وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيى فارس –المدية–
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

الرواية والتداخل الأجناسي

دراسة في رواية "باب الأقواس" للكاتب الجزائري "محمد كاديك"

مذكرة لنيل شهادة ماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب

- **عبد الحميد إمام**

إشراف:

- **الأستاذ الدّكتور؛ سليم حيّولة**

السنة الجامعية: 2024-2025

شكر وعرفان

الحمدُ لله حمدًا يليقُ بعظمته وهيبته، المُنفرد برفعته وكبرياءه، المُستحق لصفات العزّة والكمال وحده، أحمده سبحانه في البأساء والضّراء، وأشكره على السّراء والنّعماء، يعلمُ ما نُخفي وما نُعلن، ولا يعزبُ عنه مثقال ذرّة في الأرض ولا في السماء.

فالحمد لله وحده، والشكرُ للأستاذ المُشرف "حيولة سليم" بعده، الذي أنار دربنا بعلمه ونُصحه، وبتوجيهاته تفتّحت الأذهان وتجلّت الحكمة، جعل الله علمه هدًى لمن بعده، ونورًا لمن يسيرون في دربه.

والشُّكر موصول للأستاذ والكاتب "محمد كاديك"، الذي بنُصحِه ترسّخت الخُطى، واتّضحت الرُؤى، كان لعملك بصمة لا تمحى ولتوجيهاتك أثرٌ لا يُضاهى، لك جزيلُ الشكر والامتنان، جعلك الله وهجا في صفحات الزمان.

فالحمد لله على إحسانه، وعظيم سلطانه.

إهداء

إلى زهرة الحياة الدُنيا، أمي

إلى منبع القوّة والعطاء، أبي

إلى من يقولون أنّها العين الواحدة، أختي

إلى ضوضاء المنزل وصخبه، إخوتي

إلى من يجمعني به الشبه، بوعلام

إلى من وهبها الله جسدي، نفسي

أهديكم هذا العمل، وأهديه لكل من كان سندًا لي في مسيرتي إلى من خصّني بالقوّة والدعم والسُّؤال.

مقدمة

تمكّنت الرواية منذُ نشأتها على العمل من فرض كيانها في الساحة الأدبيّة، بعد أن أزاحت عن طريقها أكبر أجناس الأدب التي كانت مُسيطرة في العُصور الوُسطى، حيثُ نافست الشّعر في كُلّ المجالات، واستطاعت بلُغتها الشعريّة والفنيّة أن تجذب إليها عددا لا حصر له من القُرّاء، لتُتوّج بذلك على عرش الفُنون الأدبيّة، لكن ذلك لم يُروي ظمأها، ولم يُشبع جشعها، فوفّرت المَناخ المُلائم لاستقطاب مُختلف الأجناس الأدبيّة الأُخرى للاستثمار فيها، فنهلت بإلحاح من جميع الأجناس الأدبيّة وجعلتها تحت لواءها لتشيّيد نفسها وُبنيتها السرديّة، فأخذت من الملحمة موضوعها، وجعلت من التاريخ مادة روائيّة لها، ومن السُخرية وسيلة لنقد الواقع وكشف تناقضات المُجتمع، وبذلك كانت الرواية من أعظم الأجناس الأدبيّة تفتُّحا على الأجناس الأُخرى، فهذا الأمر ليس دخيلا على الرواية وإنّما واحد من خُصوصيّاتها الأجناسيّة، ممّا جعل منها جنسًا أدبيًّا لا حُدود له ولا قالب، وهذا ما يُميّز الرواية عن باقي الأجناس الأدبيّة الأُخرى.

وللكشف عن مُختلف الخُصوصيّات الأجناسيّة التي تميّزت بها الرواية، وقع اختيارنا على هذا الموضوع الموسوم ب"**الرواية والتداخل الأجناسي، دراسة في رواية " باب الأقواس، ليالي مدينة الجدار" للكاتب الجزائري "محمد كاديك"**، واختيار هذا الموضوع جاء لعدّة دوافع، منها الذاتيّة والموضوعيّة، فنذكر منها، الميل الشديد لجنس الرواية، والكشف عن أدقّ تفاصيلها، وأسرارها، والافصاح عن أُسلوب الكاتب الجزائري "محمد كاديك"، واستكشاف التداخل الأجناسي داخل الرواية ومدى تأثيره على المتن الروائي، إضافة إلى كيفيّة مزج الروائي بين الأنواع الأدبيّة المُختلفة، وطريقة تعبير الرواية عن مُختلف القضايا السياسيّة والاجتماعيّة الجزائريّة ، والتعرُّف على مُختلف العادات والتقاليد الجزائريّة من خلال رواية "باب الاقواس"، وعكس هويّة وثقافة الشعب الجزائري، ومن خلال هذا البحث طرحنا الإشكاليَّة التاليّة:

كيف استثمرت الرواية التداخل الأجناسي لبناء سرد مُركب، يعكس الأحداث التاريخية الجزائريّة، وتُعيد تشكليها عبر مُستويات تعبيريّة مُتنوعة، ويُوظّفُها لإنتاج دلالات جديدة؟

وأردفنا هذه الاشكاليّة بإشكاليّات فرعية؛ **ماهي أهم الأجناس الأدبيّة التي استقرت رواية باب الأقواس؟ وماهي الآليّات التي اتّخذتها الرواية لنقد الأوضاع السياسيّة في الجزائر إبَّان فترة الاحتلال الفرنسي؟**

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة وغيرها من التساؤلات، اعتمدنا الخطة أدناه التي مكّنتنا من الوُصول إلى مبتغانا المأمول، المكوُنة من فصلين وفي كل فصل مبحثين؛

كان الفصل الأوّل منها بعنوان الأجناس الأدبيّة الكُبرى وخصوصيّاتها الشكليّة الفنيّة، تناولنا فيه، جنس الرواية والملحمة، أمّا فيما يخص الرواية، فقد تطرقنا إلى تاريخ ظهور الرواية وتطورها عبر الزمن، خاصة مع ما يتماشى والتطورات الاجتماعيّة في العالمين العربي والغربي، إضافة إلى الإشارة إلى أبرز الروائيين العرب والغرب وأوّل رواياتهم التي كانت قاطرة للروايات التي تلتها، كما أبرزنا دور الرواية في عكس قضايا المُجتمعات العربية خاصة وسعيها لتصحيحها من خلال نقدها وتعريّتها من أقنعتها، إضافة إلى علاقة الرواية بالقارئ ودورها في إخراج القارئ من واقعه المُؤلم إلى عالم الخيال الممُتع، مع التعريج على أهم الأجناس الأدبية التي تتداخل معهم الرواية وكذا ذكر أهمّ أنواعها، لننتقل بعد ذلك إلى جنس الملحمة وذكر أهم مميّزاتها الشكليّة والفنيّة التي تتميّز بها، من خلال تقديم دورها في كتابة التاريخ اليُوناني خاصة، وخاصيّتها في تسليط الضوء على البطل وتبجيله دون سواه، مع استعمالها لمخلُوقات غريبة غير حقيقيّة كالآلهة وأنصاف آلهة، وكل مَخلوق لا يُمتّ بعالمنا بأيّ صلة، لنصل بعد ذلك إلى أهم أوجه الشبه والاختلاف بين الرواية والملحمة، على مُستوى الشّكل والمضمون، أمّا فيما يخصّ المبحث الثاني فعالجنا فيه علاقة الرواية بالتاريخ، وكيفيّة استغلال الرواية لهذا الأخير وجعله مادّة روائيّة لها، وقُدرتها على إعادة بعث وإحياء أحداثا وشخصيّات أهمَلها التاريخ وكان لها الفضل في نسج خُيوطه، أمَّا الفصل الثاني الموسوم بـ رواية باب الأقواس

والشكال الساخرة، تطرقنا في المبحث الأوّل إلى عُنصر السُخرية، ومحاولة لتحديد مفهومه وضبطه وتبيّين الخلافات الحاصلة حوله، أما المبحث الثاني، تكلمنا فيه عن تعدّد أشكال السُخرية والتي كانت تسعة أشكال، تجليّاتها في الرواية، مع تقديم مثال لكل أُسلوب.

أمّا الخاتمة فقد كانت حوصلة ونتائج الدراسة، لكل عنصر من عناصر البحث.

ومن الأهداف المرجو تحقيقها عند دراسة هذا الموضوع:

_الغوص في أعماق الرواية وتفكيكها ومعرفة تركيباتها ومُختلف قِطعها.

_ كشف الخُصوصيّات الأجناسيّة التي تتميّز بها الرواية.

_ الأجناس الأدبيّة المختلف التي بإمكان الرواية التداخُل معها، أو احتلالِها وتوظيفِها لخدمتِها وبناء نفسِها.

_ كيفيّة استغلال الرواية للمادّة التاريخيّة وتحوِيلها وتقدِيمها في قالب روائي.

_ إعادة بعث الرُوح في مُختلف الأحداث والشخصيّات التاريخيّة التي حجبها التاريخ أو أغفَلها وتَغافل عنها.

_ الكَشف عن وسيلة الرواية التي بواسطتِها تُعيد سرد الأحداث التاريخيّة بطريقة نقديّة، ومن منظُور مُختلف.

_ الكشف عن أهم عمُود تقُوم عليه الرواية.

_ التعرّف على مصطلح " السُخرية"، ومُختلف أساليبها، ومكنُوناتها.

_ التتبُّع التاريخي لمصطلح " السُخرية"، ومُحاولة تحديد مفهُومه وضَبطه.

ولإنجاز هذا البحث اعتمدنا على مجموعة من المَصادر والمَراجع أهمُّها:

-"جورج لوكاتش"، الرواية كملحمة بورجوازيّة.

-"شوقي عبد الحكيم"، السير والملاحم الشعبيّة العربيّة.

-"حسن سالم هندي إسماعيل"، الرواية التاريخيّة في الأدب العربي الحديث دراسة في البنية السرديّة.

-"محمد كاديك"، سُؤال السخرية وأدوات الكتابة السّاخرة.

وتجدُر الإشارة إلى أنّنا تحصلنا على مساعدة من الكاتب صاحب مُدونة الدراسة الأستاذ "محمد كاديك"، خاصة في يشمل موضوع "السُخرية"، فقد كان أيضًا من بين المصادر العلميّة التي استقينا منها معلُومات قيّمة.

ومن أجل الإجابة عن هذه الإشكالات اتّبعنا المَنهج الوصفي التحليلي؛ لتحليل الخصائص الأجناسيّة لكلّ جنس أدبي (الرواية، الملحمة)، وكذا تحليل مُصطلح السُخرية" والأساليب الساخرة، وكذا وصف قُدرتها على نقد الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة الجزائرية أثناء الحملة الفرنسيّة الثالثة على مدينة المدية.

وأثناء رحلة إنجاز البحث واجهنا مجموعة من الصُعوبات والعوائق منها: قلّة المصادر والمراجع خاصة في موضوع "السُخرية"، وصُعوبة تحديد مفهُومه لتعدُّد الآراء والمفاهيم وتضارُبها، نقص المصادر والمراجع فيما يخص الرواية وتداخل الأجناس الأدبيّة، ونُدرة الدراسات السابقة لهذا الموضوع.

الفصل الأوّل؛ الأجناس الأدبيّة الكبرى وخُصوصيّاتها الشكليّة والفنيّة

المبحث الأوّل؛ بين الملحمة والرواية

المبحث الثّاني؛ بين الرواية والتّاريخ

المبحث الأول؛ بين الملحمة والرواية

المبحث الأولّ: بين الملحمة والرواية، الخصوصيّات والقيمة

تمهيد

على الرغم من أنّ الرواية في بداية ظهورها لم تكن ذات شأن كبير، باعتبارها جنسًا أدبيًّا أدنى، مقارنة بالملحمة، التي كانت تُعدّ الجنس الأدبيّ الأعلى، والمعبّر بحقّ عن جملة من الخصوصيات الفنيّة والاجتماعية والتاريخيّة، إذ لم يكن من حقّ الكتّاب وعموم النّقّاد خاصة، الاهتمام بها أو التّشجيع عليها، لكنّها، في العصر الحديث عرفت انتشارًا واسعا في جميع أنحاء العالم، في شرقهِ وغربهِ، ومن شمالهِ إلى جنوبهِ، كأنّها ذرّات من غُبار، حيث مكّنها ذلك من ظهور أوسع ومن انتشار أسرع، خصوصا في القرون الثلاثة الماضية، فاعتلت عرش الفنّ والأدب فأضحت سيدّة الأجناس الأدبيّة، خاصة بين طبقة القرّاء والمثقفين والنّقّاد، حيث باستطاعتهم تميّزها عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى التي تشببها كالقصّة مثلا، بالرغم من أنها لا تقومُ على قواعد معيّنة، كباقي الأجناس الأدبيّة الأُخرى كالشِّعر والمسرح الذي يقوم كل واحد منه على قواعد وأسس محدّدة، كون الرواية دائمة التّجدد والإنتاج وموسومة بعدم الاكتمال، فالرواية فُرضَ عليها التّجدد مواكِبةً للتّحوّلات الأدبيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، فقد كان لابد من جنس لأدبي آخر، جديد، يحمل الرسالة الجديدة، رسالة المجتمع وقضاياه، وتحوّل القيم والتقاليد مع مرورِ الزمن، اذ كان عليها أنْ تعكسَ الواقع المعاصر للمجتمعات، وهكذا وجدت الرواية لنفسِها مكانةً مهمّة في الإبداع الحديث والمعاصر، وأصبحت النّوعَ الطاغي في الكتابة الأدبيّة، وبرز خلال القرون الأخيرة عددٌ كبير من كُتّاب الرواية، وأصبحت مدار النّقد ونظرية الأدب، في مقابل تراجع الملحمة، التي غدتْ نوعًا أدبيًّا ميّتا بعد أن خرجت من رحمه الأجناس الأدبيّة الأُخرى، وتحوّلت الرواية إلى تأريخ حياة المجتمعات وتطوّراتهم العقليّة والنّفسيّة، ومؤشّرَ التّحوّلات المختلفة الّتي مسّت المجتمعات المعاصرة، ووسيلة للتّعبير عن الآمال والأحوال النّفسية والرؤى، وتثبيتا لوقائع التّاريخ القومي المختلف، واعتُبرت لدى شعوب

كثيرة، وسيلة من وسائل النّضال ضدّ الهيمنة والسيطرة الاستعماريّة، وجُزءًا هامّا من مقاوماتها الثقافيّة.

أوّلا، الرواية، تعريفٌ وتحديد

وبهذا المعنى، وإذا كان لنا أن نبحث عن تعريف للرواية كجنسٍ أدبيّ، نلقى العديد من الآراء التي قدّمت الرواية في طبيعتها وخصوصيّاتها الفنيّة والشكليّة، وحاولت صياغة مفهوم أو مفاهيم معيّنة، تقترب من التّعبير عنها وعن معناها ومفهُومها وخُصوصيّاتها، وطبيعتها، وهو التّعريف الذي يسمح لنا بإدراك جوهرها والفروق الكامنة بينها وبين الأجناس الأدبيّة الأخرى، وبداية يُمكننا الذّهاب إلى اكتناه طبيعتها، إذ ترى "فاطمة موسى " أنّ « **خير تعريف يحضر في هذا المجال هو ذلك الذي أورده "إرنست بيكر" في مقدّمة مؤلّفه الضخم عن تاريخ الرواية الإنجليزية: الرواية تفسيرٌ للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصي نثري**»[1]ومن هذا المنظُور الأوّل، فإنّ الرواية عبارة عن سرد قصصيّ، وهذا يُخرجها عن كونها شعرًا، وهو ما عليه أغلب الأجناس الأُخرى من تراجيديا وكوميديا وشعر قصصي وملحمي وغيرها، والأمر الثاني هو ارتباطها بالحياة الإنسانيّة، من حيث هي تفسيرٌ لها ودليل عليها، فالأساس الذي تستند إليه الرواية هو الحياة الاجتماعيّة بمختلف أحوالها وتطوّراتها، فهي تصف ما يُشبه الواقع الفعلي وتُسرده، أو يقترب من تصويره، ويستلزم هذا من كاتبها أن يكون مرنا في سردِهِ.

وارتباط الرواية بحياة الإنسان يقترن بكلّ تعريف يُقدَّم لها، إذْ نجد العديد من النُّقّاد والمُفكّرين يربطون بين السرد الروائي والحياة الإنسانيّة، وفي عرض" فاطمة موسى " تذهب إلى أنّ «**الأستاذ "دوبريه" لا يجد مناصا من مزيد من التفصيل فيذهب الى أنّها: ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع، مادتها: إنسان المجتمع، أحداثها نتيجة صراع الفرد... صراعه ضد الآخرين وربّما مثلهم أيضا، وينتج عن صراع الإنسان هذا للملاءمة**

---

[1] – فاطمة موسى، بين أدبين: دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، ملتزم للطبع والنّشر، مكتبة الانجلو المصرية، د.ط، د.ت ص 13

بينه وبين مجتمعه أن يخرج للقارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الإنسانيّة»[1]ولهذا التّعريف الثاني أهمية بالغة في اكتناه جوهر الرواية، فهي، كما يرى، مرآة للمجتمعات، والكاتب جزء منها، قائمة على تصوير مسألة هامّة، وهي الصراع، أي صراع الفرد سواء مع نفسه، أو مع الأفراد الآخرين الذين يكوّنون أيضًا جُزءًا من المجتمع الذي ينتمي إليه، وفي ثنايا هذا الصراع يكتشف الإنسان معاني أو قيّمًا يراها أنسب للحياة، لذلك تُعدّ الرواية منبتا للرؤى ووجهات النّظر الجديدة، التي يرى أنّها أصلح ممّا هو موجود بالفعل، فكل الفنون والآداب الإنسانيّة وجدت لتكون مرآة للمجتمع، تعكس الصراعات والأهوال القائمة بين الأفراد والمجتمعات والمشاكل اليوميّة الروتينيّة التي يُواجهها، فتنقل معاناتهم، وتصوّر أملهم ويأسهم، حياتهم وموتهم، ليلهم ونهارهم، محاولة منها فهمها وتحليلها، ونقدها نقدا بنَّاءً يُساعد في تنمية الفكر المجتمعي وتحفيز التغيير، كما تسعى الرواية لتطوير الإنسان ومساندته لمواكبة التطورات التي يشهدها العالم، كما تعكس تجاربهم الشخصيّة غالبا، مما يُمكِّن الأفراد من بناء جسور عاطفيّة راسخة من خلال مشاركة تجربة مشتركة، مما تعزز التعاطف والتآلف فيما بينهم، كما تُمكِّن الإنسان من فهم فلسفة الحياة وحلّ أُحجيّاتها، وعدم الضياع في متاهاتها والسعيّ لتحقيق آماله وأهدافه، كما يُمكن للقارئ أن يجد نفسه في إحدى شخصيات الرواية التي يقرأها تُعاني مما يُعاني منهُ وتُحارب ما يُحاربه هو في الواقع، فيفهم الشخص نفسه بطريقة مُثلى من خلالِ تلك الشخصيّات.

انطلاقا من كلّ ما سبق، فإنّ الرواية سردٌ قصصّي، يسرد حياة الأفراد وصراعاتهم في المجتمع الذين ينتمون إليه، وتظهر فيها قيمٌ يرتضي أن تخلف القيم التي يراها بالية وغير صالحة، لكنّها من جهة أخرى، سردٌ يجب أن يجد لنفسه موضوعا من المواضيع، المعقولة أو الممكنة والواقعية، مثل الحبّ والحرب، وغيرها، وهو ما نجد" ببير شارتيه" يُركّز عليه في

[1] – فاطمة موسى، بين أدبين: دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، ص 12-13

تعريفه للرواية، إذ يرى أنّها «**كتبٌ عجائبية تتضمّن قصصَ الحُب والفُروسية**»[1]وإن كانت مسألة الفروسية قد ارتبطت بنشأة الرواية في القديم، ووُجدت نصوص كثيرة، قصصية وروائية موضوعها الفروسية والحبّ، فإنّها غدت اليوم، جُزءًا من مضامين الرواية لخدمة أهدافٍ أخرى، وغايات مقصودة، مرتبطة بالقيم الاجتماعيّة والتّحوّلات التي تتعرّض لها، وتبقى هذه المواضيع خلفيّات يراها الروائي مُناسِبة لتقديم رؤيته للعديد من مسائل الحياة المعاصرة.

وإذا ذهبنا أبعد من ذلك، سنجد أنَّ الرواية بالمعنى المعاصر، تنحو نحو إبراز مواطن الخيال في الفكر الإنسانيّ، حتّى غدا عُنصرًا هامّا من عناصرها ومكوّناتها، إذ يتابع "بيير شارتيه" التّعاريف التي قُدّمت وخصوصا في "معجم لاروس" الفرنسي، الذي يُحدّدها بأنّها

«**مُؤلَّف يقوم على الخيال ويتشكّل من محكي مكتوب نثرًا ذي طول معين تكمن أهميّته في سرد المغامرات، وعرض الاخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف والأهواء**»[2]وانطلاقا من هذا التّعريف الهامّ، الذي قدّمه معجمٌ من المعاجم الأوروبية المعاصرة، فإنّ الرواية قائمة على الخيال ومنطلقة منه، وتتشكّل من الحكي أي القصّ، وقائمة على السرد الطويل والمتواصل، يشُوبه المغامرات، أمّا من حيث المواضيع فتدور حول الأخلاق والنّفوس، والعواطف والأهواء، وهو ما يشدّ القارئ ويجعله شغوفا بمتابعة ذلك القصّ،

وعلى الرغم من أنّ الرواية في عُموم تعاريفها في الثّقافة الفرانكفونية مستمدّة من الخيال وقائمة على الحكي والقصّ، فإنّ الثّقافة الأنغلو–ساكسونية، تنظر إليها من جهة أخرى، إذ ترى الموسوعة البريطانية أنّ الرواية هي في حقيقتها عبارة عن أنواع كثيرة، وليست نوعا واحدا، إذ «**ضمن هذا الإطار الواسع شمل نوع الرواية عددا كبيرا من الأنماط والأساليب: الشطاري، والرّسائلي، والقوطي، والرومانتيكي، والواقعي، والتّاريخي، لو اقتصرنا ذكر أهمّها**»[3]وهذه

---

[1] – بيير شارتيه، مدخل الى نظريات الرواية، ت. عبد الكريم شرقاوي، ط1، دار توبقال للنّشر. الدّار البيضاء. المغرب، 2001، ص09.

[2] –المرجع نفسه، ص10

[3] – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ت. عبد الكريم شرقاوي، ص.10

الأنواع، هي في حقيقتها الحِقَب التي مرّت بها الكتابة الروائيّة، لكنّه أزمان تلوّنت بلون أعرافها وعادات مجتمعاتها، فكانت الرواية نسخة من تلك المجتمعات، فمن قصص الشطّار إلى الرواية التاريخيّة مُرورا بالأسلوب القوطي والرومانسي والواقعي، هي مجالاتٌ للرواية وخصوصيات التزمت بها، وعُرفت كذلك.

فكثرة هذه التعريفات وتنوعها واختلافها زاد من مشقّة الإحاطة بمفهوم الرواية، ومن بين الأسباب التي جعلت من تعريف الرواية أمرًا عسيرًا، أنّها تحمل تحت ردائها أنواعًا كثيرة من الأجناس الأدبيّة الأُخرى كالشعر واليوميات والأسطورة والحكايات وغيرها، فقد استمد واستلهمت الحكايات الشعبية خاصة، والأساطير المُخلدة عبر التاريخ، مُعتمدة على التحوير والتعديل، اذ أنّها تحمل طابعا استعماريّا لخدمة أهدافها ومصالحها الخاصة، وبما أنّ جذورها أوروبية وكما هو معروف عن أروبا بطابعها الاستعماري وحبّها للتوسع والاستحواذ فقد استمدّت الرواية هذا الطابع من منشئها الأوروبي، فاستحوذت الرواية على القصص الغابرة، خاصة التي تحمل طابع الحب و المغامرات وقصص الفرسان والأبطال الذين يخوضون رحلات حرجة وتغلبهم في المعارك والنّزالات، ذلك أنها ابنة الملحمة، والتضحية من أجل الحبيب، و«**تصوير الحبّ بمفاتنه ونقائصه**»[1]. وسرد حياة العُشاق ومصاعب الحُبّ، «**فهذه التي يُسمّونها عن حق روايات هي قصص وهمية لمغامرات غراميّة، تُكتب في نثر لا يخلو من صنعة، وإمتاعا وإفادة للقراء**»[2]فقد كانت الرواية في بداياتها الأولى تعالج مواضيع بسيطة مرتبطة بالحياة الإنسانيّة، فقد وُجِد الأدب لخدمة الانسان، فعالجت الرواية تفاصيل الحياة اليوميّة وصراعات البشر، فحملت في ضمن تفاصيلها دروسا أخلاقيّة وقيما تعليميّة تتعلق بالسلوك الاجتماعي والأخلاقي، فقد وُجدت الرواية من نشأتها الأولى لإمتاع القُرّاء لا لتقديم الفائدة من خلال

---

[1]– المرجع نفسه، ص56

[2] – ايف ستيلوني، الأجناس الأدبية. تر. محمد الزكراوي، الطبعة الأُولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت. لبنان. 2014، ص120

القصص الغرامية التي كانت المحتوى الرئيسي، والمادة الجوهرية لها، إذ كانت قصص الحب عبارة عن قناع يستتر خلفها الراوي لتمرير رسالة معينة لم يستطع البوح بها علانية.

ارتبط ظهور الرواية في اروبا في القرن 18م بسيطرة الطبقة الوسطى على المجتمع الغربي التي تميّزت بالمحافظة والمثالية، عكس الطبقة البرجوازية التي اهتمت بالفرد فقط، فيرى جورج لوكاش بأنّ «**الرواية هي النّوع الأدبي النّموذجي للمجتمع البورجوازي**»[1]حيث تميّزت الرواية باهتمامها بالواقع والانكباب عليه، إذ حلمت الرواية منذُ ظُهورها رسالة جديدة مفادها التعبير عن رُوح العصر الحديث ومُواكبته ومُواكبة تطوراته، والحديث عن الإنسان ومميّزاته لذا عُرفت الرواية بالملحمة البرجوازية في العصر الحديث لحملها نفس السمات الموضوعية التي اتسمت بها الملحمة سابقا، فركّزت الرواية على الفرد الباحث عن نفسه واثبات قدراته من خلال تجاربه الشخصيّة.

أمّا في العالم العربي، فقد أثار ظُهور الرواية جدلاً واسعًا على مستوى الساحة الأدبيّة والنقديّة، بين الدارسين والباحثين، فهناك من ربط ظُهور الرواية باتصالها جذورها بجذور الأجناس الأدبيّة الأُخرى، مثل القصّة والحكاية، مُستشهدًا بالمقامات وحكايات ألف ليلة وليلة، على النقيض، هناك من قال بأنها فنٌّ مستجلب من أروبا، أوجده الاتصال بالغرب والاحتكاك بثقافته، إذ وصفت الرواية في عصر نشأتها بأنها فن دخيل عن الأدب العربي، كونها تعبير عن قلة الذوق وقوّة الرداءة، منافيّة لتقاليد وعادات المجتمع العربي، الأمر الذي دفع بعض الروائيين إلى التخفي خلف أسماء مزيفة ومستعارة، خشية التصاق صفة السذاجة والبذاءة به، رغم حُبّهم الكبير وتعلقهم الشديد بالرواية، «**وخير دليل تردّد حسين هيكل نفسه في نشر رواية "زينب" في منتصف 1912م، بعد عودته إلى مصر قادما من الخارج، خشية أن تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، ليكتفي في نهاية الامر بنشرها تحت عنوان زينب**

[1] – جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ت جورج طرابيشي، الطبعة الأُولى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1979م، ص9

مذيّلا إيّاه بعبارة من تحته " مناظر وأخلاق ريفيّة"، في حين لم يجرؤ على ذكر اسمه على غلاف الرواية، مكتفيا بوضع كلمتي "مصري فلاح" بديلا عنه»[1]ففي بداية ظهور الرواية لم تكن من الأدب الرفيع كالشعر مثلا أو الفنون الأدبيّة الأخرى التي احتلت مكانة مرموقة لدى النّاس خاصة الطبقات العليا، لذا لجأ الكُتّاب وعلى رأسهم "حسين هيكل" إلى التخفّي وراء اسم مستعار حتى لا يُكشف أمره ولا توجه له أصابع الانحطاط ورداءة الذوق خاصة وإن كان الكاتب معروفا في أوساط النّاس، ومن جهة أخرى يرى بعض النُقاد بأنّ الرواية ليست دخيلة عن اللّغة العربيّة، فقد اكتشفها الأُدباء العرب وتبنوها كما تعرّفُوا على علوم وفنون أخرى وتبنوها، فقد «**ظهرت الرواية العربيّة في مطلع العصر الحديث، بعد أن اتّصلت الثقافة العربيّة بالثقافة الغربيّة عن طريق البعثات إلى أوروبا وترجمة بعض الأعمال الروائيّة إلى العربيّة**»[2]فكما هو معروف عن العرب، انبهارهم الشديد، وولعهم الكبير بالغرب، خاصة في مجال الأدب، ولم يكن هذا الانبهار وليد الساعة، بل هو موجود منذ القدم، إذ كان العرب خلال رحلاتهم إلى أروبا يصفون وينقلون وينبهرون بكل ما يرونه في كتاباتهم، وهو ما نجده جليّا في كتاب"الإبريز في تلخيص باريز" "للرافعة الطهطاوي" الذي جعل من كتابه مُرشدًا لكلّ من ينوي زيارة باريس، فلم يترك شيء إلّا وعرّج عليه حتى الطرقات والمسالك والمباني وألوان طلاء المنازل وغيرها، لكن عاد هذا الانبار بالغرب والاحتكاك بهم والاطلاع على ثقافتهم بالنفع على الادباء العرب، فبعد اطّلاع على العرب على مختلف الفنون الغربيّة زاد اهتمامهم بها كالشعر والمسرح وخاصة الرواية التي كانت في ذلك الوقت، فقد استطاع الأُدباء العرب الانسلاخ عن القوالب التقليديّة التي كانت مسيطرة قرونا طويلة، فقد وجدوا متنفسا جديدا يعبرون فيه عن قضاياهم وقضايا مجتمعاتهم، ومحاولتهم إصلاحها ونشر الوعي، واستعمالها

---

[1]– عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد الى التجريب اتجاهات وتحوّلات، دط، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، ص 22

[2]– عبد البديع عبد الله. الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، الطبعة الأُولى، مكتبة الآداب ميدان الأُوبرا بالقاهرة،1999م، ص 03

كأداة لتوصيل رسائلهم المختلفة، إذ وُجدت الرواية في العالم العربي منذ ظهورها لوصف المجتمع المحلي ومقارنته بالمجتمع الأوروبي. إذ تعود البدايات الأُولى للرواية العربية نهاية القرن 19م نتيجة احتكاك العرب بالغرب بشتى الأنواع والطُرق، قصد إبراز الهويّة العربيّة ومقارنتها بالآخر الغربي، مُستعملة التراث العربي كالمقامات والقصص والحكايات الشعبيّة، ونتيجة هذا الاحتاك بدأ صُبح الرواية بالانفلاج في الأدب العربي بشكل مُتعاقب، حيث كانت المُؤلفات الروائيّة في ذلك الوقت لا تخرُج عن القالب التراثي القديم، «**وقد أحصى "علي شلش" في كتابه "نشأة النّقد الروائي في الأدب الحديث" ما يقارب مائتي وخمسين رواية، تم تأليفها بين عام 1870م وعام 1914م، وإن كانت لا تخرج في غالبيتها عن أساليب التراث السردي القديم وبخاصة المقامة، كما هو الشأن في "حديث عيسى بن هشام" "لمحمد الملوحي"، و" ليالي سطيح" "لحافظ إبراهيم**»"[1]وقد وُصفت هذه المرحلة بفترة التذبذب والاضطراب لتداخل المرحلة التجديد في الرواية مع مرحلة التقليد والحفاظ عليه في النص الروائي الواحد، «**ولعلّ سبب التردد والحيرة مبعثه التباين الحاصل بين الرواية كجنس أدبي حديث وليد الثقافة الغربيّة، والقصّ التُراثي العربي، بأساليبه وأشكاله التقليدية المختلفة عنه أيّما اختلاف فكانت روايات تلك الفترة أقرب في شكلها وأسلوبها إلى النسق التراثي منه إلى الرواية**»[2]فالرواية عند ظهورها في العالم والأدب العربي، أثارت مجموعة من الأسئلة التي تدور حول كُنهها، خاصة أنّها كانت تُشبه القصّ التراثي العربي في الشكل والمضمون، إذ كانت الرواية في ذلك الوقت في العالم العربي رغم جنسيتها الغربية، أقرب إلى التراث العربي، كالقصة، المقامة، الحكاية، أبعد ما تكون منه الرواية، ورغم ذلك كانت إرادة الكُتّاب في ذلك العصر في الخوض والغوص في الرواية إرادة قويّة لاكتشاف هذا الجنس الأدبي الجديد، وبدأت محاولات حثيثة في هذا المجال.

