وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: D/LAM//06/14

البنية السردية في الرواية الجزائريّة المعاصرة
رواية الملكة لأمين الزاوي أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD

شعبة: الأدب العربي الحديث تخصص: الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:
حسينة دلوم

تاريخ المناقشة...../..../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	عبد الرحمن بن يطو	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا
02	محمد بوسعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	عبد الحفيظ مراح	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الجلفة	ممتحنا
04	بوعلام رزيق	أستاذ محاضر-أ-	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
05	حياة بوخلط	أستاذ محاضر-أ-	جامعة المسيلة	ممتحنا
06	باية كاهية	أستاذ محاضر-أ-	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى شمعة بيتي أمي، نور عيني التي أبصر بها، وقوة يدي التي أكتب بها، لها الفضل العميم والشكر الجزيل.

إلى عماد بيتي أحمد، أبي الذي ذاب شوقا ليراني متوجة على منصة النجاح.

إلى طيب القلب إسماعيل، عمي، فخري واعتزازي ومعيني، قل نظيره في هذا الزمان.

إلى جمال زوجي، نعم العضد ونعم السند ونعم الظهير.

إلى رياحين قلبي طفليّ أمير وطه محمد الأمين وطفلتي لجين أتمثلهم شموع المستقبل.

إلى سندي في الحياة، أخوتي وأخواتي بأزواجهم وأبنائهم: سهام، نبيلة، حنان، سارة، رزيقة، زهير، محمد، أسامة عبد الحق، نبيل.

حسينة

شكر وعرفان:

الحمد لله الذي أنار عقولنا بنور العلم، وملأ قلوبنا بنور الفهم، وهدانا سبل الرشاد.

اعترافا مني بالجميل، يطيب لي في هذه اللحظات العلمية المتميزة في مسيرتي التعلمية بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة، أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للمشرف على هذا البحث منذ كان فكرة وحتى صار مؤلفا؛ الدكتور: محمد بوسعيد؛ الذي رعاه بإخلاص وسعة في الصدر؛ والصبر؛ والعلم.

والشكر موصول أيضا للأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة، كل باسمه؛ والذين تفضلوا بقراءة وتصويب هذا البحث بملاحظاتهم القيمة، وانتقاداتهم البناءة، وتوجيهاتهم السديدة، التي تصب في مصلحة البحث والباحث.

ولا يفوتني أن أشكر جامعتي وقسم الآداب واللغات أساتذة وإداريين على تسخير الجهد والوقت والإمكانات وكل التسهيلات لإنجاح العملية البحثية والتعليمية.

مقدمـــــة

مقدمـــــة

أضحت المقاربات النقدية الحديثة قائمة على التجديد في الرؤية والمنظور والآليات المنهجية لتغدو أكثر استغوارا واستنفاذا وتعمقا في التجربة الموصوفة في الكتابة الروائية، وإثر ذلك جاء الاهتمام بالبنية السردية في مرحلة أبدى فيها الباحثون رغبتهم بدراسة الشكل أكثر من المضمون، ما أدى إلى تهميش التحليلات الاجتماعية والنفسية والتاريخية والاقتراب أكثر من البناء الشكلي للرواية.

في ظل التصورات والرؤى المستحدثة اكتسب النص الروائي أهميته كنموذج سردي تحكمه الصيرورة والتحول الدائم ولم يعد معطى ثابتا، ما سمح باكتشاف الخصائص الشكلية والجمالية والفنية التي تطرأ عليه عبر مساره التطوري، وتحديد العلاقة القائمة بين المؤلف والنص المكتوب.

لقد ألحت الرواية الجزائرية على إبراز حضورها المتميز منذ السبعينيات وشهدت تشكل أجيال روائية عديدة ومتنوعة استمرت بالتناسل والتكاثر حتى مطلع الألفية الجديدة، أين أعلنت عن تخطي التحديدات والتقنيات الكتابية التقليدية واختبار أنماط تجريبية جديدة أفسحت المجال للتعدد والتنوع الكتابي، وبذلك صارت تنطوي على دلالات جديدة بحثا عن الخصوصية والتفرد والمغايرة وطلبا لكل جديد في إطار التجريب الحداثي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أننا نقصد من وراء تعبير الرواية الجزائرية المعاصرة تحديدا تلك النصوص التي أنتجت في السنوات الأخيرة، وتحمل طابع التجديد والعصرنة من حيث الشكل والمضمون، بحيث تتبدى من خلالها مظاهر التجريب، بغض النظر عن أي تحديد تاريخي أو مفهومي، إذ يثير هذا التعبير إشكالية اصطلاحية تتعلق بتشابك مصطلح المعاصرة مع مصطلحات أخرى قريبة إليه في معناها أو شبيهة به، كالحديثة أو الجديدة، واللتان توحيان بكسر نمط السرد القديم للرواية التقليدية ودخول منحى التجريب والتعبير بصيغ كتابية جديدة وجدتا في مراحل تاريخية معينة، حيث أن هذا التقاطع في التسمية بين هذه المصطلحات يتبعه تقاطع في المعنى.

إن هذا البحث يتركز اهتمامه على تأمل مكونات البنية السردية في رواية **(الملكة)** لمؤلفها **أمين الزاوي**، أحد الكتاب الجزائريين الذين اشتهروا بنشر أعمالهم في فترة الثمانينيات

وإلى حد الآن، ومضوا بالشكل الروائي نحو فضاء التجريب والانفتاح على مختلف التجارب الأخرى، سعيا منهم إلى تطوير الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا، باعتبارها نصا روائيا معاصرا، تتعدد فيه عناصر السرد المكونة وتتباين، مفصحة عن المنحى التجريبي الذي انتهجه كاتبها، وذلك في إطار التعامل مع النص السردي الروائي، الذي يقصد من ورائه تحديد الأشكال الداخلية لمضمونه، باعتباره كيانا داخليا مستقلا بذاته، آخذين بعين الاعتبار أن الرواية كجنس سردي مستحدث تختص أكثر من غيرها بمقدرتها على **"تشكيل طريقة السرد والحكي، وجعلها جزءا مهما في عملية الخلق والتوصيل، فلا تكون القصة أو الحدث ما يهم، بل وأيضا وفي المقدمة طريقة السرد وعناصر التشكيل التي تجمع مفاصل النص وتنفذ به إلى أعماق النفس والأشياء"**[1].

وإذا ما سلمنا بأن هذه الرواية أثر سردي، انطلاقا من منظور أن السرد هو **"نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا"**[2]، فإنه لابد لمبدع النص السردي من آليات إجرائية أو تقنيات يبني عليها مادته الروائية، نسعى من خلال هذا البحث لأن نصنفها ونكشف عن العلاقات القائمة بينها.

ويأتي اختيارنا لهذا الموضوع استجابة لعدة أسباب منها:

– حداثة النص الروائي **(الملكة)** أثار فضولنا لاختياره، ذلك أن دراسة النصوص حاليا لم تعد مستمدة من السياقات الخارجية وإنما يكتسب النص قيمته من خلال ما تحدثه إشاراته من تأثير في نفس المتلقي، الذي يؤدي بدوره إلى بذل مجهود فكري كنتيجة انفعالية باعتباره مشاركا فعالا في بناء النص، فدراسة النصوص الحديثة إذن تنطلق من حيث كون الحداثة تنجم عن تغير ميزان القوى بين الثابت والمتغير، هذا ما يضمن خاصية الانفتاح وتعدد القراءات.

---

[1] رشيد قريبع، الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع (بحث)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري بقسنطينة، ص12.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، ط2، 2008، ص72.

– طبيعة التخصص وهو الأدب الجزائري لذا وقع الاختيار على رواية جزائرية لواحد من الأصوات المعروفة على مستوى المشهد الثقافي الجزائري.

– وفرة المقاربات الحديثة التي تتناول موضوع الرواية والسرد الروائي وآلياته نظريا وتطبيقيا.

– اهتمامنا الخاص بالكاتب بصفته مؤلفا متمرسا منذ الثمانينيات وإلى اليوم باللغتين العربية والفرنسية، استطاع من خلال ما يكتبه أن يلاحق الظواهر والمواضيع الجديدة رغم الانتقادات الموجهة إليه.

ونؤكد في هذا الإطار أنه رغم كون التجريب ظاهرة مميزة لكتابات الزاوي إلا أننا لم ندرس روايات متعددة ومتباينة، وإنما اكتفينا بنموذج واحد رجاء أن تتحقق الدقة العلمية وتنحصر النتائج ويتركز البحث بعيدا عن التشتت والتكرار، وهي أساسيات تعتبر في صميم متطلبات التحليل السردي الذي يرتكز حول ملامح تشكل البنية السردية في الرواية المعاصرة وكشف الجديد الذي أتت به.

وبالنسبة لإشكالية البحث فإنه يرمي إلى تقديم نتائج وتصورات، بناء على طرح مجموعة من التساؤلات حول الآليات السردية التي وظفها الروائي **الزاوي** في بنائه نص روايته **(الملكة)** وكيفية إخضاعها لفنيات السرد، وأهم المحاور التي قامت عليها، والجديد الذي جاءت به، فكانت الأسئلة المطروحة كالتالي:

ـ كيف تعاملت الرواية الجزائرية المعاصرة بصفة عامة و**(الملكة)** بصفة خاصة مع البنية السردية؟ وماهي البنيات السردية الأساسية التي قامت عليها؟

ـ إلى أي مدى استطاعت **(الملكة)** بوصفها رواية تنتمي إلى المرحلة المعاصرة التي تمتاز بالتجديد والتجريب أن تنزاح عن تقنيات الكتابة التقليدية وتحقق خصوصيتها وفرادتها من الناحية الشكلية؟

ـ هل تم ذلك بطريقة تقليدية؟ أم أن الكاتب أخضعها لخصوصية الرواية الجديدة التي تبحث جاهدة عن الانزياح؟ وهل حقق الروائي في هذا النص نقلة جديدة للرواية الجزائرية من شكلها التقليدي إلى شكل جديد أكثر تطورا؟

من أجل العثور على إجابة للإشكاليات المطروحة؛ كان لزاما علينا أن نرجع إلى جملة من الدراسات كي نتكئ عليها في إنجاز بحثنا، ونخص بالذكر منها تلك التي عنيت

بموضوع بنية النص السردي، وقد وجدنا تشكيلة متعددة ومتنوعة نظريا وتطبيقيا بعضها اعتمدنا عليه كمصادر رئيسية، وبعضها الآخر كمراجع منها العربية وأخرى مترجمة، إلى جانب جملة من البحوث والقواميس، وهي مؤلفات دقيقة أغنت موضوع الرواية وأسهمت في بلورته وكشفت عن مستويات عميقة لفهم البنيات السردية وطرائق تحليلها واستخراج خصائصها، ونشير في هذا السياق إلى أننا لم نجرؤ على الاقتباس من الكتب الأجنبية، ليس جهلا منا باللغة فقد كان بمقدورنا الاستعانة بالقواميس، ولكن خوفا من أن نسيء ترجمتها وخشية الوقوع في الخطأ، خاصة وأن المصطلحات دقيقة والمعاني تتطلب مترجما محترفا متمرسا باللغة فاكتفينا بالكتب المترجمة، من أهمها:

- أمين الزاوي، الملكة (الفاتنة تقبل التنين على فمه).
- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة).
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية).
- محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى مساءلة المصير).
- عادل ضرغام، في السرد الروائي.
- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد).

وفيما يختص بالمنهج المتبع؛ فقد استهدفنا في هذا البحث الجمع بين المفهوم النظري والتطبيق النصوصي من أجل مقاربة التصورات، انطلاقا من رؤية ذاتية مبنية على تصور معرفي لا يخرج عن إطار بنية النص المدروس، فكان ولا بد أن يخضع لمنهج دراسي معين نستعين به، يمكننا من تفكيك بنية النص بدقة وإبراز عناصرها المختلفة والعلاقات القائمة بينها، ويساعدنا على التعمق في تحليله وفهمه والوصول إلى النتائج المرجوة، فكان التوجه نحو المنهج البنيوي، كونه أبدى تقييدا صارما في معاينة النصوص السردية وعلى رأسها الرواية، وجعل منها عينة للتحليل دون الإقصاء الكلي للكاتب أو القارئ أو السياق الذي أنتج فيه، غير أن اعتمادنا على المنهج البنيوي لا ينكر استفادتنا من مناهج أخرى: كالوصفي والسيميائي.

وقد اخترنا في إعداد خطة البحث العمل بطريقة متدرجة من خلال إقامة قاعدة معرفية

حول الرواية، حتى يأخذ القارئ فكرة عن الموضوع ولا يتفاجأ بالدخول مباشرة في الجزء التطبيقي، فكان الانطلاق من الكل إلى الجزء ومن العام إلى الخاص ومن الإحاطة بالجانب النظري إلى التطبيق النصوصي، فانتظم البحث في مقدمة وأربعة فصول: الأول والثاني نظريان والآخران المتبقيان تطبيقيان، وقد عملنا على تجزئة كل فصل إلى مباحث ومطالب لكي نناقش من خلالها الإشكاليات المطروحة، أول هذه الفصول كان بعنوان: **مقاربة معرفية للرواية**، تناولنا من خلاله مفهوم الرواية في اللغة والاصطلاح، ونشأة نظرية الرواية في الغرب، وانقسامها إلى تيارين: أحدهما تيار البناء السوسيولوجي للنص والثاني تيار شعرية النص، ثم نشأة نظرية الرواية العربية وما طبعها من إشكالية في تحديد المرجعية والنقاشات الدائرة حول تأثير خطاب النهضة، وفي الفصل الثاني تحدثنا عن **مسار التجربة الروائية في الجزائر**، بدءا من ظروف نشأتها وعوامل تأخرها والإرهاصات الأولى ثم تأسيسها الفني، وصولا إلى توجهها نحو التجريب، كما عرجنا على مأساة الهوية التي طبعت الرواية المكتوبة بالفرنسية، أما الفصل الثالث فتناولنا فيه موضوع **الحدث** من خلال التعرف على موضوع رواية **(الملكة)** وطبيعة أحداثها ونمط بنائها، ثم مفهوم **الشخصية** ومختلف الشخصيات الواردة فيها ونمط بنائها أيضا، آخر فصل هو الفصل الرابع تطرقنا في إطاره إلى موضوع **الزمن** من حيث المفهوم والأشكال ومختلف الانحرافات الزمنية المسجلة في الرواية، إلى جانب موضوع **الفضاء** من حيث إشكالية تلقي المصطلح في النقد الغربي والعربي وأنواع الأفضية الموجودة فيها، ثم أنهينا البحث **بخاتمة** حرصنا فيها على تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها ووضعنا **فهرسا للمواضيع**، و**فهرسا للمراجع** المستفاد منها، **وملخصا** للدراسة.

وبالنسبة للعراقيل فإنه لم تواجهنا أي صعوبات تذكر خلال عملنا، وإنما يمكن أن نقول بدلا عن ذلك أنها التباسات، اعترضتنا بسبب تزاحم المصطلحات وتداخلها من جهة، وكثرة المقاربات وتباين طرقها ومناهجها في تفكيك النصوص وتحليلها من جهة أخرى، ما شوش علينا فكرنا لما رغبنا في وضع خطة للبحث، وأخذ منا وقتا كثيرا في التأمل وأدخلنا في دوامة الاختيار، فكان أن اهتدينا إلى انتقاء وأخذ ما يخدم بحثنا والعدول عن ما رأيناه غير مفيد حتى وصلنا إلى هذه النتيجة.

في مختتم هذا التقديم، لا يفوتنا في مقام الشكر أن نتقدم بكامل التقدير وخالص الامتنان إلى كل من مد إلينا يد العون وساعدنا في إنجاز هذه الدراسة، ونخص بالذكر المشرف **محمد بوسعيد** الذي كان قمة في التواضع وغاية في التعاون بملاحظاته القيمة وتوجيهاته السديدة، والتقدير كل التقدير للأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة البحث وتقويمه وأثروه بتصويباتهم العلمية الدقيقة.

وخلاصة القول أنه كان من الصعوبة بمكان حصر خصوصيات موضوع البنية السردية لرواية **(الملكة)** في هذا البحث، ونقر أنه ليس فيه جديد يذكر من الناحية النظرية بالقياس إلى ما أنتج حوله من مقاربات، وإنما بذلنا جهدنا في الجانب التطبيقي، من خلال تطرقنا إلى تصنيفات جديدة للشخصية، انطلاقا من الفئات النموذجية التي تمثلها: كالشخصية النفسية والاجتماعية والأمنية والطفولية، وإلى أنواع جديدة من الأزمنة: كالزمن البيولوجي الذي يدل على نمو الشخصيات وانتقالها من مرحلة عمرية إلى أخرى، وبالنسبة للفضاء فقد تناولنا أفضية جديدة أيضا: كالفضاء الثقافي والترفيهي والمتنقل، آملين أن يشكل البحث كقراءة جديدة إضافة إلى صرح الدراسات المتواجدة حول أدبنا الجزائري، ونشير في هذا الموضع إلى أن استعمالنا لضمير (نحن) بدل (أنا) في صياغة أسلوب البحث ليس بغرض إظهار العظمة فهي لله وحده، وإنما للدلالة على مشاركة الآخر في إنتاج المعرفة وإصدار الأحكام، كون البحث يحمل الكثير من الاقتباسات وليس أسلوبا شخصيا خالصا، ونؤكد أن هذا المسعى هو عرضة للنقد والإضافة والإثراء، فلسنا ممن ينظرون إلى ما عملته أيديهم بعين الرضا والقبول ليقيننا المطلق أن الكمال لله وحده– سبحانه وتعالى– وهو المستعان.

الفصل الأول:
مقاربة معرفية لماهية الرواية

المبحث الأول: مفهوم الرواية

المطلب الأول: المدلول اللّغوي

المطلب الثاني: تأصيل المصطلح

المبحث الثاني: نظرية الرواية الغربية

المطلب الأول: تيار البناء السوسيولوجي

المطلب الثاني: تيار شعرية النص

المبحث الثالث: نظرية الرواية العربية

المطلب الأول: إشكالية المرجعية

المطلب الثاني: جدل خطاب النهضة

المبحث الأول: مفهوم الرواية

المطلب الأول: المدلول اللّغوي

بالرّجوع إلى القواميس والمعاجم العربيّة التي تحدّد مصطلح (رِوَايَة) نجد مجموعة من الشّروح التي تتناول أصل هذه الكلمة، فمادّة رَوَى في اللّغة العربيّة تعني سقاية الماء وحمله ونقله من مكان إلى مكان آخر، كما تعني النّظر في الأمر والتفكّر فيه بمهل، ويطلق على البعير قديما لفظ رَاوِيَةٍ ذلك أنه كان يشدّ عليه بالرَّوَاءِ ليحمله وينقله، أما الرِّوَايَة فهي تعني المزادة والدّابّة التي يستقى عليها الماء وجمعها رَوَايَا، وفي **المعجم الوجيز** جاءت كلمة رَوَى الحديث أو الشعر بمعنى حمله ونقله فهو رَاوٍ والجمع رُوَاةٌ وأَرْوَى فلانا الحديث والشِعر أي حمله على روايته، والراوي من يروي الحديث أو الشعر أو القصة الشعبية، وهو حامله وناقله والجمع رُوَاة، والراوِية من كثرت روايته، والرِوَاية القصة الطويلة والروِية هي النظر والتفكير في الأمور، وهي خلاف البديهة[1].

وقد ورد في **القاموس المحيط** أن الرِوَاية تعني المزادة فيها الماء وروى الحديث رَوَى رِوَايةً وتَرَواهُ بمعنًى، وهو رَاوِيَة للمبالغةٌ ورويْتُهُ الشعر أي حملته على روايته ورَويْتُ في الأمر نظرت وفكرت[2]، كما جاء في المعجم الوسيط رَوَى على البعير رَوَى رِيًا أي استقى ورَوَى القوم وعليهم بمعنى استقى لهم، وروى البعير، أي شد عليه بالرَوَاء، ورَوَى البعير الماء رواية أي حمله ونقله، وروى فلان في الأمر إذا نظر فيه وتفكر، والروَاء من الماء عذبه وهو أيضا يعني الحبل الذي يشد به الحمل والمتاع على البعير والجمع أَرْوِيَةٌ[3].

ولعل هذا الربط بين رِواية الماء ورِواية الحديث أو الشعر يعود إلى بيئة الإنسان العربي قديما الذي لاحظ وجود علاقة بين سقاية الماء ونقل الشعر، فصحراؤه كان أعز شيء فيها

---

[1] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم المصرية، 1994، مصر، ص283.

[2] ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، 2005، لبنان، ص1290.

[3] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، مصر، ص384.

هو الماء الذي من أجله يحل ويرتحل ثم الشعر الذي هو ديوانه ومجمع أخباره وسيره، وهو كما يقول الباحث حول إطلاق لفظ (راوية): **"من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الراوِية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوِية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الراوِية ثم جاؤوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: راوِية، وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا، ثم لتوهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمع الصدى. فالارتواء إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة"**[1].

وعليه فمدلولات مشتقات كلمة رِواية حسب ما تتفق عليه المعاجم والقواميس تفيد في مجملها معنى الانتقال وجريان الماء في البيئة المادية للإنسان العربي، يقابلها على المستوى الفكري والمعنوي حمل الحديث أو الشعر ونقله.

المطلب الثاني: تأصيل المصطلح

تعد الرواية جنسا أدبيا ذا حضور طاغ يحدث في القارئ إحساسا مبهما يصعب عليه معرفة أسبابه، فهي تمثل في عمقها تشكيلا لتجارب حياتية لشخصيات في وضع مأزوم، والقارئ لهذه الرواية يجد نفسه في موقع المتفرج **"لا من موقع البطل أو الممثل المنفتح على تجربة آنية، وكأن البطل أو الشخصية في انفتاحه على التجربة ينوب عن القارئ، ويصبح رد فعله ــ من بين اختيارات عديدة متاحة ــ نسقا سلوكيا متحركا يقدم للقارئ وهو في وضع المعاين والمراقب"**[2]، فهي إذن تجعل القارئ يعيش نوعا من التأمل ومعاينة العوالم التي تشكل تلك الرواية فتحدث فيه تأثيرا حينما تقدم له أنساقا جاهزة، بحيث تجعله يتحاور معها انطلاقا من توجهه الفكري والإيديولوجي، فتكون ردة فعله سلبا أو إيجابا من خلال

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت، ص22.

[2] عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر، ص10.

الموافقة أو المعارضة، فهو متصل بها ومنفصل عنها في آن واحد، متصل بها حينما يتماهى مع الشخصيات فلا يستطيع أن يفصل حضوره عن حضورها وردة فعله عن ردود أفعالها ووجهة نظره عن أوجه نظرها، ومنفصل عنها حينما يعيد تشكيل وعيه بالأشياء.

فالرواية ظهرت أول الأمر إلى الوجود عن طريق **"انفصالها عن الأشكال التقليدية والوضعيات الخيالية"**[1] ممثلة في الأشكال السردية الأولى التي تتخذ من الأحداث الخيالية والأبطال الآلهة وأنصاف الآلهة الأسطوريين مادة لها، كما أن قدرتها على استيعاب المشكلة بكل أبعادها مهما كانت عميقة يجعلها الشكل الأدبي الأكثر مرونة وشمولية والأجدر بأن يتخذ وسيلة للتعبير **"فواقعية الحياة لا تجد لها تعبيرا شاملا أكثر مما تجده في الرواية"**[2].

ونظرا لتوفرها على خاصية المرونة والانفتاح على مختلف الألوان والأجناس الأدبية، فقد ولدت الرواية كجنس أدبي جديد يثبت النزوع الفكري العام لعصرها فكان جوهر ممارستها يكمن في**"محاولة نقض الموروث وتوكيد معيار جديد للممارسة الأدبية، يعتمد الخبرة والتجربة الفرديتين اللتين هما جديدتان دائما، مادام حقل اشتغالهما هو الواقع غير المتناهي بكل امتداداته، وكثافاته، وثغراته الدائمة"**[3].

وقد بذل كثير من الدارسين جهدهم في ابتكار مفاهيم لشرح مصطلح (الرواية)، فجاءت آراؤهم متعددة مختلفة **"باختلاف الاتجاهات والخلفيات المعرفية والفلسفية"**[4]، ويبدو أن مفهوم الرواية كشكل أدبي متميز يكاد يكون أمرا معروفا لدى العام والخاص لكن وضع تعريف مضبوط لها ليس بالأمر الهين نظرا لمرونتها وتطورها المستمر، خاصة وأنها تشترك في كثير من الخصائص مع أجناس أدبية أخرى رغم امتلاكها لخصائص فريدة تميزها عن غيرها، وهذا عين ما يشير إليه **عبد الملك مرتاض** في قوله: **"تتخذ الرواية لنفسها ألف**

---

[1] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص19.

[2] محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، مكتبة مدبولي، ط1، 2007، ص11.

[3] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات الكتاب العربي الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق، ص18.

[4] عمار مهدي، مذكرة دكتوراه: المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة (فترة التسعينيات وما بعدها)، إش: عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017م، ص31.

وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، وذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة"[1].

بينما تصفها **صبحة علقم**[2]، بالطابع الاحتمالي، نظرا لما تسمح به من انضواء توليفات نوعية تشمل الأسطورة والملحمة والشعر الغنائي والدراما إضافة إلى توليفات أخرى كالحكاية الكنائية والباروديا* والرسائل وقصص البيكارسك**.

غير أنه لم ترد إشارة من قدماء فلاسفة اليونان أمثال **أرسطو** و**أفلاطون** إلى جنس الرواية في كتاباتهم المنظرة للأدب رغم تمجيدهم للشعر والملاحم والملهاة والخطابة، لكن النقاد المحدثين التفتوا إلى هذه الجزئية المهمة فأقاموا مراجعة حقيقية لنظرية الأنواع الأدبية، ليعيدوا النظر في الموروث الفلسفي اليوناني القديم الذي يدعو إلى فصل الأنواع عن بعضها البعض، ووضعوا محددات وخصائص تميز كل نوع واستحدثوا نظرية جديدة تقضي بإمكانية المزج بين مختلف الأنواع لخلق أنواع جديدة أخرى[3].

كانت الرواية ذات المفهوم غير الفني تطلق على قصص الخوارق والغيبيات ذات الصلة بحياة الطبقة الشعبية التي هدفها الوحيد هو التسلية، وجدت قبل ظهور البرجوازية، بينما المفهوم الفني للرواية والذي يعد حديثا نسبيا لم تعرفه الآداب الغربية قبل أواخر القرن الثامن عشر وما تلاه من خلال أعمال كبار الكتاب أمثال: **تشارلز ديكنز وشارلوت إميلي وغوستاف فلوبير ودي بلزاك وتولستوي**..إلخ، الذين كانت قصصهم هي الأمثل للتعبير عن

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت، ص11.

[2] ينظر: صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار الفارس للنشر والتوزيع، 2006، الأردن، ص26.

*الباروديا: تعني المحاكاة الساخرة عند أرسطو، تطلق على كل أثر أدبي يحاكي بسخرية وتهكم أسلوب مؤلف ما.

**البيكارسك: جنس أدبي نثري عند الإسبان ظهر في القرن السادس عشر، شبيه بالمقامات عندنا، لا يزال تأثيره باقيا في الأدب الحديث ولكن بتسمية جديدة هي الرواية الأوتوبيوغرافية.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص26.

التقدم في جميع المجالات والأكثر واقعية والتصاقا بروح العصر، لذا يعتبرها **السعيد الورقي** تشكيلا للحياة **"في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة"**[1]، وفي هذا التعريف فيه تحديد لأهم العناصر التي ما إن توفرت في نص روائي ما جعلت مقولة العمل الفني تنطبق عليه، وهي الحدث والشخصيات والحيز الزمني ووجهة نظر الروائي.

أما عن ميلاد المفهوم الحقيقي للرواية الفنية الحديثة ـ حسب رأيه ـ فقد تبلور منذ القرن التاسع عشر، حيث استطاعت الرواية الغربية خلاله تقديم العمل الروائي على أنه **"كائن يتحرك في الزمن كما استطاعت أن تترجم الزمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث، وأن تنظر إلى حياة الإنسان بالتالي على أنها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمان"**[2]، إن ما جعل الباحث يرجع ميلاد الرواية الفنية الغربية إلى القرن التاسع عشر هو التفاعلات الكبرى التي عرفتها أوربا حين تحولت إلى الرأسمالية وطبقت نظام اقتصاد السوق، حيث تشكل لديها نسيج اجتماعي جديد يتمثل في الطبقة البرجوازية، أدى إلى انبثاق قيم إنسانية جديدة تخضع لمعطيات العلاقات الاقتصادية، وبالتالي كان لها تأثير في نشأة الرواية بحيث لم تعد هنالك ملحمة أو بطل ملحمي يحمل قيما عليا، بل هناك فرد منعزل يعيش في عالم منحط يحتكم إلى المنفعة، وهنا يتحول الإنسان إلى شيء حينما يتجرد من قيمه الإنسانية في عالم تغمره المادة.

في حين يربط **صالح مفقودة** بين الرواية والمجتمع والإيدولوجيا*، فهو من جهة يرى أن الرواية كجنس أدبي تحاول تقديم امتلاك معرفي وجمالي يبرز الراهن الذي تصدر عنه زمانيا ومكانيا **"وامتلاك الراهن معناه تقديم الحركة الاجتماعية روائيا، فالرواية مجتمع مصغر أو**

---

[1] السعيد الورقي البيومي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة، مصر، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص5.

* الإيديولوجيا: تطلق هذه اللفظة على العلم الذي يدرس الأفكار وما يخصها من معان وخصائص وقوانين، وبالنسبة للثقافة الماركسية فهي تعني مجموعة الآراء والمعتقدات الخاصة بمجتمع ما دون اعتبار المحيط الاقتصادي.

مقطع من مجتمع"[1] فهو بذلك ينفي أن تكون العلاقة بينهما تناظرية أو تماثلية، فالرواية عبارة عن واقع خاص مركب يستمد بنائه من الواقع الأصلي المرجعي مضافا إليه السمة الفنية والتخييلية، وهذا الواقع يشمل كل ما فيه من مركبات بما في ذلك الإنسان وما يحيط به من عناصر الطبيعة المادية، إضافة إلى القيم المعنوية والروحية، ما يجعل من مقولة العمل الفني تنطبق على العمل الروائي من حيث كونه تحطيما للواقع وبعثرة له ثم إعادة بنائه من جديد.

من جهة أخرى تقارب الرواية في معناها مفهوم الإيدولوجيا، فالكاتب حين يؤلف عملا فإنه يعبر عن الإيدولوجيا السائدة في المجتمع سواء، أكان يتبنى هو نفسه هذه الإيدولوجيا أم يتعارض معها، فإذا ما اتفقت آراؤه مع آراء المجتمع كان موقفهما موحدا أما إن اختلفت الآراء فإن موقفه ولابد سيكون معارضا بطريقة ضمنية أو غير مباشرة.

إلى جانب ذلك تتقيد بعض التعاريف الأخرى بالجانب الأخلاقي للرواية نظرا لأثرها الكبير على الفرد، فمن أقدم الملاحظات النقدية المتعلقة بالجذور الأولى لنشأة الرواية والتي تتصل بنظرية القصة ما ذكره **جونسون Johnson** (1709م-1784م) **"حول الصدق التاريخي للقصص، وما ينبغي على الكاتب أن يسلكه من أساليب في رسم الشخوص characters بحيث لا يبدون خياليين بل واقعيين، وليسوا أشرارا بل طيبين وذلك لأن الناس في ـ رأيه ـ يقتدون غالبا بالنموذج الطيب ويحتذونه، ويتعلمون منه أكثر مما يتعلمون من كتب الوعظ والأخلاق"**[2]، وهي شبيهة بما ذكره الكاتب البريطاني **تشارلز ديكنز Charles Dickens** (1812م-1870م) في مقدمة روايته **أوليفر توست** سنة 1893م **"إذ هاجم بعنف القصص الشعبية التي تصور المجرمين أبطالا، مؤكدا أنه ما كتب روايته تلك إلا لتكون درسا جيدا في الأخلاق"**[3]، موازاة مع ذلك دعا **جورج هنري**

---

[1] محمود كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص17، نقلا عن: صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، ط2، 2009، الجزائر، دون ص.

[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص35.

لويس G. Henry Louis إلى ابتعاد كتاب الرواية والقصة تحديدا عن كل ما هو خسيس وقبيح وألا يتعاملوا إلا مع الواقع، وذلك في كتابه **مبادئ النجاح في الأدب** الذي نشره سنة 1865م **"حث فيه كتاب الرواية على اعتماد طريقة التشخيص النفسي، والتمثيل الدرامي، والحوار الباطني عند رسم الشخوص. فهذه الطريقة دون غيرها هي التي تتيح للشخصية الكشف عن ذاتها"**[1].

إن الآراء التي تبناها كل من **جونسون وديكنز ولويس** فيها دعوة صريحة إلى ضرورة اقتراب القصة من الواقع وأن تتصف بالقيم النبيلة والأخلاق الرفيعة كي تخلق أثرا إيجابيا في المتلقي، بينما هي تنتقد القصص التي تمجد الأشرار والمجرمين وتجعل منهم أبطالا لما تخلفه من أثر سيئ في عقلية الفرد بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة، هكذا ارتقى جنس الرواية بعد أن كان مجرد خطاب سردي منحط ومهمش لا قيمة له، خاصة في ظل ارتباطه باللهو والمجون والتسلية، حينما كان يقبل عليه الشباب بغرض الترفيه والاستمتاع فرارا من صرامة الأسر الأوربية من جهة وموقف الكنيسة المعارض لكل ما هو منحط وسفلي من جهة أخرى، حيث ساد هذا التصور إلى غاية القرن التاسع عشر حينها انقلبت الرواية إلى أداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال واتجهت أكثر نحو الواقع الإنساني بحثا عن الحرية والعدالة والفضيلة، هذا ما بدا واضحا في روايات **بلزاك وفلوبير وتولستوي وديستويفسكي** وغيرهم.

في حين يتجه آخرون نحو ربط الرواية بالأشكال السردية الأولى كالملحمة والأسطورة مثلما ما يذهب إليه الناقد المجري **جورج لوكاش George Lukacs** في كتابه **نظرية الرواية** الذي نشره عام 1865م قرن فيه بين الرواية والملحمة حيث يرى بأن الرواية هي **"ملحمة في زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة مغطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة* المعنى للحياة مشكلة، مع ذلك فإن هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية**

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص36.

*المحايثة: مصطلح فلسفي أوجده البنيويون، يجعل من النص وحدة متكاملة مستقلة بذاتها، بحيث يتم تحليله ودراسته بعيدا عن أي سياقات خارجية قد تؤثر في تكوينه.

هدفا"[1]، إن **لوكاش** في هذا التعريف يفضل الملحمة على الرواية، معتبرا إياها جنسا مثاليا في قالب شعري، ظهر في عالم مثالي يخلو من الصراع هو عالم اليونانيين القدامى، أين كانت الذات الفردية منسجمة تماما مع المجتمع، فالبطل ترعاه الآلهة ويميل إلى الجماعة بأكملها ولذا فقد استحق أن يكون النصر حليفه دوما، بينما هو يرى في الرواية جنسا غير أصيل لأنه نتاج الواقع، فقد مثله العليا في عصر الرأسمالية المادية، أين يعيش البطل في عالم يبحث فيه عن جوهر الحقيقة وهو في رحلته يقع في حالة اغتراب عن المجتمع بكل ضواغطه وأضوائه وشواغله، موغل في الفردانية فهو لا يمثل إلا نفسه لهذا يطلق عليه لوكاش لقب البطل الإشكالي.

أما **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** فقد أفرد كتابا خاصا تحدث فيه عن علاقة الملحمة بالرواية، معتبرا أن الرواية هي **"الجنس الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين، والنوع الوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي...الذي تلقى عن طريق الوراثة الأنواع الأدبية الكبرى في شكلها المكتمل"**[2]، ويشترك معهم الروائي الإنجليزي **فيلدينج Fielding** برأيه حينما اعتبر الرواية **"ملحمة هزلية مكتوبة في صورة نثرية"**[3]، بينما تشكل الرواية لدى **سانت بوف Sainte-Beuve** ذلك الحقل الفسيح من الكتابات **"التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات، إنها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة التي تستهويها التقاليد منذ الآن"**[4]، وفي سنة 1859م نشر **ديفيد ماسون David Masson** كتابا عنوانه الروائيون الإنجليز وأساليبهم **"شبه فيه الرواية بالملحمة، لكنها تكتب نثرا لا شعرا، ولأنها كذلك، ينبغي على**

---

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار الفارس للنشر والتوزيع، 2006، الأردن، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص36.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر1998، الكويت، ص16.

النقد أن يلتفت ــ في رأيه ــ إلى الرواية بأمثلته وتطبيقاته، بدلا من الشعر والمسرح، وفي هذا تتمثل مأثرة ماسون الأولى، وهي معارضته الشديدة للآراء التي تزدري الرواية، وتعدها شكلا من أشكال الأدب الخليع مع أنها تمثل ضربا من الأدب الرفيع"[1]، هذه الآراء تفيد في مجملها وجود علاقة مؤكدة تجمع الرواية بالملحمة، فالرواية إما سليلة للملحمة أو تطوير لها أو هي أدنى مستوى منها، ظهرت إثر تغير بنية المجتمع الغربي حين اختفت صفات البطل الملحمي الذي حل محله الإنسان الحديث الخالي من القيم الإنسانية المثالية، أما القاسم المشترك بينهما فهو الطول، بينما يكمن الفرق في كون الأولى تكتب نثرا وموضوعها الحب، أما الثانية فتكتب شعرا وموضوعها الحرب.

إضافة إلى ماسبق كتب مؤلف الرواية الشهيرة مدام بوفاريه الروائي **غوستاف فلوبير Gustav Flaubert** مقالات صحفية عديدة **"حث فيها النقاد على تناول الرواية، منبها على ما فيها من شكل جمالي لا يتاح لأكثر النماذج الشعرية قوة، مؤكدا في الوقت نفسه أن الموضوع والأسلوب في الرواية صنوان"**[2]، أما فكرته التي أطلقها عام 1852م عن المؤلف بنوعيه الغائب أو الخفي فقد أصبحت **"معيارا يستخدمه النقاد للتفريق بين الروائي الضعيف والروائي المتمكن"**[3]، كما يعد **هنري جيمس Henri James** (1834ـ1916م) أول المنظرين لفن الرواية وذلك في كتابه **فن القصة Art of fiction** وهو أول كتاب بهذا العنوان في الأدب الإنجليزي، ومن يقرأه يجد الشبه كبيرا بينه وبين تلك الآراء التي عبر عنها **فلوبير** وتضمنتها مقالاته المنشورة[4].

تربط **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** بين الرواية والأسطورة، حيث لاحظت وجود فرق عميق بين السرد الأسطوري أو الملحمي الذي يحكي أحداثا تاريخية يسيطر عليها الخيال والرمز بوقائعه الخارقة للطبيعة والحكاية الروائية، يتمثل في أن **"إحداهما تنبع من**

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون والاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] المرجع نفسه، ص36.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص37.

فكر الرمز، وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة"[1]، بينما تشكل الرواية لدى **سانت بوف Sainte-Beuve** ذلك الحقل الفسيح من الكتابات **"التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات، إنها ملحمة المستقبل. وربما تكون الملحمة الوحيدة التي تستهويها التقاليد منذ الآن"**[2].

أما **إيدوين موير فورستر Edwin Muir Forster** فقد أصدر عام 1927م كتابا عنوانه **أوجه الرواية The faces of the novel**، عرف في أحد فصوله الموسوم بالحكاية **story الرواية** على أنها **"عمل نثري يقص حكاية والحكاية قديمة قدم الإنسان، والتحكم ببداية الحكاية ونهايتها شيء ليس بالسهل ولا باليسير، ولابد أن الناس في العصر الحجري كانوا يستمعون للحكاية، ويتناقلونها قبل أن يعرفوا الكتابة. ونحن عندما نقرأ رواية ما تقص علينا حكاية نقلد شهريار في دوره، فيما يقلد الكاتب دور شهرزاد، التي تقص الحكاية تلو الأخرى، والحكاية مثلما هو معروف تروي حدثا من الحياة وقع في زمن، والرواية تضيف إلى هذا الحدث شيئا من القيمة"**[3]، إن ما جعل **فورستر** يعيد أصل الرواية إلى الحكاية هو وجود شبه بينهما، فكلاهما سرد نثري يضم شخصيات متعددة الانفعالات والصفات، تفرض وجود طرفين: الراوي والمستمع، وضرب لنا مثلا للراوي **بشهرزاد** والمستمع **بشهريار**، أما العلاقة القائمة بين هذين الأثرين السرديين فتقوم بناء على عنصر التشويق والخيال الذي يجذب المستمع ويجعله يتفاعل مع الأحداث، كما أن كليهما يمتاز بالطول نظرا للوصف المفصل، وبالنسبة للقيمة المضافة إلى الحدث فإنها تنبع من أهميته ونوعيته، هل هو فلسفي؟ أم أخلاقي؟ أم سياسي؟...إلخ ومدى تأثيره، ذلك أنه يتناول مواقف وتجارب إنسانية في حيز زماني ومكاني معين يعطينا عبرة أو قصة أو حكمة أو درسا، وحسب رأيه فإن نجاح الرواية من عدمه يعود إلى معيار الجودة، وقد ضرب لنا مثالا

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون والاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص37.

بالكاتب الإنكليزي **والتر سكوت Walter Scott** (1771م - 1832م) الذي اشتهر في مجال الرواية لامتلاكه ذلك المعيار **"فقد كانت لديه قدرة غريبة على جعل القارئ في حالة تشوق دائم وتلهف، وهو يتلاعب بحب استطلاعه وذلك واضح في رواية له عنوانها هاوي** التحف **The Antiquary التي يهيمن عليها عنصر التشويق Suspence والحكاية برمتها لا تعدوا أن تكون تعبيرا عن الحياة في زمن"**[1].

أما في أدبنا العربي فالرواية جنس حديث المنشأ، لم يمض على ظهوره أزيد من قرن ونصف القرن، وإلى غاية سنة ثلاثين وتسعمائة وألف كان الأدباء العرب يصطنعون مصطلح رواية لجنس المسرحية، كما هو ملاحظ ذلك فيما كتبه **عبد العزيز البشري*** الذي يقول: **"وأخيرا تقدم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين: كليوباترا وعنترة"**[2]، ولقد كرر **البشري** لفظ **الرواية** بمعنى المسرحية ست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة، قال مثلا: رواية قصصية[3].

كما كان مصطلح رواية يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى غاية سنة أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح (رواية)، فقد أطلق **أحمد رضا حوحو** على أول رواية جزائرية له وهي **غادة أم القرى** مصطلح (قصة)، إن النقاد العرب أول أمرهم كانوا حديثي عهد بهذا المصطلح ما جعلهم يقعون في إشكالية عدم التفريق بينه وبين الفنون النثرية الأخرى كالقصة والمسرحية، فهذا اللبس الواقع يدل على أن هذا المصطلح حديث وفد إلى العربية بتأثير من ثقافة أجنبية كونه شكل **"نمطا جديدا للكتابة**

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون والاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص40.

* عبد العزيز البشري (1886-1943م): أديب مصري اشتهر بكتابة المقالات النقدية والوصفية والاجتماعية حتى لقب بجاحظ العصر الحديث.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت، ص16.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص23.

عند العرب ومدخلا من مداخل العرب إلى الثقافة الغربية"[1]، لكن تقبله وسرعة إنتاج آثار أدبية على شاكلته يؤكد وجود جذور له في أدبنا العربي القديم، سنفصل أكثر في الموضوع فيما يلي من البحث.

المبحث الثاني: نظرية الرواية الغربية

لم يكن قدماء فلاسفة اليونان ليعترفوا بجنس الرواية استنادا لعدم وضوحه وبروز ملامحه، فأ**رسطو** لم يخص هذا الجنس بشيء من مؤلفاته ذات الصلة بالتنظير للأدب **"لكنه جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة*والملهاة خصوصا"**[2]، لكن في العصر الحديث شغلت نظرية الرواية حيزا واسعا من كتابات النقاد والفلاسفة ومنظري شعرية الخطاب الذين حاولوا تفسير نشأة وتطور الرواية، فقد ظهرت إلى الوجود **"عن طريق انفصالها عن الأشكال التقليدية والوضعيات الخيالية"**[3]، على الرغم من حداثة هذا الجنس التعبيري الذي يرجع الدارسون أولى بداياته إلى القرن السابع عشر، ومما لا شك فيه أن ما جعل الرواية تحظى بهذه المنزلة هو توافق بزوغ نجمها مع جملة من التحولات المجتمعية والفكرية والعلمية في ذلك الوقت، وقد ساعد على ازدهار التفكير في النظرية كونها جنسا مفتوحا على بقية الأجناس التعبيرية وامتدادا لبعضها الآخر.

---

[1] أسماء حريزي، مذكرة دكتوراه: السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية لعبد الله إبراهيم (مقاربة تفكيكية لمقولات الخطاب السردي وتعدد المرجعيات)، إش: عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2019/2018، ص27.

*المشجاة: أو الميلودراما، نوع من المسرحيات ظهر أولا بإيطاليا في أواخر القرن السادس عشر، كان يعتمد على الإلقاء مصحوبا بالموسيقى، واستمر مائة سنة مرادفا للأوبرا، وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن إلى جانب الموسيقى والإلقاء الحوادث المثيرة والعاطفية المسرفة والمناظر الفنية بالحيل المعقدة والأدوات التي توهم بالواقع. نقلا عن: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، تأليف مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984، لبنان، ص366.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر1998، الكويت، ص 25،26.

[3] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1988، دون بلد، ص19.

تجلت الطروحات الأولى لمسألة نظرية الرواية فيما قدمته الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا*ضمن تصورها العام المتطلع إلى (المطلق الأدبي) الذي جعل نظريتهم تتجه أكثر نحو اللامنتهي اللامحدود في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم وتحقيق المطلق في إنتاج الأدب، وفي إنتاج الإنسان لنفسه، ففي نظرهم لا يمكن قبول الرواية ما لم تعبر عن عنصر الحرية الذاتية والنزوات النفسية بأشكال زخرفية منمقة، كما أن العنصر الأساسي في تنظيرهم للرواية هو **"اعتبارهم لها جنسا قائما على تعدد الأجناس التعبيرية وعلى تجاوز العناصر الروائية مع الفكر الخالص، والغنائية مع التعبيرات النثرية المبتذلة إن هذا العنصر سيصبح أحد المكونات البارزة في تشييدات نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية"**[1]، ثم توالت الدراسات المقدمة حول هذا الجنس من لدن نقاد وباحثين من أزمنة وأحيزة مختلفة، مما جعل من غير الممكن الاتفاق على بناء نظرية واحدة للرواية تحدد الملامح الشكلية الخارجية لها وتستقريء الأبعاد الدلالية الكامنة في جوهرها، غير أنه يمكننا أن نلخص تلك الجهود المبذولة في تيارين: أحدهما تيار البناء السوسيولوجي للنص الذي تمحورت دراساته حول البعد الدلالي للشكل الروائي أما الآخر فهو تيار شعرية النص الذي يبحث في تقنيات بناء النص وأساليبه وجمالياته.

المطلب الأول: تيار البناء السوسيولوجي

انطلق الفيلسوف الألماني **فريديريك هيجل Friedrich Hegel** من مقاربة فلسفية جمالية مثالية مطلقة وذلك حين ألف كتابه **الإستيتيقا l'esthétique**، ولعله كان أول فيلسوف غربي اختص بالتنظير في الجنس الروائي بشيء من العناية والتركيز، كان ذلك ضمن نظرياته حول علم الجمال، حيث عرف الرواية على عهده بأنها **"ملحمة حديثة بورجوازية؛ تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونثر العلاقات الاجتماعية"**[2]، وقد ربط بين شكل الرواية ومضمونها بالتحولات التاريخية التي شهدتها المجتمعات الأوربية، من خلال صعود الطبقة البورجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1978، مصر، ص8، 9.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر1998، ص26.

وكذلك إبراز الصراع بين الفرد والمجتمع داخل الرواية مما جعل الرواية ــ حسب رأيه ــ **"تضطلع بوظيفة ((ملحمة بورجوازية)) داخل ((مجتمع منظم بطريقة نثرية)) (مبتذلة)، لأنها تسعى إلى أن تستعيد كليته وشعريته المفتقدتين"**[1].

كما أسفر تحليله لظهور العنصر الروائي داخل المجتمع الأوربي بعد تلاشي العنصر الرومانسي على أنه بدأ مع رواية الفروسية والرواية الرعوية، ليصبح في العصر الحديث ملائما لأجواء الوضع الاجتماعي الجديد الذي طغى عليه نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدولة بمختلف مظاهره كالشرطة والمحاكم والجيش والحكومة...إلخ، لتأخذ سلوكيات أبطال الرواية أبعادا جديدة، بحيث أصبحوا **"يجابهون الواقع المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة والمجتمع والدولة والقوانين، ومقتضيات المهنة ..."**[2].

وبدءا من الملاحظات الأولى التي جاء بها **هيجل** واصل **جورج لوكاش** تطوير آراء سابقه بكيفية أعمق وذلك في كتابه **نظرية الرواية Théorie du roman** الصادر سنة 1916م، انطلق فيه من منظور فلسفي ــ تاريخي متأثرا بفلسفة **كانط** و**هيجل**، بحيث يعتبر **"أول من عمل على بلورة نظرية الرواية الغربية باعتبارها جنسا أدبيا له مميزاته الشكلية والدلالية الخاصة القابلة للتوصيف والتصنيف من منظور تاريخي فلسفي محدد"**[3]، لقد أشار هو نفسه في مقدمة كتابه الخاصة بالطبعة الفرنسية الصادرة سنة 1962م إلى أن كتابه هذا يعتبر **"أول عمل حاول أن يطبق نتائج فلسفة هيجل على مشكلات جمالية"**[4].

وقد استغل **لوكاش** مقولة **لهيجل** وأخرى **لجوته** في بناء نظريته الخاصة حول الرواية التي ورثت مكان الملحمة بحيث **"أصبحت الذات الإنسانية الفردية، وهي هنا ((ذات**

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1978، مصر، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، 1997، السعودية، ص59.

[4] المرجع نفسه، ص60.

الكاتب)) أن تقدم وتمثل العالم كما تراه، وكما تعانيه بعيدا عن ضواغط الصوت الجماعي الذي كان يهيمن في الأعمال الملحمية، النثرية أو الشعرية"[1].

كما أصدر **لوكاش** في كتابه عن الشروط التي أوجدت الأشكال التعبيرية الأولى الملحمة والتراجيديا في عهد اليونانيين وقارنها بالشكل الجديد الذي تمثله الرواية **"بوصفها شكلا يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته"**[2]، كما قدم فيه تحليلا لأهم تناقضات العصر ومثله المتعارضة وذلك من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لـ((ملجأ التعالي)) الذي يضفي عليها معنى أخلاقيا[3]، وقد أكد على جدلية الرواية[4]، حينما اعتبرها شكلا توفيقيا يجمع بين خصائص الملحمة والتراجيديا، فالملحمة تعبر عن الوحدة الكلية بين الذات والموضوع أو بين الأنا والعالم، والتراجيديا تعبر عن الذات والموضوع، بينما الرواية فإنها تمتاز بطابع الوحدة والقطيعة، لأنها تجمع بين ما هو ملحمي وبين ما هو تراجيدي، وبذلك فإنها تصبح شكلا ذا طابع جدلي، يقوم على الصراع والتغير والدينامية والنفي والتجاوز[5].

وقد أرجع **لوكاش** بدايات الرواية إلى ظهور المجتمع الرأسمالي **"من خلال استحضار شواهد نصية عاصرت تلك الفترة، كظهور رواية ((دونكيشوت)) للإسباني سيرفانتيس، وروايات الكاتب الفرنسي الساخر رابلي Rabelais"**[6]، وأثبت أن الروائيين قد ناضلوا نضالا مريرا ضد استعباد الإنسان في القرون الوسطى، ومن ثم تمثل الروحية الفردية عندهم المثل الأعلى والنبراس الحقيقي الذي ينبغي الاستهداء به، وكان عليهم خوض صراعين اثنين: **"الأول ضد عبودية الإنسان في المجتمع الإقطاعي، والثاني ضد تدهور الإنسان**

---

[1] معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، **مجلة جامعة الملك سعود**، 1997، السعودية، ص59.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1978، مصر، ص10.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[4] ينظر: جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، المغرب، ص15.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[6] المرجع نفسه، ص14.

في المجتمع الجديد، أما الأسلوب فقد اتسم بالفانتازيا الواقعية، كما احتفظت الرواية بالحقيقة الاجتماعية"[1]، واعتبر بعض الروايات ذات الأهمية الخاصة في مسار الرواية الغربية نماذجا لرواية الانحطاط ولم يحطها بالاهتمام الكافي مثل: روايات **بلزاك وديستويفيسكي**[2]، ذلك أن الرواية في ذلك الوقت كانت تمثل جنسا أدبيا مغمورا ومهمشا، يقصده الشباب من أجل المتعة والترفيه، خاصة وأن الرواية ارتبطت باللهو والمجون والغرام والتسلية بعكس الأجناس الأدبية الأخرى التي يعدها مرموقة كالملحمة والشعر اللذين يدعوان إلى الصرامة والجد والتعالي، بينما هو يتوقف عند أربع صيغ تختصر اللحظات المتميزة في الإنتاج الأدبي منذ بداية الزمن التاريخي وإلى غاية العالم المستقبلي يمثلها **"هوميروس ودانتي (بالنسبة للحضارات المغلقة القديمة والعصور الوسطى) وسيرفانتيس وجوته وفلوبير (بالنسبة للحضارة الإشكالية في العصر البورجوازي) وديستويفسكي (بالنسبة للعالم المقبل (العالم الجديد)"**[3].

استند **لوكاش** في تأطيره لنظرية الرواية إلى عدة مفاهيم فلسفية، استعملها لتفسير الحضارة اليونانية وللإجابة عن بعض أسئلة الحضارة الحديثة وهي: **"الجوهر، العلاقة العضوية، الحياة الكلية، التعالي، المحايثة"**[4]، واعتبر الرواية ملحمة بورجوازية تراجيدية يتصارع فيها البطل مع الواقع بأشكال مختلفة نتج عنها مفهوم البطل الإشكالي وعلى إثر ذلك حدد أربع نماذج أساسية[5] للرواية، هي :

***رواية المثالية المجردة:** يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقا قياسا بالواقع وتعقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى، والعمل الروائي الذي يصلح أن يكون نموذجا لهذا النوع هو **دون كيشوت لسيرفانتيس** وكذلك **الأحمر والأسود لستاندال**.

---

[1] جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، المغرب، ص14.

[2] ينظر: معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، 1997، السعودية، ص60.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987، مصر، ص10.

[4] المرجع نفسه، ص11.

[5] ينظر :المرجع نفسه، ص11.

***رواية رومانسية انجلاء الوهم أو الرواية النفسية:** وفيها ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع مع أن وعي الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعا ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تقدمها الحياة له، إن البطل الإشكالي في هذا النموذج يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريرته، وبه ومن خلاله يواجه العالم الخارجي الذي يجسده المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر، ومنها روايات **التربية العاطفية** للفرنسي **فلوبير**، و**نيليس ليهن Niels Lyhn لجاكوبسون**.

***رواية التربية:** يستجيب هذا النموذج لحاجة الإنسانية إلى تحقيق توازن بين الفعل والتأمل، وبطل هذا النموذج يعي جيدا الطلاق بين السريرة والعالم، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج من جهة التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكال حياتية، ومن جهة ثانية الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها، وهذا النموذج من الروايات يعتبر تركيبا للنموذجين السابقين، من أمثلته: رواية **سنوات تعلم ويلهيلم ميستر** للألماني **جوته**.

***نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية:** يمكن هذا النموذج الإنسان الحديث من استعادة كليته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع، بحيث يبدو الفرد إنسانا وليس ككائن اجتماعي معزول ومن أمثلة ذلك روايات **تولستوي**.

أما **لوسيان غولدمان Lucien Goldman** فقد عرف الرواية بأنها **"قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط يقوم به فرد منحط"**[1]، والقيم الأصيلة تعني عنده قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته في مقابل القيم المنحطة، أي قيم التبادل التي لا تقدر الشيء إلا بما يساويه من مال، وهذه القيم هي التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي حيث قانون السوق والعرض والطلب[2]، فالقيم الإنسانية الأصيلة والأخلاق النبيلة تدهورت على يد الطبقة

[1] جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، المغرب، ص16.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص17.

البرجوازية التي بتبنيها النظام الرأسمالي أشاعت القيم الاقتصادية وحولت الإنسان إلى آلة تنتج وتستهلك في عالم محوره المادة وهذا ما يعرف بالتشيؤ*.

وقد اهتم **غولدمان** بالجانب السوسيولوجي فاستغل أطروحات **لوكاش** لإنجاز مشروعه المتمثل في علم اجتماع وضعي ماركسي للرواية والأدب بشكل عام[1]، واستكمل ما أغفله **لوكاش**، فاعتبر روايات **ديستويفسكي** نموذجا أكمل للرواية السيكولوجية التي ولدتها الثقافة الفردية في عصر الاقتصاد الليبرالي، وروايات **جويس وكافكا وبروست** تعبيرا عن أزمة الفرد في المرحلة المتروبولية الاحتكارية التي ولدت التشظي والتفتت داخل الذات الإنسانية، ورأى أن الرواية الجديدة في **فرنسا** عبرت عن الهيمنة الاحتكارية للدولة على مظاهر ومؤسسات الحياة، وبلوغ التشيؤ أوجه ومحو الذات الإنسانية من العمل الروائي.

