 145.

1 .2 . الاسترجاع الخارجي :

يعرف **جيرار جنيت** الاسترجاع الخارجي بأنه« ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[1]، وبعبارة أوضح تمثل الاسترجاعات الخارجية رجوع الراوي إلى أحداث ماضية وقعت قبل أن يبدأ سرد أحداثه. وقد شغلت الاسترجاعات الخارجية حيزا كبيرا في الرواية، حيث انفتحت على اتجاهات زمنية حكائية ماضية لعبت دورا كبيرا في رسم مسار الأحداث، منها استرجاع الراوي لحقيقة الأم زينب حيث يقول « فمن الشيوخ من كان يعزوها إلى جيل من علماء الجن المؤمنين ومن أوائل قارئي القرآن وحفظته في القرون الخالية، ومنهم من كان يعزوها إلى فريق من الملائكة ممن أوكل إليهم الهبوط إلى الأرض ليتدبروا بعض شؤونها. ومنهم من كان يرى أنها لاهي من الإنس ولاهي من الجن، ولاهي من الشياطين، ولا هي من الملائكة، ولكنها كائن عجائبي أتى من تلقاء جبل قاف منذ القدم السحيق، بصحبة بدل من الأبدال، فليس لهذا الكائن في الوجود من نظير، كما أنه يتعاص على أي تصنيف مما يعقلون»[2].

حاول الراوي في هذا الاسترجاع الخارجي إظهار صورة الحقيقة **للأم زينب** لكنه لم يتمكن من تحديد شخصيتها وهويتها، فهي ليست مثل الكائنات الأخرى، ولا يمكن تصنيفها ضمنهم لأنها كائن عجائبي.

ومن الاسترجاعات الخارجية الأخرى استرجاع **الأم زينب** لقصة عصاها العجيبة تقول « لقد حدثني أبي، حدثه جدي، حدثه جد جدي، إلى الجد الأعلى في شجرة النسب الطويل قال: إن هذه العصا هي، في الحقيقة، متوارثة منذ الأزل السحيق، ولا أحد يعرف من كان استعمالها أول مرة على وجه اليقين، مع ما نعلم بأن الروايات، وهي ضعيفة على كل حال لا تتردد في الذهاب إلى نسبته إلى النبي موسى بن عمران عليه السلام ... بل جاء في

[1] ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 60.
[2] ـ الملحمة، ص 12.

بعض الأخبار العزيزة الأخرى أ، هذه العصا تعود إلى عهد السيد **الخضر** عليه السلام الذي علم النبي موسى بن عمران ما لم يكن يعلم ...

وكان السيد **الخضر** فيما تزعم الأخبار، اتخذ تلك العصا من شجرة الزيتون المباركة التي أنبتها الله أول مرة على الأرض، قبل أن تسخر هذه الشجرة للإنسان يغرسها فيأكل من لذيذ ثمرها، وينتفع بمبارك زيتها[1].

بواسطة هذا الاسترجاع تحاول الأم زينب إعطائنا شرحا وافيا عن عجائبية هذه العصا التي تمكنها من الاختفاء كلما أرادت ذلك، فهي ليست عصا عادية بالنظر إلى قوتها وأصل وجودها.

كما لا يفوتنا القرار بأن هذه الاسترجاعات داخلية كانت أو خارجية قد ربطتها الساردة إما بحوادث أو شخصيات تاريخية أو عجائبية. ومن دلالة هذا الارتداد إلى الوراء، أو الساردة تريد إخبارنا بأن أي شيء موجود اليوم، ليس وليد الساعة، بل له امتداد في الماضي ولهذا لا يمكننا أ، نعيش في حاضر منفصل عن الماضي، وتعتبر تقنية الاسترجاع إحدى الوسائل التي يوظفها الروائي للتعبير عن أبعاد جمالية ودلالات في روايته.

