الجمهوريـــــــــة الجزائريـــــــــــة الديمقراطيـــــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

توظيف التاريخي في رواية الدوائر والأبواب لعبد الوهاب عيساوي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- سميحة بوزيد
- جميلة صديقي

إشراف الأستاذ الدكتور:

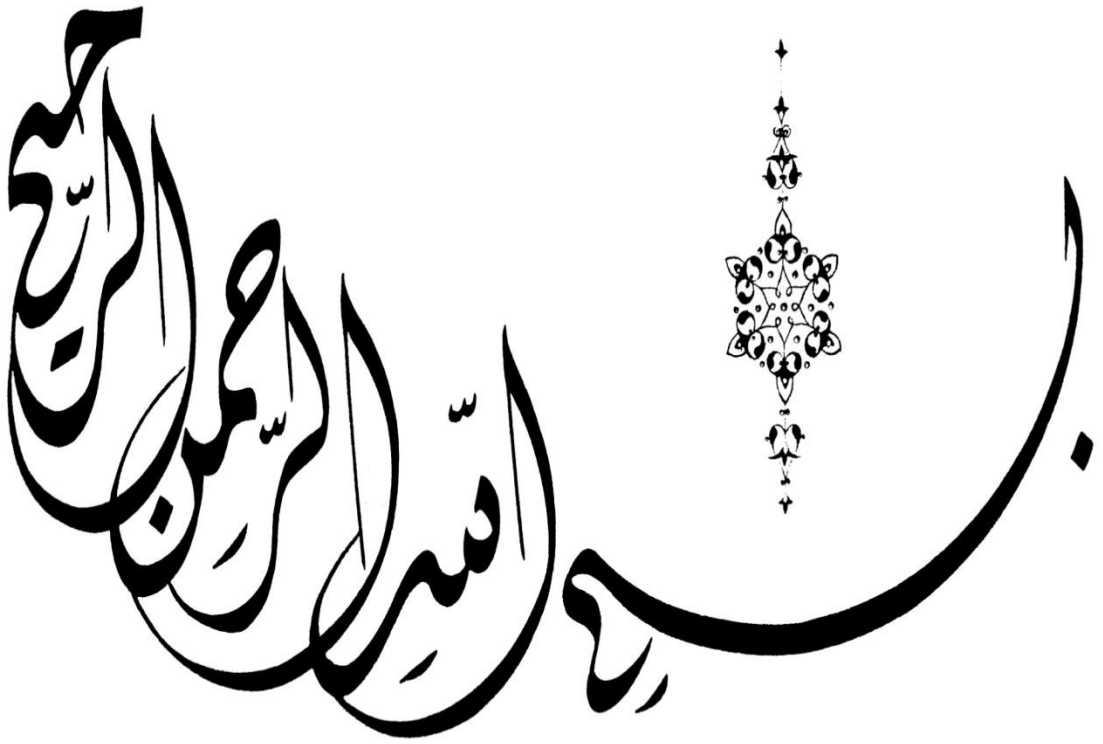
عاشور سرقمة

نوقشت وأوجزت بتاريخ: 2020/09/21

أعضاء اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
بشير مولاي لخضر	دكتور	رئيسا
عاشور سرقمة	دكتور	مشرفا مقررا
خديجة شامخة	دكتور	مناقشا

السنة الجامعية (1439هـ/1440هـ/2019م/2020م)



الملخص:

يطرح هذا البحث العلاقة بين الحقيقة والفن في رواية "الدوائر والأبواب" للروائي الجزائري "عبد الوهاب عيساوي"، وبالتحديد توظيف التاريخ والمصادر التاريخية في النتاج الروائي، للكشف عن المدى الذي يمكن أن يصوّر به الروائي الحقيقة التاريخية، وهل له أن يصوّرها بسلاسة دون زيف وتحريف، كما يجيب البحث على أسئلة تبحث عن أسباب اللجوء إلى الماضي أو التاريخ واستعادة أحداثه في حقبة زمنية مغايرة، محاولين أن نستشّف كل مرّة قدرة الروائي على تكييف التاريخ وفق القالب الذي يريده له فنيا وذلك ما يوحي ببراعة الروائي وقدرته على التملّص من قيود الزمن باستخدام تقنيات السرد المناسبة من استرجاع واستباق وغيرها.

الكلمات المفتاحية: الدوائر والأبواب، عبد الوهاب عيساوي، الرواية التاريخية

Abstract

This research discusses the relationship between truth and art in the novel “Circles and Gates” by the Algerian novelist “Abdel Wahab Essawy”, and specifically the use of history and historical sources in the novel's production, to reveal the extent to which the novelist can portray the historical truth, and can he portray it smoothly without falsehood and distortion The research also answers questions looking for reasons for resorting to the past or history and reclaiming its events in a different era of time, trying to explore each time the novelist’s ability to adapt history according to the template that he wants for him artistically, which suggests the novel’s ingenuity and his ability to evade the constraints of time using techniques Appropriate narration of retrieval, anticipation and others.

Key words : Circles and Gates, Abdel Wahab Essawy, historical novel.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

نحمده أولا وأخرا ونشكره شكرا كثيرا طيبا على أنه قدر لهذا العمل أن

يكتمل وبكل احترام وتقدير.

نتقدم بالشكر والتقدير والعرفان للدكتور الفاضل **عاشور سرقمة** الذي

أشرف على هذا العمل وتابعه فكان نعم المؤطر بتوجيهاته ونصائحه

الرشيدة ومهما بالغنا في شكره لن نوفيه قدر تعبه جزاه الله ألف خير

وأنعمه بفضله وفتح له أبواب الدنيا والآخرة ورزقه الجنة.

مقدمة

مقدمة:

إنّ نشأة الراوية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطني العربي، حيث لها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني و السيرة النبوية ومقامات الهمذاني والحريري و الرسائل والرحالات.

وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس " ، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص: "غادة أم القرى" لـ أحمد رضا حوحو، و" الطالب المنكوب " لـ عبد المجيد الشافعي و"الحريق" لـ نور الدين بوجدرة، و "صوت الغرام" لـ محمد منيع، "إلاّ أن البداية الفنية للرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" لـ عبد الحميد بن هدوقة.

وقد تلعب الساحة الاجتماعية الدور البالغ الأهمية في ترك الأثر على نفس المؤلف والقارئ على حد سواء، ونظرا للفترة الزمنية التي ظهرت فيها الرواية الجزائرية وبما أننا نعتبر أن الرواية إنما هي تأريخ لأحداث مضت في قالب فنّي، فإن الرواية الجزائرية كان لابد لها أن تصطلي بقبس الثورة التحريرية من جهة وقبس التاريخ بصفة عامية من جهة أخرى، وبناء عليه عرف الجزائري الرواية التاريخية كجنس أدبي له خصائصه ومميزاته، وهذا ما دفعنا لمحاولة التقصي في هذا الموضوع بالتحديد لمحاولة إزالة الإبهام عنه فكان بحثنا بعنوان "توظيف التاريخي في رواية الدوائر والأبواب لعبد الوهاب

عيساوي" والتي اعتمدنا فيها دراسة سردية لتتبع ال وذلك بناء على المقاطع السردية التي حوت توظيفا للتاريخ للإجابة عن التساؤل الذي عرض لنا ألا وهو:

كيف صاغ الروائي فنيا وقائعه المتخيّلة في ظل سرده للحقائق التاريخية؟ وما هي أشكال وطرق توظيف التاريخ وتمظهراته في رواية الدوائر والأبواب؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات صغنا الخطة التالية التي من شأنها أن تجيب عن تساؤلاتنا وهي كالآتي:

مقدمة تناولنا فيها تعريفا بسيطا لنشأة الرواية والرواية الجزائرية، ثم تمهيدا عرّفنا فيه الرواية لغة واصطلاحا، أما المبحث الأول والذي عنونّاه بالرواية والتاريخ وضم مطلبين تناولنا في أولهما تناغم الفن والمكوّن التاريخي في الأدب أما الثاني فتطرقنا فيه للفرق بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ في الرواية.

المبحث الثاني والذي جاء كجزء تطبيقي عنونّاه بأشكال وتقنيات توظيف التاريخ في رواية الدوائر والأبواب، والذي ضم أربعة مطالب تناولنا في أولاها المحكي التاريخي في رواية الدوائر والأبواب.