وقد استخلص أن الرواية الفردية البيوغرافية في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية، أما في بداية القرن العشرين فقد كانت الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات، أما الرواية الجديدة مع **نتالي ساروت، وكلود سيمون، وآلان روب كرييه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور**،...إلخ، فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي، وأضاف مفاهيم جديدة مثل: البطل الإشكالي، الوساطة، التماثل، الرواية بحث ذاتي، البنية الدالة، الرؤية العالم، نمط الوعي، عالم منحط، التشيؤ.

إضافة إلى ذلك فقد أفاد من منجزات الدرس البنيوي الذي بدأ يهيمن على ساحة الخطاب النقدي في فرنسا في ذلك الوقت، مما جعله يؤسس ما يعرف **بالبنيوية التكوينية Structuralisme formatif**.

أما **بيير زيما Pierre Zima** فقد أعلن موت نظرية الرواية، وقال بعدم وجود نظرية واحدة ميتافيزيقية شمولية يمكن تطبيقها على بنيات نصوصية مختلفة، فقد قدم انتقادات لأفكار كل من **لوكاش وغولدمان** التي انصبت جلها حول الشكل الروائي وأهملت جانب الكتابة في حد ذاتها، مما حذا به لأن يتدارك الموضوع ويركز عليه في كتابه من أجل

*التشيؤ: يقصد بهذا المصطلح محدودية العلاقات الإنسانية في إطار الماديات وعالم الأشياء وبالتالي يفقد الإنسان قيمه ومثله ويتحول إلى شيء، ثم يفقد قدرته على التعامل مع البشر الطبيعيين.

[1]ينظر: جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، المغرب، ص16.

سوسيولوجيا للنص الأدبي pour uneSociologie du texte littéraire، لقد ركز **زيما** على مفهوم أساسي هو **الطابع المزدوج للنص Double caractère de texte** والذي معناه **"أن أي نص أدبي لابد وأن يعاين ويقارب انطلاقا من طبيعته المحايثة كنص له مظهران، أو وجهان، أحدهما يتعلق بالجانب اللغوي الجمالي الذي يميز هذا النص عن غيره ويحدد بالتالي هويته الجوهرية والثاني هو المظهر الاجتماعي الذي لا يتحدد إلا عبر علاقات النص بالسياق الثقافي خارج ـ النصي، أي السياق الذي ينتج النص الأدبي ويستقبل في إطاره العام"**[1].

المطلب الثاني: تيار شعرية النص

مثلته كل من **جوليا كريستيفا وتودوروف** اللذين عملا على تطوير البحث في مجال تقنيات وأساليب ونحو الكتابة الروائية والكتابة السردية عموما، بينما تمثل أعمال المنظر الروسي **ميخائيل باختين** الجذور الأولى التي انبنى عليها هذا التيار، حيث بذل جهودا في محاولة لبلورة نظرية الرواية، فالرواية في نظره **"هي ذلك التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا"**[2]، إذ يتجلى موقفه النظري في التخلي عن الربط المألوف بين ظهور الرواية ونشوء الطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمتها **"محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في ((روايات العصور الوسطى))"**[3]، **فباختين** ينطلق في تأصيله لظهور الرواية من خلال إحداث القطيعة بين ظهور هذا الجنس والشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدته وولدت الوعي به، بينما هو في الوقت ذاته لا يغفل الطرف عن أهمية الأبعاد التاريخية والمجتمعية في بلورة الرواية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين، حيث جعلت منها شكلا لتعدد الأصوات واللغات، وتنوع الملفوظات المتحاورة، والمواقف الإيديولوجية

[1] معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، 1997، السعودية، ص62.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987، مصر، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص15.

المتصارعة، ذلك أن **باختين** يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويله، فوراء نمذجة الرواية وتطورها يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقية اللغة ونزوعها الوحدوي الملغي للتعدد والنسبية[1].

لقد تحدث **باختين** في كتابه **جماليات الإبداع اللغوي Esthétique de la créativité linguistique** عن أنماط من الرواية مثل: رواية الرحلة والمغامرة والسيرة الذاتية التي تنضوي تحت ما يسميه **بالرواية التعليمية Roman éducatif** وعن مفاهيم نقدية كالمؤلف والبطل والنص انطلاقا **"من منظور ألسني يهدف إلى تأسيس شعرية النص الروائي بعيدا عن المقولات الفلسفية والإيديولوجية السائدة"**[2] ووضع محددات لشعرية النص الروائي رغم أنه **"يعتبر مبدأ ((البنية الحوارية)) ومبدأ ((تعددية الأصوات)) إنما تحققان في أوضح وأكمل صورهما في روايات ديستويفسكي التي تمثل قطيعة مع الإنجاز الروائي السابق والمعاصر لها، إلا أن هذين المبدأين هما ما يميز الكتابة الروائية عموما"**[3]، فتعدد الأصوات هو نتيجة لتعدد الشخصيات في العمل الروائي، على عكس الروايات التقليدية التي يشكل فيها صوت الراوي الصوت الوحيد في الرواية.

على ضوء المعطيات السابقة يمكننا القول أن نظريات الرواية الغربية حاولت وضع محددات لفهم النص الروائي، للولوج إلى مكامنه واستكشاف متاهاته، باعتباره جنسا أدبيا يستحق الدراسة النظرية، وسعيها الدؤوب لحل المشكلات العملية أكسبها نقاطا للقوة جعلها تثبت قدرتها على التحليل والتفسير من جهة، وأوقعها في مطبات الضعف من جهة أخرى بحيث أظهرت قصرها ومحدودية أدواتها الإجرائية ومناهجها.

فأصحاب نظرية التيار السوسيولوجي حاولوا وضع علم اجتماع للأدب، كما فعل **غولدمان**، واعتبروا الرواية تصويرا للوقائع الاجتماعية وأن ظهورها يدل على ظهور الطبقة

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987، مصر، ص16.

[2] معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، 1997، السعودية، ص64.

[3] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2006، الأردن، ص28.

البرجوازية، لكنهم أهملوا الأدوات المنتجة للنص واعتبروا مدى التشابه بين النص الروائي والواقع مقياسا للحكم على جودة النص أو ضعفه، كما أن تقييمهم للنص كان بناء على صدقه الفني ومدى مطابقته للواقع، عن طريق القبول أو الرفض، بينما هم يعتبرون الرواية وحدة أدبية تعبر بلغتها السردية عن الوعي التاريخي والمجتمعي والمعرفي، وهم بذلك متأثرون بلسانيات **ديسوسير**، ويظهر الاهتمام بالجانب اللغوي بصفة خاصة في موقف **بيير زيما** حول أهمية دراسة الجانب اللغوي دون إغفال السياق الاجتماعي للنص.

أما تيار نظرية شعرية النص فقد اهتموا بالصفات الشكلية للنص، وحاولوا البرهنة على أهمية وجهات النظر الشخصية، تزامنا مع ازدياد الوعي بأهمية الذات الإنسانية وتصاعد الدعوات الفلسفية والسياسية والمجتمعية التي تحث على استقلالية الفرد، وخلصوا الرواية من صفة الانطباعية واتجهوا نحو البناء الداخلي للنص الروائي، فاعتبروه تشكيلا سرديا لغويا تتنوع فيه الملفوظات والأساليب وتتعدد فيه الأحداث والشخوص، وتتنوع فيه العلاقات والأمكنة والأزمنة بحيث يشكل بنية مستقلة لها نظامها الخاص البعيد عن أي سياق خارجي، وبتطور الدراسات ظهر علم الرواية الذي يبحث عن اللغة الباطنة للشكل الروائي ثم علم السرد.

تطورت الدراسات الأولى ممثلة في جهود الشكلانيين الروس إلى البنيوية، أين أصبحت السرديات الحديثة محل دراسة من طرف الخطابات النقدية، هذه الأخيرة أسست حولها معرفة متنامية ودقيقة تدور حول صيغ وأشكال السرد وأنواع الرؤيا وتشكل الأحداث والشخصيات والأحياز تعرف بعلم السرد، وهذه الرؤية المعرفية، تم بناؤها انطلاقا من فحص التشكلات البنائية المتراصة التي تشكل البنية العامة للنص، ومن ثم فقد **"تأسست مفاهيم البنية السردية على معرفة تفاعل الزمان مع المكان، والشخصيات مع الأحداث، والرؤية مع الفضاء السردي النصي"**[1].

المبحث الثالث: نظرية الرواية العربية

المطلب الأول: إشكالية المرجعية

[1] سمية الهادي، مذكرة دكتوراه: سيميائية المكان في شعر الصعاليك الجاهليين، إش: عباس بن يحي، 2015/2014م، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص72.

بداية يشكل موضوع الرواية العربية في نشأتها الأولى إشكالية خاصة ومعادلة صعبة استدعت وقوف النقاد عليها واستلزمت بحثا معمقا من طرف الدارسين، من أجل تفسير نشأة هذا الجنس الأدبي ورفع الالتباس الواقع حوله، من منطلق التوثيق المنهجي لنشأة العلوم والمعارف ومن ضمنها الرواية، وهو عنصر ركيز في ثقافتنا العربية، فعلى الرغم من التحليلات والرؤى المقدمة حول هذا الموضوع إلا أنه اكتنفها كثير من الالتباس والتباين **"ولهذا نشأ منذ البداية هذا الالتباس بين إرادة تأكيد وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والاستفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى"**[1]، ما أفضى إلى وجود اختلاف بين طرفين: أحدهما يؤكد أصالة هذا الجنس الأدبي وأنه ممتد بجذوره عميقا في ثقافتنا العربية انطلاقا من اعتزازه بالتراث العربي القديم، والآخر يؤكد أنه جنس دخيل لم نعرفه كعرب إلا عن طريق التعريب والاقتباس من الحضارة الغربية، في ظل شروط معرفية وتاريخية ومجتمعية رافقت ما اصطلح عليه بعصر النهضة العربية، والتي كانت تعني **"فكرة بعث أمجاد العرب الماضية وجبروتهم في المجالات السياسية والاقتصادية والحضارية وإحياء ذلك كله من جديد"**[2]، وما تبعه من تحولات على مختلف الأصعدة تأثرا وانبهارا بالغرب وحضارتهم، وقد أشار **عبد الله أبو هيف** في مقدمة إحدى دراساته النقدية إلى هذه الإشكالية فقال: **"لقد شهدت فنون النثر القصصي في الأدب العربي تطورا كبيرا وتبوأت مكانة عالية بين الأجناس الأدبية غير أن هذه الفنون ما تزال موضع إشكاليات ومشكلات منذ نهوضها المعتبر في مطلع القرن العشرين وتتصل هذه الإشكاليات والمشكلات بالمؤثرات الأجنبية والمكونات التراثية على وجه الخصوص، فظهرت آراء تفيد أن القصة العربية الحديثة، ومثلها الرواية لاحقا، تقليد غربي أي أنها نضجت وأصبحت قصة فنية أو رواية فنية بتأثير**

[1] محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي (البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة)، دار المستقبل العربي، 1994، ص19.

[2] فؤاد المرعي، في تاريخ الأدب الحديث (الرواية ـ المسرحية ـ القصة)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 1998، سوريا، ص5.

الغرب، ولا ينفي ذلك تطور النثر القصصي إلى أشكال سردية مثل القصة والقصة القصيرة والرواية ...إلخ"[1].

فنجد ممن عني بموضوع أصالة الرواية العربية **فاروق خورشيد** الذي حاول جاهدا إثبات وجود رواية عربية قديما، فقد لاحظ في مقدمة أحد كتبه أن الإنتاج الروائي العربي المعاصر قد وصل إلى درجة من الأصالة تنفي كونه وليد عشرات من السنين فحسب، وأنه مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له وبأنه نقل عن الحضارة الغربية تقليدا ومحاكاة، وبحسب ما يذهب إليه في متن دراسته فإن الشواهد كلها تشير وبوضوح إلى وجود الرواية في كل عصور الأدب العربي في شكلها الأولي ممثلة في القصة، بل ويجزم بأنه عرف منها ألوانا وفنونا، غير أن أيدي الدارسين والمؤرخين القدماء عبثت بها، لينحرفوا بالهدف الأصلي لكتابة القصة إلى أهداف أخرى تلائم مفهوم هؤلاء المؤرخين والراصدين للأدب من ارتباط بين سلطات الحكم آنذاك وبين النتاج الفني، فالعلماء أجمعوا **"على أن العرب في الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم"[2]**، ولعل كتاب **الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني** والذي ضم بين دفتيه كما هائلا من القصص التي تناقلتها الألسن عن الملوك ومجالسهم وعن الشعراء وشعرهم لهو دليل كاف على صحة هذا الطرح، إضافة إلى غيره من المؤلفات التي تندرج في نفس السياق مثل: **كتاب الأمالي وصبح الأعشى والعقد الفريد والشعر والشعراء وكتب التراجم والطبقات.**

لقد قدم الباحث نقدا لاذعا للدارسين المحدثين الذين أحدثوا القطيعة مع هذه الكتب القصصية التراثية، حين لم يعتبروا ما فيها فنا نثريا مميزا له أصوله الجاهلية، ففي هذه المؤلفات **"قصص بطولة رائعة، وحكايات حب إنسانية، وقصص وفاء وغدر، وصراع في سبيل الخير وفي سبيل الشر جميعا، وفيها علاقات لا تنتهي بكل أجناس الأرض الذين**

---

[1] عبد الله أبوهيف، النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص10.

[2] فاروق خورشيد، الرواية العربية (عصر التجميع)، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط3، 1982، ص27.

عاشوا حول الجزيرة بطباعهم وعاداتهم، وبثقافاتهم ومعرفتهم"[1]، كما انتقد الباحث الدارسين القدماء منهم والمحدثين على حد سواء، والذين أسقطوا القصص الجاهلي ـ حسب رأيه ـ لأنهم لم يجدوا فيه الصورة التي تخيلوها عن حياة الجاهليين، ولا ما يفيدهم في بحثهم عن الصنعة وغريب الألفاظ **"فاكتفوا بذكر الحجة التي تقول إنه حرف في لفظه بل وفي معناه، ثم أسقطوه"**[2]، فمن أشهر قصصهم أيام العرب وحرب داحس والغبراء ويوم الفجار ويوم الكلاب ومعركة ذي قار وحكايا المنخل اليشكري مع المتجردة زوجة النعمان والأساطير التي اختلقوها حول نشأة العالم وعن آدم وعن اللغات وعن التاريخ برمته، **وكتاب التيجان** في **ملوك حمير لوهب بن منبه** غني بهذه القصص، وقد قسم الباحث دراسته للرواية العربية إلى عدة مراحل:

1*مرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي إلى غاية العصر العباسي، مثل: كتب **وهب بن منبه وعبيد بن شرية.**

2*التأليف المعاصر في أواخر الأموي وبداية العباسي، مثل: **كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق.**

3*القصص الشعبي المجمع، مثل: **كتاب ألف ليلة وليلة.**

4*السير، مثل: **عنترة، ذات الهمة، الظاهر بيبرس، سيف بن ذي يزن، حمزة البهلوان.**

وأورد نماذجا مفصلة عن بعض القصص، مثل: **قصة ذي القرنين وأسطورة الحارث بن مضاض الجرهمي،** وقد استنتج في الأخير أن **كتاب التيجان** هو واحد من الكتب القلائل التي وصلت إلينا لتمثل عصر التجميع، وهو يشير إشارة واضحة ـ حسب ما يقول ـ إلى وجود ثروة طائلة من هذا القصص الكبير الخالد واعتبر هذا العصر بداية لظهور القصة في أدبنا العربي.

أما فن المقامات فيعد من أهم الفنون القصصية العربية القديمة التي تكتب بأسلوب إيقاعي معين وتطعم بأبيات شعرية، ترويها شخصية ثابتة في كل مقامة، يدل على الخيال

[1] فاروق خورشيد، الرواية العربية (عصر التجميع)، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط3، 1982، ص38.
[2] المرجع نفسه، ص32.

العربي الواسع الذي ألف هذه القصص، وهو**"أنضج الأجناس الأدبية النثرية العربية على الإطلاق من حيث أدبيتها وسمة الإبداع فيها وتفوقها الفني"**[1].

وقد بدأ هذا الفن بالظهور في القرن الرابع للهجرة على يد **بديع الزمان الهمذاني** ومن بعده تلميذه **الحريري** الذي كان له فضل السبق في تأسيس هذه التحفة الفنية، وهذا ما حذا بالباحث **عبد الملك مرتاض** لأن يعترف بأن الأدب العربي كغيره من الآداب الإنسانية الكبرى قد عرف كل أو جل ما عرفته هذه الآداب من أجناس، بل استأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لم تبرز بوضوح إلا فيه، ولعل أهمها جنس المقامة **"التي نعدها نحن جنسا عربيا بامتياز"**[2]، وقد اتخذ مكانته الممتازة بفضل ظهور الإسلام، نظرا لما جد من أغراض للكلام ومواقف للحوار ومقامات للجدال، فهو أعظم الأجناس النثرية العربية شأنا وأطولها عمرا وأقدرها على الصمود في وجه الدهر قرونا عديدة **"فلو حفظت كل نصوص المقامات ثم طبعت ونشرت بين الناس لشكلت تراثا أدبيا نثريا ضخما وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع في المشرق والمغرب جميعا فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تعد كثيرة كثرة نسبية على الأقل وناهيك أن عدد كتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقاميا"**[3]، إضافة إلى ذلك فإن جنس المقامة **"ظل قائما بتقاليده الأدبية وأصوله الفنية من لدن بديع الزمان الهمذاني، إلى المويلحي، بل إلى حافظ إبراهيم، بل إلى محمد البشير الإبراهيمي، وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل"**[4].

وفي حقيقة الأمر لا يمكننا تجاهل الموروث الأدبي العربي، الغني بأنماط شتى من الفنون النثرية القيمة، مثل كتب الرحلات وفن المقامات **وكتاب ألف ليلة وليلة ورسالة**

---

[1] عبد السلام صحراوي، الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، مجلة علامات، العدد54، 2004، ص542.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر1998، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص20.

الغفران وقصة حي بن يقظان، فهي تمثل ضربا من السرد المتقدم الشبيه جدا بفن الرواية من حيث الأسلوب والمضمون، نظرا لتوفرها على العناصر الضرورية للبناء السردي كالراوي والمروي له والبطل المتخيل والإشكالية محل المعالجة والأحداث والأحياز والشخصيات وغيرها، مما يؤكد فرضية وجود بذور للقصة في أدبنا العربي القديم، ولعل توجه الإنتاج الروائي الحديث نحو الكتب والأشكال التراثية يستلهم مواضيعها ويعتمد قوالبها لإنجاز مادته الروائية، يؤكد أن تلك الأبنية السردية القديمة تحللت وانصهرت وتشكلت في قالب جديد يعرف بالرواية، مثل: حديث عيسى بن هشام **لمحمد المويلحي**، حيث كان متأثرا فيه بقصص **القرآن الكريم** وفن المقامات، **وليالي ألف ليلة وليلة لنجيب محفوظ** الذي تأثر فيه بكتاب **ألف ليلة وليلة**، ولهذا السبب نرى توجه الإنتاج الأدبي في مجال النقد، مثل: **الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين** و**الموروث وصناعة الرواية لمعجب العدواني**...إلخ، نحو إعادة الاعتبار لموروثنا الأدبي وتفعيل أهمية النظر في التراث الأدبي والفكري العربي عن طريق إعادة قراءته والتدبر فيه بشكل دائم ومتجدد من أجل تشكيل وعي جديد وواضح بذواتنا وهويتنا.

لكن باحثا آخر يذهب إلى أن الرواية في الأصل هي فن أوربي النشأة، طارئ على ثقافتنا العربية **"انضم إلى فنون الأدب العربي مع بدايات الاتصال بالحضارة الأوربية وانتقل إلينا في أواخر القرن التاسع عشر"**[1] وذلك بفضل جيل من الرواد الأوائل الذين طوروا هذا الفن **"من ناحية السرد والأسلوب والتخلص من الأسس السردية التي عرفها هذا الفن قديما كالعرض والعقدة والحل، لتتقدم الرواية أشواطا كبيرة في التصوير والبناء الفني"**[2]، كما نقلوا إلى العربية بعض الروايات الأوربية وصاغوا بعض أعمالهم صياغة روائية عكست الثقافة الأوربية وحضارة الغرب، من أهم هذه الأعمال تأليف **رفاعة الطهطاوي** كتاب

[1] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ص8.

[2] منال عطوي، مذكرة دكتوراه: شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) لأحلام مستغانمي أنموذجا، إش: عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2020/2019م، ص11.

تخليص الإبريز في تلخيص باريس سنة 1834م، الذي روى فيه رحلته إلى العاصمة الفرنسية، حيث وصف فيه ما رآه من تقدم العلوم الأوربية ومختلف المظاهر السياسية والاجتماعية، وترجم كثيرا من مواد الدستور، وأبدى فيه إعجابه بنظام الحكم، ويعد هذا الكتاب البذرة الأولى للرواية التعليمية العربية، وهو يشبه كثيرا كتب الرحالة العرب القدامى في كثير من خصائصه، إضافة إلى ذلك فقد ترجم **الطهطاوي** رواية **مغامرات تليماك** سنة 1867م لكاتبها **فينيلون Fénelon** وسماها **مواقع الأفلاك في وقائع تليماك**، وبذلك فإنها تعتبر أول قصة مترجمة إلى العربية في العصر الحديث، يضاف إلى ذلك جهود **بطرس البستاني** الذي ترجم إلياذة **هوميروس** وألف كتاب **الهيام في جنان الشام، وأحمد فارس الشدياق** الذي ألف **كتاب الساق على الساق**، وهذا ما جعل الرواية العربية – حسبه– تنشأ غريبة في أحضان الرواية الغربية خاصة عندما نقلوا الروايات الغربية في مرحلة أولى وقاموا بتقليدها في مرحلة ثانية، لتتأكد غرابة الرواية بتبنيها لموضوعات وأشكال غريبة لا تمت لأصولنا التراثية بصلة تذكر.

يوافق هذا الرأي باحث آخر هو **سيد البحراوي** الذي يرى أن الرواية **"هي أحد عناصر الحداثة في المجتمع، كما أنها لا يمكن إلا أن تكون حديثة أيضا"**[1]، يؤيدهم في ذلك **السعيد الورقي** الذي يرى أن الأدب العربي عرف فن الرواية في القرن التاسع عشر واستطاع هذا الفن في فترة وجيزة تقدر بأقل من قرن مقارنة بتاريخ فن الشعر أن يتبوأ الصدارة بين مختلف الفنون الأدبية، على الرغم من وجود أشكال قصصية في الأدب العربي القديم إلا أنها لم تكن ذات تأثير يذكر في نشأة الرواية في الأدب العربي الحديث، واستدل على ذلك بـ **حديث عيسى بن هشام وليالي الروح الحائر لمحمد لطفي جمعة**، والتي تأثرت ـ حسبه ـ بالمفاهيم الغربية للرواية من حيث المضمون حتى وإن اتخذت شكل المقامة العربية في البناء وكذلك رواية **زينب لمحمد حسين هيكل**، وهكذا تمكنت الرواية العربية في أقل من قرن **"أن تعي رحلة القرون الثلاثة التي عاشتها الرواية الحديثة في أوربا كما استطاعت أن تستوعب الأشكال الروائية وأن تهضمها وتخرج منها في النهاية برواية عربية لها ملامحها**

[1] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)، مركز دراسات وبحوث المعوقين، ص8.

واتجاهاتها والتي وإن تلاقت في الملامح العامة مع بعض الاتجاهات الغربية إلا أنها في النهاية اتجاهات خاصة لها ملامحها التي تنبع في النهاية من تجربة الروائي العربي"[1].

المطلب الثاني: جدل خطاب النهضة

إن الخوض في غمار موضوع نشأة الرواية العربية يحيلنا إلى الحديث عن السياق التاريخي والمعرفي والاجتماعي الذي رافق القرن التاسع عشر، لمعرفة أهم التحولات التاريخية والفكرية والمجتمعية التي أسهمت بشكل واسع في ظهور الرواية العربية الحديثة وتطورها، وصولا إلى شكلها المعاصر، حيث يعتبر القرن التاسع عشر زمن خطابات النهضة العربية الحديثة بامتياز، إذ شكلت الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م بقيادة **نابليون بونابرت** صدمة قوية، عدها دارسون كثر مؤشرا قويا على ابتداء النهضة العربية الحديثة_ على ما فيها من مبالغة _ والخروج من عصر التخلف والانحطاط، لقد كان الاحتكاك بالغرب الوافد ومشاهدة نتائج العصر الحديث التي رافقت مجي الحملة كالمطابع والمسارح والمكتبات وإنشاء الجرائد وظهور الإرساليات التبشيرية التي أسست المدارس والكليات ونشاط حركة الإستشراق التي أسهمت في تحقيق وطبع كثير من الكتب التراثية العربية القديمة ووضع المعاجم العربية الأجنبية، إضافة إلى ظهور حركة الترجمة، فالطباعة والصحافة أسهمتا في نشر وتأسيس مرجعية ثقافية موحدة **"إذ تجلت للقراء مادتان رئيسيتان: الأعمال التراثية والأعمال المترجمة، وكلاهما قدم في لغة عربية فصحى موحدة إلى قراء العربية، ومن ثم بدأ الكتاب العرب في محاكاة النماذج الأولى"[2]**، ونشطت البعثات العلمية نحو الغرب **كفرنسا وبريطانيا وإيطاليا** وغيرها، خاصة في ظل تولي **محمد علي باشا** الحكم من 1805م إلى 1848م، مباشرة إثر فشل حملة **نابليون**، إذ شكل ظاهرة جديدة لم يسبق لها مثيل في العالم العربي والإسلامي آنذاك، وفي عهده تحول مجرى الأدب والحركة النقدية في أوائل القرن العشرين وازداد تشكل الوعي العربي بأهمية الحداثة والعلوم والتطور، خاصة وأن نظام حكمه كان يسمح بحرية النشاط والكلام، فقد أسس المطابع التي

---

[1] السعيد الورقي البيومي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة، الإسكندرية، ص9.

[2] معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات دار الأمان وضفاف والاختلاف، ط1، 2013، ص10.

لعبت دورا هاما في نشر الأخبار والعلوم ولعل أشهرها مطبعة **بولاق** التي أسسها سنة 1821م، وكان لها الفضل الكبير في طبع الكتب العلمية والدينية والأدبية لأزيد من تسعين سنة، كما أن دولتي **مصر ولبنان** كانتا سباقتين **"في الاتصال بأوروبا وزيادة الفن الروائي العربي ترجمة واقتباسا وتطورا لذا ظهرت ملامح هذا الفن الروائي على أيدي أبناء هذين القطرين العربيين مبكرة وسابقة على سواهما من أقطار الوطن العربي"**[1].

وما إن اقتربت نهاية القرن حتى أصبحت **مصر** مؤهلة لتكون مركز الإشعاع الحداثي وعلى رأس حركة التجديد، فاستقطبت كثيرا من المهاجرين السوريين واللبنانيين، وتشكلت إثر ذلك حركة علمية وأدبية واسعة أسهمت في إحياء التراث ونشر الكتب وإيصالها إلى المثقفين والطلبة، ولعل الصحافة وهي ثمرة من ثمار المطبعة كانت **"قاعدة الأدب الأساسية وكانت هناك كثرة كثيرة من المجلات والجرائد ذات الأبواب الأدبية"**[2].

لقد ظهر على رأس الكتابات النثرية الصحفية المقال الحديث، وصار من رواده كل من **الطهطاوي والشدياق والأفغاني واليازجي ومحمد عبده**، حيث أصبح يكتب لجمهور واسع بعدما كانت الكتابات النثرية موجهة قبل ذلك لجمهور محدود جدا من القراء، وقد عالج المقال موضوعات سياسية ودينية وأخرى تثقيفية ولعل أبرزها الإصلاحية، كما انتشرت المجلات والصحف التي تهتم بجنس القصة والرواية الأجنبية المترجمة، مثل: الروايات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية، كجريدة الأخبار اللبنانية الصادرة سنة 1858م **لخليل الخوري**، والشركة الشهرية **ليوسف الشلفون** سنة 1867م، من أشهر مترجميها **بطرس البستاني** الذي قام **"بنشاط واسع في مجال الترجمة والصحافة وكتابة القصص التربوي والرواية المعاصرة"**[3]، وقد ترجم **البستاني** رواية **روبنسون كروز لديفو** سنة1861م وترجم

---

[1] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ص8.

[2] فؤاد المرعي، في تاريخ الأدب الحديث (الرواية ـالمسرحية ـ القصة)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 1998، سوريا، ص25.

[3] فؤاد المرعي، في تاريخ الأدب الحديث (الرواية ـالمسرحية ـ القصة)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 1998، سوريا، ص20.

الطهطاوي مغامرات تليماك للمؤلف **فينيلون** سنة 1867م، ولعل ما يلخص ما سبق ذكره ما جاء به الناقد **مصطفى عبد الغني** الذي ربط نشأة الرواية العربية بعاملين اثنين **"أولهما: أثر كل من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثير في الأقطار العربية، ثانيهما: أن تطور هذا الفن ارتبط في ظهوره بتطور الاتجاه القومي العربي ونضجه أكثر من أي عامل آخر"**[1]، ومن الملاحظ اهتمام المترجمين بالرواية التاريخية الأوربية **"وهذا يرتبط دون شك بتطوير الرواية التاريخية في الأدب العربي نفسه وفي هذه الفترة من تطور الحركة الأدبية في الوطن العربي راجت من حيث الكمية روايات المغامرات والروايات الغرامية والبوليسية في الأدب المترجم"**[2].

أما الأديب اللبناني المهاجر إلى **مصر جورجي زيدان** (1861- 1914م) فقد أسس مجلة **الهلال** سنة 1891م، والتي تعد من أقدم المجلات العربية بهدف نشر الثقافة والمعرفة بين أفراد الأمة، كتب فيها دراسات حول شخصيات تاريخية شهيرة، وكان الهدف من ذلك هو تعليم التاريخ بأسلوب شيق جذاب، يجسد علاقة التكامل والتبادل بين التاريخ والرواية **"فبإمكان النص التاريخي أن يكون سندا في كتابة الرواية، وبإمكان النص الروائي أن يكون سندا لكتابة التاريخ"**[3]، استهدف من خلالها القراء من أجل اكتساب المعلومات والمهارات الأسلوبية وليتعرفوا على شخصيات هامة من تاريخهم، كما يعد الرائد الحقيقي لهذا الفن وذلك **"بحكم ما أعلنه من رغبة صريحة في تعليم التاريخ العربي الإسلامي للقراء ومحدودي الثقافة أو بحكم ما أنتجه من روايات تاريخية وصلت إلى ثلاث وعشرين رواية وفقا للإحصاء المرجح"**[4]، وقد ظهرت تاريخياته **"وسط تفاعل النصوص السردية المؤلفة**

---

[1] مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994، الكويت، ص19.

[2] فؤاد المرعي، المرجع نفسه، ص27.

[3] عمر مخلوف، مذكرة دكتوراه: التناص التاريخي واستراتيجية بناء الحدث الروائي في رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، إش: بوزيد رحمون، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2019/2018م، ص48.

[4] محمود حلمي القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2010، ص19.

والمعربة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتقدم أول سلسلة، شبكة متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية- الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني نهاية العقد الأول من القرن العشرين"[1]، ولقيت أعماله بذلك شهرة واسعة لدى العامة والخاصة، فترجم بعضها إلى عدة لغات شرقية وأخرى غربية، أما ميزتها الأساسية فقد كانت المزج بين عنصرين أساسيين: أحدهما تاريخي يرصد أحداثا وشخصيات تاريخية حقيقية بهدف التعليم، فقد قال هو نفسه أن **"اللجوء إلى الرواية حيلة فنية بارعة لنشر التاريخ واستيعابه"**[2]، وثانيهما خيالي تمثله قصة حب خيالية بين محبين والهدف منها هو جذب انتباه القارئ من خلال عنصر التشويق، لذا امتاز أسلوب **زيدان** ببساطة العبارة وسهولة الأسلوب وفي الوقت عينه بمراعاة الذوق الشعبي وتوظيف عنصر التسلية والتشويق من أجل تحقيق غايته التعليمية.

إلى جانب **زيدان** ظهر كتاب آخرون، من بينهم **علي الجارم** الذي يعد **"من الأدباء القلائل الذين اهتموا بالرواية التاريخية من منظور إسلامي صاف، ويمثل بكتابته الروائية مرحلة من المراحل المهمة التي مرت بها الرواية في عصرنا الحديث"**[3]، وهو بدون شك قد أسهم **"إسهاما جيدا ورائدا في تنشيط الذاكرة القومية والإسلامية بماض حافل جمع إلى صورة المجد والعزة صورا أخرى من الهزيمة والقهر"**[4]، يضاف إليهم **محمد فريد أبو حديد** الذي يعد **"في طليعة كتاب الرواية التاريخية على المستوى الفني، والمستوى الكمي أيضا فهو من أقدر الروائيين الذين صاغوا التاريخ في قوالب روائية ناضجة ومتكاملة بالمفهوم الفني للرواية"**[5]، إن الهدف العام من رواياته هو **"الإعلاء من شأن الإنسان العربي، كما**

---

[1] عبد الله إبراهيم، التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، مجلة علامات، العدد56، 2008، ص8.

[2] محمود حلمي القاعود، المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص43.

[4] المرجع نفسه، ص85.

[5] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ص127.

تبرز قيمته في تسيير عجلة التاريخ، وتوجيهها الوجهة التي تتفق مع أحلامه وطموحاته"[1].

غير أن الرواية العربية ما لبثت أن تقدمت في الثلث الأول من القرن العشرين، بعدما عرف ظهور الصحافة وعلو نجم الطبقة الوسطى واتساع دائرة المثقفين والقراء على حد سواء، كما شهد اندلاع ثورات التحرر الوطني، فكان الميلاد الفني للرواية العربية على أيدي مجموعة من الروائيين أمثال: **توفيق الحكيم ومحمود تيمور وإبراهيم المازني**، ولعل أشهرهم **محمد حسين هيكل** الذي ألف رواية **زينب أو مناظر وأخلاق ريفية** سنة 1914م، حيث ظهرت في نفس الفترة التي شهد فيها العالم الحرب العالمية الأولى فكانت ترجمة صادقة لعصرها، لقد كتبها **هيكل** في ثلاثة فصول وأهداها إلى **مصر** ووصف فيها الريف المصري وما يعانيه من بؤس مجتمعي، لذا عدها دارسون كثر **"أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث"**[2]، وقد صدرت الرواية أول مرة من دون أن تحمل اسم مؤلفها الذي خشي أمرين أحدهما: **"أن يتوهم الناس تطابقا بينها وبين حياته الشخصية وثانيهما: أن تؤثر الرواية على سمعته كمحام ولم تلق الرواية في عام ظهورها صدى نقديا واسعا، إذ لا نجد سوى مقالتين نقديتين عنها"**[3]، لكن فيما بعد أعاد **هيكل** طباعة روايته وقد حملت هذه المرة اسمه الذي صار مشهورا في عالم الأدب، لقد اعتبرها كثير من الباحثين أول رواية فنية في العالم العربي: بينما اعترض على ذلك باحثون آخرون من بينهم **بطرس خلاق** الذي أشار إلى الموقف المتناقض لصاحبها الذي لم يجرؤ في البداية على تسميتها، وقد رأى **خلاق** أن هذه الرواية رومانسية وأنها تتصف بميزتين هما:

"1ـ الفردية، فهي تتغنى بالفرد وعواطفه ممثلا في شخوص الرواية.

---

[1] المرجع نفسه، ص130.

[2] صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

[3] فؤاد المرعي، في تاريخ الأدب الحديث (الرواية ـ المسرحية ـ القصة)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 1998، سوريا، ص61.

2ـ الوطنية أو المصرية: فقد اتخذت الرواية من الريف المصري مسرحا لأحداث هذه القصة التي أهداها إلى مصر قائلا: "إليك يا مصر أهدي هذه الرواية ولمصر نفسي ووجوده"[1].

وفي الأربعينيات من نفس القرن عرفت الرواية تقدما ملحوظا فيما عرف بعصرها الذهبي، وكان هذا التقدم بفضل عدد من الروائيين **كعبد الحميد جودة السحار وإحسان عبد القدوس وعادل كامل ونجيب محفوظ**، هذا الأخير شكل إنتاجه الوفير والمتميز والمتجدد في آن واحد مؤهلا للحصول على جائزة **نوبل**، وبفضل ثقافته الأدبية الواسعة واطلاعه الدائم على مختلف الأعمال الروائية كاد أن **"يحجب بشموخه الروائي وعبقريته العملاقة، ما عداه من الروائيين العرب في مصر وخارجها، حتى اتهمه بعض النقاد بأنه يقف عقبة في طريق الروائيين الجدد ونفى هو هذه التهمة الجائرة"[2].**

لقد بدأ **نجيب محفوظ** نشر أعماله سنة 1938م فكانت مجموعته القصصية **همس الجنون** باكورة أعماله، وقد جمع فيها بين الواقع والتاريخ والفلسفة، لكن**"هيمنة التجريب ونقص التبلور الفني يقللان من انتماء قصص المجموعة إلى مذهب أدبي غالب"[3]**، وكان أول توجه فني واضح لديه نحو الرواية التاريخية في أعماله الثلاثة: **عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة[4]**، لكن فيما بعد أصبحت الواقعية هي الميزة المهيمنة على أعماله، نتساءل لماذا واقعية؟ نقول لأنه رصد فيها أحوال المجتمع المصري وتناقضاته وأزماته بدقة متناهية، وذلك حين ألف رواياته التسعة التي **"شكلت صلب عمل نجيب محفوظ وقيمته وشهرته وهي: القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، والسراب، وبداية ونهاية، وأولاد حارتنا،**

---

[1] صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

[2] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ص10.

[3] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(أجيال وملامح)، مركز دراسات وبحوث المعوقين، ص16.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص16.

وبين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية"[1]، لكن فيما بعد اتسمت أعماله بالطابع الرمزي[2] وذلك في رواياته: **اللص والكلاب، السمان والخريف، الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار، الكرنك.**

غير أن فترة الستينيات وما بعدها عرفت نقلة نوعية في مجال الكتابة الروائية، أطلق عليها **إدوارد الخراط** مصطلح الحساسية الجديدة، والتي نشأت **"بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني ـ أو كما يرى ـ كرد فعل لموجة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية بغثاء كبير وجدوى قليلة"**[3]، وحسب ما يعتقده **الخراط** فإن لظاهرة الحساسية، الجديدة جانبين اثنين على الأقل:**"الأول أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية، والجانب الآخر يرتبط بنقلة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي في مصر والعالم العربي"**[4]، ولعل أهم النقاط التي لخص فها **الخراط** مواصفات الحساسية الجديدة في الرواية هي **"أن الفنان يقيم واقعا فنيا جديدا، له قوانينه، وله منطقه الخاص، تغيب فيه الحبكة التقليدية وتتعدد الحبكات، أو قد تختفي الحبكة على الإطلاق واللغة لغة حادة وقاطعة أحيانا، ومثقلة أحيانا أخرى، ولكنها ليست إنشائية بحال"**[5]، إضافة إلى ذلك يشير أحد الباحثين إلى أن الرواية العربية الحديثة منذ مطلع السبعينيات ظهرت في شكلها الكتابي أكثر اقترابا من محتوى الشكل العربي للرواية الذي **"لا يعني شكلا محددا بل هو دعوة لكسر نمطية الشكل الواحد وصولا إلى تنوع الثروة الجمالية الممتدة عبر مختلف الطبقات والبيئات الجغرافية والخبرات التاريخية وهي دعوة شرطها الوحيد أن تكون مخلصة لخبرة كاتبها العربي وأن يتخلص الكاتب من هيمنة النموذج الأوحد للكتابة وللتطور(النموذج الأوربي)، وأن يؤمن بأنه فنان**

---

[1] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(أجيال وملامح)، مركز دراسات وبحوث المعوقين، ص16.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص19.

[3] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار الفارس للنشر والتوزيع، 2006، الأردن، ص93.

[4] المرجع نفسه، ص93.

[5] المرجع نفسه، ص94.

حقيقي وأن حقيقة فنه لن تتجلى إلا إذا أخلص لخصوصية تجربته، وعاش بعمق معاناة اكتشاف الطرق القادرة على تجسيد هذه الخصوصية"[1]، وهذه الاتجاهات[2]، هي كالتالي:

*الأول: الأكثر انتشارا، وهو العودة إلى الاستفادة من إمكانيات الكتابة الواقعية مع تجاوز سلبياتها مثل السطحية وإغفال مشكلات الذات.

*الثاني: يميل إلى الاستعانة بالخبرة والأشكال التاريخية بطرق مختلفة.

*الثالث: يميل إلى النهل من مخزون الخبرة الشعبية وأشكالها.

في ضوء المعطيات المقدمة نميل من جهتنا إلى الموقف الوسطي الذي لا ينكر ملابسات التاريخ وفي الوقت عينه لا يسقط الحقائق الأخرى، وهو أن الرواية العربية بمفهومها الحديث كانت في بدايتها الأولى مجرد محاكاة وتقليد للرواية الغربية ولقيت رواجا كبيرا في مدة زمنية قصيرة، لكن مقاييس الرواية الغربية ما كانت لتنطبق على الرواية العربية ويسهل على القارئ العربي استساغتها وهو يمتلك حمولة فكرية موروثة تقترب كثيرا من الرواية، لكنها تختلف من حيث المواضيع المطروحة والقيم المبثوثة فيها، لذا ونظرا لاختلاف الخصائص والظروف والسمات العامة للمجتمعين الغربي والعربي اتجه الروائيون العرب نحو ابتكار وتجريب أساليب سردية جديدة، وتطرقوا إلى المواضيع التي تختص بالإنسان العربي فخرجوا برواية عربية لها ملامحها المميزة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وجود خلفية ثقافية لدى الروائي العربي أخذها عن تراثه السردي القديم، ممثلة في الأشكال السردية العربية القديمة كالمقامة والحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والقصص المطولة...إلخ، مما سهل عليه عملية استيعاب وتطويع الرواية الغربية، ونحن فيما نذهب إليه نوافق **عبد الله إبراهيم** فيما يقوله حول المرويات السردية القديمة التي شهدت تفككا بطيئا وغير منظور، تبعها انهيار الأبنية السردية ذات النسق التقليدي، حيث تحللت وامتص كثير منها من قبل

[1] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)، مركز دراسات وبحوث المعوقين، ص10، 11.

[2] لمزيد من المعلومات حول الأجيال الروائية يمكن الرجوع إلى الكتب التي استقينا منها هذه المعلومات فهي مراجعنا في هذا الموضوع: الرواية السياسية لمحمد أحمد عطية، والاتجاه القومي في الرواية لمصطفى عبد الغني، والأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر لسيد البحراوي.

النصوص السردية التي انفصلت عنها لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة، فقد **"انبثقت السردية العربية الحديثة بوصفها ظاهرة أدبية – ثقافية من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية"**[1].

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 2013، المغرب، ص7.

الفصل الثاني:
مسار التجربة الروائية في الجزائر

المبحث الأول: ظروف النشأة وعوامل التأخر

المطلب الأول: ظروف النشأة

المطلب الثاني: عوامل التأخر

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى والتأسيس الفني

المطلب الأول: الإرهاصات الأولى

المطلب الثاني: التأسيس الفني للرواية الجزائرية باللغة العربية

المبحث الثالث: التجريب ومأساة الهوية

المطلب الأول: التوجه نحو التجريب

المطلب الثاني: مأساة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية

المبحث الأول: ظروف النشأة وعوامل التأخر

المطلب الأول: ظروف النشأة

إن البحث في موضوع التجربة الروائية في **الجزائر** يحيلنا إلى تساؤلات منهجية تخص البداية الحقيقية لأول نص روائي مؤسس في علاقته بملابسات التاريخ وظروف النشأة، ومن أجل توضيح الرؤية يتفق أغلب الدارسين أن الرواية العربية الحديثة برزت في الوطن العربي تحت تأثير ما يسمى بالنهضة الأدبية العربية، والتي لم تكن بمعزل عن تأثير الرواية الغربية، وفي هذا الصدد يقول **عمر بن قينة** أن نشأة الرواية الجزائرية الحديثة **"غير مفصولة إذن عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله مشرقه ومغربه، سواء في نشأتها الأولى المترددة أو في انطلاقتها الناضجة، ولم تأت هذه النشأة عموما، بمعزل عن تأثير الرواية الأوربية بأشكال مختلفة، وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر، من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا"**[1]، وبما أن الأدب الجزائري جزء لا يتجزأ من الأدب العربي عموما **"فقد عاش هذا الأدب نفس الظروف والمشكلات التاريخية والفكرية التي عاشها الأدب العربي"**[2].

فالجزائر عرفت نهضة أدبية وفكرية في عشرينيات القرن الماضي، بدأت تباشيرها تلوح بعد الحرب العالمية الثانية (سنة 1914م)، تشكلت خلال هذه الفترة جمعيات وأحزاب وتكتلات سياسية كاختيار سلمي للمقاومة لإسماع صوت الجزائريين في المحافل الدولية ومطالبهم لنيل الحرية، أهم ما ميز هذه الفترة هو شيوع الفكر الإصلاحي وبروز أعلام **جمعية العلماء المسلمين الجزائريين** التي تأسست في**5 ماي 1931م** لتمثل التيار الإصلاحي وسلكت سبيل المقاومة على مختلف الأصعدة السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية...إلخ، فكان لها دور بارز في إيقاظ الرأي العام الجزائري وتنبيهه لما يدبر له من مؤامرات لمحو هويته وشخصيته، فوقفت بالمرصاد لمحاولات الفرنسة والتجنيس والاندماج من جهة، وحاربت البدع والخرافات والطرقية من جهة ثانية وانتصرت للعروبة والقومية

---

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا)، ديوان المطبوعات الجامعية لجامعة بن عكنون، 1995، الجزائر، ص195.

[2] سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، 2007، ص21.

والإسلام من جهة ثالثة، فللجمعية مواقف مشرفة جعلتها تثبت جدارتها على الساحة الوطنية وتؤكد فطنتها لما يحاك ضد **الجزائر** أرضا وشعبا ومقومات، نضرب لذلك مثلا بمشاركتها في المؤتمر الإسلامي المنظم عام 1936م، الذي طرحت فيه السلطات الفرنسية برنامج **فيوليت** القاضي بالإدماج التدريجي للشعب الجزائري فكان موقف الجمعية الرفض التام لهذا المشروع، يقول **كمال عجالي: "وهذا ليس غريبا على الجمعية واستراتيجيتها في الحفاظ على الهوية الجزائرية، وخاصة بعد أن تجذرت أفكارها في نفوس الجماهير، واتسعت رقعة إصلاحها"**[1]، بفضل هذه الجهود استبشر الجزائريون بمستقبل أفضل وتفطنوا لواقعهم المتردي وأدركوا أن الاستعمار الفرنسي ليس قضاء وقدرا يجب الاستسلام له كما كانت تشيع ذلك الطرق الصوفية والمرابطين، وازدادت مطالبهم بالاستقلال وتنامت لديهم الروح الوطنية والنزعة التحررية، وما لبثت الجمعية تهيء الجزائريين للكفاح المسلح بعد فشل الكفاح السياسي في تحصيل الاستقلال حتى تطور وعي الجزائريين بوضعهم المزري في ظل الهيمنة الاستعمارية، فازدادوا تمسكا بأصالتهم وتنامى شعورهم بالقومية والوطنية، أما على المستوى الثقافي والأدبي فقد نشطت الصحافة وازدهر الشعر والنثر واستعادت اللغة العربية مكانتها كلغة للعلم والتخاطب في الصحف والمحاضرات ودروس الوعظ والإرشاد، فبرزت أسماء أدبية كبيرة مثل: **رمضان الحمود، محمد سعيد الزاهري، مفدي زكرياء ورضا حوحو**، كما حافظت الزوايا على قدر من التعليم الذي على الرغم من بساطته إلا أنه كانت له آثاره الطيبة في الحفاظ عل القرآن الكريم واللغة العربية، فالحركة الإصلاحية لعبت دورا مهما في **"بعث الروح الوطنية والحفاظ على عناصر الهوية الجزائرية وأوجدت بحق جيلا من النخبة المثقفة طلائعية التفكير، إسلامية الروح، عربية النفس في الوطن الجزائري"**[2]، فالأدباء كرسوا حياتهم لخدمة المجتمع والتعبير عن همومه وتطلعاته واتخذوا من الشعر والنثر وسيلة لنشر الفكر الإصلاحي، في هذه الفترة ازدهر الشعر وبرزت المقالة الصحفية وتطورت أكثر، بينما بدأت محاولات كتابة القصة المطولة التي شكلت فيما بعد البذور الأولى للرواية

[1] كمال عجالي، الفكر الإصلاحي في الجزائر (الشيخ الطيب العقبي بين الأصالة والتجديد)، مطبعة مزوار، ط1، 2005، الجزائر، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص41.

الجزائرية المكتوبة بالعربية، وانطلاقا مما سبق يمكننا القول إن بزوغ إشراقة النهضة في الجزائر أدبا وفكرا كان بفضل تفاعل عدة عوامل يمكن اختزالها في ثلاث مؤثرات هي: المؤثر الوطني والقومي والأجنبي.

أولا: المؤثر الوطني

يعد الأكثر فاعلية من غيره، لقد كان الشعور بالوطنية نابعا عن طبيعة **"الصراع الدائر بين الشعب الجزائري وبين المحتل الفرنسي، دفاعا عن القيم الحضارية والمقومات الشخصية للأمة، وذودا عن الأرض المغتصبة، والحقوق المسلوبة"**[1]، وقد لعبت الحركة الإصلاحية دورا حضاريا مميزا في تحقيق الغاية الوطنية الواحدة التي تنحو نحو النهوض والتحرر، فقامت بتوفير الوسائل والآليات التي تتطلبها هذه العملية، والتي من أهمها: بناء المدارس وتشييد المساجد والزوايا التي كانت تحافظ على قدر من التعليم، الذي على الرغم من بساطته إلا أنه كانت له آثاره الطيبة في الحفاظ على العربية و**القرآن الكريم**، وإنشاء المطابع ونشطت الصحافة وما تنشره من شعر ونثر فأعادت للغة العربية متانتها في المقالات الصحفية والقصصية، وإصدار الصحف التي كانت **"مدرسة كبرى للوطنية ومصلحا عظيما للمجتمع ومثقفا كفئا للشعب ومنبرا للأدباء والخطباء، لعبت دورا كبيرا في إحياء اللغة وإعطائها المرونة والحيوية والتخلص من المحسنات البديعية التي تشبث بها كتابنا من قبل"**[2]، مما فتح أبواب التنافس بين الأدباء والمفكرين، وتأسيس الجمعيات والنوادي وأعطى للمشروع الوطني الحضاري لهذه الحركة محليا وإقليميا طابعا مميزا.

ثانيا: المؤثر القومي

ولد الغزو الأوربي على بلدان العالم العربي والإسلامي شعورا قوميا بين الشعوب العربية مشرقا ومغربا مضمونه وحدة المصير، فكان لزاما عليهم أن يتحدوا ضد هذا العدوان الأوربي ويتعاونوا فيما بينهم في ميدان النهضة الحديثة، تجلى في تنظيم البعثات العلمية نحو جامع

---

[1] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث (النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها)، مطبعة الكاهنة، 2003، الجزائر، ص34.

[2] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2010، ص476.

الزيتونة في **تونس** وجامع **القرويين** في **المغرب** و**الأزهر الشريف** في **مصر**، وبلاد **الشام** و**الحجاز** و**العراق** وزيارة المصلحين والمثقفين المشارقة للجزائر، مثل: زيارة **محمد عبده** إلى الجزائر سنة 1903م والممثل المسرحي **يوسف وهبي** رفقة فرقته التمثيلية سنة1950م، فضلا عن انطلاق الرحلات نحو البلدان العربية مثل: رحلة **ابن باديس** إلى **تونس** سنة 1937م، **والبشير الإبراهيمي** إلى بلاد **الشام والطيب العقبي** إلى بلاد **الحجاز** وبعودتهم ازدهرت الحالة الثقافية، إلى جانب وصول الصحف ذات الطابع النهضوي والإصلاحي من **تونس والمغرب** وبلاد المشرق، مثل: **العصر الجديد والتقدم والنهضة والمنار والعروة الوثقى** ...إلخ، وقد أدت هذه الوسائط دورها الهام في تغذية حركة النهضة في **الجزائر** بجميع جوانبها والإسهام في توسيع دائرة النشاط الثقافي والأدبي بها بخاصة.

ثالثا: المؤثر الأجنبي

إن الاحتكاك القائم على صراع البقاء بين الثقافتين العربية الإسلامية في **الجزائر** من جهة والثقافة الفرنسية الغازية من جهة أخرى أدى إلى رد فعل مناهض ومقاوم لهذا الاستلاب والتغريب من طرف الجزائريين الرافضين للهيمنة الأجنبية، فعملوا على المحافظة على ثقافتهم في المراحل الأولى للاحتلال وبعد أن تمكنوا من ذلك شرعوا في **"الإقبال على عملية الحوار مع دوائر الثقافة الغربية"**[1]، إن هذه العوامل مجتمعة تدل على أن الرواية الجزائرية في نشأتها كانت وثيقة الصلة بنشأة الرواية العربية مشرقا ومغربا سواء في بدايتها الأولى، التي اتسمت بالضعف الفني أو في انطلاقتها الحقيقية التي اتسمت بالنضج حدثا وشخصيات وأسلوبا.

المطلب الثاني: عوامل التأخر

كان ظهور الرواية الحديثة في الأدب الجزائري متأخرا مقارنة بنظيرتها في بلدان العالم العربي في المشرق والمغرب والتي عرفت تطورا فكريا ملحوظا، فعلى الرغم من أن **الجزائر** قبل دخول الاستعمار الفرنسي إليها كان لها أسطولها البحري الحربي وسطوتها على حوض البحر المتوسط، وهيبتها في أعين الدول الأخرى آنذاك، وبحكم موقعها وسياستها كانت

[1] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث (النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها)، مطبعة الكاهنة، 2003، الجزائر، ص74.

صلتها بأوروبا من أقدم الصلات والتي نشأت بعد ذلك في المشرق العربي، فقد استفادت في صلتها تلك من الناحية التجارية والحربية والإدارية لكنها **"لم تفد شيئا من ذلك فيما يتعلق بفكرها وحضارتها وفنها وثقافتها"**[1]، وهذا راجع ربما إلى إحساسها بعدم الحاجة إلى ثقافة خارجية مستغنية عنها بثقافتها المحلية ومعتزة بتراثها العربي الإسلامي.

لكن نظرة فاحصة على الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عرفتها **الجزائر** في ظل سيطرة الاستعمار الفرنسي عليها منذ سنة 1830م تنبئنا عن حجم الكارثة التي ألمت بالجزائريين، فالاستعمار الفرنسي **"لم يأت لنشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب ويزور تاريخه ويحطم كيانه ويستغل ثروته"**[2]، بل عمل بممارساته على تغييب مناخ الحرية وطمس الهوية الجزائرية، من خلال تغيير الأنظمة التعليمية وتهميش اللغة العربية ومحاربتها ومحو معالمها، وفرض اللغة الفرنسية كلغة رسمية بديلة لتشكل أداة للسيطرة والنفوذ الاستعماري **"لذلك بقي النتاج العربي غائبا تقريبا، ليشجع الاستعمار الكتابة بالفرنسية"**[3]، مما كان له تأثيرات واضحة على المجتمع الجزائري فيما بعد، فالأغلبية تعاني الجهل والحرمان الثقافي، بينما قام بتكوين نخبة تستعين بها إدارته في تعاملها مع الأهالي، وهم من أبناء أتباع **فرنسا** الذين أبدوا ميلا لسياستها ورغبة في الاندماج في محيطها الثقافي.

ونظرا لخصوصية الظرف التاريخي القاهر الذي أثر على الواقع الاجتماعي والثقافي وجعله على درجة كبيرة من التقهقر والانحطاط ما أدى إلى انتكاسة ثقافية وأدبية واجتماعية **"كانت فترة انكماش ثقافي أشبه ما يكون بالغيبوبة، شعر الإنسان الجزائري خلال تلك الفترة باغتراب حقيقي عن واقعه وصل إلى حد النكران"**[4]، إلى جانب ذلك طبيعة الصراع الحضاري الناشئ بين الطرفين واجتماع تلك العوامل معا ترتبت عنه تأثيرات واضحة فيما

---

[1] سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، 2007، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة نقدية)، منشورات جامعة منتوري بقسنطينة، ط1، 2000، الجزائر، ص13.

[4] فتحي بوخالفة، النهضة الفكرية والأدبية في الجزائر (رؤية في التطور والتغيير)، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد2، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، مارس 2016، ص170.

بعد على ظهور ما يسمى بالرواية الجزائرية باللسان الفرنسي التي كانت أسبق من الرواية باللسان العربي، إذ ظهرت في بلدان أخرى مبكرا.