2 /1 ـ الاستباق الداخلي :

يشير الاستباق الداخلي إلى الوقائع التي سوف تحدث فيما بعد، فهو« إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة »[2].

ورغم أن رواية "الملحمة" في أغلبها ذكريات تسترجعها **الأم زينب**، إلا أنها تتضمن داخلها سرد حكايات فرعية تحوي الاسترجاع كما تحوي الاستباق أيضا، ويتجلى ذلك من خلال مخاطبة حسناء المدينة لخطابها ودفعهم إلى التفكير في طريقة يدافعون بها عن مدينتهم التي ستحتل قريبا« لقد سمعنا أن وحشا رهيبا سيغزوها قريبا فيعثي عثيا في الديار.

[1] ـ الملحمة، ص 30 - 31.
[2] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 74.

سيجعل أعز أهلها أذلة، وسيجعل أعاليها أسافل، وأسافلها أعالي ...أفيكون ملائم لكم والحال ما هي، أن تشغلوا بأمر الزواج بدل التفكير في الدفاع عن المدينة الفاضلة التي ستغزى؟...»[1].

إن المقطع الاستباقي، يبين لنا أو الكارثة ستقع حتما بغزو الوحش الرهيب للمدينة الفاضلة فوظيفة الاستباق هنا التمهيد لما سيحدث، لذا حثت حسناء المدينة الرجال إلى التفكير في كيفية مواجهة هذا الوحش الدموي الذي سيذل أهلهم، ويدمر مدينتهم.

وفي مقطع روائي آخر يخبر الوحش الرهيب أو وانه بما سيفعله في المدينة الفاضلة حيث يقول « وفي خطة رمزية سأحرق كل شيء في المدينة الفاضلة عسى أن أجزى بذلك خيرا، يخرج الناس ممن في المدينة الفاضلة إلى العراء ثم يهيمون على وجوههم في الفضاء كما كانوا أول مرة »[2].

استباق داخلي آخر يتمثل في تنبئ حسناء المدينة بتحرر المدينة الفاضلة من الوحش الرهيب، حيث خاطبته قائلة« سنقهركم قهرا، كما قهرناكم في مزغران فهزمناكم هزما ... سنخرجكم من مدينتنا إخراجا، سنحرقكم فيها إحراقا، ثم نقبركم في مقابرها إقبارا. لن تكون أرضا متنزها لكم تختالون فيه وتمرحون، ولكنها ستكون مقبرة مهولة لخلعائكم فيها يقبرون ... لن تجديك، مع كل ما نعد لك، قوتك المتوحشة التي لم تزل تتبجح بها علينا، بل ستخرج إن شاء الله صاغرا ذليلا ... سنضربك بمقاومة لا قبل لك بها، ستفتل من جندك وأعوانك دون أن ترونا. لن نجابهكم أول أمر لأنكم الأكثر والأقوى. ولكن سنقاومكم بما نتدبر من خطط بما نرى ... فأبشر أيها الوحش الرهيب، المحتل السارق، اللص الغاصب، بنيران فتياننا التي ستصليك من تحتك ومن فوقك ومن أمامك ومن خلفك فلا تدري من أين تأتي ؟... وعما قريب سترى...»[3].

[1] ـ الملحمة، ص 75.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 118.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 132 ـ ص 133.

كل هذه الاستباقات التي بلغت حوالي صفحة كاملة تدل على يقين حسناء المدينة وثقتها بأبناء المحروسة المحمية البيضاء، الذين لن يرضوا الاستعمار تحت أي شكل من الأشكال لأنهم ولدوا أحرارا، ولم يهدأ أبناؤها إلا بعد أن تمكنوا من إخراج الوحش الرهيب ذليلا، وبهذا تكون حسناء المدينة قد تقلدت وظيفة الإعلان، حيث تخبرنا لما سيأتي وما يمكن وقوعه مستقبلا.