أما المطلب الثاني فدرسنا به بنية الزمن –زمن الحكاية–زمن الخطاب– بالرواية، وعالجنا بالمطلب الثالث طرق وأشكال توظيف التاريخ في رواية الدوائر والأبواب.

وحمل المطلب الرابع عنوان طريقة الروائي في التعامل مع شخصيات تاريخية جاهزة فتناولنا فيه الشخصيات بنوعيها رئيسية وثانوية والدور الذي لعبته كل شخصية في الرواية، ثم خاتمة جاءت كحوصلة لما تقدّم، تلتها فهرسة للمصادر والمراجع والموضوعات.

هذا وإن ما دفعنا لاختيار هذا الموضوع دوافع منها ما هو موضوعي كالرغبة في إثراء المكتبة بدراسات ذات صلة بتراثنا المحلي ومنها ما هو ذاتي كمحاولتنا لاختبار رصيدنا المتحصل عليه ضمن سنوات الجامعة لاسيما في تخصص السرد والدراسات السردية.

أما عن الدراسات السابقة للموضوع فقد اعتمدنا على البعض منها:

- حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهليز للطاهر وطار للطالبة صليحة قصابي، وهي رسالة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة المسيلة بالموسم الجامعي 2008_2009م.
- دراسة عبد الرزاق بن دحمان والتي حملت عنوان "الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا" وهي أطروحة مقدمة لنيل دكتوراة العلوم في اللغة العربية وآدابها، بجامعة الحاج لخضر بباتنة، الموسم الجامعي 2012-2013م.

هذا ونسأل الله العلي القدير أن يوفّقنا في مسعانا ويكلّله بالنجاح إنه ولي ذلك والقادر عليه.

غرداية في:

28 أوت 2020

تمهيد

تمهيد:

عرفت الحركة الأدبية تطورا كبيرا، نتج عنه ظهور أجناس أدبية جديدة، و لعل أهم هذه الأجناس الرواية التي لقيت اهتماما وإقبالا خاصا من طرف الأدباء والقرّاء على حدٍ سواء ، فعمل النقاد على ترقيتها وتطويرها وتحديد عناصرها الفنية، خاصة وأنّ الرواية تختلف عن سائر الأنواع الكلامية الأخرى كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي سواء كان ذلك من حيث المادة أو من حيث المعالجة الفنية. وقبل الحديث عن نشأة الرواية الجزائرية لابد من التطرق إلى تعريف الرواية ونشأتها عند الغرب والعرب.

أ–الرواية لغة:

لقد جاء في المعجم الوسيط قولهم:« روى على البعير ريا :استسقى، روى القوم عليهم ولهم استسقى لهم الماء روى البعير، شد عليه بالرواء :أي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله ونقله، فهو راوٍ (ج) رواة، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، أي كذب عليه، وروى الحبل ريا :أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه، والراوي :راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله، والرواية؛ القصة الطويلة» [1].

[1]–إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، دت، دط، ص: 384.

ونجد تعريف آخر لبن منظور في لسان العرب أنّها:«مشتقة من الفعل روى، وقال ابن السكيت :يقال رويت القوم أرويهم، إذا استقيت لهم، ويقال من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء؟ ويقال روى فلان فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه» [1].

من خلال هذين التعريفين اللغويين نلاحظ أنّ الرواية لغة مشتقة من روى يروي ريًا، ويعني الحمل والنقل لذلك يقال رويت الشعر والحديث رواية، أي حملته ونقلته.

وبالإضافة إلى كون الرواية تحمل مدلولات لغوية متعددة، فهي بطبيعة الحال تحمل معاني اصطلاحية كثيرة أطلقها الدارسين، والمفكرين، وسنعرض فيما يلي بعض من هذه المعاني:

ب–اصطلاحا: تعتبر الرواية محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، وهي الخطاب الاجتماعي والسياسي، والإيديولوجي المتوجه دائم ا ناحية حشد من الأسئلة، التي تتخذ من الإنسان والطبيعة والتاريخ محاور موضوعاتها لتعيده إليهم رؤى ووعي وبنى جديدة، تضيء الواقع، باعتبارها جنساً أدبياً متغير المقومات والخصائص. ولتداخلها مع أجناس أخرى، فإنّه من الصعب أن نجد تعريفا دقيقا خاصا بها لكن هذا لا يعني أنّ البحث عن مفهومها في غاية الصعوبة، بل هناك العديد من الدارسين الذين أوردوها، أو بالأحرى تعرضوا لمفهومها.

وقد يكون أبسط تعريف لها هو أنّها «شكل أدبي متميز، له ملامحه الخاصة، وقسماته الواضحة، هذا الشكل يتخذه بعض الأدباء وسيلة للتعبير عّما يريدون التعبير عنه، أو هيكلا لتصوير

1– ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت_لبنان، ط3، 2004، ص:280–281.

ما يرغبون في تصويره من أشخاص، أو أحداث، أو مواقف»[1]، وتقول عنها مارتا روبار :« بأنّ الرواية لم تحظ بتعريف دقيق، وهي إلى حد ما غير قابلة للتعريف»[2]، وقد بررت قولهاها بأنّ الرواية ذات حرية شاملة في مادتها وأساليبها.

ومن التعاريف السابقة يتبين لنا بأنّ الرواية هي نوع من أنواع السرد، أوهي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور و تقوم بها شخصيات متعددة في مكان وزمان معينين، وما يميز هذا الجنس عن سواه أنّه منفتح على كل الأنواع الأدبية الأخرى، أمّا فيما يخص تعريف الرواية الجزائرية فلقد سبق وعرّجنا عليها في التقديم للمذكرة.

[1]- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 2004، ص: 47.

2- سيد حامد النساج، بانو راما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، دت، ص: 13.

المبحث الأول

المبحث الأول: الرواية والتاريخ

المطلب الأول: تناغم الفن والمكون التاريخي في الأدب

تعددت التعاريف والتآليف حول الرواية ونشأتها، وكونها جنسا أدبيا مستحدثا عند العرب ظهر في القرن التاسع عشر ميلاد كتأثر صريح بالغرب من خلال البعثات العلمية والتراجم الأدبية.

ولعلّنا لا نبالغ إذ قلنا أن الرواية العربية كانت خالية من المكوّنات التاريخية طيلة قرن كامل حيث لم تظهر بوادر التأثر بالتاريخ إلا في القرن العشرين، على عكس الرواية الغربية ولعلّ الفرق بينهما أن الغربي لطالما كان يبحث عن جذوره وأصوله على عكس العربي الذي كان مهتما بعلم الأنساب فكان يعرف أصوله تمام المعرفة لذلك لم يهتم في بادئ الأمر بإيلاج التأريخ في الرواية ومن هذا يقول فيصل درّاج عن ولادة الرواية العربية أنها كانت : « في شرط غير روائي، فالزمن العربي لم يكن كالأوروبي سائلا عن أصوله ، وهذا ما جعل التاريخ موضوعا مسيطرا في الرواية العربية المتنامية ...».[1]

وإن كان العرب لم يوظفوا التاريخ في الرواية للوهلة الأولى وبناء على تصوّراتهم إلا أنّهم ما طفقوا أن وقفوا على عتبات التاريخ جماعات وفردانا حينما وجدوا أن توظيفه أمر لا مفرّ منه

1- فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ-نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 2004م، ص: 06.

فالتاريخ جزء لا يتجزّأ من حياة المرء بل لو نظرنا إلى الزمن من منظور علمي فإن حياة الإنسان عبارة عن ماضٍ ومستقبل وما الحاضر إلا لحظة وهمية لا وجود لها فإن كلّ ثانية نعيشها تعتبر تاريخا للتي بعدها وكل ثانية قادمة تعتبر مستقبلا في واقع الأمر، ثم الأديب والروائي وباعتباره إنسانا لابد أن يوظف تآريخ ولحظات سابقة ليبني عليها روايته، ولو دققنا الملاحظة في الرواية لوجدناها كلها مبنية على التأريخ دون استثناء، فالرواية الرومنسية هي استدعاء لماضٍ يبنيه المرء مع شخص ما، أو بناه غيره فانطبعت تلك المواقف في نفسه وأعطته الإلهام الذي يوظفه في روايته.