إضافة إلى ذلك فإن طبيعة الحياة التي كان يحياها الشعب الجزائري تحت نير الاستعمار لم تكن لتمنحه الوقت الكافي ليعبر عن همومه وأحاسيسه ومواقفه، خاصة وأن الرواية كفن يتطلب أوقاتا مناسبة للتفكير والتأمل والتحرير المنتظم، كما تحتاج إلى **"دراية عميقة بالأساليب السردية المتنوعة، وإلى التمكن الكبير من اللغة، التي هي أداة أساسية في صياغة المشروع الروائي المسلح بالأدوات اللغوية المعبرة، عن مختلف المواقف والأحداث والشخوص واللوحات المشهدية والتخييلية، وبدون هذه الوسائل فإن مآل المغامرة الروائية هو الإخفاق"**[1]، فكان المثقفون والعلماء والمدرسون يتعرضون للمطاردة أحيانا وللنفي والاغتيال أحيانا أخرى، كما تعرضت المؤسسات التعليمية للهدم والإحراق وما تبقى منها حول إلى مدارس مفرنسة أو لأغراض أخرى، لذا اتصف موقف المثقف الجزائري بشدة الانفعال والنظرة الخاطفة وسرعة رد الفعل، مما جعله يميل إلى الشعر أكثر منه إلى النثر، نظرا لأن هذا الأخير يحتاج إلى تأمل أطول وتأن أكبر في التعبير، فالجزائري كان مهتما بإنهاء الاحتلال فانشغل بالحرب أكثر من انشغاله بالثقافة، فكان حظ الشعر لديه أوفر من النثر، ويؤكد أحد الباحثين أن الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية **"كان تابعا لأحداث حرب التحرير المتسارعة، مما جعل الأناشيد الشعرية الوطنية تتصدر الموقف الأدبي في نظم حماسي يستمد شرعيته من هول الحدث أكثر مما يستمدها من طبيعته الفنية"**[2].

ويضيف الباحث عاملا آخر هو أن الحركة الوطنية أولت أهمية كبرى للخطاب السياسي الإيديولوجي، فأدباء جمعية العلماء المسلمين لم يكونوا **"يهتمون بالناحية**

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة نقدية)، منشورات جامعة منتوري بقسنطينة، ط1، 2000، الجزائر، ص26، 27.

[2] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، إتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق، ص13، 14.

الجمالية، بقدر ما كانوا يهتمون بالدلالة الاجتماعية والسياسية في كتاباتهم"[1]، ويذهب إلى أن الجمعية ونهجها الإصلاحي كانا عاملا رئيسيا في تأخر ظهور جنس الرواية باللسان العربي رغم ظهورها باللسان الفر نسي في نفس الفترة، وبحسب ما يذهب إليه فإن الجمعية لم تعد كونها **"حركة بعث وإحياء للأصول، وعملت على توظيف الدين واللغة العربية وآدابها لخدمة القيم التي أنشئت من أجلها، وهي قيم سلفية بعيدة كل البعد عن مستجدات الحركة الأدبية والنقدية في العالم، بل كانت متخلفة حتى عن المعارك النقدية التي ظهرت في البلدان العربية"**[2].

غير أننا لا نوافق الباحث فيما يذهب إليه، إذ أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين كانت تنطلق من مبدأ هام يقضي بالحفاظ على الهوية الوطنية ووحدة الأمة ومقاومة الأجنبي الذي كان يبث الشكوك في نفوس الجزائريين حول هويتهم ومقوماتها الأساسية العربية والإسلامية، وتعمل على نشر اللغة العربية التي حاربها المستعمر وعرفت بسبب ذلك تراجعا ملحوظا ونشر بدلا عنها اللغة الفرنسية لحماية مصالحه، خاصة وأن اللغة هي وسيلة للحفاظ على الشخصية العربية والحماية من الذوبان في الشخصية الفرنسية، كما واجهوا تحديات الفرنسة والتنصير والهيمنة والاندماج، إضافة إلى وعيهم بالوضع الخطر الذي يتخبط فيه المجتمع الجزائري الذي اشتدت فيه البدع والخرافات واختل فيه مفهوم الدين، فكان دور الجمعية منوطا بالتوجه نحو الخطاب الإصلاحي الذي يخدم قضايا الأمة والمجتمع، فصحافة الجمعية كانت تصدر مجلات احتوت على ذخائر وعيون النثر الأدبي في الجزائر مثل: البصائر والشهاب والمنتقد، والتي كانت تكتب بأسلوب أدبي بليغ وبديع، كما كان لها الفضل في نشر بعض الإبداعات الأدبية المبكرة للرواية الجزائرية، مثل: **غادة أم القرى** لشهيد الكلمة وفقيد الأدب **أحمد رضا حوحو**، والتي كتبها تأثرا بما نادى به المصلح الجزائري البارز عبد **الحميد بن باديس** ـ رحمه الله ـ دفاعا عن حقوق المرأة الجزائرية ومطالبة بحقها

[1] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(أجيال وملامح)، مركز دراسات وبحوث المعوقين، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص13

في التعليم ورفع حجبات الجهل عنها، إضافة إلى روايات أخرى، مثل: **الطالب المنكوب للشافعي وصوت الغرام لمحمد منيع.**

كما أن أغلبية الجزائريين إبان فترة الاحتلال تعرضوا للحرمان الثقافي والجهل المطبق، فالمستعمر شرع **"يمحو ويطمس مقومات الشعب الجزائري القومية والحضارية وعلى رأسها العقيدة الإسلامية واللغة العربية والفكر والثقافة والتعليم"**[1]، حيث انحصر تعليم فئة النخبة التي تتقن العربية بما يدرس في الزوايا والمساجد والكتاتيب وتتعرض للتجريد من شخصيتها، بينما فئة النخبة التي تتقن الفرنسية كانت تطلع على ما استجد في الآداب العالمية وتتصل بمختلف المثقفين الأجانب، وهذه الأسباب في نظرنا كافية لأن تدفع الشبهة المعرفية التي ألقيت على الجمعية ورجالاتها.

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى والتأسيس الفني

المطلب الأول: الإرهاصات الأولى

عرف النثر الجزائري محاولات كتابية مبكرة على هيئة قصص مطولة، ولعل أول عمل يدخل ضمن هذا الإطار هو **حكاية العشاق في الحب والاشتياق** مع عنوان فرعي **وماجرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس التاجر**، وقد عثر عليها المؤرخ **أبو القاسم سعد الله** وقام بتحقيقها، ثم نشرت سنة 1977م، وهي تعود لمؤلفها **محمد بن إبراهيم** المدعو **الأمير مصطفى** والمولود سنة 1806م وهو حفيد داي الجزائر **مصطفى باشا**، وقد ألفها سنة 1849م.

ولعل مما أسهم في ظهور هذه الرواية في ذلك الوقت المبكر هو المحنة الصعبة التي عرفها الكاتب في حياته، إذ صادر المستعمر الفرنسي كل ممتلكات أسرته وقام باضطهادها، فتعرض والده للسجن ثم توفي في مواجهة مع المحتل، بالإضافة إلى هجرة أخويه ووفاة إحدى زوجاته الثلاث **"وهي المحنة التي جعلته (بواقع القصة) يبحث عن التعويض في الملذات، فوجد في شخصية الجميلة (زهرة الأنس) بنت التاجر الثري، مرتعا لقلبه الملتاع، بل لقلبيهما الجريحين معا فعبا كلاهما من المتع لنسيان الهم المشترك، ووراء هذا الهم**

[1] عبد القادر حلوش، سياسة فرنسا التعليمية في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، الجزائر، ص10.

يربض استعمار فرنسي شرس. فعكست القصة الهزة التي شرعت تتعرض لها بنية المجتمع الجزائري والظروف القاسية التي ترتبت عن وجود الاستعمار"[1]، فقد تجسدت فيها مظاهر الطبقية من ملاك القصور والخدم والتجار...إلخ، كما عكست التصدع الأسري والشرخ الذي أصاب العادات والتقاليد الاجتماعية الجزائرية، ونظرا لشبهها الكبير بأسلوب المقامة في حوارها القصصي وطبيعة مجالس الشراب والصيد والتحلية بالشعر إضافة إلى لغتها الضعيفة التي كثرت فيها التعابير العامية والشعر الملحون فقد دلت على أنها ولدت في عصر ظروفه اللغوية والفكرية مستواهما ضعيف، ولولا ذلك لكانت رواية فنية جيدة، ونظرا لضعف تقنيتها القصصية فقد تحفظ **عمر بن قينة** في تصنيفها، حيث اعتبرها في مستوى بين القصة الشعبية والرواية الفنية، كما مال إلى اعتبارها **"مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله"**[2]، مما يعني أنها أسبق بكثير من رواية **زينب لهيكل**.

إلى جانب **حكاية العشاق** ظهرت رواية **الطالب المنكوب** قبيل الثورة التحريرية، بالضبط سنة1951م، صدرت عن دار الكتب العربية **بتونس**، تجري أحداثها في **تونس** وبطلها الطالب **عبد اللطيف** الواقع في حب الفتاة **لطيفة**، وفيها يصف مؤلفها **عبد المجيد الشافعي** صفات الشاب الجزائري الطموح الذي **"يفارق وطنه وأرضه وقريته فقيرا يتيما معدما، ويلاقي من الصعوبات والمرارات الكثير، ولكنه يدرك في الأخير غايته ويفضل الصبر والصمود والكفاح والخلق الكريم، يتوق إلى الحصول على الشهادات العلمية التي فارق بسببها وطنه، وكذلك المحصول الفكري والثقافي إلى جانب توفقه إلى زوجة من أصل كريم وعائلة أرستقراطية كان الحب قد قرب بينهما فأزال الفوارق الطبقية وتجاوز الصعوبات المفتعلة"**[3]، أما غرضه من هذه الرواية فيشير إليه المؤلف بنفسه وهو**"تنبيه الأمة لمساعدة**

---

[1] عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، شركة دار الأمة، 2009، الجزائر، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص197، 198.

[3] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر(دراسة)، مطبوعات المؤسسة الوطنية للفنون وحدة الرغاية، منشورات السهل، 2009، ص163، 164.

المتعلمين، وإغاثة المتعطشين للثقافة، وتشجيع التلميذ وحثه على أن يقف أمام العقبات وقفة البطل الصنديد في ساحة الوغى"[1]، أما مدارها ومضمونها فهو وعظ الطالب الجزائري من خلال شخصية الطالب المنكوب **"الذي يتحدى العقبات ويهزأ بكل الصعوبات ليحقق في النهاية فوز وطنه وفوزه شخصيا"**[2]، وعلى الرغم من الهنات الأسلوبية والفنية الكثيرة التي وردت فيها إلا أنها تعد واحدة من طلائع الروايات الجزائرية سنوات الخمسينيات التي أعطت صورة مشرفة لنضال الطالب الجزائري المغترب في البلدان العربية طلبا للعلم وكفاحا ضد الاستعمار، ودفاعا عن القومية والوطنية والدين.

ألف **أحمد رضا حوحو** قصة اجتماعية مطولة سماها **غادة أم القرى** خلال فترة إقامته بالحجاز، بطلتها فتاة تدعى **زكية**، محرومة من الحب ولذة طلب العلم وممارسة حقوقها كامرأة وإنسانة، أما مضمونها ففيه إشارة مقصودة للمرأة الجزائرية التي تعاني البؤس والقهر والحرمان، يقول في إهدائه: **"إلى تلك التي تعيش محرومة من نعم الحب..من نعم العلم..من نعم الحرية..إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود..إلى المرأة الجزائرية"**[3]، فكان يأمل من خلال هذه القصة أن يعالج مشكلة الحجاب ويدعو إلى منح المرأة حقها في التعليم، لذا عدت عملا جريئا من الناحية الفكرية، لكنه لم يستطع أن يخرجها باسم أسرة جزائرية خوفا من سلطة المجتمع الجزائري المحافظ، ورغم ذلك فقد تعرض للكثير من الانتقادات واتهمه البعض بالدعوة إلى تحريض المرأة لتخرج عن عاداتها وتقاليدها، وظاهر الأمر أن **رضا حوحو** كان متأثرا بالخطاب الديني الإصلاحي في المشرق الذي تردد صداه في الجزائر، ممثلا في خطابات **جمعية العلماء المسلمين الجزائريين** الموجهة لرصد المجتمع وقضايا الشعب الجزائري، هذا ما جعل الكثير من الدارسين يعدون عمله ضمن الرواية الإصلاحية، وقد أرجع **أحمد منور** تاريخ كتابة هذه الرواية إلى فترة الأربعينيات، حين

---

[1] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر(دراسة)، مطبوعات المؤسسة الوطنية للفنون وحدة الرغاية، منشورات السهل، 2009، ص505.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] سلمى محمود سعد، مذكرة ماجيستير: الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار(من الخمسينات حتى مطلع التسعينات)، إش: نديم نعيمي، 2000، ص7.

ذكر ذلك في مقدمة الطبعة الثانية، خاصة وأن الطبعة التي سبقتها لم يكن يوجد بها تاريخ معين، يقول: **"ونعتقد أنه ــ أحمد رضا حوحو ـ كتب "غادة أم القرى" في بداية الأربعينات، وربما قبل ذلك بالاستناد إلى المقدمة التي كتبها له السيد أحمد بوشناق المدني والمؤرخ في 1362/12/21هـ وهو ما يقابل حسب تقديرنا 20 يناير 1943"**[1].

كما عدها الروائي الجزائري **واسيني الأعرج** أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر وأن سبب ظهورها كان نتيجة لتبلور الوعي لدى الجماهير بالرغم من آفاقها المحدودة، وقد بدا جليا تأثر **رضا حوحو** بآراء المصلح الكبير **ابن باديس** الذي دعا إلى**"رفع حجاب الجهل عن عقل المرأة قبل رفع حجاب الستر عن وجهها"**[2] كما يبدو أنه كان متأثرا بما كان يدور في المشرق العربي من كتابات، وهذا ما يشير إليه **عبد الملك مرتاض** في كتابه: **الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر**، حيث يقول: **"إن الروائيين الجزائريين كانوا أول الأمر مضطرين إلى تقليد المشارقة واقتفاء سبيلهم"**[3].

بعد ذلك توقف الإنتاج الروائي الجزائري المكتوب بالعربية قرابة عقد من الزمن، قد يعود سبب ذلك إلى انشغال المجتمع بالثورة التحريرية، بحيث لم تظهر رواية عربية واحدة على الرغم من ازدهار الرواية ذات التعبير الفرنسي والتي أطلق عليها لفظ أدب المقاومة، فقد أصدر **مولود فرعون** رواية **ابن الفقير ومولود معمري** رواية **الهضبة المنسية** و**محمد ذيب** رواية **الدار الكبيرة**، كما ظهرت الكثير من القصص القصيرة، مثل: **الأشعة السبعة لابن هدوقة والطغيان للطاهر وطار والرصيف النائم لزهور ونيسي**، إلى غاية سنة 1957م، أين ظهرت **رواية الحريق لنور الدين بوجدرة** عن الشركة التونسية للفنون والرسم، حيث تعتبر أكثر تطورا من نصي **غادة والطالب المكتوب**، تروي بطولات الشاب **علاوة** الذي التحق بالجبل لمساندة الثورة بعد استشهاد أبويه على يد جنود الاحتلال وقد ضحى بحبه لابنة عمه

---

[1] صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

[2] سلمى محمود سعد، مذكرة ماجيستير: الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار(من الخمسينات حتى مطلع التسعينات)، إش: نديم نعيمي، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص14.

زهور التي التقى بها فيما بعد، لكنها تمرض وتموت بين يديه قبل أن يصل بها إلى **تونس** لمعالجتها، فتزداد نقمته على الجنود الفرنسيين ويهاجمهم في إحدى المعارك أين يستشهد ويدفن مع حبيبته في نفس القبر.

بعدها توقف الإنتاج الروائي الجزائري عقدا آخر من الزمن إلى أن ظهرت رواية **صوت الغرام لمحمد منيع**، حيث **"حاول كاتبها ونجح في تقديم تشكيل روائي مقبول إلى حد ما، يتجاوز ما جاء في أعمال (رضا حوحو) و(عبد المجيد الشافعي)، ولكنه مقابل ذلك يقف دون إنجازات (وطار) و(ابن هدوقة)"**[1]، وهي تروي قصة حب بين فتاة تدعى فلة والعمري من إحدى قرى الشرق الجزائري، إذ يعد هذا العمل الروائي الوحيد الذي ظهر في فترة الستينيات، خاصة وأن الجزائريين في تلك الفترة كانوا مهتمين بالبناء والتعمير إثر انجلاء الاحتلال وما خلفه من أوضاع اقتصادية واجتماعية متردية.

بصفة عامة، كانت هذه بعض ملامح الإرهاصات الأولى للرواية الجزائرية، والتي ظهرت متأخرة مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى كالقصة القصيرة والمسرحية والمقال، وعن نظيرتها باللغة الفرنسية، كما شهدت تذبذبا ملحوظا في فترات متقطعة من الزمن، وقد انعكس فيها الصراع مع المحتل والتأثر بالثورة المسلحة، وبما يدور في المشرق العربي من قضايا التحرر والإصلاح، كما عكست بدورها نوعا من ضعف التجربة وهذا أمر بديهي في نظرنا لأنها في مرحلتها الأولى لم تتعد مستوى الإرهاصات، إلا أنها مهدت فيما بعد لميلاد الرواية الفنية الجزائرية الحديثة.

المطلب الثاني: التأسيس الفني للرواية الجزائرية باللغة العربية

تجاوزت الرواية الجزائرية مرحلة الإرهاصات لتبلغ مرحلة التأسيس لمشروع روائي حداثي، استمد مرجعياته من أحداث الثورة التحريرية ومن الأحداث الاجتماعية والتحولات السياسية

[1] إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار(دراسة نقدية)، منشورات جامعة منتوري بقسنطينة، ط1، 2000، الجزائر، ص33.

الكبرى بعد الاستقلال **"حيث ظلت الإبداعات الأدبية وخاصة الرواية مواكبة للخطابات السياسية، مدعمة لمسعاها ومراميها الاجتماعية، ومعلقة على برامجها التنموية"**[1].

لقد كانت الهيمنة للخطاب الإيديولوجي تماشيا مع الخطاب السياسي الاشتراكي الذي كان رائجا آنذاك، حيث عرفت **الجزائر** بداية السبعينيات صدور قانون الثورة الزراعية القاضي بتأميم الأراضي الفلاحية وإنشاء القرى الاشتراكية بهدف تحقيق حلم العدالة الاجتماعية والملكية الجماعية للثروات ووسائل الإنتاج، أين وجد الروائيون أنفسهم ملزمين بالمشاركة في المسيرة الاجتماعية التي تخوضها البلاد في هذه المرحلة، هذا ما نراه جليا في النصوص الروائية المؤلفة في مرحلة السبعينيات والتي تحمل في مضمونها دعوة إلى النهوض بالنص الروائي الجزائري شكلا ومضمونا، مجسدة بذلك بداية تبلور الوعي الفني لدى الكتاب الجزائريين.

ألف **عبد الحميد بن هدوقة** روايته **ريح الجنوب** سنة 1970م ونشرها بعد ذلك بسنة، إذ عدها الدارسون علامة فارقة في تاريخ الرواية الجزائرية الناطقة بالعربية، كونها أسست حقيقة للفن الروائي الجزائري الناضج **"ولعل الرأي الذي يقول إنها تمثل الريادة الحقيقية والتأسيس الفعلي لفن الرواية المكتوب بالعربية في الجزائر لا يعدو الحقيقة، وذلك لما تنطوي عليه بنية هذه الرواية من تمكن بنائي لافت، ومستوى سردي محكم ومقاربة عميقة لنماذج الشخصيات، ومعالجة فنية خاصة"**[2]، ويشير **عمر بن قينة** إلى أنها عكست الخطاب السياسي والإيديولوجي السائد زمن كتابتها وهو فترة حكم الرئيس الراحل **هواري بومدين** الذي تبنى النظام الاشتراكي، وهي الفترة التي كان فيها **"الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية فأنجزها في 5 نوفمبر1970م تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته ورفع الضيم عن الفلاح ورفع كل**

[1] حميدي بلعباس، الرواية والمرجعية الأيديولوجية، مجلة تاريخ العلوم التابعة لجامعة معسكر، العدد السادس، ص371.

[2] محمد مظلوم، مجلة كتاب في جريدة (ريح الجنوب رواية عبد الحميد بن هدوقة)، منظمة اليونسكو، العدد115، 2008، ص3.

أشكال الاستغلال للإنسان"[1]، ونظرا لأهميتها الكبيرة فقد ترجمت إلى عدة لغات: كالفرنسية والإنجليزية والروسية والبولونية، كما حولت إلى فيلم سينمائي في السبعينيات، خاصة وأنها كانت ترصد بيئة اجتماعية تدخل مرحلة من التحول والتغيير بعد الاستقلال وتبحث في طبيعة نشوء الوعي الطبقي من خلال معالجتها لطبيعة العلاقة بين مختلف الشخصيات.

أما أحداثها فتقع في قرية ريفية ذات طابع رعوي، تلعب فيها الفتاة **نفيسة** دور البطولة، فهي طالبة جامعية تمضي عطلتها الصيفية في قريتها التي يغلب عليها السكون والهدوء حد التعاسة **"تقول حتى النوم لا أستطيع أن أنام! ليتني لو نمت حتى تنقضي هذه الشهور... كل شيء هنا يحرم الخروج حتى الشمس، لكن أي فائدة في الخروج إلى الخراب؟ أظن أن القنابل الذرية التي يتحدثون عنها لا تستطيع أن تجعل مكانا أشد خرابا من هذه القرية...الصمت، الصمت، الصمت! أكاد أجن من هذا الصمت"**[2]، هذه حال **نفيسة** المتذمرة، أما والدها فهو **عابد بن القاضي** صاحب الأراضي والحقول والأغنام الذي يحاول جاهدا اجتذاب المجاهد القديم **مالك** وهو رئيس البلدية المركزية في تلك القرية من أجل أن يزوجه إياها، أما حقيقة المصلحة لديه فهي **"أن يجنب أرضه التأميم ولو كان ذلك على حساب رأي ابنته وقرارها الشخصي ورؤيتها لمستقبلها"**[3]، فالإشاعات التي بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي واستصلاح الأراضي **"قضت مضجعه وصارت منشأ همومه ومحل تفكيره الدائم"**[4]، لكن ابن القاضي يلجأ إلى الحيلة للنفاذ من قانون التأميم والاحتفاظ بملكية الأراضي الواسعة فكان يبذل جهده لكسب ثقة الرأي العام **"بإقامة الولائم لسكان القرية والظهور بمظهر المنشغل بواقعهم ومعاناتهم والحاضر أبدا في**

---

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا)، ديوان المطبوعات الجامعية لبن عكنون، 1995، الجزائر، ص198.

[2] محمد مظلوم، مجلة كتاب في جريدة (ريح الجنوب رواية عبد الحميد بن هدوقة)، منظمة اليونسكو، العدد115، ص5.

[3] عمر عيلان، الإيدولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مطابع بغدادي، دار النشر الفضاء الحر، 2008، الجزائر، ص87.

[4] محمد مظلوم، المرجع نفسه، ص5.

آلامهم وأفراحهم"[1]، واستمالة رئيس البلدية **مالك** عن طريق إعلان خطبته **نفيسة**، هذه الأخيرة ترفض القرار فتراسل خالتها في مدينة **الجزائر** تستنجد بها لتنقذها من هذا المأزق، وتتوسط بالراعي **رابح** من أجل حمل رسالتها إلى البريد المركزي للقرية فيجد في ذلك وسيلة للتقرب منها إلا أنها ترفضه هو الآخر.

من جهة أخرى يزداد إلحاح والدها على زواجها **بمالك** فلا تجد حلا يخرجها من هذا الموقف سوى **"الثورة على وضعها والتمرد على كل أعراف البيئة القروية وأحكامها في حق المرأة والوسيلة الأمثل هي الهروب لأنها لا تقوى على المواجهة"**[2]، لكن خطتها باءت بالفشل حيث تضل الطريق ويلدغها ثعبان، ثم يبرز الراعي **رابح** فجأة ليقدم لها الإسعافات الأولية وينقلها على الفور إلى بيته حيث يقطن مع أمه البكماء، بينما نهاية الرواية كانت دموية، فعندما علم والد **نفيسة** بتواجدها في بيت الراعي انطلق حاملا سكينه البوسعادي وانهال به على الراعي **رابح** وانهالت أم **رابح** بدورها على **ابن القاضي** بفأس فاطّرح الاثنان معا مضرجين بالدماء، لتفشل خطة هروب **نفيسة** وتعود مرة أخرى إلى بيت أبيها.

وعلى الرغم من كونها الرواية الأبرز آنذاك إلا أنه صدر في حقها الكثير من الانتقاد، فقد اتصفت الرواية بالضبابية في تصوير الحيز المكاني الذي سماه الراوي قرية ريفية أو رعوية دون أن يمنحها أي ملامح تميزها، وهذا ما يجعلها تنطبق على أي قرية من قرى **الجزائر**، كما أن الشخصيات امتازت بالسلبية في تحركاتها وقراراتها وهذا ما أدى إلى نتيجة مفادها النهاية المجهولة أو المشوهة أو المعلقة للشخصيات، إضافة إلى الشروحات ذات الطابع التاريخي والمدرسي والتعليقات التي تدخل في إطار الثرثرة اللفظية، مما أدى في الأخير إلى الإخلال بمسار النسيج الروائي، غير أنه لا يمكن إخفاء محاسن هذا العمل والتي تتمثل في وصف نموذج من الريف الجزائري في فترة السبعينيات، كما أن الراوي أجاد

---

[1] عمر عيلان، الإيدولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مطابع بغدادي، دار النشر الفضاء الحر، 2008، الجزائر، ص85.

[2] محمد مظلوم، مجلة كتاب في جريدة (ريح الجنوب رواية عبد الحميد بن هدوقة)، منظمة اليونسكو، العدد115، ص106.

وصف بعض الشخصيات، مثل: **نفيسة وابن القاضي ورابح**، ونجح إلى حد ما في إدانة الوصولية والانتهازية والاستبداد من خلال شخصية **ابن القاضي**، كما وفق في وصف معاناة الواقع الريفي المهمش الذي يجتاحه الركود والكسل ومختلف المشاكل الاجتماعية، هذا ما جعل الرواية تتصف بالبساطة والواقعية، حيث عبرت عن الواقع المعيش سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، يظهر ذلك جليا في الموقف الإيديولوجي للكاتب الذي يؤيد النظام ممثلا في شخصية مالك وينتقد الطبقة الاستغلالية التي استأثرت بالأراضي والأملاك عن طريق التحايل للاحتفاظ بملكية الأرض من التأميم، وفيها تتمثل خيانة مبادئ الثورة المسلحة، وقد وصف فيها كاتبها معاناة الطبقة المستغلة التي تطمح إلى التحرر والتغيير والانعتاق من قيود الاستغلال[1].

من أهم ما ألف في السبعينيات رواية **اللاز** للأديب **الطاهر وطار**، التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين في الأدب الجزائري وألهمت العديد من المؤلفين ليقتدوا بها فيما بعد، نظرا لقيمتها الفنية وطبيعة مضمونها الثوري وجرأتها في معالجة سلبيات الثورة وواقع ما بعد الاستقلال، فهي **"تكاد تكون العمل الأول الذي مهد لظهور الرواية الوطنية المكتوبة بالعربية حيث عولت على ثورة التحرير مادة لها"**[2]، لقد أرست قواعد الرواية الإيديولوجية مبكرا بتبنيها واحتوائها لاتجاهات عدة: كالاشتراكية والواقعية والالتزام بالقضايا الوطنية، هذا ما جعلها تكتسي أهمية بالغة دفعت ببعض الدارسين لأن يصنفوها ضمن الاتجاه الإيديولوجي الاجتماعي الذي يحلل بعمق واقع الطبقات الاجتماعية في علاقتها بمختلف القضايا السياسية والأوضاع الاقتصادية والثقافية، دون إغفال النظر عن وصف مجريات الصراع القائم بين أفراد الشعب وجنود المحتل وبين طبقة المثقفين والسلطة، وتجلى فيها سرد التجربة الشخصية للروائي وذلك حينما التحق بالثورة بين سنتي(1956-1958م) فجاءت

[1] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث(تاريخا وأنواعا وقضايا)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995، الجزائر، ص(208- 210).

[2] لينة عوض أحمد، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية، 2004، عمان، ص27، 28.

مزيجا بين التأريخ والترجمة الذاتية، لذا عدت**"أول شاهد على النتاج الروائي الأوتوبيوغرافي في الأدب الجزائري"**[1].

تجري وقائع الرواية في إحدى القرى الجزائرية شرق الوطن، يغمرها الهدوء الحذر أحيانا ويملؤها صخب المواجهات اليومية بين المواطنين والجنود الفرنسيين أحيانا أخرى، وهي لا تخلو من مسحة اجتماعية لمعالجتها لموضوع الطبقية والفقر وانتشار الرذائل في المجتمع من خلال ملامح الشخصيات وانتماءاتها، أما بطلها الرئيسي **اللاز** فهو اللقيط **ابن مريانة** التي أنجبته من علاقة غير شرعية بينها وبين ابن عمها **زيدان**، ولطالما كان منبوذا من طرف المواطنين نظرا لعلاقته المشبوهة بضابط الثكنة الشاذ جنسيا، في الوقت نفسه كانوا يخشونه لشغبه وشروره، وهو يرمز **"إلى الثورة والشعب لذلك اختار طريق التمرد دون تأثير خارجي من أحد، وكان يمثل التعبير الصحيح عن الشعب بكل تطلعاته وطموحاته"**[2].

أما والده **زيدان** فقد كان في شبابه مناضلا شيوعيا اتصل بالثوار والتحق بهم في إطار الحزب الشيوعي ليحصل فيما بعد على مرتبة قيادية عالية، وهو رمز**"لتلك الشريحة من المثقفين المقبولين في الأطر الحزبية والذين يملكون قناعات غير معلنة، وهي الشك في كفاءة وجدوى الانضمام إلى جبهة التحرير"**[3]، وقد التقى صدفة بابنه **اللاز** في إحدى محطات القطار وأخبره بأنه والده من **مريانة** وروى له ظروف علاقته بأمه، ليقرر **اللاز** بعد ذلك اللقاء الانضمام إلى صفوف المجاهدين، إن ذلك الموقف الجديد الذي تبناه **اللاز** يزيل عنه لقب الابن غير الشرعي ويعد ثورة منه على نفسه وعلى الآخرين، فهي**"الطريق المؤدي إلى العثور على الذات وقد وظف المؤلف هذه الشخصية لترمز للشعب الجزائري**

---

[1] لينة عوض أحمد، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية، 2004، عمان، ص29.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار(دراسة نقدية)، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000، الجزائر، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص63.

بكل شرائحه وطبقاته"[1]، فاشتغل كعميل للثوار ينقل إليهم أخبار الثكنة حتى وشى به العميل الخائن في الجيش الفرنسي **بعطوش** الذي يعاني من عقدة نفسية تجعله يشعر بالنقص، وقد عمل كمجند في الثكنة ثم ترقى إلى رتبة سارجان، لكن **اللاز** هربته مجموعة من المجاهدين وازداد حنقه على الفرنسيين بعد أن طالته يد التعذيب ليلتحق بوالده بالجبل، لكن النهاية كانت مأساوية **لزيدان** وابنه، فزيدان الذي أمضى حياته إلى جانب الثورة والنضال مع الحزب الشيوعي كانت نهايته الذبح رفقة مجموعة من زملائه الشيوعيين، وفي هذا المشهد حاول الروائي تقديم شخصية **زيدان** في صورة بطل **"ملحمي تراجيدي مشحون بالقوة والتحدي فهو يتمتع بكل خصائص وقدرات البطل المأساوي الذي يواجه مصيره بحسم رغم مشاكسة الظروف الخارجية لواقعه وأحلامه فهو لم يتخل عن النبل الداخلي لمعنوياته كمناضل عقائدي حين ربط مصيره وقدره برفاقه الآخرين ولم يقبل بالحلول الفردية التي تبقي عليه وتحفظ له حياته"**[2]، أما **اللاز** فقد أصيب باختلال عقلي لرؤيته مشهد ذبح والده ومنذ ذلك الحين لازمته عبارة ما يبقى في الواد غير أحجاره.

في هذا الموقف يكشف الروائي بوضوح بعض الجوانب الخفية للثورة، ممثلة الصراع بين المجاهدين أنفسهم وتصفية بعضهم البعض بناء على مصالحهم الشخصية وتوجهاتهم العقائدية، غير أن نهاية **بعطوش** كانت مختلفة فبعدما فر **اللاز** من الثكنة انتقم منه بقتل أمه **مريانة** وضاجع خالته على مرأى من زوجها ثم قتلها، لكنه أصيب بانهيار عصبي إثر تلك الأعمال البشعة وازداد غضبه بعدما دعاه الضابط الشاذ إلى فراشه، فقرر الانتقام من الضابط بمهاجمة الثكنة بالقنابل وإضرام النيران وتهريب المساجين ليلتحق بالثوار ويخلف **زيدان** في منصبه وينال وظيفة رفيعة بعد الاستقلال، وهو بسلوكاته المتباينة يمثل **"صورة معبرة عن التناقضات الداخلية للسلوك الإنساني وما تحمله من تشويهات عميقة وهذا لتأكيد حالة الانشطار النفسي والتمزق الذي تعيشه الذات المحبطة في مواجهة مصيرها**

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار(دراسة نقدية)، ط1، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2000، الجزائر، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص64.

وخياراتها"[1]، وأعماله البشعة جعلته يبدو **"في صورة قميئة متوحشة تمارس النذالة والقسوة فتتحول القطاعة والعنف بديلا عن عظمة الإنسان وتفوقه وبذلك يزيد الروائي من تعميق اشمئزاز القارئ لهذه الشخصية الخائنة التي تغلبت غرائزها العدوانية على كل أحاسيسها النبيلة"**[2]، فالنهاية الغير متوقعة التي آلت إليها كل شخصية من شخصيات الرواية دليل على انقلاب الموازين، فالمناضل يعدم والخائن يرتقي المناصب الرفيعة بينما يختزل الشهداء في بطاقة، أما الثورة فهي الهاجس الرئيسي الذي سيطر على فضاء الرواية ونقد الجانب المظلم منها.

المبحث الثالث: التجريب ومأساة الهوية

المطلب الأول: التوجه نحو التجريب

في بداية الثمانينيات عرفت **الجزائر** تطورات على عدة مستويات، حيث انخفض مستوى المد الاشتراكي وظهر تكتل الإخوان المسلمين وطرأت تحولات شتى على مجتمع ما بعد الاستقلال، وعلى مستوى الكتابة الروائية استمر بعض الروائيين في نقد الواقع والتعبير عن خيبة أملهم في السلطة ومسايرة الخطابات الرسمية كما ظلت حرب التحرير تشكل لديهم الهاجس المسيطر في بناء أحداث رواياتهم لذا بقيت حبيسة الخطابين السياسي والإيديولوجي وتعتبر هذه الأعمال امتدادا للسبعينيات لاستمرار الثورة كطابع عام ميز الكتابة الروائية بعد الاستقلال.

لكن هذا لا ينفي ظهور بوادر لتجارب معتبرة لكتاب جدد بدأ نجمهم يلمع في هذه الفترة، كانوا **"أكثر جرأة في معالجة القضايا السياسية وإشكالات الواقع الجزائري واختراقا للسائد السردي، من خلال النزعة التجريبية المستفيدة من منجزات الرواية الغربية"**[3]، إذ انعكست

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار(دراسة نقدية)، ط1، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2000، الجزائر، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] السعيد زعباط، مذكرة ماجيستير: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، إش:عبد السلام صحراوي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2011/2010م، ص15.

في أعمالهم رغبة تطوير الفن الروائي والدخول في مرحلة الحداثة والتجديد بحثا عن أشكال أكثر تطورا للرواية الجزائرية وبذلك شكلت هذه الفترة نقطة محورية في التوجه الفكري لديهم ليعبروا عن الأحداث التاريخية والواقعية والسياسية للمرحلة بعيدا عن التقريرية والتسجيلية والنهوض بأبعاد النص التاريخية والدينية والفكرية، فمن أعمال هذه الفترة ما كتبه الروائي **الطاهر وطار** الذي استمر في إبداعه يبهر القارئ والناقد على حد سواء في روايته **تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي** التي تنبأ فيها بظاهرة الإرهاب، وذلك حينما صور**"الصراع بين حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا يعادون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية والذين كانوا مدعومين ـ سويا ـ من حزب الطليعة الاشتراكية"**[1].

وهذه الإشارة الصريحة منه للظاهرة الإرهابية كانت من خلال وقائع الرواية وملامح الشخصيات التي وظفها وطبيعة الصراع القائم بينها، فشخصية **مصطفى** مثلا تمثل نموذج الإرهابي الذي يعمل ضمن جماعة الإخوان المسلمين، ويستغل قدسية المسجد لأغراض سياسية ويحتمي بالسلطة الدينية ليبرر سلوكه العنيف، وشخصية الفتاة **جميلة** التي تنتمي إلى المتطوعين الذين يهدفون إلى إنجاح الثورة بكل السبل تتعرض للهجوم من طرف **مصطفى** بالحمض الحارق لكنها تنجو من فعلته الحاقدة، وبمرور الوقت تتحقق نبوءة **وطار**ـ إن صح التعبير ـ وتدخل **الجزائر** في فترة التسعينيات مرحلة متأزمة من التاريخ ألقى فيها الإرهاب بظلاله على حياة الجزائريين وملأ عليهم أوقاتهم، ومن أعمال هذه الفترة أيضا ما كتبه **واسيني الأعرج وقع الأحذية الخشنة1981م ونوار اللوز1982م، وابن هدوقة الجازية والدراويش 1983م** إلى جانب بعض أعمال الكتاب الجدد الذين تخطت أعمالهم المألوف وخطت خطوتها الأولى نحو الحداثة والتجريب، مثل: رواية **التفكك لرشيد بوجدرة وصهيل الجسد لأمين الزاوي.**[2]

[1] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، إتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق، ص92.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 44-50.

في روايته **التفكك** يروي **بوجدرة** يوميات الفتاة **سالمة** التي تعمل كمحافظة بالخزانة العامة للمكتبة الوطنية وهي مثقفة وتجيد القراءة، أما على المستوى الاجتماعي فهي تنتمي إلى أسرة مفككة، تبحث باستمرار عن حقيقة مقتل أخيها البكر الذي لم تصدق أنه مات تحت تأثير الخمر كما أشيع عنه، تربطها علاقة **بالطاهر الغمري** فهي تزوره في بيته القديم أحيانا وتتصل به هاتفيا أحيانا أخرى، كما تطالع مذكراته التي يكتبها في الفترة الليلية.

يوظف الروائي **سالمة** كرمز للمرأة الجزائرية خصوصا والعربية عموما بكل مشاكلها وهمومها ورغباتها وثورتها على التقاليد البالية وتطلعها إلى مستقبل أرحب وأفضل، كما ترمز إلى **الجزائر** بكل ما تحمله من متناقضات وما تكتسبه من قيم اقتصادية وسياسية واجتماعية فهي **"تعيش بعقلية البرجوازية الصغيرة المشتتة الفكر بين الماضي والحاضر، بين ثورتها النفسية الداخلية وسعيها من أجل البحث عن الحقيقة، وبين اتصالاتها بالطاهر الغمري الذي يمثل فكرا وتاريخا محددين"**[1]، أما **الطاهر الغمري** فهو في الأصل شخصية تاريخية حقيقية استحضرها الكاتب وأكسبها ملامح جديدة في الرواية، فهو مدرس قرآن كان منخرطا في جمعية العلماء المسلمين ويتعاطف بشدة مع الفلاحين والفقراء ويدعو إلى منحهم الأراضي، ولا تعجبه تصرفات بعض الأئمة والشيوخ الذين يستغلون الدين لقضاء مآربهم الشخصية، فقد زوجته وابنتيه في أحداث ماي1945م، وبعد ذلك بسنتين انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري لذا اتهم بالكفر والإلحاد، كما التحق بالكفاح المسلح، وهو في حواراته مع **سالمة** يتذكر رفقاء دربه في الحزب والثورة الذين قضوا كل وطريقة موته، أما على المستوى الفني فقد وظف الروائي الكثير من الألفاظ المعجمية القديمة، كما طغى الجنس على شخصيات الرواية وأغرق كثيرا في وصف التفاصيل والجزئيات، وتدفقت فيها التداعيات النفسية بكثرة.

في رواية **صهيل الجسد لأمين الزاوي** الصادرة سنة 1985م، تمثل شخصية **الحاج المكي** نموذج الرجل الإقطاعي المستغل الذي يخون مبادئ الثورة والوطن، فهو في ظاهره رجل ورع حافظ للقرآن، وحقيقة أمره أنه يتعامل مع المستعمر ويقمع الفلاحين، يستأثر

[1] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، إتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق ، ص51.

بالأراضي مثلما يستأثر بزوجة ابنه في غيابه، أما الابن الملقب **سي موح** فقد هاجر إلى **فرنسا** بحثا عن لقمة العيش، يعاني من الاستغلال كما يعاني أغلب المهاجرين هناك، ثم يدخل العمل السياسي ويتصل بالشيوعيين فيتكون لديه الفكر الثوري والحس الوطني ويلتحق بالثورة.

في هذه الرواية يبيح **الزاوي** أيضا المحظورات الثلاث: السياسة والدين والجنس، من خلال شخصية **الحاج المكي** الذي يستأثر بزوجة ابنه ويستغل سلطته الدينية للتأثير على الناس وسلطته السياسية لاحتكار الأرض، كما يبرز فيها الصراع الطبقي ويرتد المؤلف كثيرا نحو الماضي ليستحضر ذكريات الطفولة.

في نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات عرفت **الجزائر** انهيار المشروع القومي الذي انحرف عن مبادئ الثورة ودخلت مرحلة جديدة تدهور فيها الاقتصاد وفشلت المشاريع التنموية، واتسمت هذه الفترة بالعنف، حيث **"تعتبر المرحلة الحرجة والمنعرج الخطير الذي مرت به الجزائر في تاريخها المعاصر، حتى أنها كادت تنفلت من مدارها لتضيع في فراغ الفضاء الخارجي"**[1]، تصاعدت فيها وتيرة الصراعات والتناقضات وشكلت فيها الأعمال الإرهابية الهاجس المسيطر على الحياة اليومية، حتى أطلق على هذه الفترة عدة تسميات منها: العشرية السوداء والحمراء وعشرية الدم والمحنة والأزمة وسنين الجمر والحرب الأهلية، دلالة على فظاعة ووحشية الظرف العنيف الذي اهتزت له **الجزائر**، فالإرهاب يتعدى كونه مجرد حدث بسيط في حياة المجتمع **"وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق الأمر مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغت الهمجية"**[2].

---

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد(التجربة والتاريخ) دراسة في الأنماط والتمثلات، سلسلة الكتب المحكمة في الدراسات التاريخية والحضارية، منشورات مخبر البحث التاريخي مصادر وتراجم، 2014، جامعة وهران، ص24.

[2] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص91.

ولابد لنا من وقفة على هذا الموضوع لأهميته في ظهور ما يسمى بالأدب الاستعجالي ورواية الأزمة أو المحنة، التي انعكست فيها هذه الأحداث المأساوية وسجلت الهزات التي تعرض لها المجتمع الجزائري، وصورت طبيعة الصراع وأطرافه وآثاره المترتبة، وأكدت على وعي الروائيين التاريخي والحداثي بوقائع الحاضر، أمثال: **أمين الزاوي وأحلام مستغانمي وبشير مفتي** وغيرهم، حيث **"من أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في حد ذاتها"**[1].

فعلى المستوى السياسي خرجت **الجزائر** من نظام الحكم الأحادي ذو التوجه الاشتراكي رغبة في تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على المظاهر السلبية في المجتمع، وقد أثبت هذا التوجه جدارته بدخول **الجزائر** فترة من الرخاء على كل المستويات ولكن لفترة وجيزة فقط من الزمن، فحدثت الأزمة الاقتصادية التي كان لها انعكاسات فيما بعد تمثلت في تدهور الأوضاع الاجتماعية والثقافية وفقدان المجتمع المدني ثقته بالسلطة السياسية الحاكمة، لقد انهارت أسعار البترول التي تعد المورد المالي الرئيسي للاقتصاد الوطني وحدث تضخم للديون الخارجية مما اضطر الدولة لأن تسلك اتجاه سياسة التقشف، وهذا ما أدى إلى نقص المواد الاستهلاكية وارتفاع الأسعار بسبب تراجعها عن دعم المواد الاستهلاكية، نتج إثره عجز في القدرة الشرائية للمواطن وتدني مستوى المعيشة، وللخروج من هذا المأزق كان التوجه نحو التعددية الحزبية، وبذلك دخلت **الجزائر** منعرجا جديدا لتعرف تحولات عميقة ذات أبعاد جديدة تتصارع فيها القوى الإيديولوجية والاجتماعية والسياسية والدينية حول إستراتيجية بناء الدولة وتسيير مصالح الشعب، كل يبرر أحقيته في تسلم مقاليد السلطة.

[1] حسن المودن، الرواية والتحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان والاختلاف، ط1، 2009، ص102.

لكن الشعب لم يكن في مقدوره استيعاب تلك التحولات المتسارعة وطالب بحقه في تطبيق مبادئ الديمقراطية والحريات الأساسية وانتابته نوبات القلق والإحباط والتذمر، تبلورت في الأخير في شكل مطالب انحرفت عن مسارها السلمي نحو الطابع العنيف انتهى بأحداث**5 أكتوبر 1988م**، لتتأجج الفتنة الوطنية نتيجة لاحتقان المجتمع المدني وغضبه من الفساد المعشش في أركان الدولة، في ذلك التاريخ خرج الشعب في انتفاضات ومظاهرات عارمة تعبر عن السخط العام وفقدان التوازن الاجتماعي والسياسي وسرعان ما تحولت إلى العنف والتخريب لممتلكات الدولة ومقرات الأحزاب فسقط عدد كبير من الضحايا واعتقلت أعداد أخرى.

بعد هذا التاريخ اتخذت أعمال العنف الدموي طابعا منظما مع ظهور العمل المسلح للجماعات الإسلامية، ممثلة في **جبهة الإنقاذ** التي تشكل التيار الإسلامي المعارض الذي كان يحظى آنذاك بدعم الشعب وكان ذلك في بداية **1992م**، إثر إلغاء السلطات فوزه من انتخابات **1990م**، حيث توقف المسار الانتخابي في **ديسمبر1991م** وتم حل الحزب في **مارس1992م**، في هذا الظرف المتأجج شهد المجتمع الجزائري **"بداية التصعيد في وتيرة الانتقال نحو العمل المسلح، عبرت عن ذروة الأزمة التي ميزت العلاقة بين السلطة والجبهة".**[1]

إن هذا التحول في المشهد السياسي والاجتماعي الذي شغل عقول الناس **"في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها"**[2]، فقد رافقه تحول آخر في الميدان الثقافي، فمن ناحية الإبداع الروائي شكلت سنوات التسعينيات مرحلة التأسيس لنص روائي متفرد أطلق لفظ **رواية الأزمة أو المحنة**، يؤرخ للوضع السياسي والاجتماعي المأساوي في ذلك الوقت ويحاول التخلص من أسر الرواية التقليدية بحثا عن التميز والجدة،

---

[1] لطيفة قرور، مذكرة ماجيستير: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(مقاربة بنيوية تكوينية)، إش: رشيد قريبع، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009م، ص48.

[2] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق، ص91.

أما مضمونه فهو الأزمة الوطنية بمختلف أبعادها **"تركز الاهتمام فيها على واقع جديد اصطبغ بلون الدماء والموت والقتل والإرهاب، والعنف"**[1]، فقد فصورت مشاهد القتل والاغتيال وامتازت لغتها بالغموض والتشاؤم والخوف من المستقبل المجهول وتصارع القيم والتاريخ، كما كانت تعبر عن **"انسداد الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، إنها الرؤية المعارضة لإيديولوجية السلطة، وتطرح أزمة الفردية والحرية الفكرية والديمقراطية وغيرها من المسائل التي كان يخفيها خطاب السلطة أحادي الوجهة والمنزع"**[2] فالروائي **وطار** فيما كتب حاول التعبير عن حقيقة **"العنف الممارس في الواقع والوقوف على محنة المثقف بصورة فجائعية بعد أخذ مسافة من التأمل والذهول الذي كان بحجم الكارثة والموت المنتظر أمام كل منعرج من منعرجات الحياة"**[3]، ومثله **رشيد بوجدرة** في روايته **تيميمون** الصادرة سنة 1994م التي صور فيها الجرائم المرتكبة في حق المثقفين من أساتذة وصحفيين ومدرسين وغيرهم، واستهداف البنى التحتية للدولة كالمدارس والمطارات، وتعدد أنواع العنف الممارس بالقنابل والرصاص والذبح وغيره، فقد وظف الإرهاب من منظور أنه حدث طارئ على التاريخ، لكن التاريخ أكبر من أن يعود به الإرهابيون إلى الوراء لأنهم لا يستطيعون إيقاف عجلة الزمن **"علما بأن أثر الإرهاب في رواية "تيميمون" لم يجعل منه محرك التاريخ، بل ظاهرة طارئة على التاريخ، حدثا عارضا، قد يعيق الحركة كما يقطع**

---

[1] السعيد زعباط، مذكرة ماجيستير: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، إش: عبد السلام صحراوي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2011/2010م، ص15.

[2] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد(التجربة والتاريخ) دراسة في الأنماط والتمثلات، سلسلة الكتب المحكمة في الدراسات التاريخية والحضارية، جامعة وهران، منشورات مخبر البحث التاريخي مصادر وتراجم، 2014، ص29.

[3] لطيفة قرور، مذكرة ماجيستير: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(مقاربة بنيوية تكوينية)، إش: رشيد قريبع، جامعة منتوري بقسنطينة، 2010/2009م، ص55.

حبل التسلسل في القراءة، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ"[1]، فهي رواية تصور الواقع المأساوي.

كما تطرقت الروائية **أحلام مستغانمي** أيضا إلى مرحلة ما بعد الاستقلال، وانتقال الصراع داخليا بين الإرهابيين السلفيين ودعاة التغيير، فتحدثت عن مذابح **ابن طلحة ومروانة** وصورت تصفية النخبة المثقفة وموظفي الدولة وعناصر الأمن على حواجز الطرقات المزيفة.

هذه المواضيع المأخوذة من صميم التحولات المجتمعية والتقلبات السياسية انعكست على البناء الروائي الذي اتسم في حد ذاته بالعنف والاضطراب، حيث جرب الروائيون أساليب سردية متنوعة تجلت في المظاهر التجريبية المختلفة كالتلاعب بالأزمنة السردية وتكسير رتابتها عن طريق الارتداد من زمن حاضر إلى ماض واستشراف المستقبل وعن طريق خرق المحرمات الثلاث: الدين والسياسة والجنس[2]، إضافة إلى تكثيف الشخصيات والتغييب المتعمد لشخصية البطل والاهتمام باللغة كمكون حداثي أساسي، حيث تم توظيف مستويات عدة للغة كالفصحى والعامية والمحلية والأجنبية، إلى جانب توظيف التاريخ، حيث **"مكنت الكتابة الروائية التي استرجعت التاريخ أن تحقق تأثيرا بالغا على مستوى الرؤيا وعلى مستوى اللغة"**[3]، فضلا عن النهل من الأساطير والأمثال والحكايات والاشتغال على التناص الديني والتاريخي من خلال استحضار الرموز والشخصيات والأحداث، أما توظيف الحوار الداخلي أو المونولوج الذي يدل على التداعيات النفسية الباطنية وتطعيم الواقع بالخيال

---

[1] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص96.

[2] ينظر: عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2013، لبنان، ص94، 95.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والتاريخ) دراسة في الأنماط والتمثلات، سلسلة الكتب المحكمة في الدراسات التاريخية والحضارية، جامعة وهران، منشورات مخبر البحث التاريخي مصادر وتراجم، 2014، ص59.

العلمي والتصوير العبثي الذي يرفض الواقع ويتخطاه نحو اللامعقول فقد طبع أعمال كثير من الروائيين، مثل: **وطار وأحلام مستغانمي** وكسر الحدود بين مختلف الأجناس.

مما سبق يمكننا القول أن الروائيين الجزائريين لم يتخلفوا عن التحولات المجتمعية والسياسية لمرحلة ما بعد الاستقلال وواكبوا مرحلة العنف وأرخوا لها، ثم شرعوا في تجريب أساليب سردية متنوعة ارتقت بالرواية الجزائرية نحو رؤية حداثية جديدة **"فالتجريب هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها"**[1]، فكسروا القوالب الإبداعية المألوفة وابتكروا طرقا أخرى للتعبير أكسبت أعمالهم ملامح متميزة، فحدث تطور ملموس على مستوى الكتابة بحيث ظهرت تجارب جديدة تعد امتدادا للتجديد الذي طرأ عليها منذ الثمانينيات وإلى غاية التسعينيات.

فالرواية الجزائرية حاليا بلغت مرحلة من النضج والتطور جعلتها تنطوي على دلالات جديدة بحثا عن المغايرة وطلبا لكل جديد، فقد عرفت **"انتقالا سريعا تطورت في سياقه من واقعية نقدية أو طبيعة رمزية لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة، لكنها تلتقي كلها عند تيار التجريب الحداثي"**[2]، وكان من نتائج هذا التطور الملموس على مستوى الكتابة الروائية ازدياد على مستوى الدراسات النقدية التي تهتم بقراءة وتحليل وتأويل النصوص الروائية من خلال المعالجة العميقة للأحداث، دلت على وعي المثقفين بأحداث الواقع وطبيعة الصراع وأطرافه وآثاره، على تعدد رؤاهم وقدرتهم على الاستيعاب وتمثلهم للأحداث.

المطلب الثاني: مأساة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية

تعتبر الهوية الثقافية في المجتمع الجزائري قضية وجودية وحضارية لماضي ومستقبل الثقافة والمجتمع الجزائريين، خاصة في ظل ارتباطها بالأداة اللغوية العربية الأم بوصفها لغة البحث العلمي، والتي تعد مكونا رئيسيا لهذه الهوية، إن هذه القضية في علاقتها الاتصالية

---

[1] عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2013، لبنان، ص94، 95.

[2] أمال سعودي، مذكرة ماجيستير: حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، إش: فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، 2008/2007م، ص1.

باللغة في الجزائر ذات بعد تاريخي يرتبط بدخول اللغة الفرنسية مدعومة بقوات الاحتلال الفرنسي، الذي عمل على جعلها اللغة الرسمية للإدارة والتعليم لحماية مشاريعه الاستغلالية وإضعاف شدة المقاومة، في حين خاض إبادة حقيقية ضد اللغة العربية التي تعد مكونا رئيسيا في رسم معالم الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري، والتي ينعكس فيها انتماؤه العربي الإسلامي.

وقد نتج عن هذا الأمر ما يسمى بمأساة الهوية الثقافية الجزائرية التي أصبحت ممزوجة بالثقافة الفرنسية، هذه الأخيرة لم تكن على أي حال متممة وملقحة ومساعدة للثقافة الجزائرية على التطور مطلقا **"بل كانت صراعا، في إطار "الغالب والمغلوب"، تعمل على طمس هوية البلد تمهيدا لإلحاقه بالوطن الأم (المتروبول) من جهة، وخلق جدار متين وهوة عميقة بين الجماعة الأوربية والجماعة الإسلامية في جميع الميادين"**[1].

ما يعني أن تلك الممارسات المتطرفة كانت تنطلق من نظرة عنصرية تحتقر الإنسان الجزائري وتضعه في موضع المنحط المتخلف وترفع من قيمة الأوروبي وتضعه في مستوى أرفع.

لقد اعتقدت السلطات الاستعمارية أن فتح المدارس الفرنسية وإجبار الجزائريين على دخولها وتعلم اللغة الفرنسية سيسهل عليها دمجهم والسيطرة عليهم، لكن المثقفين الجزائريين تنبهوا لهذه المسألة وأدركوا أهمية الخصوصية الذاتية التي تضمن استقلالية الشعب الجزائري عن غيره، ودورها في تحديد مكانته من التاريخ وموقعه من المستقبل، فراحوا ينبهون بكل الوسائل إلى خطر الاندماج في المحيط الثقافي الفرنسي ويحاربون لافتكاك الحرية وتثبيت خصوصيات الشخصية العربية الإسلامية **"فالأهالي المتعلمون بالفرنسية والذين تمكنوا من هذه اللغة شعروا بالوعي أكثر فراحوا يعتزون بشخصيتهم العربية الإسلامية وراحوا يدافعون عنها أمام هؤلاء الفرنسيين الغزاة علانية"**[2]، وقد شكلت الرواية التي كتبها أدباء جزائريون باللغة الفرنسية ظاهرة مثالية، عكست مسألة الهوية الثقافية المشوبة بالإرث الثقافي

[1] عبد الحميد سرحان، الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، مطابع دار الخلدونية، 2017، الجزائر، ص4.

[2] المرجع نفسه، ص5.

