الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

التخييل التاريخي في رواية "الرّايس" لهاجر قويدري

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

*إيمان بومسلات

*فاطمة أعبكة

إشراف الدكتورة:

*سليمة خليل

السنة الجامعية: **2019/2018**

بسم الله الرحمن الرحيم

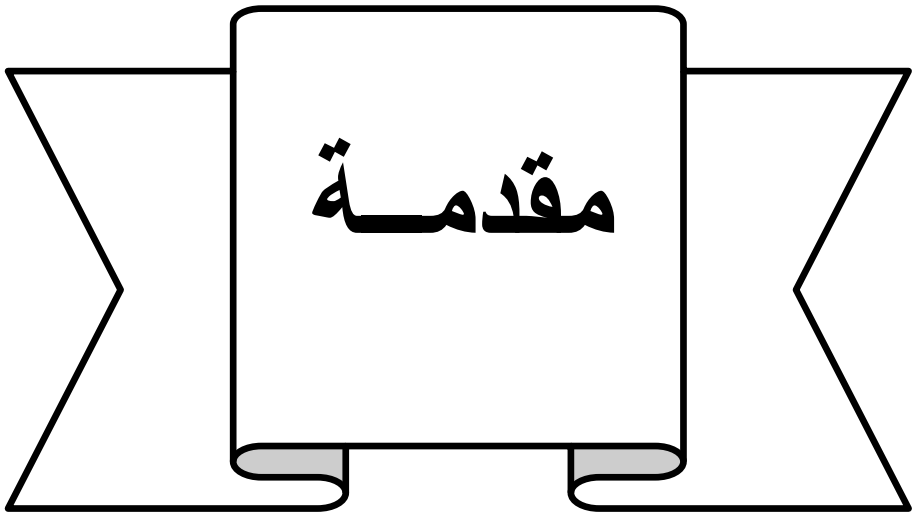
شكر وعرفان:

إذا كان يتوجب الشكر، فأول الشكر لله عزوجل، وإذا كان يتوجب الحمد لله جلّ جلاله والشكر والصلاة على معلم المعلمين، سيّد الخلق أجمعين، وخاتم الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم، وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين .

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستادتنا الفاضلة الدكتورة "سليمة خليل" التّي منت علينا بكامل صبرها وجميل عونها وصدق نصحها وتصويبها لنا ...

الشكر موصول إلى أساتدتنا، الأفاضل من لجنة المناقشة الذين وافقو على قراءة هذا البحث وتقييمه... فللعلم أناس يقدرون معناه... ولذا وجب منّا كل الشكر والتقدير...

إلى كل من تتلمدنا على أيديهم... إلى الذين قدموا لنا العلم عبر مراحل حياتنا الدراسية فكانوا لنا ينابيع عطاء، إلى كل أساتدتنا إلى كل من قدم لنا المساعدة أثناء إنجاز هذه المذكرة عظيم شكرنا وإمتنانا.


مقدمـــة

مقدمة:

تُعد الرواية جنسًا نثريًا متفردًا عن بقية الأجناس الأخرى و كونه القالب الفني الذي يُسردن فيه المبدع الواقع المرئي بكل حيثياته، ومن خلالها استطاع الكثير من المبدعين فضح وكشف أشياء مسكوت عنها أو مغيبة في الواقع من خلال تناولهم لمختلف الجوانب سوءًا من الناحية السياسية أو الثقافية أو الدينية وبخاصة التاريخية، بما يحمله هذا الأخير (التاريخ) من حقائق هي بمثابة طابوهات مسكوت عنها ولذلك لجأ العديد من الروائيين إلى العمل على كسر هذه الطابوهات من خلال الأعمال الروائية التّي سردنت هذا التاريخ بطريقة إبداعية فلم تفضحه مباشرة بل لجأت إلى كشف المضمر بالمضمر والترميز، إذ يلجأ المبدع إلى شحن النص بمجموعة من الشفرات اللّغوية الدّالة ليتمكن من تخييل التاريخ ـ أي سرد الحقائق التاريخية بطريقة إبداعية تخييليةـ إذ تُعد الرواية جنسًا أدبيًا حاولت استثمار التاريخ بمادته الزّخمة وتعالقت معه نظرًا لما يحويه من كمٍ معرفي هائل واستغلال مادته الموثقة باعتبارها كنزًا من كنوز الماضي، أين تتماهى الحدود الجغرافية والزمانية بفضل ملامسة الخيالي للواقعي، وذلك لإنارة النص وشحنه بالتخييل التاريخي، الذي يضفي على العمل الروائي عنصر التشويق والإثارة، وهو ما نُلْفيه ماثلا في الكثير من الروايات العربية الحديثة والمعاصرة خاصة في هذه العقود الأخيرة.

ولهذا ارتأينا خوض هذا الموضوع الموسوم: "التخييل التاريخي في رواية الرّايس" للروائية الجزائرية "هاجر قويدري "وهي رواية طرحت واقعًا مسكوتًا عنه، مبثوثًا في ثنايا هذا العمل الروائي، إذ استطاعت هذه الروائية الوُلُوج إلى عمق التاريخ الجزائري في العهد العثماني باستغلالها لتقنية سردية معاصرة وهي "التخييل التاريخي" .

وترجع أهمية هذا الموضوع لكون الرواية جديدة وذلك لملامستها للتاريخ الجزائري المغيب في تلك الحقبة الزمانية.

وفي دراستنا لهذا الموضوع شغلت أذهاننا مجموعة من التساؤلات و الإشكالات، التي حاولنا أن نجيب عنها من خلال بحثنا وهي كالتالي:

ـ ما المقصود بالتخييل ؟

ـ ما هي علاقة التخييل بالتاريخ ؟

ـ كيف استطاعت الروائية توظيف التاريخ كمادة خام وحقائق ثابتة داخل نص روائي متحرك إبداعيا ؟ وهل استطاعت تخييل التاريخ وسردنته ؟

ـ هل ارتقت الروائية هاجر قويدري توظيف التخييل التاريخي في نصها بالفعل ؟

ـ كيف استغلت اللغة لتحريك اللّحظة التاريخية ؟

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو حبنا لفن الرواية باعتباره جنسًا أدبيًا لقي صدى كبيرا في العقد الأخير وهو سبب ذاتي، ورغبتنا في إطراء الرصيد المعرفي في المكتبة من هذا الجانب، أمّا الأسباب الموضوعية فتمثلت في جدة الرواية وعدم وجود دراسات سابقة، إذ يُعد بحثنا هذا أول دراسة طبقت "التخييل التاريخي" على هذه الرواية . في حدود علمنا . لأنّ يد الدراسة لم تطأها .

وقد قمنا بهيكلة خطة بحث تتماشى مع الإشكالات المطروحة سابقا من خلال فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي تتقدمها مقدمة، وفي الأخير انتهينا إلى خاتمة تحتوي على جملة من الاستنتاجات التي توصلنا إليها من بداية البحث إلى نهايته .

الفصل الأول: المعنون بتأطير مفاهيمي فاشتغلنا فيه على مجموعة من العناصر من بينها الرواية التاريخية، حيث تقصينا فيه نشأة الرواية التاريخية عند كل من الغرب والعرب واضعين عدة مفاهيم لها، كما تطرقنا أيضا إلى "التخييل التاريخي" فتتبعنا فيه نشأة المصطلح و أهم التعريفات التي طالته، وقد عملنا على تحديد الفارق بين الروائي والمؤرخ وانتقلنا بعدها إلى تبيان العلاقة بين التاريخ والهوية من جهة، وعلاقة التاريخ بالسلطة من جهة أخرى، من خلال إعطاء مفاهيم لكل مصطلح على حدة .

الفصل الثاني: كان عبارة عن فصل تطبيقي خصصناه لإظهار حضور "التخييل التاريخي" في رواية " الرّابس " والذي تناولنا فيه المتخيل التاريخي وهاجس الهوية حيث درسنا فيه تشظي الهوية بين الرفض والقبول وعرجنا بعدها إلى السلطة وكتابة التاريخ وأخيرا تطرقنا للفضاء الروائي حيث قمنا فيه بدراسة الشخصيات والزمان والمكان .

أمّا نهاية البحث فكانت عبارة عن خاتمة وملخص جمعنا فيه ما تمّ التطرق إليه في شكل نقاط واستنتاجات شاملة.

وقد اعتمدنا في دراستنا على منهج أساسي هو المنهج البنيوي التكويني.

كما اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع منها:

ـ هاجر قويدري: الرّايس.

ـ عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي، (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية).

ـ نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية).

ـ عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، (سلطان الحكاية وحكاية السلطان).

وبحثنا هذا كأي بحث آخر لم يخلو من صعوبات واجهت طريقنا من بينها:

عدم وجود دراسة مطبقة للتخييل التاريخي على رواية "الرّايس" ـ في حدود علمنا ـ ولكن بمثابرتنا وجهدنا ومساعدة الأستاذة المشرفة لنا استطعنا تدليلها وإنجاز بحثنا.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للدكتورة " سليمة خليل" التّي تحملت مشاق هذا البحث وتصويبه، كما نشكر كل من كان له الفضل علينا في إتمام هذا البحث وبلورته، ليتشكل على صورته النهائية، كما نشكر لجنة المناقشة على قراءتها لهذه الرسالة، والأخطاء التّي سيقفون عندها، وفي الأخير نطلب من الله تعالى العلي القدير أن يكون بحثنا هذا موفقًا.

الفصل الأول:

تأطير مفاهيمي.

أولا: الرواية التاريخية والتخييل التاريخي.

1- مفهوم الرواية التاريخية.

2- مفهوم التخيل التاريخي.

3- بين المؤرخ والروائي.

ثانيا: التاريخ وتشكيل الهوية.

1- بين الهوية والتاريخ.

2- علاقة التاريخ بالهوية.

ثالثا: السّلطة و كتابة التاريخ.

1-تعريف السلطة.

2-علاقة السلطة بالتاريخ.

أولا: الرواية التاريخية والتخييل التاريخي:

عند التعرض لمصطلح "الرواية التاريخية"، يتبادر إلى الدهن العديد من الأسئلة المرتبطة بهذا المصطلح، فهو في حقيقة أمره يجمع بين طرفين: الرواية، وهي فن والتاريخ هو علم. ونتيجة لهذه التركيبة مابين الفن والعلم، والمزج بين ميدانين مختلفين، تتبادر للدهن مجموعة أسئلة، ماذا نعني بالرواية التاريخية؟ وما هي الحدود التّي تتسم بها الرواية ضمن هذا الاسم؟ ما العلاقة بين التاريخ والرواية؟ ومتّى نشأ هذا اللون من الرواية؟ وأين نشأ ؟ متّى دخل الأدب العربي ؟ ومن هم روادها الأوائل؟ وسنحاول فيما يلي الإجابة عن هذه الأسئلة معتمدين على أهم الكتب التي تناولت الحديث عن الرواية التاريخية.

1- مفهوم الرواية التاريخية:Roman Historique

الرواية التاريخية " في جوهرها صياغة سردية، تطمح إلى إعادة تشكيل عالم الإنسان الغابر ومحاولة تفسير الأحداث والتطورات الاجتماعية والحضارية التّي تلحق بشعب معين لاستذكار الماضي واستخراج العبر منه." [1]

كما أنّها تُعلن عن المسكوت عنه من قبل التاريخ في صورة واضحة وجليّة، بل وتسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى إيصال تلك الرسائل التّي لم تصل، أو ربما تعرقل وصولها بفعل اللغة والأسلوب الصارم التّي تتصف به طبيعة التاريخ حين يُركز على التدقيق والإثبات في نقل الحقائق.

لقد ظهرت "الرواية التاريخية" في البداية عند الغرب وذلك بفعل التطور الحاصل في جميع مناحي الحياة والذي مس كل الأجناس الأدبية الأخرى فكانت الأنموذج الأعلى لرصد الحقائق التاريخية خاصة مع اندلاع الثورة الفرنسية والأفكار التّي حملتها جعلت الأدباء يفكرون في ضرورة إلباس الرواية بالتاريخ في ظل الحركية الاجتماعية وصراع الطبقات شعوبًا وأديانًا حيث يُعد "ولتر سكوت"(Walter Scott)من أشهر الروائيين الذين طُبعت أعمالهم بالنكهة التاريخية إذ "هو مُنشئ هذا النوع من الرواية" [2]، وذلك في مطلع القرن

[1]- نور الدين بن نعيجة : الرواية ومقاربة التاريخ (السردية التاريخية)، مجلة العلوم الإسلامية والحضارية،ع4، ديسمبر 2016، ص 131.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار العرب للنشر والتوزيع، دت، دط ص38.

التاسع عشر والذي وقف فيها على الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيّلة وأحلها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول ..."وقد ألّف قرابة خمس وخمسين رواية تاريخية."[1]، ولقد سنّ لمن بعده أصولاً فنية ظلت كتقاليد متبعة للرواية المتكئة على التاريخ في مختلف الآداب الأوروبية والعربية أيضا أساسها الصدق والحبكات الفجائية.ولقد تأثر به مجموعة من الكتاب أبرزهم "**ألفرد شيبارد**"**Alfred.Seppard** الذي عرّفها بقوله: "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات واسعة، يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلاّ إذا كان الخيال يُمثّل جزءًا من البناء الذي يستقر فيه التاريخ." [2]، وهذا التوصيف يُبَيّن لنا أنّ الرواية التاريخية عودة للماضي ولكن بُغية إنتاجه مجددًا إنتاجًا يتجاوز حدود التاريخ، وإحيائه عن طريق التخييل واللغة.

وهذا ما أكده "**جورج لوكاتش**" **Georg Lukács** في تعريفه للرواية التاريخية بقوله:"أنّ الرواية التاريخية الحقيقية، أيّ رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات."[3]

ومعنى ما جاء به **لوكاتش** أنّها عمل فني يعتمد في مادته على التاريخ ، وهذا الاعتماد لا يعني كامل البناء، بل هو أساس يُقام عليه البناء المعماري للرواية من خلال تصور الروائي وقدرته على التعبير عن هذا الحدث مازجًا الفني مع الطبع "فالتاريخ حين يصبح مادة للرواية، أي رواية تاريخية، أن يصير بعثا كاملا للماضي، يوثق علاقتنا به، ويربط بين الماضي والحاضر وفق رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة".[4]

---

[1]– مريم جمعة فرج : قراءة في الرواية التاريخية، مجلة البيان، ع 46 ،26 نوفمبر 2000، الموقع : http://www.albayan.com.al

[2]– فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ، (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ص263.

[3]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2006، ص111.

[4]– عبد الرزاق حسين: المنجز الروائي في المملكة العربية السعودية والذاكرة التاريخية، نقلا عن أبحاث الباحة الأدبي الخامس،1433هـ، الرواية العربية الذاكرة والتاريخ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1،2013، ص39.

من خلال المقولة السابقة يتضح لنا، أنّ التاريخ هو العصب الذي تقوم عليه الرواية في علاقة حميمية بينهما تمد بأوصالها وجسورها من الماضي إلى الحاضر، فتحاول أن تُحيي الماضي وتمزجه بالحاضر وفق لمسة فنية تجمع وتمزج بين سحر التخييل وصدق التاريخ.

وقد تأثر العرب بهذا الفن، فظهر في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشرة، ولظهور الرواية التاريخية العربية ظروف ودوافع، وقد اعتبر الناقد "**سمر روحي الفيصل**" أنّ انتشارها مرتبط برد الفعل العربي على سياسة الاستعمار حيث يقول: "وظهور الرواية التاريخية مرتبط برد الفعل العربي على سياسة التتريك، وحين بدأت المرحلة تتجه نحو الاستقلال شرعت الرواية التاريخية تجمد وتتراخى".[1]

فمن خلال هذه المقولة نُدرك أنّ لتوالي الحروب على الدول العربية كان دافعًا مهمًا وأساسيًا في نشوء الرواية التاريخية العربية، التّي يُحاول من خلالها الروائي زرع الوعي التاريخي والفكري لدى القارئ العربي. كما نجد أسبابًا أخرى أهمها الرغبة الملحة في تدوين التاريخ ومآثر الشعوب وأحداثهم.

ولهذا فقد أصبحت الملاذ الأول لكثير من المؤلفين، لعل أهمهم "**جرجي زيدان**" الذي يعد أب الرواية التاريخية العربية.حيث يقول الناقد **محمد كمال الخطيب:** "كانت روايات جرجي زيدان (1861-1914) التاريخية محاولة لإدخال جنس الرواية في السلسة الثقافية العربية (...) عبر باب التاريخ العربي" [2]. أي أنّ "**لجرجي زيدان**" الفضل في إدخال الرواية التاريخية للأدب العربي، حيث استخدم التاريخ العربي والإسلامي سببًا لنشر رواياته ذات الطابع التاريخي، ولهذا فقد أخرج "**جرجي زيدان**" مجموعة من الروايات التاريخية التّي أعادت كتابة تاريخ الإسلام بأسلوب قصصي، لم يحاول فيه المؤلف تخطي معطيات التاريخ إلاّ بما أضافه من مُتخيّل يحكي قصص الحب التّي تجمع بين أبطال الروايات، ولم يكن هدف زيدان من وراء روايته يختلف عن هدف المؤرخ الذي يريد وضع الحدث بين يدي القارئ فالرواية من وجهة نظر الروائي هي أفضل وسيلة لنقل التاريخ وفق أسلوب مشوق

[1]- أمال شحاذة حسن: الرواية التاريخية بين الأدبين العربي والروسي في النصف الأول من القرن العشرين، (أطروحة ماجستير)، إشراف: محمود أبو الوي، جامعة البعث دمشق، سوريا 2010/2009، ص9-10.

[2]- المرجع نفسه: ص33.

وممتع، يُرْغب الناس أكثر مما يُنفرهم لأنّ: "اللّجوء إلى الرواية حيلة فنية بارعة لنشر التاريخ واستيعابه".[1]

وبذلك تكون الرواية التاريخية في تصور"**جرجي زيدان**" وسيلة لنقل المعلومات التاريخية التّي ينبغي أن يتعرف عليها جمهور القراء ومن ثم فإنّ "**جرجي زيدان**" في هذا المجال كان دور الرائد الذي تبعه كثيرون في مجال التعريف بالماضي والتراث .

إلاّ أنّ "ما يؤاخذ على **جرجي زيدان** هو كون نصوصه الروائية لم تكن تستهدف تعليم التاريخ سليمًا من أغراض الكاتب وأهوائه، بل يستغل أحداثًا متميزة توفر للنص الاهتزاز والحيوية اللازمين".[2]

ومع ذلك من الصعب أن نغفل الفضل الكبير الذي أداه هذا الروائي في تثبيت قدم الرواية التاريخية في الثقافة العربية.

كما يذهب "**نضال الشمالي**" إلى وصف الرواية التاريخية: "بأنّها خطاب أدبي، يشتغل على خطاب تاريخ مثبت سابق عليه اشتغالاً أفقيًا، يُحاول إعادة إنتاجه روائيًا، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وانشغالاً رأسيًا عندما تُحاول إتمام المشهد التاريخي، ومن وجهة نظر المؤلف، إتماما تفسيريًا أو تعليليًا أو تصحيحيًا لغايات إسقاطيه أو استنكارية أو استشرافية".[3]

وما يمكن استخلاصه من هذا التعريف أنّ الروائي لا يبتغي من التاريخ إلاّ تكملته وهذه التكملة يُشترط فيها ألاّ تتعارض مع المرجعية الراهنة الآنية حتّى تستطيع المادة التاريخية أن تمتزج مع واقع المؤلف دون أي صعوبة، وذلك من أجل إعطاء رُؤية واحدة حول موضوع واحد، هذا من جهة، أمّا من جهة ثانية هو وضع الروائي لخطة محكمة يُريد من خلالها تكملة الأحداث التّي لم يكملها التاريخ أو ربما سكت عنها، لأسباب عديدة ومتعددة أي رؤية الحاضر بعين الماضي.

---

[1]– حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2000 ص19.

[2]– عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص35.

[3]– نضال الشمالي: الرواية التاريخية، ص117.

أمّا "**حسن سالم هندي إسماعيل**": "فقد جعل منها عملاً فنيًا يتخذ من التاريخ مادة له لكنّه لا ينقل التاريخ بحرفية، بقدر ما يُصور رؤية الفنان للواقع من خلاله للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مواقف الفنان تجاه مجتمعة."[1]

ويبدو من خلال هذا التعريف أنّ الروائي يريد بالحدث التاريخي خلق رؤية جديدة تكون مزيجًا بين ما هو ماضٍ، وما هو راهن في عصره، حتّى يملأ فجوات حياته وأطروحته التّي يتعامل بها مع كل جوانب المجتمع، كما يعمل على ترميم الصور التّي لم تتضح له جيدًا فتراه يتحسس الخيال، والفنية في صياغة حياة جديدة، وفق حياكة خيوط التاريخ بخيوط الحاضر مستعينًا بآليات كتاباته الروائية.

نستنتج أخيرًا من خلال جملة المفاهيم التّي استعرضناها أنّ الرؤية التاريخية ما هي إلاّ تكرار الروائي للمادة التاريخية، وهذا التكرار يكون مختلفًا من روائي إلى آخر كل حسب طريقته الخاصة به، ويشترط في ذلك أن يمتلك القدرة على الدمج والتجريب وكذلك حسن استغلاله لجل الخطابات التاريخية بكل فنية واحترافية "عبر رحاب التخييل، ويحاول قراءته قراءة مغايرة للمرجع، يعيد من خلالها تشكيل وعي جديد للتاريخ".[2]

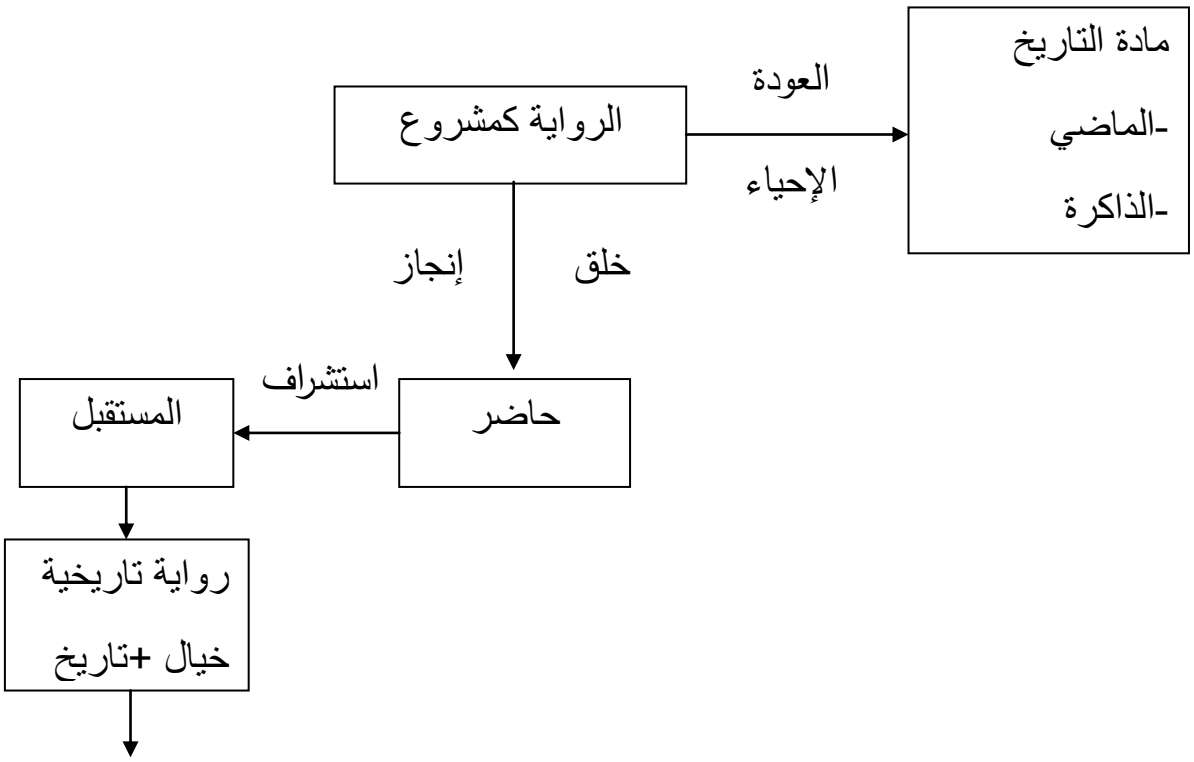
وعليه فإنّ قام الروائي بنقل المادة الموثقة ونعني التاريخ كما هو دون اعتماده على آليات الكتابة الروائية سينتج لنا لا محالة نصًا شبيهًا بالأحداث التاريخية التّي نقلها المؤرخ فالأحرى أن نتركها كما دونها سابقا.

ويمكن التمثيل للرواية التاريخية بهذه الخطاطة:[3]

[1]– حسن سالم هندي إسماعيل: الراوية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد للنشر عمان، الأردن، ط1،2014، ص19.

[2]– نور الدين بن نعيجة: الرواية ومقاربة التاريخ، ص132.

[3]– حفيظة طعّام: التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، دار الكلمة، الجزائر، ط1، 2018، ص31.



ومن خلال هذه الخطاطة نستنتج الملاحظات التالية:[1]

تكون العودة إلى الماضي من أجل إنجاز حاضر منجز، هدفه استشراف المستقبل وفق رؤيا المبدع الفنية الجمالية التخييلية.

في الرواية التاريخية: "يُبدع الروائي كونًا خياليًا روائيًا يتكوّن في آن واحد من عناصر متخيلة وعناصر واقعية، فالتاريخ الحقيقي ماثل في الرواية... فلا تعود منحصرة في استكناه الصلات بين عالم الرواية المتخيل والواقع، بل تشمل إلى ذلك الصلات القائمة بين الواقع والتخييل (Fiction) في عالم الرواية الخيالي (Imaginaire)".

ومعنى هذا القول : التاريخ (واقع)+ خيال (إبداع) :عالم روائي منجز.

أي أنّ المبدع بكتابته الروائية التاريخية: "يُتيح للقارئ أن يُدرك أسباب ما وقع ماضيًا وما يترتب عليه من نتائج ومن تم فإنّ الرواية التاريخية تبدو أكثر صحة من التاريخ وإن شئنا قلنا أنّ الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير".[2]

[1]– حفيظة طعّام: التخييل في الروابة التاريخية المغاربية، ص 32.

[2]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

إنّ الرواية التاريخية بمفهوم آخر تشتغل على الحاضر، ومهما غاصت وتغلغلت في أعماق الماضي فإنّ الماضي من اختصاص المؤرخ فـ "التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون."[1] أي أنّ الرواية هي رؤية الماضي بعين الحاضر .

فمن خلال ما سبق تتضح تلك الخيوط السحرية التّي تربط التاريخ بالرواية وتُشكل علاقة وطيدة بينهما.

إنّ عودة الرواية إلى التاريخ لم تكن من أجل الخضوع لسلطتة خضوعًا تامًا، وإنّما في كيفية استثمارها له، وذلك في إعادة البناء وإزالة الحجب عن مناطق خفية فيه.

إنّ التحام الرواية بجسد التاريخ يعطيها فرصة للإمساك بالواقع المظلم المرير وتشريحه أفقيًا وعموديًا، داخليًا وخارجيًا، وجعله يكشف عن المخازي والمقابح متكررة ومتجددة في خطابين متأزمين: الرواية والتاريخ، وفي هذا يتضح امتزاج الرواية بالتاريخ وصعوبة الفصل بينهما رغم الاختلاف الموجود بينهما، فالرواية بشكل عام: "هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي".[2]

أي أنّ كلاهما يشتغل على العناصر الثلاثة (الإنسان والزمان والمكان).

للرواية أنواع مختلفة فنجد منها الرواية التاريخية ولهذه الأخيرة علاقة بالتاريخ وذلك من خلال موضوعها وأسلوبها، فالرواية التاريخية تشترك مع التاريخ بصورة عامة في وجود بنية تاريخية تتأسس عليها تتمثل في الفضاء والأحداث والشخصيات لكنّها في تعاملها مع التاريخ "من حيث كونه مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلاً للتخييل. "[3]

إذن فعلاقة الرواية بالتاريخ تتجلى أكثر في مجال اشتغال الروائي على المادة التاريخية وكيفية تفاعله معها لتقول ما لم يتفوه به التاريخ وصياغة ما قاله التاريخ بطريقتها.

إنّ علاقة الرواية بالتاريخ تسير نحو التوثيق والترابط أكثر لفهم هذا الراهن المتأزم، ولم يعد اللجوء إلى التاريخ مجرد هاجس سردي فقط، بل هو في الأساس هاجس سياسي مرتبط بأزمة الهوية والتجربة الوجودية التّي يخوضها الإنسان العربي، وبالتالي كلما أدرك الروائي

[1]– – حفيظة طعّام: التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، ص32.

[2]– المرجع نفسه: ص 34.

[3]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أنّه لا يعود للتاريخ أو اعتماده كوسيلة في الكتابة السردية، توطدت العلاقة أكثر واستطاعت الرواية في الوقت ذاته أن تعتمد على التاريخ وتكشف عن الماضي والحاضر .