وهو ما تنبأ له الوحش الرهيب أيضا، حيث يقول « إنه ليخيل إلي أننا خسرنا كل شيء، أيها الأعضاد، لا الحسناء سبيناها ولا المدينة الفاضلة امتلكناها ... يبدو أن القوم سيدحروننا من هذه الديار دحورا، يبدوا أننا سنندحر بضرباتهم الموجعة. يبدو أننا سنتقهقر من حيث جئنا، إلى حيث كنا. وأخشى ما أخشاه أو يكون مصيرنا مثل مصيرهم في القرون الأولى، كما تدين تدان، أردنا كتابة التاريخ بأخرة من الزمن فعقنا ولم يبرنا برا »[1]، وكل هذه الاستباقات دالة على استقراء الوحش الرهيب لمصيره المحتوم على يد سكان المدينة الفاضلة ومن هنا يرى **جيرار جنيت** أن الاستباقات الداخلية تطرح « نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو: مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي» [2].

2 /2 . الاستباق الخارجي :

تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة أي« خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل إلى نهايته النطقية»[3]. والملاحظ أن الاستباقات الخارجية قليلة الوجود في رواية "الملحمة" بمقارنتها مع نظيرتها الداخلية، ونذكر منها قوم الأم زينب للبدل الكريم« إني

[1] ـ الملحمة، ص 151.
[2] ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 77.

سأتعلق بثيابك وسأمسك بلحيتك، وسآخذ بتلابيبك، فلا أذرك تغادر معبدي هذا إلا وأنا مصاحبة لك متعلقة بك، إلى حيث الجبل العظيم، جبل الأولياء والصالحين»[1].

جاء هذا الاستباق الخارجي في إطار الحديث عن الزيارة المرتقبة **للأم زينب** إلى جبل قاف وإخبارنا عن كيفية مرافقتها لهذا البدل الكريم إن أبى اصطحابه تتوالى الاستباقات الخارجية في حديث الأم زينب حيث تخبر فتيان مدينة أم العساكر الخضراء عن طلب الشاعر ذا الذراع البتراء يد فاطمة للزواج« لكنه كان في بعض أطوار تفكيره القلق يستسلم لشيء من الأمل العريض فيرى لا مانع من موافقة أهلها على ذلك الزواج ليشرب من كأس حب فاطمة إلى الأبد، فهو شخصية محترمة، وفاطمة تعرف ذلك حتما، وستقدمه تقدمة كريمة إلى أهلها، وبالصفات الحسنة التي هو أهل لها. ثم هو سيعتنق عقيدتها، ثم إن أسيرات من بلاد الجزيرة المحمية كن تزوجن رجالا من المحروسة المحمية البيضاء، قبلهما ولم يبدلن دينهن ثم إن بلده وبلدها جاران، على ما بينهما من عداوة ستنتهي حتما يوما ما إلى صداقة عميقة، لأن الجار لا يمكن أن يعادي جاره إلى أبد الآبدين»[2].

إن الشاعر ذا الذراع البتراء يتوقع في هذا المقطع الاستباقي تقدمه حسنة له من قبل حبيبته فاطمة لأهلها، وبفضل هذه التقدمة يتوقع قبول أهلها الزواج منه خاصة وأنه سيعتنق الإسلام إضافة أن أسيرات من بلاد الجزيرة العامرة قد تزوجن من أبناء المحروسة المحمية البيضاء من قبل، فلا مانع حسب رأيه من زواجه من فاطمة، كما يتوقع أيضا حلول السلم بين بلديهما وتحول العداوة إلى صداقة قوية لأنهما جارا، والمصالح المشتركة تفضي إلى ذلك.

وخلاصة القول أن المفارقة الزمنية تبقى مجرد لعب بالزمن، يتوقف الكشف عنها على ثمرة جهد المؤلف في قدرته على لفت انتباه القارئ والتأثير فيه، وهو ما أبدع فيه **عبد الملك**

[1] ـ الملحمة، ص 14.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 208.