وبالعودة إلى توظيف التاريخ في الرواية العربية يقول الأستاذ يوسف يوسفي: « المتتبع لمسار الرواية التاريخية العربية يجد أنها مرت بمراحل نذكرها كما يلي :

-هي محاولات أخذت مادتها من التاريخ موضوعا وشخصيات وحدث، وقد اتجهت إلى إعادة كتابة التاريخ بصورة ممتعة بهدف تثبيت تلك الأحداث ولولا بعض التخييل لكانت تاريخا جافا»[1].

غير أن البعض من أمثال جرجي زيدان كان يتشدد ويتقشف في توظيف التاريخ في الرواية وعن هذا يقول الأستاذ جميل حمداوي:« وغالبا ما كان يتشدد زيدان في نقل المعلومات التاريخية، وكان لا ينتقي سوى المعلومات القائمة على الصحة واليقين، ذاكرا المراجع والمصادر حتى لو كانت شعبية أو غربية استشراقية مثلما هو الحال في رواية (شجرة الدر) حيث اعتمد على حسن المحاضرة

1- يوسف يوسفي، استدعاء الذاكرة التاريخية في السّرد الجزائري المعاصر، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، جامعة عبد الرحمان ابن خلدون، تيارت-الجزائر، العدد56، 30/11-2019، ص: 105.

للأسيوطي وسيرة الملوك وتاريخ ابن إياس و الهلال و تاريخ الفخري ومعجم ياقوت وتاريخ ابن جبير وتاريخ مصر الحديث لكاتب الرواية نفسه...» [1].

هذا وبالعودة إلى ما قاله يوسف يوسفي فقد وضّح أن توظيف التاريخ في الرواية في المراحل الأولى في هذه المرحلة حاول أن يكون الرواية وسيلة لا غاية، فقد حاول جيل هذه المرحلة أن يكون أقل تبعية للتاريخ فالحديث عن الماضي إنما هو احتجاج على الحاضر، يمثل هذه المرحلة نجيب محفوظ من خلال "كفاح طيبة".

ثم يعود ليقول أن الرواية الحديثة في هذه المرحلة «عاد فيها كتاب الرواية إلى التاريخ باعتباره مسلكا تجريبيا ومثل هذا المنحى كل من جمال الغيطاني ويوسف العقيد في مصر، واسيني الأعرج وبوجدرة والحبيب السايح في الجزائر، وبن سالم حميش والميلودي شلغوم في المغرب، وقد اعتمد هؤلاء على استثمار المادة التاريخية من منظورهم الخاص، محاولة منهم إسقاط الماضي على الحاضر على أساس الاستمرارية. وكل من هؤلاء انتهج طريقا خاصا به في استثمار المادة التاريخية فوجدنا انزياحا للنص (ألف ليلة وليلتان)ومنهم من أراد أن يخيّل التاريخي ، ومنهم من أرّخ للخيال، وهنا يصبح التخييل التاريخي ناتجا عن العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع

[1]- جميل حمداوي، روايات جرجي زيدان بين التاريخ والتشويق الفني،موقع ديوان العرب، بتاريخ: 2020/06/12 على الساعة: 20:08.

فانتقلت الرواية من تعليمية إلى نفعية إلى مساءلة وإعادة كتابة لتفضح ما سكت عنه التاريخ ساردا تاريخا آخر على لسان شخصيات تنتمي للهامش ،ولا تؤرخ للمنتصر أو للسلطان»[1].

المطلب الثاني: الرواية التاريخية والتوظيف التاريخي

قد يظن البعض مخطئا أن الرواية التاريخية هي نفسها التوظيف التاريخي والأمر غير ذلك تماما فالرواية التاريخية هي بناء تاريخي محض أي سرد لوقائع وأحداث تاريخية، ولو عدنا لمفهوم الرواية التاريخية لقلنا أن النقّاد عرفوها بأنها «قصّة خيالية ذات طابع تاريخي عميق»[2]، وهذا مما يدل على العلاقة الوطيدة الرابطة بين التاريخ والرواية، وتنبع هذه العلاقة من القوة الكابحة للسرد وهي تشده إلى قيد حقيقة التاريخ وموضوعيته، سواء من منظور الفلسفة أو من منظور العلم ولكن «الخيال توّاق للترحال إلى مناطق التاريخ الملغمة والراغب في العبور إلى جيوبه المظلمة وكذا استنطاق مالا يحمد السؤال حوله سواء أتعلق الأمر بالذات أم بالجماعة»[3] ، وتتجلى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي نفسه الذي يقوم على تصوير الواقع تصويرا فنيا تخييليا.

وعلى هذا النحو، يتبين لنا أن التاريخ يشكل مادة أساس للروائي، منه يستمد موضوعاته وشخصياته وأحداثه وعوالم نصه الروائي، مما يعني «أن التاريخي يصبح مكونا روائيا قادراً على التشخيص والاستنطاق خارج الافتراضات المسبقة التي –قد– تستدعيها إمكانات الكتابة والقراءة

[1]– يوسف يوسفي، المرجع السابق، نفس الصفحة.

2– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص: 103.

3– أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية" الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار عنابة، ع29، ديسمبر 2011، ص:74.

على حد السواء»[1]، فالرواية «أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ»[2]، ولعل خاصيتها الروائية القائمة في زمنيتها، جعلت منها نصا زمنيا بامتياز، حيث «جعلت منها نصا تسجيليا للتاريخ رفد التاريخ الحقيقي بمادة متخيلة تحكي فنيا أحداث التاريخ عبر ترتيبها وتأويلها، حكايات تخترق الروايات الرسمية للتاريخ»[3].

وقد عرّف درّاج كلمة التاريخ قائلا أنها «تدلّ كلمة التاريخ، وهي يونانية الأصل، على استقصاء الإنسان واقعة إنسانية سعيا إلى التعرّف على أسبابها وآثارها، وهذا المعنى قصده هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد) في تاريخه الشهير، حين استقصى أعمال البشر، وأعرض عن أساطير الآلهة، آخذا بمبدأ: العلّة والمعلول...»[4].

إذن فإن الرواية التاريخية على هذا النحو إنّما هي استدعاء المؤلف لوقائع مضت وتوظيفها في نصوصه إما للإلقاء بها أمام يدي القرّاء والذي قد يكون من بينهم من لديه الإجابة عن تساؤلات الراوي التي قد تكون عرضت له هو الآخر، أو قد تكون إجابة في حدّ ذاتها عن تساؤلات القارئ فيلقي المؤلف بالإجابة في ثنايا الرواية مزيلا بها كلّ إبهام قد يعرض.

ولا بأس أن نعرّج في عجالة على علاقة الرواية بالتاريخ، إذ أن هذه الأخيرة قد أسالت الكثير من الحبر وتعدّدت حولها الآراء بتعدد وجهات نظر المفكّرين والنقاد فلكل منطلقاته وآراؤه

[1]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟ ،مجلة فصول في النقد، القاهرة، ع 3، مج: 16، شتاء 1997 ص:62.
[2]- عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005م، ص :15.
[3]- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخيل، دار الفارابي، بيروت، ط1 ، 2008م، ص:95.
4- فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص:81.

الخاصة وإن كنا نتساءل عن العلاقة الآن فقد تساءل عنها رجاء النقّاش فيما مضى حين سأل نجيب محفوظ عن العلاقة بين الرواية والتاريخ؟ فأجاب الثاني: «في رأيي إنّ العلاقة وطيدة فالرواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكل مشاكلها، وقضاياها وأشخاصها...، وهذا جزء من التاريخ لم يكتبه المؤرّخون، ثم إن التاريخ عبارة عن أحداث وأشخاص، وتفسير ورؤية، والرواية كذلك...»[1].

وفي نفس السياق تقريبا يقول جرجي زيدان في مقدمة رواية (الحجاج بن يوسف):«و قد رأينا بالاختبار، أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس إلى مطالعته والاستزادة منه، وخصوصا أننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه كما كتبه الإفرنج، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية بما يُظِلُّ به القرّاء»[2].