2- مفهوم التخييل التاريخي:

يُعد مصطلح "التخييل التاريخي" من المصطلحات التي أطلقها "**عبد الله إبراهيم**" بديلاً لمصطلح "الرواية التاريخية" بُغية تحرير القارئ من مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها الأجناسية حيث يتم تفكيك ثنائية الرواية والتاريخ و يعاد دمجهما في هوية سردية جديدة و لهذا فالتخيل التاريخي عند **عبد الله إبراهيم**"هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد و قد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية فالتخييل التاريخي لا يُحيل على حقائق الماضي ولا يُقررها ولا يُروّج لها إنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال و التاريخ المدعم بالوقائع ".[1]

ويتبيّن لنا من خلال هذا القول أنّ التاريخ عند "**عبد الله إبراهيم**" ينتقل من طبيعته الأولى المليئة بالوصف المدعم بالوقائع و الأحداث إلى نمط جديد تُطبق عليه التقنيات السردية المليئة بالفنية والجمالية والخيال الخلاّق وذلك من أجل إعطاء قالب جديد متكون من واقع معاش ماض سحيق.

إنّ مصطلح "التخييل التاريخي" في نظر "**عبد الله إبراهيم**" أكثر حرية من مصطلح "الرواية التاريخية"، فالتخييل استحياء واستلهام و تمثل لحدث تاريخي، أو لرمز من رموز هذا التاريخ وليست نسخًا واسترجاعًا لحقائقه، فقد تطورت نظرة السرد الحديث إلى التاريخ وأصبح بإمكان السارد أن يتخيل نهاية الأحداث ويُغير مسار السرد، ويُلقي الضوء على تفاصيل أهملها التاريخ الرسمي أو سكت عنها .

كما نجد "**عبد الله إبراهيم**" يُعرّف "التخييل التاريخي" في موضع آخر فيقول: "هو نصوص أُعيد حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية ثم اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة لمادة تاريخية هو الذي

[1]- عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي (السرد، الإمبراطورية، التجربة الاستعمارية)، دار الفارس للنشر، الأردن، ط1 2011، ص05.

يُحيلها إلى مادة سردية. وما الحبكة إلّا استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدد المعالم."[1] ويتضح هنا أنّ التخييل التاريخي يقوم بأخذ لحظة تاريخية ومناقشتها من خلال إخضاعها لقواعد الخطاب الأدبي، وذلك من خلال اعتمادها على ثنائيتي التاريخ والخيال في الكتابة السردية، لأنّها تعتبر الأقدر في التعبير عن الحياة بأسلوب جمالي فني أمّا الحبكة فهي المركز الذي تدمج فيه الأحداث المختلفة وذلك عن طريق السرد.

وقد حاولت الباحثة "**أمينة بلعلي**" تعريف "التخييل التاريخي" انطلاقا من التفريق بينه وبين "تأويل التاريخ" حيث ترى أنّ "التخييل التاريخي" يجنح فيه "الروائي إلى تخييل أحداث تاريخية ممكنة في إطار تاريخي حقيقي، فالحكي ينطلق من كليات المادة التاريخية والتخييل ينشغل بإنتاج ما يملأ ذلك الإطار من تفاصيل وجزئيات، فالتاريخ هنا يبدأ حين تنتهي الرواية".[2]

إنّنا هنا أمام ما يمكن تسميته إلباس التاريخ الفكرة التّي يطرحها الروائي وينطلق منها بينما تُعرّف لنا "تأويل التاريخ بأنّه هو الذي يجنح فيه بعض الروائيين إلى أخد المادة التاريخية المتحققة سلفًا والاشتغال على الحدث أو الشخصية التاريخية أو الموضوع التاريخي وتأويلها بما يخدم مقاصدهم، فنقرأ تاريخًا ولكن من منظور الروائي الذي يوجه القارئ نحو أحداث أو صفات لشخصيات تاريخها مختلف عمّا عهده المتلقى، أي أنّه يُحوّر فيها و يُسائلها ويحاور بعض قضاياها فربما حوّل المتن هامشًا والهامش متنًا."[3]

فالتاريخ في هذا النمط من الكتابة الروائية سابق للرواية، وهذا بخلاف النمط الأول غير أنّ "التخييل التاريخي وتأويل التاريخ" يكمن الفرق بينهما في أنّهما يمثلان وجهين لعملة واحدة" فالتخيل التاريخي" ينبني أساسًا على إظهار الجانب الفني والجمالي للرواية، بينما "تأويل التاريخ" فإنّه في الأصل تخيل منفتح على عدة قراءات، وتأويلات تؤثث لإنتاج البعد الإيديولوجي والفكري والمعرفي للرواية.

---

[1]– محمد لباردي: الرواية والتاريخ في كتاب الأمير "مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، الرواية العربية، الذاكرة والتاريخ ملتقى الباحة الأدبي"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2013، ص303.

[2]– آمنة بلعلي: الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس1433هـ، ص257.

[3]– المرجع نفسه: ص272.

وعليه فإنّ "التخييل" يُعتبر من أهم الأساسيات التّي تقوم عليها العملية الإبداعية و ذلك لأنّ الاعتماد عليه ينفي صفة الأدبية والجمالية على الأعمال الإبداعية، و لهذا فقد اقترن مفهوم "التخييل" عادة بالرواية، ربما لينفي عنها صفة الواقعية و ليميزها عن التاريخ و يلصقها بالفن ويجعلها متميزة في عالم الإبداع وقد طور الغرب هذا المفهوم "التخييل" وأصبح نظرية قائمة بذاته، ويعتبرها النقد الحديث أنّها النظرية الفاصلة بين الخطاب التخيلي والخطاب المرجعي.

و يُرادف كلمة "التخييل" العربية مصطلح Fiction في الانجليزية، ويقصد به ذلك النوع الأدبي الذي يصف الأحداث و الشخصيات بطريقة خيالية لا تَمُت بأدنى صلة إلى الواقع أو الحقيقة المرجعية، ويعني التخييل كذلك ذلك الشيء الذي تم اختلاقه واختراعه بدون أن يكون له أساس واقعي حقيقي، وفي اللغة الفرنسية نجد أنّ Fiction يعني إبداع الخيال أو التخييل .

وكلمة تخييل Fiction مشتقة من اللاتينية Fingere و تدل على معنى الصورة Figureالبلاغية و Fabilation التخريف الأسطوري و الإبداع الإختلاقي" Invention"

ومفهوم "التخييل "أكثر بلاغة من مفهوم " الخيال" كأنّما تعني فعل الخيال الذي ينتج عنه التخييل، الذي يبدو أنّه صيغة مبالغ فيها و مبتدع فيها أيضا و تُبحر بالملتقى في عالم أكثر شاعرية وفنية ومجازًا وتجاوزًا لحدود الواقعي ربما يعود السبب إلى أنّ هذا المصطلح "نتج بعد نضج مصطلحين كبيرين هما التخييل والمحاكاة، ولد الأول وتطور في المباحث السيكولوجية الأرسطية والتطورات التي عرفتها على يد الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد".[1] إذن عندما يتم تحريف الواقع و الانزياح عنه يشكل مفهوم التخييل الذي نواجهه بآلية التأويل و القراءات المنفتحة، ويشكل التخييل في الرواية التاريخية التّي تنطلق من مرجعية تاريخية تم تحولها وتطورها بواسطة فعل التخييل فينتج لنا عالم روائي، يجمع بين الواقع و التخييل كأنّ الرواية في الأخير ما هي إلاّ فعل لوقائع قد تكون حقيقية.[2]

[1]– ينظر حفيظة طعام: التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، ص41.

[2]– المرجع نفسه: ص42.

ويمكننا القول أخيرًا أنّ "التخييل" مصطلح أكثر شمولاً وعمومًا من "الخيال" لأنّه ينم عن قصدية المؤلف، وهو فعل ينزاح عن الواقع والحقيقة، ويوهم بها فقط لتبدو حقيقية، كما أنّه فعل مرتبط بالرواية يرفعها إلى درجة الفنية ويكسبها شاعرية وجمالية.

"إنّها عملية الإثارة النفسية التّي يثيرها العمل في وجدان المتلقي كما تستجيب له و من تم يستثيرها بما يستدعي إلى دهن المتلقي من ترابطات الصور الخيالية التّي تقضي إلى نزوع يعقبه سلوك" [1]، ويحيل القارئ على قراءة الواقع بعيون الرواية، وتجعله يكتشف ما سيكتب عنه التاريخ والواقع معًا.

3 ــ بين المؤرخ والروائي: Entre L'historien et le Romancier

تعتبر الرواية التاريخية الملاذ الوحيد الذي توجه إليه جُل المبدعين في معالجة مختلف القضايا والجوانب التّي تواكب الإنسان خلال حقب وفترات زمنية من التاريخ، فهي المرآة العاكسة لحياة الشعوب والمجتمعات، متخذة بذلك من التاريخ مرجعًا أساسيًا في عملية الإنتاج الإبداعي، فالفن الروائي والتاريخ كلاهما قائم على السرد، إذ يستلهم الروائي السرد من أحداث التاريخ ووقائعه وهو ما ينتج لنا السرد التاريخي الذي يجمع بين ما هو واقعي (التاريخ) ومتخيل (رواية)، بحيث يعتبر الروائي صاحب مشروع جمالي يحاول لفت القارئ نحو قضية ما أو جزئية معينة في قالب فني تخييلي صرف. بينما يجتهد المؤرخ في إثبات الحقائق وفق منظور أخلاقي ومن خلال العودة إلى المراجع والوثائق اللازمة من حيث نقاط الاتفاق والاختلاف وهذا ما نحاول إثباته ومعرفته من خلال إقامة مقاربة المؤرخ والروائي :

تعتمد الرواية التاريخية على المرجع التاريخي، إذ يعد مادة لعنصر أساسي يسهم في تشكيل مضامينها "ولما كان الواقع ـ الحياة ـ العالم...ميدانًا مشتركًا لـ (وقائع) التاريخ و (وقائع) الرواية، ولمّا كان معًا ينتميان إلى ملكة السرد، صارت أشكال التبادل بينهما ميسورة نسقيًا وسيبقى على سيرورة الاستيعاب المتبادل، أن تعمل على تكيف سياق التلقي مع القابلية النفسية".[2]

[1]– حفيظة طعّام: التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، ص50.

[2]– عبد السلام أقلمون: الرواية التاريخية، ص102.

من خلال هذا القول تتضح أنّ الرواية والتاريخ تربط بينهما علاقة مشتركة، وذلك من حيث ملكة السرد التّي تجعل بينهما علاقة متبادلة وميسورة وتسهم في مدى انسجام قابلية الفهم والاستيعاب والتلقي في نفسية المتلقي .

يصبح التاريخ الذي أرخ له المؤرخ، يحمل دلالة بالنسبة للمتلقي، ويرجع الفضل في ذلك لتلك الآليات الروائية التي ساعدته على القيام والبروز في صورة أفضل من التّي كان عليها سابقا، في حين تصبح الرواية بفضل هذه المادة التاريخية كيانًا ممتعًا، يصوغ سردًا فنيًا رائعًا يمزج بين ماض غابر، وحاضر مُعاش مع أنّ كلا من الذي صاغ المادة التاريخية وأقصد المؤرخ، يختلف عن الذي صاغ المادة الروائية وأعني الروائي في نظرتهما للتاريخ "فالمؤرخ ينظر بناظرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة، والروائي ينظر بإحساسه الفني إلى التاريخ، على أنه المادة التّي يستطيع عبرها تصوير رؤيته للواقع والتعبير عن تجربة من تجاربه."[1] حيث يسعى الأول (المؤرخ) إلى التوثيق والتحقيق لهذه المادة التاريخية ومحاولة ربطها زمنيًا ومكانيًا، كي يتصف بالنزاهة والمصداقية، في حين يذهب الثاني وهو الروائي إلى النظر لهذه الحقائق على أنها مادة جاهزة، وفرها له التاريخ ولا تتطلب منه سوى ربط وقائعها وإدخال بعض الفنية فيها، من إمتاع وتشويق، كذلك إعادة صياغتها وإضفاء الخيال عليها، وهو ما يُظهر أنّ"عمل المؤرخ قائم غلى المدلول التاريخي "[2] "وذلك باعتبار هذا التاريخ مادة منتهية لها حيزها الواقعي المتبث سابقا، أمّا بالنظر إلى عمل الفنان، فتجده قائمًا على الدلالة المستنبطة من هذا المدلول ومن تمة تشكيل بنية أدبية"[3] ممّا يتضح أنّ الروائي يستنبط مادة روائية من قوالب تاريخية جاهزة أصلاً، ثم يسعى إلى محاولة بنائها وفق ما يملك من مقدرة فنية مستعينا بآليات تشكيل النص الروائي. تمكنت الرواية التاريخية من استغلال التاريخ بطريقة فنية وجمالية بل لتُنقل إلى الأجيال من أجل التمعن فيه وفي النقاط المخفية والتّي لم تتضح فيه حينما كان خطابًا تاريخيًا، باعتبار أنّ "الماضي هو ما استدعى انتباه المؤرخ، فكتبه تاريخيًا وخَلَبَ لُبَ الروائي فكتبه رواية بعد أن ثبت وقر في أذهان الناس

[1]– حسن سالم هندي إسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد للنشر عمان، الأردن، ط1، 2014، ص18.

[2]– المرجع نفسه: ص18.

[3]– عبد السلام أقلمون: الرواية التاريخية (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، ص18.

ثم سارع هذا الأخير إلى استيضاح معالمه أو محاكمته أو تخليصه أو تصويبه، أو إتمامه أو استحضاره، إنّه الاستشراق لا ريب سواء أكان نحو الأمام أو الخلف".[1]

يختلف كل روائي عن الآخر في نظرته للمادة التاريخية، فقد يذهب أحدهم إلى السخرية من هذا التاريخ في حين يسعى الروائي إلى محاولة فضح المستور الذي سكت عنه المؤرخ، أمّا الآخر فيكون هدفه الإطلاع على هذه الأحداث الدقيقة، قصد محاكمتها أو عرضها على المتلقين ليحاكموها، ولعل ما خفي من الأسباب والدوافع التّي تقف وراء كل روائي كانت أعظم من التّي تطفو على السطح.

تبعث الرواية التاريخية في النفوس مشاعرًا وصوًرا، لم يكن للوصف التاريخي فرصة إيصالها بتلك المشهدية في التصوير فالتاريخ يقص عليك "حياة الجماعات قبل كل شيء أمّا الرواية التاريخية فتصور حياة الفرد قبل كل شيء، والناس مولعون بتتبع حياة الفرد يسمعون خفقات قلبه ويراقبون التفاتات ذهنه، وينظرون إليه كيف تعْمره الحوادث والظروف".[2]

لن تكون بهذه الجوانب المحيطة بحياة الفرد إلاّ قريبة من القارئ، ويعيشها مع كل حدث وكل خطوة لأنّه يرى نفسه ممثلاً بين طيات الزوايا تتحرك هنا وهناك، أمّا عن العمق الذي تود هذه الزوايا الوصول إليه، فهو ما تكلم عنه الناقد **لوران فليدر Lurant Flider** حين قال: "ولا يزال القراء منجذبين أكبر انجذاب صوب المعرفة اللذيذة، الطريقة لفصول التاريخ المجيدة أو الأليمة وصوب فتنة العظماء والمشاهير، والطابع البطولي بمعاركهم وانجازاتهم، وهذا هو ميدان محترفي الرواية التاريخية الذين يستفيدون دائما من وثائق كثيرة جدا، يعملون على عدم ظهورها خلف آثارها، يستغلونها لعادة اللون والصوت والرائحة إلى الفترات المنسية ولإعادة إحياء الرغبات والميول التّي انطفأت مند زمن بعيد، منها يحسب خيالهم".[3]

---

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، ص108.

[2]– فيصل الأحمر: من سلطة التدليل إلى سلطة التخييل، بحث عام، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 18 فبراير 2017، ص14.

[3]– المرجع نفسه: ص15.

من اللاّفت أنّ التصريح يُقرِّب إلى أذهاننا فكرة أنّ القراء لمسوا في هذه المؤلفات التّي تستقي مادتها من التاريخ ما يُغذي وَلَعَهم في تقصي الوقائع التاريخية واكتشاف جوانبها الخفية كذلك انجذابهم الكبير لهذا السحر الذي طبقه الروائيون بفضل تلك البراعة في التصرف والتعامل مع التفاصيل الصغيرة والتّي هي بمثابة لعبة سحرية جمهورها متلق شغوف.

وإذا عدنا إلى "**عبد الله إبراهيم**" في كتابة التخييل التاريخي في قوله: "فالمؤرخ وإن خيل يضل متحركًا في مجال المرجع، أمّا الروائي فإنّه وإن رجع إلى الواقع ماضيًا أو حاضرًا يضل خطابه مندرجًا في حقل التخييل فالتاريخ يقدم نفسه على أنّه انعكاس وصياغة لفظية لأحداث واقعة، أمّا الرواية فتقدم على أنّها إبداع وإنشاء لعالم محتمل".[1]

من خلال هذا القول يتضح بأنّ المؤرخ أثناء صناعته للأحداث التاريخية يتحرك وفق دائرة الواقع وتقديم الحقائق بصدقها أمّا الروائي فنجده دائما يسبح في عالم الخيال ويستند إليه في صياغة أحداثه الروائية بطابع جمال تخييلي، فالتاريخ هو المنطلق الحقيقي للواقع أمّا الرواية فهي تحاول أن تبدع وتؤسس لعالم محتمل ومتخيل ومن هذا المنطلق يتضح لنا الفرق بين مهمة المؤرخ والروائي، وهذه الفروق لخصها لنا "**عزيز شكري**" ماضي فيما يلي.[2]

- **من حيث القيمة:** تبرز قيمة عمل المؤرخ في الوصول إلى الحقيقة الواقعية، بينما تظهر لنا قيمة عمل الروائي في الوصول إلى الجمال والتأثير.
- **من حيث الوقائع / الظواهر التاريخية:** يلتزم المؤرخ بعرض الوقائع التاريخية بدقة ويبدو عمله مقيدا بأحداث التاريخ ومعطياته بل يجمع الوثائق، ويقوم بتمحيصها وتصفيتها وفق أدوات علمية ومنهجية صارمة ليظهر عمله دقيقا، أمّا الروائي فإنّه يتعامل مع الوقائع والأحداث بشكل مغاير عن المؤرخ، فهو يتنقى ويحور ويعدل ويغير في الوقائع، فالأمانة هنا لا تحول عمله إلى فن .
- **من حيث الموضوعية:** إنّ المؤرخ الذي يستحق هذه التسمية، يجب أن يكون موضوعيًا أي عليه أن يتخلى عن أهوائه وميوله، أمّا الروائي فعاطفي منحاز أنّه منتم متبع لميوله، فالعلاقة قوية وحميمية بين الكاتب والروائي والتجربة الروائية.

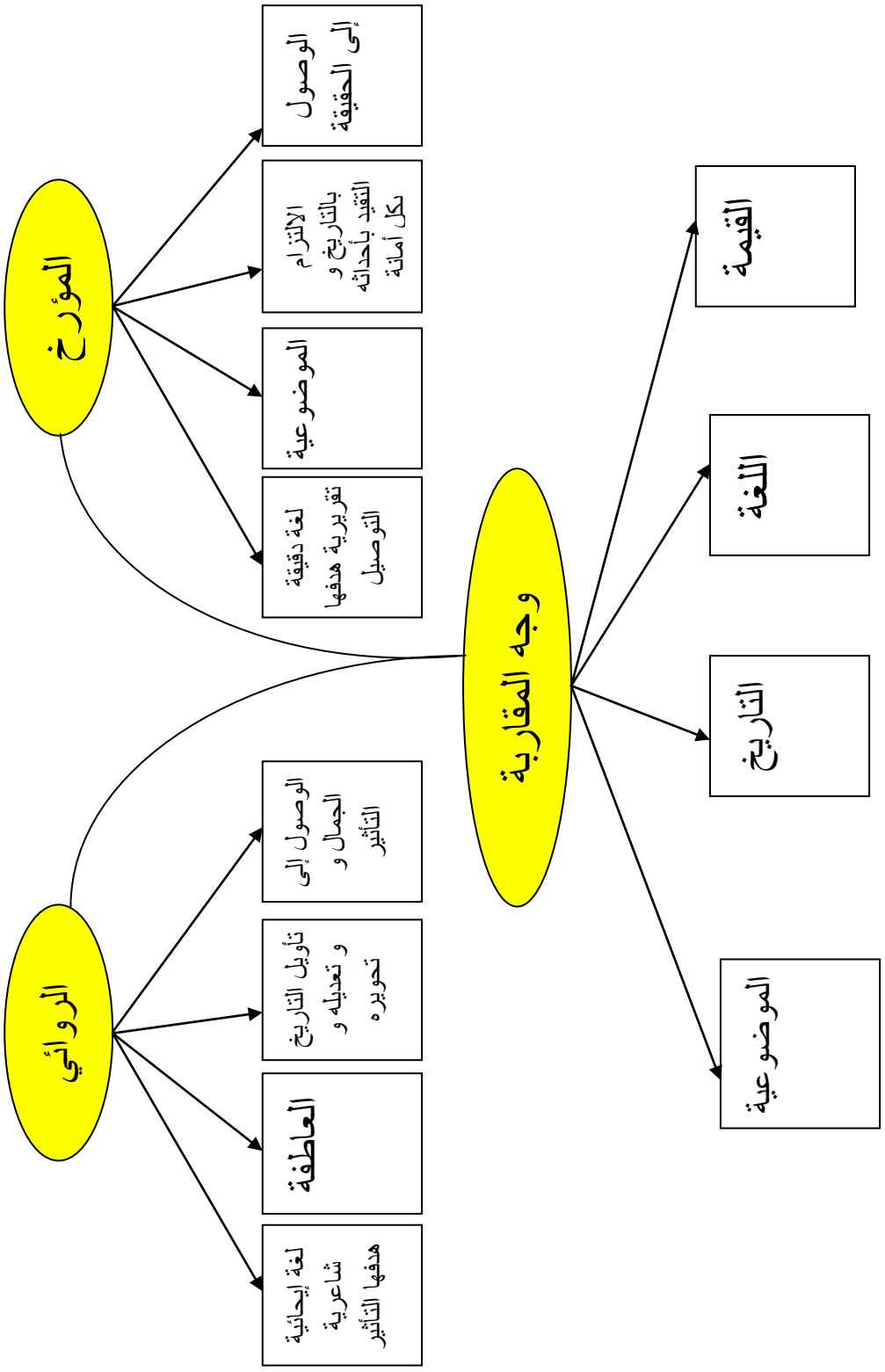
[1]– عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي (السرد الإمبراطورية، التجربة الاستعمارية)، ص09.

[2]– ينظر: عزيز شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص150.

- **من حيث المضمون والشكل** :يهتم المؤرخ بالمضمون والمحتوى العام الذي يشكله نسق الكتابة التاريخية ويهتم الروائي بالشكل الذي يمنح المحتوى قيمته وتأثيره الفني.
- **من حيث اللغة:** إنّ لغة المؤرخ دقيقة وعلمية وتقريرية غايتها التوصيف العلمي أمّا لغة الروائي فإيحائية وإيمانية وتصويرية، هدفها التأثير الفني.

ولقد لجأنا إلى مخطط ولنا فيه إعطاء صورة أوضح عن المؤرخ والروائي بصورة شاملة وكلية.[1]

[1]– ينظر: عزيز شكري ماضي: في نظرية الأدب، ص 150،151.


وجه المقاربة
القيمة
اللغة
التاريخ
الموضوعية
المؤرخ
الوصول إلى الحقيقة
الالتزام بالتاريخ و النقد بأحداثه بكل أمانة
الموضوعية
لغة دقيقة تقريرية هدفها التوصيل
الروائي
الوصول إلى الجمال و التأثير
تأويل التاريخ و تعديله و تحويره
العاطفة
لغة إيحائية شاعرية هدفها التأثير

ثانيا: التاريخ وتشكيل الهوية: (L'histoire et la Formation de L'identité)

لا تستطيع هوية أي مجتمع أو كيان ما الانفصال عن ماضيها، أو التخلي عن ثوابتها وبما أنّ الماضي يتشكل حسب الظروف التيّ تمر بها الجماعات البشرية فإنّه يغدو تاريخها الخاص، ومنه يصبح التاريخ أحد أبرز مكونات الهوية، وبما أنّ التاريخ يقوم على فعل السرد فإنّه يرصد ويصور كل ما يتعلق بماضي الإنسان وأثناء تصويره لهذه الحركة فإنّه يقدم كل ما يتعلق بالحياة ويطرح مجموعة من الأسئلة التّي تتصل بكينونة الإنسان وهويته، ويؤدي التاريخ دورًا هامًا في طرح مفهوم مغاير للهوية وذلك بفعل ارتباط الفرد بماضيه وجعل التاريخ أحد الركائز التّي يقوم عليها حاضره ومستقبله، فالهوية تتداخل مع التاريخ لتثير الأوضاع الاجتماعية والسياسية التّي تشوبها بعض الاضطرابات، وتبعث صراع الإنسان مع نفسه ومع محيطه.

يرتبط التاريخ بالهويات باعتباره السياق الزمني والحضاري والثقافي الذي ترتسم فيه ملامحها، إذ لا يمكن لكل ذات أن تتحقق، ولا يمكن من ناحية أخرى استقراؤها إلاّ عبر تفاعلاتها مع اشتراطاتها التاريخية ومختلف الأحداث والتغيرات السياسية والثقافية والاقتصادية، التي لا تخصها وحدها بل تخص الوضع الحضاري الإنساني الذي تنتمي إليه وتتأثر به، ولذلك فإنّ التعامل سرديًا مع التاريخ يُعد في شكل من أشكاله تعاملاً على مستوى الهويةّ، علمًا أنّ المتن الروائي الذي يوازي الواقعة التاريخية قد يستفيد منها ويُعيد تشكيلها سردًا تخييليًا بمرجعية تاريخية، أو ينطلق من الهوية كأهم مكونات المعرفة التاريخية لبناء سرده الخاص.[1]

الهوية كائن تاريخي يخضع للصيرورة والتحولات، لأنّها تحتوي عناصر ثابتة قارة وأخرى متغيرة، فأشكال الثقافة في أمة من الأمم لا تبقى على حالها من السكون والجمود بل تتغير وتتطور باستمرار، مكتسبة سمات جديدة في كل مرحلة تاريخية، مستلهمة من غيرها ومؤثرة فيه، وفي عملية تلاقح حضاري يمثل بشكل أو بآخر جانبًا مهمًا من الهوية.[2]

---

[1]– ينظر: سليمة مسعودي: العين الثالثة، تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي، ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2018، ص72

[2]– المرجع نفسه: ص72.

1- بين الهوية والتاريخ:

إنّ مفهوم الهوية مازال يطرح إشكالاً والتباسًا لدى النقاد والروائيين لما يكتنفه من تقاطع وتداخل مع بعض المصطلحات التّي تندرج في الحقل الدلالي نفسه من جهة، وتعدد الأفكار والآراء حول مفهوم الهوية من جهة أخرى.

يتحدد مفهوم الهوية: "بناءًا على الدلالة اللغوية والفلسفية والسوسيولوجية والتاريخية لهذا المصطلح، ويقابل مصطلح الهوية العربي كلمة Edentitè /Identity في الفرنسية والانجليزية، وهو من أصل لاتيني ويعني الشيء نفسه، أو الشيء الذي هو وما هو عليه أي أنّ الشيء نفسها التيّ للشيء الآخر، كما يعني هذا المصطلح في اللغة الفرنسية مجموع المواصفات التي تجعل من شخص ما هو عينه شخص معروف أو متعين.[1]

ويذهب **(بول ريكور Paulricorur)** إلى القول: "الهوية وجود وماهية غير أنّها لا تمثل جوهرًا ثابتًا متعاليًا على الزمان والمكان بل هي حالة متحركة ومتداخلة إنّها صيرورة بالمعنى المجازي والتاريخي الذي يُتيح تضمينها إشكاليات وأزمات هي لازمة لها، والهوية من حيث هي كذلك كل من العلاقات والصلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية... ترتبط باللغة والتاريخ والمصير الواحد والمصالح المشتركة، والمحددة بأبعادها وعلاقاتها التي تمثل علاقة الأنا/ الذات بالأنا، وعلاقة الأنا بالواقع في سيرورة، وعلاقة الأنا بالآخر، غير أنّ هذه الأبعاد ليست انشطارات منعزلة بل تحكمها علاقة جدلية مترابطة ومتحركة.[2]

ويتضح من خلال قول **بول ريكور** أنّ الهوية ليست شيء ثابت بل متحرك وزئبقي لا يمكن الإمساك بها لأنّها تتأثر بمجريات الأحداث ولا يمكن فصلها عن المجتمع أو العلاقات الاقتصادية والسياسية وبهذا فالهوية تكون خاضعة للجماعة التي تنتمي إليها.

أمّا مفهوم التاريخ فهو: "مجموعة الأحداث الإنسانية التّي مضت وانتهت لكنّها قابلة للتحول والتفسير والتأثير، وهي أحداث ووقائع تترك بصماتها وآثارها في الحاضر والمستقبل وتسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامة (والفعل الإبداعي) منه الأدب خاصة.[3]

---

[1]- أحمد بعلبكي وآخرون: الهوية وقضاياها في الوعي العربي والمعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص23.

[7]ص38.

[3]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 145.

ويتضح هنا أنّ التاريخ باحتوائه على الوقائع والأحداث التّي مضت وانتهت تبقى في الحاضر والمستقبل وذلك بفعل تأثره ببعض المعارف التّي تبنتها الإنسانية في العمل الإبداعي.