مرتاض في روايته "الملحمة" حيث وظف جماليات التلاعب بالزمن التي قامت على المفارقات الزمنية بالاسترجاع حينا، والاستباق حينا آخر.

الخاتمة

الخاتمة :

تناول هذا البحث موضوع التاريخ والمتخيل والعلاقة القائمة بينهما، بالإضافة إلى المزاوجة بين الواقع والخيال في العمل السردي من منظور معرفي نقدي، كما يلجأ إلى إظهار حدود التفاعل بينهما، تتمثل رواية الملحمة للمؤلف عبد الملك مرتاض محورا مهما لهذا البحث، والذي يقوم على أساس إضفاء التخييلي على السرد التاريخي، واستحضار الموروث التاريخي، ومن النقاط المستخلصة منها:

لقد قام الروائي باستحضار التاريخ بمختلف أشكاله وطرق حضوره، عبر وحداته الثلاث: فعلى صعيد الفضاء، جل الأحداث ركزت على منطقة الجزائر العاصمة وضواحيها والمرسى الكبير، ومعظم السواحل، على صعيد الزمن كانت روايته عبارة عن كبسولة زمنية أخذتنا في رحلة تاريخية عادت لحقبة الغزو الإسباني للجزائر ومختلف حملاته، وكانت متنوعة مست مختلف الفئات العمرية، الشيوخ، البنات، الكهول، النساء قصد إثارة اللحظة الروائية التي تمكن المتخيل السردي من وضعه في المرتبة الأساسية والمركزية في الرواية.

لجأ الروائي إلى توظيفه مادة التاريخ في إنتاجه الإبداعي الأدبي فقد جعله مادة أولية ينطلق منها، ويضيف عليها الصور التخيلية ينطلق منها العمل الروائي نحو الجمالية الفنية

قام الروائي بتوظيف الشخصيات التاريخية في المقاطع السردية المختلفة دور فعال في إثراء النص الروائي، فالتاريخ يحضر في الرواية طبقا لمبررات فنية يختص بها المتخيل السردي ولما كانت الشخصية التاريخية تتحول عند توظيفها داخل النص السردي إلى وحدة حية، لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فقط، بل تساهم مساهمة فعالة في التشكيل الجمالي للنص من خلال التركيز على كيفية استدعائها وتوظيفها.

أفض البحث إلى أن مصطلح المتخيل لم يخرج عن عدة معاني كالظن والتوهم واليقظة والحلم والتظليل والخداع، وبين مصطلحي الخيال والتخييل رغم اشتمالهم الجذري نفسه إلا أن معناها لا يصب في معنى واحد، لكل منهما معناه الخاص.

يعتبر المتخيّل في الرواية الركيزة الأساسية في بناء العملية الإبداعية لأنه يمثل محور التواصل بين العالم الواقعي والعالم الخيالي.

لجأ الروائي إلى اختصار المسافة بين الواقع التاريخي والعجائبي التخييلي لهدف إبراز حقيقة ملامح . الأم زينب . حكاية أخبار المحروسة المحمية البيضاء في مسيرة زمنية تتجاوز عدة قرون .

أخذ الروائي من أبرز النصوص السردية العربية القديمة، نص" ألف ليلة وليلة" وقصة " وقصة **حي بن يقطان**" ويبدو أنها تعلق بها تعقا واضحا من خلال توظيفها كمادة حكائية، بحيث لم يقف عند تقليدها بل أجرى عليها تغييرات وخلق لنا حكاية جديدة، فقام بتوظيف أجوائها واستحضر شخصياتها الحكائية من خلال إسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية مثل: **شهرزاد، حي بن يقطان.**

لقد غلب على رواية "الملحمة" الجانب العجائبي حيث استند هذا العجائبي إلى الأحداث التاريخية التي شهدتها أرض المحروسة المحمية البيضاء، تلك الأرض الطاهرة والزكية وبناتها حسناوات العالم بجمالهن وصفاء قلوبهن وطهارة أجسادهن، وفي مقابل هذا أرض الجزيرة الغربية العامرة بوحشها الكائن الغريب الذي يمثل كل عناصر القذارة ولا أصل له عاش بين أحضان الغابة وامتلأ نفسه بالغرائزية من شهوته الحيوانية، فهي إشارة إلى الاختلاف الموجود بين حضارة الشرق وحضارة الغرب.