الفرنسي لأنها في حد ذاتها نتيجة من نتائج التفاعل مع الاحتلال على الصعيدين الثقافي واللغوي، لقد ولدت في إطار صيرورة تاريخية أملتها ظروف خاصة فكانت أسبق في الظهور عن نظيرتها المكتوبة بالعربية، لذا اختلف النقاد والدارسون في تصنيفها انطلاقا من مبدأ أن اللغة جزء من صناعة الهوية، بين من يرى أنها جزائرية الأصل لأنها ولدت على الأرض الجزائرية وبأيدي كتاب جزائريين، وبين كونها رواية فرنسية لطبيعتها اللغوية، لكن الأغلبية اعتبروها رواية جزائرية مكتوبة بالفرنسية لاعتبار الروح التي كتبت بها، ولأنها في مرحلة من المراحل تحولت إلى أداة للنضال والكفاح والتعريف بالقضية الوطنية رغم أنها كتبت بلغة المستعمر نفسه، فالروائيون أنفسهم لم يكن لديهم الخيار في مسألة استخدام اللغة الفرنسية لأنهم في حد ذاتهم ضحية للنظام التعليمي الاستعماري، وقد تطرق بعضهم إلى هذه الإشكالية ومنهم **مالك حداد** الذي كانت له نظرة إستشرافية للمستقبل حين طرح مسألة هوية الأدب الذي كتبه الجزائريون باللغة الفرنسية خلال فترة الاحتلال فهو لم ينف أنه جزائري تبعا لجزائرية من كتبوه والروح التي كتب بها، لكنه لم يرقه لأن يكون أدبا قوميا أصيلا بسبب لغته وعدم جزائرية بعض كتابه رغم معالجتهم لمواضيع من صميم المجتمع الجزائري، وعده أدبا ظرفيا انتقاليا جسد **"مرحلة عابرة في تاريخ الجزائر"**[1].

وقد استوعب **مالك حداد** حقيقة التشوه الفكري الذي أصاب الهوية الوطنية وما خلفه من آثار نفسية شكلت حقيقة مريرة وصادمة، فعبر عن ذلك في مقولته الشهيرة حين سأله ذات يوم الكاتب الجزائري من أصل أوروبي **غابرييل أوديزيو Gabriel Odizyo "إن وطني هو اللغة الفرنسية"** فأجابه حداد **"إنها تعني لي المنفى الذي أعيشه"**[2]، ويشاطره الرأي **محمد ذيب** الذي شعر بالمنفى والاغتراب في اللغة والمجتمع الفرنسيين، ومثلهم **مولود فرعون** الذي عبر عن شعوره بالألم بسبب عدم قدرته على التعبير باللغة العربية، بينما لم يتمكن من ذلك باللغة الفرنسية في رسالة بعث بها إلى صديقه **ألبيرت كامو Albert**

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص161.

[2] ينظر: عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت، ص47.

Camu يحدثه فيها عن هذه الأزمة التي تعتريه، فلم تكن تشكل له في البداية أي ضيق، لكن فيما بعد ومع تبلور شخصيته وتشبعه بالقومية الجزائرية واشتراكه في نشاطات سياسية واجتماعية تصب في خدمة الثورة أصبحت تعتريه مرارة شديدة، فهو يتمنى أن يعبر عن مشاكل وهموم بلده بنفس لغة بلده[1]، ومثلهم **كاتب ياسين** الذي اعتبر اللغة الفرنسية مجرد وسيلة للتعبير حين قال **"أنا جزائري ولكني عبرت بالفرنسية كان لابد من تعريف الفرنسيين بأنفسنا"**[2].

وحقيقة الأمر أن هؤلاء الكتاب معذورون فيما يذهبون إليه لأنه لم تكن لديهم الخيرة في استعمال اللغة، فهم دخلوا المدارس الفرنسية قسرا وأجبروا على التعبير بها، فالواحد منهم إما **"أن يكتب بهذه اللغة الوحيدة التي يمتلكها، وإما أن يصمت، ومبرره معروف ومفهوم، فقد كان هو نفسه ضحية نظام التعليم الاستعماري الذي حرمه وحرم أجيالا عديدة من الأطفال الجزائريين من تعلم لغتهم العربية"**[3]، كما أن مؤلفاتهم كانت مستوحاة من الواقع الاستعماري وأحداث الثورة التحريرية، رغم كونها مكتوبة بالفرنسية إلا أنها تحمل في صميمها وهيكلها طابع الصدق والحقيقة، وهذا ما يؤكد عليه **مالك حداد** حين يقول: **"إن التاريخ والأدب شيء واحد فالكاتب الذي يعتبر نفسه منتميا للثورة الجزائرية والذي يشترك في هذه الثورة ليس بالضرورة شخصا سياسيا، ولكنه بالضرورة يسهم بعمل سياسي، وليس علينا أن نختار نحن الكتاب الجزائريين، فلقد اخترنا وانتهى الأمر، والتزمنا الثورة والتحقنا بها دون أي وجل"**[4]، فهذا الأدب حاول استبطان الواقع الاجتماعي للجزائريين ليعكس التوجه لقومي والانتماء الهوياتي الذي اختاره مبدعوه ويشيد بكفاح الشعب ومآثره ويلتزم بالثورة منهجا.

---

[1] ينظر: عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص73.

[3] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي(نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص171.

[4] عبد العزيز شرف، المرجع نفسه، ص53.

كانت الأعمال الروائية الأولى التي بدأت بالظهور في العقد الثاني من القرن العشرين قليلة وذات طابع إثنولوجي*وكتابها هم من المتعاونين مع الإدارة الفرنسية وأنصار الاندماج الذين يؤمنون بفكرة التعايش مع الآخر ولا يجدون حرجا في الزواج المختلط بين الجزائريين والفرنسيين، على الرغم من معالجتهم لبعض المواضيع من عمق الواقع الجزائري كالفقر والعادات الدخيلة على المجتمع الجزائري المحافظ كالمخدرات والدعارة وتعاطي الخمور، جراء احتكاكه بالفرنسيين وهي لا تعبر فعلا عن المبادئ التي يؤمن بها الجزائريون واستماتتهم الدائبة في المقاومة للتخلص من المحتل وتوقهم للحرية الخالصة.

ترجع بعض الدراسات إلى أن أول قصة أدبية كتبها جزائري باللغة الفرنسية هي **انتقام الشيخ** سنة 1891م **لمحمد بن رحال**، أما أول رواية فقد كتبها **القايد بن الشريف** الموسومة **بمحمد بن مصطفى القومي**، إلى جانب رواية **زهراء امرأة المنجمي لعبد القادر حاج حمو** في 1925م، التي تعد بحق فاتحة الأعمال الروائية للكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية **"فقد كان بطلها، وهو عامل جزائري يعمل في مناجم الفحم بضواحي مدينة مليانة، يعيش مع زوجته عيشة راضية قانعة، رغم فارق الأجر الكبير بينه وبين ما يتقاضاه أي عامل أوروبي يعمل معه في المنجم ذاته، وما إن خالط مجتمع المدينة، وعاقر الخمرة مع رفاقه من العمال الأوروبيين، حتى تدهورت حاله، وأهمل زوجته، وترك الصلاة، وانتهى به الأمر إلى السجن متهما بارتكاب جريمة قتل، لم يقترفها في الحقيقة"**[1].

ورواية **مأمون بدايات مثل أعلى لشكري خوجة** في 1928م التي تعالج موضوع **"الخمرة ونتائجها المدمرة على حياة بطله، الذي جاء من عمق الريف الجزائري إلى العاصمة لمتابعة الدراسة، وبعد مخالطة المجتمع المديني الأوروبي، بحكم أنه "ابن**

*الإثنولوجيا: علم الأعراق البشرية، يهتم بدراسة الشعوب من حيث الأصول العرقية والسلالية والثقافية وحركة نزوحها وانتشارها وتوزعها الجغرافي، استغلته الحركات الاستعمارية في دراسة الأقليات العرقية والطوائف الدينية والمذهبية لإثارة الفتن والنعرات وتفريق الشعوب المستعمرة بلدانها.

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي(نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص96.

قايد"، انتهت حياته بالمرض والموت من جراء الشراب والسهر ولعب القمار"[1]، وبين سنتي 1929م إلى 1948م ظهرت حوالي سبع روايات أخرى طرحت موضوع الهوية في حال حصول المواطن الجزائري على صفة المواطن الفرنسي وتساؤلات عن كيفية التزامه تجاه متطلبات المواطنة الفرنسية والبقاء في الوقت نفسه بالشخصية العربية الإسلامية ومن هذه الروايات: **مريم بين النخيل لمحمد ولد الشيخ** سنة 1934م، **وبولنوار فتى جزائري لرابح زناتي** سنة 1941م، **وليلى فتاة جزائرية** سنة 1948م **لجميلة دباش، والعلج أسير البرابرة لشكري خوجة** سنة 1929م، هذه الأخيرة تعتبر أهم رواية عالجت الموضوع، وذلك حين**"لجأ كاتبها إلى استلهام وقائع من تاريخ "رياس البحر" في جزائر القرن السادس عشر، ليسقطها بشكل فني بارع على عصره في عشرينيات القرن الحالي، ويحاول أن يدفع القارئ إلى استخلاص العبرة من كل ذلك"**[2]، إن هذه الأعمال في أغلبها تركز على الطبائع البدائية للإنسان الجزائري وتضعه في صورة الشرير الغابي الذي يتصف بالوحشية والعدوانية وهو وصف مجحف بعيد كل البعد عن الواقع الجزائري الحقيقي.

مع مجئ الخمسينيات واندلاع الثورة المظفرة ودخول الجزائريين في حرب التحرير ظهرت روايات وقفت في مصاف الآداب العالمية صورت الأوضاع الثائرة في **الجزائر** ومختلف الأحداث الاجتماعية ونشدان الشعب لحريته وحملت قيما ذات أبعاد إنسانية، هذه الأعمال الصادرة كانت تنطلق من عقيدة أن **"حرب الجزائر لم تكن حربا عادلة وحسب، بل هي حرب من أجل المدنية، من أجل الحضارة، فلم تكن حرب الجزائر في الأدب الجزائري حربا تحررية فقط، بل إنها كانت حربا من أجل الحرية، ومن هنا أعطى الأدب الجزائري المعبر بالفرنسية للرأي العام الأدبي في العالم قيمة إنسانية قوبلت باحترام شديد"**[3].

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي(نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت، ص70.

فأحداث الثورة التحريرية حظيت باهتمام هؤلاء الروائيين رغم كونها مكتوبة باللغة الفرنسية إلا أنها تحمل في صميمها طابع الصدق والحقيقة، إن مؤلفاتهم المستوحاة من الواقع الاستعماري هي وسيلة نضالية جعلت الثورة قضيتها وعالجت مرحلة حساسة ومحورية في تاريخ الأمة الجزائرية، فكانت النصوص التي أبدعها أولئك الكتاب احتفاء بالثورة والتزاما منهم بقضايا الوطن وإحساسا بمسؤوليتهم تجاهه، باعتبارهم النخبة الواعية المثقفة التي حملت على كاهلها تصوير بطش الفرنسي ومقاومة التعريب والإدماج وتصوير مظاهر البؤس والفقر والقهر في ظل الاستعمار.

***ابن الفقير:** للروائي **مولود معمري**، ظهرت سنة 1939م، يغلب عليها طابع السيرة الذاتية، صورت العادات القبائلية كخصوصية محلية بعيدا عن خصوصية الدين الإسلامي في القرى القبائلية كالصلح بين المتخاصمين مثلا، كما عالجت ظاهرة الفقر كمأساة كبرى خلفها الاستعمار، وهي قضية إنسانية انطلق فيها من مبدأ الإيمان بحتمية الازدواجية الثقافية المحلية وسياسة الاندماج والتعايش مع الأوربيين، وتبرز فيها قضية تحليل الزواج المختلط بين الفرنسيين والجزائريات، الأمر الذي يعد خرقا ممنوعا للدين الإسلامي، فيها يستعيد **"أحداث حياته وشبابه ونضاله من أجل المعرفة، في بلاد أغلق الاستعمار فيها المدارس وعمل على قطع صلات أهلها بماضيهم وتراثهم وأشقائهم وثقافتهم. ويستعرض من خلال ذكرياته مأساة الفلاحين الكادحين خلف حفنة دقيق فوق أرض نجيلة صلبة أووا إليها بعد أن استحوذ الغرباء على المزارع المشرقة بالخضرة والري والنماء"**[1]، وبذلك فقد صورت حياة الشباب الجزائري **"الذي يعيش في بلاده عيشة المحروم المتشرد إزاء المستعمر الناعم السعيد"**[2].

***الدار الكبيرة:** للكاتب **محمد ذيب** سنة 1952م، كان مصدر إلهامها الطبقة البسيطة من الشعب في همومه وصعوبة أحواله المعيشية، فاشتملت على قيم إنسانية وصورت الحياة

[1] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت، ص76، 77.

[2] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2010، ص496.

الجزائرية البائسة ومقاومة محو الشخصية العربية **للجزائر** ومقاومة الفقر والجهل، والحصول على حقوق المواطنة الفرنسية حين تجاوزت وهم العدالة والمساواة والتعايش السلمي مع المستوطنين عن طريق الاندماج في المجتمع الفرنسي **"لتنزل إلى الطبقات الدنيا من المجتمع، وتتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأول مرة تتحدث عن النضال السياسي الجزائري، وعن مناضلين يعيشون في الخفاء، مطاردين من قبل البوليس الاستعماري، ولأول مرة تطرح تساؤلات محددة وصريحة عن الهوية الوطنية وعن مفهوم الوطن، وعن الهوية الحقيقية للجزائريين"**[1]، شكل ظهورها محطة حاسمة في مسيرة الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على مستوى المضمون.

***نجمة: لكاتب ياسين** شكلت حدثا أدبيا هاما بظهورها سنة 1956م، ولقيت شهرة دولية واسعة، بينما تكمن أهميتها في كونها **"تعتبر تحولا كيفيا للقصة الجزائرية، لأنها تعبر عن محنة الكاتب ووطنه، كما أنها تعبر عن رسالة الإنسان الذي أحس بعمق التناقضات الاجتماعية والثقافية، وواقع يحاول فيه أن يلائم بين مصيره ومصير شعبه"**[2].

تعرضت لموضوعات عدة: كالبطالة، وشدة الفقر، والوضع المزري الذي يتخبط فيه الجزائريون في المدن **"والاستغلال والمهانة التي يتعرض لها العاملون باليومية في ورش المعمرين وضياعهم الواقعة على أطراف المدن، وهو ما يضاعف إحساسهم بالظلم، ويدفع بعضهم إلى التمرد وربما إلى ارتكاب جرائم قتل"**[3]، وقد عاصر الكاتب أحداث **8ماي1945م**، التي وقعت في كل من سطيف وخراطة وقالمة وراح ضحيتها عشرات الآلاف من الجزائريين، ذكرها في روايته ووصف مظاهر القمع والوحشية مما جعلها تعد رواية نضالية ثورية.

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص106.

[2] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت، ص103.

[3] أحمد منور، المرجع نفسه، ص107.

***أطفال العالم الجديد:** 1962م **لآسيا جبار**، أشادت بكفاح الشعب واتخذت من الثورة وأحداثها ووقائعها طابعا عاما، وصفت التغيير الذي عرفته **الجزائر** منذ الثورة، أما محورها فهو العمليات الفدائية والمقاومة، والدور البطولي الذي لعبته المرأة الجزائرية في ثورة التحرير **"ألوف من النساء انتظرن عودة أزواجهن وأولادهن. انتظرن اللحظة الحاسمة ليخضن معركتهن. ألوف من النساء وقعت على عاتقهن مهنة المحافظة على كيان شعب شتت بين الجبال والمعتقلات بسبب سياسة ((الفرنسة))، ألوف من النساء تولين تنشئة ((أطفال العالم الجديد)) وتوعيتهم كما قمن بتضميد جراح هذا الشعب المكافح. ألوف من النساء دفعتهن الحركة الثورية إلى تحطيم القيود والتقاليد العتيقة التي وقفت طويلا حجر عثرة أمام مشاركتهن الفعالة في بناء مستقبل الجزائر"**[1].

هذه الروايات أكدت على التزام كتابها بقضايا مجتمعهم والتصاقهم بهوياتهم رغم حالة الاغتراب الداخلي والتمزق النفسي الذي عاشوه، متأرجحين بين ثقافتين متناقضتين، وعبرت عن محنة الهوية التي عانى منها مؤلفوها، والتي لم تنته بحصول الجزائريين على استقلالهم وخروج الفرنسيين من بلدهم، بل برزت أكثر، **فمالك حداد** اختار الصمت المطبق تأكيدا للمبادئ التي كان ينادي بها أيام الثورة، بسبب إحساسه بالغربة وهو يكتب باللغة الفرنسية، ومثله **كاتب ياسين** الذي تخلى عن الكتابة باللغة الفرنسية، أما **مولود معمري** فقد توجه نحو دراسة الأدب الأمازيغي، وتوجهت **آسيا جبار** نحو الشعر والمسرح والسينما وتخلت عن الرواية، بعد ذلك ظهر جيل جديد من الروائيين اختار الكتابة باللغة الفرنسية عن وعي وقصد منه وهم فئتان: **"فئة تعيش في الجزائر وتكتب عن الجزائر، ونشرت معظم أعمالها أو بعض أعمالها في الجزائر، وفئة تعيش خارج الجزائر، تنشر أعمالها في فرنسا وكندا وبلجيكا وسويسرا"**[2]، ما يهمنا هو الفئة الأولى، ومن بينهم الروائي **رشيد بوجدرة** الذي كسر القاعدة وتحول إلى الكتابة باللغة العربية رغم نجاح أعماله المكتوبة باللغة الفرنسية، معتبرا

---

[1] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت، ص80، 81.

[2] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص173.

هذا التحول أمرا طبيعيا لا يحتاج إلى أي تبرير**"وذلك عندما أصدر في سنة 1981م روايته الأولى باللغة العربية، بعنوان "التفكك"، وهذا بعدما كان قد نشر سبع روايات باللغة الفرنسية، لاقت كلها رواجا كبيرا"**[1]، أما الفئة الثانية فهي غير مهمة بالنسبة إلينا لأنها لم تكن تتناول مواضيع عن **الجزائر** من قريب أو من بعيد.

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي(نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص174.

الفصل الثالث:

البنية السردية في رواية الملكة

(الحدث والشخصيات)

المبحث الأول: بنية الأحداث

المطلب الأول: موضوع رواية الملكة

المطلب الثاني: أحداث رواية الملكة

المطلب الثالث: نمط بناء أحداث رواية الملكة

المبحث الثاني: بنية الشخصيات

المطلب الأول: مفهوم الشخصية وتصنيفها

المطلب الثاني: شخصيات رواية الملكة

المطلب الثالث: نمط بناء شخصيات رواية الملكة

المبحث الأول: بنية الأحداث

المطلب الأول: موضوع رواية الملكة

يعني الحدث في مجال السرديات الانتقال من حالة إلى أخرى، وقوام الحكاية يكمن في تتابع أحداثها، سواء أكانت واقعية أو متخيلة وترابط الأحداث بحسب التعاقب الزمني والتراتب السببي يسمى فعلا، ويعد ميزة للنص الأدبي دون غيره من النصوص[1].

تتبع فكرة رواية **(الملكة)** من حدث اقتصادي ألقى بظلاله على الجانب الاجتماعي، هو الهجرة الكبيرة للعمال الصينيين نحو **الجزائر**، مشكلين بذلك ظاهرة ملفتة للنظر، سعى الكاتب إلى تتبع أسبابها وتشريح ظروفها وملابساتها وإبراز آثارها على الواقع العام، استدعى تواجد هذه الفئة الدخيلة على المجتمع الجزائري مساءلة ما يحيط بها من قضايا عاطفية وأخرى ثقافية واجتماعية، فهؤلاء قدموا من أجل العمل في ورش البناء ليتحولوا إلى اقتناء المحلات وغزو سوق السيارات وامتلاك الأحياء السكنية الخاصة وبناء علاقات غرامية مع الجزائريات بحيث شكلوا جالية ويطمحون إلى تأسيس الأحزاب السياسية للدفاع عن حقوقهم، هذا ما صرح به مؤلفها في قوله إنها تذهب **"لمساءلة الوجود العاطفي والثقافي والجنسي والاجتماعي لهذه المجموعة الاجتماعية التي بدأ حضورها يتأكد يوما بعد آخر"**[2]، فانعكاس الوضع الاقتصادي المنفتح على الشراكة الصينية خلق حركية جديدة على مستوى الواقع الاجتماعي لم تخل من خرق للجانب الديني والسياسي والجنسي، قدمه الكاتب في طابع تهكمي يستهتر بالدين ويسخر من السياسة ويمجد الجنس وإن كان في إطار غير شرعي.

إضافة إلى ذلك فإنها تعالج ظاهرة هيمنة الاستثمار الصيني على الاقتصاد الوطني، حيث يشبه البطل قدوم الصينيين إلى **الجزائر** بسبب عددهم الكبير بالغزو لكنه غزو من نوع آخر إنه إيجابي ومفيد، أتى بطريقة سلمية ومغايرة للغزو الفرنسي الذي جاء لهدم **الجزائر**، بينما هدفهم هو بناء المدن الخرافية وتحويل الصحاري إلى مساحات زراعية تصلح لأشهى

---

[1] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي والرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص272.

[2] الموقع الالكتروني: http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile

الخضراوات والفواكه والحبوب، وإقامة المطارات الدولية الحديثة التي تفوق في جمالها وعظمتها وحداثتها مدينة **دبي** الإماراتية.

فالرواية تمثل استقراء لتجربة اجتماعية تنفذ إلى عمق الفكر والعقل الجزائريين واستكشافا للعالم النفسي الداخلي للفرد الجزائري بمختلف أطيافه وتوجهاته وانتماءاته الإيديولوجية والطبقية ومستواه الثقافي، تحمل جزءا من الحقيقة وباقي الأطراف متخيلة من وحي الكاتب، هذا ما يصرح به، هدفها هو تعرية الواقع الذي يشكل في حد ذاته حكاية كبرى تتناسل منها الحكايات **"الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه"**[1]، حيث سعى الكاتب من خلال السرد الروائي إلى إبراز مجموعة من الاعترافات والانطباعات والأفكار والتأويلات التي تتلخص في جملة واحدة **"قررت أن أروي لكم"**[2].

كما يمكن عد الرواية بحثا في الأسباب المؤدية إلى جملة من التناقضات النفسية والاجتماعية، حيث تصور بقوة كثيرا من المشاهد الإنسانية المستلهمة من الواقع الجزائري كالمعاناة اليومية للإنسان البسيط في المدينة، حين يجد نفسه محاصرا في عيشه ومرضه ولعل المشهد الخاصة بوصف سيارة الإسعاف المخصصة لنقل الأموات والأحياء على حد سواء دليل بالغ على هذه الإشكالية الاجتماعية، كما أنها تعري المستفيدين من الانفتاح الاقتصادي في ظل البيروقراطية الإدارية والتسيب والإهمال، وتنتقد الحياة المتخلفة في الأرياف والقرى المعزولة عن العالم المتحضر والمدني أين تسيطر الخرافة على عقول الأهالي البسطاء حتى المسؤولين السياسيين كما في نموذج بلدية **بني فرطاس**، تنبش في الموروث السياسي الأليم الذي لا يزال أثره النفسي والاجتماعي يلاحق الجزائريين إلى اليوم ممثلا في ظاهرة الإرهاب، فتسخر من قادته المتسترين تحت عباءة الدين وهم يمارسون

---

[1] ناتالي ساروت ومجموعة من المؤلفين، الرواية والواقع، تر: رشيد بن حدو، مكتبة النقد الأدبي، منشورات عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة، 1988، المغرب، ص12.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص8.

الاغتصاب الجماعي على الفتيات المختطفات في صورة سادية مليئة بآلام وخوف المغتصبات جراء العنف والقهر والتسلط الممارس، ومصير الأطفال مجهولي النسب الذين ولدوا في الجبل، كما تنتقد ميثاق السلم والمصالحة الوطنية، وتطرح تساؤلات حول طبيعة النظرة النمطية التي يرى بها الجزائري الآخر الأجنبي بناء على أفكار جاهزة ومسبقة، فالعمال الصينيون بسلوكياتهم وثقافتهم وخصوصياتهم يشكلون عنصرا بشريا غامضا غريبا عن الجزائري جعله يتخوف من هذا الوافد الجديد، ما أدى إلى بروز تصادمات عدة تبدو من خلال الشخصيات التي تجسد حالة من الاغتراب الذاتي، أين تشعر الذات باللإنسجام مع المكان واللاتوافق مع معطيات الواقع الجديدة، فالكثير من أفراد المجتمع يرفضون آثار هذه الظاهرة على المجتمع الجزائري.

كما تثير الرواية إشكالية التنوع اللساني في الجزائر ممثلا في اللغة الأمازيغية، وتعرج على قضايا المرأة وما تعانيه من سيطرة الذكر، وقيود المجتمع على المطلقة والتحرش الجنسي في الشارع، وعلى العموم فقد أرادها مؤلفها رواية لسلخ أو جلد الذات تحاكم الواقع وتنظر إلى الذات الإنسانية والعالم المحيط من زاوية سوداوية معتمة **"الزاوية التي غالبا ما تغفلها الكتابة. وهي في ذلك تتمثل المفهوم التعليمي والتربوي للكتابة. أي أنها وسيلة تثقيف وتوجيه. وبالتالي فهي وسيلة من وسائل ترسيخ قيم سائدة، ودعم تصورات غير قابلة للخلخلة"**[1].

يروي الكاتب قصة الحب بين **سكورا** ورجل صيني قدم إلى **الجزائر** في إطار العمل بعد فشل علاقتها الزوجية مع رجل جزائري، تأتي القصة على لسان البطلين لتروي صعوبات اللقاء ونظرة المجتمع لطبيعة العلاقة بين جزائرية وصيني، إذ قوبلت بالكثير من المضايقات والاستهزاء، تتخوف بادئ الأمر من ردة فعل المجتمع لكنها تقدم على هذه المغامرة العاطفية غير المعهودة، رغم الصعوبات، تثمر في النهاية جنينا، يقول مؤلفها أنها تجد معه السعادة الكبرى وتتحرر **"من كل ما عانته جراء عقد الرجل الجزائري المتميز بالهيمنة وبالذكورة الخارجية، تجد البطلة في عشيقها الصيني الغريب فضاء لحريتها واستعادة إنسانيتها في**

[1] محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون وضفاف ودار الأمان، ط1، 2010، لبنان، ص182.

القول والعاطفة والجسد، مع هذا الصيني لا تعيش المرأة عقدة أو انحباسا كذلك الذي كانت تجده مع زوجها الأول، فمع الصيني تؤسس البطلة ذاكرة مشتركة جديدة، حيث يقوم الحلم والترقب والشفاء من أمراض هيمنة الرجل الجزائري"[1].

كما أن قصة الحب بين **سكورا ويونس** هي نموذج للعديد من القصص التي تحدث في **الجزائر** بين هذين الجنسين، ما حذا بالكاتب لأن يستشرف مستقبل العلاقات الجزائرية – الصينية من خلال ما يفكر به بطل الرواية **يونس** الذي يأمل أن يؤسس حزبا سياسيا يلم شتات أفراد الجالية الصينية الذين يتزايد عددهم يوما إثر يوم في الجزائر، كما يتوقع البطل أن الجزائر سيحكمها رئيس من أصل صيني في الربع الأخير من هذا القرن مع انتشار الزواج المختلط بين الجزائريات والصينيين وظهور جيل جديد من الأطفال الجزائريين من أصل صيني يشكلون أبناء العالم الجديد نتيجة تمازج حضارتين مختلفتين، وهو يحلم بأن يحظى ابنه من **سكورا** بشرف هذا المنصب.

وقد سمى **الزاوي** روايته **(الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه)** والظاهر لنا أن اختيار هذا العنوان لم يكن عفويا، بل هو اختيار مقصود ينبئ عن مغزى عميق يتوارى خلف أقنعة السرد، فالنص لم يخل من الترميز والتلميح والإيحاء، إذ **"يفتح العنوان للقارئ أفق انتظار لفهم المتن"**[2]، كما توحي بذلك تفاصيل الأحداث وأوصاف الشخصيات وطبيعة التحولات، **فالملكة** مع ما تكتنزه هذه الكلمة من معان تحمل في دلالتها مظاهر الجلال والأبهة والعظمة والسلطة، ويمكن اعتبارها أيضا رمزا للمرأة القوية والجميلة.

أما الغلاف الخارجي للرواية فيقربنا من جوهر الرواية بألوانه الدالة على العلم الجزائري الأخضر القريب من الرمادي، فهو يحمل صورة امرأة بمظهر عصري تلبس فستانا أحمر قصيرا وتحمل مطرية بيضاء اللون تقيها من المطر المنهمر وهي تسير، بجانبها كتبت عبارة **(الملكة)** ويعتليها اسم المؤلف **أمين الزاوي** الذي يشير إلى أنه جزء من العمل سواء، ككاتب للرواية باحث عن الحقيقة كاشف للأسباب أو كمثقف يمثل جزءا من المشهد، أما الفكرة

---

[1] الموقع الإلكتروني: http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile

[2] صالح غيلوس، العتبة النصية وأثرها في الاتساق النصي (رواية قديشة أنموذجا للروائي رابح ظريف)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد3، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018.

الخفية فهي أن البطلة المرأة الجميلة الفاتنة **سكورا** ابنة المناضل الثوري ذات المنشأ الأمازيغي والتعليم العربي وابنة الرجل الفرنسي ما هي إلا **الجزائر**، الحديثة ابنة الثورة خليط من الثقافة العربية والأمازيغية والفرنسية، تبحث عن متنفس جديد وهو **يونس** الذي يمثل بلده **الصين** فهو يبدو بسيطا وهادئا، عالم جديد غريب يثير متعة الاستكشاف رمز له الكاتب بالتنين، العملاق النائم، الرمز المعروف في الثقافة الصينية، أما القبلة فهي ذات إيحاء جنسي يحيل على اللقاء والحب والدخول في مغامرة عاطفية، فحكاية **سكورا** تتجاوز كونها حكاية امرأة وتتعداها إلى حكاية مدينة وحكاية وطن يبدو ذلك جليا من خلال كثير من الأفكار التي وظفها الكاتب في لم أطرافها.

المطلب الثاني: أحداث رواية الملكة

يتشكل الحدث الروائي من تضافر **"مجموعة من الأفعال والوقائع، مرتبة ترتيبا سببيا، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية، وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى"**[1]، لذا فهو من التقنيات الأساسية التي يرتكز عليها العمل الروائي باعتباره مجالا تتحرك فيه الشخصيات مقيدة في حركتها بالزمن والفضاء، هذا ما يجعله عنصرا لا غنى عنه في البناء السردي.

جمع الكاتب في روايته نماذج لشخصيات عديدة من فئات جنسية وعمرية متباينة معرفيا وتكوينيا واجتماعيا، اضطلعت بمهمة تعرية الواقع الجزائري في مستوى تفكيره ومنتهى طموحه، وتخبطه في المشاكل اليومية وقيود الجانب الديني الذي يتحكم في عقلية الفرد، والجانب السياسي الذي يعد واجهة ظاهرها تحسين الواقع وحقيقتها تزييف وخداع الشعب البسيط، ونظرة الجزائري للجنس والمرأة.

تربط بينهم علاقات من مستويات مختلفة، تشارك معا في بناء نسيج الرواية من خلال صنع الأحداث والتفاعل معها، مما شكل أرضية لبناء النص الروائي الذي يوهم القارئ بانتسابه إلى الواقع، ويمكن إدراجها ضمن الرواية الواقعية التي برزت إثر الاهتمام بالرواية بحثا ونقدا وتلقيا، فالكتابة الواقعية لا بد لها وأن **"تتمثل الحياة، وتتبع في كتابتها التوالي الحدثي المنطقي الذي يراعي الانسجام مع العالم الخارجي، وتولي اهتمامها للجانب**

[1] الموقع الإلكتروني: http://www.arabicmagazine.com/arabic/ArticleDetails.aspx?Id=1662

المضموني لأن ما تنقله إلى الناس هو الأهم"[1]، كل ذلك في قالب فني أضفى على نصه نوعا من اللذة والمتعة.

أما الشخصيتان الأساسيتان فهما **يونس وسكورا**، هذه الأخيرة كانت تربطها علاقة زواج **بنزيم** أثمرت ولدين، ثم حدث توجه للعلاقة بينهما نحو اللامتوقع وتحولاتها أثارت اختلالات لا تخضع لمنطق العقل والعرف، هذا ما جعل خط السرد يرتقي من مستوى سطحي وبسيط مماثل للحياة الرتيبة إلى مستويات أعلى من التعقد والتأزم فكان الحل بالانفصال وفك الرابطة الزوجية، واستمرت الأحداث في التدرج لتشد انتباه القارئ وتجعله في حيرة ليبحث عن أدق التفاصيل في حياة الشخصيات، كل ذلك مؤطرا بالسرد والوصف كمبدأين من مبادئ الحكي.

وقد جاءت الأحداث مثلما وردت في الرواية بعد اختصارها دون الإخلال بالمسار العام لترتيبها كما يلي:

1- افتتح الكاتب روايته بمشهد البطلة **سكورا** وهي تقف في الشرفة المطلة على ميناء مدينة **الجزائر** تترقب ظهور **يونس الشينوي** أو **يوتزوصن**، تتفرس في وجوه المارة الذين يمشون في الشارع لعلها تعثر عليه بينهم، هذا الغريب الذي أحبته رغم معارضة والديها وسخط جيرانها ومعارفها، أحبته لغرابته التي أثارت فيها نوعا من الاندهاش ومتعة الاكتشاف المستمرة، مقتنعة بفكرة أن الحب نهايته هي الحب، هي حامل منه في شهرها السابع آملة أن يكون هذا الطفل **"أول السلالة الجزائرية الصينية التي ستحكم البلاد مع نهاية هذا القرن"**[2]، لذا تقرر أن تعرف القارئ على حكايتها.

2- يدور حوار بين **سكورا ويونس** في شقته التي اشتراها **"بعد أن قضى سنتين في الإقامة الجماعية المحاذية للورشة، توجد بحي اسمه حي العجائب السبعة أو حي الشناوة. شقة**

---

[1] محمد معتصم، بنية السرد العربي(من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون والاختلاف ودار الأمان، ط1، 2010، لبنان، ص81.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص8.

صغيرة تطل على بحر العاصمة"[1]، تحدثه عن صورة **الصين** في مخيلتها وهي طفلة تصورتها جنة في كوكب آخر، هي بلد طلب العلم كما علمها والدها وكما درسها أستاذ التربية الدينية وكما عرفت في الكتب المدرسية وفي الدروس التي رافقتها منذ الطور الابتدائي وإلى غاية المرحلة الجامعية، تشرع في وصف أجواء الشقة للقارئ فتبدي استغرابها من عادة شرب الماء الدافئ الذي قدمه لها **يونس** في هذا الجو الحار وتظهر إعجابها بقدرته على الحديث بالعربية بحرية وطلاقة وهي التي منعت الحديث بها في بيتهم بقرار من والدها **"بعد مجازر الربيع الأمازيغي الذي جاء ردا على رفض النظام الترخيص لمحاضرة كانت مبرمجة للكاتب مولود معمري بمدينة تيزي وزو"**[2]، وفي خضم ذلك تروي تفاصيل جلوسها في الشقة، تصف موقعها المطل على بحر **العاصمة**، ترتيبها المحكم ورائحة التوابل والبهارات التي تفوح منها، منظر السجادة الصينية المزركشة بألوان وأشكال منوعة وطريقة وضع التحف والكتب على الرفوف، كما تصف هيئة **يونس** في حركته؛ في صمته وابتسامته؛ طريقة ترحيبه بها ومشيه على السجاد وجلوسه على المخدة الذي يشبه الجلوس لإقامة **"تمارين اليوغا وكأنما هو يؤدي صلاة من صلوات ذاك البلد الغريب الواسع الغامض"**[3]، يبادلها هو بدوره الحديث عن سبب مجيئه إلى **الجزائر** بغرض طلب المال والعمل ثم حلمه في تأسيس حزب سياسي يلم أفراد الجالية الصينية المقيمة في الجزائر حتى أنه يحلم بإنجاب ولد يقود هذه البلاد العظيمة، لأن التوقعات تشير إلى أنه **"سيحكم الجزائر رئيس من أصل صيني في الربع الأخير من هذا القرن"**[4]، يصغيان معا إلى الموسيقى فتنسجم هي مع هذا العزف الذي كلما ارتفع ازدادت لذتها بالاستماع كأنها تحلق في جنبات الجنة، ينتهي الحوار بينهما بعد مغادرتها للشقة وقد تجاوزت الساعة منتصف الليل بعدما دهشت **"بهذا العالم**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص12.

الجديد الذي يتأسس في مدينة الجزائر التي ظلت رهينة الثقافة وأسلوب العيش الفرنسيين"[1].

3- يونس يودع طلبا لدى السلطات المركزية **ببكين** من أجل السفر إلى **الجزائر** ويحصل على الترخيص بعد انتظار دام ثلاث سنوات وبضعة أشهر، يشرع في قراءة بعض ما كتب عن هذا البلد البعيد في كتب مختلفة لعله يتعرف على ملامحه، وإثر ذيوع خبر قبوله بالسفر لدى الأقارب والجيران والأصدقاء يجتمع هؤلاء في منزله وكذلك جاره الشيخ الطاعن في السن **من فو تونغ** الذي حدثه عن **"استقباله لبعض الفنانين وقادة الثورة الجزائرية، كان ذلك شتاء العام 1955م، وقد مضى عام على انطلاق الثورة التحريرية ضد فرنسا الاستعمارية، وكيف أنه رافق فرقة مسرحية جزائرية تابعة لجبهة التحرير الوطني بقيادة مسرحي شاب ووسيم اسمه مصطفى كاتب لتقديم عروضها في قاعات ببكين وبعض المدن الأخرى، ولم يخف إعجابه بالمغني أحمد وهبي بشكله الذي يشبه الممثلين الطليان، وأنه هو الذي كان وراء ترتيب كثير من اللقاءات الصحفية لهؤلاء الشباب المملوئين حماسا ثوريا، وحبا لبلادهم وللحرية والعدالة والاشتراكية"**[2].

يستقل **يونس** طائرة من **بكين** إلى مدينة **الجزائر** العاصمة، يصف أجواء الرحلة التي كانت حسبه مريحة رغم طول المسافة، فلأول مرة يسافر خارج بلده **الصين** وأثناء تحليق الطائرة، يتذكر أمه التي لا يعرف هل يحبها أم يكرهها، عن صوتها الغنائي المتميز ورقصها المثير ومغامراتها العاطفية مع بعض مسؤولي الحزب الشيوعي المحليين ويتذكر أباه الذي مات غرقا في إحدى البحيرات ودخول أمه إثر ذلك في حالة من الهذيان وإدمان الكحول ويتذكر عشيقها صاحب مزرعة تربية الحجل، يتحدث عن طفولته كيف تربى على أشعار الزعيم **ماوتسي تونغ** وتلقيه لقصائده الرومانسية، عن قراءته لروايات **مويان** ذات الطابع الشعبي، عن كرهه **لليابان وأمريكا** وحبه للرئيس اليوغسلافي **جوزيف بروز تيتو**، عن حبه للبطاطا المقلية والبطاقات البريدية، تنزل الطائرة على متن مطار **هواري بومدين** على

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص25، 26.

الساعة الخامسة مساء، لأول مرة يضع قدميه على تراب **الجزائر** فيحس كأنه ولد من جديد.

4- يصف **يونس** لحظة وصوله إلى المطار رفقة زملائه فهو لأول مرة يرى سماء مدينة **الجزائر** ويرى أهلها الذين بدوا متشابهين **"لا فرق بين هذا وذاك، الشوارب هي نفس الشوارب، تحت الأنوف التي هي نفس الأنوف، والعيون بذات اللون الأسود والاتساع الدائري المشوه هي ذات العيون في كل الوجوه"**[1]، اختار لنفسه اسم **يونس** كما طلب منه موظف القنصلية حين ركوبه الحافلة، يصف أجواء الطقس المعتدل، الهواء الصافي والمنعش عكس هواء **بكين** الملوث، يعرف القارئ بصديقه **سون باسن** ابن صاحب مزرعة الحجل الذي يشبهه كثيرا حد تسميته بأخيه التوأم ويعتقد بأنه شقيقه من علاقة خفية بين أمه وصاحب المزرعة، أخيرا يصل إلى الإقامة الجماعية رفقة صديقه ويسكنان غرفة واحدة بسرير ذو طابقين.

5- بعد مرور سنتين من إقامته بالجزائر يستعيد **يونس** شريط ذكرياته في إحدى الليالي المطرة بدءا من ابنة عمته التي يحن إليها وكثيرا ما حلم بالزواج منها، يتذكر معها حكاية **مربي الحجل** الذي كان يزوده بكتب الأشرطة المرسومة والمجلات التي وإن كانت قديمة إلا أنها كثيرا ما كانت تسعده وتشعره بالمتعة، كان يأخذها بسرية تامة من السفارات الأوربية المتواجدة **ببكين** كلما استدعته لتسليم الطلبات إليها من الحجل والبيض ثم نهايته المأساوية حينما اقتادته الشرطة السرية إلى المخفر ليعود إثرها **"وقد فقد كثيرا من وزنه ومن عقله أيضا"**[2]، لقد قرر منذ ستة أشهر تعلم العامية الجزائرية رفقة مجموعة من أصدقائه في المركز الأسقفي للدراسات والأبحاث وسط العاصمة وتعلم الحساب أيضا فهو يراه مفتاح العلاقة مع الجزائري، فجأة تحاصر الشرطة المرفقة بالكلاب المدربة الإقامة في منتصف الليل وتفتش غرفته وتصادر جميع أغراض رفيقه **سون باسن** الذي لم يعد إلى الإقامة منذ ثلاثة أيام، كما تعرضه للاستجواب حول علاقته به وعن يومياته وأين يقضي أيامه حين

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص35.

يتخلف عن الغرفة ثم سلمته استدعاء للحضور إلى مخفر **دالي إبراهيم** ومنذ ذلك الحين بدأ يساوره قلق عميق حول مصير رفيقه.

6- يتوجه **يونس** نحو المخفر مصحوبا بالاستدعاء الذي قدمته إليه الشرطة ليلة تفتيش الإقامة، يفكر وهو واقف ينظر إلى حركة السيارات وزحمة الشوارع في مدينة **الجزائر** ويستغرب استمرارها طيلة أيام الأسبوع دون توقف ولا تغير **"كأن الجزائري يشتغل خلف مقود سيارته"**[1]، بينما تكون سالكة ومريحة في حالتين اثنتين: عند إجراء مباراة لكرة القدم أو ساعة موعد أذان الإفطار في شهر رمضان، حينها تبدو المدينة واسعة ومريحة وجميلة أيضا، ثم يستقل سيارة إسعاف تشغل كسيارة للنقل الجماعي، يصغي باهتمام إلى حديث السائق **عبد الرحمن** الذي يتذمر من مشاكله الأسرية والعملية ومن راتبه الضعيف الذي لا يكفيه لتلبية حاجيات أسرته، يروي له السائق خبر مقتل شاب صيني في أحد أحياء العاصمة التي يقطنها الصينيون، يتوجه إليه بنظرات شرسة وغامضة هو والركاب حتى يساوره الشك بسبب هذه النظرات أنه هو نفسه الضحية أو القاتل، بعدما يصل إلى المخفر يدخل قاعة الانتظار ويلتقي بعاملة النظافة **حفيظة** التي استغربت مجيء صيني في هذا الوقت المبكر، يتحدثان معا تروي له قصتها كيف اختطفت من الثانوية واقتيدت عنوة إلى الجبل أين قدمت كفريسة للقادة الإرهابيين، هناك وكيف حملت وفقدت رضيعها الذي تخلت عنه حال هروبها وهي الآن تبحث عنه منذ عشرين سنة، بعد ذلك يقابل **يونس** الشرطي في المخفر، هذا الأخير أخذ منه الاستدعاء وأخضعه للتحقيق ثم أخذ تصريحاته وتوقيعه بخصوص رفيقه **سون باسن** ودعاه يوم الخميس لمعاينة الجثة في المشرحة بمعهد **باستور** وحينما هم بالمغادرة إلتقى **بعبد الرحمن** سائق سيارة الإسعاف، هذا الأخير عرض عليه توصيله إلى إقامته.

7- ينتقل **يونس** إلى شقة جديدة، يأتي يوم الخميس ويتذكر موعده في المخفر فيذهب نحوه مستقلا إحدى حافلات النقل العمومي، يتعرض أثناء ركوبه للسخرية من طرف مجموعة من المراهقين وتلاميذ الثانويات وطلبة الجامعة الذين يضحكون ضحكا جماعيا ويبدون تذمرهم

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص43.

من وجوده معهم، حين يصل يدخل إلى مكتب الضابط رئيس المخفر **فتحي** الذي لمح إليه بضلوعه في قضية مقتل رفيقه **سون باسن**، وطلب منه مرافقته إلى المؤسسة الإستشفائية بمعهد **باستور** من أجل معاينة جثة الضحية والتعرف على هويتها، بعد وصوله يدخل رفقة الضابط والمصور إلى جناح حفظ الجثث ويسحب العامل في الجناح الجثة من البراد ليشاهدها **يونس**، أحس بقشعريرة في جسده فلأول مرة في حياته يشاهد ميتا عن قرب، لم يتعرف على هويتها والمصور يأخذ له صورا في كل الاتجاهات ومن مسافات مختلفة، فجأة تدخل سيدة ذات قد ممشوق وعينين خضراوين أحس **يونس** بتيار كهربائي يمر عبر جسده إنها **سكورا** بطلة الرواية وبداية قصة الحب.

8- بعد رجوع **يونس** إلى مسكنه بدأ يفكر في ملامح الجثة كأنه عرفها لذا قرر أن يعود إلى المعهد ليعيد معاينتها فانطلق في الصباح الباكر، هناك التقى **بعبد الرحمن** السائق بصفته رئيس البوابين في مؤسسة **باستور** حاملا عناقيد من المفاتيح وصوت رجله الاصطناعية يثير غجغجة عالية، شرع يحدثه عن فلسفته في العمل وعن سبب بتر ساقه فهو من الباتريوط أي: **"الحرس البلدي الذي قاد حربا شعبية ضد الإرهاب في الجزائر"**[1]، ومنذ ذلك الحين وهو يحمل ساقا اصطناعية، ثم قاده إلى رواق طويل وأدخله إلى مكتب يقع في وسط الرواق، إنه مكتب **سكورا**، هذه الأخيرة دعته لرؤية الجثة قبل وضعها في التابوت الخشبي وتسميره وحين خروجه سلمته بطاقة زيارتها مدونا عليها اسمها، وظيفتها، المؤسسة التي تعمل بها، ثم غادر.

9- تزور **سكورا يونس** في مسكنه في إحدى الليالي، شرع يحدثها عن طفولته والمشروبات الكحولية الصينية، كيف عمل بالمعصرات في عمر الحادية عشرة، كيف كان يتطوع أيام الآحاد لقطف العنب في حقول الدالية الواسعة وكيفية نقله إلى المعصرات المتواجدة في المنطقة، كيف كانت تشده روائح المعصرات والخمائر ومنظر سواقي عصير العنب وهي تسيل، كما حدثها عن ابنة عمته **نياؤو** التي أحبها وكانت تعلمه الحساب والخط وتدافع عنه أمام أقرانه وكيف تخلت عن حبه من أجل ابن عمه، لما همت **سكورا** بالمغادرة سمعت

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص86.

أصوات شباب تشتمها بالشارع لأنها تقابل رجلا صينيا غريبا بدلا عن جزائري.

10- هذه المرة يتم اللقاء بينهما في مطعم خيمتنا وسط المدينة ويأتي الدور عليها لتعرفه بنفسها فهي من مدينة الجزائر وتنتمي لأسرة عديدة الأفراد، حدثته عن أمها التي أصبحت **"ملتزمة بصيام شهر رمضان بالتمام والكمال، ولم تعد تفرط في صلواتها الخمس اليومية منذ أن دخلت سن اليأس. قبلها كانت لا تهتم كثيرا بالصلاة؛ نظرا لأنها كانت تحب الجنس حبا جما"**[1]، وعن والدها الذي كان مشاركا في تنظيم **جبهة التحرير الوطنية** وكان يعرف العديد من قادة الثورة الكبار وكيف أصبح رئيسا لإحدى بلديات **الجزائر** بعد الاستقلال، حدثته عن بشرتها البيضاء وعينيها الخضراوين بخلاف إخوتها ذكورا وإناثا والذين كانوا جميعا ببشرة سمراء مما جعل الجميع ينظر إليها بنوع من الريبة والاستفسار الخبيثين، ويشك في أنها ابنة جارهم الفرنسي ذو العيون الخضراء والبشرة البيضاء **ميشال تيسي** الذي كان مجاهدا في صفوف جبهة التحرير الوطنية رفقة زوجته وظل متشبثا بتراب الجزائر، لهذا السبب كانت والدتها تستعجل زواجها حتى لا توقظ الفتنة النائمة، مجددا تتحرج **سكورا** رفقة **يونس** من نظرات الاستغراب والتعاليق الساخرة التي يوجهها الزبائن إليها فيقرران معا مغادرة المطعم ويفترقان خارجا كل في اتجاه سيارته.

11- مرة أخرى تلتقي **سكورا بيونس** في مطعم بأحد الأحياء الراقية **بحيدرة** هروبا من النظرات الماكرة والتعاليق البليدة، في هذه المرة يحدثها عن قانون تنظيم النسل في بلاده والذي دفع بأمه لأن ترمي بأخته الصغيرة التي تكبره بسنة واحدة على حافة الرصيف وهي في عمر العشرين يوما ومنذ ذلك الحين سقطت في فخ الكحول ومختلف أنواع المهلوسات هروبا من تلك المأساة، كما حدثها عن حلمه في أن تكون له أخت يجلس إليها ويحادثها ويخاصمها، مرة أخرى يتحرجان من نظرات الزبائن المستنكرة وتعاليقهم الساخرة التي هي نفسها حتى وإن كانت الوجهة مطعما راقيا.

12- تروي **سكورا** للقارئ قصة زواجها، كيف استعجلت والدتها الأمر بسبب بشرتها البيضاء ولون عينيها الأخضر الفاضح اللذان يدلان على أنها ابنة السيد **تيسي** وكيف أن

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص109.

جمالها جلب إليها غيرة أخواتها وغضب أمها كما جذب إليها كثيرا من المعجبين، من بينهم طبيب الأسنان **نزيم** ابن مديرة المدرسة السيدة **طاووس** التي تمتلك شخصية قوية ومؤثرة، ثم عقد قرانها قبل أن تستلم شهادة تخرجها من جامعة الجزائر، دخلت باب الزوجية ففرحت بها حماتها وكانت سيدة بيت بامتياز وكذلك فعل والد زوجها الذي يمتلك ثقافة واسعة، كان البيت **"عبارة عن فيلة كولونيالية بحديقة صغيرة وبعض الأشجار"**[1]، كثيرا ما حدثها والد زوجها عن السياسة والروايات الأدبية ورحلاته رفقة زوجته، بمرور الوقت وجدت **سكورا** نفسها حاملا بمولودها الأول لتضع ذكرا سمته **محند أكلي ــ مالك**، في نفس الفترة بدأت تلاحظ غلبة الجانب الأنثوي في شخصية زوجها وغياب الفحولة المعهودة في الذكر الجزائري.

13- تواصل **سكورا** سرد تفاصيل حياتها الزوجية بدءا من إنجابها لمولودها الثاني **ليليا** وعلاقتها بوالد زوجها السيد **قاسي** الذي كانت تجد متعة في الاستماع إلى أحاديثه الشيقة وكان هو الآخر يجد في اندهاشها لحكاياته وإنصاتها إليه متعة لا تعادلها متعة، ثم تغيرت الأحوال بتقاعد حماتها التي ضيقت عليهما تلك الجلسات، فلم يعد السيد **قاسي** كعادته يعد الشاي بالنعناع ويروي الحكايات والرحلات وعاد ليدمن شرب الكحول، بعدها تقرر **سكورا** البحث عن عمل.

14- تعثر **سكورا** على عمل بمعهد **باستور** بوصية من والد زوجها السيد **قاسي** بصفتها رئيسة مصلحة التكوين، ثم تمت ترقيتها إلى رئاسة مصلحة الأمن والوقاية والجنائز، كما انتقلت إلى مسكن جديد هو في الأصل ملك لحماتها، أثارت تصرفات زوجها الغريبة انتباهها فهو**"لا يعود إلا في ساعة متأخرة من الليل؛ مخمورا تارة، ومتعبا تارة أخرى"**[2]، يضع عطورا أنثوية ويلبس ثيابا بألوان مثيرة كالأحمر والوردي والبنفسجي، كما بدأت علاقتهما الزوجية تتوجه نحو الفتور فلم يعد يطلبها للفراش إلا عابرا، إلى جانب أنها تحاول حل مشاكل المراهقة لدى طفليها **محند أكلي** الذي عثرت في جيوب معطفه على الحشيش

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص145.

وتسبب في سجن نفسه بسبب قيادته السيارة مخمورا وكذا **ليليا** التي توقف جسدها عن النمو ولم تبد عليها علامات البلوغ كما عند الإناث، ثم تكتشف شذوذ زوجها وخيانته لها في غرفتهما حينما تجده في إحدى الليالي عاريا في أحضان رجل غريب فتقرر الانفصال عنه وإنهاء الرابطة الزوجية.

15- عبد الرحمن يزور مخفر الشرطة تلبية للاستدعاء الذي وصله من رئيسها ويدخل مكتب الضابط الرئيس، هذا الأخير أعرب له عن حاجته إليه في البحث عن حل لمسألة عويصة لا يقدر على حلها إلا هو مقابل منحه رخصة شفوية غير مكتوبة للعمل كسائق أجرة بسيارة الإسعاف على خط **دالي إبراهيم** ـ ساحة أول ماي، هذه المسألة تخص موت ذلك الصيني **سون باسن** صديق **يونس** حيث يخشى أن تتحول إلى مسألة سياسية مركزية خاصة مع اقتراب زيارة الرئيس الصيني إلى الجزائر في غضون أشهر قليلة، يبدو أن الإشكالية تكمن في عدم عثور الشرطة على مقبرة تقبل أن يدفن فيها هذا الصيني بسبب عدم انتمائه لأي ديانة، يفكر **عبد الرحمن** في طلب المساعدة من ابن عمه وشقيقه من الرضاعة **زوهير أورابح** الذي يعمل رئيسا لبلدية **بني فرطاس** التي **"تبعد بحوالي أربعمائة وخمسين كيلومترا عن العاصمة، بلدية على الحدود الغربية مشهورة بالتهريب، تهريب البنزين والويسكي والحشيش والبنائين وحرفيي التبليط القادمين من فاس ومكناس، والذين يتم تشغيلهم بطريقة غير شرعية وبمقابل زهيد، في بناء وتزويق الفيلات الجديدة"**[1]، ابن عمه هذا لن يرد له طلبا ودفن جثة صيني بإحدى مقابر القرية ليس بالحدث المهم، يتصل **عبد الرحمن** بابن عمه هاتفيا ويخبره بأن هناك شيخا صوفيا عالما كبيرا جاء من بلد العلم والعمل وقد توفاه الله في **الجزائر**، وأنه فكر في أن تحظى قريتهم بشيخ يعمرون عليه ضريحا بقباب ويجعلوه مزارا للمؤمنين **"وبه تزيد البلدية جاها ووقارا، وترفع عنها عين الدرك والأمن، وتزداد تجارة التهريب، وينعم الساكنة ببركته، إذ يبسط جناحه عليها بالرحمة والدعوات الحسنة"**[2]، يوافق **زوهير** على الأمر مما جعل **عبد الرحمن** ينقل الجثة إلى القرية

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص158، 159.

[2] المصدر نفسه، ص160، 161.

ويصل إليها بعد نصف نهار من السير تقريبا بعدما تهيأت القرية لاستقباله في خشوع وإقامة الصلوات وترتيل القرآن الكريم دون انقطاع، والقرية كلها تلهج بذكر قصة **الحاج الشينوي**، وفي الغد بعد صلاة الظهر تم دفن الجثة تحت أنظار ومراقبة السلطة العسكرية.

16- سكورا تقرر تعلم اللغة الصينية بدءا **"بلغة العاطفة، الكلمات المعبرة عن الحب والجسد"**[1]، تمر ببعض المكتبات وتسأل عن كتاب مبادئ تعلم الصينية **"اللغة التي بها يحلق الصيني، بها يذوق عسل الجسد"**[2]، تقرأ بنهم كل ما يسقط بين يديها من الكتب الصينية المترجمة إلى الفرنسية، تسجل موسيقات **الصين** المختلفة وتستمع إليها باستمرار في السيارة وقبل النوم وحتى في وقت القيلولة وفي مكتب العمل، تتصل بصديقة لها تشتغل مترجمة ودبلوماسية لدى سفارة **فنزويلا** تدعى **ليندا الحواس** لعلها تدلها على وسائط تكنولوجية لتعلم اللغة الصينية.