2- علاقة التاريخ بالهوية:

تتشابك علاقة الهوية بالتاريخ داخل الرواية بفعل القدرة التّي يمنحها "المتخيل الروائي في الارتباط بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية والمحلية بشكل بارز حيث كان لجوء الروائي إلى التعبير عن هواجسه بكافة الطرق الرامية لحظات اشتداد القمع والرقابة، ثم جاء التعبير عن هذه الهواجس وقد تحولت إلى محن وكوابيس في لحظات أخرى بدا فيها الانفراج محنة تستبطئ شكلاً آخر للضياع الفادح [1]، وعليه فالرواية أكبر أجناس الأدب قدرة على جمع ثنائية الهوية والتاريخ بواسطة فعل التخييل.

ويطرح **بول ريكور**(paulricoeur) رؤيته الخاصة لدور التاريخ في إعطاء الهوية بُعدًا أوسع من خلال حديثه عن تقنية السرد في الحوادث التاريخية فـ "فالشخص حسبه، يتمتع بنظام الهوية الدينامي التّي تتميز به القصة المروية، فهوية القصة هي التّي تصنع هوية الشخصية كيف ذلك ؟ يتحدد ذلك عن طريق الديالكتيك المزدوج: التنافر/ التوافق فهناك هوية تمثل عينة الطبع بمعنى الدوام في الزمان من جهة وهناك ذاتية متأنية من استمرارية الذات الفاعلة من جهة أخرى".[2]

ويخلص **بول ريكور** أنّ العلاقة بين الهوية والتاريخ توجد بواسطة "السرد بشكليه التاريخي والتخييلي في عملية جدلية تومئ بإعادة تشكيل الفعل حكيًا، يرسم أحداثًا منحازة تستدعي نموذجًا ما".[3]

ويتبدى لنا من خلال هذا القول أنّ السرد والتاريخ هو الذي يسهم في تشكيل هوية ما أمّا السرد التخييلي فيعمل على تفعيلها وفق علاقات جديدة بين الهوية والتاريخ.

---

[1]- شعيب حليفي: تخييل الحقيقة في السرد الروائي، أعمال ملتقى الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم سطيف، الجزائر، د.ط، 2013، ص26.

[2]- طلحة عبد الباسط: الهوية والتاريخ في رواية كولونيل الزبربر للحبيب السائح، مجلة العلامة، ع7، ديسمبر، الجزائر 2018، ص193.

[3]- طلحة عبد الباسط: الهوية والتاريخ في رواية كولونيل الزبربر للحبيب السائح، ص193.

وبهذا يُعد التاريخ حاضنة قوية لمجمل عناصر الهوية وفيه نعثر على جميع الحلقات المرتبطة بشخصية الأمم.

وبهذا "فليس التاريخ مجرد وقائع تروي أحداث سرد ولكنّه في حقيقته وجوهره سريان الماضي في الحاضر لما يعنيه هذا السريان من الوعي بالإطار الثقافي لهذا التاريخ والذي يبلور ويكرس بأنّ الانتماء النقدي والفكري لأمة يجسده تاريخها".[1]

ويشير الناقد هنا إلى التأثير المباشر للتاريخ في حاضر الأمة من خلال ما يطلق عليه الوعي بالإطار الثقافي لهذا التاريخ، وفي نفس السياق نجد **د.عبد المالك مرتاض** يقول: "ولمّا كانت أهمية التاريخ عظيمة ذات شأن، فإنّ الأمم تفزغ إليه في تبيين شخصيتها الوطنية عبر الأزمان السحيقة والأحقاب البعيدة".[2]

ويمكننا أن نؤكد هنا على الأهمية التّي يحظى بها التاريخ بالنسبة للأمم والشعوب فهو بالنسبة للدكتور "**عبد الملك مرتاض**" بمثابة الوعاء الذي ترجع إليه الأمم كلما تاهت واختلت موازينها لتبيّن حقيقة شخصيتها الوطنية، ويعني هذا أنّه كلما تزعزعت هوية الأمة في عيون الأجيال المتلاحقة سيكون التاريخ بمثابة طوق النجاة التّي تهرع إليه، لذلك يقول الدكتور **حسن هيكل** في هذا الصدد "لا حياة لأمة إلاّ بإحياء ماضيها" [3]، ونفهم من خلال هذا القول بأنّ إهمال التاريخ سيُعرِّض الأمة للخطر، خاصة في اللحظات التي تكون فيها مقبله على اتخاذ قرارات مصيرية.

كما نجد أيضا "**إليكس ميكشيللي**" **(Alex mucchielli)** يشير في إطار حديثه عن عناصر الهوية(إلى ما أسماه بالعناصر التاريخية)، ويذكر فيما تتضمنه هذه العناصر الخرافات الخاصة بالتكوين، الأبطال الأوائل والأحداث التاريخية الهامة في تاريخ الأمة.[4]

---

[1]– حسن الوراكلي: المسلمون وأسئلة الهوية، جمعية البعث الإسلامي، دط، 2000، ص70.

[2]– عبد المالك مرتاض: أصالة الشخصية الجزائرية، مجلة الأصالة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، ع8، ماي جوان، الجزائر، 1972، ص217.

[3]– عبد الرحمان محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995، ص11.

[4]– إليكس ميكشيللي: الهوية، تر: د علي وطفي، دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط1، دمشق، 1993، ص19 .

يعتبر الناقد **إليكس** التاريخ مقومًا أساسيًا من المقومات التّي تقوم عليها هوية الأمة حيث يقول في هذا الصدد: "يشكل تاريخ الجماعة منطلقًا لتحديد هويتها، إذ تتحد هوية الجماعة في تاريخها ".[1]

ويقول أيضا "الدكتور **حسن بحراوي** في هذا الصدد: "كان التاريخ مقومًا من أبرز مقومات الهوية الثقافية للأمم والشعوب".[2]

ويتبين لنا من خلال هذين النصين الأخيرين أنّه يمكننا القول بأنّ هوية الجماعة مرتبطة ارتباطا وثيقا بتاريخها، ولا يمكن أن نتصور هوية خارج البعد التاريخي للجماعة والتاريخ أيضا له تأثير في توجيه سلوك الجماعة بالشكل الذي يحدد ملامح هويتها انطلاقًا من المرجعيات الفكرية والعقدية التّي يحتفظ بهما تاريخها. وفي هذا الإطار أيضا يشير الناقد "**زكي البحري**" بقوله: "التاريخ عنصر هام من عناصر الثقافة والتراث وهو أساس من أسس تكوين الهوية (القومية) لأي شعب أو أمة ".[3]

ونفهم من خلال هذا القول بأنّ ارتباط التاريخ بالثقافة من جهة والتراث من جهة أخرى ومن خلال مجمل العناصر التّي يحفظها التاريخ للأمة عبر مسيرتها يكون أساسًا قويًا من أسس تكوين الهوية ولذلك نجد الأصوات تتعالى من هنا وهناك بضرورة الاهتمام بالتاريخ للحفاظ على هوية الأمة. وهذا ما يذهب إليه **السحري** بقوله: "وخلال ظهور القومية العربية في العصر الحديث، رأت الأمة العربية في التاريخ عاملاً أساسيًا من عوامل توحد هذه الأمة لأنّ التاريخ يشكل بعراقة تكوينها".[4]

وبهذا نرى أنّ التاريخ عامل قوي في مفهوم الهوية، وبتجسيده قد لا تقوم لها قائمة، وإذا كان التاريخ كذلك في علاقته بالهوية بالنسبة للأمم فلا يمكن أن نستثني هذه العلاقة فيما يخص الجماعة.

ويمكن القول أيضا أنّ العلاقة بين الهوية والثقافة تتداخل مع الهوية والتاريخ لأنّ هويات تاريخية تكتسب خصائصها عبر متغيرات التاريخ لذلك نراها تركن إلى التراث

---

[1]– عبد الرحمان محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ص15.

[2]– مالك بن نبي: مشكلات الحضارة من أجل التغيير، دار الفكر، دمشق، 1995، ص70.

[3]– زكي السحري: دور التاريخ في تشكيل الهوية العربية www.ahlamontada.net

[4]– المرجع نفسه: www.ahlamontada.net

كتراكمات ثقافية تاريخية "إن البناء الثقافي والهوية التّي يؤسس لها يعتمد رموزا معينة وخطيرة: آثار آداب، خبرات، عادات، منجزات...ويحاول تصويرها كمنظومة متماسكة".[1]

وعليه فإنّ لكل أمة عاداتها وشخصياتها التاريخية وأماكنها المقدسة التيّ تعد أهم المكونات الثقافية للهوية التي تحمل بعدا تاريخيا عميقا والتّي تعد مسلمة لا يطالها التحريف أي (قاعدة مشروعة) لا يمكن حذف عنصر من عناصرها وإلاّ اختلت هذه القاعدة.

وتطرح الرواية التاريخ والهوية من منظور الإجابة على أسئلة الراهن أو الواقع الذي يواجهها "ففعالية وجود المادة التاريخية في ثنايا الخطاب الروائي لا تبقى على صفة جامدة بعيدة عن أثر الفاعليات النصية حيث أنّ المناقصة في هذه الحال باستطاعتها أن تقدم المعنى الموضوعي للتاريخ في إطار مقارنة التاريخ بالراهن وتقديم قراءة موضوعية لطبيعة المادة التاريخية على علاقتها بالحاضر".[2]

وما يمكن قوله إجمالا أنّ طرح الهوية في إطار علاقتها بالتاريخ يأتي لأنّه "كثيرا ما يكتب التاريخ الرسمي من وجهة نظر واحدة وتصف هوية الأقوى أو ذوو السلطان أو النفود فتعيد الرواية البحث عن مصدر هوية المهمشين والمقموعين الذين يحاولون طرح هوية بديلة داخل هذه النصوص للتخلص من هاجس الهوية الحقيقية التّي تسيطر عليهم".[3]

من خلال هذا القول يتضح لنا في معناه أنّ التاريخ الرسمي يمارس سطوته على كل ما يمُتُ بِصلة إلى المؤسسات السلطوية التّي تتمتع بالنفود والقوة، فالمؤرخ أو التاريخ الرسمي يحاول أن يُقولب الحقيقة ويجعلها على مقاس السلطة إلاّ أنّ كتابة التاريخ تستهدف بناء الهوية من خلال تشغيل الذاكرة واستخدام فعل التخييل، ومن هنا تبرز الرواية لتُعنى وتهتم بالثغرات والفجوات والهوامش المنسية والزوايا المعتمة التّي تجاهلتها كتابات التاريخ الرسمي بملئها وإضاءة المعتم من جوانبها.

---

[1]– سليمة مسعودي: العين الثالثة، تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكلونيالي، ص81.

[2]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسات في الفاعلية النصية وآليات القراءة)، عالم الكتاب الحديث، إربد الأردن، دط، 2010، ص412.

[3]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص129.

ثالثا: السلطة وكتابة التاريخ:

تتحرك عربة التاريخ بين زمان وزمان، أو تنتقل بنا من مكان ومكان ليضعنا التاريخ عند عهد من العهود أو حدث من الأحداث الكبرى لكن يظل الإنسان مادته الأولية والأساسية ولهذا كانت الرواية التاريخية فرصة حقيقية للهروب من الواقع والحاضر واستغلال التاريخ لتمرير أفكار معينة على الوضع الراهن وكل ذلك يتم وفق أسلوب روائي سائغ تمتزج فيه الخيال بمعطيات التاريخ الذي يتخذ ذريعة وشكلاً مغايرًا للحكي، ومن هنا تبرز السلطة لتعلن عن التصاقها واحتكاكها بالتاريخ محاولة أن تمارس عليه طقوس الهيمنة والتسلط وتقنية إعادة عجنه وتشكيله بحسب معطياتها الإيديولوجية ومطامحها ومصالحها الخاصة لذلك نتساءل:

كيف تتجلى علاقة السلطة بالتاريخ؟ وما هي الأساليب التي تتخذها وتستغلها السلطة لإعادة صياغة التاريخ؟

وهذا ما سنسلط عليه الضوء في العنصر الآتي:

1- تعريف السلطة:

شكل موضوع السلطة حيزًا هامًا في الفكر الإنساني وكذلك النقد الأدبي، لما له من إضافات في تفسير الظواهر السياسية والنفسية والاجتماعية، فالفرد محكوم بسلطة الإدارة التّي يعمل بها، وسلطة منظومة العقائدية التّي يؤمن بها وسلطة العادات والتقاليد التّي يمارسها، وسلطة الأسرة التّي ينتمي إليها، وسلطة الدولة التّي يعيش فيها، وهكذا فالإنسان محكوم بسلسلة لا متناهية من السلطات المحيطة به بشكل دائم مستمر ومتفاعل ومركب في آن واحد، مجموعة هذه التفاعلات شكلت له واقعة وهو بهذا المعنى مقيد بمفهوم السلطة مند صغره حتى غدت في لا وعيه جزءًا لا يمكن الفصل بينهما واستحالة العيش خارج نطاقها. وبهذا فقد تعددت تعريفات السلطة نظرًا لتعدد التوجهات الفكرية، فهو مفهوم زئبقي لا يمكن الإمساك به ولهذا سنحاول إعطاء مفاهيم جزئية حول هذا المصطلح:

فالسلطة:"هي القدرة على فرض الإرادة على الآخرين كما تعرف أنّها: إمكانية فرض الإرادة الخاصة وسط علاقة عامة، وبالرغم من أنّ السلطة ليست محصورة بالمعنى السياسي فقط إلّا أنّها ولوقت طويل ارتبطت به، وقد اهتمت الفلسفة السياسية بتحرير سلطة الدولة."[1]

ونفهم من خلال هذا التعريف أنّ السلطة هي فرض قوة أو إرادة عامة على الخاصة، ولهذا فالسلطة إذا ذكرت في موضع ما ليس بالضرورة أن تكون سلطة سياسية، بل تشتمل على العديد من المجالات كالدين والأسرة والدولة، وفي أي مكان تكون فيه أي مجتمع، سواء أكان هذا المجتمع واسعا أو ضيقا.

كما نجد " **ماركس فيبر**" **(M. WIBER)** يعرفها على أنّها:"إمكانية خضوع جماعة معينة لأمر محدد المضمون ".[2]

ويعني هذا أنّها مجموع السلوكات التّي تخضع لضوابط باعتبارها جزءا من المجتمع السلطوي.

---

[1]- علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية(الكشف لما هو كائن والخوض فيما ينبغي للعيش معا)، دار الروافد الثقافية بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص18.

[2]- نيكوس بولانتزاس: السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية، تر:عادل غنيم، دار ابن خلدون للطباعة والنشر، ط1 بيروت، 1983، ص187.

أمّا "**ميشال فوكو** "(**Michel Foucault**) فقد أتى بنظرة جديدة عن السلطة بتفسير مغاير لها فيقول: "إن السلطة ليست شيئا نحتكره أو ندعه يفلت من أيدينا، إنّما تمارس انطلاقًا من نقاط لا حصر لها، في خضم علاقات متحركة لا متكافئة ".[1]

وعليه فالسلطة عند فوكو ليست شيئًا قابلاً للامتلاك، وهي تتمثل في شبكة العلاقات الاجتماعية المزروعة في كل مجتمع، وهذه العلاقات هي علاقات قصدية وليست ذاتية ولها أهداف مسطرة.

2- علاقة السلطة بالتاريخ:

للسلطة نفوذ على كل مجال، ويمثل التاريخ حقلاً خصبًا تمارس فيه السلطة هيمنتها لأنّها العصب المحرك لجل الخطابات التاريخية وذلك بفضل الهيمنة والقوة التّي تفرضها على مدوني التاريخ، للتعبير عن كبريائها وحبها لإخضاع الآخر، لأنّها بكل تجلياتها ترغب دائما في إضفاء شخصيتها على كل حقل مهما كان نوعه.

ولمّا كان التاريخ هو كل شيء مضى وبقى تأثيره مستمرا إلى الحاضر، فإنّه ما لبث يشكل هاجسا بالنسبة للسلطة، هذه الأخيرة حاولت نسج علاقة مع التاريخ بمحاداته تارة وتنقيحه تارة أخرى فتكونت بينهما علاقات متباينة النوع. "وإذا كان التاريخ هو مفاتح العقل فإنّ السلطة هي مفتاح التاريخ".[2]

وهذا اعتراف واضح على أنّ السلطة والتاريخ متكاملان فوجود الأول"التاريخ"سبب في وجود الثاني "السلطة"، فإذا كان العقل هو قاعدة العلم والعمل، فإنّ السلطة هي صانعة التاريخ، "ولهذا فالسلطة قد فعلت كثيرا في التاريخ، والتاريخ فعل كثيرا في العقل، ولفعل السلطة في التاريخ أي لـ "تاريخ السلطة"، ولفعل التاريخ في العقل أي لـ "سلطة التاريخ" فأمّا تاريخ السلطة فقد أورث هذا العقل خضوعًا شبه كلي للحكومة بالمعنى المطلق.وأمّا سلطة التاريخ فقد أورثته خضوعا شبه كلي للماضي بالمعنى المطلق كذلك".[3]

---

[1]- نيكوس بولانتزاس: السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية، ص187.

[2]- عبد الجواد ياسين: السلطة في الإسلام، (العقل الفقهي السلفي بين النص والتاريخ)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2، 2000، ص8.

[3]- المرجع نفسه، ص8.

ويتضح من خلال هذا القول أنّه يمكن أن يحصل تضاربا بين فعل السلطة وفعل التاريخ فكل يحاول بسط سيطرته على الآخر دون اللجوء إلى العقل والمنطق، لكن هذا لا يلغي وجود العقل تماما، غير أنّ المشكلة تكمن في مسألة إلى أي طرف يخضع العقل للسلطة أو للتاريخ، هنا يحصل الحل سريعًا فدائما ما يميل العقل للطرف الأقوى بسبب سيطرة الأكثر هيمنة.

وعندما ننظر إلى تفاعل السلطة والتاريخ ومعهما العقل من زاوية أدبية فإنّ هناك شأن آخر ذلك أنّ الأديب والروائي خاصة، غالبًا ما يكون متأثرًا بواحد من تلك القوى (السلطة العقل التاريخ) ولإيديولوجية الأديب كلمة في هذا الأمر" غير أنّ هذا الكشف لتناقضات السلطة لم يكن كشفًا موجهًا لممارستها فحسب، وإنّما كان كشفًا لتناقضات الأبعاد الإيديولوجية والثقافية التّي شارك الروائي في تبرير وجودها وصيرورتها من خلال لعب دور الوسيط الضروري العابر لمسافة التناقضات الفاصلة بين طموحات السلطة السياسية المرحلية وهي تحاول أن تطيل من عمر قناعتها الإيديولوجية، وبين الزخم التاريخي المأسور في بوتقة الحراك الاجتماعي المستعد بصورة غير منتظمة للانقضاض على الحادثة التاريخية من أجل إعادة تشكيلها تشكيلاً مغايرًا. ولعل دور المثقف، الروائي خاصة–لأنّه أوكل لنفسه مهمة إعادة قراءة التاريخ من وجهة نظر ممتعة–، لم يتعد حتّى في حالات التناقض الصارخة بينه وبين سلطة المرحلة.[1]

ويتبين هنا أنّه غالبا ما يحاول الروائي كشف النقاب عن الحقائق والتفاعلات التّي تدور بين السلطة بأنواعها وما تحاول الهيمنة عليه، وهذا يكون حسب إيديولوجية الروائي وبهذا تتعرض الأحداث إلى بلورة جديدة مغطاة بإيديولوجية الروائي، هنا يفتح المجال أمام لاعب آخر وهو الإيديولوجية والثقافة، لأنّ إعادة تشكيل الأحداث سببها تدخل الإيديولوجيات في غالب الأحيان.

إذا كان الروائي يحاول دائمًا إيجاد مخرجا للمشكلات بأنواعها بقالب أدبي، فإنّ الإمبراطورية التي غالبا ما تكون العدو الرئيسي للروائي تحاول احتواء الوضع سياسيًا

[1]– عمر عيلان: الإديولوجيا والنص الأدبي، نقلا عن الأدبي والإديولوجي في رواية التسعينات (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، أمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر (معهد الآداب واللغات ،المركز الجامعي بسعيدة) 16/15 أفريل، 2008، ص، 55.

واجتماعيًا وثقافيًا لما يخدم توجهاته فنقع بين متناقضين هما السرد والإمبراطورية حيث " تتخطى الإمبراطورية الأعراف المحددة لمفهوم الهوية، وتطلق عنان الحركة لشخصياتها عبر التاريخ، ثم إنّها تمنح الشرعية لممارسة الهيمنة الشاملة لسلطاتها حيثما امتد نفودها، فتبتكر جملة من المرويّات السردية تُعيد بها توظيف مفاهيم الحياة كلها، معتقدة أنّها تعرض خلاصًا نهائيًا للمشكلات الدينية والدنيوية عند شعوبها، فهي بذلك تتجاهل شروط الواقع، ولا تعترف بها وتسقط في التجريد المطلق فتنحسر فعاليتها بمرور الزمن وتتفكك، إذ تكف عن الوفاء بحاجات الشعوب بمقابل الإفراط بالوعود الكبرى، ويفضي ذلك إلى انهيار الإمبراطورية بسبب النزاعات المنبثقة من عمقها ".[1]

إن هذا يدل على أنّ الإمبراطورية تعمل على توجيه توجيه السرد فيصبح سردًا موجهًا لخدمتها، إلّا أنّ خدمة السرد للإمبراطورية لا تدوم طويلاً بسبب الاختلاف في وجهات النظر وعدم تقبل السرد لما هو غير منطقي ضمني.

ونجد أنّ **إدوارد سعيد** يعترف بصعوبة الربط بين الثقافة والفن وانخراطهما وتشابكهما مع الفضاء الإمبراطوري، ويعرف الإمبراطورية بأنّها " علاقة رسمية أو غير رسمية تتحكم فيها دولة ما بالسيادة السياسية الفعالة لمجتمع سياسي آخر ويمكن تحقيق هذه العلاقة بالقوة أو بالتعاون السياسي، أو بالتبعية الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية " [2]، فجوهر الإمبراطورية هو القوة والهيمنة والاستحواذ والتوسع والمصادرة على حساب شعوب أخرى توصف بالمتوحشة أو الدونية أو المتخلفة. على الرغم من احتمال وجود صيغ أخرى لهذه العلاقة كالتعاون أو التبعية، غير أنّها صيغ تلطيفية للوجه الحقيقي للفضاء الإمبراطوري القائم على ركيزة القوة.

والسرد عادة يرتبط بالقوة "من يملك سلطة السرد هو من يتحكم في تمثيل الآخر ومفصلة العالم وفق رغبته في الهيمنة، ويفرض حالة الصمت عليه ".[3]

---

[1]– عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي، (السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، ص17.

[2]– إدوارد سعيد: من نقد الخطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ميم للنشر، الجزائر، ط1،2018، ص276.

[3]– محمد بوعزة: سردية ثقافية، (من سياسات الهوية إلى سياسات الإختلاف)، مقاربات فكرية، دار الآمان، الرباط، ط1، 1435، 2014م، ص38.

ويتضح من خلال هذه المقولة أنّ من يمتلك سلطة السرد تكون له الهيمنة الكبرى على الآخر من خلال العمل على إسكاته وتهميشه وإلغائه. ورفضًا لهذا التهميش الذي فرضه السرد الإمبراطوري ظهر سرد مضادًا كنتيجة لهذا السرد حاول تفكيك مقولات السرديات الكبرى وذلك من خلال السرد "جاعلين منه أداة لنقد ومساءلة خطاب السلطة المنغلق للحفر في ثنايا التاريخ بوعي متعدد الرؤى بحثًا عن النتوءات والاختلافات التّي تعيد للآخر المغيب أو المقموع صوته وحريته في تمثيل ذاته. ".[1]

إذ يمثل السرد إحدى الوسائل المشروعة – في نظر الروائيين – بما أنّه يستطيع العمل والتفاعل مع كل القضايا المسكوت عنها بحرية ولو نسبيًا، نظرًا لما له من طرق مختلفة تمكنه من الغوص في كل موضوع مهما كان خطيرًا، فالسرد يُكيّف نفسه حسب الموقع الذي يوجد فيه إضافة إلى قوة الكشف "وما يؤكد هذا الطرح ما ذهب إليه **إدوارد سعيد** في كتابه الاستشراق والثقافة والإمبريالية وفي تحليل الخطاب في سياق أوسع للسيطرة والمقاومة وإعادة كتابة تواريخ من منظور نقدي يكشف المسكوت عنه في الذاكرة."'.[2]

وقد عُرف هذا النوع من الكتابة بالسرديات المضادة والتّي تعني "تفكيك الصور النمطية المتحيزة إيديولوجيًا للمركزية الغربية، منطلقة من الوعي بأهمية امتلاك سلطة الكلمة والصوت في تمثيل الذات ".[3]

وتذهب "**هيلين جلبرت**" (**Helen Gilbert**) إلى مسألة مهمة مفادها أنّ كتابة سرد مضاد لا تتوقف عند حدود إحلال نص مكان نص آخر، أو على حضور نص معتمد في نص كتبه الأصلاني، على شكل تناص، ولكن ما يجعل من السرد مضاد هو تفكيكه لدوال السلطة والقوة الفاعلة داخل النص المعتمد، كما يسعى إلى تحرير التمثيل représentation من قبضة هذا النص، وهو بذلك يتداخل مع هذا النص فيما يتعلق بالمشروطية الاجتماعية.

---

[1]– إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط ،2012، ص78.

[2]– ينظر:محمد بوعزة: السرديات الثقافية، ص40.

[3]– لونيس بن علي: إدوارد سعيد، من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، (كيف نؤسس للوعي النقدي؟)، دراسة نقدية، ميم للنشر، الجزائر، ط1،2018،ص322.

وأنّ هذا السرد لا يقوم إلاّ على عملية كتابة أو تمثيل النص الكولونيالي، لكنّ هذه العملية تقوم بتفكيك مظاهر السلطة الكولونيالية وتحرير صورة الذات التّي صوّرت التابع ـ الآخر ـ خارج شرطيته الاجتماعية.[1]

من خلال ما ذكرناه سابقًا وبعد تتبعنا لعلاقة السلطة بالتاريخ وكيف أنّ السرد الأداة التّي تتفاعل مع جُل القضايا المسكوت عنها، نجد أنّ ما يجمع بين السلطة والتاريخ هي تلك العلاقة المتينة، إذ لا يوجد تاريخ يخلو من السلطة، السلطة هي من تُحاول أن تفرض هيمنتها على التاريخ وتصوغه وفق مصالحها العامة والخاصة، إلاّ أنّ هذا لا ينفي وجود الصراع والتناقض الأزلي بين السلطة والتاريخ.

[1] ينظر: لونيس بن علي: إدوارد سعيد، من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص323.

الفصل الثانـي:

التخييل التاريخي في روايـة الرّايس لـهاجر قويدري

أولا: عناصر السرد في الرواية:

1-الشخصيات.

2-المكان.

3-الزمن.

ثانيا: التخييل التاريخي وهاجس الهوية.

ثالثا: السلطة وكتابة التاريخ.

أولا: عناصر السرد في الرواية:(les élément de la narration dans le roman)

1ـ الشخصيات:(les personnages)

تُوكِلُ الرواية ببث مضمونها للشخصيات بالدرجة الأولى باعتبارها نموذج مقصود اختيارها وموطن لاهتمام الكُتاب بها، وهذا ما يؤكده "**محمد غنيمي**"في قوله:" إنّ الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة مند أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة، المنفصلة عن محيطها بل ممثلا في الأشخاص."[1]

إذًا فالشخصية عنصر أساسي في تكوين الخطاب الروائي وتُعد بمثابة الجسد المرتبط بالروح فهي دائمًا تكون متصلة بالعمل الروائي وبدونها لا يكتمل المعنى والهدف المراد تحقيقه.

الشخصية في الرواية نوعان وتتحدد في مستويين: " فالمستوى الأول يتمثل في الشخصيات التاريخية الصِّرفة الحقيقية التّي يُفرض فيها على الروائي الرّاغب الانطلاق بشروط معينة أتبثها التاريخ فلا يستطيع الروائي أن يقف أمامها إلاّ مُطيعًا، فأي مخالفة تلحق الشخصيات التّاريخية يفقد العمل مصداقيته على مستوى الحكاية، فالرواية التّاريخية تفرض صرامتها الوثائقية دائمًا، لذا فإنّ الروائي مُطالب بأنْ يُوفي الشخصيات الحقيقية حقها التّاريخي وهذا ما يُوقعه كثيرا في التسجيل والترديد فَيُقلص من أدبية هذا العمل."[2]

وعليه فالروائي في موضوعه يجب أن لا يتقيد بشرط وهو ألاّ يُغيّر من عمل الشخصية التّاريخية ويقوم باستبدالها بشخوص ووظائف أخرى وإلاّ وقع في مخالفة بحقها(تحريف التاريخ).

ويقول **فورستر:(forster)** "ولمّا كانت الشخصية التاريخية جزءًا لا يتجزأ من مادة تاريخية فإنّها تُقلل من حرية الفنان الروائي، إذ لا بُد لهذه الشخصية من أن تحتفظ بقدر

---

[1]–صالح رزقي: القصة القصيرة(دراسة نصية لتطوير الشكل الفني)، دار الغريب، ط3، 2001، ص291.

[2]–بدرة فرخي: بنية الخطاب الروائي الحديث، رواية تفنست لعبد الله الحمادي، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، العدد الثامن، مارس، 2008، ص130.