تمكين السرد العجائبي من مقصديته الروائية من خلال الترميز، ويتمثل ذلك في إظهار المؤلف القيم المقدسة لمدن الجزائر، فمن المدينة الفاضلة "وهران" التي قسم لها حيزا جغرافيا

من جبل قاف العظيم إلى . مدينة أم العساكر. التي يقصد بها . معسكر. وأضاف إليها كنية . أم . للدلالة على تحويل اسم المكان إلى التضخيم من الفعل (عسكر)، فهي رمز للمقاومة والثبات، إلى مدينة الجدار . تلمسان . التي اعتبرها المؤلف القرية المذكورة في القرآن بجدارها المقدس في قصة موسى مع الخضر عليهما السلام، أما المحروسة المحمية البيضاء . الجزائر. فهي في اعتباره أرض طاهرة تحرسها أعين الجن والإنس من أولياء الله الصالحين.

. التجريب على مستوى الرواية المعاصرة ساهم بشكل كبير في كسر النظام الزمني للرواية باستدعاء كل من الاسترجاع والاستباق، اللذان يلعبان على العزف في 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 يتجلى عنصر الخيال، وما تجسد في الرواية من مؤامرات تحاك من طرف الغزو الإسباني للسيطرة على السواحل الجزائرية.

السيرة الذاتية لعبد الملك مرتاض

ولد **عبد الملك بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب وابن زينب بنت أحمد سوالي** في 10 أكتوبر 1935، بمسيردة العليا بولاية تلمسان.

حفظ القرآن وتعلم مبادئ الفقه والنحو في الكتاب والده الشيخ عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب .

التحق سنة 1954 بمعهد ابن باديس بقسنطينة.

التحق بجامعة القرويين بفاس(المغرب) سنة 1955، وسكن في المدرسة البوعنانية التي أصيب فيها بمرض خطير(السل) كاد يودي بحياته، ومكث طويلا بأحد مستشفيات فاس.

التحق سنة 1960 بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط .

سنة 1960 سجل في كلية الحقوق والعلوم السياسية ومعهد العلوم الاجتماعية بجامعة الرباط .

نال شهادة البكالوريا سنة 1960 من تطوان بالمغرب(مرشح حر)، تخرج سنة 1963 (بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط).

نال درجة الدكتوراه(الطور الثالث)في الأدب من جامعة الجزائر 1970.

نال سنة 1963 درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة السوربون، وترأس لجنة المناقشة د.محمد أركون، موضوعها: أجناس النثر الأدبي في الجزائر.

أبرز شيوخه:

. الأستاذ **أحمد بن ذياب** (معهد ابن باديس) .

. د.**نجيب محمد البهيتي**(مصر)بجامعة الرباط .

. د.**عبد الرحمن الحاج صالح**(الجزائر) .

. د.**إحسان النص**(سوريا)بجامعة الجزائر.

. **أندريه ميكائيل**(فرنسا).

أهم أعماله:

أ/ النقدية:

. القصة في الأدب العربي القديم (1968) .

. فن المقامات في الأدب العربي (1980).

. عناصر التراث الشعبي في اللاز (1987) .

. ألف ليلة وليلة، دراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد (1989) .

. معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين (2007) .

ب/ الروائية:

. "نار ونور"(رواية) 1975 .

. "الخنازير"(رواية) 1985 .

. "صوت الكهف"(رواية) 1986 .

. "مرايا متشظية"(رواية) 2000 .