---

[1]–عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التّقليد إلى التّجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص.10

[2] –المرجع نفسه، ص10– 11

وقد تُوّجت هذه المحاولات الإبداعية بظهور رواية "زينب" "لمحمد حسين هيكل" الذي أُختلف في عام إصدارها منهم من يقول أنّها صدرت عام 1912م أو عام 1913م أو حتى عام 1914، وتُعدُّ هذه الرواية الانطلاقة الحقيقيّة للرواية العربيّة التي كانت تمثّل نموذج الرواية الغربيّة من حيث الشكل الفني والمضمون الفكري. ورغم ما تُؤكده الدراسات والكُتُب النقدية ومُختلف البحوث والمقالات الاكاديميّة بأنّ "زينب" هي الرواية الأولى دون منازع، فيما يذهب البعض إلى دحض هذا الرأي ونفي الريادة "لزينب"، ولعلّ أبرزهم "عبد الله إبراهيم" في كتابه موسوعة السرد العربي، الذي يشكك الأسبقية المطلقة "لزينب"، مُعتبرا

«رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" "لخليل الخوري" أوّل رواية متكاملة، نشرها كاتبها في مجلة "حديقة الأخبار" في بيروت، في عام 1859م، قبل أن يقوم بجمعها وإصدارها في كتاب في عام 1860م»[1] ورُغم هذا التفنيد والتكذيب حول رئاسة "زينب" للرواية العربية إلاّ أنّ هناك من اعتبر هذه الرواية قد أعلنت بدأ ونشأة المرحلة الحقيقة للرواية العربيّة في العصر الحديث، وأنّ المحاولات الفنيّة والإبداعيّة التي سبقتها كانت عبارة عن مرحلة انتقاليّة في الرواية العربيّة،« **ولعلّ "جابر عصفور" قد حسم الجدل، باعتبار رواية "زينب" البداية الأولى الجذرية، من حيث التأثير الذي أحدثته في الوسط الأدبي، لا من حيث سبقها التاريخي، وقد أفضى ظهور الرواية – في كل الأحوال– إلى تقويض المكانة التقليدية المهيمنة للشعر، لتبرز الرواية كجنس أدبي منافس له وتنتشر في البلاد العربية على نطاق واسع**»[2] وبعد تعريف الصحف والمجلّات بالروائي "محمد حسين هيكل" وبروايته "زينب"، وتخليه أيضا عن مهنة المحاماة، واتجاهه لمجال الكتابة، لم يبقى له أي سبب في إخفاء نفسه وشخصيته في غلاف الرواية في طبعتها التالية، لزوال الأسباب التي أدّت إلى تستره خلف اسم مستعار.

---

[1]– عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص.16

[2]–المرجع نفسه، ص21

وإن وُصفت بداية الرواية الأولى بمرحلة التذبذب والاضطراب إلاّ أنّ المرحلة التالية لها عرفت إقبالا كبيرًا من طرف القرُّاء خاصة البُرهة الموالية لظهور "زينب"، وقد حصرها "منصور قيسومة"" تاريخيًّا بين عاميّ 1914م و1952م، «**حيث شهدت صدور العديد من الروايات التي تميّزت بتطوّر فنّي ملحوظ، مقارنة بما سبقها وإن كانت في مجملها لا تخلو من نزعة رومانسية، مثل رواية " أنا حرّة" "لإحسان عبد القدوس"، و"شمس الخريف" لمحمد "عبد الحليم عبد الله" و"السقامات" و"الاطلال" ليوسف السباعي و"القاهرة الجديدة" "لنجيب محفوظ**»"[1]وقد تخلّت الرواية في مرحلة تطورها من أنماط التقمص ومناهج التقليد، لتغوص في دهاليز وسراديب الطبقات الاجتماعيّة الكادحة والهشّة، للتقمص دور المرآة العاكسة للواقع والتطورات التي طرأت في الأراضي العربيّة، وذلك راجع إلى «**القُدرات الفائقة التي تمتلكها الرواية في تمثيل المرجعيات الثقافيّة والنفسيّة والاجتماعيّة، وهو أمر فاق الأنواع الأدبيّة الأخرى المعاصرة لها، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصورات الكُبرى عن الذات والآخر**»[2]. وهو ما قامت عليه الرواية العربية في وقتنا الحالي باستقلال قدراتها الفائقة والهائلة في تصوير ونقل وقائع المجتمعات العربية ومكوناتها، ونقدها وتعريتها، ومحاولتها لإيجاد حلول مناسبة لها، «**مُتأثّرة بمختلف التيارات والاتجاهات الأدبيّة للرواية العالميّة الوافدة**»[3]فقد واكبت الرواية العربية التطورات التي طرأت على الرواية العالمية، وسايرت الاتجاهات الجديدة التي جنحت إليها الرواية.

ثانيا، اللّغة الروائيّة

الرواية كغيرها من الأجناس الأدبيّة الأخرى، لها خصائصها ومميّزاتها التي تألقت بها وتفرّدت بها عن باقي الفُنون الأدبية الأُخرى، خاصة اللّغة التّي جعلت منها أفضل الفنون التي لجأ

---

[1] – عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص23

[2] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، الطبعة الأُولى، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 297.

[3] –عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التّقليد إلى التّجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص24.

إليها القُرّاء في العصر الحديث، نظرًا لرونقها وفنّيتها وبلاغتها وخاصة لغتها الخيالية، التي استهوت القُرّاء وأوقعتهم في فخّ غرامها وجمالها، فقد مزجت ما بين هو حقيقي وما بين هو خيالي.

«وكأنّ الرواية في عصرنا الحاضر، هي النّثر الفني بمعناه العالي؛ فلُغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللّغة السائرة بين النّاس؛ لُغة التّوصيل التي إن لم تك لغة النّاس جميعا»[1]فقد كان الشعر في العصر الجاهلي هو ديوان العرب، ورُغم وجود بعض الفنون الأدبية الأخرى، كالسيرة بنوعيها والقصص... وغيرها، إلّا أنّ الشعر كان سيد الفنون في ذلك الوقت، لاستعماله في التعبير عن المشاعر والعواطف، و الانتقاد الاجتماعي والسياسي إضافة إلى أنّه جُزءًا من الثّقافة العربيّة ومصدرا للتّرفيه والتّسلية في مختلف المجالس والتّجمّعات، أمّا في وقتنا الحاضر فقد أصبحت الرواية ديوان العرب، فكأننا في عصر الرواية لا عصر الشّعر، فقد حظيت باهتمام كبير من قبل الباحثين والدّراسين والنقاد والقُرّاء بشكل خاص، إذْ اهتم هؤلاء بالرواية اهتماما بالغا، وعزفوا عن الشعر، إذ لم نعد نسمع بإصدار ديوان شعري جديد أو قصيدة جديدة، فنحن في زمن الرواية لازمن الشعر، بينما إذ ظهرت رواية جديدة ذاع صيتها بشكل سريع تحديدًا ونحنُ في عصر التكنولوجيا وعصر السُرعة، خاصة ذات اللّغة الراقية السائدة بين النّاس خاصة عند مزجها بلهجات المُجتمعات، فالرواية المصريّة مثلا أو الجزائريّة وغيرها من الروايات العربية توظف اللّهجة المنبثقة من تلك البلد في كثير من رواياتها خاصة الجديدة منها، فتوظيف اللّغة الثالثة أضحت ميزة تتزيّن بها الرواية الحديثة والمعاصرة، فاللّغة لها دور رئيسي في إيصال رسائل متنوعة والتعبير عنها، كما أنَّ مستوى اللّغة يلعب دورا رئيسيا في جذب القُرّاء، فمثلا لُغة الشعر لا يمكن لعامة الناس فهمها وإنّما هي موجهة لفئة معيّنة، وخير مثال على ذلك لغة الشعر الصوفي، فالشعراء الصوفيّون يستعملون مصطلحات ليس لغير المختص إليها سبيل، بينما لغة الرواية رغم جماليتها فهي بسيطة، يمكن لأي أحد فهمها وفهم

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحثٌ في تقنيات السرد، د.ط، عالم المعرفة، ديسمبر1998م، ص 25

فحوى رسالتها، فالراوي ملزم بتوظيف لغة متواضعة في روايته، تستند على مصطلحات بسيطة بعيدة عن الغموض والإبهام التي تجعل القارئ ينفرُ منها، ويتّجه للبحث عن كاتب آخر تتّسم رواياته باللّغة الشائعة والمألوفة التي يستأنس بها «**فكأنّها نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط كأنها اللّغة الأكثر شيُوعا والأعم استعمالا بين المثقفين وأوساط المثقفين معًا**»[1] فعندما يمزج الكاتب بين اللّغة الراقية مُستعملا الصور البلاغيّة بتنوعها كتشبيه واستعارة، لتقريب الدلالة من القارئ وتكرار الكلمات والعبارات مُحدثا بذلك جرسا موسيقيّا وايقاعيّا داخل النّص الروائي، يجعل القارئ يعيش الحالة الشعورية التي يمرُّ بها الكاتب الذي يعبر عنها بوصف الأحداث أو بواسطة الشخصيات عن طريق لسان أبطال روايته، إضافة لاستعماله للرموز باختلافها وتنوُّعها وتوظيفها بما يتناسب وموضوع الرواية، منشأ بذلك بابًا للتفكير والتّمعّن في فكّ الرمز وتحديد دوره ومعناه في النص وعلى من يعود، مستحضرا عنصر التأويل لتقريب المعنى، مما يشكّل قاموسا فكريًّا وعلميًّا جديدا لدى القارئ، كما يلجأ إليه الكاتب لإثراء نصه الروائي مما يجعله أكثر عُمقا وتعقيدا وتلاعبه بالألفاظ بطريقة إبداعيّة، التي تجعل القارئ يستقر عندها ويتأمله، إذ يُمثّل الرمز ملاذا آمنا للكاتب الذي يتخذه بمثابة قناع الذي يستتر خلفه فيكسبه حرية التعبير والإبداع وثراء الدلالة، فالكاتب يتوجه الى استعمال كل ما يجعل من روايته كاتبة شاعرية.

أمّا من ناحية توسيع جذب الجمهور المثقّفين خاصة، يُوظّف الكاتب اللّغة الثالثة، أو ما تُسمّى باللّغة الشعبية والعامية، فذلك يجعل الرواية قريبة من الواقع وأكثر قُربًا من القرّاء الذي يتكلّمون باللّغة العامية، ففي الوطن العربي خاصة مصر يستعمل الروائيون هذه اللُّغة التي تكون دائما على مستوى الحوار القائم بين شخصيات الرواية، الذي يدور غالبا في نقد الواقع الاجتماعي بمستوياته المختلفة الثقافية والاجتماعيّة، التي تبرز المُفارقات والنزاعات بشكل واضح، فاللغة الشعبية هي الأكثر انتشارا بين الناس خاصة أوساط المثقفين منهم الذين

[1] –عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحثٌ في تقنيات السرد.25

لا يفقهون العربية الفصحى، فكثير من الأعمال عرفت عُزوفا كبيرا ومنها من لم يُقبل على النجاح لعدم الاهتمام بها لأنه كان من الصعب تقبل الجمهور العربية الفصحى لأنه لم يكن متعودا عليها، فاعتماد الكاتب على اللغة الثالثة يهدف إلى تعزيز الهوية الثقافية المنبثق منها، حيث يعكس الأسلوب و الصيغة التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية ويُنمي الفهم الثقافي المُتبادل، كما تعكس الخلفيات الثقافية والاجتماعية خاصة اذا تم استعمال العامية بواسطة الشخصيات، «**والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التّعقيد، مُتراكبة التّشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيًّا جميلا يعتزي الى هذا الجنس الحظيّ. والأدب السَريّ فاللّغة هي مادّته الأُولى، كمادّة كلّ جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر**»[1]فالمزج بين اللّغة الشعرية واللغة الشعبيّة في قالب روائي واحد، يوفر جاذبية أكثر، وجذب فئة معينة من القراء ويلبي تفضيلاتهم المختلفة، كما تخلق توازنا بين الجمالية الفنية التي تساعد في إيصال الأفكار والمشاعر العميقة والمبهمة بطريقة شاعرية، والبساطة الواقعية التي تسهّل الفهم والتواصل مما يجعل الرسائل تصل إلى القُرّاء بطريقة أكثر تأثيرًا وشموليّة مما يجعل من الرواية تحمل طابعا يجمع بين الفن الجميل الذي يضفي على النص عُمقا وإبداعا، واللغة العاميّة التي تضيف البساطة والواقعية، فبهذه الطريقة يمكن للكاتب أن يخلق تنوعا أسلوبيا لُغويّا في روايته لتكون قادرة على الانتقال بين مُختلف الزوايا الفنيّة والواقعيّة.

ثالثا، العلاقة بين الرواية والقارئ

لقد نشأت علاقة فريدة من نوعها بين الرواية وقارئها وروّادها، حيثُ لعبت لُغتها الإبداعيّة الدّور الرئيسي في بناء أواصر التلاحم والتقارب بين الرواية والقارئ، وأيضًا من خلال الخيال الذي جعل منه الكاتب نقطة انطلاقه، الذي غاص فيه القُرّاء ووجدُوا فيه ملاذا آمنا لهم، هروبا

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيّات السرد، ص27

من واقعهم المُعاش، فقد عاش قارئُ الرواية أحداثها وتحادث مع شخصياتها، فقد كانت الرواية خير جليس للإنسان في العصر الحديث« **فالرواية تنهضُ على علاقة خاصة بين القارئ والكاتب تتيح لها إمكانيات أشمل من جهة الاندماج المباشر والشخصي في التجربة النفسية التي عادة ما تتم في جوّ يميل الى الخلوة والوحدة**»[1]فهناك علاقة خاصة تنشأ بين الكاتب والجمهور أثناء القراءة، فالقارئ يعيشُ الحالة النفسيّة التي يعيشها الكاتب، خاصة إن كان هذا الأخير الشخصية المحوريّة في الرواية، وقد يحدث هذا الأمر في الروايات السيرية الذاتية منها، فقد يجدُ القارئ نفسه يعيش نفس تجربة الكاتب، فالقارئ ينتقل من العالم الواقعي إلى العالم الروائي وينسجم فيه عن طريق القراءة الذي يجذبه الكاتب عن طريق الأداة الفنية والجماليّة، وعن فعل الخيال، فالرواية «**تحوّلت إلى تشكيل فنّي يعتمد على خيال الروائي بالدّرجة الأُولى**»[2]فيلجأ الكاتب أحيانا للخيال عن طريق المخيّلة فيعتمد الخيال على الواقع كمادةٍ أساسيةٍ لتكوين عوالم خياليّة تعيشُ فيها شخصيات الرواية ويتعايش بينها القارئ، يشعر بما يشعرون، يسمع ما يتحدثون، يذهب أينما يذهبون، يركض، يمشي، يتوقف، يتأمل، يحزن، يفرح، يقلق، يخاف، يتألّم، كأنه واحد من شخصيات الرواية، فأحيانا ما يجد القارئ نفسه في واحدة من شخصيات الرواية، أو على مستوى العبارات الموازية للواقع، فقد حملت الرواية أقوى سلاح في الأدب، وهو الكلمة، حيث كانت قادرة على الإقناع، وكانت مُحاور من طراز رفيع، أو تتقاطع تجربته مع تجربة الشخصيات، فعندما يقوم متلقي الرواية بالغوص في أعماقها ينفصل تماما عن الواقع، فكأنّ هناك أيادي تخرج من الرواية وتسحب القارئ إلى داخلها ،فأحيانا يكون عالم الرواية مهربا للقارئ من الواقع الذي يعيشه فتكون الرواية عالما يحتوي كل هارب من واقعه، وأحيانا أُخرى يختارُ القارئ بما يتناسب مع حالته النفسيّة التي يعيشُها، ويحدث هذا التداخل والتكامل بين القارئ و العالم الروائي غالبا في بيئة هادئة بعيدة عن التشويش والضجيج، بعيدًا عن الآخرين، فالخُلوة تتيح الفرصة للتفكير بعمق، والتواصل من

---

[1] – نبيل راغب، فنونُ الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، ط1، 1996، ص171 172

[2]–المرجع نفسه، ص 173

النص الروائي والتعرف على مُكوّناته، وشخصياته، فالرواية تبني جسرًا من التفاعل بين القارئ والكاتب، بحيث ينقلُ هذا الأخير مشاعره وأفكاره وتجربته الشخصية للمتلقي بشكلٍ مباشر، هذه العلاقة تكون شخصية وخاصة تعتمد على تفاعل القارئ مع النص واستجابته له، فالرواية أحيانا تستقصي أحيانا أعماق النفس البشرية وتتطرق تجارب نفسية معقدة، الأمر الذي يجعل القارئ يتفاعل مع النص على مستوى عاطفي وفكري عميق، مما يعزّز فهمه للمشاعر الإنسانية والتجارب النفسيّة المختلفة، وبصفة عامّة «**فالرّواية هي بؤرة العدسة التي يرى فيها الإنسان حياته في ومضات حادّة وسريعة**»[1]فعندما يقرأ القارئ رواية ما يجدُ كأنها كُتبت لتتحدث عنه لا عن أحد سواه، فتتشابه الأحداث مع حياته، أو ربما إحدى الشخصيات تعكسه في تصرّفاته، مصيره، أو حتى ملامحه، فكأنّه يقرأ عن نفسه وعن حياته لا قصة خياليّة بعيدة كل البعد عن الواقع، فحتما سيجد نفسه في تلك الرواية بأيّ شكل من الأشكال، فكأنّما تلك الرواية هي مُلخص لما حدث في حياة القارئ، فيتذكر المواقف والأحداث التي جرت معه منذ طفولته مرورا بشبابه وصولا إلى اللّحظة التي يُقلّبُ فيها صفحات الرواية بين أنامله.

رابعا، الرواية والمجتمع

قد كانت الرواية في نشأتها الأُولى، تقتصرُ على سرد أحداث ووقائع حقيقة وأخبار ثابتة وتتبعها، والاهتمام بشخصيات بارزة ومثيرة عبر التاريخ، وتقصّي أخبارهم والحوادث التي وقعت لهم، فاقتربت من الأسطورة في تصوير الأبطال ووصف بطولاتهم، ودنت إلى الصحافة في نقل الأنباء، واهتمت بمسايرة التطورات المختلفة الفكرية، السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، وغيرها، حتى أضحت أداة مجسّدة للحقائق. لتبتعد الرواية بعدها عن مضمونها الكلاسيكي الذي أضحت عليه مدة طويلة، فانتقلت إلى «**نقد القيم البالية والتّقاليد المزيّفة**»[2].

[1] – نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، ص 185

[2] – نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، ص184

فبعد مدّة من ظهور الرواية، نسيت ما كانت عليه من حيث المضمون، واتبعت نهجا جديدا، واستبدلت البطل المثالي الذي كان محورها الرئيسي، فاستغنت عنه واستبدلته بالمجتمع وقضاياه، «**ولذلك تُعدُّ رواية دون كيشوت للكاتب الإسباني "سيرفانتس"، أول نموذج للرواية الحديثة، فهو يبتعد عن التسجيل الحرفي للأحداث ويجعل من الشكل الروائي محكّا لإبراز حقيقة المُثُل العليا والفروسيّة الشهمة التي أُغرمت بها الطبقات البورجوازيّة التي تميل إلى العلمية والنّفعية**»[1]. إذ أثبتت الرواية نفسها مرّة أُخرى بأنها ليست مجرد أداة لسرد القصص الوهمية والحكايات الغرامية، بل جعلت من نفسها وسيلة لفهم وتدوين التّغييرات التي طرأت على المستويات الفكرية والثّقافية والاجتماعيّة على مرِّ العصور، فقد سعت لاستيعاب هذه التغييرات في قالب فنيّ ثريّ لعكس الحقائق والتّجارب الإنسانيّة، إذ تخلّصت الرواية من أشكالها التّقليدية وابتعدت عن روحها الملحميّة والرومانسيّة التي وُلدت بها، التي ركّزت على المغامرات وحكايات الفرسان والأبطال، فواكبت التطورات الجديدة للحياة الواقعية، وقامت على ملاحظة الواقع وتسجيله، واتّخذت من حياة عامة النّاس موضوعا أساسيا لها.

خامسا، تداخُل الأجناس الأدبيّة في الرواية

إنّ قضية تداخُل الأجناس الأدبية من القضايا التي أثّرت ميدان الأدب والنقد، خاصة بعد أن شهدت الكتابة الأدبيّة والابداعيّة تطورًا كبيرًا، حيث تداخلت الأشكال والمضامين بتنوُّعها مع بعضها البعض، يصعب أحيانا التفريق بينهم، كتداخل النص النثري مع غريمه الشعري، وقد تخطّى هذا الأمر حُدود تداخل الأجناس الأدبيّة إلى تضافُر الفُنون والجمع بينها سطح واحد، الذي أدّى إلى إنتاج نص أدبي يجمع بين مختلف الإبداعات الأدبيّة.

ومع حُلول العصر الحديث وظُهور الرواية التي أحدثت ضجّة في عالم الأدب، التي جعلت من تعريفها وحصر مفهومها أمرا عسيرا، وذلك لاشتراكها مع كثير من الأجناس الأدبية خاصة الأسطورة والحكاية والقصة، وكذا الملحمة، إذ أنّها اغترفت ونهلت من مختلف الفنون

[1] – المرجع نفسه، ص 183

والمعارف، فقد أصبحت ميدانا رحبا مُنفتحا على كل الأنواع الأدبيّة، ولم تبقى جنسًا مُنغلقا على نفسه، وباعتبار الرواية جنسا أدبيّا ليّنا فهي قادرة على استيعاب فنون مُتعددة مما سمح لها بالتطور المستمر، وجعل منها جنسا أكثر تحرُّرا وغير مُكتمل ودائمة التحول، كما ارتبط تحول الرواية وتطوّرها بتطور الواقع الأمر الذي لم يسمح لها باكتمال نسيجها وصُنعها، فقد «**استطاع هذا الفنّ أيضا أن يستوعب أنواعا متعدّدة من الأدب وأنماطا مختلفة من التّطور الاجتماعي، بحيث جمع بين الفنّ الجميل بموضوعيّته وأصالته وبين التّسجيل التّاريخي والاجتماعي بفائدته الجمّة للدّارسين والباحثين**»[1]فالرواية قائمة على تآزر الشكل والمضمون، خاصة وأنها كانت جامعة لمختلف الآداب التي صوّرت الحياة الاجتماعية والانسانية كالسيرة الشعبيّة مثلًا، التي عانت هذه الأخيرة من التهميش والإهمال وظلّت في دائرة مُغلقة، باعتبار أنها ليست ذات مصداقية لأنها قيلت وحيكت على أفواه العامة والشعب، ولم تحظى بالاهتمام الكامل إلّا بعد الحرب العالمية الثانية حيثُ رأى الانسان فيها منارًا للتعبير عن مكنون نفسه، ، فقد حملت الرواية لواء هذه الأجناس واستلمت الشعلة منهم في نقل وتصوير وإنارة الجوانب المظلمة التي تعيشها مختلف الشعوب والمجتمعات، وواكبت جل التطورات التاريخيّة منها الاجتماعية خاصة الذي عاد بالفائدة الكبيرة على النقاد والباحثين، فالرواية بعد أن نهلت من هذه الأنواع الأدبية ومزجت بين حُسن الشكل وجمالية المضمون جعلت من نفسها رائدة لمُختلف الأجناس الأدبية وجمعتهم تحت لوائها، فالرواية لا تحمل أي نقص في أن تُثري نصّها السردي بمختلف المأثورات السرديّة، مما يجعلها ذات زئبقية تختلف بها عن الأجناس الأُخرى عن طريق احتواء جميعها دون استثناء، فتجعل نصَّها لوحة فنيّة تبقى خالدة في أذهان القُرّاء عبر الزمن، فيرى "كمال الدياجي"«**أنّ الرواية هي الجنس الأكثر تحرُّرا لأنّه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف أمواجه مُمتدّة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ ويُجهز على الأجناس**

[1] – نبيل راغب، فنونُ الأدب العالمي، ص 181.182

التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته»[1]فالرواية ذات طابع عسكري استعماري، استعملت قوتها ونفوذها في السيطرة على باقي الأجناس الأدبيّة الأقل منها شئنا، لتجعلها في خدمتها وتأتمر بأمرها وتسلب منها ما تحتاجه لخدمة مصالحها الشخصيّة وتكوين نفسها، لكن رُغم كل ذاك لم يكن كافيا لها، حيث غلب عليها طابع الجشع، إذ أنّها أخذت هذه الصّفة من كاتبها، كما أنّها استمت بالغريزة الحيوانية في مُطاردة فريستها الضعيفة والانقضاض عليها والتغذي بها لإشباع رغباتِها التي لا حدود لها ولا قالب.

سادسا، الرواية وأنواعها

منذُ نشأتها، زحفت الرواية بخُطى ثابتة جعلتها تنمو وتزدهر بمرور الزمن والسنوات والأجيال مُرتحلة في ذلك من المحاكاة والتعريب إلى الابتكار والتأليف وفي كل الاتجاهات بداية من الرومانسية إلى الواقعيّة وصولًا إلى الفلسفيّة والنفسيّة، مُبدّلة في كل مرة ثوبها وقالبها ومضمونها الذي راح تتغير شيئا فشيئا، فمن النموذجية والمثالية إلى الواقعية، ومن العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، ومن المجتمع وأفراده إلى الغوص في عوالم النفس البشرية، حيث الأوهام والأحلام والعقل والجنون، والتصرفات المتناقضة، واللّامحدودة.

-الرواية الواقعيّة

أدّت الهزّات الفلسفية العنيفة التي ضربت أروبا في القرن التاسع عشر إلى تشققات وتصدُّعات أفضت إلى ظهور تيّارات فلسفية أسهمت في تكوين فكرٍ مستحدث، ومن بين هذه الفلسفات، الفلسفة الواقعية التي كان لها الدور الرئيسي في ظهور الرواية الواقعيّة، حيث أدّى ظهور الواقعية إلى توجيه دفّة الاهتمام إلى الناحيّة الاجتماعيّة عن طريق منهج الملاحظة والتجربة «**ولعلّ "سان سيمون" 1760م_1825م، وكذلك "جوزيف برودون" 1798م-**

[1] – صالحة عوادي، تداخلُ الأجناس الأدبية في الخطاب الروائي العربي، قراءة في رواية حائط المبكى. لعز الدين جلاوجي، مجلة الكلم، م07، ع01، 2022، ص 337

1857م، من الذين أسهموا في اظهار القيمة الاجتماعية للأدب والدّعوة الى تبني القضايا الاجتماعية»[1]ويُقصد بالأدب الواقعي هو الذي يتّخذ مادته من حياة المجتمع وعامة النّاس، أي أنه لا يهتمّ بالنّفس الفردية بل يهتم بالجماعة بواسطة ملاحظة الواقع وتدوينه، حيث «**يعرّفها "رولان بارت" (Rolan Parth) بأنها أسلوب أدبي مؤسس على موضوعات فنيّة وتقنيّة تُعطي انطباعا للقارئ بأنها تقدم شريحة من الواقع»**[2]فيعرّف "رولان بارت" الرواية الواقعيّة بأنها نوع من أنواع الرواية، الذي تميّز بعكس الواقع على نحو واضح الذي يعتمدُ على نقل حياة الناس كما هي دون تضليل، حيثُ أنّها اعتمدت على تقنيات سرديّة وفنيّة قائمة على وصف الأماكن والشخصيات، بلغة تُناسب الواقع بعيدة عن الخيال المُبالغ فيه، باختيار موضوعات قريبة من حياة المجتمع اليوميّة، والتي هدفت إلى إقناع القارئ بأنّها تنقل مشاهدا واقعيّة، ممّا تجعل القارئ يُحسّ بأنه يعيش جُزءًا من حياته وتجاربه اليوميّة، وكذا التركيز على حياة الطبقة العاملة، ومختلف المشاكل الاجتماعية والتحديات الصعبة التي يُواجهونها.

وقد ظهرت الواقعية على كل من الروائي الفرنسي "ستندال" (الاسم بالفرنسية) والروائي الإنجليزي "ديكنز" (Dickens) إضافة الى الروائي الفرنسي "بالزاك" (Balzac) «**مهتمّة بالتّفاصيل الدّقيقة في تصوير الاحداث والشخصيات بصورة صادقة، أقرب ما يكون إلى الواقع، معتمدة على أسلوب التقرير الذي هو الأنسب لتحقيق تلك الغاية»**[3]فقد اهتمت على تصوير الواقع بعيدًا عن الخيال والمثاليّة، كما أنها تختار شخصياتها من الطبقة الكادحة والمسحوقة، إضافة إلى أنّها استعانت باللغة العاميّة من خلال توظيفها على مستوى الحوار بين شخصيات الرواية، لإضافة الصبغة الواقعية عليها.

---

[1]– عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، الطبعة الأُولى، مكتبة الآداب للنّشر، القاهرة، 1990م 1411هـ، ص52

[2]– عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التّقليد إلى التّجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص45

[3]– المرجع نفسه، ص 45

وقد عبرت الواقعيّة دروب عدّة واتجاهات مُتباينة في نقل الواقع ومعالجة قضاياه، انفجرت من ينابيعها اتجاهات كثيرة، وفق مرجعيات فكرية وعقائدية التي كانت توجهها؛ أهمها، الواقعية النقدية التي تراسها "بالزاك"، القائمة على نقد الحياة الاجتماعية ونقلها بصورة صادقة بعيدا عن التكليف والتصنُّع، «**وأهم ما تميّزت به الواقعية النقدية، تركيز اهتمامها على كشف تشوهات المجتمع وعيوبه المختلفة، دون اقتراح للحلول، فهي لا ترى أملا في التغيير، على خلاف "الواقعية الاشتراكية" التي لا تكتفي برصد تشوهات المُجتمع بل تتعدّاه إلى الإيمان بحتمية التغيير وعدم الثبات.**»[1]فالواقعية النقدية تنظر إلى الواقع نظرة حقيقية بعيدة عن الظاهر الزائف الذي يقُوم على المُثُل والأخلاق النبيلة، فالواقعية النقدية ذات نزعة تشاؤميّة تسعى لكشف الزيف والشّر السائد في المجتمع دون الاسهام في تغييره أو إِصلاحه.