17- عبد الرحمن يغادر بلدية **بني فرطاس** بعد أن قضى بها ثمانية أيام والتي **"بمجرد أن ووري فيها الشيخ الحاج الشينوي تغير اسمها، لتصبح على ألسن الجميع: قرية الحاج الشينوي"**[3]، في طريقه إلى **العاصمة** يصغي إلى الناس الجالسين في المقاهي والمستقلين سيارة الإسعاف الخاصة به فإذا بهم يتبادلون الأحاديث حول أصل **الحاج الشينوي** وقصة مجيئه إلى الجزائر وموته ببلدية **بني فرطاس** ودفنه بها، تمنى لو بقي في القرية **"لينذر حياته خدمة لضريح الحاج الشينوي، الذي منه تطلع البركات والمال وهو طريق الجنة"**[4]، يمر برئيس المخفر ليقدم إليه تقريرا شفويا مفصلا عن مراسيم الجنازة فيأمره هذا الأخير بالاختفاء من المدينة نهائيا وفورا نظرا لتعقد الأمور عقب دفن جثة الصيني، فالبلاد على حافة الفتنة بسبب كثرة الإشاعات **"الصحف والساسة والوزراء، الجميع يتسابق لزيارة الضريح ويقترح المساعدة والهبات والزكاة والعطايا"**[5]، يشير عليه أن يتواجد بالقرية ليراقب

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص170.

[2] المصدر نفسه، ص172.

[3] المصدر نفسه، ص181.

[4] المصدر نفسه، ص182.

[5] المصدر نفسه، ص188.

زوار الضريح من الطبقة العليا، فالسلطات تتخوف من**"أن يرحل جميع الصينيين المتواجدين في المدن الجزائرية، والذين يقدر عددهم قرابة النصف مليون القرية إلبني فرطاس (..) فيؤسسوا هناك مملكة أو حزبا أو مقاطعة تخلق لنا مشكلة"**[1].

يغادر **عبد الرحمن** المخفر عائدا إلى معهد **باستور** ويمر على مكتب **سكورا**، حدثها عن الإشاعات التي تدور حول جثة الصيني، استغربت اهتمامه الشديد بأخبار السياسة ليخبرها أنه سيعود إلى القرية في الغد**" لمعاينة ما يحدث من إشاعات بدأت تعكر صفو الحياة السياسية في البلاد"**[2].

18- تزور **سكورا يونس** في شقته، يرحب بها بعد أن أعد لها أكلات صينية من صنع يديه يشربان معا ماءا دافئا، تروي له مجددا قصة ابنتها **ليليا "التي تبلغ من العمر ستة عشر عاما وبضعة أشهر، ولم ينبت لها نهدان يناسبان عمرها ولم تجرب ألم العادة الشهرية، حيث أنها أصبحت معقدة نفسيا تميل إلى العزلة"**[3]، بينما حدثها هو عن سكان البناية الصينيين الذين اشتروا جميع الشقق فيها وعن تعلمه للغة الأمازيغية التي بدت له يسيرة وبسيطة، يتناولان مشروبا كحوليا صينيا قويا، يرقصان معا ثم يأخذها في أحضانه ويمارسان الحب معا.

19- في صباح الغد تعود **سكورا** إلى العمل في مكتبها ورأسها مصاب بالدوار، تحاول استعادة تفاصيل سهرة الأمس مع **يونس الشينوي**، تفكر في الشيء الذي جذبها إليه وجعلها تذهب في البحث عن مغامرة عاطفية جسدية، إنها الغرابة والغموض، تتذكر كيف أمسك يديها يوم لقائهما في مطعم المراح أول مرة **"وأسكنها راحتي كفيه الصغيرتين ذات الأصابع الناعمة النابتة بانسجام على أطراف الكف"**[4]، واكتشفت من حديثه حبه للأدب والموسيقى والتكنولوجيا والرياضيات، وبعد افتراقهما تدخل مقهى للأنترنيت وتفتح على محرك غوغل

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص191.

[3] المصدر نفسه، ص198.

[4] المصدر نفسه، ص205.

بحثا عن **"مقالات تتحدث عن علاقة الصيني بالجنس والمرأة والجسد"**[1]، تتحدث عن تضييق أمها عليها منذ عودتها إلى البيت مطلقة، فهي تراقب حركاتها وتلاحظها كشرطي لا تنام لها عين، تتذمر من نظرة الذكر الجزائري للمرأة **"إنه خشن ومنافق وكذاب وأناني لا يحب في المرأة سوى تلك التي تخدمه، المرأة إما عبدة أو أم"**[2]، وممارسة الجنس مع الرجل الجزائري **"هي ممارسة التابعة والمتبوع، الجار والمجرور، المهيمن والمهيمن عليها، السفاح والقتيل"**[3]، أما ممارستها مع الغريب فإنها تحقق **"الحرية الكبيرة، فيها اكتشاف بستان الجسد المثنى، عسل جسد الأنا وشهد جسد الآخر(...) هو التحرر من الثقافة الذكورية التسلطية التي تجعل المرأة في مرتبة المذعنة الخانعة"**[4].

تخلص **سكورا** إلى أن دخول مغامرة عاطفية مع غريب هي مواجهة للغربة التي نعيشها في هذا الزمن القاسي، فالبحث عن الغريب هو**"بحث عن بداية اكتشاف العالم بعين الإنسان، لا بعيني الرجل الجزائري"**[5].

20- يزور **عبد الرحمن سكورا** في مكتبها، يشرع يحدثها عن غزو الصينيين للبلاد من كل الجهات: الاقتصاد، الصناعة، التجارة والنساء، يفيدها مما جاء في الجرائد من أخبار الاشتباكات بين صينيين وجزائريين في حي **الشناوة** الذي يقيم به **يونس** مما جعلها تشعر حياله بالقلق وتتحسس وجوده في قلبها، تحاول إخفاء مشاعرها وقلقها عن **عبد الرحمن** الذي شعرت **"وكأنما كان يتمنى أن يرحل هذا اليونس ومعه جميع الصينيين"**[6] كي يجرب حظه حظه معها، كما روى لها أخبارا عن أكل الصينيين للكلاب وللدواب الغريبة مما جعلها تشعر بالغثيان فأسرعت الذهاب إلى دورة المياه لتفرغ ما في بطنها وتغسل وجهها بماء بارد، حين

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص207.

[2] المصدر نفسه، ص210.

[3] المصدر نفسه، ص211.

[4] المصدر نفسه، ص211، 212.

[5] المصدر نفسه، ص212.

[6] المصدر نفسه، ص216.

عودتها إلى مكتبها وجدت **عبد الرحمن** قد غادر فارتاحت لذلك وتذكرت حبها **ليونس** وتربعه على عرش قلبها رغم حكايات **عبد الرحمن** المقززة.

21- عبد الرحمن يذهب إلى قريته **بني فرطاس** بعد أن قرر العودة للإقامة فيها للإشراف على الضريح، يتذكر أيام طفولته وحكاية أمه مع **خالع الأضراس** وكيف توقف قلبها لأن نزيفا حدث في مخها من شدة خلع الأضراس مما تسبب في قتلها، تذكر أجواء إقامة صلاة الاستسقاء في قريته أيام الطفولة بعدما صادف إقامتها في ذلك اليوم وحكاية عجل السقي ذو اللون الأصفر الذي كان سببا في نزول الأمطار وهنالك التقى بابن عمه **زوهير** الذي كان منزعجا لوجوده هو الآخر هناك وأخبره بقراره القاضي بالعودة إلى القرية، لكن هذا الأخير نصحه بالرحيل لأن رأسه مطلوب لقتله شخصا من القرية منذ عشرين عاما.

22- مرة أخرى تلتقي **سكورا بيونس** في مطعم **خيمتنا**، يتناولان الطعام معا ثم يغادران المطعم كانت الساعة قد تجاوزت الواحدة صباحا، ركبا سيارة صغيرة وسارا خارج المدينة ودخلا في غابة وأوقفا السيارة ليمارسا الحب فيها، وقد أعجبت بقدراته الجسدية في إشباع رغبات الجسد.

المطلب الثالث: نمط بناء أحداث رواية الملكة

من خلال توالي الأحداث يتبين أن العلاقات الجامعة بين الأطراف الثلاثة تمر عبر شخصية **سكورا** لأنها العنصر المخالف للعنصرين الآخرين، أنثى في مقابل رجلين، تتصل **سكورا بنزيم** برابط الزوجية وهو رابط مقدس لا يخترقه الشك والريبة لأن مجتمعنا يسود فيه اعتقاد جازم بأن خلاص المرأة يكمن في زواجها من رجل يسندها ويحميها، لكن الكاتب ينتقل بالحكاية من مستوى الاطمئنان والثبات إلى مستوى الاضطراب والخلخلة حينما يزرع الشقاق بين الطرفين، فيتمكن من تحقيق العقدة في نصه من خلال الحدث الآخر الذي سيعمق مأساة **سكورا** عندما تكتشف أن زوجها شاذ ويخونها فتقرر الانفصال عنه، لكن منتهى التحول يقف عند الحدث التالي بدخول طرف ثالث هو **يونس الشينوي**، الرجل الصيني القادم إلى الجزائر بغرض العمل كمهندس مشرف على مشروع بناء حي سكني برفقة مجموعة من العمال بعضهم مهندسون وزراعيون وبعضهم الآخر معماريون وذوو أعمال يدوية، جميعهم تابعون لشركة بناء صينية من ضواحي **بكين**، مناقض للأول يحمل

كل الصفات الإيجابية التي تحتاجها البطلة لتحقق سعادتها وترى من خلالها معنى الرجولة وتتوافق مع طموحاتها وهي التي عانت من عقدة الرجل الجزائري.

أما النهاية فقد كانت واضحة فكريا لكنها في الحقيقة مفتوحة على كل الاحتمالات لأن الوقائع ليست محددة المآل فقد يعود **يونس** وتستمر العلاقة، وقد يتزوجان، وربما لا يتزوجان، وماذا عن مصير الجنين؟ فالقصد من إبقائها مفتوحة هو إفساح المجال للقارئ ليبرز قدراته الفكرية على التخمين والتحليل ووضع تصور للنهاية بوصفه مشاركا في العملية الإبداعية، فهو لا يعتمد على المؤلف لإدراك ماغمض بل يبحث عن الحقيقة بنفسه هذا ما يحقق قصدية العمل الروائي المعاصر الذي يسعى إلى تفعيل مشاركة الأطراف الثلاثة: القارئ، المبدع والنص.

تباينت أحداث الرواية حسب أهميتها بين رئيسية شكلت نقاطا حاسمة في مسار الرواية بحيث حولت مستوى السرد من السير الخطي الأفقي إلى مستوى أرفع، مثل:

- ✓ . زواج **سكورا** من نزيم.
- ✓ . حصولها على عمل في معهد **باستور**.
- ✓ . اكتشافها لشذوذ زوجها وخيانته ثم طلاقها منه.
- ✓ . موت الصيني **سون باسن** وقدوم **يونس** إلى المعهد لمعاينة الجثة.
- ✓ . لقاء **سكورا ويونس** في مصلحة حفظ الجثث.

وأخرى فرعية أقل تأثيرا من الأولى ويمكن اعتبارها مكملة لها، منها:

- ✓ . اجتماع أقارب **يونس** في منزله لتوديعه قبل سفره إلى الجزائر.
- ✓ . لقاء **يونس** بعاملة النظافة **حفيظة** في المخفر.
- ✓ . انتقال **يونس** إلى شقة خاصة.
- ✓ .زيارة **عبد الرحمن لسكورا** في مكتبها.
- ✓ . سجن **مالك** ابن **سكورا** بسبب قيادته السيارة مخمورا.

أما التنظيم الداخلي للنص والمعروف بالحبكة أو العقدة التي تعرف في أبسط معانيها بأنها **"حدث يقود إلى حدث آخر"**[1]، فقد كانت محكمة الوضع وتطورها في بعض الأحيان أدى إلى تلاشي الأزمة كما حدث عند اكتشاف **سكورا** لشذوذ زوجها فكان الطلاق سببا لتلاشيها، وفي أحيان أخرى أدى إلى تفاقمها في حياة الشخصية مثل غياب **سون باسن** شقيق **يونس** عن مسكنهما مدة ثلاثة أيام مما أدى إلى محاصرة الشرطة للمكان وتفتيشه وتوجيه استدعاء **ليونس** كي يحضر إلى المخفر، بالإضافة إلى أنه يمكن اعتبار حبكة رواية **(الملكة)** من نوع الحبكة الناجحة وهي التي **"تتعرض فيها أهداف البطل لكثير من الصعوبات، والعراقيل، التي تحاول منعه من تحقيق ما يرجوه لكنه في النهاية ينجح في تحقيق الهدف"**[2].

تجدر الإشارة إلى أن الروائي استند في سرد أحداث روايته على إحدى الطرق الحديثة التي تنطلق من عرض نقطة النهاية ثم العودة إلى الماضي بخلاف ما كان يشيع في الرواية التقليدية التي كانت تتخذ طريقة خطية تتسلسل فيها الأحداث بطريقة منطقية بحيث يتدرج الروائي في بنائها بدءا من التمهيد إلى أن تبلغ مرحلة التأزم والتعقد ثم تكون النهاية وانحلال العقدة.

كما تعمد تقمص دور شخصياته متحدثا بلسانها في كل فصول الرواية موظفا ضمير المتكلم وذلك لإبراز وجهة نظره الخاصة من جهة، وليحلل أقوال وأفعال وأوصاف شخصياته من جهة أخرى.

اعتمد الكاتب في نسج تفاصيلها ورسم لوحاتها المشهدية على الواقع كمرجع معتمدا على عنصر التشويق المفتعل وإثارة انتباه وفضول القارئ حتى يخيل إليه أنها أحداث قريبة الاحتمال وأن الشخصيات حقيقية، مستغلا مقدرة الرواية على رصد عالم الإنسان والتدقيق في تفاصيله وأسراره ومختلف امتداداته **"لكن بوسائط جمالية وفنية تفرضها سلطة السرد**

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، لبنان، ص216.

[2] المرجع نفسه، ص221.

وفعل التخييل، هكذا تستدعي الرواية عالما متخيلا، فتشكل مرجعية نصية تبدو ممكنة التحقق، بالرغم من كونها مرجعية أنتجها التخييل"[1].

كما أن تراتب الأحداث يبين لنا أن الكاتب لم يختر بناء روايته على النمط التقليدي القائم على وحدة المادة الحكائية والتسلسل المنطقي للأحداث، بل اعتمد طريقة توزيع محتوى الرواية وتفريعها على عدة فصول بلغ عددها اثنين وعشرين فصلا، يتضمن كل واحد حدثا معينا وهي طريقة لتبطيء الحكي[2]، في الكتابة السردية المعاصرة، تسهم في تنظيم المحتوى ووقف التدفق المسترسل للرواية وتوهم بتفكك المادة الروائية.

الخلاصة من هذا النظام هو أن الكاتب سرد روايته عبر تسليم خيط السرد لشخصياته ليبني حولها عوالما قابلة للتشكل والتطور، فضلا عن تأكيده أن الرواية ليست نتاجا للخواطر والأفكار فحسب، بل هي بناء سردي متماسك وعمل ذهني منظم يستند على التصميم والتخطيط، عالم متخيل لكنه يحيل إلى واقع تخييلي يوهم القارئ بتخيله والتفاعل معه وتصديقه.

المبحث الثاني: بنية الشخصية

المطلب الأول: مفهوم الشخصية وتصنيفاتها

أولا: مفهوم الشخصية:

اعتبرت الدراسات السردية الحديثة أن الشخصية مكون سردي محوري لبناء النص السردي الروائي لذلك أولتها حظا وافرا من البحث والتنقيب، إذ أن**"وجودها داخل السرد لا يكون عبثا بل بقصدية عميقة"[3]**، كما يستحيل عزلها عن عالمها الذي وضعها فيه الروائي أو الكاتب **"وبالتالي فهي مكون أساس في العالم الروائي المتخيل"[4]**، وهذا ما يجعل

---

[1] عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، مكتبة النقد الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، 2013، الأردن، ص15.

[2] ينظر: محمد معتصم، بنية السرد العربي(من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، لبنان، ص105.

[3] نور الهدى العيفة، مذكرة دكتوراه: بناء الشخصية في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح، إش: عبد العزيز بوشلالق، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2021/2020، ص10.

[4] محمد معتصم، المرجع نفسه، ص120.

وجودها ضروريا لنسج الأحداث، إذ من غير الممكن أن تكون هنالك **"شخصية خارج الحدث كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية"**[1]، وللتأكيد على أهميتها فقد عدت إلى جانب الحدث**"عمود الحكاية الفقري، لذلك تدرس في إطار الحكاية"**[2]، ويبدو أن براعة الكاتب في إنشاء شخصياته ومهارته في بنائها **"تبقى الشرط الأساس لإبداع رواية تكتب لها الحياة والديمومة"**[3].

إضافة إلى أن حقيقة كونها عنصرا من عناصر النص فإن ذلك يجعل إدراكها مرتبطا **"بإدراك العناصر الأخرى التي يتكون منها النص الروائي كالمكان والزمان والسرد..."**[4]، فالشخصيات الروائية تعيش داخل النص بناء على تشاركها في بناء شبكة لا متناهية من العلاقات التي تتعدد وتتغير وتتجدد حد التشعب، حتى غدت صورة من صور التعرف عليها، فالشخصية عند **تودوروف Todorov" تعرف بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى"**[5]، وهو نفس ما يذهب إليه **فيليب هامونPhillipe Hamon** في حديثه عن الأدوار التي تلعبها الشخصيات حسب صفات الثبات والتحول والتي نراها منعكسة على مستوى البناء السردي للرواية، وتطورها يجعل منها أمرا أساسيا في تحديد أهمية الشخصية لكنه غير كاف، لذا ينبغي تحديد موقعها في العمل السردي انطلاقا من **"العلاقات التي تنسجها مع**

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية) منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، لبنان والمغرب، ص218.

[2] مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، إش: محمد القاضي، مكتبة الأدب المغربي، ط1، 2010، سوريا، ص270.

[3] ثائر زين الدين، في دروب السرد(دراسات تطبيقية في القصة والرواية)، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، سوريا، ص180.

[4] مفيد نجم، كائنات من ورق(الشخصية الروائية في روايات إماراتية)، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد67، 2011، ص14.

[5] عبد الوهاب الرقيق، في السرد(دراسات تطبيقية)، منشورات دار محمد علي، المطبعة الأساسية، ط1، 1998، تونس، ص144.

الشخصيات الأخرى أيضا"[1]، فأهمية الشخصية تنبع من قدرتها على تأدية دورها في التأثير على مجرى الأحداث من جهة ومدى اتساع علاقاتها وتنوعها من جهة أخرى.

ونظرا لاستخدامها في أضرب عدة من الفنون كالشعر والمسرح والسينما إلى جانب القصة والرواية فقد استعصى على دارسي الأدب الإمساك بمفهوم يحيط بها مما جعلها **"بشكل متناقض الصنف الأكثر غموضا في الشعرية"**[2]، إضافة إلى أنها تمتاز بكونها مزيجا يجمع بين الحقيقي والمتخيل **"هي وهم واقعي أو واقع وهمي. بالإيهام تنشأ سمة الواقعية فيها وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي هي شبه إنسان أو هي صورة تخييلية منه، ليست الشخصية إنسانا لأن حقيقتها نصية"**[3]، لقد ترتب عن هذا التصور خلط بين مفهوم الشخصية في العمل الأدبي والشخص في الواقع مما سبب تشابكا على مستوى الفهم، لذا سعى الدارسون إلى فك هذا التشابك ودعوا إلى التفريق بين كونها كائنا ورقيا متخيلا وبين كونها شخصا حقيقيا، فهي ليست **"إنسانا وليست ورقا وإنما هي حصيلة التواشج بين البشري واللغوي"**[4]، فهي على الرغم من كونها بنية تخييلية إلا أنها تحيل على مرجع واقعي **"باعتبار أن الرواية تنهض من المجتمع، أي أن ثمة معادلا لها في الكون الواقعي. هذا المرجع هو الكائن البشري، والدليل على ذلك هو وسم الشخصية باسم علم عند العديد – إن لم نقل كلهم – من الروائيين، بل إن البعض منهم يطلقون على شخصياتهم أسماء كشخصيات تاريخية"**[5]، أضف إلى أن وجود مؤلف حقيقي للنص الروائي وكذا قارئ حقيقي أيضا يساهمان في تحقيق حضور الشخصية في العمل الروائي وهذا يعني **"أن بناءها الفني**

---

[1] فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، منشورات دار الحوار، ط1، 2013، سوريا، ص17.

[2] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 71.

[3] عبد الوهاب الرقيق، في السرد(دراسات تطبيقية)، منشورات دار محمد علي، المطبعة الأساسية، ط1، 1998، تونس ص127.

[4] المرجع نفسه، ص128.

[5] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، ط1، 2012، سوريا، ص08.

وتلقيها الجمالي مرتهنان بشخصين حقيقيين يوجدان أو وجدا في الزمان والمكان الفعليين، وهكذا، فالشخصية التخييلية نتاج غير مفارق للواقع بكل تناقضاته ومفارقاته. إن الرواية تعبير عن الإنسان. ولكن من هو الإنسان؟ تلك هي المسألة"[1]، فالشخص ككائن حي**"ينتمي لما هو واقعي وحقيقي لا متخيل، له تاريخه وماضيه. أما الشخصية فليس لها ماض ولا مستقبل"**[2]، كما أنها تختلف عن الأشخاص في الواقع في كونها مجرد بنية تخييلية يختلقها **"المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها، وتؤدي القراءة الساذجة، من جانبها إلى سوء التأويل ذاك حين تخلط بين الشخصيات التخييلية والأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما"**[3].

قد يلجأ الروائي أحيانا لأن يختار شخصياته من واقعه الاجتماعي لكن **"ما إن يدخلوا الحكاية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص. مادام الكاتب لا يكتفي بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إعادة إنتاج، ويشحنها بحمولة جديدة تسير في الخط الذي يرسمه لها النص، لا الذي يمليه واقعها خارج حدود الحكاية"**[4].

وينبغي القول أن الكاتب حينما يضطلع ببناء شخصيات روايته في نص يبدعه من وحي خياله فإنها تنوب عنه في إبراز الصراع الفكري الذي ينتابه باعتباره شخصا اجتماعيا مثقفا لابد وأن يبدي وجهة نظره تجاه القضايا التي تثيره، لذا فهو يستلهم هذه الشخصيات من الواقع المبني في ذهنه على وعي قائم مترسب ومتجذر بفعل ظروف عدة: تاريخية واقتصادية ودينية وغيرها، فيضفي عليها طابعا بشريا يحولها من كائن ورقي إلى إنسان حينما يسقط عليها أسماء وصفات تحيل على أشخاص حقيقيين في الواقع **"ويتجسد هذا**

---

[1] **فاسون جوف، أثر** الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، ط1، 2012، سوريا، ص08.

[2] عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات، العدد54، 2004، ص 365.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، لبنان والمغرب، ص218.

[4] المرجع نفسه، ص 365.

الصراع الفكري، في النص الروائي، من خلال الشخصيات اللغوية الورقية التي يحكم الكاتب صنعها نفسيا واجتماعيا وأخلاقيا وفكريا حتى تضطلع بالتعبير عن الانفصام الوجودي والشعوري الذي ينتابه حيال العالم الاجتماعي"[1].

عادة ما يستتر الكاتب خلف قناع الشخصية المحورية لتنوب في حديثها عنه وتعبر بلسانها عن وعيه الاجتماعي، حيث تدخل الشخصية في نزاع أفعالي وكلامي مع غيرها من الشخصيات **"لتعرب عن تأملاتها في الإنسان والحياة. إضافة إلى دخولها في جدال نفسي حاد تسائل فيه ذاتها باستمرار رامية إلى نقد آرائها وتصحيح أخطائها وإعادة صياغة خواطرها. إن الشخصية الروائية أيقونة أدبية يتوسل بها الكاتب التلميح أو التصريح بحقيقته التي تتوزع بين الصراع الخارجي مع المجتمع والعالم والصراع الداخلي مع مبادئه وإنسانيته"**[2].

كما لا يمكن إنكار أن القيم الإيديولوجية التي يحملها أي نص روائي تتكشف للقارئ من خلال ما تبوح به الشخصيات في حواراتها ومواقفها وآرائها، ومن هذا المنطلق فإنها تعد **"جزءا مهما في الكشف عن طبيعة هذه القيم وتجليها، لأن هذه الشخصيات في حركتها وتلفظها داخل العمل الروائي، تأتي للكشف عن خلفيات أسست سابقا، فالشخصية قد تكون ممثلة لطبقة معينة أو لتوجه ثقافي خاص ومن ثم تغدو نموذجا كاشفا عن طبيعة هذه القيم"**[3].

لكن الرواية كتعبير فني تنشد تجسيد الحياة الإنسانية حينما تجعلنا كقراء نعمل فكرنا ونستدعي مخزوننا الثقافي كي ننشئ في أذهاننا صورا متخيلة، فإنها تقرب إلينا الشخصية من الإنسان الحقيقي بشكل أعمق وأخصب، لذا كان التشخيص **"هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم**

---

[1] سيدي محمد بن مالك، الثورة الجزائرية في الكتابة الروائية بين التخييل والإيديولوجيا، مجلة المعرفة، العدد594 ،2013، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص64، 65.

[3] عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص40.

البشر ومعايشتهم"[1]، وعلى مستوى التحليل البنيوي فقد اعتبرت الشخصية دليلا له وجهان: أحدهما دال والآخر مدلول، حيث تكون الشخصية بمثابة دال **"من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة – تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"**[2].

إن القارئ معني بالكشف عن هوية الشخصية وتكوين صورة عنها، وكلما تعددت القراءات تعددت التحليلات المقدمة وتباينت أوجه الشخصية الواحدة **"ويعتبر البنائيون هذا مزية من مزايا التحليل الذي يأخذون به لأنه في نظرهم يجعل الحكي غنيا بالدلالات"**[3]. ويكون هذا انطلاقا مما يخبر به الراوي حينما يقدم صفات شخصية ما حيث يتسم بالموضوعية فيما يصفه، لذا يبدو أكثر مصداقية لدى القارئ، أما ما تخبر به الشخصيات عن بعضها البعض فيكون أقل مصداقية بالنسبة للقارئ لأنها تخضع لأهوائها وتقلباتها وعقدها وطبيعة العلاقات بينها، فأحيانا يبدو وصفها مزيفا قريبا من الكذب وأحيانا أخرى يبدو صادقا يدعو إلى كسب الثقة، إلى جانب ما يستنتجه القارئ نفسه من أخبار من خلال سلوك الشخصيات في مواقف معينة أو من خلال ما تقوله وما تفعله وما تتصف به أيضا.

كانت الشخصية في الأعمال القصصية القديمة كالخرافة والأسطورة والملحمة وغيرها تقدم مباشرة من طرف الراوي **"الذي يتحدث عنها، ويذكر لنا أفعالها البطولية الخارقة"**[4]، منتسبة إلى عالم الخيال البعيد كل البعد عن عالم الإنسان الحقيقي، لذا اقتضى الأمر توظيف ضروب من الشخصيات بصفات ثابتة لا تتغير فالشخصية النموذجية **"تتميز**

---

[1] روجر. ب. هنكل، قراءة الرواية(مدخل إلى تقنيات التعبير)، تر: صلاح رزق، مكتبة النقد الأدبي، ط2، مصر، ص216.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص177.

بطابعها العام وجمعها لخصائص طبقة بكاملها، بحيث يجسد الكاتب القيم الفكرية، والتقاليد الاجتماعية، والمعاناة النفسية لهذه الطبقة في إهاب تلك الشخصية"[1]، فالنبيلة بأخلاقها الجيدة للمأساة والوضيعة بأخلاقها الدنيئة للملهاة أما الأسطورية فهي للملاحم والخرافات، هذه النمطية والنمذجة المثالية جعلت تلك الشخصيات تتسم بالبساطة وتبتعد عن التعقيد نظرا لثبوتها على صفة واحدة معينة في الإنسان فهي**"إما أن تكون تجسيما مثاليا لفضيلة من الفضائل، أو تجسيدا لنقيصة من النقائص"**[2]، لكن هذا التحديد والثبوت بدأ بالتلاشي مع التغيير الذي أصاب شخصيات النوع القصصي الجديد ممثلا في الرواية، حيث غدت تابعة لمفهوم الحدث لا تنفصل عنه وبدت أقرب إلى الواقع وأكثر نموا وحركية مما هي عليه فيما سبقها من الأنواع.

في القرن التاسع عشر استقل مفهوم الشخصية عن الحدث **"جاء هذا التحول نتيجة للقيمة التي منحت إلى الفرد مع الثورة البورجوازية"**[3]، وفي بداية القرن العشرين ظهرت الرواية الواقعية ورافقها التصور النفسي، إذ ارتبط مفهوم الشخصية بعلم النفس لتزايد الاهتمام بالذات الإنسانية وأصبحت تعرف بأنها نتيجة لتفاعل مجموعة الصفات الجسمية الظاهرة والشعورية الباطنة والسلوكيات التي تترجمها الأخلاق، حيث **"ساد التشكيك في كل شيء، وساد الاعتقاد في لاجدوى الوجود. ولعل ما شاب حقيقة الشخصية من خلط تمثل في عدم التمييز بين الشخصية كمكون تخييلي والشخصية كذات فردية أو كجوهر سيكولوجي. ولقد ساهم في ذلك نقاد الأدب المتوسلون التحليل النفسي، مما أدى إلى المبالغة في تناول الشخصية"**[4]، فكان المونولوغ أو تيار الوعي طريقة جديدة وفعالة لتقديم الشخصية والكشف عن عالمها الباطني **"نظرا لاهتمامهم بالتعبير عن كل ماهو شخصي، وفردي، بعيد عن**

---

[1] مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد(المنطلقات والمشاريع)، إشراف وتنسيق وتقديم: اليامين بن تومي، منشورات ضفاف ودار الأمان والاختلاف، ط1، 2014، ص196.

[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص176.

[3] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، ط1، 2012، سوريا، ص07.

[4] المرجع نفسه، ص07.

النمذجة، وهذا بطبيعة الحال، يلقي بالأضواء الكاشفة على الحياة الداخلية، والخاصة للشخوص"[1]، ومرد هذا الاهتمام من طرف الروائيين بالغوص في أعماق الشخصية وأبعادها الداخلية والخارجية إنما غرضه تحليل الأحداث وتفسير طبيعة العلاقات التي تنسجها مع غيرها وتبرير سلوكياتها.

لقد اعتبرت الشخصية في الرواية التقليدية كائنا حيا له وجود فيزيقي، فكان لزاما أن توصف **"ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي"**[2]، أما في الرواية الحديثة فقد اعتبرت الشخصية بنية تخييلية أو مجرد كائن ورقي **"قابل للاختزال بصرامة إلى علامات نصية"**[3]، تتجلى في النص السردي كوظيفة أو دور أو علامة، لكن تم إسقاطه على واقع الشخص فبدت قريبة في صفاتها وتنوعها وعلاقاتها ومواقعها الاجتماعية كما هو عليه الحال في واقع الإنسان الحقيقي.

كانت البداية مع جهود الشكلانيين الروس خاصة **فلاديمير بروب** الذي درس الحكاية الشعبية الروسية في كتابه مورفولوجيا الخرافة واستخلص إحدى وثلاثين وظيفة، تلتها جهود البنيويين خاصة الفرنسيين منهم الذين انطلقوا اعتبارا من كون الشخصية مجرد كائن ورقي تقوم بأدوار وظيفية محددة تجعلها **"أحد مكونات النسق السردي"**[4]، يتقدمهم **Greimas غريماس** الذي استفاد من الدرس الذي أنجزه **Propp بروب**، فاستخلص ستة أدوار أو فواعل هي: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعارض، ثم **P. Hamon فيليب هامون** أحد أهم المنظرين السيميائيين الذين توجهوا لوضع مفهوم محدد للشخصية فكانت مقاربته خلاصة للدراسات الشكلانية والبنيوية والسيميائية جميعا، إذ اعتمد في بلورته

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص177.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، ص 76.

[3] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، ط1، 2012، سوريا، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص13.

لها انطلاقا من طبيعة الدور الذي تقوم به في السرد الروائي فاعتبرها عنصرا دلاليا قابلا للوصف والتحليل، فالشخصية لديه تتولد من مجموعة المعاني التي نكونها نحن كقراء وأيضا الجمل التي نتلفظ بها نحن أو غيرنا من شخصيات النص الروائي، فهي نظام ينشئه النص وتوافره في النص السردي مرتهن بتضافر أدوار ثلاثة تتمثل في **"الدور الفاعلي. وفيه ينظر في انتماء الشخصية إلى أحد الفواعل الستة، والدور التمثيلي وفيه يرى من ينهض بهذا الدور الفاعلي أو ذاك بقطع النظر عن الشكل الإنساني أو عن عدد الممثلين الفعلي، والدور الغرضي وفيه يحدد الدور الاجتماعي الثقافي النفسي للشخصية"**[1].

ثانيا: تصنيفات الشخصية

تختلف الشخصيات من حيث سلوكياتها وصفاتها وأفعالها، وتخضع للتصنيف وفق مجموعة من التحديدات أبرزها: مدى مشاركتها في صنع الأحداث واحتلالها لنطاق أوسع في النص المسرود وكذا توسع شبكة علاقاتها مع غيرها وحسب تفاعلها أيضا، حيث نلفي الشخصية الرئيسية التي تتمحور عليها معظم الأحداث وتدور أغلب العلاقات، كما أنها **"تستحوذ على اهتمامنا، ولو فهمناها حقا؛ فإننا نكون غالبا قد فهمنا جوهر التجربة المطروحة في الرواية"**[2]، إلى جانب الشخصية الثانوية التي يتمثل دورها في كونها **"هي التي تعمر عالم الرواية. فمادامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات. إننا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشخصيات الثانوية وهي تنطلق خلال أعمالها العادية المألوفة"**[3]، وهي تبدو أقل حضورا من الأولى وتكتسب أهميتها حسب درجة قربها منها، أما الشخصية الهامشية فإنها **"ترد بصفة عرضية، لا تقتضيها الأحداث ولا تقوم عليها الأفكار وإنما هي أشبه بألوان تكمل**

---

[1] مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، إش: محمد القاضي، مكتبة الأدب المغربي، ط1، 2010، سوريا، ص271.

[2] روجر. ب . هنكل، قراءة الرواية(مدخل إلى تقنيات التعبير)، تر: صلاح رزق، مكتبة النقد الأدبي، ط2، مصر، ص288.

[3] المرجع نفسه، ص233.

الصورة ولا يخل حذفها بفن ولا يسف بفكر"[1]، إلى جانب وجود شخصيات مقحمة تعبر عن موقف معين نجدها في جزء دون آخر تمتاز بالغموض وتخفي ملامحها ومقوماتها، وأخرى غائبة ليس لحضورها كبير أهمية في الرواية وإنما هي مأخوذة من ذاكرة الشخصيات الأخرى أو من ثقافة الكاتب نفسه بالإضافة إلى شخصيات بسيطة ذات بعد واحد وصفات قليلة ولا يظهر منها إلا وجه واحد يمكن التنبؤ بردود أفعالها، في مقابل العميقة التي تمتاز بتعقدها وبتعدد أبعادها كما لا يمكن توقع سلوكياتها.

لكن هناك تصنيفات أكثر دقة وتفصيلا توصل إليها الدارسون لتحديد أنواع الشخصيات عكست اختلاف وجهات النظر باختلاف المنطلقات والأدوات الإجرائية التي اعتمدوها في مقارباتهم النقدية فكانت النتائج متعددة ومتباينة، لكنها تشترك في أن هدفها واحد هو التنظيم وتوسيع دائرة الفهم حول هذا المفهوم النصي.

فمن التصنيفات الحديثة **تصنيف إبراهيم خليل؛** الذي قدم تصنيفا شاملا ومفصلا لأنواع الشخصيات انطلاقا من اعتبار الشخصية في الرواية بنية لسانية ذات طبيعة لغوية متخيلة وليست واقعية، وقد وضعها وفق مجموعة من التحديدات:

1*حسب ما تكتسبه من أبعاد إلى: شخصيات نفسية حين يغلب على الدور الذي تقوم به البعد النفسي، واجتماعية حين يبرز الكاتب مكانتها الاجتماعية، إلى جانب السياسية والرمزية وغيرها.

2*حسب ميل القارئ: يمتاز هذا التصنيف بكونه نسبيا فنجد الشخصية الجاذبة التي يتعاطف معها القارئ وتنسجم مع ميولاته ورغباته حتى وإن أبدت سلوكا سلبيا، عكس المنفرة التي ينفر منها.

3*حسب ما تقوم به من أدوار ووظائف: فهناك الشخصيات الهامشية التي ليس لها دور في الواقع لكنها ضرورية لإتمام المشهد السردي أو الحواري أو المكاني لا تتعدى حضور موقف جماعي، أو التلفظ بكلمة في حوار، أو ما شابه ذلك و أخرى محورية رئيسية أقوى حضورا وأكثر أهمية وتكثر الإشارة إليها، سواء عن طريق الضمائر، أو بذكر الكثير من

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000، تونس، ص124.

أعمالها، أو بالتذكير الدائم بها، وبأنها السبب في الكثير مما يجري من أحداث فهي الغرض الذي ينشده الروائي، فهي هنا ذات وموضوع ومحور عناية الكاتب الروائي على السواء وقد تكون أيضا محور انتباه القارئ، وأخرى مساعدة تحاول التخفيف من معاناة البطل ومساندته في تحقيق هدفه أو حمايته على الأقل، وأخرى معارضة تعيق البطل ولا تساعده[1].

4*من حيث الزمن: شخصيات تاريخية تتمتع بوجود تاريخي حقيقي وهي التي ورد ذكرها في المصادر التاريخية في مقابل أخرى غير تاريخية.

5*من حيث المتخيل والواقع: شخصيات غرائبية، تمثل مزيجا من المتخيل والواقع كما في أبطال الملاحم، مزيج من الآلهة والناس أو الإنسان والحيوان، أما في العصر الحديث فيلجأ الكاتب إلى توظيف شخصيات من الحيوان كأنها شخصيات بشرية.

6*من حيث العرض: الشخصيات المدورة هي نفسها النامية، تتأثر بوقائع الرواية ويمكن النظر إليها من جوانب متعددة، كما يتطلب دورها كثيرا من الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر، فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن، فلا تبقى على وتيرة واحدة بعكس المسطحة التي ميزتها الثبات ولا يمكن رؤيتها إلا من خلال جانب واحد هو الذي اختاره الكاتب.

تصنيف حسن بحراوي:

1*الشخصية الجاذبة: تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن باقي شخصيات الرواية، مثل: المناضل والمرأة والشيخ.

2*الشخصية المرهوبة الجانب: تشكل قوة معاكسة، تضع العراقيل والحواجز أمام الشخصيات وتعيقها باستخدام علاقة التسلط من موقع قوة ما، كما تعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الأفراد الذين يخضعون لسلطتها، مثل: الأب والإقطاعي والمستعمر.

3*الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: يظهر محتواها النفسي من خلال تعقيداتها وتوتراتها وانفعالاتها النفسية التي تغذيها دوافع داخلية تترجمها على شكل سلوكيات وأفعال

[1] ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 196-207.

متناقضة كما أنها تستسلم لنزواتها وتنقاد لرغباتها الدفينة هذا ما يفقدها التناسق الضروري لكل شخصية سوية، مثل: اللقيط والشاذ جنسيا والشخصية مزدوجة السلوك[1].

تصنيف إيدوين موير فورستر Forster:

1*الشخصية المدورة: هي تلك المركبة، تمتاز بالتعقيد والديناميكية وعدم الثبات على وضع معين، لأنها تفاجئ المتلقي فلا يستطيع أن يعرف مسبقا مالذي سيؤول إليه أمرها، متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، تقيم العديد من العلاقات مع الشخصيات الأخرى، وتؤثر فيها فهي مغامرة وشجاعة ومعقدة بكل المقاييس.

2*الشخصية المسطحة: تمتاز بالبساطة، تثبت على حال واحدة لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[2].

تصنيف فيليب هامون Hamon :

دراسة **هامون** للشخصية من الناحية السيمولوجية لها أهميتها رغم مرور سنوات على نشرها فأمثلته استقاها من الأدب الفرنسي والأوربي بصفة عامة، يقسمها إلى ثلاثة أنواع:

1*شخصيات مرجعية ذات معنى محدد وثابت مستعمل في ثقافة ما: تحيل على عوالم مألوفة محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ الشخصي أو الجماعي، إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، يعتمد تعرف القارئ عليها حسب درجة استيعابه لتلك الثقافة، كما هي كل شخصيات التاريخ مثل: **نابليون،** أو شخصيات الوقائع الاجتماعية مثل: الفارس، أو شخصيات الأساطير مثل: **فينوس،** أو الشخصيات المجازية كالحب مثلا.

2*شخصيات إشارية: يصعب على المتلقي أن يمسك بها، تدل على حضور المؤلف فتنطق باسمه أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص السردي، مثل: جوقة التراجيديا

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، لبنان والمغرب، ص 269- 302.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر1998، ص 88-89.

القديمة المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم، **واتسون** بجانب **شارلوك هولمز**، شخصيات رسام، كاتب، ساردون مهذارون، فنانون... إلخ.

3*شخصيات استذكارية: دورها هو ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض، فهي تعمل على تنشيط ذاكرة القارئ، تتحول إلى مرجعية داخلية بحيث لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة، إن ما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده؛ فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة مثل: جزء من الجملة، كلمة، فقرة، وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس[1].

تصنيف تودوروف Todorov:

1 تصنيفات شكلية:

أ*قارة: لا تتغير على امتداد الحكي وأخرى حركية تتغير.

ب*ذات دور أساسي: مثل الأبطال والممثلين وأخرى **ذات دور ثانوي** تكتفي بوظيفة عرضية.

ج*شخصيات ذات تركيب بسيط: فهي مسطحة لا تفاجئ القارئ وأخرى **ذات تركيب معقد** فهي كثيفة تمتاز بعنصر المفاجأة والإقناع قريبة الشبه من الحركية–كما في رأي **فورستر**–

د*حسب العلاقة التي تقيمها القضايا مع العقدة: بين الشخصيات الخاضعة للعقدة وتلك التي تستعملها شخصيات الحيلة وأخرى خاصة لا تظهر إلا لكي تتحمل وظيفة في التسلسل السببي للأفعال – كما في رأي **هنري جيمس Henri James**–.

تصنيفات جوهرية:

تكون أدوار وخصوصيات الشخصيات محددة نهائيا كما في الملهاة كالاسم والصفة وشعار الشخصية، وهذه الأدوار أو الأفعال هي سبعة كما حددها **بروب** وهي: المعيق والمانح مساعد الأميرة وأبيها، البطل الموكل والبطل الزائف.

[1] ينظر: فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، منشورات دار الحوار، ط1، 2013، سوريا، ص 14 ـ37.

وبعده **سوريو Soryo** بعشرين سنة حدد أدوار الشخصيات، استقاها من دراسته للمسرح سماها وظائف درامية هي: القوة الموضوعاتية الموجهة، ممثل الخير مرغوب فيه، القابض المفترض لهذا الأخير، المعارض، العشوائي، فاعل الخير، المساعدة، مضاعفة إحدى الجهود السابقة، ثم **غريماس** الذي ركب بين النموذجين السابقين وجلب مفهوم العوامل وهي ستة: الذات والموضوع والباث والمتلقي والمعارض والمساعد[1].

مفهوم الشخصية في النموذج العاملي لغريماس:

ميز **غريماس** في نموذجه العاملي بين العامل والممثل فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، إن العامل في تصوره يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا...إلخ وبذلك تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه.

إن مفهوم الشخصية الحكائية عند **غريماس** يمكن التمييز فيه بين مستويين: مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، ومستوى ممثلي نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية وعدد العوامل في كل حكي محدود على الدوام في ستة هي: المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود له.[2]

المطلب الثاني: شخصيات رواية الملكة

اشتملت رواية **(الملكة)** على شخصيات كثيرة، لكل واحدة منها أبعادها المتنوعة وقصتها الخاصة بها، إلى جانب ما يميزها من سمات مورفولوجية وأخرى نفسية، وانطلاقا من إدراكنا للأهمية التي تشكلها معرفة مختلف الشخصيات وطبيعة وظائفها في استقراء أحداث النص وقيمه المختلفة باعتبارها أحد المكونات الهامة في البنية السردية من جهة، ولكونها تحيل

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص71، 76، 79.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص51، 52.

على مرجعيات فكرية ونماذج اجتماعية من جهة أخرى، تجعلها تتخطى الطابع الورقي لترتقي نحو الطابع الإنساني حينما تتجسد ملامحها وأفعالها وإيديولوجيتها، وجدنا أنه من الضروري التطرق إليها في هذا الجزء التطبيقي من البحث، وحقيقة نقر أن المقام لا يكفي لشرحها وتفصيلها جميعا لذا عمدنا إلى وضعها في القوالب الفنية التي ارتأيناها مناسبة لها مع الاستفادة من التصنيفات النظرية التي سبق أن أوردناها، وينبغي أن نشير إلى أننا أسقطنا ذكر الكثير منها خاصة تلك التي تنتمي إلى نفس القالب الفني واكتفينا بذكر بعض النماذج التي ألفيناها مناسبة لتمثيلها والتعبير عنها، لذا كان تقسيمها كما يلي:

أولا: انطلاقا من أهمية الدور الموكل إليها في أحداث الرواية واحتلالها لنطاق واسع من مساحة النص المسرود وكذا طبيعة العلاقات التي تقوم بنسجها نجد أنواعا من الشخصيات:

1*شخصيات رئيسية: نراها وقد شغلت اهتمام السارد باحتلالها القسم الأكبر من مساحة النص المسرود واضطلعت بأدوار مؤثرة في مجرى الأحداث، كما أنها قامت بنسج شبكة موسعة من العلاقات مع غيرها من الشخصيات وبهذا فقد شكلت محور العملية السردية:

سكورا: تسلمت خيط السرد في العدد الأكبر من فصول الرواية المقدر باثني عشر فصلا، يعني اسمها الحجلة باللغة الأمازيغية، وحسب ما حدثت به القارئ عن نفسها فقد ولدت **بحي العناصر** في أعالي **العاصمة**، وهي سليلة لأسرة عديدة الأفراد مكونة من خمسة إناث وأربعة ذكور كانت هي خاتمتهم، يتكلمون القبائلية في البيت بينما لا يتحدثون العربية إلا في المدرسة بقرار من الوالد، تحب الموسيقى وروايات المغامرة والعاطفة ولا تعجبها الروايات الباردة التي **"لا مكان فيها للقلب ولا للقبل، روايات البؤس والجد والدروس في الوطنية"**[1]، كما في روايات **محمد ذيب ومولود معمري** التي يقرأها والدها، هي على قدر من الجمال وحقيقة أن هذه الخاصية جعلت منها نموذجا مناسبا لأداء الدور الإغرائي على الرجال، فبعينيها الخضراوين وبشرتها البيضاء أثارت غيرة أخواتها وشكوك جيرانها ومعلميها لذا استعجلت عليها أمها زواجها من طبيب الأسنان **نزيم**، بعد فترة من زواجها حصلت على وظيفة بتوصية من والد زوجها السيد **قاسي الطيب** كرئيسة لمصلحة الأمن والوقاية والمراسيم

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص14.

والجنائز بالمعهد الوطني **باستور** وإثر تقاعد حماتها السيدة **الطاووس** استقلت بحياتها الشخصية رفقة زوجها وولديها في شقة خاصة، لكن الأمور لم تسر على ما يرام فقد اصطدمت بشذوذ وخيانة زوجها لها مما تسبب في حدوث الطلاق، ونتيجة لمعاناتها من الخواء العاطفي وهو باعث ذاتي، وتذمرها من عقلية الرجل الجزائري من خلال ما اكتسبته من تجارب من تفاعلها معه في مواقف عدة وهو باعث موضوعي، قررت البحث عن الحب في الغريب، تراه لغزا لأنه يثير فيها الاندهاش ومتعة الاستكشاف ففي الحديث معه تتجلى الحرية والشفافية ويغيب القمع الأخلاقي والثقافي والديني الذي يحاصر الإنسان الجزائري، تجد ضالتها في **يونس** الصيني الوافد إلى الجزائر الذي يبحث عن ملكة يتوجها على قلبه رآها سيدة العطر وملكة الخطو، إلتقت به في العديد من المرات أحيانا في شقته وأحيانا أخرى في مطعم **خيمتنا** ثم في مطعم **البوسفور**، رغم الصعوبات العارضة، حيث نظرات الجيران المستغربة وهمسات الزبائن وشتائم الشباب في الشارع وتضييق أمها عليها لتثمر العلاقة بينهما حملا بلغ شهره السابع.

يونس: يتسلم خيط السرد في سبعة فصول، هو الغريب، اسمه **يوتزوصن** ينتمي لعائلة **يانغ موصون** ويطلق عليه أهل الحي وساكنة مدينة الجزائر اسم **يونس الشينوي**، لأول مرة يسافر خارج بلده الصين، لقد جاء للعمل في الجزائر **"كمهندس مشرف على مشروع بناء حي سكني تقوم به شركة بناء صينية خاصة لصالح الدولة الجزائرية"**[1]، ليحط **بالعاصمة** ولديه طموح ليؤسس حزبا سياسيا يجمع أفراد الجالية الصينية المقيمة بالجزائر ليدافع عن حقوقها، ألحت عليه متطلبات العمل تعلم العربية فأصبح يتكلمها بشكل لا بأس به وأتقن التعامل بالأوراق النقدية، يمثل نموذج الرجل الصيني الذي يحافظ على عادات وتقاليد بلده، يشرب الماء دافئا وإن كان الجو حارا وشقته تعبق برائحة البهارات والتوابل وأنواع الشاي وديكورها مزين بسجاد أصلي بألوان وأشكال مختلفة بالإضافة إلى التحف واللوحات المليئة بالكاليغرافيا الصينية وأواني السيراميك التي فيها رسومات لعصافير وحيوانات خرافية والكتب المتنوعة كلها مجلوبة من بلده الصين، وهو يشبه **سكورا** في حب قراءة الرواية والشعر

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص24.

والموسيقى عزفا وسماعا، يحاول أن يعيش بشكل طبيعي ويتأقلم مع إيقاع الحياة الجزائرية رغم تعرضه لبعض المضايقات جراء احتكاكه بالمجتمع الجزائري، إلا أن هذا التكيف لم يمح من ذاكرته أيام طفولته ومراهقته في بلده الصين، ففي الكثير من لحظات صمته وتفكيره كان يلجأ إلى استعادة ذكرياته كنوع من الملاذ الرمزي لمواجهة قسوة وبرودة الواقع الحاضر، تعرض رفيقه في الغرفة لعملية قتل فكانت هذه الواقعة سببا في تغير مسار الأحداث والتقائه بالعديد من الشخصيات، فقد تعرض لتفتيش الغرفة والأغراض والاستجواب من طرف الشرطة ثم استدعي إلى المخفر، ليلتقي في طريقه نحوه بالسائق **عبد الرحمن** وداخله بعاملة النظافة **حفيظة** ثم الضابط رئيس المخفر الذي أخذ تصريحاته وطلب منه زيارة المشرحة للتعرف على الجثة، وهنالك كانت المصادفة الاعتباطية التي ورطته في حب **سكورا** بفعل سحر جاذبية ملتبسة منذ اللقاء الأول بها، وفي اللقاء الثاني بادرت هي بإعطائه بطاقة زيارتها مدونا عليها اسمها ووظيفتها، بعد تلك الحادثة التقيا أكثر من مرة في شقته وفي المطاعم بعدما تكونت بينهما علاقة غرامية، وجدت فيه **سكورا** لغة الصدق التي تهفو إليها في كل سلوكياته، هذا كان كافيا لأن تؤثره على غيره من العشاق وترغب في الارتباط به عاطفيا وجسديا، يظهر من خلال الرواية أنه غادر إلى بلده **الصين** وعودته إلى **الجزائر** غير معروفة الأجل.

2*شخصيات ثانوية: نراها تشارك في صنع الأحداث لكن دورها يبدو أقل تأثيرا من الشخصيات الرئيسية وهي تكتسب أهميتها حسب درجة قرب علاقتها بها، غير أنه لا يمكننا نكران أن وجودها ضروري لإتمام مشاهد الرواية:

عبد الرحمن: شخصية من عمق الواقع الاجتماعي الجزائري، رغم عجزه الجسدي إلا أنه لم يستسلم للكسل والتراخي في زمن يتطلب العمل ويصعب فيه تحصيل لقمة العيش، يقود سيارة إسعاف تشغل كسيارة للنقل الجماعي نظرا لاستفحال أزمة النقل العمومي وتفشي البطالة، في أول لقاء له **بيونس** أخبره بوجود جثة أحد الصينيين في المستشفى وقد بدا عليه الغضب وهو يشتم الركاب، يتحدث عن مشاكله الأسرية وفي العمل، راتبه لا يكفي لتلبية حاجيات أسرته على الرغم من تأديته لأكثر من عمل، هو ممرض وحارس وسائق في مستشفى تابع للقطاع العام، أما السيارة التي يقودها فهي مخصصة لنقل الجثث تابعة للمستشفى الذي يعمل به، يتذمر من الحياة الصعبة والأسعار الجنونية وعدم كفاية الراتب،

يفكر في السفر إلى **كندا "والتي يقال عنها أنها بلد يحترم الأجانب، والعنصرية فيه قليلة مقارنة مع ما يجري في فرنسا مع صعود الجبهة الوطنية الفرنسية"**[1] لأن **فرنسا** في نظره لم تعد حلم الجيل الجديد من الجزائريين، كما يعتقد أن العمال الصينيين خلقوا للعمل فقط وبأنهم هم الذين سيبقون في هذا البلد لأن أهله سيهجرونه تباعا، يبدو من خلال تصرفاته أنه يعاني من العصبية بسبب ضغوط العمل، يتصف بأنه أعرج المشية فرجله اليمنى اصطناعية، إلتقى **بيونس** خارج المخفر للمرة الثانية وعرض عليه إيصاله إلى الإقامة أو تناول فنجان من القهوة معا وعرفه بنفسه، فهو رئيس البوابين في مؤسسة **باستور** يلقب نفسه بملك المفاتيح التي يحملها معه دوما، أما فقدانه لإحدى رجليه فقد كان بسبب عمله مع الحرس البلدي ضد الإرهاب في الجزائر، هو ضد قانون المصالحة الذي يأكل حقوق الضحايا في نظره ويمنح الإرهابيين العفو والمال ويسمح لهم بالتموقع في التجارة والأعمال الفاسدة باسم السلم وبأموال الخزينة العمومية.

سون باسن: صديق يونس منذ الطفولة وهو ابن صاحب مزرعة الحجل عاشق أمه، يقال أنه يشبهه كثيرا حد تسميته بأخيه التوأم، لذا يقول عنه **يونس "شريكي في الغرفة وفي مح البيضة"**[2]، وقد رافقه المجيء إلى **الجزائر** وشاركه الغرفة حيث يقيمان، حسب ما يذكره **يونس**، فقد كان يقضي بعض لياليه في الحي الصيني أو عند بعض معارفه من الجزائريين الذين كانوا يشتغلون في استيراد السلع الصينية من أدوات وكراريس ومحافظ وكل ماله علاقة بالحياة المدرسية، وقد أصبح وسيطا وشريكا في كثير من الصفقات مع متعاملين في **بكين وشنغهاي وهونغ كونغ** حتى أنه يعمل على تأسيس شركة استيراد مع أحد الوهرانيين متخصصة في الأدوات المدرسية كما أخبر **يونس** بذلك، وقد اختفى مدة ثلاث ليال على التوالي ثم جاءت الشرطة للتفتيش والتحقيق وكان ذلك مدعاة لتعرض **يونس** للاستجواب ليلتها ثم استدعائه للحضور إلى مخفر مقاطعة **دالي إبراهيم** في اليوم التالي، وهذا ما أثار

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص38.

قلقه عليه بعد اختفائه المفاجئ، لقد تعرض للقتل وتم العثور على جثته، بعدما طال تواجدها في البراد وتجاوزت الوقت القانوني للتخزين ومع تكرر انقطاع التيار الكهربائي واقتراب فصل الصيف خشيت السلطات المسؤولة تعفنها حيث تعذر عليها أن تعيدها نحو الصين، ذلك أن الشركة الصينية المستغلة لا تؤمن عودة عمالها، كما لم تقبل أي مقبرة جزائرية بدفنها لأن صاحبها ليس له دين معين، ما جعل رئيس المخفر الضابط **فتحي** يستعين **بعبد الرحمن** لحل هذه الإشكالية، فكان الحل أن نسج هذا الأخير حوله قصة ترددت على مسامع وألسنة الناس حولته من مواطن صيني عادي إلى شيخ صوفي من بلد العلم والعمل، وقد جهزت أوراقه ورخصة إخراجه باسم **الحاج الشينوي** ثم نقلت جثته إلى قرية **بني فرطاس** أين دفن فيها وأقيم له ضريح أصبح مزارا للعديد من الناس حتى الشخصيات المرموقة في المجتمع كحال طبقة السياسيين.

3*شخصيات مساعدة: تعد من الشخصيات ذات الدور الثانوي، غير أن أهميتها تنبع من خلال مساعدتها للشخصيات الرئيسية في تحقيق أهدافها وهذا ما يجعل منها شخصيات محبوبة الجانب في أغلب الأحيان:

ليندة الحواس: هي صديقة **سكورا**، تعمل في سفارة **فنزويلا** وهي عارفة باللغات، هذا ما يفسر طلب **سكورا** منها أن تدلها على وسائط تكنولوجية لتعلم اللغة الصينية، أهدتها كتابا جميلا كهدية رأس السنة عبارة عن لوحات كاليغرافية للخطاط التونسي **أسعد المطوي** وقد كتب مقدمته **جاك لانغ** المثقف والسياسي الفرنسي عاشق الثقافة والحضارة العربيتين.