مميزاتها بوصفها شخصية عاشت في حقبة زمنية معينة وذلك حق أن لا يكون ثمة تصادم وتنافر بين الشخصيتين التّاريخية عموما والروائية المأخودة عنها."[1]

ولذلك ابتكر الروائيون غير هذه الطريقة للتعامل مع هذا اللّون من الشخصيات وهي الشخصيات الثانوية والتّي استنتجوها ووظفوها من تصوراتهم وتخيّلاتهم.

أمّا "المستوى الثاني يتمثل في الشخصيات التّاريخية المتخيّلة وتُعدُ الهدف الأسمى للروائي وهذه الأخيرة لا تُشكل خُطورة في استعمالها تلك التّي تُشكلها الشخصية التّاريخية التّي يفرض كثير من الروائيين إلقاؤها في ظل أو استخدام أسلوب التلميح والإشارة في واجهة العمل في حين تقبع الشخصية التّاريخية في المؤخرة."[2]

في هذا المستوى الروائي لا يتقيد بشرط ويستعمل الشخوص بحرية أو كما يشاء.

أ-تعريف الشخصية:

إنّ الشخصية هي " كل ما شارك في أحداث الرواية سلبًا أو إيجابًا أمّا من لا يُشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل تُعد جزءًا من الوصف."[3]

فالسرد يمثل سيمات الشخصية ومواقفها، وتُعد جزءًا من البناء الفني والجمالي في النص الروائي إلى جانب المكان والزمان.

ذكرت الروائية "هاجر قويدري" مجموعة من الشخصيات الرئيسة لمكانتهم التّي احتلوها على أرض الواقع، لكنّ المبدعة بفراستها وحذقها الفني ساهمت في استغلال هذه الحقائق التاريخية وإدخالها في نص الرواية بطريقة إبداعية فنية تخييلية، فلم تنقل التاريخ بطريقة آلية ميكانيكية، كما لم تعكسه بصورة تقريرية حرفية فقد عملت على تجميل التاريخ وتحريك اللقطات التاريخية من خلال استغلالها لمجموعة من الشخصيات المرجعية والثانوية.

---

[1]-بدرة فرخي: بنية الخطاب الروائي، ص130.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 2009، ص68.

✓ **الشخصيات المرجعية:(les personnages référentiels)**

وسميت بهذا الاسم لأنّها مستوحاة من الإطار الثقافي أو الديني أو الاجتماعي والمرجعية في مفهوم اللّساني "هي الوظيفة التّي يُحيل بها الدليل اللّساني على موضوع العالم غير اللّساني، سواء كان واقعيًا أم خياليًا."[1]

أي أنّها هي الخلفية المبرزة للواقع أو اللّاواقع، وعلى هذا الأساس " تُحيل الشخصية المرجعية على الواقع غي النصي extra ـ texteul الذي يُقرره السياق الاجتماعي أو التاريخي."[2]

وفي تعريف آخر" هي شخصية ذات أنواع تُحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أنّ مقروئيتها تضل دائمًا رهينة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وهي تعمل أساسًا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا الثقافية."[3]

فهي واسطة من خلالها يتم ربط ذهن القارئ بالمرجع سواء كان تاريخيًا أو اجتماعيًا فهي حَبْسُ النبض لمدى تطلع القارئ على الواقع، أمّا بالنسبة " لفيليب هامون" فقد جعلها ضمانة لما يسميه " **بارث**" "الأثر الواقعي" وعادة ما تثير هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل."[4]

✓ **الشخصيات الرئيسة:(les personnages principaux)**

- **الرّايس حميدو:**

وهو شخصية نامية ورئيسة كما أنّه أيضًا من الشخصيات المرجعية التّي أسهمت في تبلور وتطور أحداث الرواية كونها جاءت عنوانًا للرواية (الرّايس)، وذلك للدور المحوري الذي تقوم به، بالإضافة إلى ذلك فإننا لا نجد للرّايس "حميدو" حضورًا شخصيًا في هذا المنجز السردي فوجوده كان مرتبطًا بما يسرده الرواة في مقاطع الرواية وذلك من خلال استحضار الذاكرة التاريخية.

---

[1]– رشيد بن مالك: السميائيات السردية، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص130.

[2]–المرجع نفسه، ص131.

[3]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص35.

[4]–فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّدقية، سوريا، 2013، ص36.

تتميز شخصية الرّايس"حميدو"على مستوي العمل السردي بقوة رمزيتها ودلالتها، فهي تحمل دلالة القوة والرجولة والشهامة والشجاعة، لكنّ الروائية أضفت على هذه الشخصية طابعًا تخييليًا حيث أعطت وصفًا جسمانيًا "لحميدو" لم يرد في سيرته الذاتية وهذا ما يؤكده قول مريم: "كنت أراه قادما نحوي، بقوامه المَكْتَنز وعضلاته المفتولة بشاربه الطويل وعيونه التّي تخبئ كل طفولتي"[1] .كما تقول في السياق نفسه وهي تصف لون عيونه "عدت بالعمر إلى سن الخامسة، عندما أتى حميدو إلى زيارتنا صيفا لقد خطفتني عيونه مند النظرة الأولى لأنّها كانت بلون البحر..."[2]

والملاحظ من خلال هذين المقطعين أنّ الروائية "هاجر قويدري" أضفت على شخصية "حميدو" بُعدًا تخييليًا يتلاءم مع تجربتها الإبداعية حيث اعتمدت على القليل من التوثيق والكثير من التخييل حتىّ لا تقع في فخ التّأريخ، وتُضفي على روايتها الطابع الجمالي والفني.

كما قدمت الروائية شخصية "حميدو" بالإضافة إلى صفات الشجاعة والقوة، شخصية محبة وحنونة وتجلت في قصة حبه لابنة خاله "مريم" وهي قصة متخيلة لم يرد ذكرها في التاريخ.

وسيرة الرّايس "حميدو" الذاتية لأنّها من نسج خيال الروائية حاولت من خلالها إضفاء التشويق والإثارة على روايتها حتّى تجنب القارئ الرتابة والملل الذي يتركه السرد التاريخي الصرف، ولهذا يعتبر التخييل أحد الآليات التي تساعد الروائي على إضفاء الفنية والجمالية على عمله الإبداعي، فالمتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع التاريخي "بقدر ما ينهب منه عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبر عن رؤيا خاصة للتاريخ والواقع."[3] وبذلك فإنّ الافتراض التخييلي "يحتاج دائما إلى صنعة روائية مستنبطة لشروط كتابة الكتابة الفنية، تستطيع أن تظهر المتخيل والواقعي داخل بنية عليا تجعل من انسجامها وجها لعملة دلالية واحدة."[4]

---

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، منشورات ضفاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2015، ص60.

[2]– المصدر نفسه: ص19

[3]– أمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المقابل إلى المختلف، ص55.

[4]– عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، ص156.

كما يتجلّى التخييل التاريخي كذلك في شخصية "حميدو" في قصة موته والوصية التّي أوصى بها بأن يُرمى في البحر، حيث جاء في سيرته الذاتية "أنّه طلب من بحارته رميه في البحر في حال استشهاده."[1]

انطلاقا من هذه الحادثة التاريخية عملت الروائية على تطويعها لتخدم تجربتها الفنية الإبداعية، وهذا ما تؤكده الروائية على لسان علي طاطار "لو حدث لي شيء في البحر فلا تأخدودني إلى اليابسة قل لهم يا عليلو أن يرمو بي في عمق البحر حتى أتناغم مع السكينة وأشفى من هذا العالم الصاخب."[2]

وممّا يلاحظ هنا أنّ الروائية قد اشتغلت على هذا الحدث التاريخي وأضفت عليه صبغة جمالية فنية وذلك من خلال إعطاء اسم لذلك الشخص الذي أوصاه "حميدو" وهو "علي طاطار" والذي لم يأت ذكره في كتب التاريخ، كما لم يذكر الحوار الذي دار بين الرّايس "حميدو" والأشخاص الذين أوصاهم على عكس الرواية التي بيّنت لنا الحوار الذي دار بين "علي طاطار" و"حميدو" لتُضفي على الرواية حركية من خلال الأفعال و الأقوال.

من خلال تحليلنا لهذه الشخصية يتضح لنا أنّ الرّايس "حميدو" عّرفنا على العقلية الثقافية والتراثية والدينية في ذلك الوقت كما قادنا لمغامراته التي خاضها في غمار البحار ليعرفنا على شخصية الرّايس الجزائري في حمايته للدزاير من التعسف الخارجي، وقد تكون هذه الشخصية موجودة الآن ولكن ليس بثقافة هذا العصر، وهو فرد يمثل مجتمع بأسره في تلك الفترة.

- **مريم:**

وهي أحد الشخصيات الرئيسة، كما تعتبر من الشخصيات النّامية التي ساهمت بشكل كبير في تطوير أحداث الرواية.

ويحمل اسم "مريم" عدّة دلالات منها الصبر وقوة التحمل والمعاناة، انطلاقا من اسم "مريم" العذراء أم عيسى عليه السلام، إذ نجد الروائية في تناص مع قصة مريم العذراء من ناحية الاسم فكلاهما يحمل الاسم ذاته، وكذلك من ناحية المعاناة والصبر وتَحمل الصّعاب فكليهما يتيما الأبوين.

---

[1]–ويكيبديا: الموسوعة الحرة، wiki« HTTPS://ar.m.wikipedia.org.

[2]–هاجر قويدري: الرّايس، ص112.

" فمريم" تُعد بمثابة معادل موضوعي لمجتمع بأسره، لأنّها جسدت وبحق معاناة معظم النساء في تلك الفترة من خلال ما عاشته، وشخصية" مريم" هي شخصية متخيّلة في الرواية لم يرد ذكرها في كتب التاريخ إذ اعتبرنا أنّ الرواية بمثابة سيرة ذاتية للرّايس "حميدو".

وعليه فهي "تُعد شخصية مكملة لمشروع وضعه الروائي وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات، التّي لا تجدها مرجعية ولا تقيّدها نصوص التاريخ القديمة فهي ليست وليدتهم إنّها وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو الخاص."[1]

لقد وفقت الروائية في تصوير معاناة "مريم" جرّاء حبها "لحميدو" وانتظارها له ليتزوجها وهذا ما تؤكده الرواية في قول مريم " أنّ هذا هو عامي السابع منذ أن تقدم حميدو لخطبتي ولم نتزوج بعد."[2]

وهذا المقطع يدل على حجم الحسرة والألم الذي تعانيه البطلة من جراء انتظارها لحميدو وهذا دليل واضح على صبرها وحبها الشديد له فهي لم تتوقف عند هذا الحد بل انتظرته 24 سنة.

وعليه فإنّ النص الروائي ليس مرآة للواقع أو تدوينا للتاريخ بل هو نص إبداعي متخيل يقوم بعملية إنتاج جمالية، فالراوية لا تنقل التاريخ وإنّما تسائله، ولا تلتزم بصرامته وإنّما تعيد صياغته وتوظفه في عملية بناء جديدة.

وانطلاقا من هذا الطرح إنّ هذا النص السردي يسعى إلى تجنب المطابقة، ويعطي لخطابه خصوصية فنية إبداعية، وهامشا كبيرًا للتخييل والدليل على ذلك قولها: "فرحت كثيرا لأنّ حميدو ترك البحر، ولم يعد يعمل لحساب الداي، كان ذلك خبرا رائعا جدا، خاصة وأنّني علمت أنّ البحرية الأمريكية قد أعلنت الحرب على شمال إفريقيا وعقدت من أجل ذلك اتفاقا مع البرتغال لتأديب سفن القراصنة."[3]

ويتضح هنا أنّ "حميدو" في فترة معينة ترك العمل لحساب الدّاي، وقد ذكرت كتب التاريخ هذه الحادثة، لكنّ الروائية استغلتها لخدمة مسار الرواية وأضافت لها نوعا من التخييل والجمالية الإبداعية.

---

[1]–نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، ص233.

[2]–هاجر قويدري: الرّايس: ص58.

[3]–المصدر نفسه: ص181.

إذن فشخصية "مريم" هي شخصية حيوية وفعالة داخل الرواية ساهمت بشكل كبير في تطور الأحداث، كما أنّها أضفت جمالية للرواية، باعتبارها شخصية متخيلة، حاولت من خلالها الروائية الجمع بين الواقعي والتخيلي،"لأنه يمثل حجر الزاوية في العمل الروائي خاصة إذا اقترن بالجانب التاريخي ليرسم من خلاله الكاتب لوحة فنية تعبر عن أحاسيسه ومشاعره المرتبطة بهذا الواقع."[1]

ويتبيّن لنا أنّ الرواية التّاريخية لا بُد أن تعتمد على المزاوجة بين الواقعي والتخييلي حتّى تبتعد عن صفة التأريخية والتوثيقية وتُضْفي على العمل الروائي الجمالية والفنية.

- **بفاريتو:**

يُعد سارد داخل حكائي لأنّه شخصية من شخصيات الرواية فقد جاءت كل أحداث الرواية مروية على لسانه، وهو أحد المحركات الأساسية لكل الشخصيات التي بُنيت عليها أحداث هذه القصة وهو أيضا من الشخصيات النّامية والمتطورة التّي أسهمت كثيرا في تطور أحداث الرواية، نظرا للدور الكبير الذي قام به في سير الأحداث.

وشخصية "بفاريتو" هي رمز للوفاء، والصديق الأمين، لأنّه كان صديق "حميدو" وذراعه الأيمن والمشارك في كل رحلاته البحرية.

وهي شخصية متخيلة ليس لها وجود على أرض الواقع وقد عمدت الروائية عن طريق التخييل إلى ذكرها، وذلك لتزود الرواية بحنكة إبداعية فذة من خلال تجريد التاريخ، وقد اعتمدت على الشخصيات المتخيلة، لأنّها الملاذ الآمن الذي يلجأ إليها المؤلف بعد أن يصعب عليه الأمر في تحريك شخصياته التاريخية وتُعد شخصية "بفاريتو" من الشخصيات الرئيسة في الرواية لأنّها جزء لا يتجزأ من البناء الروائي الذي بنت عليه الروائية روايتها ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه في الرواية لأنّه ركيزة أساسية.

وقد استهلت الروائية في حديثها عن "بفاريتو" بوصفه "بأنّه أحد الأشقياء، الذين أرسلتهم الدولة العثمانية إلى إيالة الجزائر من قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص وذلك من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي والدولة العثمانية"[2] .

---

[1]–بن مصطفى محمد: التاريخي والمتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد المالك مرتاض، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، 2014 ،2015، ص12.

[2]–هاجر قويدري: الرّايس، ص05.

كما تظهر هذه الشخصية من بداية الرواية إلى نهايتها، لأنّها شخصية فاعلة ومتطورة ساعدت في تطور الحدث، فنجد الروائية اعتنت كثيرا بهذه الشخصية وصورت لنا حالة البؤس والشقاء الذي عانت منه منذ طفولتها حيث تقول: "عندما ولدت لم تكن أمّي قد بدأت مهنة التسول بعد، كانت تعيش على بيع السمك الذي يجمعه والدي كل صباح من بقايا مراكب الصيد الذي كان ينظفها (...) إلى حين ذلك اليوم الذي ذهبت لأبحث عنها فوجدتها تتسول برفقة السلة الفارغة عدت أدراجي وأنا ألعن السلة".[1]

وهي هنا تعتمد على الذاكرة لتعرفنا بماضي الشخصية وأهم الظروف والأزمات النفسية التّي تأثر بها في ماضيه فربطت بين الماضي المؤلم والحاضر. وشخصية "بفاريتو" من الشخصيات التي تعاني اضطرابات عديدة وصراعات داخلية كثيرة وخاصة تلك المتعلقة بهويته الدينية فهو كان مسيحي واسمه "بفاريتو" لكنه عندما جاء إلى الدزاير غير اسمه إلى "علي طاطار" واعتنق الإسلام ليبقى ضائعا بين هذين الاسمين ويعيش حالة من اللاّهوية.

وقد كان اسم "علي " ذا دلالة تاريخية ترمز إلى الصحابي الجليل "علي بن أبي طالب" الذي كان يتميز بالرزانة والحكمة والقوة وهي الصفات التي نجدها مشتركة بينه وبين "علي طاطار" في الرواية، وبهذا فالروائية لم يكن اختيارها للأسماء عشوائيا بل نجد أنّها جعلت من كل اسم تناص معه من التاريخ حيث " يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئية وللشخصية احتماليتها ووجودها، ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية."[2]

بمعنى أنّ للشخصية دور مهم في بناء أحداث الرواية، فيكون لزاما على الروائي أن يختار لها الاسم الذي يحقق للرواية وجودها.

عالجت الروائية أيضا قصة الحب الكبيرة التي جمعت "علي طاطار" "وليندا" حيث تقول على لسان بطلها "رأيت ليندا لأول مرة في ذات اليوم الذي دفن فيه القس لستيرو كانت برفقة أمها...أنا أيضا فقدت بعض عقلي حينها وقعت في حب ليندا منذ سذاجة

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص11.

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247.

سنواتي الثماني ولقد أدركت على الفور أنّ ليستيرو أهداني إياها لتملأ قلبي ولم يجعلني أنتظر، لقد كان ذلك في يوم جنازته"[1].

وهذا ما يتماشى مع الحكي التاريخي فـ "بفاريتو" بمثابة الراوي الذي يحكي القصة وهو كذلك الرابط بين جميع الشخصيات والمحرك الأساسي لكل أحداث الرواية.

وعليه فإنّ أبرز ما يلاحظ في رواية "الرّايس" هو طريقتها التّي اعتمدت على أكثر من راوٍ وهذا على خلاف الروايات التقليدية أين نجد لها بطلاً ساردًا واحدًا عليمًا يروي الأحداث فيسرد الوقائع ويتعامل مع الشخصيات ويُجسد عنصر الصراع فيها، أمّا تعدد الرواة فهو شيء جديد لم تعهده الرواية التقليدية "ولا شك في تعدد الرواة والمواقع مؤهل لأكثر من الراوي الممثل والراوي العالم بكل شيء لتقديم بناء روائي مقنع مؤثر، ذلك أنّ الراوي في هذه الحال يختفي ويترك النص لعدد من الرواة لكل وجهة نظره في الحكاية الروائية ."[2] وهذا ما يتماشى والطابع التاريخي لموضوع الرواية.

بمعنى أنّ الراوي لا يتدخل في عملية السرد بل يتركه لمجموعة من الرواة تحمل على عاتقها مسؤولية نقل الأحداث، كل حسب وجهة نظره ومن هذا المبدأ تكونت "الرّايس"، حيث تركت "هاجر قويدري" المجال لشخوص روايتها لسرد قصة البطل "الرّايس حميدو."

وهذا ما أكد عليه أحد الباحثين في إطار دراسته لهذه الرواية قائلا: "المدهش في هذا النص أنّ" الكاتبة نجحت إلى حد بعيد في تدوير عجلة السرد بين سبعة رواة (بفاريتو، مريم سيد علي، مصدق، تالار، يحي مديلي، جون جاكسون) تآزرت أصواتهم في سرد موضوع وحيد يوسع مدارات الأحداث والشخصيات والظروف المرتبطة بقريب أو من بعيد بحياة "الرّايس حميدو" الذي لم يكن أبدا من الرواة بل كان البطل المروي عنه بما هو الموضوع الرئيسي لحديث كل راو من الرواة السبع."[3]

حيث إنّ تلك الشخصيات السبعة هي تلك التّي حملت لنا أخبار " الرّايس حميدو" وبينما كان هو المتخفي الوحيد عن رواية الأحداث التّي تخُصه بالدرجة الأولى.

---

[1]–هاجر قويدري: الرّايس: ص15.

[2]–سمر روحي فيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص 16.

[3]–جميلة زيكو: الناقد محمد الأمين بحري في قراءة نقدية في رواية الرايس، أخبار ثقافية، المحور اليومي، egmihwar.com 8 جوان/2019، 10:00.

- **وكيل الحرج(سيد علي):**

وهو شخصية نامية ومتطورة، كما نجد اسم "وكيل الحرج" يحمل دلالة تاريخية مرجعية تحيلنا إلى فترة الحكم العثماني كما تدلنا أيضا على أهم مراتب البحرية في تلك الفترة ويعتبر "وكيل الحرج" هو أعلى مراتب البحرية الذي يراقب النشاط البحري من أعمال التّرسانة البحرية، وينظر في توزيع الغنائم.

فشخصية "سيد علي" هي إحدى الشخصيات المكابرة التّي تجسد صفات البحر في جبروته لا يعترف بأوجاعه لأحد من غير البحر، ولا يستسلم لضغوطات مهما كانت شدتها لم نره كثيرا في الرواية إذ كان موته في زنزانة مظلمة، بعدما حبسه "خير الدين" جراء أعماله السيئة أهمها: عدائه الشديد للرّايس "حميدو" وترصده الدائم به، وهذا ما يؤكده السارد في قوله: "ذهب حميدو إلى آرزيو لكنّ السيد علي لم ينسى الإهانة، لقد أرسل خلفه شخصًا ليغتاله أصاب حميدو في يده اليمنى بإصابة بالغة لكنه لم يصب روحه."[1]

فترمز شخصية "سيد علي" لسوء النهاية، وتحمل مغزى مفاده أنّ الإنسان مهما بلغ من جبروت وقوة وطغيان فإنّ نهايته الحتمية هي الموت لأنّه الملاذ الأخير للإنسان.

إذن فشخصية "السيد علي" من صنع خيال المؤلفة، أرادت من خلالها أن تقرأ جانبا من تاريخ الجزائر من خلال إخراج الأحداث كوقائع توثيقية إلى أحداث تشرك السلوكات البشرية الناجمة عن الوعي بالوجود قصد إثارة التجربة الخيالية من أجل الإمساك بالتاريخ الآخر الذي تثيره الذاكرة الممتدة عبر التخييل.

- **وكيل الحرج مصدق:**

وهو كذلك من الرواة السبعة، وهو الشخصية المحايدة الوحيدة في الرواية، كرّس حياته لخدمة الإيالة والبحر رغم عدم اقتناعه بذلك وتفكيره في معظم الأحيان بترك كل البلاد التي حملت له بعض مأساتها، بسبب عمله خلفًا للسيد "علي" "كنت أوصي نفسي بضرورة ترك البلاد كلما خرجت من زنزانته ولكنّني جبان أمام قرار يريحني مرات كثيرة نكون أشجع في تقديم السوء لأنفسنا ونعجز عن الرأفة بنا"[2]، وانطلاقا من اسمه "مصدق" فهو يحمل دلالة الصدق والالتزام.

---

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص57.

[2]–المصدر نفسه، ص53.

ونجد أنّ وظيفته الأساسية في الرواية هي السرد ليكمل ما بدأه الرواة الذين سبقوه حتّى يكون هناك تسلسل منطقي للأحداث حيث بدأ سرده من لحظة وفاة السيد "علي" وإقامته لعزاء له كما أوصاه قبل موته، لينهي سرده بفراره من الدزاير إلى اسكندرونة وذلك بمساعدة حميدو حيث يقول:" عندما وصلنا إلى اسكندرونة عانقت حميدو. عانقته بشدة، وخفت عليه كثيرا"[1].

إذن فشخصية "مصدق" شخصية مُكملة لأحداث الرواية وذلك لتُضفي عليها طابعًا جماليًا متمثلا في كثرة الرواة لأنّها تعتبر خاصية جديدة لم تعهدها الرواية التقليدية.

- **تالار:**

هي شخصية نسائية أطلق عليها السيد "علي" اسم "خضرة" لأنّ معنى اسمها هو "الخضرة" والذي يدل على الأمل والفرح والحياة، برزت في رواية "الرّايس" كشخصية فاعلة تروي الأحداث الخاصة بها، وتصف أحوال أختها "سيتا" فهذه الشخصية لم يرد ذكرها في الرواية بكثرة، على الرغم من كونها من الشخصيات المحورية، فقد اكتفت الروائية بإعطاء لمحة عن حياتها وبحثها عن أختها المفقودة حيث تقول: "في صغري كانت والدتي تقضي وقتا طويلا في غسل النباتات وتنظيفها لتصنع منها أدوية مختلفة، وكانت "سيتا" تسارع إليها، تساعدها تتعلم أسماءها، استطباباتها وكل شيء عن مكانها و أنواعها... كنت أطرز الزهور الحمراء والطيور البنفسجية وأحلق إلى الأفق الذي أتوق، صرت فيما بعد أخيط الملابس."[2]

وهي شخصية متخيلة صنعتها الروائية لإعطاء روايتها بُعدا تخيليا هذا من جهة، وإضفاء نوع من الحيوية من جهة أخرى وّذلك بغرض إبعاد القارئ عن الرتابة والملل والتي غالبا ما تلتصق بالروايات التاريخية.

- **جون جاكسون:**

وهو شخصية من الشخصيات المحورية، التي ساهمت في تطور الأحداث، فهو تاجر قماش أمريكي وأحد العملاء الأمريكيين الذين أفنوا حياتهم في خدمة البحر والبحرية الأمريكية بصفته ناقلاً الأخبار والمعلومات لصالح الأمريكان.

---

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص126.

[2]–المصدر نفسه، ص103.

كانت علاقة "جاكسون" بالرّايس "حميدو" علاقة وطيدة حيث يقول: "كان يشبهني بالفعل، منذ ذلك الوقت وهو صديقي الحميم الذي لم أخدعه."[1]

لذلك كان "جون جاكسون" يحذر "حميدو" من سطوة السفن الأمريكية وترصدها به "فرحت كثيرا لأنّ حميدو ترك البحر ولم يعد يعمل لحساب الدّاي، كان ذلك خبرا رائعًا جدًا خاصة وأنّني علمت أنّ البحرية الأمريكية قد أعلنت الحرب على شمال إفريقيا"[2] فرغم ولاء "جون جاكسون" للبحرية الأمريكية إلى أنّه كان يؤمن بقدسية القضية التّي يحملها "حميدو" وهي حماية إيالة تضم أهله وأبناء جلدته.

ونستنتج من شخصية "جون جاكسون" أنّ الروائية حاولت أن تقرب لنا جانبا من تاريخ الجزائر العثمانية المتمثل في الجانب السياسي الذي كان سائدا في تلك الفترة، وتنقل لنا الدسائس والمكائد التي كانت تحاك من قبل الدول الأوروبية على الأسطول الجزائري ومدينة الجزائر.

- **يحي مديلي (خوجة الغنائم):**

وهو من الشخصيات البارزة والمحركة للرواية، فهو يقوم بوظيفة كتابة الرسائل للدّاي كما يقوم بالخروج إلى الميناء مع وكيل الحرج لتدوين الغنائم وهذا ما يوضحه قوله:" كان كل شيء خاملا في حياتي كنت أجمع المال بهدوء وأقوم بعملي في قصر الدّاي، أكتب الرسائل وأخرج إلى الميناء مع وكيل الحرج لأدون الغنائم."[3]

وقد اتصفت هذه الشخصية بالجشع وحب المال وذلك من خلال التكالب على البحث عن الكنز المزعوم لوكيل الحرج الميت "السيد علي" الذي كان يضن أنّه مدفون في حديقة منزله حيث يقول في صدد البحث عن الكنز المزعوم " وسارعت إلى بيت السيد علي أحمل فانوسي، توجهت مباشرة إلى الحديقة الخلفية للمنزل عند حافة البئر وبدأت قلع النباتات التّي كانت تغطي ذلك الجزء المسيج بعد أن أبعدت القطة عنه، صرت أحفر وأحفر كالمجنون

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص181.

[2]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]– الرواية: ص81.

وعندما نال منّي العرق نزعت عنّي معطفي وشاشيتي السوداء، وبعد وقت من الحفر تحسست شيئا حاولت لمسه بيدي."[1]

كما تصور لنا الرواية أنّ "يحي مديلي" كان جاسوسا لفرنسا على الداي مصطفى باشا من خلال نقل كل الأخبار التّي تخص الإنجليز واتفاقياتهم مع الداي مصطفى باشا وهذا ما يتضح من خلال قول نفتالي ليحي مديلي" أريد تفاصيل أكثر من هذا الصلح يا يحيى، أنني جاد جدا فيما أقول، لا يمكن أن نعرف مدى دكاء الإنجليز، أنّهم يريدون عقد الصلح حتى يتمكن ريّاس البحر من الدخول والخروج بحرية عبر مضيق جبل طارق الذي تتحكم فيه البرتغال، ومن تمة يمكنهم ضرب السفن الفرنسية والأمريكية المتجهة إلى الشمال عبر بحر المانش."[2]

كما يقول في موضع آخر: "عليك أن تزودوني بكل ما تعرف، مهما كان الأمر بسيطا عليك أن ترصد حركات قنصل الإنجليز، لاتكن بخيلا في ذلك، سوف أدفع لك جيِّدا."[3]

وقد جسدت شخصية "يحي مديلي" صورة الرجل المحب للمال كما حاولت أن تجسد أيضا المعاناة النفسية التّي يعانيها "يحي مديلي" من جراء طغيان أمه التّي كانت متسلطة حاولت أن تلغي وجوده في البيت فهو بذلك شخصية متأزمة نفسيا تعيش الحرمان العاطفي والحب الذي لم يدق طعمه منذ ولادته.

✓ **الشخصيات الثانوية:(les personnage secondaires)**

رغم ما قيل في شأن الشخصية المحورية، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها، فالشخصيات الثانوية تلعب هي الأخرى دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي. فهي العنصر البسيط المساعد للشخصية الرئيسية وهي" مسطحة أحادية وثابتة، ساكنة واضحة، ليس لها أي جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي لا أهمية لها فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي، تقوم بأدوار محددة إذ ما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسة أو لإحدى

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص97.