ومن جهة أُخرى نجد أيضا الواقعية الاشتراكية، التي كانت عكس الواقعية النّقدية، إِذ حاولت التخلص من النزعة التشاؤمية التي كانت تتبناها هذه الأخيرة، «**فالواقعية الاشتراكية أدب موجه لخدمة الأهداف الاجتماعية، فهو أدب هادف لتغليب مصالح الطبقة العاملة عن طريق الإيمان بالاشتراكية، ولهذا يرفُض التشاؤم واليأس الذي تميّزت به الواقعية النقدية وشخصيّاتها المريضة، كما أنها أدب متفائل يُبشِّرُ بالمُستقبل**»[2]فقد حاولت الدفاع عن حقوق الطبقة السُفلى، والإيمان بمُستقبل مُشرق ونيِّر، وذلك عن طريق الكفاح والمقاومة في سبيل الأغراض المأمولة، «**ومن رُوادها في الأدب العالمي، الكاتب الروسي "ماكسيم غوركي" (Maxim Gorky) في رواية "الأُم" 1906م، الذي كان بمثابة المؤسّس الأول للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي، قبل أن تتطور وتنتشر في الأدب العالمي اقتداء به**»[3]وقد اعتمدت الواقعية الاشتراكية على الشفافية وبساطة الأُسلوب بعيدة عن غموض اللّغة، بهدف إيصال أفكارها وأهدافها إلى أكبر عدد مُمكن من القُرّاء والمجتمعات عبر العالم لتوعيّتهم، وزرع

---

[1]– المرجع نفسه، ص.46

[2]– عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المّعاصرة، ص53.

[3] –عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص48

بذور الأمل في أفئدتهم لمواصلة الصراع والكفاح لتحقيق الأهداف المرجوّة. فقد تجلت في الأدب العربي في بداية القرن العشرين أمّا الرواية الواقعية في العالم العربي، من خلال التجارب التي خاضها بعض المُجدّدين في بعض الموضوعات والقضايا التي عالجوها، بحسن اختيار النماذج البشرية التي اقتنصوها وصوّرُوها، بأسلوب سهل ولغة بسيطة، كل هذا وضع مختلف الأجناس الأدبيّة –الرواية خاصة– على ضفاف أنهار الواقعيّة.

وقد كانت الرواية العربية عند ظهورها ممزوجة بشيء من الرومانسيّة، فقد نقلت العديد من القضايا الاجتماعية وصوّرتها عن طريق قصة غراميّة، وقد أصبحت بصمة بارزة في الروايات التي تلت "زينب" "لحُسين هيكل"، بمزج تيّارين مختلفين في رواية واحدة، حيث كان ذلك راجع إلى قطع الأدب العربي سكّة التطور التي كانت تسير عليه الآداب الغربية، إذ لم يكد يعي بأنّه في عصر التيّار الرومانسي حتّى وجد نفسهُ في عصر التيّار الواقعي الذي كان قد استقر في الضّفة الغربية. وقد ظلّ الروائيون العرب في المزج بين الواقعيّة والرومانسيّة في كتاباتهم، حتى ظهر ثلة من الروائيين من جيل الأربعينات انتقلوا بالواقعيّة إلى مرحلة الصفاء والنقاء دون شوائب، أي أصبحت كتاباتهم واقعيّة بحتة بعيدة عن الرُومانسية، تُمثّل الحياة بوعي كامل «**وقد ظهر هذا التحول –اللافت– في روايات نجيب محفوظ، الذي بدأها بالرواية الرومانسية التاريخية، لينتقل بلا مُقدّمات إلى الرواية الواقعيّة، من خلال رواية "القاهرة الجديدة" (1945م) التي تمثل فاتحة الواقعية النقدية في رواياته، والتي اختتمها بثلاثيته الشهيرة في الخمسينيات، وهي تبدو أكثر شمولًا ونُضجًا من الناحية الفنية، مقارنة بتلك الروايات العربية التي خاضت في نقد الواقع الاجتماعي قبلها كرواية "زينب" "لهيكل" و"عودة الروح" لتوفيق الحكيم، و "دُعاء الكروان" لطه حسين**»[1]فقد كان "نجيب محفوظ" من أبرز الروائيين الذي ركبُوا قطار التقدم الذي قادته الرواية العربية خُصوصا، حيث خاض "نجيب محفوظ"، في كل أنواع الرواية، فمن الرومانسيّة إلى الواقعية، إلى رواية تيّار الوعي مرورا

[1]– عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص 52.

بالرواية النفسيّة، وقد أبدع في كل نوع غاص فيه، ففي الرواية الواقعية كتب رواية "القاهرة الجديدة"، ورواية "خان الخليلي"، وُصولا إلى ثلاثيّته الشهيرة: " بين القصرين، قصر الشوق، والسُكريّة"، التي تميّزت بالنُّضج الفنّي والفكري، على عكس الروايات العربية الواقعية الأخرى التي سبقتها.

وعلى العُموم فقد لقيت الرواية الواقعية عند العرب انتشارا واسعا واقبالا كبيرا نقدًا ودراسة وقراءة، لعكسها الواقع المُعاش في المجتمع العربي وطرح قضاياه والسعيّ إلى تغييره وإصلاحه.

- الرواية النّفسية

تُعدُّ الرواية النفسية من أكثر الأنواع بُروزا في الإبداع الروائي، وتصدرا للساحة الأدبية لانتقالها من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، واهتمامها بمكنُونات النفس البشرية وتحليل حركاتها وسكناتها بعيدا عن المظاهر الخارجية لها، استنادا لنظريات عالم النفس "فرويد" الذي يُعرف بريادته للمنهج النفسي، إذ أنّها كشفت منذ ظُهورها على العلاقة القائمة بين علم النفس والأدب، في حين كل واحد منهم يعكس الآخر أو يكون قالبا له أو مكملا له، حيث أن القاسم المشترك بينهما – علم النفس والأدب– هو النفس البشرية أو الشخصية الآدمية، فإنَّ كان علم النفس يُعرف بأنّهُ «**العلم الذي يبحث في السلوك وعلاقته بالحياة العقلية شعورية كانت أو لا شعورية للشخصية**»[1]فإنّ الأدب يُوصف بأنّه **من يصنع النفس، وكذلك النّفس هي من تصنع الأدب**»[2].

وشيئا فشيئا تطورت العلاقة بين علم النفس والأدب حتى وصل الأمر لدرجة استثمار معطيات علم النفس في الادب من اجل الغوص في سراديب النفس البشرية المظلمة «**ومعنى ذلك أن هذا العلم بجمعه علم النفس والأدب بين دفتيه جعل النفس بمثابة أرض اتخذها**

---

[1]– شيماء حسن جبرة، الرواية النفسية بواكير النشأة والتأصيل، مجلة المحكمة، العدد25، كلية التربية للبنات، أيلول 2024، ص 457

[2]– المرجع نفسه، ص457

الأدب، ووظف وطبّق عليها أساليبه التعبيريّة واللغويّة، وطرقه المختلفة لاستنطاق دواخلها وأفكارها والتعبير عنها»[1]فلم يعد الكاتب أو الروائي يهتم بعالم الشخصية الخارجي أو علاقاتها مع الآخرين بقدر اهتمامه بعلاقة الشخص بنفسه، وتركيزه –الكاتب– على معرفة وعي الشخصية والدوافع الأساسية التي تُؤدي بالإنسان للقيّام بعمل محدد.

أمّا عن علاقة علم النّفس بالرواية، فقد كانت هذه الأخيرة أكثر الفنون النثريّة استثمارا للنظريات النفسية، فتقوم ببلورة مختلف الحالات النفسية خاصة تلك المنظّرة من طرف "فرويد" وتعكسها في قالب سردي يتمثل جليا في الشخصية، إذ يرى "يونغ" بأنّ «**الرواية هي الفنّ الأدبي الأكثر ملاءمة للتّحليل النفسي من خلال دراسة سيكيولوجية الشخصيات الروائية وربطها بواقع حياة الأديب، والنّظر في الصّراعات النّفسية لهذه الشخصيات»**[2]. فقد غلب على الرواية النفسية الجانب العلمي على الجانب الفنيّ حيثُ ركّزت جل اهتمامها على النفس البشرية وتحليل تصرفاتها وأفعالها، مما أدّى ذلك إلى إهمالها الطابع الفني الجمالي، الذي أفقدها أدبيتها وجعل منها كتابا في علم النفس أقرب من كونها عملًا إبداعيًّا.

ومع اتجاه الرواية إلى علم النفس انبثق جيلٌ من الروائيين من دخل متاهة الرواية النفسيّة اذْ كان لكتاباتهم الوقع البالغ في الساحة الأدبيّة الغربية –خاصة– «**وهم على وجه الخصوص (ثلاثي الرواية النّفسية) الذين اقترنت أسماؤهم بها، ورسموا كتاباتهم في ضوء ما جاءت به وما تبنى عليه، وهم: الايرلندي "جيمس جويس" في روايته (عوليس) و"مارسيل بروست" في روايته (البحث عن الزّمن الضائع) الذي وُصف بالأسطورة، و"دروني" ريتشاردسون" التي وجدت أنّ الرواية النّفسية أو السايكولوجية قائمة على رصد التّجارب العاطفية والحسيّة»**[3]فقد كان هؤلاء الكُتّاب الثلاثة رواد الرواية النفسيّة الذي قادُوا قاطرتها، وكانوا قدوة لباقي رواد الرواية النفسية، فكل واحد منهم تألق برواياته في هذا المجال، "فجيمس جويس" كتب رواية

---

[1] –المرجع نفسه، ص457

[2] –شيماء حسن جبرة، الرواية النفسية بواكير النشأة والتأصيل، ص 457–458

[3]– الرجع نفسه، ص 459

"يوليسيس" التي اعتبرت نموذجا وإجمالا للحركة كلها، إضافة إلى رواية "صورة الفنّان في شبابه"، و"يقظة فينيغان"، أمّا "مارسيل بروست" فكتب: "البحث عن الزمن المفقود"، أمّا "دروني ريتشاردسون" التي كتبت رواية " بيلجريمج"، وقد غاصت كل هذه الروايات داخل النفس البشريّة، واستكشاف المشاعر الإنسانية باختلافها، مما جعل هذه الأعمال بمثابة رحلة داخل أعماق النفس البشريّة.

وانتقلت الرواية النفسية بعد ظهورها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بأروبا، إلى العالم العربي في ثلاثينيات القرن العشرين، «**وقد بدأت ملامح حضورها تبرز لدى بعض الروائيين في ثلاثينيات القرن العشرين، ممن تأثّروا بمناهج التّحليل النّفسي، وسعوا إلى تطبيقها في رواياتهم، منهم "عبد القادر المازني" في مجموعته "إبراهيم الكاتب" (1943م)، و"إبراهيم الثاني " 1943م، وعود على بدء 1943م**[1]**، ...وهي تجربة قام "نجيب محفوظ بتعميقها في مجال الرواية النفسيّة، من خلال رواية "السراب" (1948م) التي كانت مواتيّة لأن تعيد التّجربة من جديد، بأفق أوسع ومنهجي سلمي أدق وفهم أشمل للتحليل النفسي والعقد النفسيّة، وبخاصة عقدة أوديب**»[2]. وبعد ظُهور الرواية النفسية وذُيوعها عند الغرب، انتقلت في ثلاثينيات القرن العشرين إلى العرب، حيث لقيت الترحيب المُناسب بها، فسعى الروائيّين العرب إلى الخوض في هذا المنهج الجديد والاجتهاد إلى تطبيقه في رواياتهم، وقد انتشرت العديد من الروايات النفسيّة العربية التي سعت إلى الكشف عن الجوانب المظلمة للنفس البشرية العربية، ومُعالجة الاضطرابات النفسية التي تُعاني منها، وقد كان "نجيب محفوظ" من أبرز الروائيّين الذين برزوا في هذا المجال خاصة في رواية "السراب" التي عالجت أهم مرض نفسي وهي "عقدة أوديب"، التي تجسدت في شخصية "كامل"، إذ عكست هذه الرواية الواقع المليء بالأسئلة التي تدور حول الهويّة، والواقع الذي يعيشه الإنسان.

---

[1] –عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد الى التّجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص61.

[2] – المرجع نفسه، ص62.

فقد كانت تجربة "نجيب محفوظ" انقلابا على الرواية الواقعيّة، فبدلًا من التركيز على العالم وقضاياه يقوم المؤلف بالغوص في تجربة باطنية، لوصف العالم من منظور الشخصيات المضطربة نفسيًّا وعاطفيًّا. وتُعدُّ رواية السراب "لنجيب محفوظ" الرواية الأمثل التي جسّدت "عقدة أوديب"، إذ تتطابق غالبية الآراء النقدية أنَّ رواية "السراب" رواية نفسية خالصة، كأنها الوثيقة الأصلية التي مثَّلت "عقدة أوديب" التي تشكلت في شخصية "كامل" في تعلقه الشديد بأُمّه، وارتباط حياته وقراراته بأمه، رافضا فكرة ابتعادها عنه أو فراقها له. وقد كانت هذه الرواية –السراب– اعلانا لانقلاب "نجيب محفوظ" على الرواية الاجتماعية واتجاهه للرواية النفسية، رُغم أنّها كانت أوّل وآخر رواية نفسيّة له.

كما أنّ الرواية النفسية في العالم العربي، كسرت الحواجز الاجتماعية وتقاليدها، مُسلطة الضوء على جوانب مظلمة مختلفة من أفراد المجتمع العربي، الذي يصعب تفسير سُلوكاتهم وأفعالهم نتيجة التجارب النفسية الصادمة الصعبة التي مرُّوا بها، كالفقدان والصدمة، التعنيف، التنمر، والفشل، بعد أن كانت الرواية تعالج قضايا اجتماعية متعلقة بحياة الفرد، «**وقد نجم عنهُ، تكسير الرواية النفسيّة لنمط الشخصيّة المألوف في الرواية التقليديّة، بتركيزها التام على العقد النفسيّة والعلاقات الإنسانيّة المُتأزمة، مما يجعل عنصر الصراع النفسي –فيها– هو الباعث الأساسي في تحريك الأحداث وتوالدها وتأزّمها**»[1]وقد حطّمت الرواية النفسيّة الزمن العادي في سير الأحداث، واعتمدت على الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، وعلى دارس الرواية النفسية أن يتمتع بقدرٍ كبير من المعرفة بمجال علم النفس، لتحليل العُقد النفسية ودراستها داخل الرواية النفسية.

–الرواية الوجوديّة

واصل الأدب إقامة علاقات وطيدة وقويّة مع مختلف العلوم الإنسانيّة، على غرار علم النفس وعلم الاجتماع، إلى أن وصل الأمر إلى به إلى إقامة العلاقات مع الفلسفة، إذ تأثّر الاثنان

[1] –عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد الى التجريب، اتّجاهات، وتحوّلات، ص66

ببعضهما البعض، وأثّر كل واحد منهما على الآخر، حيث اتّفقا على توجيه اهتماماتهما إلى دراسة كل ما يتعلق بالإنسان من هواجس، وحرية، ومصيره، وعلاقاته مع نفسه ومع عالمه الخارجي ومحيطه.

ولعلّ الإشارات الدالّة على هذه العلاقة المتينة القائمة بين الأدب والفلسفة هو الأدب الوجودي، «**وقد تبلور الأدب الوجودي في النصف الثاني من القرن العشرين على يد "سارتر"، الذي كان أوّل من جعل الفلسفة أدبا أو الأدب فلسفة**»[1]. إذ أنّه ألّف العديد من المسرحيات والروايات الوجودية التي تدور في فلك الفلسفة، وتجسيدا لتوجهاته العقلية والفكرية، منها «"**الحزن العميق**"، و"**الغثيان**"، و"**دروب الحرية**"، **إلى جانب الأديب الوجودي "ألبير كامو"(Albert Camus) مؤلّف الرواية "الغريب" التي تُجسد الرؤية العبثية الفلسفية الوجودية في أعمق أبعادها**»[2]وقد كانت تتمحور موضوعات الوجودية في محور الحسيّات وأشياء متعلقة بالحياة، الموت، الحريّة، مصير الانسان، المسؤولية، إذ كانت الوجودية لا تنزاح عن حدود هذا القالب، وهذا ليس غريبا في ظلّ ولادتها ونشأتها في أحضان الفلسفة والترعرُع بين أكنافها.

ويظهر هذا التّواشح بين الفلسفة والأدب جليّا في مؤلّفات الأُدباء الغربيّين أمثال "سارتر" و"كامو"، التي خُصّصت في لنفس الموضوعات، والتّعبير عن الأزمات الفكريّة والعاطفيّة التي عصفت بالأوروبيّين بعد الحربين العالميتين، إذ أنَّ الوجودية في أوروبا تفجّرت بعد الحرب العالمية الثانية وما خلّفته من دمار مادي ونفسي «**وهو ما تكشف عنه الأعمال المسرحية والروائية الوجودية من خلال أفعال شخصياتها المهتزة، ومواقفها الغريبة غير المألوفة**»[3]فإنّ هذه الأعمال باختلافها وتنوعها من خلالها يُمكن تجسيد هذه التوجُّهات والتيارات الجديدة، ومعالجة مختلف القضايا الإنسانيّة والوجوديّة، فيلجأ الكاتب من خلال إحدى شخصياته الروائية أو المسرحية إلى تجسيد هذه التوجهات عن طريق زرع في داخلها تساؤلات وأفعال غريبة،

---

[1] – عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد الى التجريب، اتّجاهات، وتحوّلات، ص67

[2]– المرجع نفسه، ص67

[3] – المرجع نفسه، ص69

وفكر فلسفي يُمثّل التيّار الوجودي، ومن هذه الأعمال الروائية الوجودية نذكر: رواية "المسخ" لـ" فرانز كافكا"، ورواية "الأخوة كارامازوف" لـ" فيودور دوستوفيسكي"، ورواية "المُقامر" لـ دوستوفيسكي"، إضافة إلى رواية "عصر المنطق" لـ"جان بول سارتر"، وقد كانت لكل هذه الروايات دورا جوهريا في الكشف عن الأسئلة المرتبطة بالوجود الإنساني ومعنى الحياة، وتمكنت من استكشاف تحديات الحياة وأسئلتها الأكثر عُمقا.

أمّا الوُجوديّة في الأدب العربي، فقد انتقلت كنظيراتها من التيّارات والاتّجاهات الأخرى من العالم الغربي إلى العالم الأُوروبي، بواسطة ترجمة مختلف الأعمال الروائية، والاتّصال الثقافي بالغرب «**جعلته يصطبغ بملامحها في الخمسينيات والستينيات، وربما أمكن القول أن الأفكار الوجودية كانت تحتل الصدارة في قائمة المؤثرات الأجنبيّة ابتداء من الخمسينيّات وهي أكثر بريقا من غيرها من المؤثرات في تلك الفترة**»[1]حيث تأثر العديد من الروائيين العرب بالتيّار الوجودي بصورة أو بأخرى بعدما قاموا بترجمة مختلف الأعمال الروائية الوجودية إلى اللّغة العربيّة، حيث شهدت فترة انتشار الوجودية في العالم العربي حركة واسعة في الترجمات خاصة ما يتعلق بمؤلّفات "سارتر" و"كامو"، الذي كان لها الأثر البالغ على الروائيّين العرب «**وقد تجلى أثرها في الرواية العربية عند عدد من الروائيين، منهم محمود المسعدي، ومطاع الصفدي، ونجيب محفوظ"، و"محمد زفزاف"، و"سهيل إدريس" الذي يبدو أنّهُ قد تأثر تأثرا عميقا بفلسفة" جون بول سارتر" في رواية " الحي اللاتيني**"»[2]وأمّا في الأدب العربي، فقد برز ثُلّة من المؤلفين في نفس المجال نذكر منهم: "اللص والكلاب لـ"نجيب محفوظ".

وقد اختلفت الرواية العربية عن نظيرتها الغربية من حيث المضمون والموضوعات المُعالجة، إذ لم تلقى الرواية الوجودية العربيّة إقبالا كبيرا ورواجا واسعا في العالم العربي كونها مُنافية لتقاليد وعادات المجتمع العربي، و تُنافي كذلك تعاليم الدّين الإسلامي ومختلف العقائد

---

[1] – عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص69.

[2] –المرجع نفسه، ص70.

الفكريّة والأدبيّة، أما من الناحية الفنيّة «**فإنّ الرواية الوجودية العربية تستعير طرائقها السردية من الرواية الوجودية الغربية حيث تنتظم الأحداث حول بطل مأزوم، غالبا ما يكون مُرغما على مواجهة أوضاع مُتناقضة**»[1]بحيثُ ساعدت الأوضاع الاجتماعية السائدة في مختلف المجتمعات العربية في أن تكون «الحرية» هي جوهر الكتابة الوجودية في الرواية العربية «**فظهرت أعمال كثيرة في هذا المنحى منها: «الباب المفتوح» "للدكتورة لطيفة الزيّات"، «إمرأتان في إمرأة» و «الخيط» "لنوال السعداوي" و«المسير الطويل» "ليلى عسيران"... و«شرق المتوسط» "لعبد الرحمن منيف**"»[2]وقد حاول الروائيون العرب تطويع هذا النّوع من الروايات مع ما يتماشى مع عادات وتقاليد العرب وتعاليم الدّين الاسلامي بعيدًا عن الفكر الإلحادي الذي يُمثّله "سارتر".

سابعا؛ الملحمة

على مرّ التاريخ عرف عالم الأدب الشاسع، فنون أدبيّة شتى انبثقت من تجارب إنسانيّة خالصة، تشابكت مع خيوط الابداع لتخيط لنا عوالم مختلفة، كُلٌّ منها يشعُّ بجماله الخاص ليهدي لنا مسحة عاطفيّة وفكريّة، كل بتعبيره الفريد ومعانيه السامية التي تأسر الأذهان وتدغدغ القلوب، في عالم تتعدد أشكال الابداع الأدبي، من الشعر إلى النثر، ومن القصة إلى المسرحية كل فن من هؤلاء الفنون حمل بين أحضانه عالما خاصا به يُعبّر عن فنيّة العالم الإنساني وفكره، فتألق كل فن في علياء الفكر كُل منها جسّد أفكارا جوهرية بأسلوب أخّاذ.

في فنّ من الفنون الأدبيّة حيث تتراقص ظلال الأبطال على أوراق الزمن، تتمايل بطولات الفرسان كظِلال النّور في بحر الأزمنة الغابرة، في فن إبداعي تاريخيّ راق سنأخذ بأيديكم ونغوص في أعماق التاريخ وعبق الزمن الذي يجمع بين عالم الخيال والحقيقة، في مشهد فاتن تُوّجت فيه الملحمة كلؤلؤة العصور القديمة تتباهى بفصولها الشعرية لتروي لنا بطولة أشخاص

---

[1] – عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص72.

[2]– عبد البديع عبد الله، الرواية الآن دراسة في الرواية العربية المعاصرة، ص149

شجعان وقصصهم الأسطورية، حيث تتعانق أسمى القيم مع الفروسية والإقدام فتجسد حكاية نِضال الإنسان ضدّ قِوى الطبيعة، نستقي منها عِبرا تُضيء مسارات حياتنا لمواجهة اختبار المستقبل المُبهم، حيث كانت الملحمة نافذة نُطلّ من خلالها على أمجاد الماضي لبناء مآثر المُستقبل.

وكما هو معلوم، فإنّ فنّ الملحمة قديم قِدم الإنسان، رغم عدم وجود تاريخ محدد لظهورها، إلّا أنّ استخدام مُصطلح ملحمة يعودُ إلى آلاف السنين، وكغيرها من الأجناس الأدبيّة الأُخرى، لا يزال الإحاطة بمفهومها وحصر تعريفها أمرا صعبا، ومُبهمة عند الكثير من الناس، ومن هذا المُنطلق كان من الصعب الإحاطة بمفهوم الملحمة عند كثير من الدارسين والنُقاد، لكن صعوبة الجزم بتعريفها تعريفا نهائيا ف"محمد غنيمي هلال" يعرف الملحمة بأنها:« **قصة بطولة تُحكى شِعرا تحتوي على أفعال عجيبة أي على حوادث خارقة للعادة وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب**»[1]، ويعرفها "شوقي عبد الحكيم" بأنها «**قصة شعرية طويلة، ذات اهتمامات بطولية، وقد تكون الملحمة مدونة أو شفاهية**»[2]فيتفق هذين الناقدين على أنَّ الملحمة قصة بطوليّة تُكتب شعرًا، شفويّة أو مدونة، يلجأ إليها مختلف الشعوب لتدوين تاريخهم وموروثهم والحفاظ عليه ونقله من جيل لآخر ، حيث أنَّ أحداثها لم تخلو من الحوادث الغريبة والعجيبة، «**أمّا أقدم أشكال الملاحم –الشعرية– التي عرفها العالم القديم قاطبة؛ فقد وُلدت في الشرق الأدنى القديم أو عالمنا العربي، تغنّى بها السومريون القُدامى بالعراق وترجع إلى ثلاث آلاف عام ق.م؛ حيثُ كانوا ينشدونها خلال حروبهم الطويلة في آسيا الصُغرى، التي قادها ملوكهم الأوائل انكمار، ولو جلابا مذا، ثم البطل الأسطوري جلجاميش، وعُثر على خمسة قصائد ملحمية لجلجاميش من هذا النوع، منها تشكل فيما**

---

[1] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة التاسعة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 2008م، ص 122

[2] – شوقي عبد الحكيم، السيّر والملاحم الشعبية العربية، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر القاهرة، د.ت، ص08

بعد جسد ملحمته الشهيرة التي انحدرت بدورها إلى البابليّين الذين أضافُوا إليها وأعادوا بناءها إلى أن اكتملت كأقدم ملحمة عرفها العالم القديم قاطبة»[1]. لتُواصل بعدها مُختلف الحضارات في كتابة الملاحم الشعريّة لنفس الهدف وعلى نفس الشكل والمنهج، ومُراعاة الفكر والمُستوى الإنساني القديم، فوجدت العديد من الملاحم على نفس الشكل مع توظيف كل أُمّة بما تمتاز به، وما تُؤمن به من آلهة. وقد انتقلت الملاحم من الأدب اليوناني إلى الآداب الغربية بنفس الخصائص والمُميزات، عن طريق تقليد ومُحاكاة كل ما هو يُوناني ورُوماني، «**ففي اليونان القديمة ظهرت (الاوديسا)و(الالياذة)، للشاعر اليُوناني هوميروس، وقد قلده بعد ذلك الشاعر اللاتيني فرجيل، الذي عاش في الفترة من سنة 89 إلى 19 قبل الميلاد، وذلك في ملحمته (الانياذة)**»[2]وقد كانت ملحمة وطنية، أبرزت عظمة الإمبراطورية الرُومانية، التي ارتبطت بالتراث البطولي للاغريق، فقد كانت تهدف لإبراز الهوية الرومانية المجيدة، حيث كانت هذه الملحمة موازية للالياذة والاوديسا، لتظهر رُوما كقوّة حاكمة للعالم، كل هذا جعلها تتميز بثقل فكري في الأدب الملحمي، ومع ذلك «**فرجيل في ملحمته السابقة، لا يرتفع إلى مُستوى هوميروس في ملحمتيه الخالدتين السابقتي الذّكر، لا من حيث الوحدة... ولا من حيثُ ترتيب الأفعال وتقديم الحدث**»[3]إذ أنّ فرجيل لم يرقى إلى مُستوى التعبير القوي وبلاغة الصياغة التي وصل إليها سيّد الشُعراء الملحميّين هوميروس، فقد كان وصف فرجيل ولُغته أكثر رقّة واقل قسوة خاصة عند تصوير شخصياته، إلّا أنَّ فرجيل تفوق على هوميروس من ناحية روحية وسمو الديانة، لكن ذلك لم يمنع الانياذة بأن تُترجم إلى مختلف اللّغات الغربية، وإنّها كانت سببا في تطور جنس الملاحم.

وكانت الملحمة في العُصور الوسطى خير فن نقل أحداث المجتمعات القديمة وتحركاتهم في بناء الأمم والحضارات في قالب شعري يحمل بين ثناياه مغامرات الأبطال والصراعات بين

---

[1] شوقي عبد الحكيم، السيّر والملاحم الشعبية العربية ، ص09

[2]– يسري عبد الغني عبد الله، هل مضى زمن الملاحم (رؤية أدبية مقارنة)، مجلة دنيا الوطن، 22 –09 2008، ص02

[3]– الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص126.

الشعوب ممزوجة بالحكم الشعبيّة والتاريخ، حيث «**أنّ الملحمة قصيدة طويلة زاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال الخارقة التي هي يستمتع بها الناس**»[1]فهي تنتقل بمُستمعيها من العالم الحقيقي والحياة والواقعية التافهة إلى عالم الأبطال البواسل اللّامُتناهي لما لها من تأثير نفسي على البشر والمجتمع وحتّى العالم بأكمله، كما يعمدُ الشاعر الملحمي إلى ذكر كل الأوصاف التافهة التي لها علاقة بالبطل، ويعلّل ذلك بأنّ أي شيء مُتصل بالبطل هو أساسي ولن يكون تافها، إذ أنّ هاته التفاصيل الصغيرة تجعل البطل قريبا من قلوب القُرّاء والمستمعين بحكم أنهم يعرفون عنه كل التفاصيل الصغيرة والدقيقة، فيلجأ إلى تمجيده وتمجيد أفعاله كما لا يقتصر هذا الوصف الدقيق على البطل فقط بل يشمل أصدقاءه الذين يصفهم بالرِفعة والشموخ أما الفرق الوحيد بين البطل ورفاقه أنّ دورهم اقصر لكنه لا يقلُّ قيمة عن دور البطل، ويشمل أمر الوصف أيضا على أعداء البطل الذين يعادلونه في الصمود والإصرار، كما أنّ الغلبة في الملحمة لن تكون من نصيب الشرير، لأنّ الصراع في الملحمة لا يقوم على مبدأ الصراع بين الخير والشر وإنّما هي معركة بين بطلين شاءت الأقدار أن يكون الصراع بينهما، حيث تكون الغلبة للذي تُعاضده الأقدار وتمنحه القوة والثبات على الانتصار، «**ومن الواضح أن فن الملحمة من الفنون التي تلعب فيها قوى ما وراء الطبيعة دورا خطيرا وحيويّا، فيما يتعلق بمصائر الأبطال ومخلوقات غريبة لا تمت إلى عالمنا بِصلة**»[2]فالشاعر الملحمي يلجأ إلى توظيف شخصيات ميتافيزيقية البعيدة كل البعد عن العالم الواقعي، كالعمالقة والوحوش والغيلان وشخصيات أسطورية أو حتى حيوانيّة التي تساند البطل أو تُحاربه، أو حتى تقوم بتوجيهه لتبني قرارات مصيرية تؤدي إلى تحويل مسار الأحداث، إضافة إلى القِوى الخارقة التي يمتلكها الأبطال والتي تُمكّنهم من القيام بمهمات ليس للبشر العاديين القدرة على القيام بها، والقدرة أيضا على التواصل مع المخلوقات الأسطورية والتحالف معهم، كل ذلك يؤدي إلى تغيير الأحداث في وتحديد مصائر الأبطال، فتوظيف هذه المخلوقات

---

[1]– نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 37.