ويقول أيضا:«بعد أن كانت الرواية تتلى لمجرد الإعجاب ببطل، أو الاستغراب من حادثة صارت من أكثر وسائل التهذيب، وأصبح الغرض من تأليفها، إما تمثيل الفضائل على كيفية تقترب من الحقيقة بقدر الإمكان، وتوقيعها على أسلوب يؤثر في ذهن القارئ وقلبه معا، أو بسط

1- فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص:132.

2- أحمد إبراهيم الهوارى ، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث ،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والتاريخية، باب اللوق مصر، ط1، 2008م، ص:42.

أخلاق بعض الأمم في عصر من العصور، أو نشر حقائق تاريخية يثقل على الناس مطالعتها في قالب التاريخ، ويسهل في قالب الرواية»[1].

ولعلّ أقرب تعريف لعلاقة الرواية بالتاريخ هو ما ذكره عبد الملك مرتاض حين قال: «والحقيقة أن الرواية متزاوجة مع التاريخ زواج وفاء تنشد العلاقة الحميمية بينها وبينه، ولكنها مجرد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها، ولا موقنة من جمالها الفني وسلطانها الأدبي المثير فكنا نلفيها تعوّل تعويلا شديدا على أحداث التاريخ، إمّا بصورة مباشرة وإما بإيهام القارئ بأن ما حدث هو فعلا وقع يوما ما في زمن التاريخ، وأنّ الشخصيات المرسومة هي حقا تمثل أشخاصا كانوا يحيون، ويرزقون مما حمل **–بالزاك–** على عدّ الرواية حليفا للتأريخ»[2].

هذا عن علاقة التاريخ بالرواية أما بالحديث عن الرواية التاريخية فإنه ينبغي لنا أن نقف وقفة المتأمل المدقّق بها وذلك أنها مرّت بمراحل حتى وصلت إلينا بالنضج المعهود وتلك المراحل هي كالآتي:

المرحلة الأولى:

مرحلة تسجيل التاريخ سرديا، مع محاولة التقليد ولو من بعيد بمجرياته لغايات علمية كما يظهر في روايات جرجي زيدان.

1- أحمد إبراهيم الهواري، المرجع السابق، ص:44.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص:28.

المرحلة الثانية:

مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يسكب في قالب روائي واضح المعالم، ويحقق أهدافه، ويستعرض وجهة نظره، كما يظهر في روايات نجيب محفوظ.

المرحلة الثالثة:

مرحلة استثمار التاريخ استثمارا اسقاطيا واعيا يرتهن التاريخ فيه إلى ما هو فني بالدرجة الأولى، وفيه «يتهيّأ التاريخ قناعا، والروايات التي سارت على هذا النهج تسعى جاهدة إلى تفسير الواقع المعيش من خلال الماضي المنقرض، الذي يمكن أن يعيد نفسه لكنها تهرب إلى فترات مشابهة للحظتها الحاضرة فتقوم بما يسمى بالإسقاط التاريخي، كما لمسنا ذلك لدى جمال الغيطاني في (الزيني بركات)، ورضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة) وعبد الرحمن منيف في (أرض السواد)»[1].

1- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، ط1، 2006م، ص:122-123.

المبحث الثاني

المطلب الأول:

المطلب الأول: المحكي التاريخي في رواية الدوائر والأبواب

حملت رواية الدوائر والأبواب العبق التاريخي بين صفحاتها وطيّاتها، بل إن المؤلّف ابتدأ رواية متوشّحا بكساء التاريخ، ولمعالجة التقاطع التاريخي في الرواية ينبغي لنا أن نقسّم هذا التوظيف إلى عناوين فرعية تحمل كل منها دلالة تاريخية ما كالأشخاص والأزمنة والأحداث وكذا الأماكن التي تحمل عبق التاريخ.

إن كلّ بناء لابد وأن يكون له مواد رئيسية ومواد ثانوية لا يمكن الاستغناء عن كليهما ومما يمثل المادة الرئيسة لأي رواية هي الأحداث التي تبنى عليها، بل إن الحدث هو المكوّن الرئيسي الذي تقوم عليه عملية البناء السردي وهو «عبارة عن مجموعة من الأفعال الوقائع، رتبت ترتيبا سببيا تدور حول موضوع عام»[1]، أو هو «لعبة قوة متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين شخصيات»[2].

فالحدث إذن هو تلك التفاعلات التي تحدث داخل الرواية وفق العلاقة بين الشخصيات أو العناصر السردية الأخرى للتعبير عن واقع ما.

1- صليحة قصابي، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهليز للطاهر وطّار، رسالة ماجستير في اللغة العربة وآدابها، جامعة المسيلة، 2008-2009م، ص:195.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002م، ص: 74.

وعن توظيف التاريخ ما تمرُّ عليك إلا بضعة أسطر من الرواية حتى تصطدم بقصص تاريخية إما من الماضي القريب كالثورة التحريرية، أم بعيد يضرب بجذوره في أعماق التاريخ.

بدأ الراوي روايته بذكر قصة من الحقبة الاستعمارية الفرنسية للجزائر، يبرز فيها النضال والكفاح المسلّح للثورة وجنودها ضد المستعمر الذي لم يكن ليترك الجزائر لولا استماتة الشعب الجزائري والتضحية في الدفاع عن وطنهم، ونفهم ذلك من خلال المقطع السردي حين يقول: «**أقصد الذي قتل حينما حاولوا اغتيال الضابط بولحية، قال السوفي ملتفتا إلى محدّثه ثم أردف أتذكر الحادثة؟**

سمعت عنها فقط، ولكن ما علاقة أخيط بمحاولة الثورة اغتيال أحد الضباط الفرنسيين؟

كان المسكين قاصدا حانة الجزائر، وما أن سمع صوت الرصاص حتى قفز جريا في كل الاتّجاهات ولدقائق كان عند باب الحانة مضرجا بالدماء...»[1].

يهدف "عبد الوهاب عيساوي" بإدراج هذا الحدث التاريخي في بداية روايته لما يحمله هذا الحدث من أبعاد، إلى محاولة إسقاط الثائر الجزائري ومحاولاته الجادة المستمرة في قص جناحي المستعمر. وما يحدث اليوم في الوطن العربي عموما والجزائر خصوصا بالإضافة إلى الواقع المضطرب الذي تعيشه اليوم، ولعلّ الكاتب حاول نفض الغبار عن الصورة التاريخية الحقيقية التي تضع بعض المجتمعات الوطنية أو بالأحرى بعض الجماعات في مشهد المراقب الصامت الذي لم يقدّم للثورة ما

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية الدوائر والأبواب، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 20018م، ص:10-11.

يخدمها به واكتفى بالحياد، و ذلك بوضع المجتمع أمام الماضي التاريخي الوطني بكلّ تراكماته وصراعاته التي غيّبت كثيرا من الشخصيات الثورية.

ثم يعود في الفصل الأخير من الرواية ليسرد قصة أخرى لها علاقة بالمستعمر الفرنسي وبما أسلفنا أنه ربما تذكير بالانتماء وبالحس الثوري، حيث يقول: «**أنت ترى، أمس دخلوا الجلفة واليوم يريدون أن يسلبوا منا مكان أرزاقنا، البعض يتّهمنا بأننا غير وطنيين، إذ نرفض أن يهدموا هذا البناء الذي كان سجنا عذّب فيه أبناء المدينة، ولكنّهم لم يعرفوا بأنني أيضا كنت من بين الذين عُذّبوا...**»[1].

ثم ما لبث الراوي على ذكر قصة الحانة والضابط بولحية على لسان الأغواطي حيث يقول:

«**إنّها قصة تعود إلى اليوم الذي قتل فيه أخو السوفي عند حانة الجزائر.**

-سمعت عن تلك الحادثة، ولكن ما علاقتها بالمسدس؟

أغمض الأغواطي عينيه قليلا، وكأنّه يرتّب المشاهد في ذاكرته، ثم تكلّم: الحادثة في الخمسينات يومها قرّرت جبهة التحرير الوطني أن تقتل أحد الضباط الفرنسيين، وأظنّك سمعت به اسمه بولحية، كان قصيرا ومربوع القامة، ذا لحية كثّة يشبه العرب، هجموا عليه قرب الثكنة واحتمى بمجموعة من الجنود التي أحاطته حتى انعطف إلى شارع آمن، لكنّهم لحقوا به، وجعلوا يتبادلون إطلاق الرصاص لأكثر من ساعتين، انتقل بها القتال إلى شارعين

1- الرواية، ص:199-200.