[2]–المصدر نفسه: ص136.

[3]–الرواية: الصفحة نفسها.

الشخصيات الأخرى التّي تظهر بين الحين والآخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معين له فتظهر في أحداث ومشاهد."[1]

وهي أيضًا الشخصيات المتخيلة من طرف الروائية، فوجودها مرتبط بالرواية وتنتهي بانتهاء آخر سطر من هذا العمل، فلم يخلدها التاريخ على عكس الشخصيات الرئيسة، التي كانت لها مرجعية تاريخية فبالإضافة إلى ذلك فإنّ هذه الشخصيات أضاءت الثغرات المظلمة وتقوم بتزويد التاريخ بصبغة جمالية، فمنها من كان لها دور عابر لا يكاد يبدو حتى يختفي ومنها من ساهمت في تطور أحداث الرواية وهي كثيرة نذكر منها:

- **سيتا:**

وهي إحدى الشّخصيات الثانوية التي لها دور فاعل في الرّواية فهي أخت"تالار" وكانت سيتا فتاة أرمينيا، هاجرت مع عائلتها إلى صيدا مند طفولتها المبكرة، وكانت والدتها ابنة طبيب كبير، فتعلمت سيتا منهما مهنة الطب التي أضافت إلى رقتها ورأفتها وأصبحت الأشهر على الإطلاق في مرفأ صيدا."[2] وفي هذا المقطع بيان للحالة الاجتماعية التي عاشتها سيتا وعائلتها.

وقد أعطت الساردة وصفًا خارجيًا "لسيتا" حيث تقول على لسان سيد علي: "كانت جميلة بعيونها الخضراء الصغيرة ووجهها الدائري وشعرها الأسود الطويل."[3]

كما تصف لنا الساردة قصة الحب التي جمعت بين "سيتا" و"السّيد علي" الذي لم يعرها أي انتباه ولم يبادلها الحب نفسه الذي كانت تكنه له، حيث أخبرني سعدون: "فيما بعد أنّها وقعت في حبي لكنّني كنت فضا، مكابرا، ولم أستمع لخفقات قلبي يومًا، كان قلبي موجًا يلفظ كل شيء ولا يحتفظ إلّا بملحه."[4] وقد كانت نهاية سيتا الموت في الأخير.

- **ليندا:**

كانت أيضا لهذه الشخصية حضورا بارزا في الرّواية كشخصية متخيلة من صنع الرّوائية لتضفي على الرّواية متعة وتشويق وهذه الشخصية هي حبيبة "بفاريتو" التي أحبها

[1]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، ص56، 58.

[2]– هاجر قويدري: الرّايس، ص 47.

[3]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]– الرواية: ص48.

كثيرا لكنّه اضطر إلى تركها عندما نفي إلى الدزاير وقد اتفقا قبل مغادرته درمنجيلر" أنّ كنيسة باناجيا هي عنوان دائم حتى لا يفقد إحدانا الآخر."[1]

لكنّ "بفاريتو" أطال غيابه عن "ليندا" وعن بلدته لأكثر من 15 عاما لكي يقرر زيارتها في بلدتها ليتفاجأ بأخبار لم تسره حيث وجدها قد تزوجت ورزقت بثلاثة أبناء وهذا ما توضحه رسالتها الأخيرة التي تقول فيها: " أكتب لك هذه الرسالة من داخل كنيسة باناجيا: لأنّني لم أعد أسكن في درمنجيلر مند وقت طويل، لقد انتقلت أنا وزوجي وأبنائي الثلاث إلى جنوة، لم أتزوج ذلك اللّص ماكاريوس لأنّه ببساطة دخل السجن مرة أخرى، أنت لا تفارقني ومع ذلك أهرب في كل مرة إلى العناية بحياتي التّي تشكلت كما أرادت لها الأقدار، لقد صرت مؤمنة كثرة الانتظار تجعلك أكثر إيمانا، ومع ذلك لا أعرف متّى سأفلتك من حياتي."[2]

- **مزيان:**

وهو أخو مريم الذي جاء وصفه في الرواية على لسان مريم: " بأنّه أرق وأحن إخوتي مزيان الذي لم يجرحني ولم أسمع منه ما يزعجني يوما، إنّه الوحيد الذي لا يزال يتذكر أنّ في البيت أخت صغرى يتيمة ولا صدر ترتمي عليه، وليست خادمة تطبخ وتمسح، وتربي صغار إخوتها، مزيان بقية صالحة من وجه أمّي، لذا أشعر بأنّ مريم الصغيرة بعض روحه."[3]

وقد كان "مزيان" صديق"حميدو" المقرب الذي كان يذهب برفقته لتعلم الخياطة حيث تقول الساردة: " كانا يذهبان كل صباح برفقة أبي إلى حانوت الخياط الحاج مرزوق ولا يعودان إلاّ عند الغروب."[4]

كما كان يرافقه كل مساء ثلاثاء للاستماع إلى قصص ريّاس البحر وهذا ما يتجلّى في قول مريم: " لقد ذهبنا إلى الساحة المقابلة لجامع سيدي مسعود حيث يلتقي ريّاس البحر مع التجار ليبيعوا غنائمهم، ويسردوا حكايا بطولاتهم في البحار ضد الكفار."[5]

---

[1]- هاجر قويدري: الرّايس، ص42.

[2]-المصدر نفسه: ص163.

[3]- الرواية: ص18.

[4]-الرواية: ص22.

[5]- الرواية: ص23.

فقد اقتصرت وظيفته في الرواية بتقديم المساعدة لــ "حميدو" كلما طلب منه قضاء شيء ما له.

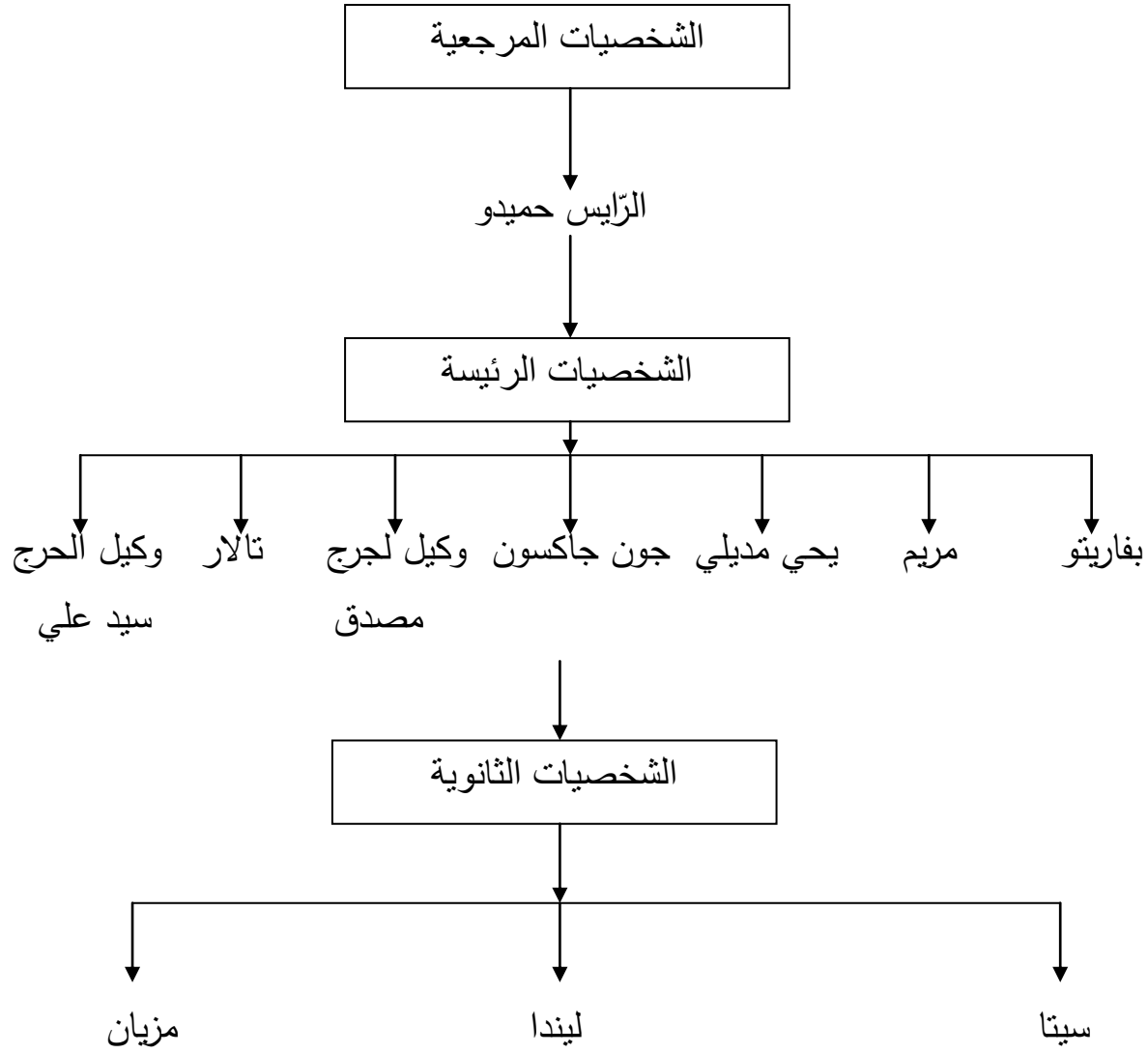
والملاحظ على هذه الشخصيات الثانوية أنّها لا تلعب الدور الكبير الذي لعبته الشخصيات الرئيسة وهي مُكملة لأحداث وأدوار الشخصيات الرئيسة.

وتنقسم الشخصيات إلى:

أ ـ شخصيات مرجعية.

ب ـ شخصيات رئيسة (محورية).

ج ـ شخصيات ثانوية (المساعدة)



.

2-المكان:(le lieu)

يُعدّ المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصية والزمن. وقد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق به مثار للجدل سواء كان ذلك في نشأته وتطوره أو في شكله ومضمونه.

والمكان بالمفهوم العام هو الحيز والفضاء، وفي هذا الصدد يقول عبد المالك مرتاض: " لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي space.espace (...) ولعلّ ما يمكن إعادة ذكره هنا أنّ مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله

النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل، (...) وعلى حين أنّ المكان العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده."[1]

وفي السياق نفسه نجد حميد الحمداني يقول: " إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مُكون الفضاء."[2]

بما أنّ الأمكنة متعددة في الرواية، فإنّ فضاء الرواية يلفها جميعا، والمكان في هذا الوضع هو بنية منغلقة بمجال جزئي من مجالات الفضاء.

وبناءًا على ما سبق نستنتج أنّ المكان يشمل حيّزًا واسعًا في مجال الدراسة السردية، فهو من الحوافز التّي تدفع بالكُتاب إلى إظهار قدراتهم الإبداعية ولكل واحد طريقته في رسم مكان الرواية والتفنن فيه وذلك من أجل إظهار إمكانياتهم وإبداعاتهم.

أ- الفرق بين المكان والفضاء: (espace.lieu)

يشهد مصطلح المكان(lieu) تداخلات مع مصطلحي الحيز أو الفضاء(espace) ولعل هذا الأخير أكثر المصطلحات استعصاءًا على الضبط والتمييز بينه وبين المكان لتشابههما واختلافهما في نفس الوقت، حيث أنّ " الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفًا، فإنّنا نقصد بالمكان الروائي le)

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 121

[2]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص64.

(Lespace romanesque) المفرد ليس غير ونقصد بالفضاء الروائي (lieu romanesque) أمكنة الرواية جميعها. بَيْدَ أنّ دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التّي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها."[1]

وبهذا يغدو الفضاء أشمل من المكان لأنّه يحتوي المكان والأحداث التّي تجري في الرواية وكذا الشخصيات والمساحة التّي تلعب فيها.

ويرى **جينيت(G.Genette)** وآخرون: " أنّ استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة."[2]

ونستشف من هذا القول أنّ ضبط المصطلح مرتبط بالرواية ومدى توظيفها للمكان، فإن اعتمدت مكانا واحدا سُمي مكانا وإذا تعددت وتوزعت الأحداث على عدة أمكنة فإنّنا نشهد انفتاحًا أكبر من المكان وأقرب للفضاء.

أمّا الناقد " **حميد الحميداني** فيرى أنّ الفضاء يتخد أربعة أشكال:

✓ الفضاء الجغرافي (Lespace geographique):

وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي إنّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنّهم يتحركون.

✓ الفضاء النصي(Lespace text) :

اهتم به "ميشال بوتور" (M.Butor)، وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكاية .

✓ الفضاء الدلالي(Lespace sèmantique):

وصاحبه "جيرار جنيت" (G.Gentte) ويشير إلى الصورة التّي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام .

✓ الفضاء كمنظور أو رؤية (Espace coevision):

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يُهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه

---

[1]– سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، ص74.

[2]– جيرا جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا، الشرق، دط، المغرب، 2002، ص20،22.

من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح .[1]

وحسب التقسيم فإننا نلاحظ أنّ النوعين الأول والثاني من الفضاء يقتربان من مفهوم المكان فالأول هو مساحة مكانية محددة أمّا الثاني فهو أوسع من الأول، لأنّه يشمل مساحة الكتابة الروائية ولا يتعلق بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات فقط، بينما نجد النوعين الأخيرين بعيدين عن مفهوم المكان إذ يرتبط النوع الثالث بالصورة التي يخلقها الحكي، أمّا النوع الرابع فيرتبط بالرّاوي وطريقة نسجه الحكائي .

ب- أهمية المكان:(l importance du lieu)

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنّه أحد عناصرها البنائية، أو الفضاء الذي تتحرك بداخله الأحداث والشخصيات فحسب بل لأنّه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء وأحيانا يتحول إلى شخصية بطلة يحتوي كل عناصر الخطاب السردي، باعتباره المساحة التّي تُجسد وعي الكاتب ووجهة نظره من جهة، ولأنّه الإطار الذي تتجسد داخله الصيغة البنائية التّي يأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه من جهة أخرى "فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل لأنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله."[2]

وعليه فالمكان في كل الحالات يمثل بؤرة مركزية للأحداث الحاصلة في العمل السردي، كما يتصف بالسطحية والسهولة، قياسا مع البنيات الأخرى، الزمن والشخصيات لسلاسة هذه البنيات وحيويتها وجمود وسطحية المكان باعتباره أرضية وفضاء لها، كما نجد في النص الروائي "أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويجسدها إلّا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه."[3]

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص62.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990 ص 33.

[3]-ميشال بوتور: بحث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة فكر الجامعي، عويدات، لبنان، ط2، 1982، ص53.

وفي الأخير نستنتج بأنّ المكان في العمل الروائي يتجاوز كونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو العنصر الغالب فيها ولا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية.

ج-أنواع الأمكنة:(les types de lieu)

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

وقد ميز"**حسن بحراوي**" بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة بقوله :"أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحًا لحركة الشّخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التّي تجد فيها الشّخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثّابتة مثل الشّوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء النّاس خارج بيوتهم كالمحلاّت و المقاهي ..."[1]

فأماكن الإقامة هي الأماكن المغلقة التّي يُقيم النّاس بها، وهي خاصة بهم وقد تكون اختيارية (البيت والغرفة)، أو إجبارية كالسجن، أمّا أماكن الانتقال فهي الأماكن المفتوحة التّي يرتادها النّاس عند مغادرتهم لأماكن إقامتهم(الشوارع، والمقهى، أحياء شعبية أو راقية...).

✓ الأماكن المغلقة:(les lieux fermés)

" تؤدي الأمكنة المغلقة دورا محوريا في الرواية، لأنّها ذات علاقة وثيقة بتشكيل الشّخصية الرّوائية، وتتفاعل هذه الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها وتجلياتها فتغدو هذه الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب وحتى الخوف والتوجس فالأماكن المغلقة ماديا واجتماعيًا، تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس وتخلق لدى الإنسان صراعًا داخليًا بين الرغبات وبين المواقع."[2]

وفي رصدنا للأمكنة المغلقة في رواية" الرّايس" تبيّن لنا أنّ أكثر الأمكنة ورودا في الرواية هي البيت والغرفة والسجن.

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي، ص40.

[2]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين ط1، 2007، ص134.

- **البيت:**

هو فضاء مكاني مهم في حياة الإنسان فلا أسرة بلا بيت إنّه " ركن في العالم، إنه كما قيل مرارًا كوننا الأول حقيقي بكل ما للكلمة من معنى."[1]

وقد أولاه الخطاب الروائي أهمية كبيرة فلم يعد مجرد رُكام " من الجدران تُزينه مجموعة من الأثاث يصفها بدقة فليس البيت وصفًا هندسيًا تزيينيًا إنّما فضاء يمتلئ حياة يمارس حضوره تماما مثلما تفعل الشخصية."[2]

وللبيت دلالات عديدة منها الطمأنينة والأمان والاستقرار والاحتواء، يمارس فيه الإنسان حريته بطريقة عفوية دون تكلف أو إحراج من عين رقيب بالإضافة إلى كونه "يحفظ ذاكرته و يتضمن تفاصيل حياته الأشّد خصوصية وحميمية."[3]

أمّا البيت في رواية " الرّايس "لم يعد يحمل الشحنة الدلالية المتعارف عليها كونه مكانا للاستقرار والسكينة والراحة بل أصبح مكان يحمل معنى الضيق والقيد لذلك يلجأون إلى مجال أرحب وهو البحر، فهو أصبح يحمل معنى سلبيًا بالنسبة للشخصيات في الرواية كون أغلب الشخصيات هم ريّاس بحر، لم تكن لهم بيوتا يسكنونها فقد كان البحر هو الملاذ النفسي ومأوى لهم ونجد ذلك في قول" حميدو": "في اليوم الذي تراني فيه أملك مفتاحا لبيت أعود إليه كلّ مساء توقف عن مناداتي الرّايس حميدو، لأنّني سأقص شاربي وأغسل الأواني مع النساء."[4]

والملاحظ هنا أنّ علاقة " حميدو" بالبيت كانت علاقة متوترة، لأنّ البيت سيبعده عن خدمة البحر وكل ما يحبه فيه.

كما يقول" السيد علي " في السياق نفسه: " لم أفكر في أن يكن لي بيت ولا مكان أغسل فيه وجهي كلّ صباح ومع ذلك أصبح لدي قصر."[5]

نستشف من هذا المثال أيضا أنّ البيت ليس من أولويات ريّاس البحر فهو بالنسبة لهم أصبح يشكل عائقا، لأنّ حياتهم كلّها تكون في البحار وليست على اليابسة.

---

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان ط2، 1984، ص36.

[2]– الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 205.

[3]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص 205.

[4]– هاجر قويدري: الرّايس، ص 108.

[5]– المصدر نفسه، ص 48.

وقد وردت كلمة البيت في العديد من المواضع في رواية "الرّايس" وسنمثلها في الجدول التالي الذي سيمثل حضور هذا المكان في الرواية:

المقطع	الصفحة
ـ "دخل علينا مرة أخرى حارس آخر يقول أنّ هناك من يريد مرافقة والدة حميدو إلى **بيتها**"	ص71
ـ "لا أعرف لماذا ثارت ثائرة حميدو، عندما علم أنّ وكيل الحرج قد باعني **بيت** السيد علي"	ص93
ـ "**فالبيت** لا يحوي إلاّ على غرفتين ومطبخ وقاعة كبيرة للجلوس كل ما كنت أتوق إليه هو **بيت** واسع وكبير يكون ملكي في بيروت"	ص100
ـ "رغم أنّ زهراب كان ودودا معي، يساعدني في أشغال **البيت** وفي تربية صغيري..."	ص104
ـ "فصار عندي في **البيت** ثلاث فتيات يعملن في التطريز بدلا عني..."	ص104
ـ"بعد مقتل تالار بأيام اختفى يوسف خادمها الخاص عن **البيت**"	ص150
ـ "كان المنزل الجديد جميلا رغم أنّني لم ألفه سريعا"	ص120
ـ "إلّا أنّ المفاجأة التي هزت أطراف المنزل الجديد ذلك المساء"	ص120
ـ "لقد أضرمت النّار في **بيتها** فاحترق جسدها المنهك للأسف لم أكن معها في **البيت** حتّى أجعلها تتصرف بكل هذا الجنون"	ص162
ـ "صار **البيت** باهتا جدا بعد زواج مريم الصغيرة ومرض العمة زوينة"	ص167
ـ "لقد قام مصدّق بترصد حركاتي مند أن باعنى المنزل، قال، إنّ الشك انتباه مند البداية، لماذا قد يشتري يحيى مديلي **بيتا** على قدر كبير من الخراب بمبلغ لا يستهان به"	ص171

والملاحظ من هذا الجدول:

ـ أنّ البيت منعدم الدلالة في هذه الرواية لأنّه ابتعد عن المعنى الدلالي المتعارف عليه وتحول إلى معنى سلبي.

ـ البيت في هذه الرواية منغلق جغرافيًا ودلاليًا.

ـ اكتسى البيت في رواية الرّايس أبعادا جديدة من خلال علاقته بالبحر، لأنّ البيوت التي تطرقت لها "هاجر قويدري" يسكنها"ريّاس البحر".وهي خاصة بعلية القوم، الذين كرسوا حياتهم في خدمة الإيالة والدولة العثمانية العلّيا.

ـ البيت بالنسبة لريّاس البحر هو سجن يخنق حريتهم.

- **الغرفة:**

مكان مغلق محدود المساحة، وهو ضيق مقارنة بالأماكن المغلقة الأخرى، إنّها المكان الأكثر احتواء للإنسان والأكثر خصوصية فيها يمارس حياته ويحمي نفسه ويتحرك بحرية أكثر ونجد في الرواية غرفا كثيرة منها:

– غرفة مريم:

وهي غرفتها الخاصة، كان المكان الوحيد الذي تستطيع فيه البوح بمشاعرها اتجاه محبوبها حميدو، حيث جاء وصف غرفتها في الرواية حيث تقول الساردة على لسان مريم: "غرفتي الصغيرة تتوسط بقية الغرف وذلك ليسهل على كل من يريد قضاء حاجة مناداتي."[1]

كما نجد أنّ الغرفة هي المكان الذي تسترجع فيه مريم ذكرياتها مع محبوبها وقد ورد ذلك في قولها: "استدرت إلى الجهة الأخرى من الغرفة وجعلت وجهي لصيقا بالحائط وفتحت ضفيرة مريم الصغيرة الصاحية بداخلي، عدت بالعمر إلى سن الخامسة عندما أتى حميدو إلى زيارتنا صيفا عندما خطفتني عيونه من النظرة الأولى لأنّها كانت بلون البحر..."[2]

فنجد في هذا المثال أنّ غرفة مريم مرتبطة بالذاكرة واستحضار ما في الشخصيات.

– غرفة حميدو:

وقد كانت غرفته واسعة جدا وكبيرة على غرار غرف البيت، وهي غرفة خصصتها "زوينة" أم حميدو لابنها حين يتزوج، وهذا عندما انتقلوا إلى المنزل الجديد (منزل السيد علي)

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص19.

[2]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها .

لكنّها ظلت مغلقة طوال الوقت وهذا ما تذهب إليه مريم في قولها: "غرفتي الكبيرة وغرفة حميدو كانت هي الغرفة الأرحب والأجمل في المنزل كلّه، إلّا أنّها مغلقة بالمفتاح والمفتاح مربوط في حزام العمة زوينة."[1]

ونستنتج أخيرًا أنّ هذه الغرف على الرغم من كونها أماكن مغلقة جغرافيًا إلّا أنّها تتميز بالانفتاح الدلالي فهي تحمل في طياتها عدة تأويلات ودلالات.

- **السجن:**

هو نقطة تحول وانتقال من المفتوح إلى المغلق وهو مكان للإقامة الجبرية الشديدة وقد شكل هذا الحيز "مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدها في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة."[2]

فالسجن يشكل في غالبية الأحيان مكان لحرمان الإنسان من أبسط حقوقه وهو في رواية "الرّايس" انتقال البحار من عالم البحر إلى عالم معاد له، منغلق على نفسه لا يسمع صداه إلاّ قاطنه، وكان "سيد علي" أبرز من تعامل مع هذا المكان الذي سلبه حريته وحرمه حياة البحر حيث يقول في هذا الصدد: " صعب جدًا عليَّ كل هذا صعب الزنزانة على بحر وزع عمره بالكامل في الفضاء الأزرق اللّامتناهي."[3]

فبعدما قضى "سيد علي" حياته في البحر اصطدم بواقع سلبه حريته وألقى به خلف القضبان حتّى بلغ به الألم مبلغه ولقي حتفه هناك ويقول في السياق نفسه: " لكنّني هنا وفي هذه الزنزانة المظلمة، لا يليق بمقامي إسداء النصائح ولا حتّى التفكير بمصير الآخرين، في الحقيقة أنا لا أأبه لشيء حتّى لما قد يلحق بي لقد وصلت إلى نقطة النّهاية..."[4]

الروائية في هذا المثال تصف لنا حالة الوحدة التّي تعيشها الشخصية المقيمة في السجن وخاصة إذا كان المسجون بحارًا اعتاد على حياة التجوال والانتقال.

---

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص118.

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص55.

[3]– الرواية: ص46.

[4]– الرواية: ص44.

كما نجد في الرواية أيضًا شخصية أخرى عانت ويلات السجن وهي شخصية "بفاريتو" الذي اعتاد السجن مند سنواته الأولى، في موطنه درمنجيلر عندما كان لصًا، غير أنّ وجوده في البحر إلى جانب "حميدو" جعله يتناسى حياة السجن لسنوات إلى أن سجن في "بايلك التيطري" حيث يقول: " ظلت حياتي حجرًا صَلْدًا هنا في هذا السجن البشع أشتاق البحر أشتاق ملح البحر، مُرّ البحر ولا فظاعة الشمس الحارقة في محجرة صماء لا صوت الله فيها."[1]

وممّا يُلاحظ هنا بأنّ علاقة البحارة بالسجن هي علاقة مُعادية للألفة التّي كانت الشخصيات تشعر بها وهي في عرض البحر.

إذن فالسجن رمز لكبث حريات الأفراد، وعليه فهو مكان مغلق دلاليًا وجغرافيًا بالنسبة للشخصيات.

- **القبر:**

هو رمز للنهاية المحتومة، والمكان الذي يؤول إليه الإنسان بعد موته (كبيرا كان أم صغيرا،غنيا أم فقيرا) وهو كذلك المكان الذي يتساوى فيه كلّ الفئات، والقبر كان شديد الانغلاق وضيّق المساحة وقد ورد في هذه الرواية في العديد من المواضع منها ما تذكره الساردة على لسان " تالار" عند موت أمّها: " ...فلم تشأ العودة إلينا حتّى أخذونا إلى قبرها لقد وجدنا الزهور أيضًا تُحيط بالقبر بعد يومين من دفنها فقط كان عَبَقُها يملأ المكان وكانت سيتا أمامي تشهق..."[2]

وقد ورد في الرواية أيضًا القبر مكانًا لتحسس فوارق الهوية بين الإسلام والمسيح تجسدت من خلال مراسيم الدفن الخاصة بالمسلمين من جهة والدليل على ذلك ما جاء في الرواية في قول وكيل الحرج مصدق: "حرام ما تفعل من الأحسن أن تجعل غسلها ودفنها حسب شريعة المسلمين."[3] ومن جهة ثانية مراسم دفن خاصة بالمسيحيين وقد جاء ذكرها

[1]- هاجر قويدري: الرّايس، ص69.

[2]- المصدر نفسه، ص79.

[3]- الرواية: ص90.

عند موت "تالار" على لسان "جون جاكسون": " لقد حملتها خادمتها في الثابوث بكامل زينتها..."[1]

وعليه فالقبر في رواية " الرّايس" حمل دلالة تاريخية لأنّه أحالنا إلى مرحلة من مراحل الحكم العثماني للجزائر يتبيّن من خلال استحضار الماضي والحنين إليه.

فالقبر إذن له بُعد تاريخي وبُعد نفسي تُوظفه الروائية بُغية الاستحضار والاستذكار، ما كانت عليه أمتنا في العصور الماضية وما عاشته من ظلم وقهر وحرمان وأسى وحزن وهذا ما يُكَوّن البعد الجمالي في النص السردي ويبرز مدى قدرة الروائية فنيًا.

- **المساجد:**

وهو المكان الذي تُقام فيه الصلوات تقربًا من الله عزوجل، بالصلاة والدعاء، وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسجد. وقد ذكرت الرواية العديد من المساجد في فترة الحكم العثماني في الجزائر التّي لعبت دورًا كبيرًا في توجيه سياسة الدولة وهذا ما أكسب المسجد في الرواية بُعدًا تاريخيًا لما كانت عليه وظيفة المسجد في تلك الفترة حيث كانت وظيفته إضافة إلى "الشعائر الدينية التّي كان المسجد يضطلع بها فقد كان كذلك مقر مجلس الشورى ومقر الحكم فيه يُلقي الخليفة خطبته التّي يُحدد فيها أركان سياسته في مباشرة الحكم وكان يتمتع بوظيفة القضاء والإفتاء."[2]

وهذا ما نجده مُتجسدًا في الرواية " لقد كان سبب دخولي إلى البحر هو اللّحاق بحكايا البحارة الباطلة، كنت غصنا، أنتظر وصولهم إلى ساحة دلالة مسجد سيدي مسعود حتّى أسمع قصصهم العجيبة."[3]

كما كان للمسجد وظيفة أخرى وهي مبايعة الحُكام في فترة الحُكم العثماني أيضًا وهذا ما تؤكده الرواية " ...كان اجتماعًا وهميا حضره كذلك قائد اليولداش الذي أخلى بوعده لآغا السباهية ليخرجوا ويقولوا لسكان الإيالة في خطبة صلاة الجمعة بمسجد بتشين أنّهم ينقلون وصية الدّاي بأمانة ويُبايعون حسن باشا على إيالة الجزائر."[4]

---

[1]- هاجر قويدري: الرّايس: ص149.