[2] – المرجع نفسه، ص39

في الملحمة وتحريكيها من شأنها أن تلتصق أحداث الملحمة بالذاكرة، فالأشياء المجردة لا تحمل نفس التأثير الذي تحتويه هذه المخلوقات المجسّدة والمتحركة، فقِوى ما وراء الطبيعة تلعب دورا مهما في بناء الملحمة كما أنّها تُضيف بُعدًا أسطوريا وبطوليًّا عليها، فهذا يجعل من الملحمة ليست سوى قصة تسرد مغامرات إنسانيّة بل تجاوب البشر مع مخلوقات وقوى أكبر منهم، ولكن هذه المخلوقات لم تكن سوى صورة ساذجة ناتجة عن اعتقادات القدامى، «**وقد اتّبع هذا المنهج كل من هوميروس وفرجيل للتعبير عن العلاقة الخصبة بين الوجود الفيزيقي للبشر والعالم الميتافيزيقي الذي لا نستطيع ادراكه بحواسنا البشرية المحدودة، وتفكيرنا القاصر عن كل ما هو غير ملموس**»[1]فقد استعان هوميروس بتوظيف هذه المخلوقات خاصة الآلهة نتيجة ثقافته الاغريقيّة التي تقتضي بوجود اله مُرتبط بجانب من جوانب الطبيعة والحياة البشريّة، فاستخدمهم في مؤلفاته – الالياذة والاوديسة– للقتال مع البشر، وفرجيل هو الآخر وظّف الشخصيات الغريبة المتمثلة في الآلهة كـ"فينوس"، "أفروديت"، "زيوس" كلها شخصيات لعبت دورا أساسيا في تحديد مصير البطل "أينياس"، وقد استبدلت هذه المخلوقات الغريبة خلال العُصور الوُسطى بالآلهة الذي تتمتّع بقِوى فائقة للتحكُّم في جوانب مختلفة من الطبيعة وأنصاف الآلهة والجن والشّياطين الذي استخدمت للتعبير عن الشر وقِوى الظلام والملائكة، إلّا أنّ ذلك قُوبل بالرفض لمحاولة إدخال قِوى الخير والشر داخل الملحمة لأنها ستأثر على مصير الأبطال وعلى الشكل الفني الملحمي، حتّى شخصيات الملحمة نفسها كانت تتحول إلى كائنات غريبة في بعض الأحيان، فكل هذه الشخصيات تصبُّ في القالب الذي تقوم عليه الملحمة خاصة في تطوير حبكتها وبنية قصتها، وتعزز سمة الملحمة الأُسطورية والبطولية، فالملحمة إذ تعتمد على الخيال والأشياء الخارقة للعادة، فهذه ميزة صاحبتها كالظّل منذُ نشأتها، حيثُ أنّها ازدهرت في وقتٍ لم يكن الناس يُفرقون بين الواقع والخيال، واهتمامهم بالمُغامرات الخيالية أكثر مما يهتمون بالواقع والحياة اليوميّة، إذ أنّ سهولة اعتقادهم وبساطة

[1]– نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص39

تفكيرهم وعقولهم وإيمانهم بتدخل الأرواح أو الملائكة أو الشياطين في شُؤون البشر ساعد الملحمة على النمو والتطور في ذلك العصر وفي تلك البيئة.

«لكن الحرب هي الخطّ الرئيسي في هيكل الملحمة، لأنها نقطة تحول حاسمة وفاصلة في تاريخ شعب من الشعوب»[1]إذ أنّ الجوهر الحقيقي الذي تقوم عليه الملحمة هو الحرب، فالصورة الأُولى التي تظهر في ذهن القارئ عند سماعه لمصطلح –ملحمة– هو الحرب أو التلاحم بين جيشين، فهذه الفترات التاريخية العظيمة غالبا ما تكون محلّ اهتمام شُعراء الملاحم، إذ أنّها تحمل في داخلها مُستوى رهيب من البطولة بعيد عن الرتابة والهُدوء اليومي الذي يعيشه النّاس، فهذه الحروب تثير وجدان الناس وتهزهم هزًّا وتُخرجهم من تفاهة الحياة اليومية، فالملحمة تصف هذه الحروب من البداية إلى النهاية وتنقل تعالي الأصوات أثناء التلاحم والاقتتال، وقد صور "محمد كاديك" ف روايته "باب الاقواس" الحرب القائمة بين جيش الاحتلال الفرنسي وجيش "الأمير عبد القادر" في مدينة "المدية" اثناء احتلالها في مواقع كثيرة بقوله: **«كانت المدافع الفرنسية تطلق شررها في الميمنة في محاولة لمسح المرتفعات كاملة، وإذا بكتيبة من الفرسان يقودها الشيخ البركاني تتوغّل نحوها، من وراء صفوف المشاة، وتقضي على عدد معتبر من الطبجية، ثم تنسحب سريعا قبل ان تتمكن ميمنة الجيش الفرنسي من استيعاب ما يدور حولها، فتعطل القصف المدفعي مدة سمحت للرماة الجزائريين بمعاودة السيطرة على ميدان القتال، واضطر الفرنسيون إلى الانسحاب نحو موقعهم الأوّل، بعيدا عن مدى الإطلاق، بقصد إعادة تنظيم صفوفهم»**[2]فقد صوّر الكاتب هذه الحرب أدّق تصوير فالقارئ لهذه العبارة يتبادر في ذهنه صورة عن كيفيّة القتال الذي جرى بين الجيش الفرنسي والجيش الجزائري، لا وبل يمكنه أن يتخيّل كل تحركاتهم وصرخاتهم وطريقة قتالهم وإطلاقهم للنار وحتى كيفية وطريقة وقوع الجنود بين قتلى وجرحى، وقد صور الكاتب هذه اللحظة بقوله:

---

[1]– نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 43

[2]– محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجِدار، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، ص214– 215.

«كان تشوشان وجماعته يلقون وابلًا من الحجارة المُسن تحالفها السهام والرصاص، وتتنزّل على الفرنسيين كالشهب الحارقة، فتساقط كثير منهم كأنهم أوراق الخريف، وراح الآخرون يولون الأدبار مسرعين؛ غير أنَّ الوقت لم يطل بالمدفعية حتى بدأت تلقي بشواظها على مرتفعات الثنية، بينما كان تخندق المشاة الفرنسيون وقد سدّدُوا بنادقهم نحو الغابات الكثيفة دون أن يحدّدُوا أهدافًا يطلقون عليها نيرانهم»[1].

كما وردت هالات الملحمة في رواية "باب الاقواس" على لسان شخصيتها الرئيسية "رمضان" المدعو "الإيهو"، أثناء حكايته لملحمة من الملحمات القديمة: «**قال صاحب الحديث يا سادة يا كرام: ((وحمل الظّاهر بيبرس على ملك الفرنجة حيّرت فُرسان الإنس والجان، واهتزّت لها ربوع الأرض وخرّت الجبال، وهوت من هولها الصُلبان، فتراجعت جيوش الظّالمين وانتكست أعلامهم، وراح الظّاهر بيبرس يضرب بسيفه يمينا فتسقط مئة رأس، ويضرب شمالا فتسقط مئة رأس؛ إلى أن وصل إلى الملك المفجوع فضربه ضربة صدّعت منه الضلوع، ثم أخذه بيد واجدة من رأسه، واقتلعه من رأس جواده، وألقى به على الأرض وهو يقول: والآن يا عدو الله، تسلّم تسلم، أم أرسل بك على النّار وبئس القرار؟))**[2].

وقد وظّفت الملحمة هنا من خلال السرد الروائي الذي استغلها كي يُعبّر عن طبيعة الاشتغال الذهني في المرحلة التاريخية لموضوع السرد، فحتّى الأحداث الملحميّة التي ذُكرت على لسان "رمضان" لم تخلو من عنصر الحرب الذ يعد الخيط الرفيع الذي ينسج احداث الملحمة فلا ملحمة دون حرب فيرى "محمد كاديك" «**إنّ الحدث الحربي لا يمكن ان يكون من الأحداث العارضة أو الاعتباطية**»[3].

---

[1] – محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجِدار، ص.214

[2]– المصدر نفسه، ص123

[3]– محمد كاديك: من الملحمة إلى الرواية، آليّات الانتقال الأجناسي، دار التنوير، الجزائر، ص326

فمن أولويّات الملحمة التي لا يُمكنها الاستغناء عنها، والتي اشتهرت بها هي الحرب، فلا ملحمة دون حرب، إذ أنّ الملحمة من أرفع الفنون وأرقاها التي صوّرت الحروب على مرّ التاريخ خاصة تلك التي أحدث تغيّيرا في مجرى الأحداث التاريخية، فالحرب في الملحمة ليست شيئا ثانويّا أو من الكماليات، بل هي جزء رئيسي من الحبكة والحركية العامة للإبداع الأدبي، فالأحداث الحربيّة في قلب الملحمة غالبا ما تُعزز في تشييد الهوية الثقافية خاصة التاريخيّة للمجتمع الذي تنقل قصته، وتفصح عن قيمه ومبادئه، ولذلك لا يمكن اعتبار الأحداث الحربيّة مجرد أحداث عادية وعشوائيّة. كما أنّ الملحمة لا تنقل أحداث الحرب فقط بل حتى تصور تعالي أصوات الجنود أثناء الهجوم، «**وبينما كان جنود بن حسين منشغلين بإعداد الخيام سمعوا التكبيرات تتعالى جهورية قوية، ((الله أكبر.. والجهاد في سبيل الله)).. ولم تلبث السهام أن بدأت تتهاطل عليهم دون هوادة، والرصاص يقتنصهم من كل جانب، فتبعثروا في اتّجاهات مختلفة، وتفرّقوا بين مُلق نفسه إلى أقرب خندق، ومختف وراء حصانه، ومسرع إلى أقرب شجرة يحتمي بها، تتملكهم جميعا صدمة قوية وذهول**»[1].

وقد يكون لُبّ الملحمة وأحداثها مليئا بالتعابير المأثورة والمواعظ خاصة المتصلة والمتعلقة بالحرب وهو ماورد في رواية "باب الاقواس": **فالجيوش لا تنتصر بالرصاص وحده، وإنّما تحتاج الى عقول عبقرية تدبر لها أسباب انتصاراتها**[2]، وقول "الإيهو" في موضع آخر: **الحرب ليست نزهة يا صديقي...**[3]فيمكن أن تلعب الحكم والمواعظ خلال الحرب دورا مهما في اختبار شجاعة الجنود وقدراتهم، وتحفيزهم على مُواصلة القتال والكفاح ضد العدو.

فهذه الحكم التي وردت على لسان "الايهو" التي وجهها لـ "تشوشان"، **فـ«غالبا ما تكون الفقرات زاخرة بالحكم والامثال والأساليب الطنانة التي تميل إلى الإطناب المُسهب»**[4]. فالأمثال والحكم

---

[1]– محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص180

[2]– المصدر نفسه، ص 63

[3]– المصدر نفسه، ص 75

[4] –نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 42

داخل الرواية تضفي الطابع الواقعي على الملحمة إذ تنبع من تجارب إنسانية يوميّة خالصة أو مستخلصة من تجارب أجيال سابقة ليستفيد من الأجيال القادمة، اذ تضيف اللمة الواقعية في الملحمة وتجعلها أكثر واقعيّة، حتى أنّها تمثل هويات الشُعوب المختلفة التي كُتبت من أجلها الملحمة.

كما «سجّل باختين بأنّ الملحمة تعتمد بشكل كلي على الذاكرة التي تمدُّ الأدب القديم بقدراته الإبداعية فالمادة التي تُروى من الذّاكرة لا محلّ لمناقشتها أو تعديلها وكل ما يأتي من الماضي مقدس ولا يخضع إلى أيّ تقييم مُحتمل»[1]فقد حلّت الملحمة في العصور القديمة خاصة عند الشعب اليُوناني القديم محل التّاريخ، فقد سجل الشعب اليوناني القديم تاريخه على شكل ملاحم بطابع أسطوري، عن طريق المبالغة والتخييل، فيمتزج الخيال والواقع والتاريخ مع الأسطورة في قالب سردي واحد، إذ اعتمد تسجيل هذه الملاحم كلها على الذاكرة الجماعية لدى الشعوب التي انبثقت منها الملحمة وسجّلت تاريخها، فالملحمة كما ذكرنا سابقا جنس شفوي ينتقل من جيل لآخر عن طريق المُشافهة، فقد اعتمدت الملحمة بشكل كلي على الذاكرة، خاصة الأحداث والقصص التي ترويها الملحمة نجدها محفورة في ذهن كُل واحد من الشعوب القديمة، فالذاكرة هنا تلعب دورًا أساسيًّا للحفاظ على التاريخ وتوريثه للأجيال القادمة، فقد كانت الملاحم –عند اليونان خاصة– لها أهمية كبرى في الحفاظ على الموروث الشعبي و الثقافي للمجتمع اليوناني.

وليس بالضرورة أن تُعالج الملحمة عدّة أفعال تاريخيّة وقعت في فترة زمنيّة واحدة، لأنّ ذلك سيؤدي إلى فقد أنّها المتعة الخاصة بها، إذ عليها أن تُعالج فترة تاريخية واحدة في زمن واحد، **«كما ينبغي أن تختلف على التّاريخ المعروف لنا، فالتّاريخ لا يُعالج بالضرورة فعلًا واحدًا، ولكنّه يُعالج فترة زمنيّة واحدة، بكلّ ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد، أو جُملة أفراد،**

[1]– محمد كاديك، من الملحمة الى الرواية، آليّات الانتقال الأجناسي، ص327

وهذه الأحداث المتعدّدة، قد تكون بينها روابط عارضة»[1]فإن تطرقت الملحمة إلى أحداث كثيرة سيؤدي ذلك إلى تشابكها وتعقيدها، لذى تقتصر الملحمة في حبكتها على جُزء محدود من أحداث التاريخ والحُروب، كما أنَّ "محمد كاديك" في روايته "باب الاقواس" تفوق في هذا الجانب اذ ركّز في المتن الروائي على فترة زمنية محددة في تاريخ الجزائر خاصة في فترة الاحتلال الفرنسي، مع تحديده أيضا للمنطقة او المدينة التي عرض أحداثها التاريخيّة و الحربية اذا تطرق لمرحلة محاولة جيش الاحتلال الفرنسي "لمدينة المدية" عام "1836م"، ففي رواية "باب الاقواس" استلهم "محمد كاديك" واستعان بميزة من مميّزات الملحمة وهي تصوير الحرب ونقل الحياة اليوميّة للبشر، وصراعهم ضد الاحتلال الفرنسي من أجل الحفاظ على مدينتهم وصنع مجدهم وبناء أُمتهم.

إذ «**أنّ الملحمة جنس أدبي لم يعُد قائما إلّا على أنّه تراث أدبي إنساني، جنس كان بالأمس تلميع البطل العظيم الخارق الخُرافي الذي يستطيع بمفرده أن يوجّه التّاريخ ويؤثّر في مساره»**[2]فالملحمة بعد أن كانت بالأمس جنسا أدبيّا قائما بذاته، جنسا جعل من البطل محور دورانه بتعظيمه والرفع من شأنه والتغني بمغامراته وبطولاته، البطل التي تمتع بقوة خارقة للطبيعة مؤيد بتوجيه الالهة والمخلوقات الأسطورية في تغيير مجرى التاريخ وبناء مستقبل الأمم، أصبحت اليوم –الملحمة– مجرد فن تراثي معرض للانتقاد ومحل الدراسات الأدبية والنقديّة، خاصة مع تقدم العصور وتطوُّر الفكر الإنساني الذي بدأ يعي الواقع، وعدم تصديقه للخرافات والأساطير، فالملحمة اليوم أصحبت مجرد مجال للدارسة والبحوث الأكاديميّة، خاصة بعد أن حلّت الرواية التي اعتبرت ملحمة بورجوازية محلها، «**فالملحمة توليف بين عصر ماضٍ من جهة، وأشكال وأفكار ومواقف حاضر يختلف عن العصر الذي يقدم وقائعه للعمل الملحمي من جهة أخرى»**[3]فالملحمة من النوع الأدبي الذي يُركز على تقديم قصص وأساطير

---

[1]– كتاب أرسطو فنّ الشعر، ت. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، د. ط د. ت، ص.197

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيّات السرد، ص 26

[3]– محمد كاديك، من الملحمة الى الرواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص325

تصب في قالب المغامرة والبطولة، فمن أهم مميزات الملحمة الأخرى التي تُضاف إلى مميّزاتها الأولى أنّها تستطيع المزج بين الماضي والحاضر، أو بعبارة أخرى تستثمر معطيات وأحداث الماضي وتطبيقها على الحاضر، فمثلا أنّها تأخذ من الماضي أحداثا معيّنة، وربما حتى شخصيات وأساطير وتُقدمهم في إطار يعكس أفكار ومشاهد العصر الذي نُسجت فيه الملحمة، فهي بمثابة الجسر الذي يربط بين الماضي والحاضر، إذ أنّ هذه الميزة التي ازدانت بها الملحمة لا يجعل منها سوى قصص تحكي أحداث التّاريخ، فالملحمة تبيّن أنَّ الأشياء تتحور وتبقى على حالها في نفس الوقت، إذ يمكن تطبيق –من خلال الملحمة– تجارب الماضي على الحاضر، فتوليف الملحمة بين الماضي والحاضر من خلال الشخصيات أو الأحداث يبرز أيضا العلاقة بين مختلف العصور والأزمنة، وكيف يمكن للماضي أن يكون له الوقع والأثر الكبير على الحاضر والحياة المُعاصرة. «**ويضيف هيغل بان الملحمة إن تعثرت عن فكر الشاعر وانبعثت من خياله والقى فيها من روحه وعبقريّته فإنّ صورته وعمله لا يظهرُ أبدًا بشكل مباشر**»[1]فالملحمة من وجهة نظر "هيغل"، ليست مُجرد سرد للأحداث والبُطولات والشخصيات التي يرويها الشاعر، بل هي أبعد من ذلك فالملحمة بالنسبة لـ"هيغل" تعبير عن فكر الشاعر الذي ألّفها وتعكس روحه ومشاعره واعتقاداته، صحيح أنّها لن تظهر جليًّا في ملحمته إلى ان رؤيته في كل ركن من أركان ملحمته وفي كل زاوية من زواياها، فالشاعر يُطبّق أفكاره ويطرحها على قصصه لإضفاء طريقة تفكريه وقيّمه في الأشياء وتحليلها، عن طريق وصف الشخصيات أو سرد الأحداث، فالشاعر لا يكتب الملحمة من أجل الكتابة فقط أو من أجل نقل القصص بغرض أن يستمتع الناس بها وفقط، بل إنّه يضع بصمته الفكريّة في كل جزء فيها، من أجل توصيل رسائل خاصة، أو طرح رؤية فلسفية، أنّهُ يتستّر وراء الشخصيات التي يُوظّفها للتعبير عن مكنوناته الداخلية، أو عن أفكار لم يستطع البوح بها بطريقة مُباشرة، فلا يُمكن للقارئ العادي أن يصل إلى فِكر الشاعر وإلى طريقة تفكيره حتى

[1]– محمد كاديك، من الملحمة الى الرواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص325

يغوص في تلك الملحمة في أعماقها، حتى يرى الكيفيّة التي يرى بها الشاعر العالم، «**وعلى هذا، فإنّ طبيعة النّص الملحمي نفسها، بقوالبه السرديّة المنتظمة، ومحافظته على السجع، تتضمن ايقاعا داخليًّا، يمكن أن يقوم مقام الألة الموسيقية المُرافقة للإلقاء**»[1]فمن بين الخصوصيّات الأخرى التي تمتاز بها الملحمة هي الإيقاع الداخلي الذي ينتُجُ عن القوالب السرديّة القائمة على السجع، والمحافظة على تراتب الكلمات والجُمل يُجعل قارئ الملحمة أو السامع إليها كأنّه يستمع لآلة موسيقية وليس لإبداع أدبي، عن طريق تكرار العبارات أو الألفاظ الذي يُساعد على إضفاء نوعا من التناغم ففي المتن الملحمي يعمد الشاعر و يتكأ على السجع الذي يلعب دورا مهما في إجراء وتحقيق التناغم بين وحدات النص الملحمي، فالسجع داخل القالب الملحمي ليس اختيارا أو عُنصرا اعتباطيا يُمكن للشاعر أن يستخدمه أو يتخلى عنه وإنّما هي طبيعة الملحمة التي نشأت عليها وهو جُزء لا يتجزأ منها، فالسجع داخل الفضاء الملحمي يؤدي بالقارئ والمُستمع إلى الغوص في أعماق الملحمة وتسهل عليه تخيُّل الأحداث وتذكرها خاصة عندما كانت الملحمة تعتمد على المشافهة في الإلقاء والحِفظ، فعند إلقاء النص الملحمي المبني على السّجع يجعل القارئ وكأنّهُ يستمع إلى قطعة موسيقيّة تنتقل به عوالم أخرى غير العالم الذي يقبع فيه.

سابعا، بين الملحمة والرواية

إنّ الملحمة والرواية من بين الفنون الأدبية التي أثارت اشتغال النقاد والدراسين منذ نشأتهما، إذ أنَّ كل واحد من هذين الجنسين تألق بطريقته الخاصة في العصر الذي برز فيه، فقد كانوا خير الفنون الذي نقلوا وصوروا المجتمعات باختلافها واختلاف اعتقاداتها وطريقة تفكيرها في مختلف العُصور، فالفُنون الأدبية وجدت لكي تعبر عن فكر الإنسان وثقافته وتكون وسيلة للتواصل، مجسّدة لِما يشعر به وما مّر به من تجارب يوميّة، فالأدب كان ولا زال مهربا ومفرًّا من متاعب الحياة، فيلجأ إليها كي يُعبر عمَّا يختلجه من شعور و عدم الرضى عن

[1]– محمد كاديك، من الملحمة الى الرواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص335

الواقع الذي يعيشه والذي يعيشه مجتمعه، أو حتى يلجأ إليه الإنسان هربا من نفسه وحياته، أو نقل تجربته الشخصية لتكون مصدر إلهام وتحفيز للنّاس.

كما أنّ الفُنون الأدبيّة تتّخذ لنفسها ألف قناع، تتشكّل وتتبدّل أمام القارئ حتى يستصعب عليه التفريق بينها أو تعريفها وتحديد مفهومها بدقّة، لذلك لأنَّ الفُنون الأدبيّة تشترك مع بعضها البعض في العديد من الخصائص، خاصة الرواية التي تنهم بشيء من الجشع من مختلف الأجناس الأدبية –العريقة خاصة– كالقصة، الحكاية، الأسطورة، وحتى الملحمة فأنها لا تحمل أي حساسيّة في ان تملأ قالبها السردي بالأشكال الملحمية والأسطوريّة، ذلك «**أنَّ الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص؛ وذلك حيثّ أنّها تسرد أحداث تعسى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم أو تجسد من شيء مما فيه على الأقلّ**»[1]فرغم اختلاف الرواية والملحمة في كثير من الجوانب خاصة الشكلية، إلّا أنّ الموضوع الذي يُعالجه هذين الجنسين لا يبتعد عن دائرة الإنسان والمجتمع ومعالجة قضاياه ونقل معاناته، فقد كانت الملحمة دائما تسعى لتمثيل المجتمع اليُوناني وأخلاقه النبيلة، وتبجيل أبطاله والتغني ببطولاتهم، ونقل أفكارهم وثقافتهم، حتّى الرواية منذ نشأتها سارت على نفس خُطى الملحمة في البداية من حيث الموضوع التركيز على بطل واحد وذكر خصاله وتلمعيه وصوبت تركيزها فيما بعد على المجتمع خاصة الطبقة الكادحة وتصوير مُعناتها ومشاكلها وحتّى السعي إلى إيجاد الحلول المناسبة لها وتغييرها، فالرواية في بدايتها كما نرى أنّها نهلت واقتبست من الملحمة إحدى خصائصها الموضوعية وهي التشكل او اتّخاذ دور المرآة لعكس الواقع الذي يعيشه المجتمع وإيصال أفكار معيّنة يقصدها شاعر الملحمة في قالب سردي مليء بالمغامرات والأبطال والمخلوقات الأسطورية، كما أنَّ الرواية اتّخذت نفس النهج في عكس الواقع والقضايا الاجتماعية في قالب سردي رومانسي والتستر وراء الشخصيات الروائية لنقل أفكار الروائي والتعبير عنها بطريقة غير مباشرة.

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 12

فبالرغم من أنَّ الرواية اغترفت من مختلف الأجناس الأدبيّة التقليدية والعريقة إلّا أنّها ولليوم جنس أدبي لم يكتمل نموه، ممّا جعلها صعبة المراس وجعلت من تعريفها وتحديد مفهوما أمرا عسيرا، «**وحتّى إذا تميّزت الرواية بأنّها الجنس غير المكتمل كما وصفها "باختين"؛ فإن الملحمة هي الأخرى يمكن ان تكون غير مكتملة كما لاحظت "فلورانس غويي" في الملحمة الألمانية " ثيبولانغانليد" التي اختتمت بعنف شامل متصاعد قضي فيه جميع الأبطال**»[1]إذ يرى "محمد كاديك" بأنّ الرواية لم تتفرد لوحدها ولم تحتكر ميزة عدم الاكتمال لنفسها، وإنّما الملحمة هي الأخرى اتصفت بعدم النمو والاكتمال، فإنما لكل كمال نقص ولكل نقص كمال، فالحرب في الملحمة أو حتّى الحرب في حقيقتها يكون النصر حليف أحد الطرفين، لكن ملحمة "ثيبولانغانليد" الألمانية التي ذكرها "محمد كاديك" اتّسمت بالتصعيد في العنف شمل كلا الطرفين ولم يكن هناك فائز، ولكن عكس ذلك فيما ألفناه في الملحمة بأن يكون النصر من نصيب أحد الأبطال خاصة وإن كان لقوى ما وراء الطبيعة والمخلوقات الأسطورية يدا في ذلك، فهذه الملحمة الألمانية على حسب ظننا أنها خالفت إحدى القواعد التي ترتكز عليها الملحمة ممّا جعلها تُفقد سمة الكمال والنقاء، هذه الخاصية التي ورثها الرواية عن الملحمة وجعلت منها جنسا أدبيّا غير مكتمل، الأمر الذي إلى عدّة عوامل أدّت إلى هذا الأمر، ولعلّ أبرزها أنّ الرواية تميّزت بتعدد الأساليب والأنماط فكل كاتب أو روائي لديه أسلوبه الخاص ونظرته الشخصية للأشياء وتعبيره الشخصي، وتشعبت الى أنواع واتجاهات مختلفة وعديدة، «**فتنقسم الرواية بصفة عامة إلى أنواع رئيسية هي: الرواية الاجتماعية، والتجارية، والتاريخية، والبوليسية، والسيكيولوجية، والسياسية، والدعائية، والفلكلورية**»[2]فهذا التشعّب الذي اتخذته الرواية جعل من الصعب حصرها في تعريف جامع، إضافة إلى احتوائها وتداخلها مع الأجناس

---

[1]–محمد كاديك من الملحمة إلى الرواية، آليّات الانتقال الأجناسي، ص 319

[2]– نبيل راغب. فنون الأدب العالمي. ص 182

الأخرى كان تحتوي على أبيات شعرية، أو حكايات شعبية، الأمر الذي جعلها جنسًا بأبعاد متعددة غير محدودة.

فهذا التنوع والتجدّد المستمر للرواية جعل منها بحرا بلا شواطئ متحررا ومنفتحا على التغيّير، مما يضفي عليها صبغة القصور وعدم الاكتمال في النسيج فهي متحررة من جميع القيود التقليدية على عكس الأجناس الأدبيّة التي ظلّت حبيسة تقاليدها التي فُرضت عليها من رؤيتها للنور كالشعر مثلا الذي ظل مُقيّدا حتى العصر الحديث، ومختلف الفنون الأدبيّة التي لم تعرف للتطور والتغيّر سبيلا، على عكس الرواية التي ظلت تتنعم فيه، إذ أنّ الرواية لم تترك حتى الملحمة في حالها واشتركت معها في جانب أو اثنين، «**وهو ما نستشفُّ منه بأثر رجعي أن الملحمة هي الأُخرى لم تفوت فرصة التأثير على الرواية حين كانت لها الهيمنة على المشهد الفني، ولهذا لا يُمكن أن تسلم الرواية من التقاطع مع الملحمة في مُشترك أو أكثر**»[1]فالملحمة هي الأُخرى التي أثّرت على الرواية وتأثّرت الرواية بها، لا على مستوى الشكل وإنّما على مُستوى المضمون، فقد سبق وأن قُلنا بأنَّ الرواية في بدايتها ركزت جل اهتمامها على بطل واحد مع إهمال عامّة الناس، وهو الأمر الذي كانت عليه الملحمة، إضافة إلى تصوير الرواية وتظمُّنها للحروب باختلافها، أهليّة كانت أم احتلال دولة لأخرى، وهو ما نراه ونجده في رواية "باب الأقواس" التي صورت مرحلة كاملة من احتلال فرنسا للجزائر وخاصة مدينة المدية، حيث نقلت الحروب التي جرت في تلك الفترة وصورتها بكل دقة، الأمر نفسة الذي بُنيت عليه الملحمة والذي كان احدى ركائزها، فالحرب يفي هذين الجنسين يهدف إلى إبراز الواقعيّة وتعرية الواقع بعيدًا عن الزيف والتملُّق، كما أنّها تُميّز الخبيث من الطيب، وإثارة التساؤلات المتعلقة بالحرية والعدالة التي تنادي بها الأمم والإنسانية، فالملحمة هنا أثّرت بشكل او بآخر عن الرواية والتقت معها في خط من الخطوط التي نُسجت بها.

[1]–محمد كاديك، من الملحمة الى الرواية، آليّات الانتقال الأجناسي، ص 320

ومن المميّزات التي جمعت بين الرواية والملحمة، أنّ «**الملحمة هي قصة أصول مجموعة عرقية (بينما تمثل) "الرواية" اشتغالا ادبيا على هذه القصة**»[1]فالرواية تعتبر الملحمة مادة خام للاشتغال على بعض مكوناتها كأحداثها التاريخية وأبطالها أو وقائع الأمم والقبائل القديمة، التي روت الملحمة أحداثها فتستند الرواية على هذه الخلفيات المشابهة للأحداث الملحمية فتركز عليها وتشتغل على شخصياتها وتطورها نفسيّا واجتماعيّا، كما تلجأ إلى إسقاط هذه الأحداث أو الشخصيات أو توظيفها بطريقة غير مُباشرة على الحاضر وعلى الواقع المعاش في عصرنا، فالرواية تعاملت مع مثل هذه الآداب التراثية واستفادت منها بشكل جيّد لخدمة مصالحها ومعالجة قضايا راهنة من خلال توظيفها تراثيا.