آخرين حتى بلغ حانة الجزائر، أطلق الرصاص في كل الاتجاهات، وسقط إثرها أخو السوفي، لم يطل بعد موته القتال إذ تفرّقوا بعد أن أصيب بعض الجنود الفرنسيين، بينما نجا الضابط بولحية، وأصيب أحد أفراد الجبهة في ذراعه، وطارده بعض الجنود حتى وصلوا إلى باب الدار، لتلك الفترة كانت مغلقة، غير أن والدك زار المدينة لأول مرّة ذلك الأسبوع فتح له الباب وخبّأه في القبو، وحين فتّش الجنود الدار لم يجدوه، وظلّ هناك حتى شفي من جرحه واضطر لترك سلاحه لأنهم كانوا يفتّشون الداخل والخارج من المدينة...»[1].

ولم يطل الراوي هذه المرّة الانتظار حتى عاد لقصة الضابط بولحية والحانة حيث لم تمر إلا صفحتان ليعود لذكر الحادثة فيقول:«...**وانحدر حتى بلغ حانة الجزائر، تخيّل كيف تمّ الهجوم على الضابط بولحية، ثم ظهر لها أخو السوفي وهو يركض فارا، ورآه عند الحانة مضرجا بدمه...**»[2].

أسلفنا القول أن العيساوي ربّما أراد بهذه المقاطع المتفرّقة أن يعيد رسم خارطة الكفاح الجزائري بشكلها الذي يظهر فيه كفاح بعض المجتمعات التي نفي عنها الجهاد إمّا عمدا أم عن غير قصد.

وبالعودة للخلف أي لبداية الرواية نجد الراوي بعد بضعة أسطر من سرد المقطع الأول من محاولة اغتيال الضابط بولحية والذي يمثل الماضي القريب، نجده يعتمد على تقنية الاسترجاع فينتقل

[1]- العيساوي، الرواية، ص:204.

2- نفسه، ص: 206.

ببراعة من التاريخ الثوري إلى التاريخ الاجتماعي فيسرد لنا وقائع قصّة حدثت بمنطقة الجلفة مع "عمّي أحمد" أو "المزابي" حيث يقول:

«أحمد...يا أحمد .... صوت مثل هزيم الرعد ارتفع في غفوته، لم يستفق، شق الصوت حجاب المنام، وتكاثف النور من حوله، وقف وهو الطفل، وامتد ظل والده أمامه، لم يتكلم ولكن صوتا راعدا خاطبه ...طوال عمرك كنت لاهيا يا أحمد، ضيّعت اللوح المرسوم بكلام الله ثم نسيت حروفه، وجريت خلف جرار اللاقمي* وبنات عيداس*، حملتك الصحراء سفاحا وليتها خنقتك.

ارتدّ الصوت إلى مكانه، وذاب الضوء في مساحة الظلمة التي انتشرت من حوله، أفاق مرعوبا والتفت حوله، مازال الظلام يلف الغرفة، ولكن خيط نور ضئيل تسلل من كوة في الجدار أنار مكانا صغيرا قربه، مدَّ يده، تحسس المكان المضاء، ورفع رأسه إلى السطح حيث أضاء له جريدة نخل يابسة شعور غريب غالبه، وهو يرفع رأسه مرة أخرى ليرى السطح، أغمض عينيه لدقائق، واستنشق أريجا مختلفا، وما إن فتح عينيه، حتى انهمرت خضرة النخل من حوله، تدلى سعفها وحجب الشمس، إلا خيوطا دقيقة تسللت، وامتد الحقل أمام ناظريه إلى نهاية الرؤية. سار خطوات إلى الأمام، وتوقف للحظات أمام دربين اختار أحدهما دون تفكير، ومشى مسافة أخرى غير قصيرة، لكنه اكتشف أنه عاد إلى مكانه أمام مفترق الدربين. ترامى له الدرب الثاني مختلفا، فكلما تقدم فيه تضاءل الزرع من حوله، واتضح الطريق أكثر، حتى صار

يسع العربة، وللحظات أصاخ السمع، صوت ما كان يشرخ الصمت، أصوات صبية ترتفع من حوله كلما توغّل بين النخل، وأخيرا انفرج الطريق على باحة تحت نخلة عظيمة، تحلقوا حولها يرددون ما يتلو عليهم العجوز من آيات قرآنية»[1].

ولعلّ ما يلفت الانتباه في هذا المقطع هو مصطلح "بنات عيداس" والتي كانت تعيش خارج المدينة بحسب الرواية، وهذا ما جعلنا نقف عندها لنراجع هذه المعلومة، غير أننا لن نوردها هنا بل سندعها لعنوان توظيف الشخصيات لنفصل فيها ولو بإيجاز.

ويغور الراوي في مخيلة المزابي عميقا ليسترجع لنا وقائع أخرى حيث يقول:

«في المساء سرّحهم الشيخ، كل صبي أخذ طريقه إلا هو، تشابهت عليه السبل، لم يعرف أيّها سيختار، جلس تحت نخلة عجوز، غفا لدقائق ثم استفاق على ضربات الدفوف الصوت قادم من طرف الواحة، قال في نفسه، وجرى إلى نهايتها حيث قاده الصوت، ازداد حدّة مع تقدّمه، وميّز أصواتا عذبة تصدح بالغناء، ركض حتّى كاد أن يسقط، وتجاوز كل الأعشاب المرتفعة بقفزات طويلة، داخله شعور بأنه قد مرّ من هنا من قبل، وإن كان في الحلم، لم تلح الفكرة على مخيّلته، كان الصوت آسرا، ذكرّه اندفاعه بنوع من الطيور، تغني للرعاة وتغريهم بالمسير خلفها باتّجاه السباخ، وما أن يستفيقوا من سحر إلغاء حتّى يكتشفوا

[1]- الرواية، ص:14-15.

بأن الأوحال قد تجاوزت ركبهم يصرخون طلبا للنجدة، ولكن الطير قد نفث سحره، وغادر الشط الملحي بعد أن سلب الأرواح.

لم ير أحمد الطير المسحور من قبل، تخيّله من قصص جدّه، الحاج بابا عبد الرحمن، باني الدار وصاحب كرامة البئر، كان يذكر صوته وهو يناديه من غرفته، وعند سماعه، يهبّ قافزا إلى حضنه، يدثّره ببرنسه، ويسحب له حلاوة الطحن من تحت الوسادة ويشرع في سرد القصص الخيالية، ولكن تلك القصّة بقيت عالقة في ذهنه...»[1].

إذن هنا قد انتقل بنا الراوي من سرد القصص الواقعية إلى قصص خيالية ألا وهي قصّة الطائر المسحور والتي سنرى فيها بعد أنها شطر من العنوان الثاني للرواية "الخاتم والطائر المسحور".

يعود الراوي لبني عيداس فيقول واصفا إيّاهم: «**رآهم هناك يتحلّقون حول النار، الرجال في مسوح مختلفة الألوان يضربون الدفوف، والصبايا يرقصن حولهم، لم يصدّق ما رأى، أغمض عينيه طويلا ثم فتحهما، رأى الريح وهي تحمل الحرير المسدل، تطوف به بعيدا وتعيده، يتهادى عائدا إلى انحناءة أجسادهن، رأى النار وهي ترافق رقصن، تتلوّى فتمتزج حمرتها مع لون الأوشحة [...] عندما استفاق، التفت يمينا وشمالا، كانت الأرض خاوية إلا**

1- الرواية ، ص:15-16.

من أثر النار عند قدميه، تفقّد وثاقه الحبل اختفى أيضا، أزعجته الشمس وهي تحرق وجهه، والذباب المجتمع عند فمه، يمتص بقايا اللاقمي...»[1].

ولم يستغرق الراوي إلا بضعة أسطر ليعود إلى حاضر الميزابي، الحاضر الذي يعيشه مع الأغواطي والسوفي، والذي شكلّ فيه هدم المباني هاجسا لازال ينخر رأسه ويؤلّب فكره.