[2]- سعاد فويال: المساجد الأثرية لمدينة الجزائر، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص08.

[3]- الرواية: ص111.

[4]- الرواية: ص45.

إذن فالمسجد حمل دلالة تاريخية، صورت لنا مرحلة هامة من مراحل التطور المعماري والفني للعمارة الدينية بصفة عامة والمسجدية بصفة خاصة من فترة الحكم العثماني في الجزائر.

✓ **الأماكن المفتوحة: (les lieux ouvert)**

وهي نقيض الأماكن المغلقة: " وامتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره."[1]

ونجد أنّ معظم الروائيين يوظفون الأماكن المفتوحة لأنّها " تترك للأبطال حرية الذهاب والإياب والسفر، وقد يُتيح لبعضهم إمكانية التطواف والجولان أيضًا."[2]

ونجد في الرواية التّي بين أيدينا حضورًا مكثفًا لهذا النوع من الأماكن وخاصة (المدينة والبحر) باعتبار هو المكان الرئيسي التّي تدور فيه أحداث هذه الرواية.

- **البحر:**

إنّ البحر مكان جغرافي مفتوح يُمثل اللّامنتهى الشساعة واللّامحدودية حيث خلّف البحر في رواية " الرّايس" رمزيات تَنمُ عن وعي شاعري بالمكان حيث كان منبعًا خصبًا تستمدُ منه الشخصيات وجودها فهو المكان الذي " يُجسد أحلام أبطاله، ويُجسد طموحاتها وقد دخل البحر كمكان في تولّدات التغيير والتحول الاجتماعي والثقافي، وعُدَّ مصدرًا أساسيًا من مصادر عمل الروائي حين يتم الانسجام والتفاعل الجميل بين الإنسان والمكان فإنّ هذا الانسجام يؤسس وجدانًا وشعورًا ويُشعل فتيلًا من الحب والتعاضد بينهما."[3]

فيصبح البحر بذلك كائنًا حيًّا يُسعد الإنسان بقربه، وينالُه الشقاء بمجرد الابتعاد عنه كما عبّر أيضًا عن التناقضات النفسية التّي تراوحت بين الحزن والسعادة، بين الحب والكُره وعن سنوات الضياع التّي لا يحدُها زمان ولا مكان مُعيّن.

---

[1]– الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص204.

[2]– هنري ميثران وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا للشرق، المغرب، دط، 2002، ص23.

[3]– مهدي عبيد: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية، الكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011، ص115.

فكان البحر بذلك صورة مُعبرة عن مختلف النّواحي النفسية التّي يعيشها البحّار، فالحديث عن البحر هو " الحديث عن الحنين والانتظار، والحديث عن الكوارث والعواصف المدمرة الحديث عن الخوف والفراق."[1]

ومن هنا تكَوّنت للبحر صورة رمزية تُعبر عن مشاعر الشخصيات ووجدانها الخالص "فالبحر الذي حمل دلالة الحياة، يحتوي على ما يُقابلها وهي الموت، والبحر الذي ينضوي على إرادة الفرد وصراعه، ينضوي على انكساره وهروبه وحنينه إلى صراعه الجديد بعد زمن يمضي مع عواصفه، فالبحر وحده نَحِنُّ إليه وهو وحده يسمع أنيننا ونجوانا وشكوانا، إنّه ملاذ الإنسان وهو الصديق الوفي." [2]

بمعنى أنّه يحتوي حياة وجدانية في جوفه، حين نجده عند الرّايس "حميدو" منبعًا للسكينة ومهدًا لمغامرته وبطولاته البحرية كما كان جزءًا لا يتجزأ من حياة بقية شخصيات الرواية (مريم، بفاريتو، سيد علي، مصدق، تالار، جون جاكسون، يحيى مديلي).

وما دُمنا أنّ النص يستقي مادته من التاريخ وجعل البحر المكان الرئيسي لمجرى الأحداث وانطلاقا من الأهمية التّي اكتساها البحر في رواية " الرّايس" فقد تعددت دلالاته الرمزية في الرواية نذكر منها:

- **دلالة الحب:**

وتُجَسَد في قول مريم: " عندما أتى حميدو لزيارتنا صيفًا لقد خطفتني عيونه مند النظرة الأولى لأنّها كانت بلون البحر ولم أكن أشبع البحر رغم الأمتار القليلة التّي تفصل بيتنا عن شاطئه."[3] حيث وجدت مريم في عيني حميدو البحر الذي أحبته مند صغرها.

- **دلالة الكره:**

وتُجَسَد في كره مريم للبحر لأنّه أبعد عنها "حميدو" وجعلها تنتظر لفترة طويلة فأصبحت تنظر إليه نظرة سوداوية ملؤها الحزن والأسى حيث تقول: " كم أَمْقُت هذا الجهاد

[1]– مهدي عبيد: جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينا، ص116.

[2]– المرجع نفسه: ص122.

[3]– هاجر قويدري: الرّايس، ص19.

الذي حال بينه وبين حضور مراسيم دفن والده وبينه وبين شوقي كم أَمْقُتُه وأَمْقُت جنته الموعودة."[1]

- **دلالة الحياة:**

وذلك في قول بفاريتو: " يبدو أنّ حياتي اقترنت فعلًا بفلسفة المَوْج التّي تأخذ كلّ شيء ثمّ تلفظ كل شيء مرة واحدة."[2] يتضح من خلال هذا المثال أنّ " بفاريتو اقترنت حياته بالبحر وأي شيء عداه يُساوي العناء ثمّ الموت بالنسبة له.

- **دلالة الموت:**

في قول سيد علي " بينما أنا كذلك أُفكر فيها وفي حميدو وفي والدتي التّي قالت لي آخر مرة إنّ الأمّ التّي لديها ابن يسكن البحر فلتحتسبه في عداد الموتى وترتاح."[3]

فانطلاقًا من كلام "سيد علي" نُلاحظ خطر الموت الذي يُلاحق ريّاس البحر كلّما ركبوا الأمواج إنّه يترصد بهم، وبذلك فهم في صراع دائم معه.

ونلاحظ أنّ الروائية قد وظفت التخييل في عنصر البحر متمثل في القصص العجيبة التّي يرويها البحارة عن حوريات البحر وهي قصص خيالية لا علاقة لها بالواقع والدليل على ذلك من الرواية قول حميدو: " هل تعرف يا صديقي أنّني تزوجت بجنيّة بحر قد لا تُصدقني أعرف أنّها الحقيقة التّي طوّقت كامل اعتقاداتي، لقد كان سبب دخولي إلى البحر هو اللّحاق بحكايات البحارة الباطلة."[4]

فنستشف في هذا المثال أنّ خيال "حميدو" جعله يرسم أحد الجنيات في ذهنه ثم يتزوجها لتُبعده بدورها عن أهله ووطنه ويعيش ضياعًا كلّفه حياته .

إذن فالبحر يمثل الذاكرة التّاريخية المتمثلة في الرّايس حميدو، باعتباره أحد أشهر ريّاس البحر في الفترة العثمانية.

---

[1]- هاجر قويدري: الرّايس، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- الرواية: ص70.

[4]- الرواية: ص111.

- **المدينة (الدزاير):**

وهي حيز جغرافي مفتوح، لقي اهتماما كبيرا من طرف الروائيين "فلم يعد مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعا، خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية"[1]

وهذا ما جعل الكاتبة تنتقل بنا من مجرد مكان إلى موضوع خصب يثري الرواية.

فالمدينة في رواية " الرّايس" مفتوحة على البحر، إنّه الموطن الحقيقي للشخصيات البحّارة التّي رهنت حياتها للفضاء الأزرق، وهي في كثير من الأحيان مكان لغربة بعضهم فهذه المدينة تركت أثرها في كيان " بفاريتو " بعدما وجد نفسه مُجبرًا على ترك درمنجيلر حينما أُقْتيد ضمن خمسين شقيًّا من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي والدولة العثمانية غير أنّ هذا الحدث أفقده هويته وانتمائه حيث يقول في هذا الصدد: " عندما لاحت المدينة البيضاء على مرمى البصر ابتلعت ريقي، عادت إلى ذاكرتي حكاية وصولي إليها، فكّرت في أنّني سأخبرها أنّني بخير ولم يَطُلّني الشقاء الذي توقعت، كنت أُريد تقديم توضيحات أُخرى لهذه المدينة التّي لم تَرُقْني يومًا غير أنّها بادلتني ذات الشعور وأوقفت ثرثرتي."[2]

فوجود " بفاريتو" في الدزاير لم يمنحه السكينة بقدر ما أفقده إحساس الانتماء لدرمنجيلر وظلّ ممزق الأوصال بين عالمين فلا هو تأقلم مع حياة " علي طاطار" ولا استطاع أن يسترجع هويته المفقودة المتمثلة في المسيحي " بفاريتو".

كذلك نجد أنّ مدينة الدزاير كانت تبادل بفاريتو شعور عدم الانتماء إليها وتحثه دائمًا على وجوب الرحيل منها ومن بحارها حيث يقول: " كنت أعلم أنّ هذه المدينة لا تُحبني وأنّها ستصفعني كلّما واتتها الفرصة."[3]

فهذه المدينة أجبرته على حياة الضياع، والشعور المزدوج بـ "الغربة وعدم الانتماء" وتهمس له في كل مرّة تطأها رجله بأنّه لا مكان له فيها .

كما يسترجع "يحيى مدّيلي" حكاية مجيئه لمدينة الدّزاير لأول مرة فلا يتذكر شيئا سوى أزقتها وسلالمها ونوارسها البيضاء "لا أعلم متى أتينا بالضبط إلى هذه المدينة لكنّ الأرجح

---

[1]–الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص256

[2]–هاجر قويدري: الرّايس، ص37.

[3]–المصدر نفسه: ص67.

أنّ ذلك حدث مند ثلاثة قرون أو أكثر، ولا يمكنني أن أتصور أنّني خلقت من روح غيرها من أزقتها وسلالمها الضيقة فتحت عيوني هنا، كبرت معي كلّ الأحلام."[1]

فهذه المدينة حملت كل ذكرياته بل كابدت أبسط مواجعه لذلك لم يشعر أنّه ابن لغيرها.

كما نلاحظ أيضًا أنّ الدزاير كانت في بعض الأحيان الأخرى سجنًا كبيرًا حرم الشخصية من حقها في الحياة حتّى ولو كان أحد أبنائها وها هو " مصدق" بعدما أفنى عُمرًا في خدمتها نراها تَنَصلت منه فَداق بذلك شتى أنواع المعاناة بسبب وجوده فيها، وعند مغادرته منها لم يعد إليها أبدًا حيث يقول: " لم أشأ أن أُلقي نظرة أخيرة على منظر الدزاير وهي تبتعد...لقد سرقت كلّ الذكريات الجميلة ولم يعد لها في قلبي مكان."[2] فنجد أنّ المدينة التّي لملمت جراح البعض ساهمت أيضًا في تعميقها عند البعض الآخر .

ويمكننا القول أنّ " هاجر قويدري" اعتمدت في روايتها على العديد من المدن التّاريخية التّي لها وجودها الواقعي والتّاريخي المعروف، إلى أنّها أكسبت هذه المدن طابعًا خاصًا من خلال توظيفها الفني في عالمها الروائي الذي يُظهر التأثيرات المتبادلة بين الأماكن والشخصيات الروائية وبذلك شكلت الكاتبة انزياحًا مُتخيلًا عن عالم الواقع وهنا يكمن جوهر التخييل المكاني.

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص95.

[2]– المصدر نفسه: ص126.

4-الزمن:(le teps)

يتفق أغلب الدارسين على أنّ الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت العلماء والفلاسفة في شتّى المجالات، وتضاربت بشأنها الآراء، فمنهم من أنكر الزمن ومنهم من وصفه بأنّه مُحيّر فهذا "**عبد المالك مرتاض**" يقول عن الزمن أنّه: " مظهر وهمي يُزَمْنِنُ الأحياء والأشياء وتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس (...) إنّما نتوهم أو نتحقق أنّنا نراه."[1]

وقد أدّى اهتمام الفلاسة وغيرهم من الأدباء والعلماء بمسألة الزمن والسعي وراء تقصي ماهيته ووضع مفاهيمه وأُطره إلى اختلاف دلالته والحقول الدلالية التّي تتبناه وهذا ما عبّر عنه " **سعيد يقطين**" بقوله: " إنّ مقولة الزمن متعددة المجالات، ويُعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التّي يصوغها في حقله الفكري والنظري."[2]

"وتجدر الإشارة إلى أنّ الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب بارتكازهم على العلاقات التّي تربط بين أجزاء الأحداث بأنّ غرضها في الخطاب الأدبي يتم بطريقتين: إمّا أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متتابعة منطقيًا وهذا ما أسموه بالمتن، وإمّا أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي ودون الاهتمام بالاعتبارات الزمانية وهو ما أسموه بالمبنى." [3]

والزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية فـ " من المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضًا أن نفكر في زمن خالي من السرد، فلا يمكن أن نُلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن."[4]

والملاحظ في أي سرد مهما كان" أن ينهض امتداده على الطّولية المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثمّ من الحاضر إلى المستقبل".[5]

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص172 .173.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، ص07.

[3]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص108.

[4]- المرجع نفسه: ص117.

[5]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص190.

غير أنّنا نجد أنّ الزّمن يشمل تقلب الأحداث وتشويش بنائها وذلك بتقديم ما يحب أن يؤخر وتأخير ما يحب أن يقدم .

و نتيجة لما سبق ذكره نستنتج "أنّ لكل رواية نمطها الزمني الخاص، باعتبار الزمن محور البنية الروائية ومحور تشكّلها"[1]

ولهذا لا يمكننا الاستغناء عنه باعتباره عنصرًا مهمًا في البناء الرّوائي.

لعب الزمن في رواية "الرّايس" دورًا مهمًا، حيث أطّرت "هاجر قويدري" أحداثًا تاريخية عرفتها الجزائر أثناء الحكم العثماني، فنستطيع أن نقول إنّ السّرد السّائد في رواية "الرّايس" هو السّرد التّاريخي: "يتوزع السّرد على فصول قصيرة تتصاعد زمنيًا من1791إلى 1815م ويبدأ بحادثة تاريخية تستهلّها الكاتبة من كتب التّاريخ لتجعل منها نقطة لانطلاق الحكاية."[2]

حيث قامت الرّواية على مجموعة من الأحداث الزّمنية المتصاعدة، ويبدو أنّ هذه الأحداث ارتبطت بالبحر ارتباطا وثيقًا، ما يجعلنا نتملّص من التّاريخ نحو معالم تخييلية إذ: "كما في كل رواية تاريخية، فإنّ المعضلة الأساسية التّي تواجه الرّوائي هو ألّا يقع في فخ التّأريخ، بل يأخذ منه ما يناسب حبكته فقط، ويبني حوله سردا يخلص أولًا إلى التّخييل الذي هو عصب الرّواية."[3]

بمعنى سيطرة الجانب السّردي التّخييلي على الجانب التّأريخي، إلى جانب اعتماد "هاجر قويدري" على شخصية تاريخية معروفة والمتمثّلة في شخصية "الرّايس حميدو" الذّي رفع التّحدي في أن يصبح من ريّاس البحر فكان له ذلك في سن مبكرة و "لم يكن هناك ما يوحي بأنّ حياته ستكون مليئة بالمغامرات، فأبوه "علي" كان قد هيأه لممارسة حرفة الخياطة (...) لكنّ متمهننا غالبًا ما كان يهجر ورشة الخياطة حسب بعض الرّوايات المنتشرة ليقصد القراصنة العائدين من الرّحلات الخطيرة للإصغاء إليهم وهم يسردون مغامراتهم (...) ولمّا كان حميدو يتحرق شوقًا إلى أن يحدو حدو أولئك الّذين كانت مخيلته الحادقة تصورهم له

[1]–عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمّان، ط1، 2005، ص18.

[2]– فايز علّام: تخيّلو الجزائر في زمن العثمانيين، الجزائر، ثقافة الرّصيف، 22. 22 rassif.com.2016/3/17.

[3]– المصدر نفسه.

على أنّهم أبطال (...) قرر(حميدو) بكل عزم وثبات هجر ورشة الخياطة ليشتغل نوتيًا (بحارًا)"[1]

ومن هنا بدأت رحلاته ومغامراته البطولية في البحر، ويمكن أن نحدد أهم الأحداث التّاريخية التّي توالت على حياة "الرّايس حميدو" ونجد أنّ زمن القصة في رواية " الرّايس" يمتد من 1791م إلى 1815م على النّحو الآتي:

- 1791م: تحقق حلم حميدو بأن يصبح من ريّاس البحر .
- 1792م: وفاة والد حميدو "علي الخياط" .
- 1795م: طرد "الرّايس حميدو" للسفن البرتغالية من سواحل جنوة .
- 1802م: حصوله على سفينة حربية بها أربعة وأربعين مدفعًا .
- 1807م: تقليد الدّاي أحمد باشا "لحميدو" رتبة أميرال بحر .
- 1808م: ترك"الرّايس حميدو" للخدمة البحرية وعودته لها بعد أربعة أشهر.
- 1815م: مقتل حميدو في عرض البحر من طرف مجموعة من سفن ستيفن ديكاتور .

إنّ هذه الأحداث التّاريخية هي جملة ما عاشه "الرّايس حميدو" أثناء تواجده في البحر بداية من 1791م فـ "الرّايس حميدو الذّي كان أبوه خياطًا، عرف بأنّه كان يبحر على متن سفينة قرصنة كخادم في غرفة الضباط ثمّ تقدّم عبر مراحل الاستحقاق والخدمة فوصل إلى مرتبة بحّار ثمّ زميل ثمّ ضابط وأخيرًا رايسًا."[2] فكونه ليس عثماني الأصل لم يكن عائقًا بالنسبة له

[1]–علي تابليت: الرايس حميدو، " أميرال البحرية الجزائرية "، ثالة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، دط، 2006، ص03.

[2]–وليم سبنسر: الجزائر في عهد ريّاس البحر، تعريب: عبد القادر زبادية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006، ص74

أ- تقنيات الزمن في الرّواية:

✓**المفارقات الزمنية:** وهي تتعلق بزمن الخطاب يعرفها "**جيرا جينيت**" (**Gèrard Genette**) بقوله: " هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصة" [1]

إنّ التنافر الحاصل بين النّظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب كابتداء السرد من الوسط مثلا، أو الابتداء من نقطة النهاية، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة تمثل مفارقة زمنية: "المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، وهي اللحظة التّي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني(الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعًا أو استباقًا"[2]

ولقد ميز جرا جنيت بين نوعين من المفارقات الزمنية هما: الاسترجاع، الاستباق.

- **الاستذكار(الاسترجاع):(l éllipse)**

الذي يتلاءم وطابع الرواية (التاريخي) فالرواية جاءت قائمة على الذاكرة وهي رواية ذاكرة فهو واحد من التقنيات السردية ويعتبر، " سيّد أنماط السرد."[3]، بل إنّه " ذاكرة النص أو مفكرة السرد."[4]

من خلاله يستطيع السارد العودة إلى زمن سابق، حيث تبدأ الأحداث بصورة طبيعية ثمّ تواجه ارتدادًا وعودة إلى الخلف، والعودة إلى أحداث سابقة، لا يكون بالضرورة نسيانًا لها إنّما هي تقنية فنية " كحب المزج بين الحاضر والماضي، وإدماج أحدهما بطريقة تتوخى

---

[1]- جيراجنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر: محمد معتصم والجليل الأزدي وعمر الحيلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص229-230.

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة،ط 1، 2003، ص 15.

[3]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص157.

[4]- فتحي بوخالفة: لغة النقد الأدبي الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص283.

الحيوية والحركة المتجددة في السرد."[1]

وللاسترجاع حضور كبير في النص الروائي، فهو يُسهم في بناء السرد، وقد جيء به لتحقيق عدة وظائف في النص من بينها " ملء الثغرات السابقة التّي نتجت عن الحذف أو الإغفال في السرد"[2]

كما أنّه يُسلط الضوء على عنصر من عناصر الحكاية (الشخصية، عقدة، حدث)، أو يقدم حدثًا من الماضي يُفسر غموضًا في الوقت الحاضر، ومن ناحية أخرى يُبعد الملل والرتابة عن القارئ.

لقد وظفت الكاتبة في روايتها" الرّايس" الاسترجاع بشكل بارز، ومن الإشارات الدّالة على هذا الاسترجاع هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي(كان، كانت) وغيرها وذلك من أجل التعريف بالشخصية كيف كانت، وكيف أصبحت، فالساردة تعتمد على الاسترجاع كلما ظهرت شخصية جديدة في الرواية، فهي تعود بنا إلى ماضي هذه الشخصية معتمدة على الذاكرة، من أجل تعريفنا بها ومن أمثلة ذلك في الرواية: قول الروائية على لسان"بفاريتو" وهو يسرد لنا قصة حياته البائسة" عندما ولدت لم تكن أمّي قد بدأت مهنة التسول بعد، كانت تعيش على بيع السمك الذي يجمعه والدي كل صباح من بقايا مراكب الصيد التّي كان ينظفها، كان يجمعها في سلة ويضعها أمام الباب مع كلّ صباح ..."[3]

إنّ القرينة اللغوية الدّالة على الزمن"عندما ولدت" كانت بمثابة ومضة كاشفة قدّمها السارد حول نفسه بما أنّه من الشخصيات المحورية ممّا سمح بإضاءة جانب من حياة هذه الشخصية ومن طفولتها وذلك بالاعتماد على الذاكرة، لأنّ الماضي مخزون ومنسوج فيها تستدعه اللّحظة الحاضرة.

كما تسترجع "مريم" ذكريات من طفولتها، وتروي بداية قصة حبها "لحميدو" حيث تقول: "عدت بالعمر إلى سن الخامسة عندما أتى حميدو إلى زيارتنا صيفا، لقد خطفتني

[1]– فتحي بوخالفة: لغة النقد الأدبي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص283.

[2]– جرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص25.

[3]– هاجر قويدري: الرايس، ص11

عيونه من النظرة الأولى، لأنّها كانت بلون البحر ولم أكن أشبع البحر رغم الأمتار القليلة التّي تفصل بيتنا عن شاطئه."[1]

إنّ القرينة اللغوية الدالة على الزمن" عدت بالعمر" هي التّي وضحت لنا أنّ هذا المقطع يحتوي على استرجاع (أو استذكار). ومن خلال هدا المثال حاولت الروائية أن تسلط الضوء على طفولة "مريم"، والهدف من وراء ذلك أن تزيح كل ما يحيط بهده الشخصية من غموض.

كما نجد في الرواية استرجاعات ذات منحى تاريخي للمكان نذكر منها حكاية مجيء" يحيى مديلي" للدزاير لأول مرة حيث يقول :"لا أعلم متّى أتينا بالضبط إلى هذه المدينة، لكنّ الأرجح أنّ ذلك حدث مند ثلاثة قرون أو أكثر، ولا يمكنني أن أتصور أنّني خلقت من روح غيرها، من أزقتها وسلالمها الضيقة، فتحت عيوني هنا، كبرت معي كل الأحلام وحققت انتصاراتي هنا، بكيت كذلك هنا"[2]

إنّ القرينة اللغوية الدّالة على الزمن" حدث مند ثلاثة قرون أو أكثر" تشير إلى استذكار جملة من الأحداث الماضية معتمدة على الذاكرة كآلية أساسية لاسترجاع الماضي.

وممّا سبق نجد أنّ الاسترجاعات كان لها دور مهم في تقديم معلومات عن ماضي الشخصيات الروائية فقد اعتمدت "هاجر قويدري" على هذه التقنية لكي تحقق التوازي والمسايرة بين الماضي والحاضر مستندة في ذلك إلى الذاكرة ومخزونها:" كما يعمل على سد الثغرات التّي يخلفها السرد في قصص سابقة."[3] ليأتي الكاتب بهذه التقنية التّي تمنح له فرصة استحضار هذا المنسي(التاريخ)، ما يمنحنا أيضا فرصة التعرف على أنماط محورية من الشخصيات التاريخية التّي يعمل الاسترجاع على استحضارها، أو لنقل فرصة أخرى يحظى بها القارئ لمعرفة هذه الأعلام التاريخية التي طمست من ذاكرة الحاضر.

ويعمل أيضا على تسليط الضوء على حياة الشخصية من خلال استعادة الماضي بكل مجرياته، إذًا فهو بمثابة محرك للماضي الذي يتساقط على ذاكرة الحاضر بكنوزه الدفينة

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص 95.

[3]– ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص77.

(ذكريات، أفعال، وقائع،...) إلى جانب ذلك يعثر القارئ على سمة التحول التي تندرج بين الماضي والحاضر، جاعلة الشخصية تعيش بين عالمين، عالم آني وعالم تاريخي.

- **الاستباق:(l analepse)**

يعد نمطًا من أنماط السرد وهو مغاير للاسترجاع يتجه للأمام "فهو يصور الأحداث التّي ستأتي فتستبق الحدث الرئيسي أحداثًا أخرى تعطي للقارئ الومضة بما سيحدث في المستقبل."[1]

هذه المفارقة الزمنية" تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يكن وقته بعد."[2]

و إذا كانت الاسترجاعات تزودنا بمعلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث، فإن الاستباقات هي الأخرى تقدم لنا معلومات لكنّها"لا تتصف باليقينية."[3] وهذا يعود لكون الاستباق يتميز بطابعه المستقبلي التنبئي فيأتي على"شكل توقع أو إعلان أو تمهيد قد يتحقق أو لا يتحقق"[4]

وهذا أطلق عليه **جيرا جينيت**" اسم الحكاية التكهنية."[5]

ويقسم الاستباق وظيفيًا إلى تمهيد وإعلان:

- **الاستباق التمهيدي:**

وهو "حدث أو ملحوظة أو إيحاء أولي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقًا"[6]

فهو تطلعات لأحداث لاحقة تقوم بها إحدى الشخصيات الروائية على شكل توقعات أو احتمالات وقد ورد هذا الاستباق التمهيدي في الرواية في قول ماميلي:" أنّه لا نفع يرجى مني، حتى وإن وصل برفقتنا إلى الدزاير، سوف لن يقبل به لا البحرية ولا الجيش، بل

---

[1]–ضياء غني لفتة:عواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار الحامد،الأردن، ط1، 2011، ص56.

[2]–نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص165.

[3]–لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16.

[4]–ضياء غني لفتة: عواد قادم لفتة، سردية النص الأدبي، ص 56.

[5]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص 166.

[6]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سيصبح خادمًا أو حمالاً في الميناء في أحسن الأحوال وأنّه كبير على كل هذا الوجع"[1]

فالقرينتين اللّغويتين"سوف"و" سيصبح" من القرائن الزمنية التّي تشير إلى المستقبل وقد اعتمدتها الروائية في هذا المثال لاستباق بعض الأحداث من أجل إعداد القارئ لتقبل الأحداث الآتية و بالتالي إدخاله في العملية السردية.

كما يقول " حميدو" في السياق نفسه: "كما إنّني متأكد أنّني لم أتزوجها وأنّني ضيعت حياتها بالكامل..."[2]

فهو هنا يستبق الأحداث ويجزم بأنّه لم يتزوج "مريم" وهو استباق غرضه التيئيس والتشاؤم، أمّا الاستباق الإعلاني فهو تصريح مباشر للأحداث التّي ستقع في المستقبل وهذه المباشرة تقضي على عنصر التشويق وقد شكلّ الاستباق حيّزًا قليلًا في الرّواية مقارنة بالاسترجاع لأنّ الروائية اعتمدت على الاسترجاع لأنّها رواية تاريخية تقوم على سرد أحداث ماضية سردًا كرونولوجيًا عبر استخدام الذاكرة.

وفي الأخير يُمكن القول " أنّ الاسترجاع والاستباق تقنيتان فنيتان تشتركان في تلبية حاجة الخطاب الروائي القاضية بخلخلة نظام التتابع السردي."[3]

وتستخدم كلتا التقنيتان آليات التذكر والمنولوج، وكذا أفعال الزمن الماضي.

✓ **الديمومة:**

تُعتبر الديمومة " البند الذي يُراقب تسارع الأحداث أو تباطئها، وربما جمودها."[4]

وهذا من خلال المقارنة بين الوقت الذي تستغرقه الوقائع مُقاسًا بالتواني والساعات والأيام والسنوات، وطول النص الذّي يقاس بعدد الأسطر والصّفحات فقد يقصّ السّارد " في 200 صفحة ما جرى في سنتين، أو قد يقص في190 صفحة ما جرى في بعض ساعات."[5]

---

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص 13

[2]– المصدر نفسه، ص111.

[3]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص166.

[4]– المرجع نفسه، ص169.

[5]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص124.

وقد اقترح " **جيرا جينيت** " أربع تقنيات زمنية لدراسة سرعة النص هي الحذف، والوقفة الوصفية، والمشهد، ويُقسم الباحثون هذه التقنيات إلى قسمين: قسم يشمل تقنيات التسريع السردي وآخر يتضمن تقنيات التبطئ السردي.