ورُغم وجود العديد من النّقاط التي تلتقي فيه الملحمة مع الرواية، إلّا أنّه هناك فروق جوهريّة يختص بها كل واحد من هذين الجنسين، فكل واحد منهما يمتلك بصماته الخاصة التي ينفرد بها عن غيره، وكُل له مساره الخاص الذي يسلكه نحو التنوع والازدهار والتطور، في هذا السياق سنعرض الفروق المحورية بين الرواية والملحمة، مستعرضين النواحي والأبعاد المركزية وتأثيرُها على الممارسة الأدبيّة والفكرية، «**ذلك لأنّ الرواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتّخذ لها اللّغة النّثرية تعبيرا**»[2]فهده من بين الفُروق الواضحة التي تفرق بين الملحمة والرواية، فالملحمة كتبت على شكل فقرات شعرية غالبا ما تكون مسجوعة، كونها إحدى فروع الشعر إذ تُعرف أيضا كما هو معلوم (الشعر الملحمي) ومن هنا يتبين أنّ الملحمة ذات أبيات شعرية، أمّا الرواية فهي ذات بنية سردية نثرية، خرجت عن نطاق السطرين الذي ظل سائدا ومُستعمِرا للأدب منذ العصور القديمة، فالرواية تحررت من هذا القيد والاستعمار، فالنثر كان الوسيلة الأمثل لنقل الأفكار وطرحها ونقلها للقُرّاء بكل سهولة، فالنثر يتيح للروائي والكاتب ما لا يتيحه الشعر للشاعر، فالكاتب من خلال الكتابة النثريّة له القُدرة

---

[1]– المرجع نفسه، ص 321

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية، بحث في تقنيّات السرد، ص 12

على التعامل مع الزمان والمكان بكل مرونة وسهولة، وتخيّر الأحداث والتدقيق فيها ووصف المشاهد بكل دقة، على عكس الكتابة الشعرية التي لم تكن تتمتع بهذه الصفات، كما أنّ الرواية هي تطور لباقي الأشكال الفنية النثرية كالقصة، فقد كانت الكتابة النثرية خير وسيلة للكاتب لطرح قصصهم، «**وبالإضافة إلى هذه التّفاريق الخارجية، أو الشكليّة فإنّ هناك تفاريق أُخرى تتمحّص لصميم الجوهر مثل أنّ الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة وهي الخاصية نفسها التّي تتغذى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام**»[1]فالرواية لم تلجأ إلى توظيف مخلوقات غريبة أو كائنات أسطورية كالآلهة والشياطين والملائكة، بل وظّفت شخصيات واقعية عاديّة لا تتمتع باي قوى خارقة أو اسطورية بهدف محاكاة الواقع والاقتراب منه وتطور الفكر الإنساني بتطور الزمن والعصور، فقد حاولت الرواية جاهدة لتوظيف شخصيات حقيقية للكشف عن النفس البشرية والغوص في سراديبها وحل الغازها ومعرفة ما يجول في خاطرها، وتقرب الرواية الى الانسان والمجتمع، فالرواية كانت الادب الأكثر واقعية ومحاكاة للواقع من خلال عكس القضايا الاجتماعية ونقل مختلف التجارب الإنسانية للاستفادة منها، أمّا الملحمة فقد كانت عكس الرواية تماما فتوظيف تلك الأشياء والمخلوقات الخارقة للعادة التي لا تمت إلى عالمنا بصلة، فقد كان المنبع المقدس التي تتغذى منه من اجل تكوينها السردي، فالشخصيات الأسطورية المتعلقة بعالم ما وراء الطبيعة يلعب دورا مهما في تغيير مسار أحداث الملحمة، أو تحويل في قرارات البطل الملحمي من خلال توجيهه من قِبل الالهة، كما أنَّ الفكر الإنساني الفطري البدائي كان يتميّز بسهولة الاعتقاد بعالم الجن والأرواح، مما حفّز كاتب الملحمة إلى توظيفها بشكل مكثف داخل النص الملحمي، كما أنّ الناس في تلك العصور لم يُفرقوا بين الخيال والواقع فقد كانا –الخيال والواقع– يعيشان بتوافق تام داخل العقل البشري القديم، الذين اعتقدوا بأن الأرواح لهم دورا في تسيير شؤون الناس وتُغيّر مجرى التاريخ والأحداث التاريخيّة والواقعيّة، «**والأخرى، أنّ الخصائص التي كانت تجمع بين الرواية**

[1]– المرجع، ص12

التاريخيّة والملحمة لم تعُد قائمة حيثُ أنّ بنيّة الرواية تطورت تطورا مُذهلا فاغتدت تُدمّر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخيّة تُقدسانه تقديسا شديدا»[1]فمن بين الصفات المشتركة القائمة بين الملحمة والرواية التاريخيّة خاصة، لم تعد قائمة بالصورة القديمة التقليديّة، بل تطورت وتغيرت عبر الزمن، ففي الماضي كانت الرواية التاريخية والملحمة تعرض البطل بصفة مثاليّة، يتمتعون بالقوة والقدرة على مواجهة الصعاب، أمّا في العصر الحديث لم تعُد الرواية تقدم البطل بهذه الصورة بل أضحت تصور البطل بطرق أكثر واقعية، فأصبح البطل يتصف بالضعف أحيانا وأصبح يعاني كذلك من صراعات داخلية أحيانا أُخرى، ممّا جعله يعكس جوانب إنسانيّة متعددة، فدمرت الرواية خاصة في العصر الحديث الصورة التقليديّة والاهتمام المُبالغ الذي حظي به البطل طول فترة ازدهار الملحمة، فركزت الرواية بعد ذلك على شخصيّات أكثر بساطة وواقعية للتقرب أكثر من القُرّاء.

«والملحمة ذات أبعاد زمنية ومكانية تتسم بالعظمة والسُمو؛ وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطيئة الزّمان حيث لا تكاد تعالج إلّا الأزمنة البطوليّة، على حين أنّ الرواية تحاول عكس حياة إنسانيّة أكثر حركة، ضيّقة الحدود؛ مما يجعلها تتسم بالحركيّة، والسرعة»[2]. ومن بين الفروق أيضا بين الملحمة والرواية، أنَّ الأُولى لم يكُن بقدرها معالجة الكثير من الأحداث في زمن واحد، حيث أنّها كانت تُسلّط الضوء على البطل وفقط ونقل أخبارهم بينما لم تعالج قضايا شعبه، وبما أنّا اهتمت بالبطل فقط دون سواه وبمغامراته وبطولاته جعل منها تتسم بالرِفعة والنُبل، فهي الصفات نفسها التي يتحلى بها البطل الملحمي فانعكست أخلاقه وقيمه على الشكل والمضمون الملحمي، أمّا الثانيّة، فقد كسرت حاجز الزمن العادي والتراتبي وسعت إلى البحث عن أحداث أكثر حركيّة رغم أنّها ليست بالحجم الذي تميّزت به الملحمة، رُغم أنّها طويلة نوعا ما إلى أنَّها ضيّقت حدود دراستها وطورتها وتنامت معها ومع

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية بحث في تقنيّات السرد، ص 26

[2] – المرجع نفسه، ص 12

شخصياتها، فهي لم تُعالج زمن واحد فقط بل مختلف الأزمنة فمن الزمن الخارجي إلى الداخلي ومن الحاضر إلى الماضي باستخدام تقنيات السرد الزمنيّة، الاستباقات والاسترجاعات بأنواعها، إضافة إلى الحذف (حذف فترة زمنية محددة عوض التطرق إليها)، فتميزت بذلك بسرعة الأحداث وتناميها على عكس الملحمة الذي كان الزمن فيها بطيء لتناولها الأحداث بالتفصيل الدقيق كسرد المعارك والمُواجهات والرحلات مما يتطلب وقتا أكبر، حيثُ أنَّ الزمن البطيء داخل المتن الملحمي يعزز الشعور بالعظمة والبطولة.

بين الرواية والتاريخ

المبحث الثاني؛ بين الرواية والتاريخ

يُعَدُّ التاريخ منبعا من المنابع التي يستقى منها الأدب مادته، واتّخذ منه قالبا، لإعادة بعث التاريخ وإحيائه من جديد، وتسليط الضّوء على بعض من شخصيّاته التي ساهمت في كتابته، وقد كانت الرواية من أبرز الفنون الأدبية التي تواشحت معه، وأقامت جسورا للوصول إليه، إذ التقيا وتوجها إلى الغاية نفسها، التي تهدف إلى تمثيل واقع معيّن وتجسيد فكرة ما، فكل منهما يُكمل الآخر، فالرواية تستمد موادا تاريخيّة وتقوم بإعادة صياغتها وتشكيلها وبعثها في صورة حداثية، منسوجة بخيوط الخيال والإبداع الفنيّ، كما تجعل من المادّة التاريخيّة عرصات تساهم في بناء حبكتها السردية، وفي الضفة المُقابلة، ينهل التاريخ من الرواية خصوصيّاتها ومكوناتها –السردية خاصة– لملئ فجواته المتعددة، وبذلك تكون العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة تناغم وتلاحم، وليست علاقة تناقض وتنافر.

وقد كانت الرواية التاريخيّة ملجئ الكثير من القُرّاء خاصة أولئك الذين لا تستهويهم كتب التاريخ، المتميّزة باللّغة التقريريّة المُباشرة، الخالية من الإبداع والتشويق، ولهذا اكتسبت الرواية التاريخيّة مقاما رفيعا عند معظم النقّاد والروائيّين، الذين نادوا بضرورة إعادة كتابة التاريخ وِفقَ رؤية جديدة تتواءم ومستجدّات النقد والأدب.

لقد شهد هذا الفن الأدبي تطورات متباينة ومتباعدة في الزمن ساهمت في ترسيخه بملامح وخصائص جديدة في العالم العربي، إلّا أنّ الازدهار الحقيقي لهذا الفن الروائي كان بعد (ح ع2) إذ راح ينمو و يتطور بأساليب جديدة نتيجة تأثر بعض الكتاب بنظرائهم الأجانب، وايمانا بأصول هذا الفن كما أدّت عوامل أخرى كالتغيرات الاجتماعية والسياسيّة التي أعقبت الحرب ع2، وأثرها البالغ الذي تركته في الرواية عامة والتاريخيّة خاصة، وقد كانت الفترة بين (1870م– 1939م) مرحلة الريادة التي شهدتها الرواية التاريخيّة بحيث أصبحت ذات مميّزات وخصائص ثابتة مما جعلها بداية جديدة مع ظهور جيل جديد من الروائيين التاريخيين مثل:" نجيب محفوظ"، "محمد فريد أبي حديد"، و"عيد عبد الحميد"، "جودة

السحار"، "بشير خريف" وغيرهم. وقد انغمس هذا التغير على الرواية التاريخيّة خاصة المكتوبة بعد عام 1939م التي اتّسمت بالإيجابيّة خاصة من الشق الفني إذا ما تم مُقارنتها بالمرحلة الأُولى، وقد بدأت مراحل تدهورها بعد عام 1967م أي عام النكسة الذي ترك أثرا بالغًا في نُفوس الأُدباء.

أوّلا، تداخُل الرواية والتّاريخ

قبل الحديث عن الرواية التاريخيّة لابُدّ من الوقوف عند مصطلحين اثنين هُما الرواية والتاريخ فلا يُمكن إجراء أي دراسة نقديّة دون التفريق بينهُما، فالفنّ والتاريخ مادتان تلتقيان في نقاط عدّة خاصة العناصر الثلاث الأساسيّة: الإنسان(الشخصيّة) الزمان والمكان، فكل واحد منهما يجب أن يحتوي على هذه العناصر، فإنّ مادة المؤرخ تقوم على هذه العناصر، ومن جهة أخرى يجد الروائي مادّته في التاريخ وما يحتويه(شخصيات، الزمان، المكان) يشكلها وفق نظرته الخاصة ويجعلها مادّة جاهزة للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو إسقاطها على فترة من فترات العصر الذي يعيش فيه، ورغم هذا التداخل بينهما نجد فرقا صغيرا أيضا، فكل من الروائي والمؤرخ ينظران للتّاريخ من جهتين مختلفتين: فالثاني ينظر بباصرته إلى الماضي بهدف كشف الحقيقة أمَّا الأوّل فينظر للتاريخ على أنَّها المادة التي يصور بها الواقع، وهو بذلك لا يُعيد كتابة التاريخ بل يُحاول بناءه من جديد وفق رؤيته الخاصة ومنه فإنّ المؤرخ يُسجّل بينما الروائي يبدع (باستخدام التاريخ) ووفقا لذلك تكون الرواية عملا فنيّا يتخذُ التاريخ مادة له.

وقد ظهرت الرواية التاريخيّة مطلع القرن 19م مع سقوط "نابوليون" وقد كان "والتر سكوت" رائد هذا النوع الروائي بروايته "ويفرلي" عام م1814م، الذي نتج عنه أكثر من خمسين رواية تاريخيّة، صوّر فيها التاريخ الأسكتلندي بنمط إبداعي جمالي، من أشهرها "إيفانهو"، وكذا رواية "روب روي"، وقد كان "لسكوت" الأثر البالغ لدى كُتّاب الرواية التاريخيّة الذين اقتدوا به وساروا على نهجه.

إنّ العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة أخذ وعطاء، فكل واحد منهما استفاد من الآخر بطريقة أو بأُخرى، فالتاريخ وجد لنفسه مسلكا جديدا وقالبا حديثا ليتشكّل فيه، ويُعيد لنفسه بريقه الذي كاد أن يفقده بسبب لغته الابلاغية والتقريريّة المُباشرة التي نفر منها جُموع القُرّاء والمُثقفين، «**وقد تستمد الرواية مادتها الروائية من التاريخ، فتُكتب بطرق فنيّة مختلفة تُؤرخ لشخصية من الشخصيّات، أو تؤرخ لفترة من الفترات الزمانيّة فتكون شاهدة عليها**»[1]فالرواية جنس أدبي شاسع نهل من جميع العلوم والفنون، فلم يخفى على الرواية أن تستلهم خام داستها من التاريخ، وأن تكون قالبا له ولأحداثه، فيقوم الكاتب باستغلال تلك الأحداث وإعادة كتابتها وتحريرها بطريقة فنيّة وبأسلوبه الخاص الذي يتميّز بالجمالية والعبارات واللّغة الإبداعيّة، حتى لا تصير روايته كأنها كتاب تاريخ، ويُمكن أن يكون جوهر الرواية فترة زمنيّة غابرة ما، مثلما ما جسدته رواية "باب الأقواس"، التي ركّزت على شخصية من الشخصيات الجزائريّة البارزة إبّان الفترة الاستعمارية ك"شخصية الشيخ البركاني" خلفية "الأمير عبد القادر"، والشخصية البارزة من الطرف الفرنسي "الجنرال كلوزيل"، الذي قاد احتلال الجزائر وعُيّن حاكما لها فيما بعد إلّا أنّ الموضوع الجوهري الذي قامت عليه "باب الأقواس" هو فترة معيّنة من فترات الاستعمار الفرنسي للجزائر، خاصة التي دارت أحداثها في مدينة المدية أو التي عُرفت في ذلك الوقت "بالتيطري" عام 1836م، فقد مزج "محمد كاديك" مُحتوى التاريخ الجزائري المؤرخ لك الفترة، بلغته الإبداعيّة، وقدمها في قالب روائي أبرز من خلاله الأحداث الرئيسيّة والمحاولات الحثيثة من طرف الاستعمار الفرنسي ومحاولاته العديدة التي تهدف لاحتلال منطقة "المدية" التي لم يكتب لها النجاح، ودور جيش الأمير عبد القادر ورجالاته في صد العدوان الفرنسي، وتضحيته في سبيل وطنه، إذ نقل كذلك المرجعيات الأساسيّة التي أدّت إلى احتلال فرنسا للجزائر، فيقول: « **احتلال الجزائر فكرة قديمة ظلّت متداولة، وأوصى بها كثيرون.. سأذكر على سبيل المثال القُنصل الأمريكي "ويليام شالر" الذي نصح –في 1827م– بضرورة**

[1] – منصور قيسومة، اتّجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين. ط1، الدار التونسية للكتاب، د.ت، ص11.

التخلص من مملكة الجزائر، واقترح اغتنام فرصة الشقاق الذي استقرّ بين الجزائريين والعثمانيين»[1]كما نجد أنّ هذه الحادثة ليست اعتباطيّة، أو مُجرد حادثة أدرجها محمد كاديك في رواية، فنجد "ويليام شالر" من خلال مذكراته هذا الأمر بقوله: «**إنّني لا أستهدف دحض الأسباب السياسيّة، إذا كانت تُوجد أسباب حقيقيّة، التي قد تتعارض مع احتلال بلد اوروبي لهذا البلد، وذلك على الرغم من أنّ الحلف المقدس قد رأى بمقتضى حكمته، أنّ من الملائم إنزال إسبانيا إلى مستوى إمبراطورية المغرب الأقصى، في مجال الأهمية السياسيّة، إنّه لمن المرجح أنّ الحلف المُقدس سوف يُعارض كل محاولة تقوم بها دولة (أوروبية) لغزو بلاد البربر وتمدينها،**»[2]ونجده يؤكد الأمر والاقتراح في موضع آخر بقوله:« **وإذا نظرنا الى هذا الموضوع من هذه الزاوية، فسيكون من مصلحة بريطانيا أن تستولي على هذه المنطقة من إفريقية لكي تُؤسس مُستعمرة.**»[3]إذ يُؤكد "محمد كاديك"، بأن فكرة احتلال الجزائر لم تنشأ بين ليلة وضحاها، وأنّ حادثة المروحة حادثة اعتباطيّة فقط، بل كانت هدفا مستقبليا لدى الفرنسيين يتمنون أن يتحقق، وأنّ حادثة المروحة لم تكن السبب الرئيسي الذي أدّى إلى احتلال فرنسا للجزائر، وإنّما كانت غيضًا من فيض الذي يُكنه الفرنسيّين للجزائريّين. فرواية "باب الأقواس" كانت عبارة عن لوحة فنية تاريخيّة مزجت بين الفن والتاريخ لتقديم الأحداث الجزائرية العظيمة.

كما أنَّ الرواية التاريخيّة يُمكن أن تُسلط الضوء على شخصيّة من الشخصيات التاريخيّة التي كان لها دورًا أساسيّا في بناء أحداث التاريخ، وفي رواية "باب الأقواس" نجد العديد من الشخصيّات التي كان لها دورا فعّالا في رسم المسارات التاريخيّة، ومن بين الشخصيّات التي وردت في رواية "باب الاقواس" وكان لها دورًا أساسيّا في أحداث الجزائر التاريخيّة، "المريشال كلوزيل"، و"ليون روش"، فقد كان لهذين الشخصين حُضورا قويّا في فترة الاستعمار الفرنسي

---

[1]– محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص65

[2]–مذكرات وليام شالر قنصل أمريكا في الجزائر، تعريب وتعليق: إسماعيل العربي، د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص187

[3]–المرجع نسفه، ص183

في الجزائر، فنجد "محمد كاديك" قد ركّز على هاتين الشخصيتين لما لهما ثقل على الأحداث الجزائرية، فنجد يركز على "ليون روش" الذي لعب دورا مُعقدا خلال فترة الاستعمار الفرنسي، فقد أثار الكثير من الجدل أثناء تواجده بالجزائر، فقد عمل مترجما محلّفا لدى الحكومة الفرنسية، «**لك ذلك يا روش، أنت مترجم بارع، تعرف؟ لم يكن لدينا سوى أربعة مترجمين، اكتشفنا انهم لا يعرفون القراءة ولا الكتابة**»[1]فقد كان "ليون روش" مترجما للجيش الفرنسي خاصة بعد نزوله في الجزائر وتعلمه للّغة العربيّة، وعدم استطاعة الحكومة الفرنسية على توظيف مترجمين أكفّاء، «**وكان الجيش الفرنسي كله- سنة 1832م- 1248هـ عند وصول الدوق دي روفريجو إلى الجزائر، يضم أربعة مترجمين لا غير جديرين بأداء مهمتهم، ولمَّا أحضرت فرنسا قنصلها في طنجة آنذاك، السيد "دي لا بورت" ليشغل منصب المترجم الرئيسي الأعلى في الجيش، ويُراقب تقدمهم ورفع مُستواهم، لاحظ السيد دي لا بورت أنَّ أغلبيّة المترجمين جهلة لا يعرفون القراءة ولا الكتابة.**»[2]فقد أمضى "ليون روش" جزءا كبيرا من حياته في الجزائر، وقد تعلم اللغة العربية بعد نزوله فيها، وأصبح مترجما للجيش الفرنسي، لينخرط بعدها في الأعمال الدبلوماسيّة والسياسيّة، ودخل حياة "الأمير عبد القادر" وأصبح ظلّه الذي لا يُفارقه، كما نجد "محمد كاديك" أنّه ذكره في مواطن عدّة استنادا لما ذكرهُ "روش" في مذكراته، وقد استعان "كاديك" بخياله لإعادة سرد أحداثه وأخباره، « **نظر الحاج روش يسارا بحثا عن مكان يلجأ إليه، ثم التفت يمينا، فرأى النّقيب ملقى على الأرض إلى جانب حصانه، والدّم يشُرُّ من فكّه، فألقى بنفسه أرضا، وانبطح، ثم راح يزحف وهوه لا يكفّ عن الصّراخ حتى إذا لمح المقاتلين من أبناء قبيلة موزاية وهو ينتقلون بين الأشجار كأنّهم عفاريت تزهر فجأة ثو تختفي، أحسّ بأنّ النّهاية اقتربت، فراح يبالغ في الصّراخ: ((النّجدة النّجدة)) لكن**

---

[1]–محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص 38

[2]– يوسف مناصرية، مهمة ليون روش في الجزائر والمغرب، 1832–1847، د.ط، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990م، ص17

صوته ظلّ يتلاشى بين أشجار السّرو.»[1]فهده الحادثة التي جرت مع "روش" والنقيب "قاستي" (Gastu)، كان قد ورد في مذكّرات "ليون" :«**وما إن بدأ المرشال يأتخم ثنية موزاية حتى باغت العرب جيوشه، فتصّدى لهم النقيب (Gastu)، رئيس فرقة الصبايحية، فتغلّب عليه العرب وهزموا جنوده، وسقط جاستي جريحا بين صفوف العرب، فاغتاض المارشال من هذا الوضع وأمر ضباطه السبعة عشر الذين يكونون موكبه، بالهجوم عليهم وفك النقيب جاستي من قبضة سيوفهم، وكان روش، مُمتطيًّا جواده الأسود، أوّل من وصل إلى جاستي، فوجده ممدودا على الأرض وسيف أحد العرب على رقبته، وهو دامي الوجه (لأن رصاصة قد خرقت خديه فكرت فكّه)، فلما انشغل العرب عن الحرب، أردفه روش على حصانه ورجع راكضا نحو المارشال.**»[2]حيث نلاحظ أنّ هناك بعض أوجه الاختلاف في هذا الحادث بين الرواية والمذكرات، ف "محمد كاديك" ذكر بأنّ "روش" طلب النجدة، الامر الذي لم يذكره "روش" في مذكّراته بل اكتفى بقوله أنّه انقذ النقيب، "كاديك" هنا ركّز فقط على الحدث الرئيسي، وهو الهجوم على "جاستي"، وأدخل بعض التعديلات على الأحداث الثانوية للسخرية من ضعف "روش"، كما أن "روش" وبعد ولوجه عالم السياسة اقترح على "كلوزيل" عدم تنصيب الباي "بن حسين" باب على المدية، «**لهذا بالضبط، قدّرت سيدي المريشال أن أكرم ثقتكم لا ينبغي أن يناله، وأقدّر أنّ تنصيبه بايا على التيطري سيجلب مشاكل نحن في غنى عنها فالأهالي يكنون البغض للأتراك، ولا شك ان وجود بن حسين سيحيي في قلوبهم الرغبة في الانتقام.**»[3].فهذا الحدث كان قد ذُكِر في نفس المُذكِّرات:«**ولمّا عاد الى الجنرال أخبره ان فكرة تنصيب محمد بن حسين بايا على المدية لا تخدم مصالح فرنسا، ولا يتغير بمقتضاها الوضع السائد في هذا الإقليم، لان الأهالي كلهم ساخطون عليه، بل ستنجم عن هذا الاجراء اتعاب**

---

[1]– محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص 203

[2]– يوسف مناصرية، مهمة ليون روش في الجزائر والمغرب، ص17

[3] – محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص37

كثيرة للباي نفسه»[1]إذ تتفق الرواية والكتب التّاريخيّة على تقديم "ليون روش" كشخصية بارزة ومؤثرة في الجانب السياسي الفرنسي، بينما يُكمن الاختلاف على تركيز الرواية على الجانب العاطفي والدرامي، بينما تميل المذكّرات إلى تقديم التفاصيل بشكل توثيقي مُحايد.

ومن هنا نستنتج من خلال هذه المقارنة بين الرواية والكتب التاريخيّة، كيفيّة موازنة الكاتب بين الحقائق التاريخيّة والتخيّل الأدبي، مما يُظهر حرص الكاتب على تقديم دراسة نقدية للتاريخ، دون الإخلال بالحقائق التاريخيّة، فهذا النهج يبيّن دور الأدب في إعادة تشكيل فهمنا لأحداث التاريخ وشخصيّاته «**فالفنّ مادّة التّدوين التّاريخي، والتّاريخ بدوره يشترك مع الفنّ في دعاماته الثّلاث: الإنسان، الزّمان، المكان وهكذا فإنّ مادة المؤرّخ ومصادره تشمل فيما تشمل الفن بكافّة أجناسه»**[2]فالتاريخ رغم أنّه ليس فن، إلّا أنّه يتشابك مع في نفس النقاط التي يقوم عليها، فالفنون الأدبيّة نفسها تعكس فترة من الفترات الزمنية في مكان محدد تحركها شخصيات معينة من وحي الكاتب، فلا تُوجد رواية أو فن من الفنون الأدبية يخلو من هذه العناصر، كما يستحيل ذلك، وهو الأمر نفسه الذي يقوم عليه التاريخ، فهو يقُوم على الركائز الثلاث التي تقوم عليها باقي الأجناس الأدبية الأُخرى، فالمؤرخ أيضا يعتمد على الفن كوسيلة تعبيرية لديها القدرة على توثيق الأحداث الماضيّة، فيختار اللّغة المُناسبة التي تتماشى مع الموضوع الذي يعالجه، فلكل نوع من أنواع الكتابة لغتها الخاصة التي تُحرّرُ بها، كما «**يتوزّع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطقُ الأوّل الماضي ويسائلُ الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية»**[3]حيثُ طرح "فيصل دراج" هنا الفرق الجوهري القائم بين الرواية والتاريخ، خاصة من حيث الموضوع ودور كل واحد منهما، فالرواية والتاريخ يدرُسان

---

[1]– محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص18

[2] – حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث دراسة في البنية السردية، الطبعة الأولى، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014م، ص 17

[3]– فيصل الدراج، الرواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، د.ت، ص09

فترات زمنيّة مختلفة، إذ أنّ التاريخ ينكب على دراسة الماضي وتسجيل الأحداث الماضية، وتحليل وقائع تاريخية حدثت في زمن ما، عن طريق ما يملكه من وثائق وكُتب ومذكرات، لتحليل الأسباب التي أدّت إلى تلك الأحداث والنتائج المُترتبة عنها، أمَّا الرواية فهي تنهمك على دراسة الحاضر وطرح انشغالات الإنسان والمُجتمع، فهي تعكس رُؤى الحاضر بواسطة عين خياليّة ايحائيّة، الذي يتيح التدبر في الواقع المُعاصر المُعاش، فهذا الاختلاف بين الجنسين لم يحجب عنهما الحوار، ولم يؤدي الى تجاهل العلاقة بين التاريخ والابداع الفني، فكُل من الرواية والتاريخ جعلا من الإنسان مرجعا له ورقّاه جذرا لغيره، ولعلّ الهدف المُشترك بينهما أنّهُما يقدمان المعرفة والحكمة التي تكون في خدمة الفكر الإنساني، سواء من تحليل الأحداث التاريخيّة الحقيقيّة، أو بواسطة الحبكة السردية الروائية، «**ولكي يستطيع الروائي إعادة خلق الماضي في روايته وتعبيره عن العصر الذي يتناوله، يأتي بحوادث وأشخاص من صنع الخيال، تعيش جنبا إلى جنب مع شخصيات تاريخيّة حقيقيّة**»[1]فحين يسعى الروائي في إعادة بناء الماضي وبعث صورة حداثية ومعاصرة لفترة زمنيّة معيّنة لأحداث ماضية بارزة، لا ينقل الوقائع التاريخيّة كما هي فحسب، وإنّما تكون لمخيّلته دورا بارزا في إعادة تدوير الأحداث وتقديمها بصورة جديدة، فيقوم خياله بصنع شخصيات خياليّة تعيش أحداث وهميّة، قد تكون رئيسية أو مساعدة في تحريك أحداث الرواية، وتعيش في نفس الحيّز المكاني والزماني مع شخصيات تاريخيّة واقعية، ففي رواية "باب الأقواس" تجلّت هذه الخاصية جليّا من خلال صنع "محمد كاديك" شخصيات من إنتاج خياله، مثل: (مصطفى الصّغير، الشيخ العربي ، تشوشان) التي

عاشت في نفس القالب الروائي مع شخصيات تاريخيّة حقيقة، مثل: "الشيخ البركاني"، "الجنرال كلوزيل"، "محمد بن حسين"... حيث عاشت تلك الشخصيات الخياليّة أحداثا حرّكت عجلت السرد الروائي، فأن إدخال هذه العوامل ومزجها مع أحداث حقيقيّة تمنح القارئ تجربة فريدة

[1] – حسين يوسف حسن، الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال، العدد24، آداب الرافدين، 1ابريل 1992، ص180

استثنائية، فالشخصيات والأحداث الوهمية تكسب طابعا إنسانيّا على الفترة الزمانية المعالجة. وهو ما نجده أيضا بكثرة في روايات "جورجي زيدان"، الذي كتب أحداثا تاريخية بناء على قصص غراميّة في جلّ رواياته مثل: "فتاة غسّان"، "غادة كربلاء"، "فتاة القيروان"، وغيرها من الروايات التي سارت على نفس المنهج.