بعد بضعة أسطر أخرى عاد الراوي إلى بني عيداس بحلّة أخرى هذه المرّة ليرمي إلينا الشطر الثاني من عنوان الرواية حيث يقول:« **دخل خيمة الشيخ، وجده متّكئا يدخّن في غليونه نباتا صحراويا، بشَّ العجوز لرؤيته وعانقه ثم قدّم له الغليون، مصّ منه قليلا ونفث الدخان في سماء الخيمة وأعاده له، وبقيا يتداولان عليه وعلى سرد القصص، روى له العجوز أخبار الرحلة الأخيرة التي ساروا فيها، قال: عندما قررنا تجاوز العرق الشرقي الكبير، هاجمتنا الزوابع الرملية من كل جهة تخلّينا عن الفكرة، والتجأنا إلى أقرب واحة من هناك، وتفاجئنا بساكنيها يترصّدوننا على الحدود لم يسمحوا لنا بالدخول، وحرمونا الماء والفيء، اضطررنا للمكوث أياما في الصحراء تأكل الهجيرة من أجسادنا، حتّى هدأت العواصف وقطعنا العرق بعد جهد جهيد. أتمّ العجوز كلامه وهو يحشو غليونه:**

– وأنت كيف قضيت هذه الأشهر؟

– قتلني الملل، صباحا آخذ دروسا في الفقه، وبقية النهار سائحا بدون وجهة.

1- الرواية، ص: 17-18.

– وكيف حال والدك الحاج بابا عبد القادر؟

– كعادته يؤم الناس في صلاة الفجر، وينطلق إلى بستانه يتفقد نخله ويسقي دوره.

– يبدو أن الموسم كان جيدا هذا العام.

– لا تحتر، أنت تعرف أني لن أنساك، حظك هذا العام خير من سابقيه.

– أنا أيضا عندي هديّة لك.

قفز أحمد من مكانه نحوه: أين هي؟

– تمهّل لا تكن متسرعا، وسحب العجوز من جيبه خاتما فضيا به حجر ملحي أبيض، خطفه أحمد بسرعة وتأمل الحجر أحسّ بنداء خفي يناديه داخله، صوت آسر، مثل غناء الطائر المسحور الذي يغرق الرعاة في السباخ، وضع الخاتم في إصبعه لم يزد عن مقاسه، والتفت إلى العجوز وسأله:من أين اشتريته؟

–لم أشتره بل وجدته وأنا أعبر العرق، وقعت عيني على الحجر الغريب في الرمل، انحنيت لأحمله وإذا به خاتم، ولا أدري لماذا تذكّرتك في اللحظة نفسها، ثم قلت هذا الخاتم لن يكون إلا لأحمد»[1].

1- الرواية، ص:29-31.

هكذا يعبر بنا الراوي إلى الشطر الثاني من العنوان الثاني للرواية "الخاتم"، ليصف لنا بعض الوقائع الخيالية التي حدثت لبني عيداس.

وبعد بضعة صفحات تبدأ قصّة جديدة حيث يوغل الراوي في الخيال والأسطورة، لكن هذه المرّة كان بطل القصّة الأغواطي لا الميزابي فيقول عنها الراوي:

«صمت الأغواطي وتأملّ باحة الدار وكأنّه يستدعي بانيها ليعينه على سرد الحكاية، وقال: قبل سنوات بعيدة دخلت الزاوية التيجانية أبتغي حفظ القرآن، وما تيسّر من علوم الدين، وسرّ الطريقة، وكل عام كانت تأتينا الملابس الجديدة والعمائم النيلية، تحملها لنا قافلة تقدم من الواحات مع نهاية كل موسم لجني التمور، مثلما كانت تحمل لنا ما تيسّر منها، نستقبلها وننزل من عليها أحمالها، وفي اليوم الموالي تغادر عدا جملا أبيض كان يبقى أسبوعا آخر أمام الزاوية، ثم يلتحق بها، ولعامين شاهدته، وخجلت من سؤال شيخي، شككت بأنه سيوبّخني، ويقول مالك ومال الجمل، ليس لك فيه بغية ولا أرب. وفي العام الثالث، كان شيخي قد ألفني وعرف طبعي وخلقني، سألته عندما خلوت به، وكنت يومها قد رأيت صاحب الجمل داخلا إلى شيخ الطريقة في خلوته. ابتسم الشيخ لسؤالي وقال: ذلك الحاج بابا عبد الرحمن، رجل صالح وبركة الزاوية، عاش خادما لها وله كرامات كثيرة، ولمّا كنت قليل الصبر، فقد طلبت منه أن يقص علي إحداها، واختار مسيرته التي ابتدأت من الواحات حتى أيالة الجزائر. قال: في بداية شبابه، كان الحاج بابا عبد الرحمن المزابي قد أخذ حظا لا يستهان

به من علوم الدين وفقه الطريقة، وحفظ أورادها جميعا، ولما رأى والده ذلك النبوغ والعفّة فيه اصطفاه لتجارته، وتجارة بعض شيوخ الواحات، الذين لا يتحمّلون المسر إلى أيالة الجزائر، وأرسل إلى هناك على رأس القافلة،...[..] لم يعطهم جوابا يومها، وطلب أن يمهلوه حتى غد، لم يعد تلك الليلة إلى القافلة، وكما لم يشاهده أحد من البدو هناك، وفي الصباح التقوه في المكان نفسه، متعبا من أثر السهر، وقف حيث تحلّقوا بالأمس حول العجوز، وضرب بعصاه المكان وقال: هنا ستكون البئر الطيّبة بمشيئة الله وعونه. لم يصدّقوه في البداية، فليس ببعيد من هناك كانت حفرهم متوزّعة، لكنهم حينما تأملوا وجهه الحاد، بدؤوا الحفر وسار هو إلى المرتفع خلف النداء الغريب الذي ناداه، منذ أن أشرف على المكان من جبل حوّاص، النداء ألهمه أن يبني دارا لحفظة القرآن، وما أن ظهرت الإشارة حتى سار إلى القافلة وأمرهم بالرحيل»[1].

وهكذا ينتقل بنا الراوي من التاريخ الثوري إلى التاريخ الاجتماعي فالديني من خلال كرامات الحاج بابا عبد الرحمن الميزابي، ليسرد بعدها خرافات من الذاكرة الشعبية كخرافة "ترقو" العفريتة التي تتخذ شكل امرأة جميلة.

ونتوقّف عند الحد في الحديث عن المحكي التاريخي في رواية الدوائر والأبواب، لندع المجال للحديث أن العناصر الأخرى لتشكل الرواية.

1- الرواية، ص ص: 55، 57.

المطلب الثاني: بنية الزمن

يعتبر الزمن أحد المباحث الرئيسة المكونة للخطاب الروائي ، إذا لم يكن بؤرته فـ «الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن»[1].

ولقد أرّق الزمن الباحثين لمدة من الزمن بل ولا يزال البعض يتخبّط في مفهوم الزمن أو بالأحرى في زمني القصة أو الرواية فمنهم من يعتبر أن للنص الأدبي زمن واحد ومنهم من يفصل بين الزمنين، ولعل من أوائل من تطرّقوا لهذه الحيثية هم الشكلانيون الروس، فقد كان لتصورهم للمتن الحكائي والمبنى الحكائي الركيزة الأساسية لمن جاء بعدهم في اعتماد ثنائيتهم لتقسيم السرد إلى مظهرين هما القصة والخطاب. فالنقد البنيوي بوصفه امتدادا للجهود اللسانية تأثر بجهود الشكلانيين، وحاول من خلالها بناء تصور نظري للزمن الروائي، لتتبلور بعدها طرائق تحليل هذا الزمن.

مع أن الجهد الأكبر في دراسة زمن الخطاب الروائي كان للباحث جيرار جنيت، الذي أفاد بدوره من المدرسة الشكلانية، ويتضح عمله في كتابه (figures III) فقد فرّق بين زمن القصة وزمن الحكاية بقوله: « الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المحكي عنه، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) » [2]

1- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى ،مجلة عالم الفكر ، ج 23 ، الكويت ، 1994 ، ص: 445.