ـ **"**ثلاثية الجزائر**"**(رواية) 2011 .

ملخص مذكرة:

المتخيل والتاريخ في رواية "الملحمة" **لعبد الملك مرتاض:**

تعد الرواية من بين الأجناس النثرية التي استمدت مادتها الأدبية عبر تعانقها الفني مع مجالات عدة، والتي عبرت من خلالها عن قضايا ومشاكل المجتمعات، فهي المرآة العاكسة لحياة الشعوب.

ومن بين الروافد السردية التي نهل منها النص الروائي نذكر التاريخ، هذه المادة التي شكلت بالنسبة لكثير من الروائيين منبعا أساسيا لكتاباتهم الأدبية، بين هؤلاء **عبد الملك مرتاض** الذي استطاع بذلك الوصول إلى الغاية والمقصدية التي سعى من ورائها إلى جمع تاريخ الجزائر في روايته "الملحمة" فأبان فيها من خلال توظيف التخييلي العجائبي ضمن المتن الحكائي عن كفاح الشعب الجزائري في مقاومة الغزو الإسباني، وتخلصه من قيود الاستعمار بشتى ألوانه وأشكاله.

كما استطاع المؤلف من خلال السرد والتخييل أن يلحق التاريخي بالمقصد التخييلي فكشف عن جوانب خفية في التاريخ الجزائري عجز المؤرخون عن البوح بها، باعثا من وراء ذلك الحس الوطني والقومي وصولا بالرواية التاريخية ككتابة سردية إلى غاية التبليغ المتمثلة في الجمالية والفنية .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر المراجع:

. المصادر:

. القرآن الكريم.

. عبد الملك مرتاض، الملحمة رواية في تجليات الوطن واللغة، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر، 2012.

. أبو الفاضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان ط3، 1994 .

. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج15، ط4، 2005 .

. أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج4.

. الزمخشري جار الله أبي القاسم بن يعقوب بن محمود بن عمر، أساس البلاغة، مادة الخاء.

. ابن سينا: الشفاء ضمن فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة 1953 .

. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط1 دار صادر، بيروت لبنان .

. المراجع باللغة العربية:

. أمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،2011.

. أبو بكر بن طفيل: حي بن يقطان، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرعاية الجزائر، 2011.

. الإمام أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة تحقيق محمد شاكر، دار المدني بجدة جمادي الأولى 1411، 23 نوفمبر 1991.

. جار الله أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الهدى للطباعة والنشر، د ط، الجزائر، (د ت).

. جير إبراهيم جيرا: الفن والعلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت لبنان، 1988.

. جورجي زيدان، أدب اللغة العربية، مؤسسة المطبوعات الحديثة، ط1، بيروت، 1979.

. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء.الزمن. الشخصيات)، المركز الثقافي، ط2 بيروت، دار البيضاء، 2009.

. حسن خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.

. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

. د.حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1991.

. سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، 1997 .

. سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، لبنان 2012 .

. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي ط3، المغرب،1997 .

. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، دمشق، 2002 .

. أبو سليمان، حمدين محمد بن إبراهيم الخطابي البسني، غريب الحديث، تح: عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، ج1، جامعة أم القرى، مكتبة البحث العلمي، وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، 1402هـ / .....

. سناء شعلان، السرد الغرائبي في الرواية والقصة القصيرة، الأردن، 1970 إلى 2002.

. سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991 .

. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان ط1، 1994.

. شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، دار الجيل، ط1، بيروت، 1994.

. عاطف جودة نظرا، الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 .

. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1 2013 .

. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003 .

. عبد الله شريط، محمد الميلي: الجزائر في مرآة التاريخ، ط1، مطبعة البعث، قسنطينة 1965 .

. علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط4، لبنان المغرب، 2005.

. صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2003 .

. فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، ط1 دار علاء الدين، دمشق، 1996 .

. كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، بالاشتراك مع أوركس للنشر، ط1 . 2007

. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر . 1995

. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دارالغرب، الكويت . 1998

. عبد الملك مرتاض: ثلاثية الجزائر، الأعمال السردية الكاملة، تقديم: أ.د، يوسف وغليسي، منشورات مختبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، 2012 .

. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي، حكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993.

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

. ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011.

. محمد بوغرة، تحليل النص السردي،(تقنيات مفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ط1 .

. مهد يعبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار. الدقل. المرفأ، البعيد) الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011 .

. ناصر الدين سعيدوني، أساسات منهجية التاريخ، د ط، الجزائر، دار القصبة للنشر .2000

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

. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1983 .

المراجع المترجمة إلى العربية:

. إليا مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر، نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق، 1991.

. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور)، تر. وتقديم: سعيد الغانمي تحرير: ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999 .

. تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، الرباط، ط1 1993 .

. تزفيتان تودوروف "ميخائيل باختين" المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، الأردن، 1996 .

. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977 .

. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعيد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 1997 .

. جيرار جنيت، عودة إلى الخطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط1، 2000 .

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

المعاجم

. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس1986 .

. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، الجزء الثاني عشر، مادة خيل.

. بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب والنشر والتوزيع، الرويبة، الجزائر ط1، 2002 .

. د.عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، مع مسرد إنجليزي . عربي، لبنان، 1983.

. د.حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2003.

. مجدي وهيبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1948.

. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 1980.

الرسائل الجامعية :

. بن حورية فوزية، الرواية التاريخية طفل الممحاة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016.

. بن دحمان عبد الرزاق، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات طاهر وطار نموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص في النقد الأدبي المعاصر، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013 .

. سعيد زعباط، رواية كتاب الأمير مسلك أبواب الحديد لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر جامعة منتوري قسنطينة .....

. سليماني فاطمة، الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة تلمسان، 2012 .

. سليمة عذراوي، الرواية والتاريخ، دراسة في العلاقات النصية، رواية لعلامة لابن سالم حميش نموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006 .

. سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، فرع الخطابات المستحدثة في الأدب العباسي جامعة باتنة، 2010 .

. محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة استكمال لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2016 .

. بن مصطفى محمد، التاريخي والمتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد الملك مرتاض، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، مشروع تحليل الخطاب والنقد المعاصر جامعة وهران، 2015 .

. نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات "الطاهر وطار وواسيني الأعرج " مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه في العلوم والأدب الحديث جامعة باتنة، 2012 .

المجالات:

. أسماء أبلالي، التحرشات الإسبانية على سواحل الجزائر، خلال القرن 10هـ/ 16م، مجلة روافد للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد2، 2017.

. إيمان برقلاح: العجائبية في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 11، 2015 .

. خليل يرويني، نعيم عموري، التناص القرآني في رواية حكايات جارتنا النجيب محفوظ مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية السنة الثالثة عشر، العدد الثاني، خريف الشتاء، 1431هـ .

. غالب غانم، الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية على امتداد القرن العشرين، مجلة العربي، العدد 515، 01 نوفمبر 2001 .

. الرواية التاريخية، تمثل أم تجاوز للواقع من خلال الثلاثية لنجيب محفوظ بقلم ممدوح فراج النابي، مجلة منبر ابن راشد العدد 14، صيف 2013.

. فؤاد المرعي وأحمد الحسن، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد 14، العدد2، 1992 .

. مريم جمعة فرج، قراءة في الرواية التاريخية، مجلة البيان، العدد46، 26 نوفمبر 2000.

. مصطفى بوجملين: ثنائية (السارد . المسرود له)، في كتاب (في نظرية الرواية)، لعبد الملك مرتاض، قراءة مصطلحية مفهومية، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع10 قسم اللغة العربية والآداب، جامعة بسكرة الجزائر، 2014 .

. نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد9، جوان 2011 .

. هنية جوادي، المتمثل السردي للتاريخ الوطني في روايات لواسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، العدد9، 2013.

الفهرس

فهرس الموضوعات

ـ إهداء.

ـ كلمة شكر.

ـ **مقدمة** .....أ ب

ـ مدخل (ظهور الرواية التاريخية . عند الغرب . والعرب).....07

ـ الفصل الأول: التاريخ وهاجس الهوية في رواية الملحمة.

ـ تمهيد.....18

ـ المبحث الأول: مفهوم التاريخ وعلاقته بالرواية:

1ـ ـ الرواية.....19

ـ أ/ الرواية التاريخية..... 20

ـ 2/ التاريخ.....23

ـ علاقة المتخيل بالتاريخ.....25

3ـ/ الواقع.....26

ـ أ/علاقة الواقع بالرواية..... 27

4ـ/ الأحداث التاريخية البارزة في الملحمة.

ـ أ/ التاريخ وهاجس الهوية.....30

ـ ب/ علاقة الرواية بالتاريخ.....34

ـ المبحث الثاني: الشخصية الحقيقية في رواية الملحمة.

1ـ/ توظيف التناص الديني في الرواية.....36

2ـ/ توظيف الشخصيات التاريخية في الرواية.....43

ـ المبحث الثالث: الفضاء الروائي وقضية الانتماء.

1ـ/ في مصطلح الفضاء.....47

ـ2/ توظيف الفضاء الحقيقي في الرواية من خلال مقاطع سردية.....50

ـ3/ أنواع الفضاء.....54

ـ أ/ الفضاء المغلق.....55

ـ ب/ الفضاء المفتوح.....59

ـ المبحث الرابع: الزمن الروائي.

1/ مفهوم الزمن.....64

ـ2/ المفارقات الزمنية.....66

ـ3/ الديمومة.....69

ـ أ/ الحذف.....69

ـ ب/ الخلاصة.....70

ـ ج/ الوقفة.....72

ـ د/ المشهد.....73

ـ الفصل الثاني :التخييل الروائي في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض.

ـ تمهيد.....77

ـ المبحث الأول : تحديد المفاهيم والمصطلحات.

ـ1/ الخيال والمتخيل 78

ـ أ/ علاقة الواقع بالمتخيل 81

ـ 2/ السرد 83

ـ3/ العجائبية 87

ـ4/ الغرائبية 89

ـ5/ الأسطورة 91

ـ المبحث الثاني : الشخصية المتخيلة في رواية الملحمة.

ـ1/ الجانب المتخيل في رواية الملحمة.....93

ـ أ/ الشخصيات.....93

ـ أ1ـ/ الأم زينب.....93

ـ ب ـ2/ البدل (الأبدال والأم زينب).....96

ـ2/ توظيف التراث الديني في الرواية.....100

ـ أ/ شخصية الوحش الرهيب.....101

ـ3/ توظيف التراث العربي في الرواية.....102

ـ أ/ توظيف " ألف ليلة وليلة في الرواية" 104

ـ ب/ شخصيات حسناء المدينة 106

المبحث الثالث: الفضاء الروائي في الرواية(الحيز).

1/ في مصطلح الفضاء.....110

2/ الفضاء العجائبي.....110

المبحث الرابع: الزمن الروائي في الرواية.

ـ1/ مفهوم الزمن.....113

ـ2/ الترتيب الزمني.....114

ـ2ـ1/ الاسترجاع الداخلي.....115

ـ2ـ2/ الاسترجاع الخارجي.....118

ـ2ـ3/ الاستباق الداخلي.....119

ـ2ـ4/ الاستباق الخارجي.....121

ـ خاتمة.....125

ـ ملحق.....128

ملخص.....130

ـ قائمة المصادر والمراجع.....132

ـ فهرس المواضيع.....142