«**إنّ المُحيّر في علاقة الرواية بالتّاريخ، يكمن في أنّ المعايير الروائيّة الحديثة، بعد ذيوع الرواية التاريخية، أرادت تجاوز هذه الأخيرة، والتنقيص من أهميّتها كنوع قادر على الخوض فيما يعتمل داخل دواليب الواقع ووسائله**»[1]فهذا التصور يُشير إلى وجود نوع من الالتباس والغُموض في العلاقة بين الرواية كفنّ أدبي والتاريخ كمعلم ومُعطى، ويؤكّد وُجود العديد من التساؤلات وعلامات الاستفهام التي طرحها الأُدباء والنُّقاد عن كيفيّة تداخل الرواية بالتاريخ، فالرواية التاريخيّة التي مزجت بين الخيال والتوثيق التاريخي، حاولت المعايير الروائية الحديثة كالتجريب ومُختلف الروايات الجديدة التي لها علاقة بالإنسان والواقع والتي رغبت في تقديم أشكال سرديّة أكثر تطورا، تجاوز الرواية التاريخيّة خاصة بعد انتشارها وشيوعها و أرادت تخطّي التوثيق التقليدي القائمة عليه، إذ أنهّا شعرت ربما بأن هذا النوع من الروايات محدود بطريقة ما، خاصة إذا ما تم مُقارنته بالممارسات السردية الأُخرى، الأكثر حُريّة وتجريبا، فهذا الانتقاد والانتقاص من أهمية الرواية التاريخيّة ودورها البارز في توثيق الأحداث التاريخيّة ومُعالجتها، تفاجأت مصادر هذه الانتقادات بعودة التوهج للخطاب التاريخي داخل المتن الروائي العربي، فاتجهت العديد من الابداعات صارت تعرّج على هذا النوع من الخطاب على حساب خطابات أخرى، «**ويمثّل الخطاب التاريخي عُنصرا تليدا واكب الرواية العربية، منذ بدايتها الأولى وإلى الآن بشكل صريح، حيث وقف أمام معطيات التاريخ ومقالد سجالية، تسعى إلى إقامة جسور الجدل والمسائلة**»[2]فالنص التاريخي ومكوناته لم يكن شيئا جديدا في

---

[1]– عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، ط1، دائرة الثقافة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2019، ص08

[2]– المرجع نفسه، ص14

عالم الرواية، بل رافقها منذ نشأتها وبُروزها في عالم الأدب، فهور عنصر راسخ وعتيق عايش الرواية عامة والعربيّة خاصة، طول الزمن إلى الآن، فيظهر الخطاب التاريخي داخل الرواية بشكل علني وصريح، بعيدا عن التخفي، وهذا ساعد الرواية على مُواجهة الوقائع التاريخيّة وقضاياه بشكل أعمق، وتناقشها وربما تعيد صياغتها بطريقة أخرى دون تشويهها، بهدف انشاء نوع من التواصل بين القارئ والتاريخ، لإثارة مجموعة من التساؤلات وفتح مجال للتفكير والنقاش حول الاحداث التاريخية، «**ومن ناحيّة أُخرى، فإنّ الفنان يتّخذ لنفسه الوحيّ والالهام من أحداث التاريخ يستلهمها في إبداعه الفنّي ويتّخذ منها نواة ينطلق منها خياله الذي يسهم في إعادة كتابة التاريخ وصياغته على وفق رؤيته ومنظوره.**»[1]إذ يُشير هنا "حسن سالم هندي إسماعيل" إلى العلاقة الوثيقة التي تربط الرواية والتاريخ، فالروائي يستنبط من أحداث التاريخ مادّة خام لتقوم عليها روايته، وإبداعه الروائي، سواء كانت تلك المادّة شخصيات تاريخيّة، أو معارك مقدسة، فالتاريخ هنا يُعدّ من المصادر الجوهرية التي يغترّف منها الفنان إلهامه وينطلق خياله، فيستخدم تلك الأفكار كجوهر لعمله الفني، ليتشكل لهُ عملا فنيًّا فريدا من نوعه يُسهم في إعادة كتابة التاريخ من وجهة نظره الشخصيّة، ومنظوره الخاص، حتى لا يُعيد كتابة التاريخ كما هو، ويأخذ دور المُؤرخ ويُصبح عمله الفني كتاب تاريخ، فيمزج لغته الإبداعية وخياله الخاص ورؤيته الشخصية، فيُعيد صياغة التاريخ بطريقة جديدة، مما يُضفي معاني وتفسيرات جديدة للأحداث، ويجعل التاريخ أكثر قربا من الناس.« **لذلك يجب على التاريخ حين يُصبح مادة للرواية، أي رواية تاريخيّة، أن يصير بعثا كاملا يوثق علاقتنا به، ويربط بين الماضي والحاضر على وفق رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة**»[2]إذ يُؤكد "سالم هندي إسماعيل" مرة أخرى على أهمية التواشح القائم بين الرواية والتاريخ، فتمازج الرواية مع التاريخ يُصبح رواية تاريخيّة، والرواية التاريخيّة ليست مجرد سرد للأحداث الماضية، وإنَّما هي عملية إبداعية تقوم بأحياء الماضي، تقوم ببناء جسور تصل بين

---

[1]– حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث دراسة في البنية السردية، ص17

[2]– المرجع نفسه، ص21

الماضي والحاضر، وتبرز صلتها بالسياق المعاصر لربط الزمنين عن طريق تقنيات روائية ورؤية فلسفيّة، فتعيد الرواية التاريخية إعادة بناء الأحداث التاريخيّة من جديد، وبعث الرُّوح فيها وإعادة البريق لها وتسليط الضوء عليها، فتجعل من الحدث التاريخي مركزا دراميا يُقدّم للقارئ بأسلوب يجعله يستكشف الماضي من نافذة أُخرى، بواسطة خيال الكاتب و جانبه الإبداعي في الرواية، حيث يُقدم تصوراته وخياله ليملأ ثغرات أو إضافة أبعاد جديدة تُحفّز خيال القارئ وتثير مشاعره، ومن الجانب الموضوعي أن يلتزم الكاتب بتصوير ونقل أحداث حقيقية واقعية، مأخوذة من مصادر موثوقة، فالجمع بين روعة الخيالة وصدق الحقيقة يجعل من الرواية التاريخيّة أداة فنيّة تستحضر الماضي بروح الحاضر، «**لأنّ التاريخ حين يُصبح مادّة للرواية يصير ضربا من ضُروب المعرفة الإنسانيّة، له أُصوله وطبيعته الخاصة**»[1]فكما تم تأكيده آنفا على أنّ التاريخ صار مرجعا مهما للرواية، ومنبعا تستمد منه مواضيعها، فهنا التاريخ يأخذ منحى آخر إذ لا يُنظر إليه على أنّه أحداث ثابتة فقط، أو قصة حقيقيّة مضت، بل يُصبح بنية سردية تمتزج بشيء من الإبداع الفني، وبهذا يؤول التاريخ إلى وسيلة من وسائل المعرفة التي تنقل التجارب الماضية والأحداث التاريخيّة، أي يُصبح أداة لفهم مُختلف الأحداث والحقائق التاريخيّة من منظور مختلف، فحين يصبح التاريخ مادة روائية، يتطلب مسلكا مُغايرا خاصا به، حيث يقُوم على قواعد وأسس يتميّز بها على غيره الذي يختلف عن دراسة التاريخ كعلم قائم بذاته.

ثانيا، الرواية التاريخيّة

إنّ الرواية التاريخية بطريقتها الفنيّة التخييليّة، وطريقتها في إعادة تشكيل المادة التاريخية تستهوي القارئ وتجذبه إليها أكثر مما تجذبه كتب التاريخ بأسلوبها التقريري المباشر، المُجرد من الاثارة والتشويق والمتعة، «**ويُعرّف ألفرد شيبارد Alfred Sheppard الرواية التاريخيّة**

[1]– حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث دراسة في البنية السردية، ص 22

بقوله: "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية. يتمتع الراوئي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلّا إذا كان الخيال يمثل جزءًا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ»[1]فالبنسبة لـ"ألفرد شيبارد" أنَّ الرواية التاريخيَّة قصة تُعيد إعادة احياء الماضي بطريقة جماليّة، ممزوج بالمتعة والتشويق التي تجذب القارئ، إذ يلجئ الروائي إلى مزج هذه الأحداث التاريخيّة وشخصياتها بأُخرى خياليّة وغير واقعيّة، فهو لا يُعيد كتابة التاريخ كما هو فيقع في دور المؤرخ بل يستنبط الأفكار الرئيسيّة فقط ويعيد صياغتها في قالب روائي، فالروائي هنا لا يلتزم بالحقائق التاريخية بالكامل.

فالكاتب لديه القدرة والحريّة التي يستطيع بها إعادة تفسير الأحداث او الشخصيات التاريخيّة من منظوره الشّخصي، فهو بذلك يستطيع تجاوز التاريخ الحقيقي لإضفاء لمسة إبداعية على عمله وبطريقته الخاصّة في الكتابة، لكن رغم تلك الحرية التّي يتمتع بها، لا يجب أن ينغمس في خياله بشكل مبالغ فيه حتّى لا يخرج عن الحدود التاريخيّة للرواية، إلّا إذا كان الخيال مُنسجم بشكل مُتأن يدعم الرواية ويُنمّيها، فإنّه يصير مُكوّنا مقبولاً ضمن العمل الإبداعي، إذ« **يصف "جورج لوكاش" "الرواية التاريخية" بأنها: رواية تُثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات»**[2]فبحسب وصف "جورج لوكاش" أنَّ الرواية التاريخيّة، لها اتصال مباشر بالحاضر، فهي ليست مجرد سرد أحداث ماضية، بل تُولّد تأثيرا عاطفيا وفكريا، وتمتلك القدرة على إثارة الإحساس مما يجعلها متصلة بالحاضر، وبالرغم بأّن الرواية التاريخيّة تحكي أحداث ماضية إلّا ان القارئ في العصر الحديث يرى نفسهُ وكأنَّهُ يعيشُ بداخلها ويتفاعل معها، وأنها تسرد أحداثا تحاكي الواقع الذي يعيش فيه، فتصبح الرواية التاريخيّة بالنسبة له تجربة نابضة وملموسة تبوح بجوانب من حياته أو من حياة مجتمعه.

---

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، طُبع بدعم من وزارة الثقافة، اربد، الأردن، 2006م، ص112

[2]– المرجع نفسه، ص112

فالرواية التاريخيّة تصبح جزءًا من الوعي الجمعي للقُرّاء المُعاصرين، فيرونها كنافذة تُطلُّ على تاريخهم الإنساني والوطني، ف"جورج لوكاش" هنا يؤكد على الهدف الأسمى للرواية التاريخيّة لربط الأجيال الماضية بالأجيال الحاضرة، وملء الفجوات الزمنيّة، «**وفي سياق آخر يؤكد لوكاش "أنّ ما يهم في الرواية التاريخية، ليس إعادة سرد الاحداث التاريخية الكبيرة، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث**»[1]فالرواية التاريخيّة بطبيعة الحال ليست تسجيلا تاريخيّا، بمعنى آخر أنّها ليست كتاب تاريخ، تُعيد تصوير الأحداث الهائلة كلها وبدقة، إذ ليست مُجرد كتاب توثيقي، يقوم بتدوين سرد زمني محدد ودقيق، إذ أنَّ الهدف الحقيقي منها هو تسليط ضوء أنساني على النّاس الذين عاشوا وشاركوا في تلك الأحداث التاريخيّة، فتسعى الرواية هنا إلى اظهار وإبراز تأثير هذه الأحداث على الأفراد وعلى مشاعرهم ومُختلف تجاربهم الإنسانيّة، فهنا "لوكاتش" يحاول التأكيد على دور الرواية التاريخية الهادف الى تجاوز التوثيق الحرفي للأحداث، للوصول إلى فهم الروح البشرية المرتبطة بتلك الأحداث، حيث يجعلها عملا فنيا وشاعريا أكثر من كونها أرشيفا تاريخيا، إذ «**يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيّلة**».[2]وهو الأمر الذي اشترطه رواد ومؤسسي الرواية التاريخية على رأسهم "جورج لوكاتش"، فقد اشترط على كاتب الرواية التاريخية عللا تحري الصدق، والابتعاد عن التحريف والالتزام بنقل الحقائق نقلا امينا، فالرواية التاريخية كونها مبنية على احداث وشخصيات متخيلة كذلك، يجب عليها أن تكون مبنية على إطار تاريخي دقيق، وإن الراوي وكاتب الرواية التاريخيّة لا يجب أن يشوه تلك الحقائق أو أن يختلق أحداثا وهمية أو اعتباطية، إذ يجب أن تكون الرواية مستندة إلى سياق تاريخي يعكس الحقائق والأحداث كما وقعت، حتى وإن كانت بعض شخصيّاتها من إبداع الكاتب، الذي بإمكانه ابتكار شخصيات لا توجد في التاريخ الحقيقي، لكنه يدمجها في السيّاق التاريخي بطريقة تجعلها وكأنّها جزءًا من تلك الأحداث التاريخيّة، حتى وإن جعل الكاتب تلك الشخصيات تعيش تلك

---

[1] –نضال الشمالي، الرواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخيّة العربية، ص112

[2] –عبد الغني بن الشيخ. الرواية العربية من التقليد الى التجريب، اتّجاهات وتحوّلات، ص28

الأحداث و الوقائع، فلا يجب أن تتناقض هذه الحبكة المتخيّلة مع الحقائق المعروفة عن تلك الفترة الزمنيّة، ففي رواية "باب الاقواس" نجد الكثير من الأحداث التاريخيّة المُتعلقة بالجزائر إبّان فترة الاستعمار، خاصة ما يتعلق بولاية "المدية"، كالحملة العسكرية عليها، أو تنصيب بايات جُدد عليها من قِبل "كلوزيل، فنجد مثلا: «**بل أنّهُ نصّب بايًّا جديدا يدعى مصطفى بن عمر في 23 نوفمبر1830؛ ليكون في خدمة فرنسا**»[1]الأمر الذي نجده قد ورد حقيقة في كتب التاريخ، فنجد " علي محمد محمد الصلابي"، يقول: «**ووصل جيش العدو مدية واحتلّها لكن بخسائر كبيرة وذلك في 22 /11 1830م، واستسلم له مصطفى بو مرزاق، وتصوّر أنَّ الأُمور دانت له، وصرف النظر عن التقدم لمليانة ثم عاد إلى الجزائر بعد أن ترك بها حامية قويّة من ثلاثة آلاف جُندي وعيّن عليها بايا باسم فرنسا العميل مصطفى بن عمر**»[2]فنجد "محمد كاديك"، في هذا الموضع قد التزم بالأمانة في نقل الأحداث التاريخيّة دون تحريف ولا تزيّيف، إلَّا أنّهُ أعاد صياغتها بأسلوب روائي وهو الأمر الذي يتطلّبه الرواية التاريخيّة، كما نجد العديد من الأحداث التاريخيّة المُماثلة، فنجده في موضوع آخر يتحدث على معاهدة التي وقّعها "الأمير عبد القادر" مع الجنرال "بيجو":« **مضى أكثر من عامين الآن على توقيع المعاهدة، وما زلتُ أسمع بين حين وآخر، من يقول ساخرا: ((انتصرنا على عبد القادر وأرغمناه على توقيع معاهدة تخدمه**»[3]وهو ما يُأكّده "يوسف مناصرية" على لسان "ليون روش" من خلال كتابه مهمة ليون روش في المغرب والجزائر بقوله، «**وبدأت المُفاوضات في أوائل سنة 1837م (1253هـ)، وعُقدت في الأخير اتفاقيَّة سلم بين "الأمير عبد القادر" والجنرال "بيجو" نيابة عن حُكومته في 30 ماي 1837م. وعُرفت باسم «معاهدة تافنا» وتضم خمسة عشر بندا كان جلّها لصالح الأمير**»[4]فمن خلال هذه المُقارنة بين المادّة التاريخيّة

---

[1]– محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص،115

[2]–علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، وسيرة الأمير عبد القادر. تاريخ الجزائر ما قبل الحرب العالمية الأولى، د.ط دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت، ص320

[3]–محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص96

[4]–يوسف مناصرية، مهمة ليون في الجزائر والمغرب 1832–1847، ص23.

الواقعيّة والمادّة الروائيّة، يُؤكد مرّة أُخرى صِدق الرواية في نقل الأحداث التاريخيّة دون تزيّيف ولا تحريف، فتأخذ الأحداث التاريخيّة كما هي وتُعيد تحويرها وتشكيلها من وجهة نظرها وبطريقتها الخاصّة،« **والرواية التاريخيّة حتى تكتسب صفتها الأدبيّة لا بُدّ لها من إعادة تشكيلّة الحكائيّة (التاريخ) تشكيلا تواصليّا مع الحاضر المُعاش**»[1]فالفكرة الجوهريّة الّتي أراد تأكيدها "نضال الشمالي" هي أنّ الأحداث التاريخيّة التي تستنبطها الرواية لابُدّ لها من إعادة تدوير وصياغة وتقدمها في شكل جديد يتماشى مع الحاضر المُعاش، فالرواية المُتفوقة والمُزدهرة لا تبقى حبيسة الماضي، بل تجعل القارئ يبني جسورا يربط بين الأحداث الماضيّة والقضايا المّعاصرة التي يعيشها، وهذا الأمر الذي يتطلّب قُدرة عالية من الرؤية الإبداعيّة التي يجب أن يحُوزها الكاتب، حيثُ ينتقي المادّة التاريخيّة التي تخدم موضوعه ومع ما يتماشى مع مواضيع وقضايا الحاضر التي تحمل رسائل غاية في الأهمية له، التي يستنبطها القارئ، دون تحريف الحقائق التاريخية أو خيانة الأمانة. فبهذا النمط تتجاوز الرواية حاجز العمل السردي، وترقى لأن تُصبح آلية تفسيريّة للماضي من أجل فهم الحاضر لأجل تصميم تطلعات مُستقبليّة.

[1]– نضال الشمالي، الرواية التاريخيّة، بحث في مُستويات خطاب الرواية التاريخيّة العربية، ص116

الفصل الثاني؛ رواية باب الأقواس والأشكال الساخرة

المبحث الأوّل؛ الرواية وأشكال السخرية

المبحث الثاني؛ السخرية وتجلياتها في رواية باب الأقواس

المبحث الأول؛ الرواية وأشكال السخرية

المبحث الأوّل؛ الرواية وأشكال السخرية

إنّ السُخرية فنّ من الفُنون القديمة التي طالما لجأ إليها الكاتب والأديب في كتاباته، واتّخذ منها وسيلة للتعامل اتجاه وضع محدّد، فالسُخرية هي ذلك النقد الذي يُجلبُ للتعبير به عن الضّحك والاستهزاء والاستهتار، أو التهجّم والتهكّم والانتقاص، الذي يتطلّبُ مستوى رفيع وعالٍ من الذكاء وإعمالٍ للعقل.

لقد كانت السُخرية في الأزمنة الماضية، تقفُ في حدود الترويح عن النفس، والتسرية عن القلب، أو أنّها نوع من الفُكاهة والهزء والتهكّم، والطّعن، أمّا مع تقدُّم العصور وظهور الرواية أخذت السُخرية أبعادًا أُخرى، فقد خرجت من ثوبها التقليدي، مُرتدية ثوبا معاصرا منسوجا بخيوط فلسفيّة، حيثُ أصبحت السُخرية العمود الخفيّ الذي تُبنى عليه الرواية، ويُغطّى بالحُبكات والسرد، حتّى صارت عند ذِكرنا لكلمة رواية يذهب ذهننا تلقائيا لوجود السخرية فيها.

ولكن ليس بالضرورة أن تحتوي أيُّ رواية على مقاطع ساخرة في متنها حتّى نُطلق عليها بأنّها رواية ساخرة إذ أنّ السُخرية داخل الرواية وسيلة لتمرير رسائل ليس بالضرورة أن يكشف الكاتب عنها، بل إنّ القارئ هو الذي يُحاول الكشف عنها.

كما تُعدُّ رواية "المطر يكتب سيرته" للكاتب الجزائري "مرزاق بقطاش" (1945م- 2021م) أفضل رواية جزائريّة بُنيت بنية ساخرة مُحكمة واعية بطبيعتها الأجناسيّة، رغم خُلوّها من أيّ مقاطع ساخرة، فالسُخرية لا تقتصرُ على المقاطع الساخرة فحسب، إذ أنّ بنية السُخرية ليس الهدفُ منها الضحك والعبثُ والهزل، إذ يمكن أن تكون بنية مليئة بالبُكاء بنية ساخرة، فالسخية إذًا أشدُّ عُمقا من النُكت الساخرة والمُضحكة.

عرف مصطلح السخرية في المعاجم العربية نوعا من عدم الاستقرار، وصعوبة في تحديد معناه بدقّة، وذلك نتيجة الدراسات العربيّة السطحيّة لهذا المُصطلح، إذ يُعدُّ مصطلح "السُخرية"

مُصطلحا فلسفيّا وجوديّا، فهُناك من عرّفها على أنّها نوعٌ من الضحك الكلامي أو الهزل ذات هدف ومعنى حسن، وهناك من عرّف السُخرية ونسب إليها معنى قبيح ورديء، كالانتقاص والاستهزاء والاستهتار والطّعن في شخص الساخر منه، ومن بين أنواع السُخرية أيضًا نجد السُخرية التعليميّة والتي يُمكن أن نُسميها أيضا السُخرية السُقراطيّة، إضافة إلى نوعٍ آخر وهو التهكُم، الذي نجدُه في خطاب النبي "إبراهيم عليه السلام" المُوجّه للملك النمرود.

تباينت الآراء حول تحديد مفهوم "السُخرية"، حيثُ اصطلح واضعوا المصطلحات ألّا يصطلحوا على مفهوم واحد لهذا اللّفظ، الذي أحدث ضجّة في السّاحة الأدبيّة والنقديّة، فمنهم من عرّف كلمة "سُخرية على أنّها تُفيد المرح والفرح والضّحك، وهُناك من نسب إليها معنى الاستصغار والاستهزاء والطعن في كرامة الإنسان وفي شخصه.

«وتعُود أُصول مصطلح السُخرية في الثّقافة الأجنبيّة إلى الكلمة اليونانيّة eironia الذي اشتق منها المُصطلح "إيروني" "(irony–ironie)"، للسخرية وكانت هذه الكلمة وصفا للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات اليونانيّة القديمة المسمّى eiron وكانت هذه الشخصية تتميّز بالضعف والقصر والخبث والدهاء.»[1]فكلمة ironie اليونانيّة أُطلقت في بادئ الأمر على "سقراط" تنمرا عليه، لتتطور الكلمة فيما بعد وتُصبح irony وتعني السُخرية، وقد ارتبط مُصطلح السُخرية أوّل ظُهورها بسقراط فسميّت السُخرية السقراطية، أو التّهكم السقراطي والتي كانت سُخرية تعليميّة بحتة، ليتطور المُصطلح فيما بعد وينفصل شيئا فشيئا عن "سقراط" خاصة بعد أن وقع في يد "أرسطو"، إلاّ أنّ المُصطلح ظلَّ متشبثا ب"سقراط"، فإذ ذُكرت كلمة سُخرية يتبادرُ إلى الأذهان السُخرية السقراطية، إذ أنَّ «**السُخرية قديمة قِدم الإنسان، لأنّها قد تكُون ترويحا عن النفس أو تسرية عن القلب، أو استنكارا لما يقع، أو هزءً أو تندرًا**

[1]–خليفة مامور،علي كرباع، السخرية من جدل المعنى إلى تعدد الأشكال –المصطلح، التطور، الحضور والفعالية– المجلد7، العدد2، ديسمبر 2020، ص591_592.

بالخصم.»[1]فالسُخرية كحالة اجتماعيّة أو ظاهرة أدبيّة وُجدت منذُ خلق البشريّة، فكانت وما زالت أُسلوبا مُميّزا يفصحُ من خلالها الإنسان عن موقفه وأفكاره بطريقة غير مُباشرة، فالسُخرية منذُ نشأتها مع الإنسان كانت ولحدّ اليّوم أداة لنقد الواقع والتهكّم عليه، فهي تعبير عميق تعتمد لديها الاستطاعة على رؤية العالم من منظور مُختلف، كما أنّها قد تكون طريقة لتحرير وتخفيف المشاعر الحزينة والتّعامل معها بروح فكاهيّة، أو تعبيرًا رافضًا لبعض الأحداث و المواقف الصعبة عِوضا عن التعبير عنها باستياء وغضب، فيُعوّض ذلك بروح الفكاهة والمُزاح، أو قد تكون السُخرية بهدف استصغار الخصم وإبراز عيوبه ونقائصه وسلبياته بطريقة تهكميّة، لإضعاف موقف الطرف الآخر أو الاستخفاف به وعدم الأخذ به وبأفكاره ومواقفه في الحُسبان، فيرى "عبد الحليم حفني" أنّ «**السُخريّة ليست إلّا وسيلة إلى هدف فهي سلاح يُرادُ به الطّعن في شخص أو في شيء معين.**»[2]فالسُخرية ذلك السلاح النفسي الذي يوجّهه الساخر اتجاه الساخر منه، كما أنّهُ سلاحٌ مُشكّلٌ في أُسلوب ساخر، قد تتعاظم حدّتهُ ولا تلين، فالسلاح لا يُمكن تصوره إلّا في موضع التّنافر والنزاع، فهذا السلاح لا يكُون ظاهرا في بعض المواقف لأنّه مكسو بكسوة الفُكاهة ورُوح المرح، فالسُخرية في هذا الموقف تُوصف بأنّها حرب نفسيّة بين طرفين الذين يصلان لدرجة العداء، أو يلجأ إليه الإنسان أحيانا للتعبير به عن سخطه أو للتعبير عن رفض ما يُسخطه، أو الاستياء من وضع ما.

وإذا تتبعنا أهداف السُخرية في الكتب والمعاجم العربيّة خاصة التي اتّخذتها موضوعا لها ودرستها من كل جانب فإنّنا لا نجدها تُصادق بالدرجة الأولى أنّ السُخرية تهدف إلى التّرويح عن النفس والضحك لخلق أجواء ممتعة، بل «**تؤيد المعاجم العربية القول إنَّ لفظ "السخرية" مُرتبط بالهزم والتهكم والانتقاص.**»[3]فيُؤكد "محمد كاديك" من خلال دراساته

---

[1]– عبد الحليم محمد حسين، السُخرية في أدب الجاحظ، الطبعة الأُولى، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والاعلان، 1988م، ص64.

[2]– د. عبد الحليم حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب 1992، ص 12

[3]– محمد كاديك: سؤال السخرية وأدوات الكتابة الساخرة، الطبعة الأولى، دار ميم للنشر،2021م، ص 25

لموضوع السُخرية من خلال المعاجم العربيّة، أنّ السخرية بالمقام الأوّل هدفت إلى الاستهزاء والاستخفاف بالساخر منه، فإنّ تأثيرها على النفس أعظم وجعًا وقهرًا من الأذى الجسدي، فالتعرض إلى الغرز بالسلاح في أيّ مكان الجسد أهون من التعرض إلى الانتقاد والاستصغار، فالسُخرية هُنا أشدّ صور الإهانة قُسوة، لأنّ السُخرية هنا تتّجه إلى صميم كرامة الإنسان والطعن في شخصه، بعد أن كانت السُخرية في بادئ الأمر مُجرد وسيلة للضحك.

إنَّ كلمة "سُخرية" في المعاجم الغربيّة لم تعرف ذلك الخلط الذي وقع عند العرب، إذ أنَّ "السُخرية" في اللّغات الأجنبيّة كالفرنسية والانجليزية تشمل جميع أنواعها، "فالسُخرية" في لغتهم تندرج تحت غطائها جميع أنواع السُخرية عكس المصطلح عند العرب الذي يحمل كل واحد من أنواعها مصطلحا خاصا به،

وفي تعريف آخر يعُود إلى "عبد الحميد شاكر" الذي يقُول فيه: «**السُخرية نوع من التآلف الأدبي أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أساس انتقاء الرذائل، والحماقات والنقائص الإنسانيّة فردية كانت أم جماعية، وكأنّها عملية رصد أو مراقبة لها، وتكون في أساليب خاصة منها التهكم، أو الهزل، أو الاضحاك، كل ذلك في سبيل التخلص من خصال وخصائص سلبية.**»[1]فمن منظور "عبد الحميد شاكر"، السُخرية أُسلوب فني وثقافي راقٍ يتخذه الأديب الذكي في مجال الأدب والثقافة، لإثارة الوعي اتجاه قضايا محددة، التي تُنجزُ على أساس كشف العُيوب الإنسانيّة، سواءً أخلاقيّة (خطايا، عيوب، آثام...)، أو سلوكيّة (سذاجة، تهور، جهل..) أو هفوات سلوكية وممارسات شخصية، سواء كانت ناتجة من الفرد الواحد أو الجماعة أو المُجتمع ككُل، كأنَّ السُخرية هنا تنتحل دور المُراقِب والمُحقِّق لرصد مختلف النقائص والمساوئ في قالب فكاهي تهكمي، لتعرية الأُمور السلبيّة بشكل مبالغ فيه قصد إظهار سخافات البشر، بطريقة خفيفة وجذّابة بواسطة الهزل والاضحاك لتكُون الرسالة أشدّ

[1]– خليفة مامور، علي كرباع، السخرية من جدل المعنى إلى تعدد الأشكال –المصطلح، التطور، الحضور والفعالية، ص593.

قَبولا وتأثيرا على الجمهور، والهدف الأخير من هكذا سُخرية التخلّص من العُيوب والسُّلوكات السلبية بهدف إصلاحها مُستقبلا، فهنا نجد أنَّ السخرية ليست بذلك المعنى الحسن الذي يُراد به الضحك والهزل، بل وسيلة لإظهار الزلّات والأغلاط.« **السُخريّة هي كل ما يؤدي على الاستهزاء والتحقير، وليس لها صورة، أو سلوك معيّن وقد تكون بالإشارة، كالنظرة المصحوبة بالاحتقار**.»[1]وهذا تأكيدٌ آخر على أنّ السُخرية هي كُل فعل أو سلوك يؤدي بدرجة أولى إلى الاستهزاء بشخص مُعيّن، أو موقف أو حتى فكرة للتقليل من شأنها وانتقادها، وليس شرطا أن يكون هذا الفعل بواسطة الكلام أو العبارات الساقطة، وإنّما للسُخرية أوجه عديدة التيُ بها وظيفتها اللاأخلاقية، فقد تكون بالإشارات، كالنظرات المقرونة بالاستهزاء أو تحقير الآخرين، وهذا يُؤكد مدى تأثير لغة الجسد في التواصل خاصة إذا كان من جانب السُخرية، حتى وإن كانت بنظرة فقط، وليست السُخرية دائما ما تكون عن طريق الكلمة والقول فقط إذ للكاتب أشكال عديدة ووسائل متنوعة، فيرى "أحمد عبده الهوال"،«**لا تعتمد السخرية على الكلمة، بل تعتمد على ألوان وخطوط وظلال وأضواء كما في الفن الساخر (الكاريكاتير)**»[2]فالسُخرية ليست سجينة الكلمات فحسب، فقد تكون بصرية من خلال استعمال الوحدات الجماليّة كالألوان، كرسم وجه كئيب بألوان زاهية للسُخرية من التناقضات الاجتماعيّة، أو استعمال الخُطوط مثل رسم شخص بملامح حادّة جدا أو جسد غير متناسق لإبراز صفاته بطريقة فُكاهية، كما يُمكن أيضا استخدام الظلال أو الإضاءة بطريقة ساخرة كتسليط الضوء على جزء معين من مشهد ما لكشف سُلوك غير منطقي، أو جعل الظلال تبدو أكبر من الشخص الحقيقي للإشارة إلى تضخيم الذات، فالسُخرية إذًا تعتمد على وسائل كثيرة كالتّلميح البصري بدلًا من التلميح المُباشر، ممّا يجعل المُشاهد يلتقط المعنى دُون الحاجة إلى كلمات مُرافقة.

---

[1]– عبد الحليم حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، ص 14.

[2]– حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، د.ط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1982م، ص 18.