قاسي الطيب: والد **نزيم** زوج **سكورا** الأول، كانت تحبه حد العشق، هو رجل مثقف يمتلك ذاكرة خرافية، تقول عنه **سكورا** أنه موسوعة بحرية مفتوحة، مشغوف بالسينما **"لا يفرط في جريدته الصباحية، ولا في فنجان قهوته الذي يحتسيه على البلكون"**[1]، كثيرا ما حدث **سكورا** عن السياسة والدين وروايات **ألكسندر دوما** ومغامرات **أرسين لوبين** وتفاصيل رحلاته رفقة زوجته **الطاووس** في بلدان أوربية وأمريكية حينما كان يعمل كمستشار بوزارة الصيد، كانت **سكورا** تخشى من الدخول معه في علاقة عاطفية، وقد حزن كثيرا لما غادرت فيلته

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص133.

نحو شقة جديدة فتدهورت حالته الصحية وعاود إدمان الكحول، يعود إليه الفضل في التوسط لها لدى مدير مؤسسة **باستور** كي تحصل على وظيفة.

4*__شخصيات معارضة:__ هي أيضا تنتمي إلى الشخصيات ذات الدور الثانوي، يتمثل عملها في وضع العراقيل والصعوبات في طريق الشخصيات الرئيسية، نجدها منذ الصفحات الأولى للرواية:

أم سكورا: لم يذكر الراوي لها اسما واكتفى بوصفها على أنها امرأة قبائلية، سمراء البشرة، لكنها تريد أن تكون بناتها بيضاوات كالثلج باعتبار اللون الأبيض مدعاة للزواج السريع فهو **"في عينيها أساس مقاييس الجمال لدى المرأة القبائلية"**[1]، هي لا تكره الإناث، كانت تحب ممارسة الجنس مع زوجها حبا جما وبعد دخولها سن اليأس أصبحت ملتزمة بصيام شهر **رمضان** كاملا وبصلواتها الخمس اليومية، أصيبت بالسكري وفترت علاقتها بزوجها كأنه اكتشف خيانتها له مع جارهم الفرنسي **ميشال تيسي**، لذا عجلت بزواج **سكورا** حتى لا توقظ الفتنة النائمة، وضيقت عليها بعد طلاقها من منطلق الأفكار المجتمعية السائدة في النظر للمطلقة حينما يدينها بالشهوانية المنفلتة ويشك في جنوحها نحو الخيانة والمكيدة ليبرر قمعها ويؤيد الأحكام السلبية المطلقة في حقها، وكثيرا ما تلصصت على مكالماتها ورسائلها، وهي ساخطة على علاقتها **بيونس**، فهي تظن أن المرأة المطلقة قنبلة موقوتة يجب أن تقيد لذلك كانت تحاسبها وتعاتبها وتدرسها كيفية السلوك القويم للمرأة المطلقة حتى لا يكون من السهل استغفالها واستدراجها للإيقاع بها واستغلال لحظات ضعفها.

الطاووس: حماة **سكورا** وهي**"امرأة أنيقة، صارمة، ذات شخصية كبيرة ومؤثرة، تتكلم فرنسية دون لكنة"**[2]، نشيطة ومنضبطة في عملها كمديرة مدرسة تتكلم الفرنسية بطلاقة، وهذا لم يمنعها من أن تكون ربة بيت ممتازة، بشخصيتها القوية وقراراتها الصارمة وأناقتها الكلاسيكية وبعطرها ونظارتها وأطقمها التي تحسن اختيارها كانت محل إعجاب **سكورا** التي رأت فيها امرأة من فولاذ فتمنت أن تكون مثلها، تغير مظهرها كثيرا بعد تقاعدها وكذلك

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص132.

مزاجها، لم تلتق بها منذ حادثة الطلاق، إلى جانب أنها متسلطة ومستبدة برأيها أمام زوجها وولدها الوحيد، حيث احتلت موقع الأب في النظام الأسري فكانت أكثر ذكورية منه في تعاملها مع ابنها، إذ تتخذ القرارات بمفردها ولا تترك مجالا لزوجها أو ولدها لإبداء رأيهما هذا ما كان سببا في سلب ولدها **نزيم** الشخصية والقرار وتحوله نحو المثلية الجنسية.

5*شخصيات عابرة: هي كثيرة، يقحمها الكاتب في نصه منذ الصفحات الأولى للرواية، ترد في إطار سرد حدث معين وتختفي بانقضائه وغالبا ما يرتبط وجودها بالتعبير عن موقف محدد أو فكرة معينة وغيابها لا يخل بمسار الأحداث.

الطبيب النفساني: هو شاب رقيق حسب وصف **سكورا**، كثير الابتسام وقليل النظر، يقوم بعلاج ابنتها **ليليا**، منذ الجلسة الأولى حط عينه على **سكورا** أكثر من اهتمامه بوضع ابنتها.

بورنان حميم: مدير **سكورا** في العمل، رجل أنيق ومتحضر يحب الموسيقى وشرب الويسكي، كان لا يخفي نظرات الإعجاب بها كلما رآها أو استدعاها إلى مكتبه وكانت هي بدورها تفتعل حركات الإغواء لتتأكد من أنها لا تزال قادرة على الإغراء وإثارة الفتنة في الرجال كما كانت قبل الزواج، وهاتان الشخصيتان تمثلان نموذج الذكر الجزائري الذي لا يرى في المرأة سوى جسدها.

الشاب الملتحي: يجلس بجوار **سكورا**، كان غارقا في زيارة مواقع دينية وجهادية في مقهى للأنترنيت غاص بالشباب المتحمس لكرة القدم وللعلاقات مع النساء الأوربيات وبالمواقع الخاصة بالفتاوى التي يديرها نجوم الدين وتجار الإسلام من المصريين والسعوديين واليمنيين، تعبر هذه الشخصية عن الأفكار التي تدور في عقول الشباب الجزائري التي يؤكدها الكاتب في أكثر من مناسبة وهي أن تفكير الجزائري لا يخرج عن إطار الدين والجنس والرياضة وأغاني الراي.

ثانيا: شخصيات نموذجية تمثل نماذج لفئات معينة من الناس ويمكن تصنيفها حسب الأبعاد التي تكتسبها في النص إلى:

1*نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية: يغلب على هذا النوع من الشخصيات تركيز الكاتب على جوانبها النفسية، منها:

حفيظة: تعمل في مخفر الشرطة **بدالي إبراهيم** كعاملة نظافة، حسب وصف **يونس** فإن لها ردفان سمينان قليلا وشعر مقصوص قصة قصيرة كشفت عن رقبة طويلة قليلا ولها عين

حولاء وابتسامة خبيثة تبدو أعرض من وجهها الصغير المدور غير المتجانس مع شكل جسدها الثخين قليلا، تحنو على القطط، تلاعبها وتقبلها وتفرك فروتها وتحادثها وتعاملها برفق، أما ساقها فبه بقايا ندب جرح عميق وأسنانها مسوسة وعليها ظل سواد يشبه ذاك اللون الذي يخلفه النبيذ على الأسنان وعلى اللسان من كثرة الشرب، لكن فيها بقايا جمال خارق، تعرضت للاغتصاب بعدما تم اختطافها رفقة كثير من النساء لتصبح فريسة لفراش القادة العسكريين بالتناوب في الجبل وقد قضت هناك قرابة الثلاث سنوات لتجد نفسها حاملا بعد خمسة أشهر مثل غالبية النساء والفتيات في المعسكر **"أغلبهن يمشين ببطون متدفقة، لا واحدة تدري من أي صلب هذا الجنين الذي في أحشائها"**[1]، اضطرت للتخلي عن مولودها ذو الشهرين حينما فرت من المعسكر ورفضت العودة إلى بيت أهلها بعدما حدث لها، حيث أصبحت أما وهي في سن السادسة عشرة من عمرها وبعدما ظنت أسرتها أنها ماتت فأقامت العزاء وصلاة الغائب، وقد بقيت في المخفر ملجأها الآمن والوحيد لما ألم بها الضعف والضياع، بعد مرور سنوات التقت هنالك بأستاذ الفيزياء الذي اختطفها فسألته عن ابنها فأخبرها أنه ذبح ورميت جثته في النار لأنها هربت، بعدها بصقت على وجهه وكفرت بميثاق السلم والمصالحة ودخلت في حالة هستيرية لتجد نفسها في مستشفى **فرانز فانون** للأمراض العقلية أين قضت به سبعة أشهر، ثم عادت لتوظف كسكرتيرة وعاملة تنظيف وتجسس على رواد قاعة الانتظار ومنذ ذلك الحين وهي تقطن فيه، هي نموذج لضحايا الإرهاب.

نزيم: هو زوج **سكورا** السابق وطليقها لاحقا، يعمل كطبيب أسنان في إحدى القرى القبائلية المسماة **عزازقة**، كان أحد الشباب المعجبين بسكورا قبل زواجهما، كانت هي تراه قليل الكلام، ذكيا **"ولكنه غامض الأحاسيس، هو الرجل الجزائري في حضرة أمه الطاووس، يتنازل عن شخصيته بالكمال والتمام، أمامها هو محو، لا شيء"**[2]، مع مرور الوقت لاحظت غلبة الجانب الأنثوي في شخصيته وغياب الفحولة المعهودة في الرجل الجزائري،

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص134.

خاصة بعد انتقاله للعمل في عيادة جديدة **بالعاصمة**، حيث لم يعد يرجع إلا في ساعة متأخرة إلى البيت ويضع العطور الأنثوية ويلبس ثيابا باللون الوردي والأحمر والبنفسجي ولم يعد يقوم بواجباته الزوجية كما في السابق، لقد وجدته مرة عاريا في أحضان رجل غريب في غرفتهما، تسبب شذوذه الجنسي وخيانته في حصول الطلاق.

2*نموذج الشخصية مرهوبة الجانب: تقوم بأفعال شريرة، فهي لا تتوانى عن النيل من ضحاياها بأبشع الطرق عن طريق التصفية الجسدية والتنكيل مصحوبة بمشاعر التلذذ والزهو في ممارستها للعنف، مستخدمة سلطتها في إخضاع الآخرين وحملهم على الامتثال لأوامرها وتهديد كل من يخرق محظوراتها بالتعذيب والقتل، مستعملة كل ما أوتيت من وسائل الضغط والإكراه، منها:

أستاذ الفيزياء: هو أستاذ **حفيظة** في الطور الثانوي، اختفى منذ بداية الموسم الدراسي وقد اتضح أنه كان يعمل لصالح الإرهابيين، كان وسيطا لاختطاف **حفيظة** واقتيادها إلى الجبل، لقيته بعد مدة وقد **"استفاد من قانون المصالحة الوطنية، ومنحته الدولة سيارة وقطعة أرض وشقة، وسلمت له قرضا بدون فائدة لإقامة مشروع تجاري يتمثل في استيراد الألبسة النسائية الداخلية من تركيا وسوريا والصين"**[1]، سألته عن مولودها فأخبرها أنه ذبح ورميت جثته في النار، هو نموذج للانتهازيين الذين استغلوا ميثاق المصالحة الوطنية للحصول على العفو عن أعمالهم الشنيعة والفرار من العقاب والأدهى من ذلك الاستفادة من الامتيازات المادية التي تمنحها الدولة للتائبين.

أمير المؤمنين: شخصية مخادعة ومنافقة، أعمالها تكشف عن قسوة مفرطة، جاء وصفه في صورة رجل بلحية طويلة مصبوغة بالحناء، يعض على عود عرق السوس وتعبق منه رائحة كريهة وهو يقرأ **القرآن الكريم** وأستاذ الفيزياء مقرفص على حصير قدام قدميه يغسلهما بالماء الدافيء دون أن يرفع رأسه في اتجاهه، هو نموذج لفئة الإرهابي الذي يستغل الدين لخدمة أغراض خاصة وبادعائه التدين وامتلاكه السلطة الروحية سمح لنفسه بممارسة العنف على شخصيات أخرى.

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص62.

3*نموذج شخصية المناضل:

شريف آيت صالح: والد **سكورا**، لم تتح له الفرصة في شبابه كي ينهي دراستها الجامعية، إذ غادر مقاعد كلية الحقوق مبكرا وهو في سنته الأولى لينخرط في صفوف **جبهة التحرير الوطني**، كان من قادة الثورة وأحد عناصر الفريق الأول الذين أسسوا سنوات الاستعمار الفرنسي شركة الغاز والكهرباء ثم ترك الشركة استجابة لنداء الواجب الوطني ليلتحق بالتنظيم المدني لجبهة التحرير بمدينة الجزائر، وكان يعرف بعضا من قادة الثورة الكبار، أمثال: **ديدوش مراد؛ العربي بن مهيدي؛ عبان رمضان؛ محمد بلوزداد، آيت احمد والرئيس أحمد بن بلة**، بعد الاستقلال عمل كرئيس بلدية منتخب **ببئر مراد رايس** إحدى بلديات مدينة الجزائر الكبرى **"كان عادلا ومحبوبا من قبل الجميع؛ من قبل الجبهويين كما من قبل الشيوعيين"**[1]، إضافة إلى ميله إلى حزب القوى الاشتراكية أول حزب معارض في الجزائر المستقلة، يحب قراءة الجرائد، متعصب لعرقه الأمازيغي، فقد منع عائلته الحديث بالعربية بعد مجازر الربيع الأمازيغي الذي جاء ردا على رفض النظام الترخيص لمحاضرة كانت مبرمجة للكاتب **مولود معمري** بمدينة تيزي وزو.

السيد تيسي وزوجته إيما: مواطنان من أصل فرنسي، فضلا البقاء في الجزائر غداة الاستقلال بعدما كانا مجاهدين في صفوف **جبهة التحرير الوطني**، كانا مؤمنين ومتحمسين لبناء **جزائر** مستقلة وجديدة ومتعددة رغم تهديدات ومآسي المنظمة الإرهابية بين المواطنين الأوربيين، هو يعرف **بسي محمود** واسمه الحقيقي **ميشال تيسي** النقابي الجريء وزميل أب **سكورا** في شركة سونلغاز، كانت علاقته بأم **سكورا** مثار كثير من الحكايات والإشاعات وكلام القيلولات بين سكان الحي، في طفولتها كثيرا ما جلست **سكورا** في حجره ليقرأ لها بعض القصص عن الفقراء والعدالة والنضال، وحين تنظر إلى ملامحه وفضاء عينيه تحس وكأنها من صلبه، أما زوجته **إيما** فقد كانت تهوى المطالعة **"امرأة من كتب، لا تراها إلا غارقة في كتاب، وأحب الكتب إليها هي كتب الأمصار والتاريخ والمعمار"**[2]، كانت لها

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص 113-114.

لكنتها الخاصة حين تتكلم الدزيرية أو القبائلية، علمت **سكورا** آداب فن الجواب وفن الرد على الهاتف والمحادثة بالفرنسية أيضا.

4.شخصيات طفولية: تمثل نماذج لأطفال بعضهم مراهقون، والهدف من توظيف هذا النوع من الشخصيات هو إضفاء طابع اجتماعي للشخصيات الرئيسية بوصف محيطها الأسري وإعطائها أبعادا واقعية حتى تبدو حقيقية، كما أنها تلعب دورا في إضاءة بعض الجوانب الغامضة في حياة الشخصية، منها:

مالك: مولود **سكورا** الأول، فرحت جدته لمقدمه كثيرا وأطلقت عليه اسم **محند أكلي** رغم اقتراح أمه لتسمية **مالك**، يعاني من مشاكل فترة المراهقة، فهو يتناول الحشيش المعالج خفية عن أمه وقد استاءت كثيرا لما اكتشفت ذلك، لكنها لما علمت بأن هذا الأمر شائع بين زملائه من الفتيان والفتيات في الثانوية خف بعض غضبها، وقد انتقل إلى الجامعة وسجل في فرع المحاسبة، و فرحت كثيرا لأنه تحصل على رخصة سياقة السيارة، وقد حدث أن قاد سيارتها في إحدى المرات مخمورا وتسبب بحادث كاد أن يفقده حياته وحياة الشرطة التي أوقفته عند الحاجز حينما أراد اقتحامه عنوة واستدعيت بسبب ذلك إلى مخفر الشرطة للإمضاء على محضر خروجه.

ليليا: المولود الثاني **لسكورا** تصغر شقيقها بسنتين، وقد أطلقت عليها والدته هذا الاسم تيمنا بعشيقة السيد **قاسي** الإيطالية عمدا لإغاظة حماتها التي استبدت برأيها في تسمية المولود الأول، تعاني هي الأخرى من مشاكل المراهقة فقد توقف جسدها عن النمو فجأة ولم تبد عليها علامات البلوغ كما عند رفيقاتها فقصدت رفقة والدتها الطبيب النسائي المختص ليعالجها.

شقيقة يونس: تكبر **يونس** بسنة، كان عمرها عشرون يوما حين رمت بها أمها إلى الرصيف وذلك بالاتفاق مع أبيها، إن رمي الإناث في سلة المهملات عادة اجتماعية وثقافية وديمغرافية يعرفها المجتمع الصيني بسبب قانون تنظيم النسل، كثيرا ما كان **يونس** يتابع البرامج الاجتماعية التلفزية الأوربية على أمل العثور عليها.

ابن حفيظة: مولود ذكر نتيجة الاغتصاب الجماعي، أنجبته في الأسر وهي لا تدري ممن حملته، لكن إحساس الأمومة دفعها لأن تستأنس بحركاته وهو جنين في بطنها، أرادت أن تسميه **عبد الحليم** نظرا لأنها تحب المغني المصري **عبد الحليم حافظ** لكن أمير الجبل سماه

قتيبة، تخلت عنه وهو في عمر الشهرين وقد أخبرها أستاذ الفيزياء أنه ذبح وأحرقت جثته لأنها تركته وفرت، لكنها ما تزال تبحث عنه آملة في العثور عليه يوما ما.

5. شخصيات أمنية: تمثل الشرطة شخصيات تمتلك السلطة بقوة القانون، نجد لها حضورا قويا في نص **(الملكة)**، منها:

رجال الشرطة الذين قاموا بتطويق الإقامة: بسرب من السيارات والأضواء الكاشفة، اقتحموا الإقامة وهجموا على الغرف ليفتشوا الأمتعة، كانوا مدعمين ببعض الكلاب المدربة وقد التقطوا بعض الصور **ليونس** واستجوبوه وقاموا أيضا بمصادرة بعض الوثائق والصور والكتب والمجلات التي تخصه ثم سلموه استدعاء للحضور إلى مخفر الشرطة **دالي إبراهيم** في اليوم التالي، كان بعضهم يخفي ضحكته من طريقة تلفظ **يونس** بالكلمات العربية.

فتحي: رجل أربعيني، يعمل كضابط رئيسي في مخفر الشرطة **بدالي إبراهيم** يجلس في مكتبه المتواضع أين ترده مكالمات عديدة بثلاث لغات هي: العربية والأمازيغية والفرنسية وهو يرد عليها معا في آن واحد، ضغوط العمل جعلته مدمنا على احتساء القهوة والسجائر، وبسبب اشتراكه في سلك الشرطة اغتال الإرهاب العديد من أفراد عائلته وكان ذلك عاملا رئيسيا في إصابة زوجته باختلال عقلي ومحاولة ابنته الانتحار أكثر من مرة كما روى ذلك **ليونس.**

ثالثا: شخصيات مرجعية انتقى لنا الكاتب منها حشدا كبيرا ومتنوعا بهدف خدمة الأغراض الفنية أو ربما لإثراء الرصيد المعرفي للقارئ أو استعراض التنوع الثقافي في قاموس ذاكرته:

1*شخصيات تاريخية: الزعيم الصيني ماوتسي تونغ الذي دعم الشعب الفيتنامي ضد **فرنسا** في معركة **ديان بيان فو، فرنسا** نفسها التي استعمرت **الجزائر**، تربى **يونس** على أشعاره ويحفظ الكثير منها وكان في منزله جميع كتبه، إلى جانب شخصيات لبعض شهداء الثورة الجزائرية ذكرت أسماؤهم بصفة عرضية في الرواية، مثل: **العربي بن مهيدي وعبان رمضان وحسين آيت احمد** مؤسس حزب أول حزب معارض بالجزائر المستقلة، وأيضا **ديدوش مراد ومحمد بلوزداد.**

2*شخصيات سياسية: نجد الكاتب وقد أتى على ذكر أغلب الرؤساء الجزائريين وهم: **أحمد بن بلة** بصفته أول رئيس للحكومة المؤقتة وجه دعوة إلى جار **يونس** المسن المدعو **مان فو**

تونغ ليزور **الجزائر**، **الشاذلي بن جديد** حين أعلن عن عفو رئاسي عن المحكومين، **الرئيس هواري بومدين** بصفته رائد النظام الاشتراكي وكذلك الرئيس **بوتفليقة**.

3*شخصيات دينية: الرسول صلى الله عليه وسلم تم ذكره في سياق حديث طلب العلم من الصين، و**سيدي عبد الرحمان الثعالبي** ولي صالح يتبرك الناس بزيارة ضريحه ذكر الكاتب أنه منذ قرون وهو يحرس بعناية مدينة **العاصمة**.

مونيكا: هو اسم أم القديس الجزائري السوق أهراسي **سانت أوغسطين** حيث يطلق اسمها على نوع من قناني النبيذ.

4*شخصيات ثقافية: بعضها ينتمي إلى عالم الأدب والمسرح وبعضها الآخر إلى عالم الغناء والفن، مثل:

مصطفى كاتب: ورد ذكره في الرواية على أنه مسرحي جزائري شاب ووسيم، قاد فرقة مسرحية إلى **الصين** وهو يمتلئ حماسا ثوريا وحبا للبلد والحرية والعدالة والاشتراكية.

أحمد وهبي: مغني جزائري وسيم وأنيق، شكله يشبه الممثلين الطليان وهو أيضا مملوء حماسا ثوريا وحبا للبلد والحرية والعدالة والاشتراكية.

محمد أركون: مفكر جزائري، أخبرت **فريدة** مالكة مطعم خيمتنا **سكورا** أنه توفي في **باريس**.

5*شخصيات اجتماعية:

فريدة: مالكة مطعم خيمتنا، امرأة أنيقة، تديره بفن وحكمة عاشقة **لدحمان الحراشي** وصديقة لعديد معتبر من الكتاب والصحفيين والفنانين التشكيليين وأهل السينما والمسرح، لذوقها العالي جعلت مطعمها فضاء ثقافيا فنيا تقيم فيه معارض للفن التشكيلي تنظم فيه لقاءات وحفلات بيع بالتوقيع لكتاب جزائريين وأجانب.

رابعا: شخصيات استذكارية هي غائبة وحاضرة في نفس الوقت، تتميز بحضورها على مستوى السرد وغيابها على مستوى الأحداث وهي تحضر كهاجس في مخيلة بعض الشخصيات الأخرى الفاعلة في البناء السردي والأحداث، أحسن نموذج يمثلها هو عائلة **يونس**، منها:

أم يونس: لا يدري **يونس** هل يحبها أم يمقتها، لها صوت أوبيرالي متميز **"كثيرا ما غنت في الحفلات الوطنية واجتماعات الحزب الشيوعي الكثيرة "**[1]، كما أنها مغرمة بالأدب والروايات البوليسية والعاطفية والمترجمة، رمت بابنتها في الزبالة ومنذ ذلك الحين سقطت ضحية للكحول وأنواع مختلفة من الحبوب المهلوسة وكانت تخرج فجر كل يوم إلى الشارع بالضبط إلى المكان الذي رمت فيه ابنتها، عادة لم تتنازل عنها لمدة أزيد من عشرين عاما.

نياؤو: يعني اسمها بالعربية العصفور، هي ابنة عمة **يونس** و صديقة طفولته أيضا، كانت تدافع عنه أمام أقرانه، كانت أذكى منه تعلمه الحساب والخط بينما يعلمها هو العزف على الكمان، كما كانت تحلم بأن تنهي دورتها التدريبية لتصبح معلمة ابتدائي في الرياضة البدنية، إلى جانب أنها كانت تحب **يونس** وتعشقه وتتمنى أن يتزوجها وينجبا طفلة أو طفلا بحسب ما يسمح به قانون الإنجاب في **الصين** ويسافرا إلى **إسبانيا** أو **المكسيك**.

معلمة يونس: هي بعمر أمه لكنها كانت تبدو صغيرة، كان يراها جميلة ونادرة، علمته الموسيقى والعزف على الكمان، يلقبها بمعلمة اللذة، كان يرتجف بين يديها في ساعة القيلولة حين ينام جميع الأطفال فتبدأ في خلوتهما بحركاتها اللذيذة، لها أصابع منحوتة من شمع نادر من رخام الروح تلامس أصابعه وهي تدربها على النوتات والأوتار، نسي ملامحها بعدما تعرف على **سكورا**.

ابن عم يونس: قدم رفقة والده إلى القرية بعد غياب طويل فصارت **نياؤو** إليه أميل، نشأت بينهما علاقة حب، إذ تخلت عن حب **يونس**، لكنه انغمس في عالم الرياضة والشهرة ونسيها فأثار ذلك حزنها وبعدما علمت بخبر إبعاده من المنافسات الرياضية لأنه مثلي جنسي وجد على علاقة بأحد مدربيه، هذا الأخير حكم عليه بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة وقد بكت عليه كثيرا حينها، اختفى من القرية بعد ذلك.

شخصيات جماعية: لعدم مشاركتها في الأحداث بشكل مباشر نجد الكاتب يكتفي بالتعيين العمري والفئوي لبعض الشخصيات وذكرها على شكل مجموعات جمعتها الظروف المتشابهة منها:

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص21.

الصينيون المقيمون بالجزائر: قدموا إليها طلبا للعمل والمال، عددهم كبير وهم في زيادة متصاعدة تماشيا مع تحول **الجزائر** إلى أوراش مفتوحة في كل الميادين، ذكر **يونس لسكورا** أن عددهم سيصل إلى عشرة ملايين مع حلول منتصف هذا القرن بحسب إحدى الدراسات الإحصائية في مركز الإحصاء **ببكين** وهو يتوقع أنه ستكون هناك مليونا عائلة مؤسسة على زواج مختلط مابين الصينيين والجزائريات والصينيات والجزائريين، وبأن **الجزائر** سيحكمها رئيس من أصل صيني في الربع الأخير من هذا القرن وهو يتمنى أن يكون المنصب من نصيب ابنه من **سكورا**، الصينيون في نظر الجزائريين منضبطون لذا فالسلطات الجزائرية لا تضع أمامهم أي عراقيل بيروقراطية لأنهم يحترمون التقاليد ولا يظهرون في الحياة العامة لا في المدينة ولا في الأحياء التي يقيمون بها، يعيشون في شبه سرية، يمشون في الظل، يفكرون بهدوء، يعملون كثيرا بدون ضجيج إنهم النمل الشغيل وهم حسب وصف **عبد الرحمن** خلقوا للعمل فقط، هم شعب العمل والأخلاق بعد أن أغرقت سلعهم المختلفة والرخيصة السوق الجزائرية.

الأمهات العازبات في الشوارع: نزلن من الجبل في إطار قانون الرحمة ولم يستطعن العودة إلى ديار أهاليهن خوفا من العار والفضيحة، يخشين من اللجوء إلى مؤسسات حكومية تعيدهن إلى قراهن وبيوت آبائهن بعد تحقيق بسيط، لذلك يفضلن البقاء في العراء، هن يقضين الليالي متسترات بكرتونات أو أغطية وسخة، وضع التشرد هذا جرهن إلى احتراف بيع الجسد واستهلاك الحشيش وأنواع أخرى من المهلوسات حسب ما تقوله **حفيظة**.

الأطفال المشردون: مجموعة من الإناث والذكور بعمر ابن **حفيظة** نزلوا المدينة على مستوى شارع **زبانة بوهران** ولا أحد يعلم من أين قدموا، تظن **حفيظة** أن ابنها واحد منهم.

الجيران الثلاثة: هم جيران **يونس** في العمارة ماتوا مختنقين في المصعد الكهربائي للعمارة بعد ما عجز الجميع عن إخراجهم وتأخر الحماية المدنية في إنقاذهم.

المطلب الثالث: نمط بناء شخصيات رواية الملكة

حفلت الرواية بعدد غير قليل من الشخصيات مما صعب حصرها وتسجيل أدق جزئياتها؛ سيرتها؛ عالمها النفسي الداخلي؛ وملامح مظهرها الخارجي، لكن المؤكد هو أنها تختلف من حيث المساهمة الفاعلة في الأحداث ودرجة الحضور في النص المسرود، وحقيقة أن هذا الحضور المكثف للشخصيات قد أغنى النص الروائي بحضور أنواع من الشخصيات

التي تختلف حالاتها النفسية ومكانتها الاجتماعية حسب الوظائف التي تشغلها فنجد أنواعا منها: الرئيسية والهامشية ...إلخ، بعضها يعيش في عالم الأوهام وبعضها الآخر يتمتع بالسلطة في حين يعاني الآخرون من واقع متخلف.

من الملاحظ أن مؤلف رواية(**الملكة**) عني عناية فائقة برصد وتصوير ملامح شخصياته من الناحية الفيزيولوجية، وغاص إلى أعماقها النفسية مبرزا تقلباتها وعللها وما يطرأ عليها من تغيرات جنسية وعمرية، وما يعتريها من مشاعر مختلفة كالضياع والحزن والفرح، فضلا عن تبيان مكانتها الاجتماعية وجعلها ممثلة لفئة معينة من الناس، حتى غدت نماذجا معبرة عن توجه ثقافي أو إيديولوجي ما، مما سمح بدراسة الشخصية في تجاربها ومواقفها وتصارعها واختلاف محمولاتها الإيديولوجية، وصارت صورا معبرة عن التجربة الحقيقية للإنسان أكثر ثراء وتنوعا وتعقيدا واكتشافا للذات.

كما تنوعت طرقه في تقديم شخصيات روايته، فأحيانا يترك الحرية للشخصية لتتحدث عن نفسها، فهاهي **سكورا** في هذا المثال تعرف عن نفسها للقارئ مباشرة بكلمات قليلة لكنها شارحة قائلة: **"أنا سكورا، في حي العناصر بمدينة الجزائر ولدت، في أسرة عديدة الأفراد كبرت، خمس بنات وأربعة أولاد، جئت إلى الدنيا بعد الذكور والإناث، لذا لم يثر مجيء الاشمئزاز الكثير ولا الترحيب المصطنع، جئت هكذا والسلام"**[1]، وفي موضع آخر من الرواية تقول: **"جئت إلى الدنيا كما جاءت أخواتي، مع اختلاف بين، حين كبرت انتبه الجميع إلى أن لي بشرة بيضاء على خلاف أخواتي وإخوتي الذين كانوا جميعا إناثا وذكورا ببشرة سمراء، وأن لي خضرة في عيني، بستان أخضر"**[2]، فالشخصية لم تكتف في هذا التقديم بذكر جملة من أخبارها المتعلقة بها شخصيا بل تناولت بعض تفاصيل عائلتها أيضا.

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص111،112.

وأحيانا أخرى يضطلع الراوي هو نفسه بتقديمها مباشرة للقارئ، يقول: **"كان عبد الرحمان يسمع، وهو يلاعب شتلة مفاتيحه، وبين الحين والآخر يحرك ساقه الاصطناعية ويعدل من جلسته على هذا الكرسي الخشبي المتعب".**[1]

ويحدث أحيانا أن تخبر الشخصيات عن بعضها البعض، مثل وصف **سكورا ليونس** لدى زيارتها لشقته **"كان صامتا، مبتسما، مرحبا، خافض النظر، حافي القدمين يمشي على الزربية، وأصابع رجليه المتحركتين على وبر السجاد بنعومة توقظ هسيس أوتار فؤادي"**[2]، وفي أحيان أخرى يستطيع القارئ أن يستنتج تفاصيل حياة الشخصيات من خلال ما تبوح به فيما يسمى بالحوار الخارجي، مثل الحوار الذي دار بين **يونس وحفيظة** في المخفر، يقول **يونس: "قالت لي، وقد بدا عليها حزن عميق: "كان لي ولد، كنت أحلم أن أرسله ذات يوم إلى الصين لطلب العلم وتعلم الخط".**[3]

وهناك طريقة أكثر جدة وحداثة جعلت الشخصية أكثر قربا من القارئ وهي طريقة الحوار الداخلي أو المونولوج، يقول **يونس** لما اقتحمت الشرطة إقامته ليلا بحثا عن أغراض رفيقه وشقيقه **سون باسون: "حين ابتعدوا، وما عدت أسمع صوت محركات السيارات ولا نباح الكلاب المشردة التي تملأ أطراف الإقامة، تسللت إلى سريري، حاولت أن أنام فما استطعت. طار النوم بعيدا عن وسادتي وحط في الخارج، نزل على رصيف الشارع البارد ينتظر الصباح. شعرت بقلق، حاولت أن أهدئ من روعي قائلا بيني وبين نفسي:"أنا مهندس منتظم الحركة، لا أدخل أنفي في ما يجري في المدينة، علاقاتي محدودة جدا، معارفي من أهل هذه المدينة يعدون على أصابع اليد الواحدة"**[4]، من الملاحظ أن هذه الطريقة يطلع من خلالها القارئ إلى العالم النفسي للشخصية فيكتشف أسرارها وطبيعة مشاعرها وتقلباتها المزاجية، وما يدور في خلدها من أفكار ونوايا تخفيها عن الشخصيات

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص156.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص39.

الأخرى، وهذه الطريقة تبدو أكثر إمتاعا وأقرب إلى المصداقية عن غيرها ولها الفضل في إضاءة الجوانب الغامضة في طبيعة الشخصيات وتصرفاتها.

وفي مرات عديدة يفسح الروائي المجال للقارئ ليستنبط خصائص الشخصيات ومميزاتها، من خلال مراقبة ما تقوم به من أفعال تنوب في التعبير عن ذاتية الشخصية وتفردها ووجهة نظرها، وهي طريقة أكثر ذكاء من سابقتها لأنها تدخل القارئ في جو النص والتفاعل معها والأمثلة موجودة بكثرة في نص الرواية.

يمكن أن نخلص في النهاية إلى أن الرواية قد كشفت النقاب عن بيئتنا الاجتماعية بالنقد والتحليل واتخذت من الواقع اليومي المعيش مادتها الأساس للكتابة، تسجل وتستنسخ الأحداث حتى غدت مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي لكنها سرعان ما تنطلق نحو فضاءات التخييل والترميز بالبحث والتنقيب في محاولة للتفتيش عن التفاصيل الدقيقة المتوارية خلف مظاهر الحياة الرتيبة ومساءلة الواقع لإيجاد مخرج للمأزق الذي وصلت إليه.

والرواية تبدو ملائمة للحياة المعاصرة حينما يختفي السارد المهيمن وتضطلع بالحكي أكثر من شخصية تؤدي دور السارد، كل واحدة تمثل فئة معينة من الناس وتأخذ مبادرة الحكي لتبرز موقفها ووجهة نظرها وتسمع صوتها المهمش وحكايتها الخاصة، تكشف عن واقع قاهر، إلى جانب ما نراه من تنوع في الاستخدامات اللغوية من اللغة العربية الفصيحة إلى لغة العامة، إلى اللغة الفنية المعبرة، دون إغفال قدرتها على الغوص في أعماق الحياة النفسية الداخلية للشخصيات، هي صرخة في وجه التسلط واللاإنسانية في زمن تضييق الحريات.

الفصل الرابع:
البنية السردية في رواية الملكة
(الزمن والفضاء)

المبحث الأول: الزمن

المطلب الأول: مفهوم الزمن

المطلب الثاني: أشكال الزمن

المطلب الثالث: الانحرافات الزمنية في رواية الملكة

المبحث الثاني: الفضاء

المطلب الأول: إشكالية مصطلح الفضاء

المطلب الثاني: الفضاء الدلالي في رواية الملكة

المطلب الثالث: الفضاء النصي في رواية الملكة

المبحث الأول: الزمن

المطلب الأول: مفهوم الزمن

جاء في الشرح اللغوي لكلمة زمن في معجم العين **للفراهيدي** ما يلي: **"الزَّمَنُ: من الزَّمَانِ. والزَّمِنُ: ذُو الزَّمَانةِ، والفعل: زمن يزْمَنُ زَمَنا وزَمَانةً، والجميع: الزَّمْنَى في الذكر والأنثى. وأزمَنَ الشيء: طال عليه الزَّمَانُ"**[1]، وما نلحظه من هذا التعريف هو أن الزمن والزمان كلمتان لهما نفس المعنى، وصفة زمنى تدل على الطعن في السن، ومرور الوقت متتابعا يسبب تطاول الأمد فيزمن الشيء.

وعلى المستوى المعرفي يشكل الزمن محورا فاعلا في شتى المجالات المعرفية، وكل مجال يساير الزمن نظامه الفكري تبعا لخصوصيته فيقدم رؤية مستقلة وتصورا متميزا، فنراه حاضرا في مختلف العلوم كالفيزياء والرياضيات والفلك، والفنون كالسينما والمسرح وفي عديد التخصصات.

وقد أولاه الفلاسفة والمفكرون الكثير من الأهمية، قصد الكشف عن كنه هذه الظاهرة التي ليس لها لون ولا شكل ولا رائحة ولا طعم، بحيث يستحيل إدراكنا له بحواسنا الخمسة على الرغم من إحساسنا بمروره، لذلك جعل التدقيق سمة أساسية لمن يدرسه، فهو كان أول أمره مقولة فلسفية شغلت بال الفلاسفة، فقد فطن إليه **أفلاطون**، وهو لديه كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق[2]، وأبدى **باسكال** عجزه عن الإمساك بجوانبه، وذهب إلى أنه **"من المستحيل، ومن غير المجدي أيضا، تحديد مفهوم الزمن"**[3]، بينما احتار القديس **أوغسطين** وعبر عن التباسه في فكرة وجوده ولا وجوده نظرا لتجريديته واستحالة قياسه،

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي أبو عبد الرحمان، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، الجزء7، سلسلة المعاجم والفهارس، ص375.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص217.

[3] المرجع نفسه، ص173.

فتمسي مفارقة القياس بالنسبة إليه **" نتيجة مباشرة لمفارقة وجود الزمان ولا وجوده"**[1].

وبسبب كونه مفهوما مجردا فقد شكل عائقا يعترض الباحث لولا الاستدلال على وجوده من خلال فعله في الطبيعة وتأثيره في تجارب الإنسان الذاتية وخبراته الموضوعية، فهو **"سيلان لا نهائي، هارب يستحيل القبض عليه، أو تمثله تمثلا محسوسا. إن السعي إلى إدراك كنهه إدراكا حسيا ضرب من العبث"**[2].

فهو يمضي بطريقة وهمية لا نراه ولا نسمعه ولا نلمسه، غير أنه يخلف تأثيره فنلمحه مجسدا في التحولات الطارئة على جسم الرضيع فينمو وعلى الطبيعة فتتعاقب فصولها ...إلخ، فهو مظهر نفسي مجرد وليس ماديا محسوسا **"ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة"**[3].

وهناك عائق آخر قوامه ارتباط الزمان بالمكان، إذ **"أن السؤال والجواب عن الزمن يتخذان من المجازات المكانية والتشابيه المادية متكئا لخطابهما. من ذلك أن الزمن خط مستقيم أو هو دائرة مغلقة أو طريق المتاعب إلى غير ذلك من العبارات الدالة على أن حديثنا عنه منسوج كله من المكان، مرة أخرى تعترضنا العلاقة مكان ـ زمن بوصفها إحدى سمات الخطاب الروائي"**[4].

كما تطرقت إليه الدراسات اللسانية باعتباره جزءا من البنية اللغوية للخطاب، وتجدر الإشارة في هذا الميدان إلى جهود الباحث اللساني **جون لاينس John Laines** الذي انطلق من التقابلات الثلاثة التي وضعها النحويون القدماء على مستوى الزمن وأقاموا التقسيم

---

[1] بول ريكور الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، ج1، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2006، ص27.

[2] عبد الوهاب الرقيق، في السرد(دراسات تطبيقية)، منشورات دار محمد علي الحامين، ط1، 1998، ص27.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظريةالرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص 173.

[4] عبد الوهاب الرقيق، المرجع نفسه، ص27.

الثلاثي للفعل: الماضي والحاضر والمستقبل، وقد استقوه من بعده الفلسفي ووصفوه بطابع الشمولية والتكامل، حيث عارض **لاينس** هذا التقسيم لغياب الدقة **"فالزمن لا يوجد في كل اللغات، كما أن هذه التقابلات ليست زمنية محضة، وأن الذي قاد إلى هذا الاعتقاد الخاطئ هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة"**[1].

وقد انتقل الاهتمام بموضوع الزمن إلى الخطاب الروائي باعتبار الرواية أكثر الأجناس السردية ارتباطا بالزمن، نظرا لتشابك حركاتها الداخلية وسعة مداها الزمني وتراكب الأزمنة على بعضها البعض وتغير الأنساق السردية، فالأزمنة **" تنفرد بتنظيم الخطاب بها ينبني السرد نظما، وعنها تنبثق دلالته قصدا وبمقدار ما يكلف الروائي برفيع نسجها وبتناسب خيطها يشف المعنى ويعمق، ويحقق العالم التخييلي لدى المتقبل الأثر الفكري والوقع النفسي المرجوين"**[2]، فالرواية حققت قدرة كبيرة على تطويعه كجزء أساسي من بنيتها السردية كونه **"يتسع ليكون في آن واحد مادة للحكي، وطريقة لتقديمها له أيضا"**[3].

من المشهود لهم في موضوع الزمن الشكلانيون الروس، الذين أولوه عناية خاصة في دراساتهم السردية وذلك حين فرقوا بين زمنين: أحدهما زمن الخطاب وفيه تقع الأحداث متسلسلة وفق منطق خاص، والآخر زمن القصة وفيه تتابع الأحداث دون منطق داخلي **"وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس في طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"**[4]، فبفضل جهودهم لم يعد النقاد المعاصرون يشككون في وجوده بل أصبح محط اهتمامهم وموضوع دراساتهم، مثلما نراه لدى **تودوروف Todorov** الذي سعى إلى بلورة جملة من المفاهيم بصدد تحليل الخطاب

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص63.

[2] عبد الوهاب الرقيق، في السرد(دراسات تطبيقية)، منشورات دار محمد علي الحامين ط1، 1998، ص 27.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان ط1، 2012، ص172.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص107.

الأدبي بوجه عام ومن ضمنها الزمن، وفرق بين زمن الكتابة وزمن القراءة **"فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة. أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا. أما الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة"**[1]، أما **جيرار جينيت Gérard Genet** فبتأليفه لكتاب خطاب الحكي يمكن القول أنه شكل **"مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس وطورها من سار في اتجاههم مستوعبا مختلف مستجدات التحليلات اللسانية"**[2]، وذلك حين بحث في طبيعة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي، والحكي لديه هو بمعنى الخطاب عند **تودوروف**، ملخصا إياه في ثلاث مستويات هي: الترتيب والمدة والتواتر[3].

ونظرا لهذه الرؤية المتقدمة فقد استقطبت دراساته العديد من الباحثين **"الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص عديدة ومختلفة وكشفت أبحاثهم عن غنى هذا التصور وكفايته في الرصد والتحليل"**[4].

كما تطرق إليه الباحثون الأنجلوساكسونيين أمثال **لوبوك Lubbock ومويرMuir**، **فلوبوك** مثلا **"يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، فهذا الأخير، يقول لوبوك، لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن"**[5]، أما **موير** فيخالفه الرأي ويقول**"بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير**

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص76.

[4] المرجع نفسه، ص81.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص108.

ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي"[1]، وعموما فهم يشتركون في تأكيدهم على أهميته وخطورة الدور المنوط به واعتباره مكونا أساسيا من مكونات الشكل الروائي.

بمجيء الروائيين الفرنسيين الجدد اتخذت مقولة الزمن أبعادا هامة ودلالات جديدة على المستويين النظري والتطبيقي، فآلان روب غرييه **A. Robbe-Grillet**على سبيل المثال انطلق من تصور مفاده عدم وجود أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي وأنه ليس هناك أي زمن إلا الزمن الحاضر أما الماضي والمستقبل فليس لهما وجود، ومثله **جان ريكاردو John Ricardo** فرق بين زمن السرد وزمن القصة ودرس علاقات الديمومة القائمة بين المستويين الزمنيين وحدد سرعة الزمن وفقا لمجموعة من الخصائص أين يتساوى الزمنان في الحوار، وتتسارع وتيرة السرد في حالة الأسلوب الغير مباشر الذي يلخص الأحداث، وبتباطؤ وتيرة السرد في حالة التحليل النفسي والوصف[2].

تلاها دراسات البنيويين أمثال **رولان بارث R. Barthe** الذي ألف كتابه المهم الدرجة الصفر للكتابة عمل فيه **"على إثارة قضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة الروائية حيث سيعلن بأن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"**[3]، كما قام نظيره **ميشال بوتور Michail Butor** بعرض وجهة نظره كروائي في مسألة الإيهام الزمني وذلك في كتابه **بحوث في الرواية "وهو يبدأ بالإشارة إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ففي رأيه أننا، حتى في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان...**

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص108.

[2] ينظر: سعيد يقطين، الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص111.

وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد"[1].

وصفوة القول هو أن الدراسات المذكورة اتفقت على أن الزمن الروائي له وجوده المستقل بحيث لا يمكن إغفاله بل يمكن السيطرة عليه رغم صعوبته وتجريديته، واهتمت به وأخرجته من دائرة الفيزياء والفلسفة إلى الخطاب السردي، وحاولت تقديم رؤية جديدة تتجاوز السائد في الرواية التقليدية التي حافظت على التسلسل المنطقي وفقا لترتيب الأحداث من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل كما في الواقع، وأثرت التحليل الروائي بتقنيات جديدة.

المطلب الثاني: أشكال الزمن

يتمظهر الزمن في الوجود في أشكال شتى أثارت عقول المفكرين والدارسين، يتحدث **عبد الملك مرتاض** عن تصنيف عام للأزمنة ويحددها في خمسة أنواع : أولها الزمن الكوني أو المتواصل الذي يمضي دون توقف ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن وبما يلحق منه في التصور والفعل، والمتعاقب هو في حقيقته دائري مغلق وهو تعاقبي في حركته المتكررة ودائري مغلق، مثل: زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة، ثم المنقطع أو المتشظي وهو الذي يتمحض لحي معين أو حدث معين حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، مثل: الزمن المتمحض لأعمار الناس ومدد الدول الحاكمة، يليه الغائب وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة وقبل تكون الوعي بالزمن كوضع الجنين في بطن أمه والرضيع الذي لا يعمل عقله والصبي الذي لم يدرك السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين

[1] سعيد يقطين، الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص112.

الماضي والمستقبل خصوصا، وأخيرا الذاتي أو النفسي الذي يتضاد مع الزمن الموضوعي وهو متعلق بالحالة النفسية والشعورية للشخص[1].

لكن التقسيم السابق يشمل عموم الأزمنة وما يهمنا نحن هو ما يختص بالزمن المتعلق بالرواية كبنية سردية، نجد في الدراسات النقدية الغربية تصنيفات للأزمنة الخاصة بالرواية، فهناك حسب **تودوروف Todorov**، ثلاثة أصناف على الأقل وهي: زمن القصة الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، وزمن القراءة الخاص بقراءة النص. وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية يعين أزمنة خارجية هي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة، والزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع، وقد سبق **لبوتور Butor** أن أحصى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، مفترضا أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر[2].

وفي التنظير النقدي العربي نجد التقسيم الزمني الذي قام به **سعيد يقطين** على سبيل المثال، ينطلق هذا الأخير في تقسيمه إلى ثلاثة أقسام: من خلال مبدأ كون زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الروائي باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما، حيث يظهر زمن القصة **"في زمن المادة الحكائية. وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية. إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا"[3]**،

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص 175، 176.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص114.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص89.

وزمن الخطاب الذي يقصد به **"تجليات تزمين القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا"**[1]، أما زمن النص فيبدو **"في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو ـ لساني معين"**[2].

وعموما فالنقاد الروائيون المعاصرون يعتقدون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة وهي ثلاثة: زمن الحكاية **"وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشأ"**[3]، وزمن الكتابة **"ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما"**[4]، وزمن القراءة **"وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي"**[5].

فالكاتب يبني روايته المليئة بالأحداث وفق نسق معين ونظام مخصوص، يخلقه بإرادته ومنطقه وهواه، تختلف تلك الأحداث بين حقيقية ومتخيلة وهو أثناء ذلك يعود إلى زمن القصة الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الحقيقي، ويستحيل مع ذلك مطابقتها مع زمن الحكاية وهو الزمن الملفوظ الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث باستخدام اللغة، وأحداث القصة سواء أكانت حقيقية أم متخيلة وجب أن تسير أحداثها في تسلسل منطقي، لكن وقوع حدث ما في وقت معين قد يصاحبه وقوع حدث آخر في نفس الوقت وهذا يسمى في الدراسات السردية بالتزامن، وإثر ذلك يحمل السرد زمنين اثنين هما زمن القصة وزمن الحكاية أو الخطاب، غير أن الزمن في الرواية لا يقتصر تصنيفه على زمن وقوع الأحداث

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص 179.

[4] المرجع نفسه، ص179.

[5] المرجع نفسه، ص180.

المروية، فقد يصنف الزمن تبعا لعدة عوامل أخرى، فنجد إلى جانب ذلك أن الكاتب من أجل تأليفه للرواية أو القصة يلزمه وقت معين قد يبلغ أشهرا أو سنوات وذلك يسمى زمن الكتابة، في حين يتلقى القارئ نص الرواية ليطلع عليه في مدة زمنية معينة خارجة عن نطاق زمن القصة والحكاية وهذه المدة يطلق عليها زمن القراءة والتلقي **"إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من ((التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ)). هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله. فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ"**[1]، وبالتالي نجد أنفسنا أمام تشكيلة متنوعة من الأزمنة يمكن أن نصنفها إلى نوعين: أزمنة لها علاقة بأحداث الرواية، وأزمنة لها علاقة بالكتابة والقراءة.

إضافة إلى ذلك تتيح لنا معرفة الزمن تحديد نوعية الرواية وشكلها الفني وأي إشارة يوردها الروائي توضح للقارئ طبيعة الزمن الذي تتحدث عنه، وقد اشتملت رواية**(الملكة)** على أزمنة متنوعة أمكننا تحديدها من خلال القرائن اللفظية والضمنية الدالة عليها، وهذه الأزمنة هي كالتالي:

أولا: الزمن البيولوجي

في عدة مواضع من الرواية نجد مقاطع سردية تدل على نمو الشخصيات وانتقالها من مرحلة عمرية لأخرى وما يخلفه مرور الزمن على أجسادها من آثار، مثل ما نراه حدث مع حماة **سكورا** التي كانت شديدة التأنق والاهتمام بمظهرها الخارجي أيام شبابها وعملها كمديرة، ليمر الزمن سريعا وتجد نفسها وقد هرمت وألقى عليها شبح الشيخوخة بظلاله مما أثر ذلك على نفسيتها سلبا، تقول **سكورا: "بمجرد أن تركت عملها، ظهرت علامات الكبر والشيخوخة على حماتي طاووس التي بدأت تسقط في أزمات هذيان متواصل. لم تستطع أن تتقبل، ولا أن تتحمل وجودي بجوارها وأنا أراقب سقوطها نحو الهاوية، وهي التي كانت**

[1] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ط1، 1999، ص46.

على جمال وتسلط وأناقة"[1]، فمثل هذه الأحداث الواقعة والتحولات الطارئة يسجلها الروائي في صفحات معدودة يطلع عليها القارئ ملخصة في وقت قصير جدا، فيلمح من خلال مرور الزمن أثر ذلك التطور في الطبيعة البيولوجية للجسد، وكذلك الطبيعة النفسية والعقلية فالشخصيات ليست سوى نتيجة لما تمر به من ظروف وما تتعلمه من تجارب وما تعيشه من زمن.

وفي الفقرة التالية تتحدث **سكورا** عن رئيسها في العمل **بورنان حميم** وهو يرقبها باستمرار ونظرات الثعلب مستيقظة في عينيه، تقول: **"كان يطيل النظر في خضرة عيني كمن يشك في طبيعة البستان الذي أمامه، وكنت أفتعل بعض الحركات الإغوائية كي أتأكد بأن الزمن لم يمر بالقدر الذي يكسرني ويحبطني، ولأتأكد من أنني لا زلت قادرة على الإغراء، وإثارة الفتنة في الرجال كما كنت قبل الزواج"**[2]، نلحظ من خلال هذا المثال كيف يؤدي رصد الروائي لحركة الزمن وتأثيرها على التطور البيولوجي لشخصية **سكورا**، وهذا السرد يشعرنا في الوقت عينه بالأثر النفسي الذي خلفه مرور الزمن من انكسار وإحباط في نفسيتها كامرأة تعتبر الجمال مصدرا لقوتها وتأثيرها على الجنس الآخر.

في موضع آخر يكتفي الكاتب برصد أثر عدم تطور المظهر الجسدي في نفسية الشخصية في مرحلة عمرية معينة هي فترة المراهقة، وعلى سبيل المثال في هذا المقطع، تقول **سكورا** عن ابنتها **ليليا "والتي فجأة توقف جسدها عن النمو، فقد توقفت عن الطول ولم يظهر لها نهدان كما هي نهود صديقاتها اللواتي يجئن البيت للسهر معها"**[3]، **فليليا** كان من المفترض أن تطرأ على جسدها تحولات تجعلها تتحول من طفلة إلى امرأة ناضجة،

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص143.

[2] المصدر نفسه، ص145.

[3] المصدر نفسه، ص146.

لكن هذا لم يحدث أو تأخر حدوثه بسبب تعرضها لصدمة نفسية جراء شذوذ والدها ثم انفصال أمها عنه مما أثر على وضعية نمو جسدها التي بدت مختلة، فليس الحدث هنا هو المهم ولكن أثره النفسي ووقعه هو الأهم.

ثانيا: الزمن الطبيعي

هذا النوع من الأزمنة نراه متواجدا بكثرة في الرواية، والأمثلة على ذلك كثيرة، نجد **سكورا** وهي تتحدث عن المدة الزمنية التي استغرقتها علاقتها **بيونس** فهي غير محددة بدقة، لكنها تعد بالسنوات، تقول:**"سنون مرت، اكتملت الحكاية أو كادت، حكاية الغريب تبدأ، لا تنتهي أبدا"**[1]، وفي المثال الموالي نرى المدة الزمنية أكثر تحديدا، تقول **"شقته هذه التي قال إنه اشترها بعد أن قضى سنتين في الإقامة المحاذية للورشة"**[2]، وفي مثال آخر نجدها محددة بالساعات، يقول **يونس: "بعد حوالي ساعة تقريبا سحبوا كلبهم، دارت محركات السيارات ثم ابتعدت الأضواء عن الإقامة، وقد صادروا من الغرفة مجموعة من الوثائق الشخصية والصور والكتب والمجلات"**[3]، ما نستشفه من هذه المقاطع السردية هو أن هذا الزمن يمتاز بحركته المتقدمة نحو الأمام فهو دائما يتطلع إلى المستقبل ولا يعود إلى الوراء نهائيا، يمكن إدراكه من خلال تعاقب الأزمنة المتواضع على تحديدها، كتعاقب الفصول والليل والنهار، والسنوات، والساعة والدقيقة والثانية، وفي دورة حياة الكائنات.

ثالثا: الزمن النفسي

يختص به الإنسان وحده دون الكائنات الحية الأخرى، كونه متصلا بوعيه ووجدانه ويمكنه التعبير عنه لامتلاكه الأداة اللغوية، لا يمكن إدراكه مثل الزمن الطبيعي فهو ثابت،

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص38.

لأنه متعلق بالحالة الشعورية للشخصية، وهو يختلف من شخصية لأخرى حسب خبرتها الذاتية وما يتصل بها من ذكريات وأحلام، نجده مجسدا أكثر في الحوارات الداخلية التي تبوح بالحالة الداخلية للشخصية التي سمتها التبدل والتحول في كل حين ولحظة، مثلما نلفيه في المقطع السردي التالي الذي يتحدث عن ليلة من ليالي الشتاء، وهو زمن طبيعي يتحول إلى زمن نفسي دال على ما يعتمر باطن الشخصية، يصف إحساس الجسم بالبرد مما يلجئ الشخصية لطلب الدفئ بينما تتطلب النفسية الشعور بالحميمية والحنان، فتتبعث الأحاسيس والذكريات، يقول **يونس: "ليلة باردة وماطرة، شعرت فيها بحنين غير عادي، ولأول مرة أتذكر، وبعمق كئيب، ابنة عمتي التي كانت تحلم أن تنهي دورتها التدريبية لتصبح معلمة ابتدائي في الرياضة البدنية ونتزوج ذات يوم"**[1]، فمن خلال فعل التذكر استطاع **يونس** استرجاع لحظات زمنية قضاها مع شخص مؤثر في ماضي حياته وهو مقيم بعيدا عنه في بلده الأصلي **الصين**، تذكر حافل بالمشاعر والأحاسيس السارة تارة والحزينة تارة أخرى.