2 - Gérard Genette , FiguresIII , editions de seuil , paris , 1972 , p 77

وقد عمل جنيت على مقاربة زمن الحكاية (الخطاب)من خلال المحاور الثلاثة التالية: لترتيب الزمني ، والمدة ، والتواتر .

وقد استفاد النقد العربي من الدراسة الغربية و ما أنجزه جنيت على وجه الخصوص ، إذ نهج نهجه وسلك طريقته كثير من نقادنا العرب لأنه كما يقول سيد إبراهيم: « لا يحمل مجرد جهد عبثي ممتد في الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصب آخر الأمر في نتائج تلقي ضوءا كاشفا على العمل الذي يتعرض طوال الوقت لتحليله » [1]

ويمكن القول إن أيّ عمل روائي يملك زمن القصة ذاتها، بوصفها تسلسلا بين أحداثها وتواليا لها وزمن خطابها، ويُعنى بترتيب تلك الحوادث وفق نمط معين .

1-زمن الحكاية:

زمن القصة أو الحكاية هو زمن الأحداث والوقائع مرتبة ومتتالية وفق شكلها المنطقي لا كما يراها السارد فهو« يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث»[2] ومن خلال لجوء السّارد إلى التوثيق التاريخي بإشارته إلى تواريخ معينة أفصح عن بعضها وأومأ إلى بعضها الآخر ليجعلها انطلاقة كل جزء من أجزاء الرواية.

1- سيد إبراهيم، نظرية الرواية " دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة " ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، 1998، ص: 113.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي ،من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 2000، ط 3 ص:73.

ويتضح لنا من خلال ذلك النسق اللاترتيبي والتجاوز بل التلاعب بالخطية الزمنية المنطقية فهو ينطلق من تاريخ الاستقلال أو سنوات بعده ليصوّر لنا مشهد بابا أحمد الكهل وهو الذي شارف على الخمسين من عمره يقف على أعتاب منزل جده الذي بني سنة 1870 وهو التاريخ الذي حفر على لوح منزل الحاج بابا عبد الرحمن المزابي والذي سيكون له دور البطولة في طيّات الرواية ، ليعود في ثاني جزء من الرواية حوالي 48 سنة إلى الخلف فيصوّر لنا بابا أحمد الطفل اليافع الذي بلغ الثانية عشر من عمره وهو يقطع الواحات في أمل منه للقاء بني عيداس.

وإذا نظرنا لموضوع الرواية في بنية نظامه الزمني، فإننا نجده في بعض الأحيان يتبع زمنية القصة من حيث تواريخ الوقائع والأحداث فعندما يتحدث عن الماضي عن جدّه صاحب الكرامات الذي سلك لحفيده دربا نحو شارع المستقبل الواسع ، وسجل تاريخا لا يمحى على خريطة مدينة الجلفة فندرك أن هذا التسلسل والترتيب التاريخي يعكس جانبا من زمن القصة المتوالي .

ولا يهمنا من هذا سوى أن السارد يسرد لنا من الذاكرة ، تلك الذاكرة المتشظيّة ، فهو يروي تارة عن واقع بابا أحمد المزابي، وتارة عن طفولته وشبابه، وعن علاقته بأبيه وبصديقه الأغواطي وعن حكايات جده بابا عبد الرحمن ، بل وتارة يعود للزمن الماضي زمن الغجر ليقص عن الأحداث العجائبية التي كان يرويها له جده.

ويستمر الحكي تارة أخرى عن ماضي أسرته البعيد المنبعث من خلال صورة جدّه « **وهو يرتدي النور، ويعتلي صهوة السنوات ليعود إليه، يرتمي في حضنه مثلما كان يحب أن يفعل**

يطلب حلوى الطحين والحكايات التي ضيّعته وهو يجري خلفها »[1] فهذه الجمالية للزمن تكشف عن الوصف الذي أبرز أجمل بنية زمنية عن الزمن الماضي الذي عاش فيه.

وبالرغم من امتداد رواية الدوائر والأبواب على مدى قرابة المائتان والأربعون صفحة إلا أن أنها كانت تتجمد في الزمن فقد تلاعب الراوي بالزمن وقسّمه إلى زمنين إن صحّ التعبير زمن رئيسي يشتمل على وقائع تدور في مرحلتين عمريتين من حياة بطل الرواية وأزمنة ثانوية لا يأبه لها القارئ كثيرا.

ولو أمعنّا النظر في أجزاء الرواية التسعة عشر لوجدنا أن الراوي تعمّد التأرجح بين الزمنين المختلفين للبطل (زمن الطفولة وزمن الكهولة) فأخذ ينتقل بينها تباعا في حركة دائرية توحي بسمياء عنوانها –الدوائر– وتجبر القارئ على مواصلة القراءة لأنه ما أن تتأجج أمامه الأحداث في أحد الزمنين حتى يصطدم بباب مغلق يشكله الزمن الثاني والذي لا يمكنه تجاوزه إلا بالقراءة، ويمكننا الوقوف عند النظام الزمني في القصة عن طريق تتبع الحركة الدائرية للطفل بابا أحمد وفق المسار السردي:

بابا أحمد الرجل الكهل في مدينة الجلفة أوائل سنوات الاستقلال(ص8)

بابا أحمد تعرف على بني عيداس وهو في عمره 12 سنة(ص 18)

حفر البئر العذب 1870 (ص57)

[1]- الرواية، ص: 26.

بناء دار الحاج بابا عبد الرحمن (ص 59)

1872 وفاة لالة فاطمة والدة بابا عبد الرحمن(ص60)

1874 قرارات فرنسية بتشييد أبنية جديدة وسفر بابا عبد الرحمن إلى الحجاز (ص61)

1890 عودة الحاج بابا عبد الرحمن للجلفة لآخر مرة (ص 61)

ومن هذا نجد عدم التطابق بين نظام الزمن السّردي ، ونظام زمن القصة مما يحدث مفارقات زمنية سردية ، لأن الروائي يكسر زمن القصة ويتلاعب بالزمن منطلقا من حاضر إلى ماض ، ومن ماض قريب إلى ماض بعيد ، وهكذا تتشكل المعمارية السردية.

ومن هنا يجب أن نرسم زمن السّرد للروية من خلال تواريخ الأجزاء والتي نجدها على الشكل الآتي :

الزمن	الحدث
1870	حفر البئر وبناء دار بابا عبد الرحمن
1872	وفاة لالة فاطمة والدة بابا عبد الرحمن
1874	قرارات فرنسية بتشييد أبنية جديدة وسفر بابا عبد الرحمن إلى الحجاز
1890	عودة بابا عبد الرحمن من الواحات إلى الجلفة لآخر مرة

سنوات الاستقلال	وقائع تجديد دار بابا عبد الرحمن ومعالجة الشقوق
ملاحظة: نظرا لتاريخ السرد وبالنظر لطرفي الرواية بين الطفولة والكهولة في المرحلة العمرية لبابا أحمد فعلى الأرجح أن طفولته التي يحكي عنها وهو يتردد على بني عيداس كانت بين 1885 إلى 1900 باعتبار أن بابا أحمد قضى سنة كاملة خارج القصر أي عاد في عمره 13 سنة.	

وتبدو هذه المفارقة السردية بين انقطاع السّرد وبداية الأحداث المسترجعة ندرك مدى المفارقة كما يرى "جرار جنيت " فبذلك يحاول الروائي أن يعبر عن مدى تلك المفارقة بمدة زمنية محدودة فأحداث طرف الرواية مع بني عيداس لم يتجاوز السنة الواحدة وهي منذ أن كان عمر بابا أحمد 12 سنة إلى أن بلغ سن الثالثة عشر، أما الطرف الثاني فلم يتجاوز فيه الراوي الثلاثة أسابيع وهي التي تسارعت فيها الأحداث عند بابا احمد بين ترميم الدار والبحث عن حجة ملكيتها ووفاة الأغواطي.

وهكذا يمكن أن نقول بأن مستويات الزمن داخل الرواية الدوائر والأبواب ترتكز على تلك الدلالات التاريخية والاجتماعية المحملة بالأيديولوجيا الفكرية للمجتمع الجزائري في المدة الزمنية المؤطرة في النص والتي تعكس الواقع المعيش لمدينة الجلفة.