- **تسريع السرد:(accélération de la narration)**

تلجأ الرواية إلى تسريع السرد للتخلص من بعض التفاصيل التّي ليس لها حضور فاعل في الرواية، كما أنّها لا تخدم بنيتها، حيث ينتج عن هذا التسريع" ضمور في زمن القصة مُقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يُختصر الزمن الحقيقي في عبارة، أو جملة أو إشارة توحي بأنّ زمن ما قد أنجز وتمّ تجاوزه."[1] وهذا التجاوز يكون " لتحقيق تماسك السرد واتصاله في الرواية، وعدم انقطاعه ما يعمل على وحدة الرواية."[2]

فالمُهم في هذه القصة هو أن تحتفظ بالأساسي، ونمُر مرور الكرام على الثانوي فالكلام الذي لا يُفيد الحكاية يبقى طيَّ الكتمان، ولتسريع السرد تقنيات تتوليان مُهمة هذا التقدم المتجاوز للكثير من الأحداث وهما الحذف والخلاصة.

- **الحذف:**

هو تقنية زمنية لها دور مهم في اقتصاد السرد وتعني " القفز عن مراحل زمنية تُطَالُ أو تَقصرُ متصلة بالحكاية فيتم الإغفال الكُلي، والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية."[3] ويُعدُ من أعلى درجات تسريع النص السردي، فينعدم فيه زمن السرد ويطول زمن القصة، فهو يختصر فترات زمنية طويلة أو قصيرة بعبارات بسيطة مثل انقضى زمن طويل مرت سنتان وغيرها من العبارات.

ولقد لجأت "هاجر قويدري" إلى تقنية الحذف بشكل مُلفت للانتباه، لإنجاز عملها الروائي حيث يتجلّى هذا الحذف في العديد من المواضع منها قول " بفاريتو" وهو يتكلم على "ماميلي" " لم تترك السنوات آثارها على جسد ماميلي، لا يزال يبدو مُفعمًا بالشباب والعزيمة

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص170.

[2]– أحمد حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص69.

[3]– عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص131.

حتّى شعره الأبيض لا يكاد يعكس تقدمه بالعمر، بل يُضيف إلى وسامته انعكاسا فضيًا رائعًا."[1]

ففي هذا المثال حاولت الروائية اختصار الزمن واختزال التفاصيل غير المهمة حول حياة "ماميلي" فالحذف هنا غايته اختصار الزمن وتسريع السرد.

كما نجد الحذف في مثال آخر في قول مريم: " ربما مرَّ وقت، لعلني سمعت صوت آذان الظهر، عندما مسكت يدي عمتي زوينة عرفتها من تجاعيد يدها وملمسها النّاعم والبارد."[2]

و قد كانت غاية الحذف في هذا المثال، إضافة إلى اختزال الزمن مُحاولة إيهامنا بواقعية الحدث، ما دام الزمن الذي يجري فيه زمن واقعي وموضوعي.

ونستنتج في الأخير بأنّ الحذف من أهم التقنيات الزمنية التّي اعتمدتها "هاجر قويدري" في روايتها، حيث لعب دور كبير في اختصار الزمن وإلغاء التفاصيل التي لا تخدم السرد كما عمل أيضا على إيهامنا بواقعية الأحداث .

- **الخلاصة:(synthse)**

هي تقنية زمنية لتسريع السرد حيث "يتم سرد أحداث ووقائع حدثت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات وأسطر أو كلمات قليلة دون التعرض فيها"[3]

أي أنّ الكاتب أو الروائي يمر على هذه الفترة الزمنية مرورًا سريعًا دون ذكر التفاصيل فيعمد الراوئي إلى عرض تاريخ شخصية ظهرت في السرد أو أنّه يمر على فترات زمنية ليست ذات أهمية في السرد لكنّها تساعد على ترابط النص.

ويظهر التلخيص في رواية "الرّايس" بشكل كبير ومن أمثلة ذلك قول مريم "قبل سنتين تقدم لخطبتي ثلاث شبان، كانت ظروفهم مواتية لزواج محتمل ومع ذلك رفضتهم جميعًا وعندما تقدم لي الخاطب الرابع ورفضته ثارت ثائرة مخلوف أخي الأكبر وحبسني في دار

---

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص12، 13.

[2]– المصدر نفسه، ص34.

[3]– عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2003 ص57.

العولة ثلاثة أيام وعندما عاود سؤاله لي في قبول الزواج عاودت أيضًا رفضي فما كان منه إلاّ أن أشبعني ضربًا. "[1]

فهذه الأسطر القليلة لخصت لنا قصة" مريم" مع الخُطّاب في فترة زمنية معينة.

ومن أمثلة التّلخيص أيضًا قول وكيل الحرج مصدّق "عشرة أيام لم يدخل فيها السّيد علي ميناء الجزائر ولم يتفقّد سفنه ولا خرج من بيته، كان يضع اللّحم النيئ على وجهه طوال الوقت حتّى تتلاشى الزّرقة التّي سببتها لَكَمَات حميدو القوية."[2] وهو هنا لخص لنا حادثة ضرب حميدو للسّيد علي في عدّة أسطر دون التّطرق للأحداث التّي لا تخدم السّرد .

- **تعطيل السّرد:**

هو عملية تبطيئ أو إيقاف السّرد، ويكون ذلك من خلال تقنيتين هما المشهد الحواري والوقفة الوصفية .

و عملية إبطاء السّرد الرّوائي: "ليست قضية اعتباطية، تسير دون نظام، وإنّما هي التّي نقرض حدود النّظام."[3]

- **المشهد الحواري:**

هو تقنية زمنية يكون فيها زمن السّرد مساويًا أو أقل بقليل لزمن القصّة يقوم على الحوار إذ يكشف هذا الأخير: "رؤية الشّخصيات من خلال حوارها وتفاعلها مع الآخرين."[4]

فالحوار ينقل إلينا تدخلات الشّخصيات كما هي في النّص، أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية للمشهد وهو أنواع:

- **الحوار الخارجي(الدّيالوج):(le dialogue exterieur)**

هو حديث متبادل بين أكثر من طرف "يظهر كل واحد موضوعه بجلاء وبلغته الخاصة وهذا الحوار المباشر واضح المعالم وحرّ الطّرح."[5]

---

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص18.

[2]–المصدر نفسه، ص57.

[3]–نضال الشّمال: الرّواية والتّاريخ ص177.

[4]–ضياء غني لفتة: عوّاد كاظم لفتة: سردية النّص الأدبي، ص203.

[5]–لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص163.

وقد وظفت "هاجر قويدري" هذه التّقنية في مقاطع عديدة من روايتها منها الحوار الذّي دار بين وكيل الحرج "مصدّق" ووالدة حميدو حول غيابه عن البيت لفترة طويلة حين قال لها مصدّق:

ما الذّي جاء بك يا والدتي، إنشاء اللّه يكون خيرًا.

يا ولدي لم أرَ حميدو مند عيد الأضحى، وأريد رؤيته .

لكنّ حميدو في عرض البحر وأنت تعرفين هذا .

نعم سأبقى هنا حتّى يرسوا، لقد وعدت خطيبته بأن أجعله يعقد قرانه معها فور نزوله من البحر.

لكنّ رحلات البحر تدوم شهورًا وشهورًا، هل ستنتظرينه هنا كلّ هذا الوقت ؟[1]

إنّ هذا المشهد الحواري عمل على إبطاء السّرد والتّقليل من حركته نتيجة الغوص في حوار بين "مصدّق" وأم حميدو العمة "زوينة" التّي أصبحت تعيش حالة من القلق اتجاه غياب ابنها "حميدو" لفترة طويلة عن البيت، فهذا المشهد استهلك الوظيفة الدرامية التّي يعمل بها على كسر رتابة السرد من خلال قيامه بالعرض التّفصيلي للأحداث .

كما نجد حوار آخر بين "بوشناق" و"يحيى مدّيلي" يقول فيه:

هل تريد أن تقضي حياتك خوجة للغنائم ألا تملك طموحًا .

بلى سيّدي، لكنّني سعيد بعملي، فأنا بالموازاة أشتري من البحّارة الأحجار النّفيسة لأعمل على جعلها تحفًا في دكّاني، أنا صائغ كما تعلم وتلك مهنتي الأساسية.

لا عليك أن تطمح في آفاق أكبر، تعال غدًا إلى قصر الدّاي وسوف أجعلك باشكاتب إيالة الجزائر"[2]

ففي هذا المشهد حاولت الروائية إعطاء بعض التّفاصيل الثّانوية المتعلّقة بعرض العمل الذّي قدمه "بوشناق" "ليحيى مديلي" وذلك بغرض إبطاء عجلة السّرد وزيّادة سعة الخطاب فنرى الشّخصيات وهي تتحرك وتمشي وتمثل وتفكّر، كونه يفسح المجال أمامها للتعبير عن رؤيتها وبلورة أفكارها من خلال بنائها للغتها المباشرة التّي تشتغل كمرآة عاكسة نرى من خلالها وجهة نظرها .

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، ص71.

[2]–المصدر نفسه، ص133.

وعليه نستنتج أنّ المشهد الحواري في رواية "الرّايس" لعب دورًا كبيرًا فهو قد عمل على كسر رتابة السّرد من خلال عرضه التّفصيلي للأحداث بشكل مسرحي تجعلنا نحسّ بأنّ الأحداث تتحدّث عن ذاتها.

- **الحوار الدّاخلي(المونولوج):(le dialogue interieur)**

هو حوار غير مسموع يحدث بين الشّخصية وذاتها تكشف فيه عن أسرارها الدفينة "وأفكارها الحميمية القريبة من اللّاوعي، إنّه خطاب لم يخضع لعملية المنطق ... أفكار لم تتبّع صياغتها بعد"[1]

وقد ورد المونولوج في الرّواية في قول مريم: "ثمّ قلت لنفسي، إنّها أيّامي أيضًا قادمة لا شك سوف يجهز حميدو البيت لنتزوج، صرت متحمسة أكثر"[2]

فالحوار هذا نابع عن صراع نفسي تعيشه "مريم" ناتج عن حلمها الدّائم بالزواج "بحميدو" فهذه المناجاة تُضفي طابعًا دراماتيكيًا على الأحداث، وتضع القارئ في حالة ترقب وتساؤل حول مصير هذه الشّخصية ودورها المتوقع في أحداث الرّواية .

كما نجد حوارًا داخليًا آخر في قول بفاريتو "عندما لاحت المدينة البيضاء على مرمى البصر ابتلعت ريقي، عادت إلى ذاكرتي حكاية وصولي إليها، فكرت في أنّني سأخبرها أنّني بخير ولم يطلني الشّقاء الذي توقعت، كنت أريد تقديم توضيحات أخرى لهذه المدينة التّي لم ترقني يومًا غير أنّها بادلتني ذات الشعور وأوقفت ثرثرتي."[3]

فهذا الحوار كشف عن أحاسيس الشخصية السلبية اتجاه مدينة " الدزاير" التّي بسببها ابتعد عن قريته وأهله وعاش حالة من الضياع فهذه المدينة لم تُقدم له سوى الألم والمعاناة ممّا جعله ينفر منها، وقد كان هذا المونولوج أيضًا وسيلة لاستذكار مواقف وأحداث من شأنها أن تُصوّب المواقف الحالية، وتُعيد للشخصية تماسكها.

وعليه نستنتج أخيرًا أنّ المونولوج هو الوسيلة التّي قامت عليها رواية " الرّايس" من بدايتها إلى نهايتها وذلك بسبب تعدد الروّاة في الرواية فقد كان وسيلة مهمة في تعميق

---

[1]–نضال الشّمالي: الرواية والتّاريخ، ص178.

[2]–هاجر قويدري: الرّايس، ص60.

[3]–المصدر نفسه، ص37.

الأفكار وتوضيحها كما كشف عن أعماق الشخصيات النفسية والفكرية بما يُضفي على النص الروائي بُعدًا دراميًا وجوًّا انفعاليًا بالغ التأثير

- **الوقفة الوصفية:**

هي حركة زمنية سردية تُحاول قدر الإمكان توقيف السرد تمامًا ويكون فيها " الزمن معلقًا ويتحقق ذلك عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب."[1]

فالوقفة إذن تجسد أقصى درجات الإبطاء في السّرد، إبان الحيّز الذي تحتله في الخطاب لا توافقه مدة زمنية في الحكاية حيث أنّ الوصف يشتغل " بوصف مكان ما أو شخصية روائية وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات."[2]

والأمثلة على هذه الحركة الإستراتيجية كثيرة في الرواية حيث تتوقف الروائية عن سرد الأحداث لتصف لنا ريّاس البحر حيث تقول على لسان مزيان: " إنّهم يا مريومة بلا لحى سُمرة البحر تشتعل على جباههم مفتولي العضلات، ملابسهم بلا أكمام، يتكلمون بلغات العالم ونظراتهم حادة جدًا وربما مُخيفة لقد شعرت بالخوف وهم يحملون رائحة البحر الهائج."[3]

ففي هذه الوقفة الوصفية، وصفت لنا الساردة "ريّاس البحر" وصفًا فيزيولوجيًا، وكانت الغاية من ذلك هو تبطئة السرد ففي الوصف يتوقف الزمن والسرد لأنّ زمن القصة خلال ذلك يُراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مُهمته.

كما نجد وصفًا آخر في الرواية على لسان " مريم" وهي تصف " حميدو" " كنت أراه قادمًا نحوي، بقوامه المُكتنز وعضلاته المفتولة وبشاربه الطويل وعيونه التّي تخبئ كل طفولتي."[4]

فالوصف في هذه الوقفة اهتم بالناحية الجسمانية " لحميدو" ليبيّن لنا الملامح الفيزيولوجية التّي تُميّز " ريّاس البحر" عن غيرهم.

---

[1]– محمد علي الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهاياتلعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، دط، 2006، ص97.

[2]– الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص177.

[3]– هاجر قويدري: الرّايس، ص23.

[4]– المصدر نفسه: ص60.

وعليه فالمقاطع الوصفية على العموم سواء كانت وصفًا للطبيعة أو للمكان أو للشخصيات تتميّز بتوقف سير الزمن وإيقاعه تمامًا.

ونستنتج في الأخير أنّ الروائية "هاجر قويدري" في روايتها "الرّايس" نجحت إلى حدٍ كبير في استخدام تقنيات السرد سواءًا المتعلقة بتسريع السرد (كالحذف والتلخيص) أو المتعلقة بتبطيئ السرد في المشهد الحواري أو الوقفة الوصفية، كما أنّها اعتمدت الاستذكار كركن أساسي من روايتها وذلك باعتبارها رواية تاريخية تعتمد على الذاكرة لاسترجاع الماضي.

ثانيا: التخييل التاريخي وهاجس الهوية: (l histoire et la formation de l indentiti)

الهوية هي كيان الإنسان وانتمائه الوجودي، فالإنسان دون هوية يعيش حالة من الفقد والضياع، لأنّ الهوية تلعب دورًا كبيرًا في تشكل صورة الفرد بتبلورها، إذ تمنح هذا الأخير الاعتبار وسط الجماعة التّي يعيش فيها، والجماعة بدورها تُسهم في اكتمال هذا التشكل فالفرد ينتمي إلى الجماعة التّي تحكمها مُقَومات وعقائد تعتبر بمثابة هويتها، التّي تُعطي صورة وانطباعًا لدى الآخر غير منتمي للجماعة، وقد عرفت الهوية حضورًا ملحوظًا في رواية "الرّايس" فشكلت لنا ذلك الصراع القائم بين الفرد وهويته الضائعة في الرواية والتّي تمثلت في الهوية الدينية والتّي اعتبرت مسألة ذات تجلّي وجودي ومعيشي في الكثير من أبعادها وهذا ما جعل الكاتبة تُوليها أهمية خاصة في روايتها.

حيث يرتفع سؤال الهوية ويتعالى في حاضر الشخصيتين " بفاريتو"و " يحيى مديلي" التّي تُؤرِقها وتُطوِقها الأسئلة الوجودية، المتعلقة بانتماءاتهم الدينية والتّي عادة لا تحتاج إلى إخبار أو جواب لكنّها جاءت مُحَمَلة بدلالات الحيرة والقلق والتّيه التّي كانت تكتنف ذوات الشخوص وبحثها الدائم عن الجواب الغائب عن صيرورة تاريخية غير مستقرة رغم أنّها تُدرك " أنّ ضياع اليقين هو اليقين الوحيد الذي لازم ذات إنسانية أجهدت نفسها في البحث عنه، ومع ضياع اليقين تُضيّع الذات وجودها المطمئن ويتحول البحث عن الوجود إلى معاناة مطلقة السراح."[1]

وقد مثلت الهوية الدينية في رواية " الرّايس" أهم صور تلك المعاناة التّي جسداها شخصيتي "بفاريتو" و" يحيى مديلي" في بحثهما الدائم عن هويتهما الدينية الضائعة بين المسيحية والإسلام ونلاحظ أنّ سؤال الهوية عند "بفاريتو" يطرح ويتكرر طيلة صفحات الرواية خاصة بعدما اعتنق الإسلام فأصبح هذا السؤال يُؤرقه وكأنّه أصبح يعيش انفصال مع ذاته وهويته، وهذا ما يوضحه المقطع في الرواية على لسانه حيث يقول: " ارتجفت من قوله ووجدتني أسأل علي طاطار، أين هو بفاريتو."[2]

---

[1]–الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، وهران، الجزائر، ط1، ص256.

[2]–هاجر قويدري: الرّايس، ص88.

وفي هذا المقطع يتضح لنا الصراع الذي يُعانيه " بفاريتو" مع نفسه حول هويته الغائبة عنه والتّي أصبحت هاجسًا يُقلق راحته لأنّه في حالة ضياع تام، فهو لسنوات عديدة وبعد اعتناقه الدين الإسلامي نسيَ كل ما يربطه بمدينته " درمنجيلر" وديانته لكنّه وبعد أن التقى الراهب في سفينته عادت إليه كل ذكرياته السابقة وكل انتماءاته الدينية فأصبح يتخبط في دوامة من التّيه والشتات لأنّه لا يجد جواب لسؤاله الدائم من أنا ؟ حيث " بات تأسيس هوية كل فرد مشروطًا باستعادة هذا السؤال الذي يُعبر بامتلاء على الدلالة الذاتية للفرد، فأن أكون أنا يعني أن أكون وفيًّا لذاتي وخصوصيتي لأقتدر على تعيين هويتي المتفردة."[1]

كما نجده في موضع آخر يعبر عن الضياع الذي أصبح يعيشه داخل نفسه حيث يقول: "حاولت أن أخلق لنفسي حُجَجًا مقبولة وأنا داخل المقبرة حاولت أن أسمع صوتي من أقصى الداخل ولكنّني لم أسمع شيئًا.لا أنا عرفت ماذا كنت ولا ماذا أصبحت، فكرت بعض الوقت في لستيرو (وهو الراهب الذي اعتنى به في صغره) قبل أن نخرج من المقبرة ويُغادر كلًا منّا إلى حيث يفهم دينه."[2]

فهو هنا في بحث دائم عن ذاته التي تتضح من خلال الدين، لأنّ الهوية الدينية هي رمز إنسانية الإنسان والمعيار الوحيد للتعامل مع الآخرين، كما للدين أهمية في بناء الهوية وعلى هذا الأساس نجد أنّ :" أهم عناصر الهوية الدين، إذ تذوب في الحروب هويات متعددة العناصر وتُصبح الهوية الأكثر معنى بالنسبة للصراع هي السائدة وغالبًا ما تحدد هذه الهوية دائمًا بالدين."[3]

هذه المقولة تتطابق مع شخصية " بفاريتو" الذي ترك ديانته الأولى "المسيحية" واعتنق هوية جديدة متمثلة في " الإسلام" بعد أن قطع الأمل من العودة إلى بلاده، إذن فاعتناقه لهويته الجديدة كان بناءًا على مصلحة الهوية الاستعمارية لكي يُحافظ على حقوقه في الدزاير وهذا ما جعله يعيش حالة انفصام بين شخصيتين مختلفتين " بفاريتو" المسيحي

[1]– بول ريكور: الهوية والسرد، ترجمة " حاتم الورقلّي"، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009، ص34.

[2]– هاجر قويدري: الرّايس، ص106.

[3]– ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، كلية الآداب، جامعة القادسية بغداد، العراق، ع1، مج، 2009، ص259.

و"علي طاطار" المسلم وهذا ما يؤكده قوله: " لكنّ الأكيد أنّني ما عدت أشعر بالغبن عدت إلى وقع حياتي وإلى وجهي الذي ألفت عدت إلى علي طاطار."[1]

وعليه فقد لعب الدين دورًا في تحديد هوية الانتماء بين الفرد والجماعات الأخرى، كما يُعزز العامل الديني جملة من القوانين في مسائل الهوية والانتماء، وهذا ما يؤكده " **ثائر رحيم كاظم**" في "أنّ الدين هو المقولة المنتسبة إلى الهوية الأكثر، انتشارًا فإنّ الهوية المُحصل عليها، إنّما "تتأسس قبل كل شيء على الانتماء إلى طائفة معينة."[2]

وتواصل الرّوائية طرحها حول مسألة الهوية الدّينية في قول بفاريتو: "في صباح اليوم التّالي استيقظت باكرًا، وغسلت وجهي وارتديت ملابسي وأنا أنادي بفاريتو كنت أقول له انهض يا بفاريتو...أسرع يا بفاريتو... و كأنّما سقط على رأسي اسمي فجأة، لم أعد أفكّر بالأشياء الكبيرة، لا بالمسيح ولا بختاني ولا بشهادة المسلمين، كنت فقط أناديه كما كان صغيرًا."[3] فهو هنا يشعر بالحنين إلى طفولته وإلى هويته القديمة، وإلى الرّاحة التّي كان يعيشها أنداك فهو لم يكن يعيش هذا الشتات الذي أصبح يعيشه الآن فهو يبحث بعبارة أخرى عن السّكينة التّي أصبح يفتقدها في حياته الجديدة، التّي أصبح فيها ضائعًا بين هويتين مختلفتين.

وهذا ما يؤكّده قوله "لا أعرف أين هو سبيلي، ولا أعرف أي الوجهين وجهي، أشعر بفاريتو ينام بداخلي ليلا، ثمّ ينهض علي طاطار صباحًا، أكتم سرًا لطاطار ثمّ يحدّثني به بفاريتو لقد سئمت كل هذا."[4]

كما تظهر مسألة الهوية متجلّية أيضًا في شخصية أخرى ألا وهي "يحيى مديلي" الذّي كان أبوه عربيًا مسلمًا وأمّه مسيحية راشباطيّة فترعرع في كنف هويتين مختلقتين ممّا جعله ضائعًا بينهما فهو لم يعرف أباه لأنّه تركهم وهو في سن صغيرة فترعرع في كنف أمّه الراشباطيّة فتعلّم تعاليم دينها وصار ضليعًا في تفسير الثورات لكنّنا نجده في مقابل ذلك إذا واجه أمرًا ما يصبح لسانه ينطق شهادة المسلمين لا إراديًا وهذا ما جعله يعيش حالة من

---

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص107.

[2]– ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، ص260.

[3]– الرواية: ص107.

[4]– الرواية: ص128.

الضّياع ويتساءل دائما عن هويته الدينية هل هو مسيحي أم مسلم وهذا ما يؤكّده قوله لمّا كشف عن جثّة سيتا وهي في القبر حيث يقول: "لقد كرّرتها مرات عديدة وبصدق، هل كانت روحي مسلمة ؟ من تراه غيرها تمكن من التّسلل إلى أكثر اللّحظات رعبًا في حياتي. لم أشأ التّفكير في ذلك أكثر خفت أن أتعب وأنهار أكثر ممّا أنا عليه كان لا بد أن أجمع قوّتي بدل محاولة التّدقيق في هويتي الدّينية لذلك فضّلت أن لا أنتبه لشهادة المسلمين."[1]

فهو هنا يصور لنا حالة الضياع والقلق الذي تعيشه الذات جراء البحث عن هويتها وهذا ما يوضحه سؤال "يحيى مديلي" عن هويته الدينية الذي كان يريد من ورائه جوابا لكنّه لم يجده ليبقى هاجس الهوية يؤرق نفسه وذاته وبهذا فسؤال الهوية ينتصب ويتضخم كلّما بحث الإنسان عن هويته وأناه الضّائعة.

وقد حاولت الرّوائية هنا التّطرق إلى قضية شائكة متمثلة في صراع الأديان ودوره في تشكيل الهوية الدينية للفرد، كما حاولت الكشف عن أهم التناقضات التّي تعيشها الشخصية الباحثة عن هويتها من ضياع وتشتت ناتج عن فقدان الذات.

[1]–هاجر قويدري: الرّايس، 128.

ثالثا: السلطة وكتابة التاريخ:

يعتبر الإنسان كائنا اجتماعيا يعيش وسط جماعات تجمعه بهم علاقات قائمة على المصالح المتبادلة والمشتركة، وذلك لضمان استمرار هذه العلاقات ووضع العديد من القوانين والضّوابط، والّتي تكون مصاغة من قبل سلطة مخولة لذلك، إذ تقوم هذه السّلطة بسن القوانين وترجمتها على أرض الواقع، وهذا بموافقة الجماعة على هذه الأسس الموضوعة "وبعبارة أخرى تولد السّلطة مع مولد الجماعة، لأنّه بغير السّلطة لن يتحقق النّظام."[1]

إذن السّلطة مهمة جدًا لوجود الجماعة والعكس، فهي تنظم أمورهم العامة وتسيّر شؤونهم وتضمن بقاؤهم لكن إذا ما انحرفت هذه السّلطة عن مسارها الذي وضعت لأجله فإنّها تصبح أذات مدمّرة للغاية فتتحوّل السّلطة من خدمة الصّالح العام إلى خدمة الصّالح الخاص الشّخصي فيتزعزع الوضع الاجتماعي، وتفقد السّلطة قيمتها وشرعيتها، فتختل الموازين وعليه فالسّياسة سلاح ذو حدّين حد إيجابي ويدخل ضمنه مجموع الممارسات الشّرعية للسّياسة من حماية لحقوق المواطنين، والحفاظ على شرفهم وضمان أمنهم، وحد سلبي يتمثل في كل التعسف والممارسات السّلبية للسّياسة النّاتجة عن أصحاب الحكم وأصحاب المناصب العليا في الدولة، الذين انقادوا وراء أطماعهم وجشعهم وإشباعًا لرغباتهم وطموحاتهم التّي لا تنتهي على حساب البسطاء الّذين لا حول ولا قوة لهم .

ولقد تحدّثت الرّوائية في روايتها "الرّايس" عن السّلطة، حيث ركّزت على طبيعة العلاقة بين الحكّام الأتراك وريّاس البحر الجزائريين كما رسمت لنا تكالب السّلطة على المناصب العليا باعتبار هذه الشّخصية (السلطة) " انتهازية وصولية تريد السّلطة من أجل السّلطة وأن تقرر اتخاذ العنف وسيلة للوصول إلى السّلطة.[2]" كان همها الوحيد تحقيق مآربها دون الاهتمام بالنار المستعرة التّي ستأتي على الأخضر واليابس.

وقد حاولت الروائية أن تظهر من خلال تناولها للسّلطة بأنّها مازالت المحرك الأول لكل المشاكل الّتي تعيشها الشّعوب، معتمدة إحالة هذا الحاضر، ملتصقًا التصاقًا كبيرًا

[1]– إمام عبد الفتاح الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت دط، 1994، ص16.

[2]– سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية) ، ص60.

بتواريخ قديمة مسلّطة الضوء على السّلطة ومراهنة على التّاريخ باعتباره مادة خام لتستحضر ما يتلاءم مع كل ما هو كائن بفضل قوة الخيال التّي تستعين بها الكاتبة و"تعجن التّخييلي بالتّاريخ فتصير الحكاية بسحر الفن تاريخًا ويصبح التّاريخ حكاية."[1]

فلا يحس القارئ بأنّه واقف أمام عتبات التّاريخ، يحاكي ماضيًا بعينه، بقدر ما يحس بأنّه هناك صورة جديدة لابد أن يُفهم المبتغي منها حتّى تتضح له معالم هذه السّلطة بوجهها الحقيقي.

وعلى هذا النّحو تكون رواية "الرّايس" جنسًا روائيا يُحيل إلى التّاريخ، لأنّها بطبيعتها رواية تاريخية تحكي عن مرحلة معتمة من تاريخ الجزائر العثمانية التّي قَلَّما تحدث عنها الروائيون وعليه كان " التاريخ كثيف الحضور في الوقائع التّي عالجتها الروائية."[2]

وهي ابنة الجزائر التّي حاولت أن تُسائل التاريخ وتُسلط الضوء على فترة قَلَّما تحدثت عنها الرواية الجزائرية، فنراها منحت الضوء الأخضر لتلك الشخصيات التاريخية، بأن ترحل بين الأمكنة وتتوغل في وسط الشخصيات الخيالية حتّى تتحاور حول هذه الأوضاع السياسية والاجتماعية، كاشفة بعض الصور التّي لم تتضح من قبل في الواقع.

وعليه سنحاول أن نكتشف تلك الصورة التّي رسمتها الروائية " هاجر قويدري" حول السلطة وكيف كان لها الأثر في كتابة التاريخ.