في الفقرة السردية الموالية يعبر **يونس** عن الخوف الشديد الذي تملكه فجأة قبل دخوله المخفر، بعد استدعائه للتحقيق في مقتل صديقه أو شقيقه حتى خيل إليه أنه هو من قام بالجريمة، وشرع يتخيل أحداثا مستقبلية توهم وقوعها، يقول: **"قبل أن أدخل المخفر شعرت بانقباض في معدتي، وكأنني متهم في جريمة ارتكبتها وأنا الآن بصدد البحث عن نكران ما قمت به. وبكل الطرق، بدأت في التفكير في خطة لإبعاد الشبهة عني، ثم رأيتني في أول طائرة تعود بي إلى بكين على الخط المباشر: الجزائر ـ بكين، وأنا آكل مرارة ما قمت به، ما اقترفته يداي أتخيلني عائدا إلى قريتي خاوي الوفاض، دون مال ولا أحلام، تستقبلني عمتي باكية، وقد بدا عليها الهرم وابيض شعر رأسها عند المفرق، ونبتت لها**

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص34.

لحية بزغب ناعم على مقدمة ذقنها، أتحاشى النظر إليها، ومثلي تتحاشى النظر إلي"[1]، في لحظة شعورية ما انفلت **يونس** من قيود الزمان والمكان، لحظة امتزج فيها الواقع بالخيال فتداخلت فيها الصور وتزاحمت الأفكار وتراءت إثرها الهواجس في مخيلته، تتابعت كشريط سينمائي يمضي دون توقف، يصنع إرهاصاته وتخوفاته من مستقبل غامض ومفجع وبائس، يستعرض في أسى وحزن عميقين لقاء الأحبة وقد عاد إليهم صفر اليدين، فجأة يتبخر الكابوس ويعود يونس إلى الواقع سريعا.

رابعا: الزمن التاريخي

تضمنت رواية **(الملكة)** أحداثا تاريخية عديدة، منها ما يرجع بنا إلى مرحلة الثورة والإرهاب، وهي تكتسب قيمتها من خلال تأثيرها في حاضر الشخصيات، فإذا نحن قرأنا الفقرة الآتية من الفصل الثاني **"أبي شريف آيت صالح الذي لم تتح له الفرصة كي ينهي دراسته الجامعية؛ إذ غادر مقاعد كلية الحقوق وهو في السنة الأولى، لينخرط صغيرا في صفوف جبهة التحرير الوطني"**[2]، نستنتج من خلالها زمن المرحلة التي تقصدها الرواية وهي سنوات الخمسينيات من تاريخ **الجزائر** التي شهدت تأسيس **حزب جبهة التحرير** واندلاع الثورة.

وفي الفقرتين التاليتين نستدل على مرحلة زمنية تسلط فيها الإرهاب على حياة الجزائريين، تلاها صدور ميثاق **السلم والمصالحة الوطنية**، يقول عبد **الرحمن: " الباتريوط هم الحرس البلدي الذي قاد حربا شعبية ضد الإرهاب في الجزائر،هم المقاومة الحقيقية"**[3]، تقول **حفيظة: " شاءت الظروف أن ألتقي أستاذ الفيزياء الذي اختطفني وشاهدته يغسل قدمي**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص50، 45.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص86.

الأمير، أن ألتقي به في هذا المخفر، بعد أن استفاد من قانون المصالحة الوطنية، ومنحته الدولة سيارة وقطعة أرض وشقة"[1]، فذكر بعض الأحداث وحتى الشخصيات في الرواية يكفي لتحويل القارئ من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي ليربطه بوجودها الحقيقي في التاريخ.

من خلال ما سبق وجدنا تشكيلة متنوعة من الأزمنة استخلصناها من مادة الرواية نفسها، لكن ينبغي علينا التعرض إلى الحيل أو التقنيات الكتابية التي يلجأ إليها الروائي و تفضي به إلى التلاعب بالأزمنة لاختزال الوقت وحذف الفائض من الأحداث والشخصيات، مما يتيح للقارئ استيعاب الكم المروي في فترة زمنية قصيرة، فالزمن الذي استغرقته الأحداث في الرواية تطلب مدة زمنية غير يسيرة، والكاتب نفسه يعترف بأنه أمضى سنوات في تأليفها، لكن لا يعقل أن يمضي القارئ هو الآخر سنوات من حياته وهو يقرأ تلك الأحداث بتفاصيلها.

المطلب الثالث: الانحرافات الزمنية في الملكة

لجأ **أمين الزاوي** في روايته **(الملكة)** إلى تقنيات كتابية خاصة لترتيب الأزمنة، شأنها في ذلك شأن العديد من الروايات ذات السمة الواقعية، فأحداثها تجري في بيئة معروفة هي مدينة **العاصمة**، ومحور حديثها هو ظاهرة العمالة الصينية في **الجزائر** وما نتج عنها من آثار اجتماعية واقتصادية وغيرها، وهي تعالج مرحلة زمنية معاصرة في حياة الجزائريين، مرحلة شهدت تكون جالية صينية بدأت تؤثر في التركيبة البشرية للمجتمع الجزائري، فضلا عن التركيبة الاقتصادية وتطلعها إلى تغيير التركيبة السياسية ممثلة في الطبقة الحاكمة ..إلخ.

ومثل هذه المعالجة تحتاج إلى الاسترسال في وصف الأحداث ومسبباتها وأصل منشئها

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص61، 62.

وتشابكها مع أحداث أخرى، والأفضية التي وقعت فيها، والشخصيات الفاعلة على مستواها ...إلخ، وبسبب تراكم الأحداث بتفاصيلها الدقيقة واستغراقها مدة زمنية طويلة يستحيل على الروائي سردها جميعا، لهذا يلجأ إلى التلاعب بالأزمنة متجنبا ما يحدثه السرد المستمر من رتابة مملة ومرور بطئ ينفر القارئ منها، فالرواية تطوع أدواتها التعبيرية وتتحكم في تتابع الأحداث من خلال تحكمها المسبق في التسلسل الزمني وبذلك تمكننا من رؤية الحياة الإنسانية في وحدتها الكلية منذ البدء وحتى الختام.

إن إشكالية عدم التوافق بين زمن القصة وزمن الحكاية قد أكد عليها **جيرار جنيت Gérard Genette** حيث يتم حل الإشكالية المتعلقة بهذا الموضوع من خلال التلاعب بالأزمنة وفق تقنيات معينة، وانطلاقا من المدونة الروائية **(الملكة)** سنحاول الكشف عن مختلف الانحرافات الزمنية التي ينتجها عدم التوافق بين زمن يخضع لمنطق السببية التي هي قانون طبيعي، وزمن يحاول بعثرة الأحداث نفسها ليعيد صياغتها جماليا من خلال طريقتين: **أولاهما:** عدم الخضوع للترتيب المنطقي للأحداث التي يفترض أن يتكون وفق تسلسل زمني يتقدم باستمرار نحو الأمام، فيتوقف الكاتب في مواضع معينة من الرواية ليسترجع أحداثا ماضية أو يستشرف أحداثا مستقبلية، **وثانيتهما:** تغيير وتيرة السرد عن طريق تسريعه، فنرى الكاتب يختزل زمن القصة التي من المفترض أنها جرت في مدة زمنية طويلة في صفحات معدودة، أو يبطئه من خلال استخدام الوصف والحوار والتحليل النفسي.

أولا: مخالفة الترتيب

يأخذ الترتيب الزمني للحكي معناه **"من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة"**[1]، حيث يقصد به انتظام الأحداث وفق زمن معين، يكون متلاحقا أو متتابعا تتابعا منطقيا، لكن يحدث أن يخالف الروائي أحيانا هذا

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص76.

الانتظام ليذكر القارئ بشيء من الماضي أو يتنبأ بحدث من المستقبل، فلا يتمكن من تحقيق المزامنة بين حدثين أو أكثر وقعا في نفس الفترة الزمنية، مما ينتج عنه ما يسمى بالمفارقات الزمنية، وهي تقنيات يلجأ إليها الروائيون للانزياح بالأزمنة، إن **"عدم التوافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة"**[1].

1 ــ الإسترجاع:

هذه التقنية الزمنية لها مسميات أخرى كالارتداد والاستذكار واللاحقة والعودة إلى الوراء، إذ نجد الرواية كنص سردي تلجأ كثيرا إلى الماضي بالقياس مع اللحظة الزمنية الراهنة لتستدعي أحداثا وشخصيات وأفضية، تستغلها لتحقيق جملة من المقاصد كملأ الفجوات التي يغفل عنها السرد، أو التذكير بماضي الشخصيات، أو الإخبار بمعلومات عن شخصيات اختفت فجأة عن مسرح الأحداث، أو إعطاء دلالات جديدة لبعض الأحداث الماضية...إلخ، هذا ما يفسر أهمية هذه التقنية واعتمادها بكثرة في مجال الرواية.

تبدو **(الملكة)** رواية استرجاع بامتياز، فمنذ الوهلة الأولى يعود بنا كاتبها إلى زمن وقوع الأحداث في الماضي من خلال شخصياته التي تقوم بفعل التذكر لكي تقدم لنا الكثير من المعلومات التي لم نكن لنعرفها لولا الرجوع إلى حياتها الماضية، ومن هذه الاسترجاعات مثلا ما يتعلق بحياة **سكورا** السابقة قبل لقائها **بيونس**، حيث تستعيد جزءا كبيرا من تفاصيلها مثلما توضحه هذه المقاطع السردية: **"كان طبيب الأسنان مدلل أمه، والذي اسمه نزيم، هو من بدأ يتميز من المجموعة الراكضة خلفي"**[2]، **"جئت بيتي الزوجي، وفرحت بي حماتي**

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عبد القادر خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص24.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص132.

كثيرا. وأكثر منها، رحب بي والد زوجي الذي غادر عمله متقاعدا في الأسبوع التالي لدخولي بيتهم الواسع"[1]، "كانت حماتي طاووس ترعى حملي، وترعى، في الوقت نفسه وبالعناية نفسها، حملها الوديع نزيم، ابنها المدلل والوحيد، الذي شيئا فشيئا، يوما بعد يوم، بدأت أشعر بغلبة الجانب الأنثوي في شخصيته"[2]، فالجدير بالشرح هو أن هذه المقاطع مأخوذة من سلسلة طويلة من التذكرات روت فيها **سكورا** أحداثا كثيرة من حياتها الماضية، مما يجعلنا نتفهم العديد من التصرفات التي أقدمت عليها فيما بعد، كعزوفها عن إقامة علاقة مع الرجل الجزائري وتذمرها من التقاليد والأعراف الاجتماعية المسلطة على المرأة، والقرارات التي اتخذتها كطلاقها من زوجها الشاذ وبحثها عن وظيفة...إلخ، فهذه السلوكات تتماشى مع توالي الرواية ومضيها نحو المستقبل.

هذه التذكرات امتدت لتطال سنوات عديدة منذ مرحلة طفولتها وحتى صارت أما مطلقة بطفلين، اختصرها الكاتب في عدة صفحات*، وهذا النوع من الاسترجاع يبدو متسعا من حيث الزمن بتعبير **جنيتGenette** بعكس الضيق، حيث تتفاوت المقاطع الاستذكارية من حيث طول المدة أو قصرها والتي تستغرقها أثناء ارتدادها إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يستغرقها الاستذكار بمدى المفارقة، ويقصد بها **"المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[3]**، كما تقاس مدته بالوحدات الزمنية المعروفة كالأيام والشهور والسنوات، وسعته بعدد السطور والفقرات والصفحات.

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص135.

* حوالي17 صفحة، امتدت من الصفحة131إلى غاية الصفحة 147.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشوارت المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص74.

من أمثلة الاسترجاعات قصيرة المدى تلك التي لجأ إليها الكاتب في مواضع عدة من الرواية، منها ما استغرق مدة زمنية تعد بالساعات، مثل تلك التي قضاها **يونس** في المركز التعليمي ذات يوم، يقول: **"كان درس العربية اليوم بسيطا. لقد قررت منذ ستة أشهر تعلم اللغة الجزائرية في المركز الأسقفي للدراسات والأبحاث بوسط العاصمة"**[1].

ومنها ما استغرق بضعة أيام، كما في هذا المثال: **"بعد ثلاثة أيام قضيتها بين قلق الانتظار وتحضير الانتقال إلى الشقة الجديدة، عدت إلى مخفر دالي إبراهيم، كما طلب مني الضابط رئيس المخفر"**[2].

وبعضها استغرق بضع دقائق، تقول **سكورا** وهي بانتظار لقاء **يونس:"مرة أخرى، خميس آخر، موعدنا في مطعم "خيمتنا". وصلت قبله بعشر دقائق، تسع دقائق على الأصح. كنت سعيدة؛ إذ وجدت فريدة بكل أناقتها وابتسامتها تستقبلني"**[3].

إلى جانب ذلك عثرنا على استرجاعات ليس فيها وحدة زمنية دالة، وإنما نتعرف عليها من خلال سياق الكلام، كهذا الحديث الذي دار بين **يونس** والضابط، يقول **يونس: "توقف قليلا عن الحديث ثم سألني عن واقع الرواية البوليسية في الصين"**[4]، ففي هذا المثال نخمن الفترة الزمنية التي توقف فيها الضابط عن الكلام ونتوقع مدتها في أنها لم تتجاوز بضع ثوان أو دقائق.

وأحيانا نلفي استرجاعات خالية من أي علاقة بموضوع بالرواية غير أن الراوي كان يقصد من ورائها إراحة القارئ والترفيه عنه وتجنيبه رتابة السرد، مثلما ما نجده مجسدا في ذكريات طفولة **عبد الرحمن**، في قصة والدته مع **قالع الأضراس** في القرية وكيف قضى على

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص227.

[4] المصدر نفسه ، ص78.

حياتها، وقصة أصل صلاة الاستسقاء أيضا، فعلى الرغم من أن هذه الاسترجاعات استغرق سردها عدة صفحات* إلا أن علاقتها بالرواية علاقة واهية.

2 ــ الاستشراف:

هو مفارقة زمنية تفارق اللحظة الراهنة لتتجه نحو أخرى مستقبلية لاستشراف حادثة أو أكثر يتوقع حصولها، يعرف أيضا بالتطلعات والاستباق والسابقة لأنه يتطلع إلى المستقبل ويستبق الأحداث، يتمثل في **"سرد حدث لاحق أو ذكره مقدما"**[1]، نجده مجسدا في الأحلام والتطلعات والرؤى والتنبؤات، وكل ما يتوقع حدوثه.

وهو أيضا يغطي مدة محددة من الزمن تقدر بالوحدات الزمنية كالساعة واليوم والأسبوع وغيرها، وبعدد محدد يقدر بالوحدات الكتابية كالأسطر والفقرات والصفحات، وهو نوعان:

أ ــ الاستشراف التمهيدي: يعمل كتوطئة لما يستقبل من أحداث، وقوعها غير مؤكد كما في هذه المقاطع السردية: **"واقفة في البلكون، أنظر إلى ميناء مدينة الجزائر، وأنتظر عودة يوتزو صن. أرقب ظهوره كأنني لم أره قبل اللحظة"**[2]، **"أنا حامل من غريب. في شهري السابع، وسيجيء من هذه الغربة طفل يكون أول السلالة الجزائرية الصينية التي ستحكم البلاد مع نهاية هذا القرن"**[3]، **"كنت أستمع إليه وهو يتحدث بعمق، وفراشات الحلم النورانية تحوم حول عينيه، وتمنيت لحظتها أن يكون لي منه ولد بعينين أسيويتين مقوستين مشدودتين، ولد يحقق حلم تأسيس جزائر الغد، الجنة التي تبدأ من رمل الصحراء إلى رمل الشاطئ"**[4]. نرى **سكورا** وهي تأمل عودة **يونس** وتتطلع لوضع مولودها

---

*الفصل ما قبل الأخير بكامله، حوالي7صفحات.

[1]محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي والرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص21.

[2]أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص07.

[3]المصدر نفسه، ص08.

[4]المصدر نفسه، ص12، 13.

وتحلم بملامحه الصينية وبمستقبله الرئاسي، حيث تتحقق الغاية من الاستشراف من خلال فعل التأمل والتطلع والحلم أو التمني.

ب ــ الاستشراف كإعلان: يستشرف أحداثا وقوعها مؤكد، كما في هذا المثال: **"في شارع صغير متفرع عن شارع ديدوش مراد ركنت السيارة في مكان عثرت عليه محررا. في العاصمة، يصعب أن تجد مكانا شاغرا لتوقيف سيارتك. أخرجت هاتفي، قبل أن أبحث عن رقم يونس الشينوي في ذاكرة الجهاز، قلت في نفسي: "سيتصل بي الآن". نظرت إلى وجهي في المرآة، وإذا الهاتف يرن، أجبت دون تردد: "اسمح لي، لم أستطع الرد على مكالماتك، كنت مشغولة في اجتماع مع المدير"**[1]، حقيقة أن المقام لم يطل **بسكورا** في الوقت الذي كانت تتوقع فيه مكالمة هاتفية من يونس حيث صدقت توقعاتها سريعا بتلقيها المكالمة، وأدى الاستشراف المعلن في المقطع السردي وظيفته التأكيدية المطلوبة.

ثانيا: المدة الزمنية

حتى تتمكن صفحات الرواية من استيعاب الكم الكبير من الأحداث، فإن الكاتب يلجأ إلى توظيف تقنيات زمنية تلخص المدة التي تتطلبها تلك الأحداث في وقوعها، بإبراز التفاصيل المهمة وحذف نظيرتها التي ليس لها تأثير يذكر أو تأثيرها هامشي، وهي تقنيات خاصة بالتسريع كالخلاصة والحذف، بينما يقف عند تفاصيل أخرى لتدقيقها وشرحها والإطناب فيها، فتتعطل حركة السرد مؤقتا وهي تقنيات خاصة بالتبطئة كالمشهد والوقفة الوصفية.

1 ــ الخلاصة:

عندما تعود الرواية إلى الماضي لتلخيص أحداث شاركت فيها الشخصيات من خلال تقنية زمنية تسمى الخلاصة خاصة بتسريع السرد وهي تعرف أيضا بالتلخيص، فإنها تقوم من خلالها باختزال مرحلة طويلة من الحياة المعروضة في فقرات أو صفحات معدودة، بحيث تعرضها بصفة مركزة وموجزة ومكثفة، وتسمى الخلاصة إرجاعية خلاصة إذا كانت محددة باشتمالها على عبارة زمنية دالة حتى وإن كانت غير محددة بدقة، كما في هذا المثال الذي يختصر فيه **يونس** سنتين من العمل والإقامة في الورشة، يقول:**"هو الشتاء الثاني**

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص122.

الذي أقضيه في هذا المهجع. الأيام تمر بسرعة، بين العمل في الورشة وأحاديث العمال والخرائط، روتين مدينة الجزائر متحرك، لا يشبهه روتين، يدور في فراغ، ولكن بضجيج عال"[1].

والخلاصة الغير محددة يكون من العسير تخمين المدة التي تستغرقها بسب عدم وجود عبارة تدل على الفترة الزمنية التي قامت باختصارها، تقول **سكورا** في هذا المقطع السردي: **"كانت جلساتنا تحت ظل شجرة الخروب العتيقة العالية أسعد أيامي في سنوات حملي، وسنوات تربية طفلي الأول والثاني (الأنثى التي لم تتأخر كثيرا لتجئ مستعجلة إلى الحياة"**[2].

إضافة إلى الخلاصة المحددة التي تشتمل على عنصر يحيل بدقة على تلك المدة المختصرة، كما في هذا النموذج **"شقته هذه التي قال إنه اشتراها بعد أن قضى سنتين في الإقامة الجماعية المحاذية للورشة"**[3].

ومن حيث العرض الموجز والمركز للأحداث تقتصر بعض الخلاصات على تقديم النتيجة النهائية التي انتهت إليها تطورات الأوضاع بطريقة مكثفة تتوالى فيها الأحداث سريعة موجزة، على نحو ما تخبرنا به **سكورا** في هذا المثال: **"لم أكن أدري هل سقطت في حب شخصية الأم أو الولد المدلل الطبيب؟ رحبت أمي بالخطوبة وباركتها، وحرصت على ألا نتأخر في إقامة حفل العرس، ولو كان ذلك على حساب أختي التي تكبرني، والتي تأخر تأكيد خطبتها سنة كاملة، والعادة تقول لا يمكن تزويج الصغيرة قبل الكبيرة، ومع ذلك استطاعت أمي أن تتحدى والدي وتقنعه بضرورة الموافقة على إقامة عرسي قبل عرس أختي الكبرى بثلاثة أشهر، وكان ما أرادته. وقد رحبت بذلك التعجيل أيضا حماتي أم نزيم، وما كدت أتسلم شهادة التخرج المؤقتة من جامعة الجزائر حتى ارتفعت زغاريد العرس**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص138.

[3] المصدر نفسه، ص14.

ونسيت زغاريد الشهادة، ورضخت"[1]، لقد قدم لنا هذا المثال حصيلة كثير من المحطات في حياة **سكورا** في نتيجتها النهائية بدءا من وقوعها في حب **نزيم**، ثم خطبتها منه بسرعة وانتهاء بالتعجيل بعرسها قبيل تخرجها من الجامعة، كل ذلك ملخصا دون تفصيل ممل أو استطراد مخل.

في مواضع مغايرة يختار الكاتب بعناية أحداثا معينة من الرواية متعمدا صياغتها بأسلوبه الخاص الخالي من تدخل شخصيات الرواية، كما يجسده المقطع السردي الموالي: **"لقد انتهت المهمة. فجرا، زيت عبد الرحمن ساقه الاصطناعية، هي عادة الصباح، ركب سيارة الإسعاف وأقلع في اتجاه العاصمة، بعد أن قضى ثمانية أيام بقرية بني فرطاس"**[2].

ويحدث أن يستتر الكاتب بقناع شخصياته فيتكلم على لسانها ويلخص أقوالها ويوجزها دون أن يتخلى عن الضمير المستعمل في كلام الشخصية المباشر، كما في هذا المثال الذي الذي يلخص يوميات **سكورا** في بيت الزوجية: **"ينقضي يومي هكذا في البيت، بلذة ودون تخطيط، فبمجرد أن تغادر طاووس حماتي البيت صحبة نزيم زوجي عند السابعة والنصف صباحا، أظل أنا ووالد زوجي السيد قاسي رأسا لرأس، كان لا يتوقف عن حكاية ما يقرأه من كتب"**[3].

2 ــ الحذف:

يعرف بالمجمل والإجمال والإضمار والإسقاط والإخفاء والقطع، وهو أيضا تقنية خاصة بتسريع الزمن واختصاره من خلال حذف فترة من الأحداث بالسكوت عنها وعدم ذكرها، حيث يلعب إلى جانب الخلاصة **"دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته،**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص181.

[2] المصدر نفسه، ص181.

[3] المصدر نفسه، ص137.

فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1].

وهو يأتي في الرواية بعدة أشكال؛ كالحذف المعلن الذي يصرح فيه الكاتب بالمدة الزمنية المحذوفة، كما في هذا المثال الذي تعد فيه بالسنوات: **"سنون مرت، اكتملت الحكاية أو كادت، حكاية الغريب تبدأ، لا تنتهي أبدا"**[2].

والحذف الضمني الذي لا يصرح به وإنما نتعرف عليه من خلال الثغرات التي يسكت عنها السرد عند الانتقال من مرحلة ما بلغتها الرواية إلى مرحلة أخرى، كما في هذا المثال: **"كانت حكاياته تعلقني في السماء وتجعلني أحلم، ولا أنتبه إلى الأيام التي تعبر فوق جسدي وقد كبر محند ــ مالك وكبرت ليليا، ومعهما كبرت حكايتي مع السيد قاسي في رأس حماتي طاووس"**[3]، ما نلحظه في هذا المقطع السردي هو غياب إشارة زمنية صريحة للمدة الزمنية التي جرت فيها تلك الأحداث، والتي جاءت متتالية مختزلة لتجاوز فائض الوقت في السرد وتسهيل ترتيبها دون الخضوع للخطية الزمنية، خاصة فيما يتعلق بحياة أبناء **سكورا** فقد أسقط السرد الأحداث التي رافقت الفترة الزمنية بين ميلادهم ودخولهم الثانوية أي بلوغهم سن المراهقة.

وأخيرا الحذف الافتراضي المتمثل في تلك البياضات التي تلي انتهاء الفصول ،**"وفي المحصلة النهائية يبقى الحذف، بمختلف وجوهه، أحد أبرز التقنيات المستعملة في الرواية ومن بين أعرق التقاليد السردية التي شهدت تطورا محسوسا في مظهرها وفي طريقة**

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص156.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص140، 141.

اشتغالها وأقامت الدليل على أهميتها كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي"[1].

3 ــ المشهد:

هو صيغة إظهار تعرض تفاصيل الحدث عرضا متواصلا[2]، حيث يحتل **"موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن، ولا يزال، على أساليب الكتابة الروائية"**[3]يقوم في أغلب الأحيان على الحوار اللغوي موزع بين أخذ ورد ومن خلاله نتمكن من تحديد طبيعة الشخصية ومستواها الفكري وطبيعتها النفسية والاجتماعية، وبالتالي نتعرف على دورها وتأثيرها في الأحداث.

يضطلع المشهد بأداء عدة وظائف في السرد، منها: افتتاح فصول الرواية كما في هذا النموذج المأخوذ من أول فصل في الملكة، تقول **سكورا: "واقفة في البلكون، أنظر إلى ميناء مدينة الجزائر، وأنتظر عودة يوتزوصن"**[4]، أو الإشارة إلى دخول إحدى الشخصيات إلى فضاء جديد كما فعل **يونس** في أول يوم وصل فيه إلى **الجزائر**، يقول في بداية الفصل الرابع:**" نظرت إلى سماء مدينة الجزائر، بدت لي منصوبة على أعمدة عالية، أرفع بكثير من تلك التي عليها نصبت سماء بكين التي كنت أستطيع أن أمد يدي فألمسها من خلال الدخان الملوث المتصاعد من كل الجهات"**[5].

كما يمكن للمشهد أن يؤدي وظيفة اختتامية كتعبير عن القرارات النهائية للشخصيات أو حصول توافق أو تفارق بينها، أو كعنصر تمهيدي للفصول مهمته التشويق ولفت انتباه

---

[1]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص164.

[2]ينظر: يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة دار نينوى، ط1، 2011، ص123.

[3]حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص166.

[4]أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص7.

[5]المصدر نفسه، ص29.

القارئ للاستمرار بالقراءة ومعرفة ما سيحدث، يقول **يونس** في نهاية الفصل السابع لحظة لقائه **بسكورا: "انتبهت، وإذا بسيدة بقد منحوت بعناية تقف إلى جواري، شعرت بتيار كهربائي يمر في جسدي، لم أر منها سوى خضرة عينيها.**

وغادرنا المكان.

من أي سماء نزلت السيدة؟"[1].

فضلا عن ذلك، يستخدم المشهد المطول لإطالة زمن السرد وتحقيق نوع من التباطؤ ما يوحي بقرب نهاية الرواية حتى وإن لم تكن له علاقة مباشرة بأحداث الرواية الرئيسية، كما هو موجود في الفصل ما قبل الأخير في رواية **(الملكة)** الذي يروي تفاصيل نقل جثة الصيني واستقبالها من طرف سكان قرية **بني فرطاس** ومراسيم دفنها. **"وفي الجملة، وسواء كانت للمشهد وظيفة افتتاحية أو اختتامية فإنه ينتهي دائما إلى الإعلان عن نفسه كتقنية زمنية الغاية منها هي إحداث التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب باستعمال الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخيلي في الخطاب. ويفضي هذا التوافق بين الزمنين بأن تجري أطوار القصة أمام عين القارئ في نفس الوقت الذي يقدمها له الخطاب مما يخلق لديه وهم التمثل المباشر لما يحصل من أحداث"**[2].

4 ــ الوقفة الوصفية:

تقنية وصفية زمنية تشترك مع المشهد **"في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان، بعد ذلك، في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة"**[3]، فهي توقف استرسال الزمن ومضيه نحو النهاية لافتعال مزيد من التشويق وتعدل بالقارئ من الإحساس بالزمان يمر إلى الإحساس بالمكان، تتوقف إثرها الأحداث ويستمر الخطاب عن طريق الوصف لغاية تزيينية أو تشويقية أو تنفيسية أو...إلخ، تستخدم

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص82.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص169.

[3] المرجع نفسه، ص175.

فيه الشخصية حواسها لتصور لنا ما تراه وما تدركه **"وفي الجملة، وسواء أكانت للوقفة الوصفية وظيفة تزيينية أو وظيفة بنيوية أو رمزية...إلخ فإنها دائما تشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات، توقفا للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد"**[1].

هناك الوقفة التي ترتبط بلحظة زمنية معينة يتوقف فيها الواصف أمام شيء أو عرض أو شخص يتأمله، مثلما تصف **سكورا يونس** في هذا المثال: **"كان صامتا، مبتسما، مرحبا، خافض النظر، حافي القدمين يمشي على الزربية، وأصابع رجليه المتحركتين على وبر السجاد بنعومة توقظ هسيس أوتار فؤادي"**[2].

وهناك أيضا الوقفة التنفيسية التي يتوقف إثرها السرد عن تقديم أحداث الرواية لينفس عن القارئ ويبعد عنه الملل ويحرك بصيرته بمناظر أو صور ذهنية تجعله يسبح بخياله لصنع صورة للشيء الموصوف، مثال ذلك هذا المقطع السردي المطول الذي يبرز خصيصة من خصائص مدينة **الجزائر** العاصمة ممثلة في الاكتظاظ، يقول الروائي على لسان **يونس: "تظل شوارع مدينة الجزائر غاصة كل أيام الأسبوع، زحمة السيارات لا تتغير من الساعة السابعة صباحا وحتى الثامنة ليلا، كأن الجزائري يشتغل خلف مقود سيارته. في العواصم الأخرى وفي مدن الدنيا كاملة تشتد حركة السير في ساعات الذروة، ساعة الدخول إلى العمل أو الخروج منه. أما في مدينة الجزائر فساعة الذروة هي على مدار اليوم. الناس تسرع في اتجاهات متعددة، ينتهي اليوم دون الوصول إلى هدف ليبدأ الجري في اليوم التالي، وهكذا دواليك: صيفا وشتاء، ربيعا وخريفا، الناس تلهث دون أن تعرف خلف ماذا هي تجري، ولماذا هي تجري، ولكن عليها أن تجري..أن تسرع دون أن**

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص176، 177.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص15.

تدري مع من تتسابق، لا نقطة انطلاق ولا نقطة وصول، هو الجزائري خلق هكذا"[1]، كما تلعب الرؤية البصرية للشخصية دورا في حضور الوقفة الوصفية في النص السردي وكذلك توفر الإنارة الضرورية والموقع المناسبين للإبصار، ومن أمثلة المواقع المناسبة جدا نجد الشرفة كمكان مرتفع يتيح النظر بدقة وعلى فضاء واسع، كما في هذا المثال الذي يصف ميناء **العاصمة: "من هذه الشرفة، واقفين نطل، في البعد بحر يلبس اللون الأزرق طورا والأخضر الداكن طورا آخر. الميناء يبدو، كما عند أقدامنا، يبعثر أشياء في القلب وأخرى في الذاكرة"**[2]، وفي موضع آخر وصف **للعاصمة: "من هذا البلكون نطل على المدينة الجالسة بجلال الأميرات على ما يشبه مدرج مسرح من المسارح الرومانية أو اليونانية العتيقة"**[3].

مما سبق نستنتج أن رواية **(الملكة)** اهتمت بالعنصر الزمني كجزء أساسي من بنيتها السردية، وتلاعبت بالأزمنة من خلال التنويع في التقنيات المستخدمة، حيث أتاحت لها هذه الحيل الكتابية عرض الأحداث والذهاب والمجيء فيها عن طريق الارتداد بكثرة للعودة إلى الماضي، والاستباق للتطلع نحو المستقبل، واستغلال الخلاصة والحذف والوقفة الوصفية والمشهد للتحكم في الحجم التوبوغرافي للرواية، على أن هذا التنويع وإن خالف منطقية السرد المتقدمة إلا أنه لم يخل بمضمون الرواية، بل زاد من جماليتها وأضفى على عملية القراءة نوعا من المتعة وزاد القارئ رغبة في الاطلاع، وبدد الرتابة وأحل محلها التشويق.

المبحث الثاني: الفضاء

المطلب الأول: إشكالية مصطلح الفضاء

اهتم الإنسان بالمكان الجغرافي الذي يعيش فيه منذ أن وعى المزايا التي يضفيها على حياته وسمته التنظيمية التي هي سبب لتقدمه وتطوره، فهو يؤدي **"دورا وظيفيا هاما في تكوين حياة الإنسان وترسيخ كيانه وتثبيت هويته وتأطير طبائعه، وبالتالي تحديد تصرفاته**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، **منشورات ضفاف والاختلاف**، ط1، 2015، **لبنان**، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص97.

وتوجهاته وإدراكه للأشياء. وهذا لكونه أشد التصاقا بحياة الإنسان وأكثر تغلغلا في كيانه"[1]، والمكان في الرواية ليس الطبيعة الجغرافية المحضة، بل هو جزء متخيل في ذهن الكاتب حتى وإن دل على مرجعية واقعية أحيانا، تترجمه الكلمات ويتلقاه القارئ **"تؤسسه اللغة ويتحدد جغرافيا، وقد يكون مدركا من قبل حواس الشخصية أو السارد، أو يكون استيهاميا وحلميا وفردوسا مفقودا، وتنتجه الذات أو الشخصية عبر الاستيهامات والتذكر والأحلام ويتلخص في مجموع الأمكنة وتوابعها من أشياء ومؤثثات وغيرها"**[2]، ودلالته في النص الروائي ليست هي نفسها في الواقع بل تتشكل وفقا لما تمليه ثقافة وإيديولوجية الكاتب ورؤيته الخاصة **"لأن تعامله مع اللغة يجعل أوصاف المكان تنزاح عن دلالتها الأصلية، مخضعا إياها لأيديولوجية معينة ولخبرة جمالية خاصة"**[3].

تطرق إلى المكان الفلاسفة القدماء[4]، منهم **أفلاطون** الذي عده حاويا وقابلا للشيء، ومثله **أرسطو** قسمه إلى: قسم عام يحوي الأجسام كلها، وقسم خاص يحوي الجسم وحده، وتناوله الفلاسفة المسلمون بدورهم ومنهم **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه **التعريفات** حين خصه عند الحكماء بالسطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين بالفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده.

أما مصطلح (فضاء) فقد ظهر في المعرفة الإنسانية بفضل **"تطور الدراسات الأنثربولوجية والاكتشافات العلمية وغزو الفضاء الخارجي والحرب العالمية والاستعمار الذي غير الخرائط وغيرها من الأمور التي اهتمت بالفضاء"**[5]، حيث أضحى مستعملا في شتى العلوم: كالفلسفة والرياضيات والفيزياء وعلوم الطبيعة وعلم الفلك والجغرافيا، والفنون:

---

[1] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،2011، دمشق، ص92.

[2] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص200.

[4] ينظر: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، مطبوعات تموز، ط1، 2013، دمشق، ص196، 197.

[5] حورية الظل، المرجع نفسه، ص06.

كالفن التشكيلي والرسم والسينما والمسرح، لتتلقفه العلوم الأدبية بفضل الدراسات الشعرية والبنيوية الحديثة، مما حفز الروائيين للالتفات إليه باعتباره عنصرا سرديا لا غنى عنه لبناء نصوصهم، فالنص الروائي يتأسس من خلال العلائق التي تربط الشخصيات بالحدث والزمن والفضاء، هذا الأخير أصبح موضوعا مثارا في العديد من الدراسات النقدية الحديثة التي تراهن على استقلاليته وخصوصيته كجزء من البنية السردية العامة للرواية، فقبلها كان مهملا لالتباسه بالمكان الواقعي نتيجة للتدقيق المتعمد في وصفه واعتباره مجرد استراحة في النص الروائي **"حيث ظل لفترة طويلة خاضعا للقراءة الساذجة. لأن المبدع التقليدي اهتم بوصف المكان والمبالغة في تحديده وتعيينه، وذلك بغية محاكاة الواقع ومطابقته، وقد أثرت هذه الدقة الوصفية سلبا على الفضاء بتجريدها إياه مفهومه النصي باعتباره عنصرا خياليا مختلقا، كالشخصية والحدث وغيرها من المكونات الحكائية الأخرى"**[1]، وبهذا فإن الفضل منسوب إليها لأنها خلصته من اللبس الواقع عليه ونظرت إليه باعتباره ليس مجرد مكان بأبعاد ومعالم بل فضاء تخييليا موجودا من خلال اللغة، لكن هذه الدراسات خاصة الشعرية والسيميائية منها لم تخصص أية مقاربة وافية ومستقلة للفضاء الروائي، ومن أجل الوقوف على فهم متكامل لهذا العنصر لا بد لنا من الحديث عن ماهية كل مصطلح على حدى، إذ تنوعت التسميات بين فضاء، ومكان وحيز ومجال وموقع ...إلخ، لكن يبدو أن الثلاثة الأولى هي الأكثر استعمالا والفضاء هو أكثرها تداولا وموضع اختلاف عند النقاد والدارسين الغرب، وقد انتقل هذا الاختلاف إلى نظرائهم من العرب.

أولا: مصطلح الفضاء في التلقي النقدي الغربي

تمردت الرواية الفرنسية الجديدة في خمسينيات القرن العشرين على تقنيات الكتابة ودخلت ميدان التجريب والبحث عن طرق جديدة لرصد الواقع بعيدا عن التشيؤ وضياع الفرد في المادية، فاتسمت أعمالها بالتشتت والالتباس تعبيرا عن الواقع المتشظي، واهتمت بالشكل دون المضمون، وأولت الفضاء عناية خاصة مخترقة بذلك المواضعات التقليدية التي تصور الفضاء **"والتغير الأول لحق فضاء الكتابة حيث أصبح الاهتمام بالنص الكتابي والعتبات،**

[1] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا، ص05.

وأصبحت القراءة أفقية بدل عمودية كما كان الحال في الرواية التقليدية، واتسمت البنية الروائية بالتشذر والتفتت والالتباس، أما الأمكنة فهي متاهية تضيع فيها الشخصية"[1].

وبفضلها تخلص الفضاء من المقاطع الوصفية الكثيرة التي أخفت دوره فحقق تقدما مكنه من احتلال مركز هام في البناء السردي، وأثبت حضوره كبنية وكدور وظيفي لا تزييني وكمساهم في الخلق الفني، بتغير مفهومه تطورت طريقة توظيفه ورسم ملامحه وتفاصيله **"فأصبح الروائي يستفيد من الفنون التشكيلية والسينما والتصوير ويستثمر ما جاءت به الفيزياء من أجل تشكيل المكان المتخيل"**[2].

منذ السبعينيات حاول المنظرون الغرب وضع نظرية متكاملة عنه، مركزين على الجانب الوصفي **"لأن الفضاء يشخص عن طريق هذا الوصف، ويطرح بمفرده إشكالية تتمظهر في علاقته بالسرد والاختلافات بين ما هو موصوف في الفضاء الروائي والفضاء العياني"**[3]، فالوصف وسيلة مستخدمة لتحديد المكان ونقل تفاصيله وهذا الاستخدام يكون بشكل إيحائي غير مباشر ليشير إلى المكان.

من أشهر النقاد الغربيين الذين تطرقوا للموضوع نجد **غاستون باشلار Gaston Bachelard** الذي أنشأ تصورا مبنيا على الفلسفة الظاهراتية سماه **إنشائية الفضاء** سنة 1957م، يقوم على ثنائيات متقابلة كالأمكنة المفتوحة والمغلقة والمركزية والهامشية والجوفية والهوائية وغيرها، وبعده **رولان بورنوف Roland Bornov**سنة1970م الذي قدم اقتراحا في مقال له عنوانه: **انتظام الفضاء في الرواية "ركز فيه على الانتظام البنيوي للفضاء، وذلك بدراسته في إطار علاقته مع باقي المكونات الروائية الأخرى"**[4]، ثم **فيليب هامون Philippe Hamon** سنة1975م الذي نبه إلى وجود أماكن فيها تتجمع الأخبار وتتناقل وتتبادل، ثم **هنري ميترلن Henri Mitterand** سنوات 1980،1986م الذي

---

[1]حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا ، ص36.

[2]ينظر: المرجع نفسه، ص 5،32،33.

[3]المرجع نفسه، ص193.

[4]المرجع نفسه، ص37.

سعى إلى استخراج الخصائص التي تجعل ضبط المكان ضروريا للإيهام بالواقع ودعا إلى**"دراسة الفضاء من حيث هو تخيل، ومن حيث هو مضمون ومعطيات طوبوغرافية حول الحدث المتخيل والمروي، ويؤاخذ محللي المحكي على تركيزهم البحث في منطق الأحداث ووظائف الشخوص وزمنية المحكي"**[1].

وعموما فالأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الرواية هي مجرد اجتهادات متفرقة لم تصل بعد إلى مستوى تشكيل نظرية مستقلة بذاتها، لكن بتراكمها يمكن أن تكون لها قيمة، بحيث تعطي تصورا متكاملا عن الموضوع، والدراسات لا تزال متواصلة في هذا الصدد.

ثانيا: مصطلح الفضاء في التلقي النقدي العربي

جاء ذكر كلمة مكان بمعنى الموضع في القرآن الكريم في قوله تعالى: **"﴿٢٥﴾وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَن لَّا تُشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ ﴿٢٦﴾"**[2]، وهو في اللغة يعني المنزلة وجمعه أمكنة، والمكانة بمعنى المكان[3]، أما الفضاء فهو ما اتسع من الأرض والخالي منها ومابين السماء والأرض، والجمع أفضية[4]، ما نلاحظه من خلال التعاريف اللغوية الواردة هو أنها تكاد تتفق أن الفضاء كمصطلح يحمل معنى الاتساع والرحابة والبسط بخلاف المكان الذي يدل على الضيق والمحدود.

لقد اهتمت الرواية العربية الحديثة بالشكل الروائي لتصل إلى مضمونه انطلاقا من البنية الداخلية للسرد حيث صار الاهتمام بعنصر الفضاء الروائي ضرورة كنتيجة للمثاقفة مع الغرب، ومهما اختلفت التسمية بين فضاء ومكان وحيز إلا أنها تتفق على قيمة توظيفه في النص الروائي.

---

[1] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا، ص42.

[2] سورة الحج، الآية: 23، المصحف الإلكتروني في الموقع: http://www.e-quran.com/search.html

[3] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، مصر، ص806.

[4] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، التربية والتعليم المصرية، 1994، مصر، ص475.

من الدراسات المبكرة في هذا الشأن دراسة الباحث العراقي **ياسين النصير** التي على الرغم من قدمها إلا أن لها قيمتها الخاصة كونها من الدراسات العربية المبكرة آنذاك التي بحثت في موضوع المكان، حيث يتجسد المكان في العمل الفني لديه باعتباره **"شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية. ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا. بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني"**[1]، فالمكان لديه يعطي للعمل الأدبي هويته وخصوصيته وهو مرتبط أشد الارتباط بعلاقة الإنسان بمجتمعه، وكمفهوم واضح هو**"الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"**[2].

والفضاء عند **حميد لحمداني** أوسع وأشمل من المكان، فهو يتشكل من مجموعة الأماكن **"التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"**[3]، بينما نجد **حسن بحراوي** لا يكاد يفرق بين مصطلحي فضاء ومكان في متن دراسته حول بنية الشكل الروائي ويعده عنصرا مكونا ومنظما للحدث الروائي، قد يأتي في شكل صورة مشهد وصفي أو مؤطرا للأحداث، ومفهومه لا يتعدى كونه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي **"تتضامن مع بعضها البعض لتشييد الفضاء الروائي، الذي ستجري فيه الأحداث، وهو مكان منظم بالدقة نفسها التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، يؤثر فيها ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف"**[4]، أما **عبد الملك مرتاض** فقد آثر إطلاق لفظ الحيز بدل الفضاء والمكان، واعتبره مصطلحا جديدا في الاستعمال النقدي العربي المعاصر دخل ضمن ما دخل من المصطلحات عن طريق الترجمة، ويرى أنه

---

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية ودار الشؤون الثقافية العامة، 1986، بغداد، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص64.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص 32.

المصطلح الأجدر بأن يستعمل، حيث يعده **"من المشكلات المركزية في العمل السردي، وخصوصا في الرواية"**[1]، فالفضاء ـ في نظره ـ يكون معناه جاريا في الفراغ والخواء، والمكان موقوف على الحيز الجغرافي وحده، بينما الحيز لديه **"ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل..."**[2]، وله مظهران: أحدهما جغرافي وهو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات في مظاهره المادية المختلفة وأشكاله المتنوعة كالجبال والسهول والوديان والغابات، ومظاهره المتخيلة التي هي أكبر من الجغرافيا ومداها هو حد التخييل فهي عوالم لا حدود لها، أما الآخر فهو مظهر خلفي: غير مباشر يمكن تمثله بواسطة الأدوات اللغوية، قد تكون كلمات تدل على المكان كالجبل والطريق والبيت والمدينة، أو فعل مثل: سافر وخرج ودخل، أو جمل مثل: ركب الطائرة وسمع المؤذن ومر بالحقل، فهذه الأدوات اللغوية تحيل على عوالم لا حدود لها وهي كلها أحياز في معانيها، فالمسافر الذي يقوم بفعل السفر يقدم دلالات أخرى كالحركة نستنتجها من أفعال التنقل والتحمل وظروف السفر وطريقة السفر راجلا أم راكبا أم مستقلا... وهلم جرا بكل لفظة وعبارة، الملاحظ من هذه التعاريف التي جاءت متأخرة مقارنة بالغرب أنها تشترك في التباس المفهوم وتنويع المصطلحات وهو أمر طبيعي اعتاد عليه الدارسون بسبب اختلاف الترجمات، بينما نجدها تتفق على أن المكان أكثر محدودية من الفضاء الذي هو أوسع وأشمل، والمشترك بينهم هو اعتبار الفضاء جزءا من البنية السردية للرواية يصلح كموضوع للدراسة النقدية كل من وجهة نظره ومنهجه وتمثله للمفهوم.

المطلب الثاني: الفضاء الدلالي في رواية الملكة

يختلف الفضاء في الرواية عنه في عالمنا الطبيعي الحقيقي اختلاف الشخصية الروائية عن الأشخاص الواقعيين، إذ يمكن أن نطلق عليه تعبير فضاء افتراضي مخلوق من كلمات، يكتسب مقوماته وأبعاده من خلال وصف تفاصيله.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص121.

في رواية(**الملكة**) تبدو الأفضية أكثر واقعية إذ نجد الزاوي يفصح عنها بأشكال مختلفة نتلمسها في جسد النص، ولما كانت متعددة متنوعة تشمل الغرفة والبيت والمدينة والشارع وغيرها سنعتمد في دراستنا تقسيما يتجاوز البعد المادي المرتكز على الجغرافيا وحدها، بحيث يحيل إلى أفضية لها غالبا مرجع حقيقي في الواقع ويركز على التنويعات الدلالية النفسية والثقافية والاجتماعية وغيرها التي توحي بها، فمن خلال الأماكن **"تستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"**[1]، وسيقتصر تركيزنا على الأبعاد الدلالية لكل فضاء نراه أساسيا ومساهما وفاعلا في سيرورة الأحداث، فالأفضية تبقى مع الإنسان في مخيلته مهما ابتعد عنها تؤثر فيه حينما يطبعها بالطابع الاجتماعي أو النفسي أو المعتقدي ويتأثر بها عندما تثير أحاسيسه وذكرياته وتبعثه على التفكير، مثلما سنراه مجسدا في شقة بطل الرواية **يونس** الصيني حيث نراها تعمل كمرآة عاكسة لسلوكه وهويته وتوجهه، كما أنها تتجسد من خلال أحاسيس الشخصيات وأفكارها وذكرياتها وارتباطها بالأحداث، وتتراتب أهميتها وفقا لشدة أو ضعف علاقة الإنسان بها.

من خلال البحث عن الأفضية التي تجسدت في رواية (**الملكة**) وجدنا نوعين من الفضاء: أحدهما الفضاء الدلالي الذي يحيل إلى فضاءات بعضها له مرجعية واقعية وأخرى متخيلة، وهي عديدة ومتنوعة، وثانيهما الفضاء النصي الكتابي الذي يشغل المساحة الملموسة من الرواية، في حين يندر الفضاء المتخيل ذو الطبيعة الاستيهامية التي تمتاز بالعجائبية كالمتاهة والسرداب والقصر وغيرها إلا فيما وجدناه في فضاء دكان **قالع الأضراس**، لأن الرواية اختارت أحداثا أكثر قربا من الواقعية.

يتأسس الفضاء الدلالي بتضافر مدلوليه الواقعي والمتخيل، حيث نجد أفضية تتحرك على مستواها الشخصيات أو تقيم فيها...إلخ، وتقع على مستواها الأحداث، فتنشأ بذلك العلاقات المتنوعة التي تعطي للعمل القصصي خصوصيته ومن ثم معناه والدلالات التي وجدناها كثيرة ومتنوعة، اكتفينا بذكر ما ارتأيناه مفيدا لبحثنا، متجنبين اعتماد طريقة التقاطبات الثنائيات: (مغلق/ مفتوح)، (داخل/خارج)، (عام /خاص)،...إلخ التي وجدناها

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية ودار الشؤون الثقافية العامة، 1986، بغداد، ص17.

في أغلب الدراسات التطبيقية التي اطلعنا عليها، ولذلك فقد رصدنا أفضية متفاوتة الحضور والتأثير والامتدادات معتقدين بقيمتها من خلال ما توحي به من دلالات.

الفضاء الحميم: فضاء أليف مغلق يتسم بالحرية والانفراد ليفعل الشخص أعمالا شتى بعيدا عن رقابة الجماعة، فهو يتمتع **"بشئ من الحميمة يجعل الذات تهرع إليه دائما، ليصبح الملاذ والمأوى، كما قد يعطيها القوة ويساعدها على مواجهة كل ما هو موجود في الفضاء الخارجي"**[1]، وكنموذج لذلك نجد الغرفة كفضاء حميم انفرادي مغلق ترمز إلى الحياة الداخلية الخاصة فهي العالم الذاتي للشخصية، فيها تتكشف خباياها وفيها تحاور نفسها وتتخذ مواقفها إزاء الناس والأشياء، يقول الراوي عن **عبد الرحمن** أحد شخصيات الرواية **"حين تسلل إلى سريره، تساءل بندم لماذا رجع وقد ترك الغنيمة كاملة لزهير ابن عمه"**[2]، كما أنها فضاء مناسب للتفكير والتذكر مثلما نرى **يونس** بعد عودته إلى شقته وجلوسه في غرفته يحاور نفسه ويسائلها في هذا المقطع السردي: **"لست أدري لماذا فكرت في العودة وحدي في اليوم التالي إلى العيادة"**[3].

وقد يكون فضاء جماعيا مخصوصا للراحة والأمان والتجمع العائلي، وخير مثال لذلك البيت الذي يلبي حاجة مجتمعية ونفسية ضرورية لدى الإنسان للشعور بالاستقرار والاطمئنان حين يصبح ملجأ آمنا للأسرة لأن **"البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول"**[4]، إذ تقيم فيه الشخصيات ردحا من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، فالبيوت أفضية تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد القاطنين فيها، وهي تلعب دورا في عرض العلاقة بين الشخصيات حين تعبر عن خلجات النفس، كما أنها

---

[1] السعدية بن ستيتي، الفضاء المتخيل بين ثنائية الداخل والخارج(جدلية الداخل والخارج)، أعمال الملتقى الوطني حول: فضاء المتخيل في الرحلات الجزائرية في العصر الحديث، ص151.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص183.

[3] المصدر نفسه، ص83.

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، لبنان، ص38.

تتصف بمحدودية أبعادها الهندسية وتتضمن علاقات الدفء والأمان أو أخرى باعثة على الذكريات، وتأسيسا على ذلك يمكننا النظر إلى الفضاء بوصفه جزءا من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطا باللحظة النفسية التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع بساكنه أو يوفر له الحماية والأمان أو يشعره بالخوف والحزن..إلخ.

من أهم النماذج الواردة في رواية(**الملكة**) نجد بيت طفولة **سكورا** الذي ترسخ في مخيلتها، ليس بأبعاده الفيزيائية ولكن عن طريق الذكريات، فقد كان من المفترض أن يوفر لها الحرية والحنان والعطف لكنها وجدت العكس، ففيه منعت من الحديث بالعربية بتعسف من الأب، وعانت من غيرة شقيقاتها بسبب بشرتها البيضاء وعجلت أمها بالخروج منه مجبرة إياها على الزواج وبعدما عادت إليه مطلقة ضيقت عليها، تقول **سكورا: "كانت أمي تستعجل زواجي كي أرحل من البيت الذي أصبحت فيه لعنة، شخصا غير مرغوب فيه، مع أنني لم أرتكب ذنبا"**[1]، فالمعاناة النفسية والكبت العاطفي وإحساسها بالغربة في الفضاء الذي من المفترض أن يكون مأواها الأليف هو ما يبرر نفورها منه وتمردها على قوانين الأسرة والمجتمع.

نجد أيضا بيت الزوجية الأول، وهو عبارة عن فيلة من العهد الاستعماري تضم حديقة صغيرة ملك لحماتها **الطاووس** أتت إليها **سكورا** عروسا طمعا في التحرر من أسرتها، أما والد زوجها **قاسي الطيب** فقد استأنس بمقدمها، فكان يسليها ويحدثها عن السياسة ويقص عليها الروايات والمغامرات وتفاصيل رحلاته مع زوجته **"كانت أحاديثه ممتعة ومثيرة"**[2]، وفيها أنجبت طفليها، فلم تحس بمرور الأيام والشهور، حتى حاصرت حماتها حياتها بعد تقاعدها إذ تحول البيت إلى الضجر والقلق وتدهورت حال السيد **قاسي** الصحية فأصبحت بالنسبة **لسكورا** سجنا، إلى أن تفضلت عليها حماتها بشقة تملكها وهي بيت الزوجية الثاني الذي كان طريقها للتحرر والاستقلالية في حياتها، مكنها من استعادة سلطتها على أبنائها وممارسة مهامها كأم بعيدا عن تسلط حماتها، تقول: **"ومن أول يوم فيها بدأت أبحث عن**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص133.

حريتي التيقد تعوضني عن حكايات وأحاديث السيد قاسي"[1]، وقد عاشت فيه يومياتها مع طفليها ومشاكل المراهقة إلى أن اكتشفت خيانة **نزيم** زوجها، وفي الطرف الآخر نجد شقة **يونس** التي اشتراها بعد سنتين من الإقامة الجماعية المحاذية للورشة بحي الصينيين، وهي عبارة عن **"شقة صغيرة تطل على بحر العاصمة"**[2]، مرتبة بإحكام، تفوح منها رائحة البهارات والتوابل وأنواع الشاي، وتضم صالونا صينيا تقليديا عبارة عن زربية مزركشة ومائدة قصيرة الأرجل ومخدات، إضافة إلى أواني السيراميك مما يوحي بثقافة وأسلوب عيش جديدين، فالترتيب المحكم للتحف والكتب وجهاز الستيريو الموسيقي والكمان وشرب الماء الساخن، كل هذه التفاصيل تدل على تمسك **يونس** بعادات بلده ومحافظته على تقاليده وتعكس شخصيته فهو منظم ويهوى المطالعة وسماع الموسيقى والعزف على الكمان، وهذه الشقة بالنسبة **لسكورا** مأوى مدهش وجذاب ومتحرر من النظرة الرتيبة التي تفقد شهوة الإحساس بمتعة المكان عندما يكون مألوفا **"لأن الألفة تعطينا إحساسا بالضيق حينما تتقلص فينا حدود اكتشاف المختلف في فضاء الاغتراب، مهما كان اتساعه مثيرا"**[3]، فهو جد مناسب للتخلص من قيود المجتمع الجزائري للقاء والمتعة واكتشاف الآخر ثقافة وفكرا وجسدا وأسلوب حياة، فضاء للاستتار عن الأعين وتحقيق الرغبات.

فضاء الأسر: الأفضية المغلقة الإجبارية مصممة للإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل وتقيد من حريته، فهي تفرض على الإنسان للقيد والحبس والإكراه لا يستطيع النازل فيها تحديد مدة بقائه أو الفضاء المخصص لإقامته، وبالنسبة للروائيين فقد شكل فضاء السجن مادة خصبة **"في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص144.

[4] المصدر نفسه، ص14.

[3] أحمد عراب، سرد المدينة وثقافة السرد في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر(شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج نموذجا)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد4، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2018، ص57.