ومن جهة أُخرى، فهُناك أراء إيجابيّة إزّاء "السُخرية"، إذ نُسبت إليها بعض الآراء الصفات الحسنة والمعاني الخفيفة، وهذا يعود للنظر إليها من زاوية أُخرى مُشرقة، كما يمكننا أن نقول يُمكن أن يكُون هذا الوجه الثاني "للسُخرية، إذ «**إنّنا نحس من الاستعمال العام للكلمة قبل أن نبحث في مادتها أنها ظاهرة خفيفة الظّل، سهلة الوقع جذابة، فضفاضة، تشيع السحر في الأسلوب الأدبي، وتتخلله كالحياة نفسها وهي تسري في الكائن الحي.**»[1]فيتبادر إلى أذهاننا في الوهلة الأولى عند سماعنا للفظة "سُخرية"، أنّها كلمة خفيفة، مرحة، تُثير الابتسام والضحك، لا تحمل عبئا ثقيلا البتة، بل تُقدّم نفسها في قالب مرن يُعبّر عن البهجة والسرور، والخداع الغير مؤذي والحيلة البسيطة، كما أنّها لفظة ليّنة تتشكل في أشكال مُتنوعة، كما أنّ وقعها على الأدب يصير كأنّه قطعة موسيقيّة الذي يُحدث في النصوص الأدبيّة نغمة تتراقص فيها الكلمات على نوتاتها، فالسُخرية تُضفي على هذه النصوص بُعدًا غير بارز، يُحطّم هيبة النص البارزة فيه الذي يستنبط حقائق كامنة بأسلوب لاسع وساخر، فكأنَّ السُخرية هي الروح التي بها يعيش النص الأدبي كما يعيش الإنسان بروحه التي في أعماقه، كما أنّنا «**قد نجد أحيانا سخرية غير مشبعة بجو الضحك، وجانب المرح فيها خفيف وهادئ، ونستطيع أن نستشف منها أن الكاتب لا يعمد إلى النكتة ولا يريد الإضحاك، وأنه في نفس الوقت ربما يعاني إحساسا بالمرارة لم يتوقف به عند حافة الحزن، والألم**»[2]فالسُخرية ليست بالضرورة دائما الُمراد منها الضحك والاستهزاء، وليست دائما ما تنبع من جوهر الفرح، إذ أحيانا يلجأ الكاتب إلى السُخرية بهدف التعبير عمّا يُؤلمه، أو الإفصاح عن مشاعر سلبية أدَّت به إلى الوقوف على شفى حفرة الحزن والاكتئاب، فيستعمل السُخرية لتمرير رسائل مُؤلمة لا يريد الإفصاح بها بطريقة مُباشرة، بل يجعل القارئ هو من يكتشفها، فيثور على ذلك الحزن وينسجه في ثوب جديد يحمل بين خيوطه معالم الاستخفاف والاستهتار الذي يجعله ينتصر عليه، كما يستعمل السُخرية لتجاوز وتخطي حواجز عجز على تخطيها آخرون، فيجعل القارئ

---

[1]– حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص20.

مُتعاطفًا معه مُستجيبًا له موافقا لأفكاره، كما يحظى الكاتب بتقدير القارئ ويُحس باستقطابه وشعوره بالموقف من كل زواياه.

كما يُؤكد أحمد عبده الهوال"، أنَّ "السُخرية"« **نوعٌ من الضحك الكلامي أو التصويري الذي يعتمدُ على العبارة البسيطة، أو على الصُورة الكلاميّة مع التركيز على النقاط المُثيرة فيها**»[1]فالسُخرية هي ذلك النوع من الكلام الذي يعتمدُ على الأسلوب اللّفظي الذي يُبنى على استعمال صُوَر مجازيّة أو عبارات التي ينتُج عنها الضحك، بواسطة التلاعب بالألفاظ والكلمات مُزدوجة المعنى، إضافة إلى استعمال صُورة فنيّة مبتكرة التي تُثير الضحك، وعادة لا تحتاج تلك الكلمات والعبارات للتعقيد أو ألفاظ مُعقدة، بل يُمكن أن تُؤدي غايتها بكلمات غاية في البساطة، مُحدثة في الوقت نفسِه أثرًا بالغًا عند تلقيها، كما يُكمن هدف السُخرية في إضحاك الجمهور من خلال التركيز على سمات جذّابة المُثيرة للاهتمام في الموقف أو في العبارة، ممّا يجعل السُخرية هنا أكثر تأثيرًا، إذ يتبيّن هنا أنّ السُخرية رُغم بساطة أُسلوبها وبُعدها عن التعقيد والكُلفة إلّا أنّها إذا وقعت تُحدث موجة ضحك كبيرة، كما أنّها قد تكون لاذعة أحيانا وتعتمد على لغة قويّة بين الفينة والأُخرى لكن ممّا «**لا شكّ أنّ السُخريّة إذا قُصد بها هذا النوع من الفُكاهة المجردة أشبه بالعبث والهزل**»[2]فالسُخرية هُنا تلجأ في تعبيرها إلى أسلوبٍ كلامي مبني بطريقة تهكمية بعيدًا عن نيّة الطعن أو إيذاء المشاعر، فالفُكاهة المُجردة التي تميّزت بها "السُخرية" تعني نوع من الفُكاهة اللّطيفة المرحة التي تُقدّم أفكار طريفة غايتها الإضحاك والتسلية، أي لا تحمل معنى حاد أو مُؤذي، فالسُخرية المُجردة أقرب إلى مفهوم العبث الذي يعني المرح أو القيّام بعمل بلا جدوى ولا غرض صحيح، كما أنّها أقرب إلى الهزل الذي يعني التكلم بغير معقول وبغير جديّة والخفة في الكلام بدعوى المُزاح، فالسُخرية عندما تكون مُجردة من أي نوايا خبيثة أو أهداف سيّئة، فإنّها تجنحُ إلى أن تكون ألطف وتصبُو إلى

---

[1]– حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، ص16

[2] –المرجع نفسه، ص.15

تسلية النّاس دون إيذاء المشاعر، فهذا النوع من السُخرية عند تقديمه كفُكاهة مُجردة ، يكون أقرب إلى المزاح والترويح عن النفس، بعيدا عند النقد الصارم والعنيف. «**والسخريّة كفكاهة تُعتبر أرقى أنواع الفكاهة، لأنها تحتاجُ إلى قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر**»[1]وباعتبار السُخرية من الأنواع الراقيّة التي تنطوي تحت ظلال الفُكاهة، فإنّها تتطلب مستوى عالٍ من الذكاء والدهاء والفطنة، لتكوين الأفكار ونقلها بطريقة مُدهشة دون الحاجة إلى النُّزول في المُستوى واللُّجوء إلى السخافة، ذلك أنَّ السُخرية تتبوأ بمنزلة أعلى من الفُكاهة، لأنّها تقوم على التدقيق والتجديد والإبداع محترمة بذلك عقل المُتلقي، أي دون تجاوز حُدود العقل، كما أنّها تتكأ على الإيماءِ والإلهام ممّا يجعلها تُظهر المكر الخفيّ بداخلها، ويُضفي عليها مظهرا آسرا، والأمر نفسه الذي يؤكّده "محمد كاديك" بقوله: «**السُخرية نوعا من الفكاهة أو واحدة من ألوانها الأجناسيّة.**»[2]فصحيح أنّ السُخرية نوع من أنواع الفكاهة، لكنها تختلف عنها من ناحية الأُسلوب والأهداف، ففي الوقت الذي تسعى فيه الفُكاهة إلى اضحاك الناس وتسليّتهم، فإنَّ السُخرية تهدف إلى النقد أو التعليق على أمر محدد بطريقة غير مُباشرة، مستخدمة بذلك أسلوبًا لاذعا وقاسٍ، وقد تكون أيضا أداة للتعبير عن مختلف المواقف التي تخدم الإنسان، وتكشف تناقضات الواقع بأُسلوب يجعل القارئ أو المستمع أن يدرك المُشكلة دُون الشُعور بالإهانة، ولكن ذلك لا يعني أن تكون السُخرية بالضرورة أداة للنقد أو الطعن، بل يُمكن أن تكون وسيلة لطيفة تهدف إلى المُزاح دون إيذاء، والتي قد تظهر جليّا في البرامج الساخرة أو المسرحيات الكوميديّة.

فتضارب الآراء هذا الحاصل حول مفهوم "السُخرية" جعل منه مُصطلحًا الذي نشعر أنّنا كُلما اقتربنا من كنهه ابتعدنا عنه، فقد حمل مُصطلح "السُخرية" معانٍ كثيرة حسب رؤية كل ناقد أو ممارس للأدب، «**لذلك يمكننا أن نتصور السُخرية وهي تُعنى الضحك والاستهزاء**

---

[1] – حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، ص17.

[2] – محمد كاديك، سؤال السخرية وأدوات الكتابة الساخرة، ص22

والتهكم وهو الاستخفاف بالشيء والعبث الهادف به.»[1]فالسخرية هنا يمكن أن تكون وجهان لعُملة واحدة إذ أنّها تُصيب هدفين مختلفين، إمّا أنّها تُثير الضّحك والمرح، وهذا الوجه الحسن لها، كما يُمكنها أن تَحمل بين طيّاتها نقدًا لاذعًا ملون بشيءٍ من الاستهزاء والاستخفاف للتقليل من شيء ما أو من شخص مُعيّن، بشكل مُباشر أو غير مُباشر، ففي هذا المقام لا تتّخذ السُخرية موضِعا عشوائيا، بل تحمل بين أنيابها عبثا هادفا، للتعبير عن موقف معين بطريقة جماليّة وأحيانا بطريقة مُبالغ فيها، فإنّ الأفاعي إن لانت ملامسها، عند التقلُّب في أنيابها العطب. حيثُ« **تتراكم التعريفات بأسلوب يدهش وأين كلايسون يوث (1921م-2005م)، فيعتبر أنّ السُخرية صارت تمثل أشياء كثيرة على درجة أنّ المُصطلح أصبح عُرضة لخطر فُقدان معناه.**»[2]فمُصطلح "السُخرية" الذي هو مُتداول بين النّاس صار مُعقّدا لدرجة أنه أصبح يُستعمل في مَوَاطن كثيرة مختلفة، وللتعبير عن مختلف الأفكار والمواقف، فهذا الكم الهائل من التعريفات يجعل ضبط مفهوم السُخرية أمرًا مستعصيًّا ويجعل نسور الشكّ تحوم حوله، فقد صار هذا المُصطلح يعني أشياء كثيرة وليس شيئا مُحددا، فغدت تصف أشياء كثيرة وتُعبّر عن مواقف مُتعدّدة وبهذا صار معناها أكثر شمولية واتساعا، مما عرَّض نفسه لخطر فُقدان معناه الجوهري أو يتمّ إضعافه، فتُصبح الكلمة دون أدنى قيمة ولا تحمل أيّة دلالة، فهذا الكم الهائل من التعريفات الناجمة من مُصطلح "السُخرية" أثار دهشة الناقد الأدبي الأمريكي "وأين كلايسون يوث"، الذي أشار إلى هذا الموضوع بأُسلوب أبان مُنتهى التلاحم والتشويش الذي بلغ إليه استعمال "السُخرية" داخل المُجتمع اليوم، فتنوع معاني مصطلح "السُخرية" أحدث نوعًا من الخلط في استخدامه، حيث لم يعرف النّاس في أيّ موضع يستخدمونه. «**ولعل تعقيدات المفهوم تتجلى على مسار تطوره التاريخي من خلال تقلباته بين النظريات الفلسفيّة والأدبيّة واللُّغوية**»[3]فليست "السُخرية" من بين المُصطلحات الحديثة، بل هي متجذرة في التاريخ مع

---

[1]- حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني ص .16

[2]- محمد كاديك، سؤال السخرية وأدوات الكتابة الساخرة، ص.19

[3]- المرجع نفسه، ص21.

الوجود الإنساني كما أنّها مُعقّدة بطبيعتها، فالسُخرية لم تقتصر على ميدان واحد فقط فهي ليست أسلوبًا عاديا، ولم يقتصر استخدامها في الحياة اليوميّة فقط، بل هي ظاهرة انطلقت لتلج ميادين مُختلفة فانتقلت بين الفلسفة والأدب واللّغة، أمَّا في الفلسفة فوُجدت لدراسة وتفسير قضايا وجودية وإنسانيّة، وفي الأدب فتُستخدم للتعبير عن الواقع ونقده بطريقة فنية وجماليّة، لإنشاء مشاهد تعكس عمق الفكر الإنساني والمشاعر المُختلطة، كما تسعى لكسر جديّة النص الأدبي، وفي ميدان اللّغة، فقد كانت اللّغة نفسها بيئة خصبة ملائمة لتطور السُخرية، من خلال تلاعُبها بالكلمات وحملها لمعاني مزدوجة في آنٍ واحد.

كما أنّ السُخرية لم تلقى الاهتمام المُناسب في العالم العربي، نتيجة العديد من الأسباب، على رأسها العامل الديني، حيثُ يُؤكد "محمد كاديك" «**أنَّ الحاضنة اللغوية العربية لم تشتغل بمفهوم" السخرية" بسبب العامل الديني، فالفعل الساخر، دينيًّا، من "الكبائر المنهيّ عنها**".»[1]فالسُخرية من الكبائر والأُمور المنهية عنها في الدين الإسلامي، ممّا تتركه من أثر بالغ في نفسيّة الساخر منه، خاصة عند الطعن فيه والتقليل من شأنه، وذلك بقوله تعالى ﴿ **ا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَىٰ أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَىٰ أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ ۖ وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ ۖ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ ۚ وَمَنْ لَمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**﴾[2]، فربّما لذلك لم تكن السُخرية بارزة في المجال اللّغوي العربي، فالدين الإسلامي ينهى عن الاستهزاء بالآخرين، باعتبارها تؤذي مشاعر الآخرين وتهدد قيم التعايش، لذا لم تتطرق الحاضنة اللُّغوية العربيّة هذا المُصطلح كباقي الثقافات الأُخرى.

---

[1]– محمد كاديك، سؤال السخرية وأدوات الكتابة الساخرة، ص34.

[2] سورة الحجرات، الآية 11.

المبحث الثاني؛ السخرية وتجليّاتها في رواية باب الأقواس

المبحث الثاني، السُخرية وتجليّتها في رواية "باب الاقواس"؛

السُخرية عدسة يرى فيها الإنسان حياته وواقعه من ناحيّة مختلفة، ناحيّة لم ينظر إليها من قبل، فهي تُعيد تشكيل الواقع بعد كشف تناقضاته، فهي لغة تجمع بين التهكم والوعي، فتُقيم حوارات مع الحقيقة بلُغة تتجاوز الأُسلوب المُباشر تاركة أثرًا عميقا، فالسُخرية ليست هروباً من الواقع، وإنّما مواجهة له بأسلوب يُعيد ترتيب الأحداث ويُعطيها زخمًا جديدا، لتتلاقى في نهاية النفق الحكمة مع الطرافة، فيتحول التعبير عن القضايا إلى حوار فنّي يعكس الفهم والنقد في آنٍ واحد.

تعدّدت أساليب السُخرية منذُ نشأتها واتخذت تحت ردائها ألوانًا شتّى، استعملها النّاس للسُخرية من بعضهم البعض، أو التنقيص من شخص ما أو تصغيره وتقزيمه أمام الآخرين، فاستُعملت السُخرية طُرق كثيرة بين الكلمة والغمز، وحتى تقليد حركات الساخر منه ومُحاكاتها، وهذه الأساليب المُختلفة تجلّت مُعظمها في "رواية باب الأقواس" بشكل متفاوت.

1-السُخرية بالمحاكاة في الكلام والمشي والحركات؛ « فأوّل صور السُخرية وأقدمُها في تاريخ البشر وأكثرُها انتشارا بين العامة هي **السُخرية بالمُحاكاة في الكلام والمشي والحركات الجسميّة وأنواع السلوك المختلفة** »[1]فالسُخرية بالمُحاكاة من أقدم وأبسط صور السُخرية التي احترف البشر في استعمالها بينهم، منذُ القِدم، فهذا الأُسلوب الساخر يعتمد على تقليد تصرُّفات وحركات الأشخاص الآخرين، سواء في الكلام أو الحركات والمشي، لإثارة الضحك والسُخرية منهم، حيثُ استخدم هذا الأسلوب في مواطن عدّة كالتجمعات الاجتماعية أو المسرحيات الهزلية، كتقليد تصرفات السياسيين أو القادة ومُحاكاة تصرفاتهم بطريقة ساخرة، ومن أمثلة هذا النوع

[1] -نعمان محمد امين طه، السخرية في الأدب العربي، الطبعة الأولى، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، 1978م، ص37

الساخر في الرواية نجدّ: «**"ثم حاول أن يلتحق بالجندي، فسقط عن ظهر جواده وارتطم بالأرض مثل البرميل."**»[1]

«**"لم يغمض للحاج عمر روش جفن في تلك الليلة، فراح ينظر إلى محمد بن حسين وهو يغط في نوم عميق واللعاب يسيل من فمه..."**»[2]

«**"يقصد كرة الشحم... كأنّه يتنقل متدحرجا وهو يتعثر في سروال اللوبيا."**»[3]

«**"ارتبك الباي المُنتظر، ووقف سريعا، فاهتز كل الشحم المكتنز في جثته..."**»[4]

فهذه الأمثلة تجلّت فيها السُخرية بالمُحاكاة في الكلام والمشي والحركات بصورة واضحة، خاصة عند وصف الباي "بن حُسين" أنّه سقط عن ظهر جواده على الأرض كالبرميل، ووصف تحرك الشحم الذي بجسده، فكّل هذه الأوصاف عبارة عند تقليد لحركات "بن حُسين" وتصرفاته، والتّقليل من شخصيته والكشف عن عُيوبه.

2_ السُخرية من الشيء الحقير كأنّه عظيم؛ «**أمّا النوع الرابع فهو معالجة الشيء الحقير كأنّه عظيم، أو ما يسمّى في الأدب العربي الذّم بما يُشبه المدح.**»[5]وهو من أساليب السُخرية الدقيقة جدًّا، إذ أنّهُ أُسلوب بلاغي يستخدم فيه الساخر كلمات تبدُو وكأّنه يمدح الساخر منه، إلّا أنّها في حقيقتها تحمل كمًّا هائلا من التحقير والاستهجان، ويستخدم للتقليل من أمر مُعيّن أو من شخص ما، دون اللجوء إلى عبارات صريحة ومُباشرة، فيستخدم عبارات لّينة الملمة خشنة المضمون، كما أنَّ هذا الأُسلوب يحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والمكر والبلاغة في التعبير، كما يتمتّع هذا الأُسلوب ببراعة لغوية وبلاغيّة، فيترك أثرًا عميقا في نفس المُتلقي أو السامع، وهذا الأُسلوب من السُخرية نجدهُ كثيرا في الرواية، نحو:« **في الزمن الغابر تمكّن**

---

[1] –محمد كاديك، رواية باب الاقواس ليالي مدينة الجدار، ص122

[2]– محمد كاديك، رواية باب الاقواس ليالي مدينة الجدار، ص130

[3]– المصدر نفسه، ص98

[4] –المصدر نفسه، ص99

[5] – أمين طه نعمان، السخرية في الأدب العربي، ص37

الرُومان من تشكيل الأقواس بطريقة تُبهرك، طيّب، في الزمن الحاضر، ألا تُبهرك البالوعة الرائعة قُبالتك؟ انظر إليها، تتمتّعُ بالتُحفة كاملة وزيّادة إنَّها ترتفعُ شامخةً فوق مُستوى الطريق وتُقدّمُ نفسها في شكل حُدبة، ألا تُلاحظ أنّها ذكيّة.»[1]

- **«برتقالة من ليون، أفضل من كنوز الداي حسين.»**[2]

- **«"البعوض بكل أنواعه وأشكاله.. بعوض مسلح.. (يضحك)"»**[3]

فالسُخرية بتعظيم الشيء الحقير من خلال هذه النماذج، يتبيّن لنا من خلالها أنّ الكاتب استخدمها بوعي كامل بها، لتقزيم أو تحقير الجيش الفرنسي والكشف عن صُورته الحقيقيّة وقوّته التي تمكّن منها فقط البعوض، كما استخدم هذا الأُسلوب كذلك للسُخرية من البالوعة التي لا يستطيع صاحبها أن يجعلها مستوية على الطريق، بل يجعلها وكأنها حدبة شامخة.

3-السخرية عن طريق المبالغة في الوصف؛ **« المبالغة: وهو أسلوب من أساليب السُخرية يعتمد على الإفراط في الوصف وتجسيم الصورة أو العيب المقصود.»**[4]وهو من بين الأساليب المُجدية في السُخرية، إذ يَتمُّ بتضخيم الصفات أو تصوير مُختلف المسائل بشكل مُبالغ فيه، على غير طبيعته، ويُستخدم غالبًا في الكوميديا أو النقد الاجتماعي، وما يُجرى تصويرها بطريقة مُسليّة ومضحكة بعيدة عن المنطق. ومثال ذلك من الرواية:

«"المُهم عندي الآن، هو أنّ صابُونة كلوزيل لم تعُد تُصلح لإخفاء أربعين مليون قطعة ذهبيّة تحتها، تصور! ميشال صار لا يكفُّ عن تقليبها"»[5]

---

[1]- محمد كاديك، باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص150

[2] - المصدر نفسه، ص61

[3]- المصدر نفسه، ص57

[4]-ضياء مصطفى، السخرية في البرامج التلفزيونية، ط1، 2014، دار ميزوبوتاميا، بغداد، العراق، ص144.

[5]- محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص139

«"هناك من انتخب صديقك ميشال ليكون الكاتب الخاص للمريشال ذيل السبع.. عُذرا.. أقصد ذيل المريشال.. عُذرا.. عُذرا.. أعني كلوزيل شخصيًا."»[1]

«"ذكروا أنّ واحدًا من جُنود كلوزيل، في الحملة الأُولى على التيطري، سأل صديقه: هل تعرف كيف تفعل لإنقاذ كلوزيل من الغرق في مُستنقع بالمتيجة؟ أجابه: لا..ردّ صاحبه: جيّد، هذا هو المطلوب..."»[2]

«"جُندي سأل صديقه: ما هُو أفضل مكان تُخفي فيه ما تخشى عليه الضياع من المال؟ أجابه: تحت صابونة كلوزيل بالتأكيد.."»[3]

وظّف الكاتب أُسلوب المُبالغة في الوصف في هذا الموضع بطريقة ساخرة وتهكميّة، ففي المثال الأوّل جعل الكاتب من شيء صغير (صابونة) وكأنه صندوق كبير يخفي كمية ضخمة من الذهب، وهذا الذي يستحيلُ واقعيًّا، كما أنّ هذا الأمر قد يُوحي بالفساد أو التصرّف الحُرّ بالأموال، إشارة إلى وُجود عملية اختلاس أو فساد نابع من قِبل "كلوزيل" واصفًا هذا الفساد بطريقة تهكميّة، ويتكرر هذا الوصف المبُالغ عن "كلوزيل" في المثال الثاني، فقد يُوحي مصطلح "ذيل السبع" إلى القوُّة أو السُّلطة الوهميّة، فذكرها الكاتب كلمة "ذيل" مرتين بطريقة تصحيحيّة حتى وصل إلى الاسم الحقيقي "كلوزيل"، ممَّا يُنشأ صورة استهزائيّة عن "كلوزيل"، فهذا الأُسلوب الساخر يهدف إلى الكشف عن فساد هذا الشخص وكشف تناقضاته.

4 –السخرية بالرد بالمثل؛ «**الرد بالمثل: وهو أسلوب قائم على التبادل وكثيرًا ما يُستخدم للفكاهة والضّحك لمُجرد التسليّة والرد عادة ما يكُون أكثر سُخرية.**»[4]ويُعدُّ من الأساليب الذكيّة الذي ينطوي تحت رداء السُخرية، حيثُ يكون باستخدام الرد بطريقة تعكس نفس الأُسلوب أو النبرة التي استخدمها الطّرف الأول، وهو الأُسلوب المُتداول كثيرا في الحياة اليوميّة بين

---

[1] – محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص138

[2] –المصدر نفسه، ص100

[3]– المصدر نفسه، ص100

[4]– ضياء مصطفى، السخرية في البرامج التلفزيونية، ص144

النّاس، وغالبًا ما يكون الرد أكثر حدّة وتأثيرًا من التعليق الأول، وغالبا ما يُستعمل لإثارة الضحك والتسلية، إذ يعتمد هذا الأُسلوب هو الآخر على الذّكاء وسرعة البديهيّة، كما يُمكن أن يكُون وسيلة للتهكم إذا استُعمل بطريقة مُباشرة، ومن أمثلة ذلك في المتن الروائي نجد:

- «إذًا، صِرت تكتب الشّعر.. (تحدّث لهجة صارمة).

-أنا أكتب الشعر دائمًا، سيدي..

--ما السبب؟

-إذا عُرِف السبب، بطُل العجب.. سيّدي..

-تسخر منّي؟

-كلّا سيّدي معرفة السبب تُبطل العجب، والشّعر مناطُه العجب، فإذا بَطُل، لا يكون شعرًا..

مازلت تسخر منّي..

"(بلهجة عسكرية صارمة) لا سيدي! أُجيب على أسئلتك فقط، (ثم غيّر لهجته ورسم ابتسامة خبيثة) يبدو أنّ اللّعبة أعجبتك وتُصرّ على الانشغال بالشّعر ولا تنتبه أنّني أحيّيك باليد اليسرى، فأنت لا ترتدي بزّة عسكريّة وتضع عمامة معوجّة غير معتمدة في العُرف العسكريّ الفرنسيّ لستُ أسخر منك يا صديقي، أنا أكتب قصيدة من النوع الذي يستهوي سيرج، صدقني يا ليون، أخشى أن يموت سيرج ضحكًا حين أروي له هذه الحادثة."»[1]

فهذه المُحادثة التّي دارت بين "ليون روش" و"ميشال"، هي مُحادثة ساخرة بدأها "ليون" بالسُخرية من "ميشال" بعد أن علِمَ بأنّهُ يقول شعرا لحبيبته، فردّ عليه "ميشال" بكلام أكثر سُخرية، حتى يتفطّن "روش" للموقف الذي تعرض له في تلك اللحظة، فهذا الأُسلوب الساخر

[1]- محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص146

الذي استخدمه الكاتب على لسان "ميشال" كان أُسلوبا قوياّ من خلال الإجابة على الأسئلة دون أن يصرح مُباشرة بالسُخرية.

5- السُخرية بانفراج أسارير الوجه وتحريك عضلاته؛ «**وكذلك السخرية بانفراج أسارير الوجه وتحريك عضلاته، أو بهزّ الرأس أو الكتفين أو بالغمز بالعين**»[1]وهذا النوع من السُخرية يعتمد على التعبير الجسدي، بواسطة استخدام تعابير الوجه أو حركات الجسم، لإيصال رسالة ساخرة دُون الحاجة إلى الكلمات، فانفراج أسارير الوجه مثلًا قد يُظهر سُخرية مُضمرة، وأمَّا هزّ الرأس والكتفين ربما يدّل عن عدم التصديق والاستهزاء من أمر ما، والغمز بالعين، فهو يُستخدم للإشارة إلى ضمنية السُخرية، وهذا الأُسلوب يُستخدم غالبًا في المواقف الاجتماعيّة لإثارة المرح أو التعبير عن الرأي بطرقة ملتوية، ويتّضح هذا في مُختلف المقاطع من الرواية:

- «"**الحاج عمر؟ (قال يهوذا مُتعجّبا) ... حتى صفة الحاج تفضحه... هل يُمكن أن يُصدِّق الجزائري بأنَّ هُناك حاجًّا في ريعان الشباب يرتاد المقاهي ويُدخّن الشيشة**"».[2]

6. السخرية من الشيء العظيم كأنه حقير؛ «**أمّا النوع الخامس فهو مُعالجة الشيء العظيم على أنّهُ حقير ويُمكن أن يكونَ طريقة من طُرُق الاستهزاء**.»[3]فهذا اللّون من ألوان السُخرية، يعتمد على تقليل من شأن شيء عظيم ويصير كأنَّهُ عديم القيمة، فهذا النوع من السُخرية يقوم على إنشاء نوعاً من التناقض بين واقع الشيء وقيمته، وبين الآليّة التي يُعامل بها، ممَّا يُنتجُ شُعورا قويًّا من السُخرية، فإن تم التقليل من إنجاز عظيم كأنَّهُ أمر سخيف، أو يُعامل شخص ذو مكانة مرموقة بطريقة لا تليق بمقامه، فإنَّ ذلك يعد مثالا على هذه السخرية، ويتجلّى ذلك في الرواية من خلال:

---

[1] - أمين طه نعمان، السخرية في الأدب العربي، ص38

[2]- محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص85

[3]- أمين طه نعمان، السخرية في الأدب العربي، ص39

– «"بل أعودُ إلى الجزائر... هذه أرضُكم، وأنا لا أعرفُها.. أهنّئكم بما تستمتعُون به من اطمئنان في هذا الفَراغ."»[1]

– «مضى أكثر من عامين الآن على توقيع المعاهدة، ومازلتُ أسمع، بين حين وآخر، من يقول ساخرًا: "انتصرنا على عبد القادر، وأرغمناهُ على توقيع معاهدة تخدمُه."» [2]

– «"ألا تُوافقني إن قلتُ إنَّ كل المعارك التي خُضناها منذُ خمس سنوات أو يزيد، كان يُمكن اختصارها في مبارزة بين شارل العاشر والدّاي حسين؟"»[3]

فهذه العبارات التي تحمل بين ثناياها دلالات على عكس ما تبدو عليه، فظاهريّا تبدُو مجرد عبارات عادية ولكنها تحملُ معاني عديدة، فمثلًا، المثال الأوّل الذي قِيل على لسانِ رسول "كلوزيل" "لروش" تبدو مُجرد كلمات عادية يُهنئ فيها الرسول "روش" بينما كان يقصد أنّه بينما نحنُ نعيشُ حالة من الفوضى والضغط في قصر الحسن باشا، أنتم تنعمون هنا بكل هذا الهدوء والاطمئنان. أمّا المثال الثاني، فهي تسخر من المُعاهدة (معاهدة تافنة بين الأمير عبد القادر والحكومة الفرنسية) التي كانت تحملُ حوالي خمسة عشر بُندا كلّها تقريبًا في صالح الأمير، فكانت هذه المعاهدة حديث النّاس وجعلوا منها خبرًا ساخرًا.

أمّا في المثال الأخير، قلّل فيها الروائي من شأن المعارك التي دارت بين الفرنسيين والجزائريّين بطريقة ساخرة، فهذا الأُسلوب يهدف إلى التقليل من شأن الأحداث التاريخيّة وتبسيطها، وبإمكان حلّها بواسطة مُبارزة بين "الدّاي حسين" حاكم الجزائر في ذلك الوقت، و"شارل العاشر".

فهذا النوع من السُخرية يمكن أن يكون وسيلة فعّالة لكشف سخافة بعض النزاعات والأحداث التاريخيّة، التي قد تُختزل في قرارات فردية أو مواجهات رمزيّة.

---

[1] – محمد كاديك، رواية باب ا لأقواس ليالي مدينة الجدار، ص133

[2] –المصدر نفسه، ص96

[3]– المصدر نفسه، ص59

7. السخرية بالمناداة بالألقاب؛ **« أمّا المُناداة بالألقاب، فهي من أقدم الصور السهلة الساذجة في السُخرية، وتُستعمل فيها أسماء الحيوانات كألقاب كقولهم للسمين يا دُرَّ فيل»**[1]. وهي من أبسط أشكال السُخرية وأقدمها التي مارسها البشر مُنذُ الأزل فيعتمد هذا الشكل الساخر على إطلاق صفات أو أسماء غالبا ما يكونُ مصدرها الحيوانات، كوصف شخص ما بالدجاجة إشارة إلى أنّه ساذج وضعيف، وهذا النوع من السُخرية لا يحتاج قدر كبير من الذكاء أو الفطنة، بل يقومُ فقط على الربط بين صفات الحيوان والشخص المُستهدف، ورُغم أنّها تكون مسلية في بعض الأوقات إلّا أنّها تكون جارحة ومهينة، إذا استخدمت لغرض الإهانة، ويظهر هذا النوع جليًّا في الرواية من خلال:

- **«"انهض يا كومة الشحم.. لو جاءك جيش الأمير لتبللت في منطقة أخرى.»**[2]"
- **«"أُجيّي فطنتك أيُّها المنافق."»**[3]
- **«"كُرة الشحم هذا يتلقى الضربات الأولى؟"»**[4]
- **«"أخرق وأحمق وجبان.. وسمين"»**[5]

فهذه العبارات ركزّت على بعض الصفات الجسديّة التي يتّصف بها " بن حُسين"، من خلال استعمال عبارات مثل، "كومة شحم"، "كرة شحم"، "سمين" التّي تدلّ على مظهر "بن حُسين" الجسدي، ومن خلال أيضًا إطلاق عليه بعص الصفات الشخصية كالأحمق والأخرق، التي تدل على عيوبٍ حقيّقة أو مُتخيّلة للشخص الساخر منه، ممّا يُؤدّي هذا النوع من السُخرية إلى الشُّعور بالإهانة والإحباط.