تُرسخ رواية " الرّايس" عبر مواقف الشخصيات إشكالية صناعة التاريخ من لَدُنِ السّلطة ويظهر المخيال الأدبي بوصفه مُعطى إنساني مُعادلًا رمزيًا مضادًا للمخيال السياسي صاحب الديمومة الذي ينتهج جملة آليات للحفاظ على صورته المشرقة، لأنّ السّلطة تمارس الرّقابة والوصاية التّاريخية والمصادرة في كل زمان ومكان.

والرّوائية من خلال روايتها حاولت الكشف عن تاريخ مسكوت عنه من تاريخ ارتباط الجزائر بالدولة العثمانية الذي لم يذكره التاريخ الرسمي و المتمثل في جملة الصراعات الداخلية التّي شهدتها الجزائر من جراء صراع الدّايات الأتراك على السلطة و حكم الإيالة الذي خلّف العديد من المجازر الدموية تمثلت في التّنكيل بدايات الجزائر.

---

[1]– نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، ص78.

[2]– فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية المعاصرة)، ص132.

والذي يؤكده في الرواية قول يحيى مديلي: "جاءتنا الأخبار بعدها مؤكدة قتل نفتالي بوشناق وهو الفعل الذي تمكن به اليولداش من كسب تأييد الجميع، فانطلقوا إلى قصر الدّاي مصطفى باشا حتى يتخلّصوا منه هو أيضا، وعلى الرغم من أنه قدم لهم سبحته دلالة على استسلام وتنازله عن العرش، إلّا أنّهم قتلوه ونكلوا بجثته في شوارع القصبة، كذلك قتلوا الكثير من اليهود، ولم تهدأ الأمور إلى غاية تنصيب أغا السباهية أحمد باشا دايًا جديد على إيالة الدزاير."[1]

كما تقول في السياق نفسه:" كما كان متوقعًا لقد تخلص الانكشارية من الدّاي أحمد باشا حيث هاجم القصر خمسمائة جندي طوّقوا القصر ثم الممرات والصّالونات الدّاخلية، عندما فر الدّاي مُحاولاً الهروب عبر السقف، لكنّهم أطلقوا عليه النّار وهو يستعد للقفز ثمّ قطعوا رأسه وجروا جثته في المدينة."[2]

فالروائية من خلال هذين المثالين حاولت عكس صورة حيّة عاشتها الجزائر في تلك الفترة من وحشية ودموية الحكام العثمانيين، وهي الأحداث التّي لم تُصورها كتب التاريخ لتحافظ على بريق الإمبراطورية العثمانية، باعتبارها العنصر الأقوى في هذه المعادلة، فهي بفضل الهيمنة التّي تمتلكها ساهمت في كتابة تاريخها بوصفها ذاتًا وهي لا تصنع التّاريخ إلاّ انطلاقًا من شهوة حضورها فيه وهذه السّلطة لا تتحقق إلاّ باحتكارها له (التاريخ).

فالروائية من خلال هذا الطرح، تُحاول تحطيم كلّ أسوار الزيف التّي صنعتها السلطة العثمانية وأسست لنظرة جديدة لها فُرادتها النقدية في استجلاء الحقيقة بصورتها الصحيحة التّي غُيّبت لأنّ "جزءًا كبيرًا من التّاريخ الذي نقرأه كتب بمقاسات محددة تحتاج إلى بعض الموضوعية."[3]

كما تطرقت أيضًا إلى الدّسائس والمؤامرات الّتي كانت تحاكى بين الدّايات الأتراك من أجل السّلطة، التّي غيبها التّاريخ الرسمي منها ما قام به الخزناجي حسن من أجل استلام

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص155.

[2]– المصدر نفسه: ص176.

[3]– سليمة خليل: الحداثة السردية في الرواية الجزائرية (نقد المرجعيات في رواية الأزمة)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب واللغة العربية، إشراف: نصر الدين بن غنيسة، تخصص السرديات العربية، معهد الآداب واللغات، 2016 2017، ص242.

العرش حيث نقول: "كان الخزناجي حسن يعرف ماذا يريد جيّدًا ويسير وفق خطّة محبوكة بإحكام وخبث شديدين..."[1]

وهي هنا تحاول الكشف عن السياسة المنتهجة من قبل الحكام الأتراك من أجل اعتلاء العرش والتّي هي بمثابة الوجه الآخر المفارق للحكام الأتراك ومحاولة فضح ما تم السكوت عنه وتعتيمه والتكتم عليه من قبل السلطة الرسمية (الإمبراطورية العثمانية) فنجد أنّ الرّوائية في هذه الرّواية بصدد إعادة كتابة للتّاريخ الجزائري في العهد العثماني معارض لما دونته السّلطة العثمانية عن نفسها باعتبار "أن كل نظام يمتلك كتابته التّي يحتاج تاريخها إلى الإنجاز وربما كانت الكتابة هي شكل الكلام الملتزم علانية فإنّها تشتمل في آن، ونتيجة التباس ثمين على كينونة السلطة ومظهرها أي على ما هي عليه، وعلى ما تريد أن يعتقد النّاس عنه."[2]

نستنتج أخيرًا أنّ رواية "الرّايس" لكاتبتها "هاجر قويدري" بمثابة محاكمة للتاريخ، تاريخ الحكام والدّايات المزيّف الذي كتبه الورّاقون إنّها استنطاق للتّاريخ المغيّب والمسكوت عنه فضح لسياسة الحكام الأتراك في الجزائر.

فنجد الرّوائية هنا تهاجم بلسان أبطالها تاريخ الحكام المزيف وتعيد استنطاقه وتدوينه من جديد، ما دام المؤرّخون والورّاقون كانوا خاضعين لمزاج السلطة واملاءاتها، لهذا أعادت فتح النّص الرّوائي على هذه الوقائع التّاريخية وقدّمت لها قراءات جديدة مسلّطة الضوء على ما أهملته الكتابات الرّسمية وبالأحرى طمسته.

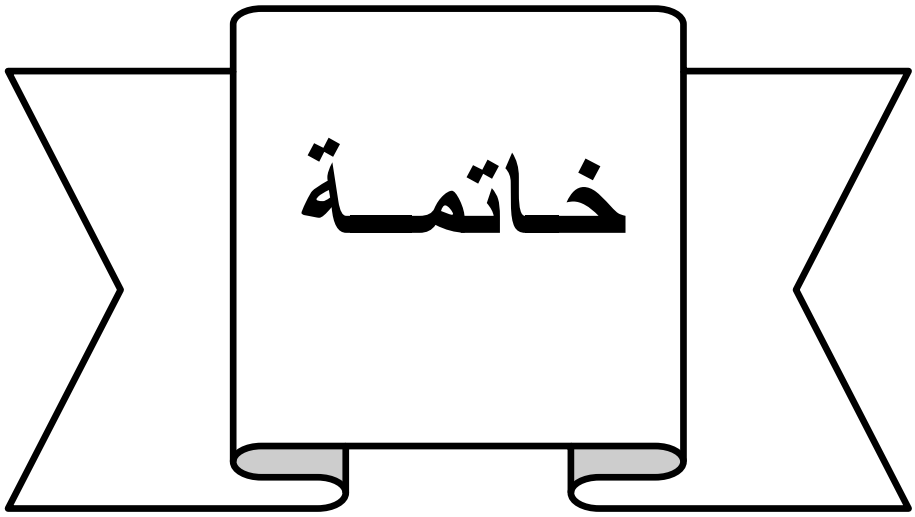
فنجد أنّ الروائية أيضًا حرصت على الإفادة من التاريخ في اغناء تجربتها الروائية وعرفت كيف تمزج بين السّرد التّاريخي والسّرد الرّوائي، وكأنّها تريد التّأكيد على أنّ الكتابة الرّوائية تتماهى مع الكتابة التاريخية، وأنّ الماضي حي في الحاضر يمشيان في جسد موحد ويتنفسان رئة واحدة .

---

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، ص45.

[2]– بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ص228، نقلا عن رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر ص45.

وهي في هذه الرّواية أعادت كتابة التاريخ الجزائري في الفترة العثمانية بفلسفة معاصرة وبطريقة خاصة تضيء التاريخ عبر انفتاحها الواعي عليه. كتابة تجعلها تقترب من وقائع وأزمنة غابرة، ونرى أحداثها ومشاهدها من منظورات متباينة وزوايا متعددة .


خـاتمــة

خاتمة:

يُعد هذا الجهد الذي بدلناه في إنجاز هذا البحث العلمي المعنون بـ "التخييل التاريخي في رواية الرّايس"، والذي حاولنا من خلاله الوصول إلى أجوبة لتلك الإشكالات والتساؤلات المطروحة في مقدمة هذا البحث العلمي، والتّي تمخضت عنها مجموعة من النتائج أبرزناها في النقاط التالية:

ـ تأثر النقاد العرب المعاصرين بالتاريخ فألفوا فيه كتب منظّرة مرة، ومطبقة مرة أخرى فاستغلوا المادة التاريخية لتشكيل الصور الإبداعية، لتقطع عنها صفاتها التوثيقية والوصفية لأنّ المادة التاريخية تتشكل بصورة جمالية وفنية، وذلك بواسطة المتخيّل.

ـ احتلت رواية "هاجر قويدري" مكانة مرموقة في الساحة الأدبية، لأنّها انتبهت لأهمية التاريخ، الذي يسهم في نبوغ العملية الإبداعية، لأن المبدع على وجه العموم، والكاتبة على وجه الخصوص تعتبرها مادة أولية تنطلق منها، وهو ما لوحظ في ثنايا رواية "الرّايس".

ـ يعد هذا المنجز السردي الموسوم " رواية الرّايس " بمثابة سيرة ذاتية " للرّايس حميدو" فقد ارتبطت سيرته بالذاكرة لأنه شخصية لها مرجعية تاريخية.

ـ لم يقتصر اهتمام الكاتبة بالتاريخ فقط بل اهتمت بالبُنى السردية الأخرى من زمان ومكان وهذه البنيات السردية هي بُنى مستلهمة من التاريخ والواقع، وبها تمت عملية التخييل.

ـ عمدت الرواية إلى تجسيد نمط سردي يقوم على تناوب عملية السرد من شخصية لأخرى، وما يؤكد ذلك هو مقاطع الرواية السبع، فكل مقطع له راوي أو سارد خاص به.

ـ طرحت الرواية مجموعة من المواضيع الحساسة كالهوية وصراع الأديان، وترتب عن ذلك حالات من التشظي والضياع والفقد لهوية ثابتة، مما أضفى خصوصية على هذه الرواية، بالإضافة إلى مساسها بالتاريخ الرسمي الذي جسدته السلطة والتي جعلت من التاريخ ستارًا يحجب الحقيقة ويظهر الأوهام.

ـ وظفت الروائية "هاجر قويدري" مجموعة من الشخصيات المرجعية التاريخية بالإضافة إلى مجموعة من الشخصيات الأخرى المتخيلية، وكان لها الدور الكبير في صناعة الأحداث وتحريكها بالإضافة إلى الدور الذي لعبته في تقريب الفترة الزمانية إلى دهن القارئ.

ـ بنيت هندسة الحكي في رواية "الرّايس" على مفارقات زمانية منها الاستباق والاسترجاع، إذ ساهمت هذه الأخيرة في ذكر معظم الأحداث المغيبة تاريخيًا عن طريق السرد، كما ساهمت في سهولة تناوب الحكي بين الرواة، بالإضافة إلى الدور الذي لعبته في تزويد النص بالفرادة الإبداعية من خلال حسن التصرف في التاريخ.

ـ إنّ المكان في رواية " الرّايس " لا يمثل حدودًا جغرافية فحسب بقدر ما يحمله من دلالات تاريخية، إذ ارتبط المكان بأحداث وشخصيات معينة، كما ساهم في رسم صور عبرت عن مواقف الحزن والألم والفرح لارتباطه بشخصيات معينة وأحداث محددة.

ـ أحيت " الروائية " جزءا كبيرا من التاريخ المغيب في الجزائر لأنّه هامشي والمعروف على التاريخ الهامشي أنّه أكثر تحررا في التخييل من التاريخ الرسمي وذلك لمساسه بالثالوث المقدس (السلطة الدين والسياسة)، وقد أدى تخييلها إلى المساس بالحقيقة التاريخية لأنّ التاريخ وبمجرد دخوله للرواية يشوه إبداعيا.

نأمل في الأخير أن يكون هذا البحث إضافة تثري الرصيد المعرفي في المكتبة فهو لم يكن خاتمة الدّراسات، وأنّ خاتمة هذا البحث ليست هي نهايته بل هي بداية تفتح آفاق جديدة للدّراسة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا ـ المصادر:

01 ـ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1.

02 ـ محمد محمد داوود: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، دط، دت.

03 ـ هاجر قويدري: الرّايس، منشورات ضفاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2015.

ثانيا ـ المراجع:

أ ـ المراجع العربية:

01 ـ أحمد بعلبكي وآخرون: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

02 ـ إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، دط، 2012.

03 ـ إمام عبد الفتاح الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1994.

04 ـ أمينة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المقابل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2011.

05 ـ الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، وهران الجزائر، ط1.

06 ـ عبد الجواد ياسين: السلطة في الإسلام، (العقل الفقهي السلفي بين النص والتاريخ) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.

07 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

08 ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ط1.

09 ـ حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات أوغاريت الثقافي رام الله، فلسطين، ط1.

10 ـ حفيظة طعّام: التخييلي في الرواية التاريخية المغاربية، دار الكلمة، الجزائر ط1 2018.

11 ـ حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، بيروت،1991.

12 ـ حسن الوارکلي: المسلمون وأسئلة الهوية، جمعية البعث الإسلامي، دط،2000.

13 ـ حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث(دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2000.

14 ـ عبد الرحمان محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995.

15 ـ رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2006.

16 ـ عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ(سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

17 ـ محمد بوعزة: السرديات الثقافية (من سيايات الهوية إلى سياسات الإختلاف)، مقاربة فكرية، دار الأمان، الرباط، 2014.

18 ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط1.

19 ـ سعاد فويال: المساجد الأثرية لمدينة الجزائر، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر دط.

20 ـ سليمة مسعودي: العين الثالثة، تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي، م للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

21 ـ سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق سوريا، دط، 2003.

22 ـ شريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

23 ـ صالح رزقي: القصة القصيرة(دراسة نصية لتطوير الشكل الفني)، دار الغريب ط3 2003.

24 ـ ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة: سردية النص الأدبي، دار الحامد، الأردن، ط1 2011.

25 ـ عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان ط1، 2005.

26 ـ عزيز شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت ط1،2005.

27 ـ علي تابليت: الرّايس حميدو" أميرال البحرية الجزائرية، ثالة للنشر والتوزيع، الأبيار الجزائر، دط، 2006.

28 ـ فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية(دراسات في الفاعلية النصية وآليات القراءة) عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010.

29 ـ عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى الجزائر، ط1، 2003.

30 ـ فيصل الدّراج: الرواية وتأويل التاريخ(نظرية الرواية والرواية العربية)المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

31 ـ سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة(دراسة نقدية)، دار الفراشة، الكويت،2008.

32 ـ عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي(السرد، الإمبراطورية، التجربة الاستعمارية)، دار الفارس للنشر، الأردن، ط1، 2011.

33 ـ لونيس بن علي: إدوارد سعيد، من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية(كيف تؤسس الوعي النقدي ؟)، دراسة نقدية، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2011.

34 ـ محمد علي الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، دط، 2006.

35 ـ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 2009.

36 ـ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،1998.

37 ـ مالك بن نبي: مشكلات الحضارة من أجل التغيير، دار الفكر، دمشق،1995.

38 ـ مهدي عبيد: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011.

39 ـ نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

40 ـ هيثم علي الحاج: الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1،2008.

41 ـ عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2003.

42 ـ يمنى العيد: تقنية السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان ط3، 2010.

ب ـ الكتب المترجمة:

1 ـ إليكس ميكشيليلي: الهوية، تر: علي وطفي،دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط1 دمشق،1993.

2 ـ بول ريكور: الهوية والسرد، تر: حاتم الورقلي، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس،ط1 2009.

3 ـ جيرا جينيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج) تر: محمد معتصم والجليل الأزدي وعمر الحيلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

4 ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان ط2،1984.

5 ـ فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، للاذقية، سوريا، 2013.

6 ـ نيكوس بولانتزاس: السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية، تر: عادل غنيم دار ابن خلدون للطباعة والنشر، ط1، بيروت،1983.

7 ـ هينري ميثران وآخرون: القضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا للشرق، المغرب دط، 2002.

8 ـ جيرا جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا للشرق، دط المغرب، 2002.

9 ـ وليم سبينسر الجزائر في عهد ريّاس البحر، تعريب: عبد القادر زبادية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2006.

ج ـ الجرائد والمجلات:

1 ـ بدرة فرخي: بنية الخطاب الروائي الحديث، رواية تفنست لعبد الله الحمادي، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، العدد الثامن، 2008.

2 ـ ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية كلية الآداب، جامعة القادسية، بغداد، العراق، ع1، م ج1،2009.

3 ـ طلحة عبد الباسط: الهوية والتاريخ في رواية كولونيل الزبربر للحبيب السائح، مجلة العلامة، ع7، ديسمبر، 2018، الجزائر.

4 ـ مريم جمعة فرج: قراءة في الرواية التاريخية، مجلة البيان، العدد46 ،26نوفمبر،2000.

5 ـ عبد المالك مرتاض: أصالة الشخصية الجزائرية، مجلة الأصالة، وزارة التعليم الأصلي الشؤون الدينية، ع8، ماي ـ جوان، الجزائر،1972.

6 ـ نور الدين بن نعيجة: الرواية ومقاربة التاريخ(السردية التاريخية)، مجلة العلوم الإسلامية والحضارية، ع4، ديسمبر2016.

د ـ الملتقيات:

1 ـ آمنة بن علي: الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس 1443هـ، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر،ط2، 2011.

2 ـ بشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، نقلا عن رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر.

3 ـ عبد الرزاق حسين: المنجز الروائي في المملكة العربية السعودية والذاكرة التاريخية، نقلا عن أبحاث الملتقى الأدبي الخامس1433هـ: الرواية العربية الذاكرة والتاريخ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

4 ـ عمر عيلان: الإديولوجيا والنص الأدبي، نقلا عن الأدبي والإيديولوجي في رواية90 (روايات الطاهر وطار ووسيني الأعرج أنموذجا)، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي سعيدة /15 /16/ إفريقيا ،2008.

5ـ ـ محمد لباردي: الرواية والتاريخ في كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج" الرواية العربية، الذاكرة والتاريخ، ملتقى الباحة الأدبي الخامس، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان، 2013.

هـ ـ المذكرات والأطروحات:

1 ـ أمال شحادة حسن: الرواية التاريخية بين الأدبين العربي والروسي في النصف الأول من القرن العشرين(أطروحة ماجيستير)، إشراف: محمود أبو الوي، جامعة البعث، دمشق سوريا، 2009.2010.

2 ـ سليمة خليل: الحداثة السردية في الرواية الجزائرية(نقد المرجعيات في رواية الأزمة) رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب واللغة العربية، إشراف: نصر الدين بن غنيسة السرديات العربية، معهد الآداب واللغات،2016.2017.

03 ـ بن مصطفى محمد: التاريخي والمتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد المالك مرتاض، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، 2014 ،2015.

و ـ مواقع عبر الانترنت:

1ـ ويكيبيديا الموسوعة الحرة w w w httpsllarm

2 ـ w w w ahla montada net

3 ـ Http w w w. al bayan.com.al

ملاحق

نبذة عن الروائية:

تعتبر "هاجر قويدري" كاتبة وروائية بالإضافة إلى كونها إعلامية وهي أكاديمية تدرس في المدرسة العليا للصحافة، تحصلت على جائزة الماجستير وهي الآن تحضر للدكتوراه في التحضير الإلكتروني، بدأت الكتابة في مجال الشعر ولديها تجربة أيضا في كتابة السيناريوهات والأفلام الوثائقية مثل الفلم الوثائقي "الولي الصالح " "سيدي بومدين" "والذكرى الخمسين لعيد الاستقلال"، تحصلت على جوائز أدبية كجائزة " علي المعاش" سنة 2008 م وعن روايتها التي أبهرت العالم " نورس باشا " التي صدرت سنة 2011 م وعليها تحصلت على جائزة " الطيب صالح " للرواية العربية بالسودان حيث تطرقت فيها إلى فترة مهمة من تاريخ الجزائر وهي الفترة العثمانية. وكذلك روايتها الأخيرة الرّايس التي صدرت سنة 2015م.

ملخص الرواية:

تتحدث رواية " الرّايس" لكاتبتها "هاجر قويدري" عن فترة الحكم العثماني للجزائر لتروي عن تلك الفترة التي قلما اقتربت منها الرواية العربية وتتخذ من شخصية "الرّايس" حميدو وهو واحد من أشهر أمراء البحر الجزائريين المشهورين محورا لروايتها فتبدأ الرواية بحادثة تاريخية تستلهمها الكاتبة من كتب التاريخ لتجعل منها نقطة لانطلاق الحكاية.

فتبدأ حكايتها بقصة بفاريتو الفتى القبرصي الذي يجلب إلى الجزائر مع أولئك الخمسين الذين أرسلتهم الدولة العثمانية من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي، تاركا وراءه حبيبته ليندا وكل حياته في قرية درمنجيلر وعند وصوله إلى الجزائر يختاره حميدو ليكون من رجال سفينته ليصبح بعد ذلك اليد اليمنى "لحميدو" وصديقه الوفي في كل رحلاتهم البحرية ليدخل بعد ذلك إلى الإسلام و يغير اسمه إلى "علي طاطار" بعد يأسه من العودة إلى بلدته لتبدأ بعد ذلك رحلة معاناته في بحثه الدائم عن هويته الضائعة بين شخصيتين مختلفتين "بفاريتو" الفتى المسيحي "وعلي طاطار"الشاب المسلم، فنجده دائما في تساؤل على من يكون هو بين هذين الوجهين إلى نهاية الرواية، ثم تنتقل بنا الروائية إلى قصة جديدة وهي قصة "مريم " حبيبة حميدو البنت ذات 18عاما التي عشقت مند صغرها ابن عمتها حميدو، وتولعت به إلى حد الجنون ما جعلها ترفض كل خاطب يدق بابها، وذلك لأنّها تنتظر حميدو لكي يخطبها وهذا ما كان لها في نهاية المطاف لتبدأ بعد هذا رحلة معاناتها في انتظار حميدو حتى يتزوجها، وكلها أمل أن يترك البحر يوما ويرتمي في حضنها لتعيش على هذا الحلم 24 سنة بعد أن فقدت كل جمالها و شبابها فيتزوجها حميدو لمدة خمسة أيام، فتفقد بصرها بعد ذلك ويموت حميدو وهكذا لا تكتمل فرحتها وقد ضمنت الروائية هذه القصة لتبعث في الرواية بعض التشويق والإثارة.

وبالتوازي مع هاتين القصتين تظهر لنا على السطح قصة ثالثة والتيّ تتعلق بثروة السيد علي وكيل الحرج الذي يقوم بدفن هذه الثروة في حديقة بيته الخلفية تحت جثة سيتا الفتاة التي أحبته و هي فتاة أرمينية لكنه لم يبادلها الحب نفسه، والتي قتلت على يد خير الدين و في آخر أيامه يكتب وصية لأخيه سعدون يخبره فيها عن الكنز لكن الرسالة تقع في يد خوجة الغنائم" يحي مديلي" فيبدأ رحلة بحثه عن الكنز المفقود، فيقوم بنبش كل أنحاء المنزل والحديقة الخلفية حتى وصل إلى جثة سيتا، لكنّه لم يجد الكنز، ليعود خالي الوفاض.

وبعد هذه القصة تعرج بنا الروائية إلى قصة تالار وهي أخت سيتا، التّي جاءت إلى الدزاير للبحث عن أختها، لكنّها تتفاجىء بخبر موتها لتعود بنا إلى الوراء لتعرفنا بقصتها وهي فتاة تعمل بتطريز الثياب وتغطي بهذا العمل مهمتها التجسسية، التّي تكلف بها من طرف الحكومة الأمريكية على الإنجليز فتتعرف على زوجها زهراب الذي كان يعمل في دكان للأقمشة فتتزوجه وتنجب منه ثلاث أولاد، لكنّها تكتشف فيما بعد أنّه يخونها مع إحدى صديقاتها، وتكتشف أيضا أنّه يعمل لصالح الحكومة الأمريكية فتأخذ أولادها و تهرب إلى طنجة إلى صديقها" جون جاكسون "الذي يحاول أن يهربها إلى أمريكا لكنه يفشل في ذلك لأنها تقتل من طرف الإنجليز لأن زوجها السابق وشى بها إليهم.

لتنتهي الرواية بموت حميدو البطل الذي لم يروي شيئا، والذي عرفنا حكاياته من خلال مرويات الآخرين عنه، لتشكل بعد اكتمالها قصة إضافية وهي سيرة الرّايس حميدو.

فهرس

الموضوعات

البسملة

شكر وتقدير

مقدمة: .....أ

الفصل الأول: تأطير مفاهيمي

أولا: الرواية التاريخية والتخييل التاريخي : 5

1-مفهوم الرواية التاريخية: 5

2-مفهوم التخيل التاريخي: 12

3-بين المؤرخ و الروائي.....15

ثانيا: التاريخ وتشكيل الهوية: 21

1-بين الهوية والتاريخ: 22

2-علاقة التاريخ بالهوية: 23

ثالثا: السلطة..... 27

1-تعريف السلطة:..... 28

2-علاقة السلطة بالتاريخ:..... 29

الفصل الثاني: التخييل التاريخي في رواية "الرّايس" لهاجر قويدري

أولا: عناصر السرد في الرواية: 35

1-الشخصيات:..... 35

2-المكان: 51

3-الزمن: 66

ثانيا: التخييل التاريخي وهاجس الهوية:..... 81

ثالثا: السلطة وكتابة التاريخ:..... 85

خاتمة: 91
قائمة المصادر والمراجع 94
ملاحق: 101
فهرس الموضوعات: 105
ملخص

ملخص:

باتت الرواية التاريخية المعاصرة من الفنون النثرية السردية التّي تعتمد التراكيب بين التاريخي والتخييلي، كما يسعى كتابها إلى إبراز الغائب والمنسي في كتب التاريخ وإظهار الحقيقة التاريخية المغمورة، وتعتبر رواية "الرّايس"للروائية "هاجر قويدري" من الروايات التي حاولت مواكبة التاريخ للوصول إلى هدفين أساسيين هما: الكشف عن أغوار التاريخ من خلال الكشف عن جانب معتم من التاريخ الجزائري أثناء الحكم العثماني والوصول بالرواية التاريخية ككتابة سردية إلى غاية التبليغ المتمثلة في الجمالية والفنية، وعليه قسمنا العمل إلى مقدمة والتي كانت بمثابة البوابة للولوج إلى الموضوع، أما الفصل الأول فقد خصص لأهم الكلمات المفتاحية المشكلة للعنوان حيث سعينا عبره إلى ملامسة مفهوم المصطلحات الواردة: مثل الرواية التاريخية والتخييل التاريخي، وبعد الجولة في رحاب التاريخ جاء الحديث عن علاقته بكل من الهوية والسلطة .

أما الفصل الثاني فقد ركز على أهم تجليات التخييل التاريخي في رواية الرّايس وكذلك في علاقة الهوية بالتاريخ الذي حاولنا فيه رسم ملامحها ،كما تطرقنا أيضا لموضوع السلطة وأهم تمظهراتها وذلك من خلال الكشف عن فسادها وتعفنها، ثم عرجنا إلى الحديث عن الفضاء الروائي الذي تناولنا فيه (الشخصيات، الزمان، المكان)، وصولا إلى خاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصلنا إليها .

الكلمات المفتاحية :

التاريخ، التخييل، الرواية التاريخية، التخييل التاريخي، الهوية، السلطة .

Résumé :

Le roman histoprique contemporain appartient aux arts prosaique, narratif qui se basent sur le mélange de l'historique et de l'imaginaire. Ses auteurs tentent toujours de donner voix à l'absent-l'oublié des livres d'Histoire- afin de rétablir les vérité histopriques les plus occultées.

Et nous considérons le roman « Le Rais » de l'écrivaine Hadjar Kouidri comme étant l'un de ces romans qui essaient de creuser dans l'Histoire. En effet, elle veut atteindre deux principaux objectifs ; premièrement, faire découvrir les dessous de l'Histoire en éclaircissant le coté sombre de l'Histoire algérienne pendant le règne ottoman ; deuxièment, donner au roman historique un aspect ésthétique et artistique.

Nous avons divisé notre travail comme suit : une introduction servant de porte pour entamer le sujet. Le premier chapitre a été réservé aux plus importants mots clefs qui forment le titre, et ce pour vulgariser certains concept-s fréquentys tels que : le roman historique, la fiction historique. Après un aperçu historique, nous avons voulu également évoqué la relation qui lie la fiction historique à l'identité et au pouvoir.

Quant au deuxième chapitre, nous l'avons consacré aux aspecte fictionnels dons le roman « Le Rais » de Hadjar Kouidri mais aussi à la dichotomie : identité et Histoire. Nous avons également abortdé le sujet du pouvoir, avec ses différents aspects, en révélant ses vices et mettant l'accent sur le pourrissement qui le caractérise. Nous avons par ailleurs étudié la structure narrative qui a compris (les personnages, le temps et le lieu). En ce qui concerne la conclusion, nous l'avons consacrée entièrement aux résultat auquels nous avons abouti au cours de notre travail de recherche.