معلومة، إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة"[1]، فهو مساحة مكانية تشكل نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة ومن الفضاء الخارجي إلى الفضاء الداخلي ومن العالم إلى الذات، في رواية **(الملكة)** نجد الجبل كفضاء للأسر من نوع خاص، عبارة عن إقامة غير معروفة الأجل، فهي دائمة بالنسبة للقائمين عليه، أما المجبرون على الإقامة فيها فلا يمكن التخلص منها إلا بالهروب أو الموت، كما أنه لم يشيد للعقاب ولكن لأغراض أخرى، أهمها الاغتصاب الجماعي للفتيات وإكثار عدد الإرهابيين، فيما يسميه الإرهابيون جهاد النكاح وقد صبغوه بصبغة الدين كمبرر لما يفعلون، اقتيدت إليه **حفيظة** لتكون فريسة لفراش القادة العسكريين بالتناوب بعدما اختطفت، وفيه حبلت ووضعت مولودها الذكر، فهو فضاء تتغير فيه القيم وتغيب عنه الإنسانية والرحمة وتمارس فيه المحظورات، بعد فرارها منه تاركة مولودها فيه تغيرت حياتها، تقول: **"رفضت العودة إلى بيت الأهل بعد الذي حصل لي؛ بعد الذي عشته، عيب أن أواجه عائلتي وقد أصبحت أما وأنا في السادسة عشرة من عمري"**[2]، بدخولها إليه وحتى بعد فرارها منه اغتربت **حفيظة** عن أفضيتها المألوفة بيت الأسرة والمدرسة وغيرها، خوفا من الفضيحة والعار لتصبح مشردة بدون مأوى لولا بقاؤها في المخفر، ودخلت في صراع مع الألم والحزن مع ذاتها لتتجاوز محنتها والأزمة النفسية التي اعترتها بعدما علمت بخبر مقتل رضيعها على يد الإرهابيين، غير مصدقة لما حدث راجية العثور عليه يوما ما، وبالتالي فإن هذه الأفضية تحمل صفات الإكراه والخوف وتثير مشاعر القلق والاضطراب النفسي التي تنجم إثر الضغوطات النفسية والجسدية الممارسة في فضائها دون إرادة الشخصية واختيارها، ومحتوياتها مصدر للخوف والقلق والرعب والمشاعر المتوترة والأحاسيس الغريبة المخيفة، وقد تكون سببا لتغير حياة الشخصيات إلى الأبد.

الفضاء المقدس: من أهم الأفضية الراسخة في معتقدات الجزائريين أضرحة الأولياء والصالحين التي يتخذونها مزارا لأخذ البركة واستجابة الدعاء وطلب الشفاء، وتحاط بهالة من

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، ص55.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص58.

المهابة والقدسية والتبجيل، كما تمارس فيها بعض الطقوس كجزء من الثقافة الشعبية والدينية، معتقدين بقدرة النائمين فيها، اختلق **الزاوي** في روايته**(الملكة)** ضريحا أحاطه بهالة من الغرابة والقدسية حتى صار محجا للزائرين من كل الطبقات، طلبا لتحقيق الأمنيات والرغبات هو ضريح **الحاج الشينوي**، سبقه تأليف قصة مجيء هذا الشيخ وموته في **الجزائر** والتي فيها نوع من الفكاهة، فهذا الشيخ لم يكن سوى شقيق يونس الذي وجد مقتولا وبقيت جثته في براد المشفى عدة أشهر حتى بدأت رائحتها بالصدور وخشي القائمون تعفنها فكلفوا **عبد الرحمن** بإيجاد حل لهذا المأزق، خاصة وأن كل المقابر الجزائرية رفضت دفنه لأنه بدون دين، فاخترع هذا الأخير تلك القصة التي فيها نوع من الاستخفاف بعقول الجزائريين واستهزاء بسذاجتهم وتصديقهم للخرافات وعجائب الأخبار، وقد استرسل الروائي في وصف مظاهر الدفن في قرية **بني فرطاس** وأجواء انتظار الجثة المحاطة بأجواء تلاوة القرآن الكريم والنساء المنتحبات والقراء الذين يغمسون أصابعهم في العسل والسمن كي لا يفقدوا حبالهم الصوتية والذبائح المقدمة وتزيين الضريح حتى إنه يخيل للقارئ أنها حقيقية.

الفضاء المهمش: شكلت القرية كتجمع سكني ريفي نموذجا مناسبا للفضاء المهمش في نص الرواية، نظرا لما اعتراها من مظاهر التخلف المادي والفكري وانتشار الشائعات، وقرية **بني فرطاس** التي تقع على الحدود مع **المغرب** مشهورة بالتهريب وفرص العمل فيها نادرة، وأهلها فقراء أطفالهم يجرون حفاة على الأرصفة المغبرة، يتناقل فيها السكان خبر وفاة الشيخ الصوفي بكثير من الهالة والمهابة تنبئان عن سذاجة وتصديق بالخرافات.

الفضاء الترفيهي: يعد المطعم خيارا ترفيهيا راقيا للقاء والحديث وتناول الطعام، يوحي بنوع من الأريحية الموجودة في البيت، فهو فضاء عام شبه مفتوح يستقبل الجميع دون استثناء، لا يرتاده الناس من أجل تناول الطعام وتمضية الوقت فحسب، بل يبحثون فيه عن نوع من الهدوء النفسي والراحة، محبب ومسلي فيه يتعارف الناس وتتردد إليه مختلف طبقات الشعب، والمطعم الذي قصدته **سكورا** لأول مرة رفقة **يونس** بهدف الإعلان عن العلاقة بين جزائرية وصيني، تحدي للمجتمع رغم العثرات والتضييق، فضاء مختلف موجود بحي **حيدرة** الراقي مخصص للطبقة البرجوازية وحدها وجدته شبه فارغ، وأصوات الزبائن فيه خافتة وبمجرد جلوسها إلى جانب يونس تعالت الأصوات بالقهقهة، حتى صاحب المحل طلب منها عدم

اصطحابه ثانية وإلا كان مصيرها الطرد، فنظرات الزبائن واستغرابهم ثم سخريتهم هي نفسها في كل مطعم يقصدونه حتى وإن كانت الوجهة مطعما راقيا وهذا يدل على اتفاق المجتمع الجزائري بكل أطيافه على نبذ الآخر الصيني وعدم تقبله.

المقهى: فضاء ذو وظيفة اجتماعية وقد يتعداها إلى وظائف أخرى، يحظى بشعبية الجميع ويحوي جزئيات تجريدية شبيهة بتلك الموجودة في البيت كالكراسي والطاولات، يحدث فيه تفاعل محسوس بين الشخصيات، يمكن القول أنه **"مكان نصف مغلق لأنه يحمل في تكوينه شيئا من خاصية البيت أو مكان نصف مفتوح بسبب كثرة المرتادين عليه يحمل شيئا من خاصية الشارع ويستقبل جميع الناس دون استثناء"**[1]، مناسب للتخلص من الوحدة وتمضية الوقت وممارسة العطالة، تتحادث وتتحاور فيه الشخصيات في شتى المواضيع بعيدا عن نطاق الأسرة وخارج أوقات العمل، وفيه تسمع الأخبار والشائعات مثلما حدث **لعبد الرحمن** حين توقف بالقرب من قرية مسدارة طلبا للراحة لفترة وجيزة، قبل أن يتم رحلته **"اتخذ له مقعدا في مقهى شعبي يتوسط الشارع الرئيسي الذي يمر به الطريق الوطني. كان غاصا بالرجال من كل الأعمار"**[2]، ليتفاجأ بنشوب خلاف بينهم حول أصل الحاج الشينوي.

فضاء عام: تعد المدن كجزء من العمارة الحديثة فضاء عاما مفتوحا، هي ملك للسلطات العمومية وللجميع الحق في التنقل والتجوال عبرها، وفي رواية**(الملكة)** يقدم المؤلف مدينة الجزائر **العاصمة** كفضاء أساسي تتم فيها حركة الشخصيات وتقع على مستواها الأحداث، فقد لاحظ **يونس** عماراتها الكولونيالية العتيقة ذات الهندسة المثيرة وقد أتعبها الزمن والإهمال وغياب الصيانة لتدل على الماضي الاستعماري، والمطاعم الشعبية المنتشرة بكثرة، كما أنها تغص بالمارة وتعج بالحركة وزحمة السيارات طيلة أيام الأسبوع **"كأن الجزائري يشتغل خلف**

[1] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، دمشق، ص69.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص181.

مقود سيارته"[1]، وتتسابق فيها محطة نقل المسافرين مع عجلة الزمن فتغدو إلى مكان للضجيج، وهي تبدو سالكة ومريحة في حالتين: إحداهما إجراء مباراة كرة قدم شعبية وهذا يدل على عشق الجزائريين لكرة القدم، والأخرى ساعة الإفطار شهر **رمضان**، وهو مناسبة دينية مقدسة عند الجزائريين **"ساعتها تبدو المدينة جميلة وهادئة، جالسة على مرتفع يشبه المدرج الروماني، تتأمل بحكمة البحر الرابض عند أقدامها"**[2]، في حين التفتت **سكورا** إلى مظاهر التعاسة التي يصنعها المتشردون كجزء من النسيج الاجتماعي للمدينة يظهر بوضوح ليلا، تقول: **"سرت في شوارع العاصمة التي كانت شبه فارغة إلا من قوافل المشردين من النساء والأطفال، والرجال؛ للمدينة ليلها بناسه وأفعاله، وأحلامه"**[3]، فمن خلال ما تبوح به الشخصيات نستشف من الصور والمفاهيم والمناظر ما يمكننا من تحديد سمات المدينة الأساسية، ومعرفة تفاصيلها والقيم والأفكار التي تتصل بقاطنيها وطريقة عيشهم وتفكيرهم.

الفضاء الثقافي: اشتملت رواية **(الملكة)** على أفضية كثيرة أثرت في مسار حياة بطليها **سكورا ويونس** وغيرهما من الشخصيات، وتركت بصمتها في تكوينهما الثقافي والمعتقدي وأسهمت في بلورة مفاهيمها وأفكارها وأصبحت جزءا من ذاكرتها، لذا أطلقنا عليها لفظ الفضاء الثقافي، من بينها المؤسسات التربوية كالمدرسة والثانوية والجامعة، ومنزل السيدين **تيسي** الذي عاشت فيه **سكورا** ساعات من طفولتها، تقول: **"وبمجرد مغادرة المدرسة، أسرع إلى منزل السيد والسيدة تيسي لألقي بجسمي النحيف بين ذراعي السيد ميشال أو إيما زوجته"**[4]، كانت تحبهما وترتاح في بيتهما فهما يرويان لها القصص، قرأت من كتبهم ما اختص بالأمصار والتاريخ والمعمار، وتعلمت من **إيما** فن الإجابة على الهاتف، تقول: **"كنت أسمع نصائحها، وأقلب كتبها، وأقرأ منها بعض الصفحات، وأستمتع بالصور**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] المصدر نفسه، ص106.

[4] المصدر نفسه، ص113.

واللوحات في كتب الرحلات والبلدان والعمران والفن التشكيلي التعبيري"[1]، نجد أيضا مكتبة العالم الثالث بساحة **الأمير عبد القادر** التي قصدتها بحثا عن كتب لتعلم اللغة الصينية، تقول: **"من هذه المكتبة أشتري كتبي التي تصدر بالجزائر، أو المستوردة بشكل غير منتظم من باريس، لا أغيب عن حفلات التوقيع التي تنظم بهذا الفضاء لبعض الكتاب الجزائريين والأجانب"**[2]، غير أن ما لفت انتباهنا أكثر فضاء مديني حديث تجاوز وظيفته الاجتماعية والبيولوجية ليؤدي وظيفة تثقيفية، هو مطعم خيمتنا الذي يقع وسط المدينة تديره **فريدة** بحكمة وفن، فهي تحب الغناء الشعبي وتصادق الصحفيين والكتاب والفنانين والتشكيليين والسينمائيين والمسرحيين **" لذوقها العالي، فقد حولت مطعمها إلى ما يشبه الفضاء الثقافي والفني، بين الفينة والأخرى، تقيم فيه معارض للفن التشكيلي، وتنظم فيه لقاءات وحفلات بيع بالتوقيع لكتاب من الجزائر ومن الخارج"**[3]، حتى الأواني الفخارية التي يقدم فيها الشراب هي إبداعات فنية مجلوبة من إحدى القرى التي تتفنن في صناعة التحف الفخارية، قصدته **سكورا** رفقة **يونس** لكن نظرات الزبائن الفضولية والمستغربة والكلمات المؤذية منعتها من الاستمتاع بالفضاء، بالنسبة **ليونس** كان مقر السفارات الأوربية في **الصين** مصدرا للحصول على الأشرطة والمجلات والكتب المصورة في طفولته، ومكتبة بيت العائلة المليئة بكتب الشعر والروايات، ثم بعد مقدمه إلى **الجزائر** انخرط في المركز الأسقفي للدراسات **بالعاصمة** الجزائرية لتعلم اللغة العربية.

الفضاء المؤطر: "وهذا الفضاء عبارة عن مشهد أو لوحة ينقله السارد بعدما يتأطر في إطار صارم، كالنافذة أو الشرفة، وهذا الوصف للفضاء كذلك يؤكد استفادته من الفنون البصرية كالتشكيل والسينما، ويمكنه من تحقيق خصوصيته الفنية والجمالية، وذلك تجاوزا

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص115.

[2] المصدر نفسه، ص170، 171.

[3] المصدر نفسه، ص107.

لمفهوم الانعكاس، كما أن خضوع المشاهد الموصوفة لرؤية الذات الساردة، يجعلها تنزاح عن النقل الحرفي لها، مما يؤدي إلى إثراء جمالية النص الروائي ودلالته"[1].

تأخذ رواية (**الملكة**) انسجامها من الارتباط اللصيق بين الحدث والفضاء، حيث تبتدئ بمطلع وصفي يهتم بإبراز تفاصيل الفضاء ثم تتدرج في وصف الحكاية، حيث يحدد المطلع صورة البلكون الذي ينسجم مع أجواء الحكي، تقول **سكورا**: **"واقفة في البلكون، أنظر إلى ميناء مدينة الجزائر"**[2]، نرى الكاتب يلجأ إلى البلكون لخلق جو معين كجزء من التقديم للرواية والبوح بما يجول بخاطر الشخصية من أحاسيس بالفرح والحزن وشعور بالأمن والخوف والقلق، ولعل أهم ما لفت انتباهنا هو استخدام التفاصيل الدقيقة التي تقبع خارج الفضاء كمنظر المارة في الشارع ليعطي صدقية لما يقوله الراوي على لسان شخصيته وخدمة الحدث وتطويره، وقد أتى الراوي على ذكر البلكون أو الشرفة مرات عديدة في نص الرواية كفضاء مؤطر يبعث على التفكير والتذكر في مثل هذا المقطع السردي: **"من هذه الشرفة، واقفين نطل، في البعد بحر يلبس اللون الأزرق طورا والأخضر الداكن طورا آخر. الميناء يبدو، كما عند أقدامنا، يبعثر أشياء في القلب وأخرى في الذاكرة"**[3].

الفضاء المخيف: وظف الروائي مخفر **دالي إبراهيم** كفضاء تلتقي فيه عدة شخصيات لتتحاور، حيث تعرف فيه **يونس** على **حفيظة** وأخبرته عن ماضيها، واستدعي إليه **عبد الرحمن** لإيجاد حل لمأزق جثة الصيني المقتول، واستدعيت إليه **سكورا** أيضا لتخليص ابنها **مالك** من أسره بعد أن قاد سيارتها مخمورا وكاد يدهس شرطيين في حاجز ليلي، يصوره الروائي كفضاء مخيف يخشاه الناس كونه مخصصا للسجن والعقاب والتعذيب، ويصف شعور زائريه بالخوف، مثلما فعل على لسان **يونس** في قوله: **"قبل أن أدخل المخفر شعرت**

---

[1] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا، ص19.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه (رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف،ط1، 2015، لبنان، ص7.

[3] المصدر نفسه، ص97.

بانقباض في معدتي"[1]، وقد استرسل الروائي في وصف تفاصيله الداخلية على لسان شخصياته مثل قاعة الانتظار الفارغة، والكراسي البلاستيكية المكسورة، والأرضية الباردة والمتسخة، وأعقاب السجائر المرمية، والساعة الجدارية المعطلة، فمظاهر الإهمال التي طالته تدل على عدم احتفاء بالزائرين وإهمال القائمين عليه حتى رجال الشرطة أنفسهم **"بعضهم في زي رسمي وآخرون بملابس مدنية، الوجوه جميعها عبوسة أو مرهقة أو مستنفرة، والجميع يدخن سيجارة فوق أخرى، الرواق امتلأ فجأة برائحة الدخان ورائحة العرق"**[2]، دلالة على جو القلق والتعب المستمر ومتاعب المهنة.

إلى جانب أفضية مخيفة أخرى كمصلحة حفظ الجثث التي تمثل فضاء مخيفا موحشا للأحياء، لكنه في لحظة شعورية ما أصبح مكانا للقاء وبداية قصة حب بين صيني عانى من قصة حب فاشلة وجزائرية خرجت من تجربة زواج فاشلة.

فضاء متنقل: نقصد بالأفضية المتنقلة وسائل النقل الحديثة كالطائرة والحافلة والسيارة وغيرها، فقد لفت انتباهنا توظيف الروائي لها بكثرة كمظهر من مظاهر الحياة المعاصرة والشيء المشترك في أغلبها تجاوزها لوظيفة نقل الأشخاص والبضائع لتتحول إلى فضاء للحوار والجدال وإبداء الرأي وبعضها لشتم ونبذ الصيني والكثير من المفارقات والمتناقضات، فالطائرة كفضاء مغلق متحرك وسيلة نقل عصرية تختصر المسافات استقلها **يونس** في رحلته من **بكين** نحو **العاصمة**، يقول: **"لا مطبات هوائية اعترضتنا، وأنا الذي في كل مرة تعترض رحلتي مطبات فأقسم برأس أمي أن لا أركب طائرة مرة ثانية"**[3]، فطول المسافة أثار ذكرياته مع عائلته التي خلفها وراءه في **الصين**.

بينما الحافلة أول مركبة استأجرتها القنصلية لتقل العمال الصينيين وأغراضهم من المطار نحو مكان إقامتهم الأولى، فيها حصلوا على أسمائهم الجديدة وحصل **يوتزو صن** على اسم **يونس**، وسيارة الإسعاف التي من المفترض أن تنقل المرضى والأموات إلى المشفى صارت

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص21.

تنقل الأحياء الأصحاء، يقودها **عبد الرحمن "تشغل كسيارة نقل جماعي؟؟لا يحدث هذا إلا في الجزائر نظرا لأزمة النقل العمومي، وتفشي البطالة، وشراء السلم الاجتماعي"**[1]، وفي الموقف تحولت الحافلة إلى مكان لشتم ونبذ الصيني، يقول **يونس: "ركبت الحافلة، واقفا، كنت أستمع إلى بعض المراهقين من تلاميذ الثانوية أو الطلبة الجامعيين يتهامسون معلقين على وجودي الناشز بينهم"**[2].

فضاء الفساد: من المفترض أن يقدم المستشفى خدمات إنسانية ويداوي المرضى ويمنحهم الرعاية الصحية والراحة النفسية لكن مثيله التابع لمعهد **باستور** أضحى مرتعا للفساد، فالمدير يتأخر ولا يحاسب العمال على تأخرهم **"فهو الآخر لا يلتحق بعمله قبل العاشرة والنصف أو الحادية عشرة، لا يهم"**[3]، وهو غير أمين على محتوياته إذ يسرق كل شيء**"من طعام المرضى إلى الضمادات والإبر وأقراص البراسيتامول والواقيات والفياغرا"**[4]، ويسمح باستخدام سيارة الإسعاف المخصصة لنقل المرضى كسيارة للنقل الجماعي.

المطلب الثالث: الفضاء النصي في رواية الملكة

تطرقنا فيما سبق إلى دلالات الشكل الخارجي للرواية في معرض حديثنا عن مضمونها في بداية الفصل الثالث، ولذلك سنتجنب تكرارها ونكتفي بما لم يذكر منها.

يعرف الفضاء النصي بالفضاء الطباعي وأيضا بفضاء الكتابة، وكان يعتبر منفصلا عن فضاء الأحداث في الرواية التقليدية، لكن مع الرواية الحديثة أصبح الارتباط وثيقا بين المظهر الكتابي والمضمون، حيث يدل الأول على ما يريد قوله الثاني، وفي تعريف أدق يمثل الفضاء النصي **"الحيز الذي تشغله اللغة الكتابية على الصفحات، وهو مكان محدود**

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص45.

[4] المصدر نفسه، ص46.

يدرك من قبل القارئ"[1]، فهو مشكل من لغة تملأ فراغ الصفحات، والقارئ هو المعني بعملية التلقي والتفسير والتحليل، باختلاف مستوياته الفكرية سواء أكان قارئا عاديا أم ناقدا، وأبواب التأويل مفتوحة كل حسب درجة فهمه واستيعابه، وبهذا يصبح للكتابة معنى وتتحقق قصدية العمل الروائي.

كما يعتبر أيضا فضاء مكانيا، لأنه يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، غير أن ما يميزه كونه محدودا تجول فيه عين القارئ بدل الشخصيات، فهو ذو طبيعة خاصة تميزه عن باقي الأفضية وهو مهم في كتابة أي عمل روائي يسهم في السيرورة السردية، كما أنه يحيل على أبعاد ودلالات خاصة **"فقد أصبح إبداعا مشتركا بين المبدع والقارئ، ويبدو هذا الاهتمام بالقارئ. من خلال الاهتمام بلوحة الغلاف، وكذلك التفنن في طرق الكتابة، حتى ينجذب بصر القارئ إلى الرواية قبل اطلاعه على مضامينها"**[2]، ويمكن للمتلقي تفسير النص الروائي وفهمه وتأويله من خلال تفحصه والنظر إليه بعين الدقة، لذا وجب أن يتسم بسمة الوعي لأنها ذات مردود كبير على من يتصف بها، كونها **"تمكنه من معرفة الحقائق والأمور والإلمام بها، ورصد العلاقات الإنسانية المتغيرة، وتقويم أفعال الناس والظواهر الاجتماعية، واستيعاب كنه الأحداث الخطيرة، واختيار الأسلوب الناجح لتجاوزها، وتجعله يتصرف تصرفا حسنا حين يقع في مأزق صعب"**[3]، ولعل القراءة السيميائية هي الأنسب فيفهم جملة الدوال، حيث المكان دال وما يوحي به مدلول وبتشابكهما يتشكل الفضاء بأبعاده وملامحه ومعانيه وما يدل عليه، وقد اعتمدنا على الوصف والشرح قدر الإمكان.

أول ما لفت انتباهنا هو النظام النصي القائم على التفكيك المتعمد من طرف الراوي في مادة الرواية، فهي تتكون من عدة فصول كل فصل يتناول حدثا رئيسيا أو أكثر في غياب حدث عام يسيطر على البناء على نحو ما هو مألوف في الرواية التقليدية، ونتيجة لذلك فإن

---

[1] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص179.

[3] مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، منشورات دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003، مصر، ص13.

هذه الفصول لا تخضع للمنطق الروائي التقليدي الذي يقوم على التتابع السببي وإنما نجد فيها نوعا من الخلط، فحيلة البناء المنفصل افتعله الروائي لاستيعاب الكم المتنوع من الأحداث والشخصيات، ونهاية كل فصل تعني استراحة للقارئ وإعادة استجماع لتركيزه وتشويقا للدخول في الفصل الآخر تأسيا بحكايات ألف ليلة وليلة، **فسكورا** تضع على عاتقها مهمة الحكي وتصرح بذلك في السطور الأولى للرواية كأنها **شهرزاد** والقارئ **شهريار**، كما أن هذا التفكيك يدل على تفكك الواقع في حد ذاته وتشظيه وتفتته وهو ميزة الروايات الحديثة والمعاصرة.

تتكون الرواية من231 صفحة، الكتابة فيها أفقية من اليمين إلى اليسار، راعى فيها مؤلفها أبعاد الصفحة، عكس بعض الكتابات المعاصرة التي تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أو تتبع الكتابة العمودية كنوع من التجديد في فضاء الكتابة، على أننا لا ننكر وجود بعض العبارات المكتوبة بطريقة عمودية مثلما نجده في الحوارات الداخلية والخارجية، كما أنها لم تتضمن أشكالا ورسومات، إلى جانب ذلك تفصح لوحة الغلاف من خلال لونها وطابعها التشكيلي عما تكتنزه الرواية في الداخل وتبقيها مفتوحة على مختلف الآراء التي تخضع لاختلاف المتلقين وطبيعة تلقيهم وإدراكهم وفهمهم لها وبذلك تتجاوز وظيفتها التزيينية، ومثلها العنوان؛ أولى عتبات الولوج إلى النص الذي يتعدى وظيفة الترويج والجذب فيحيل إلى مضمونه، فتصبح العلاقة بينهما علاقة جدلية، إذ يرتهن وجود الأول بوجود الثاني **"ويندرج العنوان ضمن المتعاليات النصية، فيتميز ببنيته ودلالته الخاصة ليظل مرتبطا بالعمل الأدبي فيكشف عن قصدية النص"**[1]، فاختيار عنوان **(الملكة)** لم يكن بريئا إذ نجده يتكرر في نص الرواية أكثر من مرة، في مثل هذا الموضع:

"فأحسست بعطر الملكة سكورا يصعد نحوي من خلال سلالم العمارة"[2]

---

[1] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا، ص171.

[2] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف،ط1، 2015، لبنان، ص96.

وفي موضع آخر:

"حين تكون الملكة قادمة بجلالها وجلالتها لتنزل ضيفة علي"[1].

يتوضح لنا من خلال ذلك أن العنوان يتكشف عن اختيارات الكاتب، والاتجاه الذي يتبناه ممثلا في الإيحاء والرمز للدلالة على محتوى العمل، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على علاقته بالنص ويؤكد قصدية حضوره فيه، وبذلك فالعنوان يلخص العمل الأدبي برمته، بينما هذا الأخير فإنه يحتوي الأول.

ومنذ البداية يوجه الروائي القارئ إلى واقعية الرواية وصدقية أحداثها بتضمنها طابع الحقيقة وذلك فيما يسميه **(المفتاح)** في أولى صفحاتها، ليسهل عليه الدخول في أغوار النص واستكشاف متاهاته في محيط دلالي معين، حيث يشير إلى أن فكرة الرواية حقيقية وهي مأخوذة من أقوال أحد أقارب بطل الرواية **يونس**، وقام هو باستكمال أطرافها باستخدام خياله الخاص، وهذا **المفتاح** نعتبره عتبة نصية أخرى أكثر تفصيلا من العنوان تعطي فكرة عامة ومباشرة عن العمل.

تأسيسا على ما سبق يتبين لنا أن المكان كإطار محدد للأحداث ميزته الثبات وإن كانت نسبية، فهو محدد المعالم والخصوصية تجري على مستواه الأحداث، لكنه تجاوز كونه مجرد إطار وأصبح في صدارة العمل الروائي وازداد الاهتمام به في الرواية الحديثة، إذ بدأ يعبر عن استقلاليته التامة بوقوعه، وبهذا تحول إلى فضاء رحب يتجاوز كونه مجرد مساحة ذات أبعاد هندسية تحكمها المقاييس والأحجام بل يشمل نظام العلاقات المجردة المستخرجة من الأشياء المادية الملموسة بأبعاده الاجتماعية والنفسية والتاريخية، إذ يتم استذكار هذه السياقات والأبعاد بمجرد استرجاع شكل المكان أو الفكرة التي ترتبط به، فالروائي يسترسل في وصف الأمكنة محاولا إعطاءها سمة الواقعية؛ فيلجأ إلى تحديد الجغرافية والاسم والمكونات المادية والأبعاد النفسية والسمات المميزة حتى يغدو مكتسبا لملامح الشخصية الحية، ويحدد أدوار شخصياته الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان، إن تشخيص الفضاء بأماكنه المتنوعة في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع.

---

[1] أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف،ط1، 2015، لبنان، ص195.

خاتمـــة

خاتمة:

ختاما للبحث، وعلى ضوء ما تقدم في الفصول، يمكننا الزعم أن الرواية الجزائرية شهدت نفسا جديدا على يد **أمين الزاوي** الذي سجل حضوره في العالم الروائي الجزائري منذ الثمانينيات وواكب أحداث العنف الدموي لمرحلة التسعينيات ولا يزال مستمرا بالكتابة إلى غاية الفترة المعاصرة باللغتين العربية والفرنسية، مقدما لنا آخر إصداراته **(الملكة)** كرواية غنية بالأفضية المتنوعة؛ والشخصيات المتصارعة؛ في خضم الأحداث السياسية المتسارعة والرهانات الاقتصادية المتصاعدة، والعلاقات الاجتماعية المتناقضة، والمفاهيم الفكرية المتباينة، التي تسم الوضع العام في الفترة الزمنية الراهنة، ناظرا إليها بعين الواصف حينا والناقد والمحلل حينا آخر للخروج بحلول تعالج مختلف الإشكاليات الحاصلة، والدعوة إلى تغييرها إلى ماهو أبهى وأجمل وأفضل، وكانت أهم النتائج التي خلص إليها البحث محاولة للإجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدمة حول المظاهر التجريبية الجديدة والتقنيات البنائية المستخدمة في البناء السردي وخصوصية الكتابة لدى **أمين الزاوي**، كالتالي:

• **التحرر من الخطاب الإيديولوجي المهيمن:** الذي طبع الأعمال الروائية الأولى كما في كتابات **ابن هدوقة ووطار**، رغم التشابه في المواضيع المتناولة كالمرأة والواقع والمجتمع، فبرؤية فنية دقيقة اتخذ **الزاوي** من **(الملكة)** وسيلة للتعبير عن القضايا الذاتية التي تخص المجتمع الجزائري؛ والتي بحث فيها وأضفى عليها فكره وعواطفه ومزاجه، اتسمت بالجرأة في اقتحام المسكوت عنه، هذا ما نراه جليا في المواضيع المطروحة فهي حساسة، وليس بجديد اختراقه للطابوهات.

• **لم تحدث القطيعة مع الأجيال الروائية السابقة:** بل استمرت في بعض المواضيع الكتابية، بحيث نبشت في الماضي وبحثت في الحاضر وعالجت العوامل الخارجية والظروف النفسية لمجتمع ما بعد الثورة وما بعد الإرهاب، ليبلغ كاتبها من خلالها رسالة مفادها أن هذا المصير لم يتسبب فيه الجيل الجديد ولم يشارك في صنعه وإنما هو نتيجة موروثة، فقد عرجت الرواية على موضوع الثورة والإرهاب والأيادي المدنسة التي اقترفت الفساد والتخريب لنسيجنا الاجتماعي، ودوامة العنف التي اجتاحت البلاد وكانت وبالا على العباد، لا تزال آثارها مترسبة فاعلة في الذاكرة بسبب بشاعتها وصورها المرعبة بحيث يصعب نسيانها، لا

يثير الكاتب الموضوع اعتباطيا وإنما لاستمرار آثاره إلى اليوم وإفلات المتسببين من العقاب، (أمثال أستاذ الفيزياء) الذين فروا من قفص الاتهام ولبسوا عباءة البراءة بعدما استفادوا من العفو والمكافآت فصاروا يتحكمون في الأعمال، منتقدا الطرح السياسي الذي قدمته الدولة ممثلا في قانون المصالحة الذي كافأ أولئك الوصوليين الانتهازيين.

• **إفساح المجال للأصوات المقموعة في المجتمع:** لتبدي وجهة نظرها وتحقق ذاتها، كالمرأة ضحية الإرهاب وكنموذج لذلك شخصية **حفيظة**، فقد جردها الكاتب من كل حيلة، وطبع مصيرها بالمأساوية بغية إحداث شعور بالشفقة والرحمة لدى القارئ، وحملها ذاكرة مثخنة بالجراح جسدتها أوجاع امرأة تعيش حالة من الضياع العقلي والتناقضات الداخلية والصراعات النفسية وصعوبة تقبل ما وقع لها، وإنما تحس بفقدان التوازن النفسي والغياب المتجذر في الذات، حاضر تتحمل عبئه وتقاوم من أجل تغييره نحو الأفضل.

•**التنويعات الكتابية:** من أهم خصائص الكتابة لدى **أمين الزاوي** تعلقه بالكلام السوقي الفاحش المرتبط بالانفتاح على مفاهيم الجسد والجنس والاغتصاب والشذوذ الجنسي، عندما نراه ينتصر للمرأة والآخر الأجنبي، ويجلد الرجل الجزائري، في زمن يتحول فيه الحب إلى علاقة إنسانية أصيلة بامتياز تعوض صورة العنف الجنسي المهيمن، وتستبدل منطق التبادل السلعي بمنطق التبادل الإنساني، حيث تبنى العلاقة بين الرجل والمرأة على قيم المساواة والقبول والتراضي المتبادل من الطرفين، بغض النظر عن سياسات الجنس واختلاف المرجعيات الثقافية، فالاختلاف الثقافي لم يكن أبدا عائقا في تواصل الطرفين بل شكل فرصة للاكتشاف وتبادل الخبرات بينهما، مما أغنى العلاقة ومنحها نفسا جديدا للانفتاح على ثقافة الآخر في زمن التنوع الثقافي الذي تعيش فيه الذات تجربة اكتشاف الآخر، وعبر هذه التجربة المعاشة بوعي مزدوج تتم إعادة بناء الذات في ضوء خبرات متبادلة، وفي سياق هذا الوعي المزدوج الذي يدرك العالم من شرفة الانفتاح تتحول الغرابة إلى ألفة.

•**الوعي المتزايد بالكتابة باعتبارها مغامرة في حد ذاتها:** يتجلى ذلك في الإقبال على ثقافات جديدة، فالانفتاح الاقتصادي في **الجزائر** على الشراكة الصينية جلب العمالة الصينية وخلق مشاكل اجتماعية يومية يتخبط فيها عامة الناس، وفي زحمة الصراعات والتقاليد الاجتماعية صار من الضروري التعرف على طبيعة هذا الوافد الجديد الذي ينظر إليه الجزائريون بعين

الريبة كمشروع استعماري آخر يتخفى في عباءة عامل، فكانت المواجهة بإلصاق التهم وإطلاق الأوصاف الدنيئة بدل مجابهته بسلاح الفكر والعلم والثقافة والعمل، ما اضطر الكاتب إلى التدخل من أجل تصحيح المفاهيم المغلوطة وتوجيه الفكرة وتصويب الخطأ، عن طريق طرح إشكاليات ومواضيع خارج بلدنا وثقافتنا متجها صوب **الصين**، متحدثا عن النظام الشيوعي وظروف الصينيين المعيشية في بلدهم الأصلي وفي بلاد الغربة، نسيجهم الاجتماعي وأفكارهم ومبادئهم وحضارتهم ونظرتهم للحياة و**للجزائر**.

•**الاشتغال على تقنية التقاطبات الثنائية المتنوعة:** من تقابلات وتضادات وتطابقات وغيرها، اعتمد عليها الكاتب في عرض الأفكار والأحداث والمنطلقات والأوصاف والأسر والأشخاص والرموز: كالروح والجسد، والخيال والواقع، والحزن والفرح، والأنا والآخر، والمرأة والرجل، والدين واللادين، والوطن والغربة، وغيرها الكثير، فهي طريقة جديدة للنظر إلى الموجودات والعالم لخلق الالتباس لدى القارئ لفهم المعضلات السياسية والاجتماعية والثقافية، وأيضا من أجل المقايسة بين النفسيات والعقول والحضارات بعيدا عن الطرق التقليدية المتمثلة في التشبيه والمضاهاة والبلاغة والمجاز، فالمعنى يفهم بضده وندده.

•**تطعيم الرواية بقصص مصغرة:** مكملة للرواية احتلت فقرات وأحيانا صفحات عديدة، واللافت للنظر أن أغلبها ورد في الفصول الأخيرة الرواية، وهي لا علاقة لها بأحداث الرواية الرئيسية لكنها مضافة للترفيه والتخلص من الرتابة وتبطئ السرد وزيادة الحجم التبوغرافي، مثل: جنازة الحاج الصيني وحكاية الصحفي الأمريكي والنقابي تيتو، والأهم من ذلك التعرف على ماضي الشخصيات، إذ الملاحظ أن أغلبها يتناول عن حدثا أو أكثر حصل في طفولتها، مثل قصة قالع الأضراس وأصل صلاة الاستسقاء في طفولة **عبد الرحمان** وذكريات **سكورا** في المدرسة مع معلمتها وذكريات **يونس** في **الصين** وغيرها.

•**التجديد على مستوى الأحداث بالتوجه نحو عوالم ثقافية جديدة:** الرواية تبدو مختلفة كونها أبانت عن شخصية المؤلف وأسلوبه الخاص في الكتابة، من خلال تفاعله مع الثقافة الصينية، ليقدم بذلك تجربة روائية ذات أبعاد إنسانية واسعة، كونها تقوم على طرح منظور ثقافي يقوم على أنسنة العلاقات بين المرأة والرجل وبين الثقافات، بدل سياسات الجنس التي تقوم على علاقات القوة، وبذلك تطرح مفهوما للحياة يعاش في زمنية الاختلاف الثقافي بقيم

التسامح وتبادل الخبرات والحوار الذي ينطبق مع التوجه نحو انفتاح الهوية.

•**بالنسبة للشخصيات:** منح الكاتب كل شخصية وظيفة سردية محددة، لتقوم بدورها في خدمة الأحداث وتطويرها، وجعلها تنوب عنه في تفسير ما ورد فيها من أفكار وآراء وانتقادات، والملاحظ هو غياب الصوت الواحد أو الصوت المركزي المهيمن، فالكاتب منح للعديد منها الحق في سرد الأحداث والمشاركة في صنعها، فأحيانا تتسلم **سكورا** مهمة السرد وأحيانا يضطلع **يونس** بقص الأحداث، وأحيانا أخرى نلفي **عبد الرحمان** و**حفيظة** يقومان بنفس المهمة، ومثل ذلك فعل الراوي. فمن أهم الشخصيات الواردة كانت المرأة الجزائرية التي هضمت حقوقها على مستوى الأسرة والمجتمع ككل، يصورها الكاتب في لحظة خيبتها وانهزام أحلامها حينما تصطدم بالواقع الحقيقي القائم على دكتاتورية وتسلط الرجل الذي يحد من حريتها، ثم نزوعها نحو التمرد والجرأة اللذين يجعلانها تتحدى وتقاوم وتتخطى العقبات سعيا للبحث عن إثبات ذاتها وتحقيق كينونتها والتخلص من سطوة الأعراف وقيود التقاليد المفروضة عليها كمطلقة، فعبرت عن تمردها ورفضها لما هو واقع وبدت مصرة على تحقيق هدفها والاستمرارية في ذلك، إن ما أقدمت عليه هو مجازفة، وبحث عن مستقبل غامض، كشف لسر العلاقة التي ترتبط من خلالها امرأة جزائرية بأجنبي، وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا أنها مرآة عاكسة لمجموعة من التجارب التي تمر بها المرأة الجزائرية في حياتها.

بالنسبة لشخصية الرجل الجزائري، تركزت الكتابة حول جسد الرجل الجزائري في العلاقة الجنسية التي يرى نفسه فيها فاعلا إيجابيا، متباهيا بقوته الجسدية، ويرى في المرأة كائنا سلبيا منفعلا، صفتها الضعف والاستسلام والخضوع، تنقلب هذه الثنائية بدخول الطرف الآخر الصيني، فيحطم الفكرة النمطية لتفوق الذكر الجزائري وينفي الصفة السلبية للمرأة ويقلب ميزان الفكرة، إذ يضع الكاتب الذكر الجزائري موضع الشك والريبة والنقصان، فلا يرى فيه سوى صفة الانغلاق حين يطلق أحكامه على الآخر الصيني، فلا يميز بين أحد وآخر، بين طالب ومدير وطبيب وشرطي كلهم متشابهون، يشير إليه بصيغة الجمع حينا وبصيغة المفرد حينا آخر، وينظر باستهتار لأسلوب عيشه ومستوى تفكيره، ويلخص نظرته إليه بقوله على لسان يونس الصيني: **"الدين والرياضة وموسيقى الراي أكلوا عقل الجزائري وروحه، إنه لا يعيش ولا يفكر خارج هذا الثلاثي"**، كما يقوض أسطورة الذكر الفحل ممثلا في

نموذج الزوج الجزائري **نزيم** وسمة التفوق الجنسي والتباهي بفحولته الجسدية من طرف أمه **الطاووس**، ويندد بالفوضى المجتمعية التي يكتسب من سطوتها ثقافة الذكورة منذ نعومة أظفاره، هذا الوعي الجديد ينقلب على نموذج الفحولة الجنسية في الرواية حين يتطرق إلى أزمة المثلية الجنسية التي تدل على تهاوي وتردي سلم الأخلاق في مجتمعنا وتنبئ عن تهلهل وتداعي قيم العصر الحاضر، أما شخصية الوافد الجديد، **يونس** الذي لجأت إليه **سكورا**، فقد وجدت معه المتعة واكتشفت خرائط اللذة، واعية بهذا التغيير وهي سعيدة بهذا الاختيار، الصيني مرآة يرى فيها الجزائري عيوبه، يأمل الكاتب أن ينتصر الحب على الحقد والتسامح مع الآخر، يحث الرجل الجزائري على إفساح مجال للتسامح والتعايش وضرورة التخلص من الأفكار البالية التي تلخص الصيني كآكل للكلاب لنفهم واقعنا فهما دقيقا.

هذه الطروحات عامة تؤكد أن موضوع الشخصية شديد الالتصاق بالحدث، فهي حينما تؤدي وظائفها في تكامل تؤكد أنها تصنع الحدث وأنها ملمح من ملامح المجتمع وهي تنوب عن إيديولوجية الكاتب ورؤيته للواقع التي تبدو كالحة، تجلد الذات الجزائرية وتسخط على الواقع الراهن وتنعته بكل نقيصة.

•**توظيف الزمن كجزء من البنية السردية له خصوصيته ومميزاته المتفردة:** نراه يتجرد من شكل قار يثبت عليه ويغدو تركيبا هلاميا بحيث يتماهى شكله طوع رؤية الكاتب من خلال الاسترجاع وتسريع الأحداث وتبطئتها والقفز عليها، فهو يتجاوزه لاستدعاء الماضي وإلقاء نظرة على المستقبل أو يوقفه ليميز موصوفا أو يبدي تعليقا أو يورد حوارا، اهتم به لما يمنحه من دلالات كبنية لها دور وظيفي معين، وقد وجدنا(**الملكة**) رواية استذكار بالدرجة الأولى، فعن طريق الاستذكار تحقق التنويع في السرد والانفتاح على عوالم الطفولة، والأفضية التي ولدت فيها الشخصيات والأفكار التي نشأت عليها وأثر ذلك على حياتها فيما بعد، وجدناه يتمظهر بأنواع شتى، منه: الطبيعي والنفسي والبيولوجي والتاريخي، أما التقنيات المستخدمة فقد مكنت من التلاعب بالأزمنة وبالتالي مكنت من التحكم في سير وترتيب وانتظام الأحداث من خلال استرجاعها أو استباقها، وتسريعها أو تبطئتها أو إسقاطها، واختصار سنوات في صفحات، ما أضفى على الرواية جمالية ورونقا وبدد عن القارئ الملل والرتابة وزاده في متابعتها رغبة وتشويقا.

•**بالنسبة للفضاء أثبت حضوره كجزء أساسي من البنية السردية:** بدوره متعدد الوظائف والأبعاد والأنواع، وجدناه أوسع من المكان وأشمل، ويبدو أكثر واقعية، أفصح الروائي عن أشكال مختلفة منه وأثبت تأثيرها في الطبيعة الإنسانية وتأثرها هي الأخرى بسلوكه وهويته وتوجهه، وأكثر الأفضية حضورا في نص **(الملكة)** كان مدينة **الجزائر** العاصمة بشوارعها وأزقتها وبيوتها ومطاعمها ومرافقها العمومية المختلفة كالمشفى والمطار والمخفر، أما أكثرها تميزا بالنسبة إلينا فقد كان فضاء شقة **يونس**، كونها منحتنا صورة مصغرة عن **الصين** لاحتفاظها بالعادات والمؤثثات وطريقة الترتيب، متجاوزة الشكل الهندسي لتعطي أشياؤها المادية المحسوسة دلالات وعلاقات متنوعة، تجلى إثرها أسلوب عيش وثقافة جديدين، وتسنى فيها **لسكورا** متعة اكتشاف الآخر فكرا وجسدا أسلوب حياة.

أخيرا لا يسعنا القول في هذه العجالة إلا أن نؤكد أن هذا البحث هو مجرد جهد متواضع وقراءة خاصة، قابلة للنقد فيما أخطأت؛ والإضافة فيما لم تتوسع فيه؛ والتقويم فيما لم يستقم منها، والحمد لله رب العالمين في البدء والختام.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، المصحف الإلكتروني:

القرآنhttp://www.e-quran.com/search.html

أولا: المصادر

1- أمين الزاوي، الملكة الفاتنة تقبل التنين على فمه(رواية)، منشورات ضفاف والاختلاف، ط1، 2015، لبنان.

ثانيا: المراجع

1- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، مطبوعات تموز، ط1، 2013، دمشق.

2- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر.

3- أحمد محمد عطية، الرواية السياسية(دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة.

4- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي(نشأته تطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

5- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار(دراسة نقدية)، منشورات جامعة منتوري بقسنطينة، ط1، 2000، الجزائر.

6- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000، تونس.

7- السعيد الورقي البيومي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة، مصر.

8- ثائر زين الدين، في دروب السرد(دراسات تطبيقية في القصة والرواية)، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، سوريا.

9-جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، المغرب.

10- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات الكتاب العربي الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001، سوريا.

11- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد(التجربة والتاريخ) دراسة في الأنماط والتمثلات، سلسلة الكتب المحكمة في الدراسات التاريخية والحضارية، منشورات مخبر البحث التاريخي مصادر وتراجم، 2014، جامعة وهران.

12- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

13- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي(قراءات من منظور التحليل النفسي)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان والاختلاف، ط1، 2009.

14- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، لبنان والمغرب.

15- حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، سوريا.

16- كمال عجالي، الفكر الإصلاحي في الجزائر(الشيخ الطيب العقبي بين الأصالة والتجديد)، مطبعة مزوار، ط1، 2005، الجزائر.

17- لينة عوض أحمد، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الايديولوجيا وجماليات الرواية، مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية، 2004، عمان.

18-مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد(المنطلقات والمشاريع)، إشراف وتنسيق وتقديم: اليامين بن تومي، منشورات ضفاف ودار الأمان والاختلاف، ط1، 2014.

19- محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،2011، دمشق.

20- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية ط2، 2010.

21- محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث(النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها)، مطبعة الكاهنة، 2003، الجزائر.

22- محمد مظلوم، مجلة كتاب في جريدة(ريح الجنوب رواية عبد الحميد ابن هدوقة)، منظمة اليونسكو، العدد115، 2008.

23- محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر(دراسة)، مطبوعات المؤسسة الوطنية للفنون وحدة الرغاية، منشورات السهل، 2009.
24- محمد معتصم، بنية السرد العربي(من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون وضفاف ودار الأمان، ط1، 2010، لبنان.
25- محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، مكتبة مدبولي، ط1، 2007.
26- محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي(البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة)، دار المستقبل العربي، 1994.
27- محمود حلمي القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث(دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2010.
28- مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، منشورات دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003، مصر.
29- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
30- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية(مؤثرات وتمثيلات)، منشورات دار الأمان وضفاف والاختلاف، ط1، 2013.
31- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية(الرواية الدرامية أنموذجا)، منشورات المؤسسة العربية ودار الفارس، 2006، الأردن.
32- عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
33- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق.
34- عبد الحميد سرحان، الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية مطابع دار الخلدونية، 2017، الجزائر.
35- عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، مكتبة النقد الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013.

36- عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2013، لبنان.
37- عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 1991، بيروت.
38- عبد القادر حلوش، سياسة فرنسا التعليمية في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، الجزائر.
39- عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجدي (في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
40- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 2013، المغرب.
41- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت.
42- عبد الوهاب الرقيق، في السرد(دراسات تطبيقية)، منشورات دار محمد علي، ط1، المطبعة الأساسية، 1998، تونس.
43- عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة والطويلة)، شركة دار الأمة، 2009، الجزائر.
44- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث(تاريخا وأنواعا وقضايا)، ديوان المطبوعات الجامعية لجامعة بن عكنون، 1995، الجزائر.
45- عمر عيلان، الأيدولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مطابع بغدادي، دار الفضاء الحر، 2008، الجزائر.
46- فاروق خورشيد، الرواية العربية (عصر التجميع)، دار الشروق، ط3، 1982، القاهرة وبيروت.
47- فؤاد المرعي، في تاريخ الأدب الحديث(الرواية ـالمسرحية ـ القصة)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 1998، سوريا.
48- سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5،

.2007
49- سعيد يقطين، السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، ط2، 2008.
50- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.
51- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان ط1، 2012.
52- سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(أجيال وملامح)، مركز دراسات وبحوث المعوقين.
53- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية ودار الشؤون الثقافية العامة، 1986، بغداد.

ثالثا: الكتب المترجمة

1- بول ريكور الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، الجزء الأول، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2006.
2- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ط1، 1999.
3- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
4-روجر. ب.هنكل، قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التعبير) ترجمة: صلاح رزق، مكتبة النقد الأدبي، ط2، مصر.
5- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1978.
6- ناتالي ساروت ومجموعة من المؤلفين، الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بن حدو، مكتبة النقد الأدبي، منشورات عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة، 1988، المغرب.
7- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، لبنان.
8- فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف

والنشر والترجمة، ط1، 2012، سوريا.
9- فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، منشورات دار الحوار، ط1، سوريا، 2013.
10-والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1988.

رابعا: القواميس والمعاجم

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي أبو عبد الرحمان، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، الجزء السابع، سلسلة المعاجم والفهارس.
2- الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، 2005، لبنان.
3- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عبد القادر خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
4- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم المصرية، 1994، مصر.
5- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، مصر.
6- مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، مكتبة الأدب المغربي، ط1، سوريا، 2010.

خامسا: المذكرات

1- السعيد زعباط، مذكرة ماجيستير: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، إشراف: عبد السلام صحراوي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2011/2010.
2- أسماء حريزي، مذكرة دكتوراه: السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية لعبد الله إبراهيم (مقاربة تفكيكية لمقولات الخطاب السردي وتعدد المرجعيات)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2019/2018.

3- أمال سعودي، مذكرة ماجيستير: حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، إشراف: فتحي بوخالفة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2008/2007.
4- لطيفة قرور، مذكرة ماجيستير: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(مقاربة بنيوية تكوينية)، إشراف: رشيد قريبع، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009.
5- نور الهدى العيفة، مذكرة دكتوراه: بناء الشخصية في وطن من زجاج لياسمينة صالح، إشراف: عبد العزيز بوشلالق،جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2021/2020.
6- منال عطوي، مذكرة دكتوراه: شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير لأحلام مستغانمي أنموذجا، إشراف: عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2020/2019.
7- عمار مهدي، مذكرة دكتوراه: المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة (فترة التسعينيات وما بعدها)، إشراف: عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017.
8- عمر مخلوف، مذكرة دكتوراه: التناص التاريخي واستراتيجية بناء الحدث الروائي في رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، إشراف: بوزيد رحمون، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2019/2018.
9- سمية الهادي، مذكرة دكتوراه: سيميائية المكان في شعر الصعاليك الجاهليين، إشراف: عباس بن يحي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015/2014.
10- سلمى محمود سعد، مذكرة ماجستير: الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار(من الخمسينات حتى مطلع التسعينات)، إشراف: نديم نعيمي، 2000.

سادسا: الأبحاث والملتقيات

1- السعدية بن ستيتي، الفضاء المتخيل بين ثنائية الداخل والخارج(جدلية الداخل والخارج)، أعمال الملتقى الوطني حول: فضاء المتخيل في الرحلات الجزائرية في العصر الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 10-11ديسمبر 2013.
2- حميدي بلعباس، الرواية والمرجعية الأيديولوجية، مجلة تاريخ العلوم التابعة لجامعة معسكر، العدد السادس.

3- رشيد قريبع، الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع(بحث)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري بقسنطينة.

4- معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، بحث في مجلة جامعة الملك سعود، السعودية، 1997.

5- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، الرواية والواقع، جامعة محمد خيضر، ط2، الجزائر، 2009.

6- صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)،جامعة محمد خيضر، بسكرة.

7- صالح غيلوس، العتبة النصية وأثرها في الاتساق النصي(رواية قديشة أنموذجا للروائي رابح ظريف)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد3، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018.

8- فتحي بوخالفة، النهضة الفكرية والأدبية في الجزائر(رؤية في التطور والتغيير)، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد2، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، مارس 2016.

9- مفيد نجم، كائنات من ورق(الشخصية الروائية في روايات إماراتية)، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد67، 2011.

10- عبد الله إبراهيم، التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، مجلة علامات، العدد56، 2008.

11- عبد السلام صحراوي، الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، مجلة علامات، العدد54، 2004.

12- عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات، العدد 54، سنة النشر2004.

11- سيدي محمد بن مالك، الثورة الجزائرية في الكتابة الروائية بين التخييل والإيديولوجيا، مجلة المعرفة، العدد594، سنة 2013.

سابعا: المواقع الإلكترونية

1- الموقع الإلكتروني:

http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile

2- الموقع الإلكتروني:

http://www.arabicmagazine.com/arabic/ArticleDetails.aspx?Id=1662

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة	أ – و
الفصل الأول: مقاربة معرفية لماهية الرواية	
المبحث الأول: مفهوم الرواية	08
المطلب الأول: المدلول اللّغوي	08
المطلب الثاني: تأصيل المصطلح	09
المبحث الثاني: نظرية الرواية الغربية	19
المطلب الأول: تيار البناء السوسيولوجي	20
المطلب الثاني: تيار شعرية النص	26
المبحث الثالث: نظرية الرواية العربية	28
المطلب الأول: إشكالية المرجعية	28
المطلب الثاني: جدل خطاب النهضة	35
الفصل الثاني: مسار التجربة الروائية في الجزائر	
المبحث الأول: ظروف النشأة وعوامل التأخر	45
المطلب الأول: ظروف النشأة	45
المطلب الثاني: عوامل التأخر	48
المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى والتأسيس الفني	52
المطلب الأول: الإرهاصات الأولى	52
المطلب الثاني: التأسيس الفني للرواية الجزائرية باللغة العربية	56
المبحث الثالث: التجريب ومأساة الهوية	63
المطلب الأول: التوجه نحو التجريب	71
المطلب الثاني: مأساة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية	81
الفصل الثالث: البنية السردية في رواية الملكة (الحدث والشخصيات)	
المبحث الأول: بنية الأحداث	82

المطلب الأول: موضوع رواية الملكة	82
المطلب الثاني: أحداث رواية الملكة	86
المطلب الثالث: نمط بناء أحداث رواية الملكة	99
المبحث الثاني: بنية الشخصية	102
المطلب الأول: مفهوم الشخصية وتصنيفها	102
المطلب الثاني: شخصيات رواية الملكة	115
المطلب الثالث: نمط بناء شخصيات رواية الملكة	130
الفصل الرابع: البنية السردية في رواية الملكة (الزمن والفضاء)	
المبحث الأول: الزمن	135
المطلب الأول: مفهوم الزمن	135
المطلب الثاني: أشكال الزمن	140
المطلب الثالث: الانحرافات الزمنية في رواية الملكة	148
المبحث الثاني: الفضاء	161
المطلب الأول: إشكالية مصطلح الفضاء	161
المطلب الثاني: الفضاء الدلالي في رواية الملكة	167
المطلب الثالث: الفضاء النصي في رواية الملكة	179
خاتمة	189-183
قائمة المصادر والمراجع	199-190
فهرس المحتويات	
ملخص عربي/فرنسي/إنجليزي	

ملخص:

ينصب اهتمام هذا البحث على تفكيك البنية السردية للرواية الجزائرية المعاصرة، متخذين من رواية **(الملكة) لأمين الزاوي** أنموذجا للدراسة من خلال تحليل أربع عناصر سردية أساسية تشكل جسد النص هي: الحدث والشخصيات والزمن والفضاء في فصلين تطبيقيين، وقد سبقهما فصلان نظريان: أولهما يتناول موضوع الرواية بصفة عامة، وثانيهما يتناول موضوع الرواية الجزائرية بصفة خاصة، مستهدفين تأمل مظاهر التجريب والتجديد على مستوى الكتابة وأساليبها ومواضيعها، وقد دعت طبيعة الدراسة إلى الاستعانة بالمنهج البنيوي، وأنهيناه بخلاصة تضم أهم النتائج المتوصل إليها.

كلمات مفتاحية: الرواية، البنية السردية، الحدث، الشخصيات، الزمن، الفضاء.

Résumé:

Cette recherche a pour but l'analyse de la structure narrative du roman moderne algérien. On a étudie le roman de l'écrivain **Amine Zaoui** «**la reine**» comme un exemple.

On a analyse quatre éléments essentiels qui forment le corps du texte: l'événement, les personnages, et le cadre spéciaux temporel dans deux chapitres pratique. Ceux – ci sont précédés par deux chapitres théoriques: l'un traite le thème du roman dune manière générale et l'autre traite en particulier le thème du roman algérien en visant l'étude des aspects de l'expérimentation et le renouvellement au niveau de l'écriture, leurs styles et leurs thèmes. Dans cette étude, on a fait recours au structuralisme et on a conclu par une synthèse qui regroupe tous les résultats atteins.

Mots clés: roman, structure narrative, évènement, personnages, temps, espace.

The summary:

this research a concerned with disassembling the narrative structure of the modern Algerian novel ((**the queen**)) novel of **Amine Zaoui** is taken as a simple through analyzing four basic narratives elements, these elements are the body of the text.

The study is duded to two theoretical parts. The first part is the novel in general while, the second deals with the Algerian novel in specify. The study aimed at contemplating the aspects of experimenting and updating at writing style and topics level. The structural method is used. We finish with a conclusion contain the most important results.

the key words: the novel, the narrative structure, the recent, the characters, the time, the space.