---

[1]– أمين طه نعمان، السخرية في الأدب العربي، ص37

[2] – محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص135

[3] – المصدر نفسه، ص44

[4] – المصدر نفسه، ص99

[5] – المصدر نفسه، ص97

8- السخرية بالصوت؛« **ومن أقدم طُرُق السُخريّة وأكثرها شيوعا السخرية بالصوت، وتلوينه ورفعه وخفضه وإعطائه نبرات خاصة معروفة.**»[1]ومن من أشدّ" أساليب السُخرية تأثيرًا وتعبيرًا، حيث يتّكئُ على استعمال الصوت لإيصال رسالة ساخرة بطريقة مُباشرة وواضحة، كما أنّه استُخدم أيضا قديمًا في المسرحيات حيثُ كان المُمثلون يقلّدون أصوات شخصيّات أو التعبير عن مواقف ساخرة، وذلك بتغيّير نبرة الصوت لتبدو مُبالغ فيها وغير عاديّة، أو الرفع من مستوى الصوت وخفضه لإظهار التهكم والاستهزاء، وكغيره من أساليب السُخرية الأُخرى يُمكن أن يكُون خفيف ومسلي، إلّا أنّهُ يُمكن أن يكون مُهين وجارح إذا استُخدم لغرض الإهانة، ويتجلّى ذلك في الرواية من خلال:

- «"**(قالها الآغا عبد الرحمن ضاحِكًا) لو أنّنا نقول لكَ الآن: أنتَ القرد، تصيرُ قردًا؟**"»[2]

- «"**هذا يُؤكّدُ فضل روفيغو عليك (تضحك).. أذان كتشاوة القريب، كان سيثقب طبلتي أذنيك.. (تواصل الضحك).**"»[3]

- «**استعملُ المروحة طبعًا، وعندما يأتيني تاجر يطلب تأخير موعد الدفع أضربه بها على وجهه، بل أفقأ عينيه، لن تكُونَ مجرد إشارة كما فعل الداي.. س ... س ... (يُقهقه)**»[4]

فالضّحك والقهقهة في العبارات السابقة، إحدى مستويات الصوت، فالقهقهة تعتمد على رفع الصوت بدرجة عالية، أمّا الضحك فيحتاج إلى رفع الصوت بدرجة أقل من القهقهة، فغالبًا ما يكُون الضحك والقهقهة وسيلة للتقليل من جديّة الكلام والاستهتار بشخص ما، مثل استهزاء "الآغا عبد الرحمن" من "بن حُسين"، كما يُمكن أن تكُون القهقهة أن تجعل الكلام أكثر تهكّما ومُبالغة ممّا يعزّز الشُعور بالسُخرية.

---

[1]- أمين طه نعمان، السخرية في الأدب العربي، ص38

[2]- محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص253

[3]- المصدر نفسه، ص32

[4] - المصدر نفسه، ص60

9- السُخرية بقلب المعنى إلى ما يقصد به المتكلم حقيقة؛ «واحدة من طرق التعبير يستعمل فيها المتكلم ألفاظا تقلب المعنى الى عكس ما يقصد المتكلم حقيقة. »[1]وهو ما يُعرف بالسُخرية اللفظيّة، أُسلوب لغوي يرتكز على استعمال مُفردات يبدو ظاهرها أنّها تُعبّر عن شيء مُعيّن، لكن المقصود الحقيقي عكس ذلك تمامًا، فظاهرُها فيه مدح وباطنها فيه تهكُّمًا خفيًّا، مما يُحدث لونًا تهكميًّا، ويُمكن مُلاحظة هذا في الرواية عبر الأمثلة التالية:

«"أعرفك على كانديد، الرقيب الأكثر تفاؤُلًا في الجيش الفرنسي، شارك في الحملة الأُولى على بايلك التيطري ولم تظهر عليه أعراضُ الحُمّى."»[2]

«المُنافق؟ يا للروعة، أوافقك، فاتتني جلسة تسليّة رائعة، مسكين الحاج روش، وقع في فخّ مُجاملات العم بيرتراند، وصدّق انّهُ يُمكن أن يكونَ بطلًا.. مسكين."»[3]

فهذه الأمثلة تحمل أُسلوبًا ساخرا قويًّا، الذي يعتمد على قول شيء يبدو أكثر واقعيّة لكنه قد يحملُ معنى مُعاكسًا تماما لما يُترض أن يكُون، فشخصية "كانديد" حقيقة، هي شخصيّة تشاؤميّة تُريد إنهاء حياتها والتخلص من سلسلة الكوارث التي يعيشها في الحياة العسكريّة، لكنّهُ رُغم ذلك يحمل روح المرح، حيثُ وصفهُ صديقهُ بالمتفائل لكنه يقصد عكس ذلك تمامًا، وفي المثال الثاني رُغم أنَّ "أنياس" أظهرت بعض الطاقة الإيجابية عندما سماعها بأنَّ "روش" زار قصر " كلوزيل"، إلّا أنّها في الواقع تُعبّر عن امتعاض واستنكار شديدين لتعبيرها عن موقف غير صادق.

وهكذا تبقى السُخرية من أفضل الأساليب الأدبية والفكريّة قُدرة على الغوص إلى عُمق الواقع، حيثُ تتجاوز حدود الضحك وحدود كونّها أداة للضّحك، إلى كونها وسيلة لنقد الواقع وكشفِ تناقضاته، التي تجعلنا نُعيد النظر فيه وإعادة التفكير فيما ظنناه بديهيا، فالسُخرية لم تعد تهدف

---

[1]- محمد كاديك: سؤال السخرّية وأدوات الكتابة الساخرة، ص19

[2]- محمد كاديك، رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجدار، ص61

[3] - المصدر نفسه، ص149

للإضحاك فقط بل إضحاك صوت العقل الذي يُضفي على الواقع طابعًا غير مُباشر، ومن خلال هذا المنطلق صارت السُخرية تُعيد تشكيلَ المفاهيم وإثارة الأسئلة التي لا تُطرح عادة، وبهذا، تبقى السُخرية فنًّا يُتقنه من يمتلك الاستطاعة على رُؤية الأُمور من جوانب غير مألوفة، يعمل على تحويل الكلمات إلى مرآة تعكس واقعًا ربّما لم ننتبه له من قبل.

خاتمة

خاتمة

وفي خِتام هذا البحث، يُمكن القول أنَّ دراسة "رواية باب الأقواس" "لمحمد كاديك"، من زاوية الخصوصيّات الأجناسيّة، تفتح مجالات وأبعادًا جديدة لفهم تطورات الرواية – الجزائريّة خاصة– فهذه الدّراسة أفصحت عن البُعد الفنّي للرواية وبيّنت الجوهر التقني الذي تميّزت به، حيث أنّ التداخُل السردي التاريخي والاجتماعي في قالب روائي واحد أظهر قُدرة الرواية على الربط بين الماضي والحاضر وقُدرتها على تمتين علاقاتها أكثر مع القارئ، ومِن خلال دراسة هذا البحث توصّلنا للنتائج التالية:

– أنّ الرواية جعلت نصب عينيها هدف التطور والتجدُّد المُستمر، من خلال مُواكبة الواقع والنُّزول لساحة المجتمع، وتصوير معاناته اليوميّة والمُختلفة، لنقدِها وتقديمها في قالب روائي جماليّ، فتهدف الرواية لإصلاح ما يُمكن إصلاحه، فكانت الرواية ولا زالت العدسة التي يرى فيها الإنسان حياتهُ على شكل ومضات.

– الرواية بحر لا شواطئ له، لا حُدود لها ولا قالب، فالرواية بيئة ذات مناخ خَصب ومِثالي تعيشُ فيه مُختلف الأجناس الأدبيّة، وبذلك استطاعت الرواية استقطاب أشكال الأدب المُتنوعة، للاستقرار داخل الأراضي الروائيّة، شرط خِدمتها ومُساعدتها في تشيّيد بُنيتها السرديّة، وبهذا تكُون الرواية أكثر جنس أدبي مُنفتح على باقي الأجناس الأدبيّة الأُخرى، ونتيجة لهذا الانفتاح والاستقبال الرحِب من قِبَل الرواية، جعلت من نفسها أكثر جنس غير قابل للحصر.

– الملحمة من الأجناس الأدبيّة القديمة التي فرضت نفسها في تاريخ الأدب، خاصّة وإنّها تميّزت بشكلها السردي الشِّعري، ذو الايقاعات الموسيقيّة، كما أنّ تألّقت بطابعها الضمني، القائم على سرد بُطولات الفرسان وتمجيدهم، واقترابها من العالم الخيالي باستعمالها للشخصيات الأسطوريّة كالآلهة وأنصاف الالهة، المُساعدة لشخصية البطل الكاتبة لسطُور التاريخ، فقد كانت الملحمة من أبرز الفنون الأدبيّة التي نقلت التاريخ خاصة اليُوناني.

– من خلال الدّراسة المُقارنة بين أعظم جنسين أدبيّين، تبيّنّ أنّ الأوّل يقوم على تبجيل البطل وتسليط الضوء على بُطولاته ومعاركه، بينما اختار الثاني التركيز على البطُولات

الجماعية وإهمال البطولة الفرديّة، وبذلك تكون الرواية حملت معول التجديد وهدّمت التقليد الذي قامت عليه الملحمة وتميّزت به طِوال تربّعها على عرش الفنون الأدبيّة.

– استطاعت الرواية أن تستغل خصوصيّات الملحمة، وضمّها لبنيتها السرديّة، من خلال تصوير الحُروب والمعارك، أو من خلال نقل ملاحم تراثيّة مثلما حصل في "رواية باب الأقواس"، حيثُ نقلت الرواية مُختلف الملاحم القديمة على لسان "الإيهو"، وبدوره استخدمها في إحياء حمية الشعب الجزائري من أجل مجابهة الاستدمار الفرنسي.

–إنَّ التاريخ من أهم الينابيع الذي اغترفت منها الرواية غرفة بيدها، فجعلت من التاريخ مادّة روائيّة لها، فأعادت إحياء بعض الأحداث التاريخيّة وخاصة شخصياته التاريخيّة الذي عاش في ظُلمات الإهمال والنسيان، خاصة تلك الشخصيّات القابعة خلف سِتار الأحداث التاريخيّة والتي كان لها دورًا بارزا في نسج خُيوط التاريخ، فكانت الرواية بالنسبة إلى هؤلاء قطرة سائل الإحياء الذي أعادة لهم الحياة من جديد، كما أنّ الرواية لجأت إلى التاريخ لمُقارنته بالواقع _فالتاريخ يعيد نفسه_ ونقد الحاضر المرير وهو ما نجده في رواية "باب الأقواس" حينما استخدم الكاتب التاريخ لمُقارنة أحجار باب الأقواس –التقعير– التي كانت شامخة في فترة ما قبل الاستعمار والتي بناها الرُومان، ومقارنتها بالبالوعة التي ترتفع شامخة على مُستوى الطريق.

– كانت الرواية أشبه بطوق نجاة للتاريخ، وذلك أنّ القارئ أصبح ينفر من كتب التاريخ الذي يتميّز بلغته التقريرية الخالية من الشعريّة، فجاءت الرواية وأنقذت الوضع بغادة صياغة التاريخ بطريقة فنيّة جماليّة تستهوي القارئ، وبذلك تكُون الرواية التاريخيّة من أبرز أنواع الرواية التي حصيت باهتمام القُرّاء والنُقّاد معاً.

– أمّا فيما يخص "السُخرية" هذا المُصطلح الذي أثار تساؤلات حول ماهيته وكّنهه، فمن خلال الدراسة البسيطة التي خُضناها حول هذا المُصطلح، تبيّن ولحد الآن لم يُحدّد بعد وبدقّة مفهُوم السُخرية، وذلك لقلّة الدراسات المُعجميّة حول هذا الموضوع، متسبّبين في ذلك بتحريم الإسلام لفعل "السُخرية"، فتباينت الآراء الأقوال حول مفهوم السُخرية نتيجة النظرة السطحيّة لهذا المُصطلح الذي لم يعرف اهتمامًا واسعًا به، رُغم جذُوره الضّاربة في أعماق التاريخ الإنساني، ممّا جعله غير معروف في الأوساط الأدبيّة ومُهمته الرئيسيّة في تكوين بُنية الرواية.

– رُغم التّناطُح الواقع في الساحة النقديّة والمُعجميّة حول مصطلح "السُخرية" إلّا أنّها اثبتت نفسها كوسيلة نقديّة للقضايا الإنسانيّة السياسيّة والاجتماعيّة، وتقديمها بطريقة ساخرة.

– أنّ تعدُّد أساليب السُخرية، يعكس نجاعة السُخرية وأساليبها في كشف تناقُضات المُجتمع وإبراز عيوبه وإن لم تكُن تحمل عبارات ساخرة أو مُضحكة، فالسُخرية ليست بالضّرورة أن تُؤدّي إلى الضّحك حتى تُصيب هدفَها.

ومن ثمّ، يبقى الفضاء مفتُوحًا أمام دراسات مُستقبليّة، لتطوير النّقاش وتعميقه حول أبعاد أُخرى للرواية الجزائريّة.

الملاحق

الملحق الأول؛ ملخص الرواية

ملخص الرواية؛

تروي رواية "باب الاقواس" لكاتبها الجزائري "محمد كاديك"، فترة الحملة الفرنسية الثالثة على مدينة المدية عام 1836م، ومحاولات الحكومة الاستعمارية الفرنسية، الاستلاء على هذه المدينة، كونها مفتاح بوابة صحراء الجزائر، هذه المرة كانت الحملة بقيادة الجنرال "كلوزيل"، الذي تجرع مرارة الهزيمة اثناء محاولته اجتياز سهول متيجة، ومنطقة موزاية التي كانت بمثابة كابوس له، وقد روى الكاتب أحداثها بطريقة ساخرة وواعية.

تبدأ رواية باب الأقواس بتقديم "مدينة المدية"، وأهم معالمها التاريخيّة التي كانت ولا زالت شاهدة على قوّة وعزيمة هذه المدينة العتيقة، خاصة أبوابها الخمس الشهيرة: **باب الاقواس، باب القرط، باب سيدي الصحراوي، باب البركاني، باب الدزاير**، فقد كانت هذه الأبواب بمنزلة شاهد عيان للأحداث التي جرت في المنطقة ذاتها.

لينتقل الروائي بعدها، لسرد أحداث شخصية "الايهو"، اللقب الذي أطلقه على نفسه والذي يعني الحكواتي، وُجِد على الشخص مغمى عليه في ساحة الحرب التي قامت بيت جيش الأمير عبد القادر والجيش الاستدماري، في منطقة عمورة، فأخذه الشيخ إلى فندق "الزواوي" أين اعتنى به حتى استعاد شيئا من عافيته، لكن الإصابة البليغة التي كان يُعاني منها في كتفه، جعلته عاجزا عن المُشاركة في الحروب، قدِم "الايهو" من منطقة بعيدة عن مدينة المدية، لكنه سرعان ما تأقلم مع سُكانها وأصبح واحدا منهم ومن جلدتهم، كان يساعد "الشيخ الزواوي" في فندقه"، وتارة أُخرى يتجوّل في المدينة قصد استكشافها.

بعد مرور الأيّام والأسابيع والشُهور، شاع خبرٌ بين الناس بأن فرنسا الاستعمارية، بصدد التحضير لدخول المدية لمرّة ثالثة، فبدأ جيش الأمير عبد القادر باستقبال المُساعدات والتبرعات من السُكّان، كُلٌّ بما يستطيع ويقدر، وأثناء إحدى جولات "الايهو" في المدينة، اتجه إلى أحدى المقاهي الكائنة بـ"باب الأقواس"، تعرّف هناك

على شخص يُدعى "تشوشان"، فأخبره "الايهو" بأنّه يُريد أن يُصبح حكواتيا في إحدى مقاهي المدينة، فدلّه "تشوشان" إلى مقصده، وكان له هناك ما يُريد، فرغم عجزه عن المُحاربة بيده، قرّر المُحاربة بلسانه، وبحكاياته، التي كان لها الوقع الأكبر في نفوس المُحاربين، وهذا السلاح ليس جديدا على الحروب، كما أنّ أثره أفضل من الرصاصة.

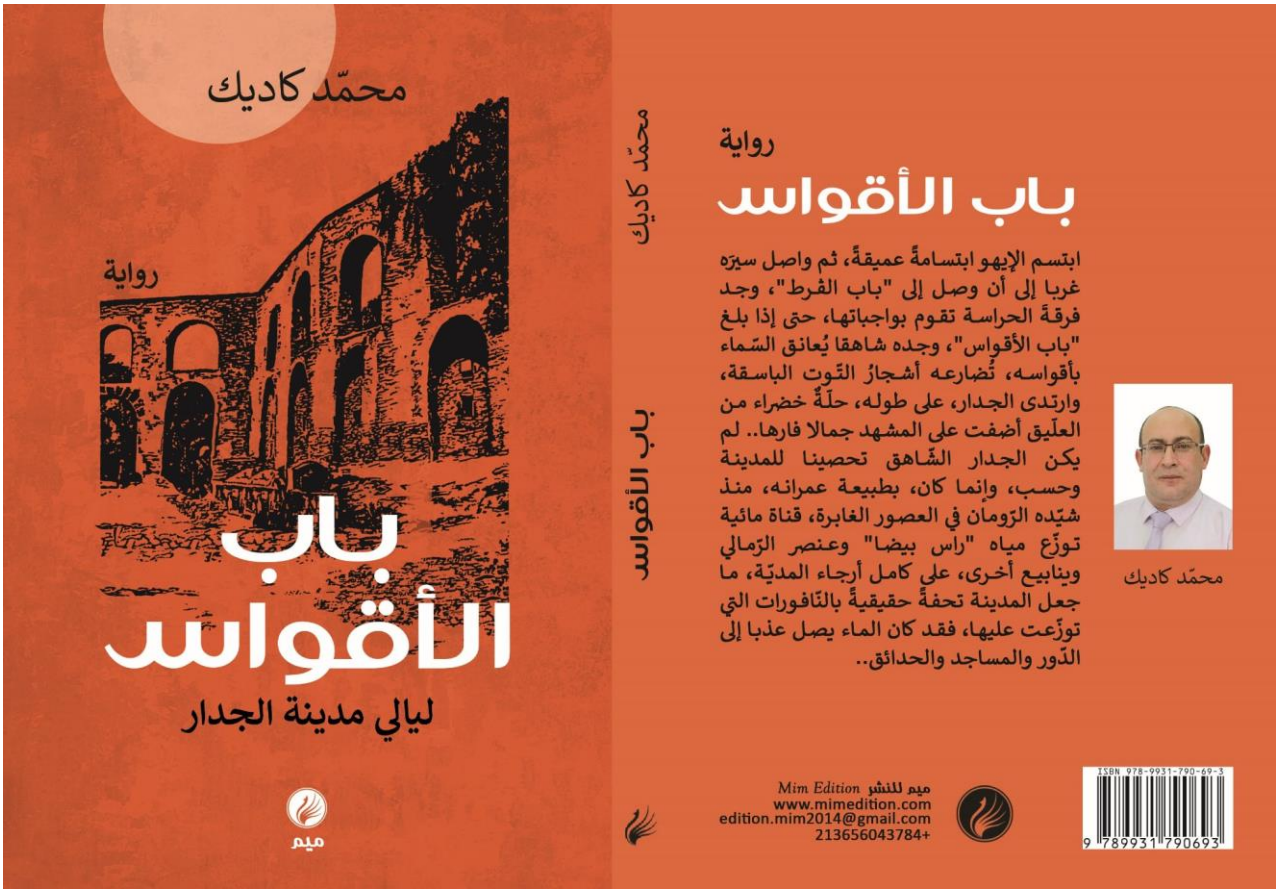
كما كان هناك سلاح آخر اقترحه "تشوشان"، رُغم بدائيته الّا أنّه يُصيب هدفه بدقّ وإن لم يكن قاتلا، وهو الرماية بالحجر المُسنن، عن طريق المقلاع، فكان لـ"تشوشان" كتيبة خاصة يُدربها على هذا السلاح الذي استعمل لاحقا أثناء دخول الجيش الفرنسي حدود "المدية".

إنّ سهولة استعمار بلد لآخر، وسرعة ذلك لا يتم إلى من خلال طريقتين، الجواسيس، والخائنين، هذان الأمرين كان لهما دورا بارزا في هذه الحملة، فقد حمل راية الجوسسة "ليون روش"، الذي تنكّر بزيّ عربي وباسم عربي (الحاج عمر)، وتسلل بين أهالي المدية وبين صفوف جيش الأمير "عبد القادر"، وحمل راية الخيانة والنذالة المدعو، "حسين باي" الذي كان مجرد دمية في يد كلوزيل حتى يكون في خدمة الحكومة الفرنسية، ويُطبق أوامرها دون اعتراض.

وكّل "كلوزيل" "ليون روش" للاهتمام بـ "بن حسين"، وإيجاد ثغرة أو طريقة للدخول إلى المدينة، فجمع "روش" مالا يقّل عن ثلاثة آلاف جندي جعلهم تحت رعاية "بن حسين"، وزرع فيهم فكرة محاربة الجيش الفرنسي، لكن هذا الجيش المزيّف لم يكن سوى درع بشري لجيش فرنسا، ليتصدى للضربات الأولى للجيش الجزائري.

ومع اقتراب قرع طبول الحرب بين الجيشين، عسكر الجيش المزيف في حدود المدينة، منتظرا وصول الجيش الفرنسي، لكن خطو "روش" لم تجري كما كان يشتهي، فقد باغته الجيش الجزائري كم خلف المُعسكر وقضى على عدد من أبناء

جلدته، ولكن سُرعان ما تفطّن جنود جيش الأمير للأمر وأخبروا القادة عمّا حصل، لكن الأمر لم يكن عائقا البتة للجيش الجزائري، وإنما تركوا الجيش الفرنسي وقادته على نيّته، وتوغلوا في المنطقة حتى وصلوا إلى ثنيّة موزاية أينما تلقوا وابلا منُ حققوا إصابات كبيرة في صفوف العدو، وبعد تراجع جيش الأمير إلى داخل المدينة لقلّة السلاح، قابله توغل جيش "كلوزيل"، الذي وجد ممر العبور إلى مركز المدينة أمرًا سهلا، فدخلها دون أن يُطلق رصاصة واحدة، ونصّب الباي "بن حسين" وترك معه حامية من ثلاث آلاف جندي لحمايته وليكونوا تحت تصرفه، وفي المُقابل استمر جيش "الأمير عبد القار" بقيادة "الشيخ البركاني" على القيام ببعض العمليّات القتالية، كحرب الكر والفر، باستعمال السيوف والخناجر، بانتظار الأسلحة القادمة من مدينة "مليانة"، وبعد أن حصل "الشيخ البركاني" على السلاح، توجّه بجيشه إلى القصر الذي كان يُقيم به الباي " بن حسين" وقضى على الجيش الذي كان معه، وحصل على غنيمة كبيرة من الخزينة التي تركتها "الحكومة الفرنسية هُناك، وتم اعلاء راية الجزائر بذات القصر، وأُحبطت عملية احتلال "المدية" للمرة الثالثة بفضل من الله تعالى، وبفضل أسود الجزائر الذي أيّدهم الله بنصره.



الملحق الثاني: التعريف بالكاتب

في ليلة من ليالي سنة 1969م، وبين أروقة هدوء الليل وسكونه المهيب، وهمسات الليل الساكنة، تفجّرت صرخة بريئة كسّرت هدوء السماء والأرض، كانت صرخة مولود جديد رحبت به الحياة والكون في تلك الليلة، بعد أن رحّبوا بميلاد شهر جديد، اقترن ميلاد قمره بميلاد" **محمد كاديك**"، فكأن العالم احتفل بولادتين في الوقت نفسه.

لم تكن ولادة "**محمد كاديك**" مجرد ولادة عادية، بل كانت ولادة قلم نقدي جديد بأفكار جديدة، شق طريقه بعد حصوله الدكتوراه في دهاليز التعليم، وبعد سنوات سلك طريق الصحافة، فأسّس جريدة "سواسن" للأطفال، وعمل في صحف وطنية ودولية عديدة، مثل: "الشعب"، "البلاد"، و"إيلاف"، ليتولّى رئاسة تحرير جريدة "الشعب" بين عامي 2007– 2012م، شارك في إداد وتقديم برامج ثقافية على التلفزيون الجزائري مثل "كلام القصيد" وقراءات".

لكنه لم يكتفي بهذا القدر من الأعمال التي طالما كانت مصبا لأفكاره اللامتناهية، فولج عالم الشعر والأدب والنقد، فراح ينقش اسمه في الرواية والشعر فكتب، "**ورد وسكر**"، و"**بالحياة...مع وقف التنفيذ**"، أمّا في الرواية وبلغة روائية شاعرية وجماليّة كتب رواية "**طريق إلى الشمس**"، "**الشمس والغربال**"، ليختمها برواية "**باب الأقواس ليالي مدينة الجدار**"، التي صوّر فيها كل زوايا مدينة "المدية" الماديّة والمعنويّة.

ليُجنّد قلمه أيضا في مجال النقد، فوقف وقفة مؤول لا مفسر، فراح يحفر ما بين سطور أكثر المواضيع إرباكا، فكتب "**سؤال السخرية وأدوات الكتابة الساخرة**"، إضافة إلى "**من الملحمة إلى الرواية: آليات الانتقال الأجناسي**"، و" **قصة الملك سيف التيجان: دراسة أجناسيّة**"، واستغل براعته في اللغة العربية وترجم كتاب" **في قلب المعركة**" للمجاهد "مجمد الشريف ولد الحسين".

ف"**محمد كاديك**" ابن عاصفة ثقافية أدبية لا تهدأ، درّس كتب، نظّم، نقد، ترجم، فأضاء زوايا كان للتاريخ دورا في إبقاءها في الظلام الدامس.



المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعه

- القُرآن الكريم، رواية ورش عن الإمام نافع

أولًا: المصادر:

–محمد كاديك: رواية باب الأقواس ليالي مدينة الجِدار، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأُولى.

ثانيّا: المراجع:

1. إيف ستيلوني: الأجناس الأدبية، تر. محمد الزكراوي، الطبعة الأُولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2014م.
2. بير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر، عبد الكريم شرقاوي، الطبعة الأُولى، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، 2001م.
3. جورج لوكاش، الرواية كملحنة بورجوازية، ت. جورج طرابيشي، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979م.
4. حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، د.ط، الهية المصرية العامة للكتاب، 1982م.
5. حسن سالم هندي اسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، الطبعة الأولى، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.
6. شوقي عبد الحكيم، السيّر والملاحم الشعبيّ العربية، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دون تاريخ، القاهرة، مصر.
7. ضياء مصطفى، السخرية في البرامج التلفزيونية، الطبعة الأُولى دار ميزوبوتاميا، بغداد، العراق، 2014م.
8. عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، الطبعة الأُولى، دار الثقافة الشارقة، الامارات العربية المُتحدة، 2019م.
9. عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، الطبعة الأُولى، مكتبة الآداب ميدان الأُوبرا بالقاهرة، 1999م

10. عبد الحليم حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، د.ط، الهيئة المصريّة للكتاب، 1992م.

11. عبد الحليم محمد حسين، السُخرية في أدب الجاحظ، الطبعة الأولى، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والاعلان، 1988م.

12. عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، اتجاهات وتحولات، د.ط، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر.

13. عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

14. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د.ط، عالم المعرفة، ديسمبر 1998م.

15. علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، وسيرة الأمير عبد القادر، تاريخ الجزائر ما قبل الحرب العالمية الأولى، د.ط، دار المعرفة، بيروت، لبان، د.ت.

16. فاطمة موسى، بين أدبين: دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، د.ط، ملتزم للطبع والنشر، مكتبة الانجلو المصريّة.

17. فيصل الدراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دت.

18. كتاب أرسطو فن الشعر، ت. إبراهيم حمادة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، دط، دت.

19. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر، يوسف حلّاق، د.ط، مكتبة طريق العلم، دمشق، الجمهوريّة العربية السوريّة، 1988م

20. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة التاسعة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008م.

21. محمد كاديك، سؤال السخرية وأدوات الكتابة الساخرة، الطبعة الأولى، دار ميم للنشر،2021م.

22. محمد كاديك، من الملحمة إلى الرواية آليات الانتقال الأجناسي، دار التنوير الجزائر.

23. مُذكّرات وليام شالر قنصل أمريكا في الجزائر، تعريب وتعليق: إسماعيل العربي، د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

24. منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الطبعة الأولى، الدار التونسية للكتاب.

25. نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، الطبعة الأُولى الشركة المصرية العالمية للنشر– لوجمان–، الجيزة، مصر، 1996م.

26. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب الرواية التاريخية العربية، د.ط، طُبع بدعم وزارة الثقافة، أربد، الأردن، 2006م.

27. نُعمان محمد أمين طه، السُخرية في الأدب العربي، الطبعة الأُولى، دار التوفيقية، القاهرة، 1979م.

28. يُوسف مناصرية، مهمة ليون روش في الجزائر والمغرب، 1832– .1847، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

- **ثالثا: المجلّات:**

1. حُسين يوسف حسن، الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال، مجلة آداب الرافدين، العدد24، 1أبريل 1992م.
2. خليفة مامور، علي كرباع، السخرية من جدل المعنى إلى تعدد الأشكال_ المصطلح، التطور، الحُضور والفعالية، المجلد7، العدد2، ديسمبر2020.
3. شيماء حسن جبرة، الرواية النفسيّة بواكير النشأة والتأصيل، مجلة المحكمة، العدد 25، كليّة التربية للبنات، أيلول 2024م.
4. صالحة عوادي، تداخل الأجناس الروائيّة في الخطاب الروائي العربي، قراءة في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي، مجلّة الكلِم، م07، العدد01، 2002م.
5. يُسري عبد الغني عبد الله، هل مضى زمن الملاحم، (رؤية أدبية مقارنة)، مجلة دنيا الوطن، 22-09-2008م.

الفهرس

الفهرس

شكر وعرفان.....ص02

إهداء.....ص03

مقدّمة.....ص04

الفصل الأوّل؛ الأجناس الأدبيّة الكبرى وخُصوصيّاتها الشكليّة والفنيّة

المبحث الأوّل؛ بين الملحمة والرواية.....ص11

المبحث الثّاني؛ بين الرواية والتّاريخ.....ص58

الفصل الثاني؛ رواية باب الأقواس والأشكال الساخرة

المبحث الأوّل؛ الرواية وأشكال السخرية ص75

المبحث الثاني؛ السخرية وتجلياتها في رواية باب الأقواس.....ص86

خاتمة ص97

ملاحق.....ص101

مصادر البحث ومراجعه.....ص108

الفهرس.....ص114