وعليه فالنظام الزمني للعمل الروائي يتسم بخط دائري ، فهو ينطلق من الحاضر في الجلفة إبان الاستقلال ليغوص بعدها في الماضي ثم يقفز بعد ذلك إلى الحاضر من جديد وهكذا دواليك.

2-زمن الخطاب:

ينبثق الزمن السردي في العمل الروائي الدوائر والأبواب لعبد الوهاب عيساوي من الواقع والذاكرة فخط الاستذكار واسترجاع الوقائع الماضية المنقضية، يشكل الجمالية المعمارية الزمنية السردية ، فينطلق الروائي من زمن حديثه مع السوفي صاحب المقهى ، واصفا الحوار الذي دار بينهما حول قرار هدم سور مدينة الجلفة فيقول:

« **قال إن هناك قرارا يخصُّ مدينة الجلفة سيصدر.**

أي قرار؟ هذه نغمة جديدة.

عند مروره بمبنى الولاية، سمع كلاما كثيرا، من بينه: أنهم سيهدمون السور المحيط بالمدينة، وكذلك الأبنية التي تجاوز عمرها المائة سنة»[1].

وبعد هذا الموقف يسبح بنا الروائي في عمر بابا أحمد إذ يعود بنا لثمان وثلاثين عاما قد خلت، فيصف حياة البطل بن جدران القصر في الواحات وهو لم يتجاوز الثانية عشر من عمره ويقول « **طوال عمرك كنت لاهيا يا أحمد، ضيّعت اللوح المرسوم بكلام الله، ثم نسيت حروفه، وجريت خلف جرار اللاقمي وبنات عيداس، حملتك الصحراء سفاحا وليتها خنقتك**»[2]، وهذا

[1]- الرواية، ص:12.

2- نفسه، ص:14

يبين لنا وكأن الروائي لا يحدث فرقا بين الفترتين فترة الطفولة في الواحات وفترة الكهولة ما بعد الاستعمار بمدينة الجلفة.

يستعيد الروائي في الواقع صورة الماضي صورة دار بابا عبد الرحمن المباركة انطلاقا من صورة الواقع المخربة والمتهالكة فيقول على لسان الأغواطي« **صمت الأغواطي وتأمّل باحة الدار، وكأنه يستدعي بانيها ليعينه على سرد الحكاية...هنا ستكون الدار، واليوم سنبدأ حفر الأساس**»[1].

الدوائر التي رسمها بابا أحمد تشكل المعمارية الزمنية لكل أجزاء الرواية والتي استهلت بتواريخ زمنية منطقية ، فالجزء الأول يمثل الكهولة ودائرة الخوف من هدم الدار والتشرد وسط أحياء الجلفة، بل الحاضر عند الروائي، أما الدائرة الثانية فتمثل الطفولة والحلقة التي كانت تمثل بني عيداس وعيشهم وسط الواحات خارج القصر وتردد بابا أحمد عليهم، ثم دائرة ثالثة تتشكل في الكهولة وهي الخوف من موت الأغواطي وبقاء بابا أحمد وحيدا دون من يؤنسه فهذا الأخير كان بمثابة الأب له، ثم تتشكل دائرة رابعة في الطفولة وهي دائرة الحب بين بابا أحمد وجالا حفيدة شيخ بني عيداس وقراره الزواج منها، ليسافر بنا الروائي للمستقبل فتتشكل الدائرة الخامسة وهي دائرة الحب أيضا بين البطل وعزوزة ابنة الأغواطي، وكانت هذه الدائرة هي المنعطف في مسار الرواية ليكتشف البطل أنه كان محور كل تلك الدوائر وأنّها ستبدأ في التفكك واحدة تلو الأخرى، فدائرة المنزل تخلّص منها لما وجد الحجة في القبو كما أشار له الأغواطي، ودائرة الأغواطي تلاشت بموته بعد أن أومأ لبابا أحمد بأن ما يسمعه من أصوات حول صون الدار كان يقصد به أن يبني داره هو أي أن يشكّل عائلة تحتويه،

1- نفسه، ص: 59.

ويعود للطفولة بعد أن تلاشت دائرة جالا وبني عيداس حيث كانت جالا هي المرأة التي تغرق وسط السباخ ولم يستطع بابا أحمد مساعدتها وبعدها مباشرة قرر التخلي عن بني عيداس وانتهت رحلته وعلاقته معهم، أما آخر الدوائر فتركها الراوي مفتوحة بجلوس بابا احمد مع محبوبته عزوزة يتبادلان أحزانهما وحظهما العاثر.

والغريب في هذه الرواية أن القارئ قد يعتقد أن دور البطولة مثّله بابا أحمد في حين نلاحظ أن كل جزء من أجزائها لم يخل من الأغواطي، فهو من انتشل بابا أحمد من الحانة بعد أن كان عربيدا بين أزقة باب الحديد، وهو من كان يشير عليه ويستأنس برأيه دوما، وهو من كان يحنو عليه حنو الأب والرفيق المخلص الصدوق، كما أن الأغواطي هو من كان دوما صاحب الحلول الناجعة لبابا أحمد والمفسّر الوحيد للأحلام التي يراها ولم تنتهي الرواية إلا بوفاته لذلك نعتقد أن للرواية بطل ثان هو الأغواطي أو يمكن أن نعتبر الجوكر الذي يحرك خيوطها.

فلذا يمكننا القول بأن زمنية السرد عند عبد الوهاب عيساوي هي بالأساس زمنية ارتجاعية ذهنية تنطلق من الواقع لتسبر أغوار الماضي الذي جرت فيه تلك الأحداث ومبعثها الارتجاعي تلك الصورة التي ظهرت بها الدار من خلال أسبوعين أو ثلاث كان هاجس هدمها يؤرق بابا أحمد ، أو هي كدار مباركة شهدت العديد من الأحداث وحملت بين جدرانها العديد من القصص كان آخرها إيواء الثوري الذي حاول قتل الضابط الفرنسي بولحية، فكان زمن السرد متراوح بين الحاضر والماضي بين الواقع المعيش والواقع الآخر المنبعث من الذاكرة المستشرف أحيانا في ثنايا السر د ليشكل البناء الفني للعمل الروائي في شكل بديع.

المطلب الثالث: طرق وأشكال توظيف التاريخ في رواية الدوائر والأبواب

يستثمر عيساوي عبد الوهاب التراث ويستمد منه مادته لتشكيل رواياته على غرار روائيين جزائريين كثيرين أمثال الطاهر وطار ورشيد بوجذرة وأمين الزاوي، والرجوع إلى الماضي واستثمار التاريخ سواء كاف قريباً يتعلق بحرب التحرير، أو بعيدا يضرب بجذوره في أعماق التاريخ العربي الإسلامي» يكاد أن يشكل ظاهرة غالبة في الرواية والقصة المكتوبين باللغة العربية في الجزائر»[1]، وهو ما يعيد طرح إشكالية العلاقة بين الحقيقي والفني أو بين التاريخي والروائي ومن ثم بين المحكي والمكتوب. ويدفعنا إلى البحث داخل النص الروائي لا خارجه عن دلالات ذلك وعن الأسباب التي دفعت بالكاتب إلى اختيار حقبة تاريخية بعينها واسترجاعها في ظروف زمنية أخرى.

قد تعكس هذه الأسباب إيديولوجية سياسية أو اجتماعية يحاول الروائي من خلالها إسقاط الماضي على الحاضر للاستفادة من تجارب ذلك الماضي بسلبياته وايجابياته، وقد يتخذ الكاتب من هذا الماضي ملاذا يفر إليه من وطأة الواقع المتخلف، أو قد تكون هذه الأسباب لدواعٍ فنية لا غير.

لذلك تستدعي عملية توظيف التاريخ في الرواية وعيا كبيرا من طرف الكاتب بالماضي وبالحاضر وبشروط الكتابة، وسنحاول إبراز الطرق التي اعتمدها الكاتب لتوظيف أحداث التاريخ وإخراجها إخراجا فنيا بما يحقق لها الصدق الفني دون تشويه حقيقتها التاريخية:

[1] – مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص:58.

أولا: نجده يدمج الحدث التاريخي بالفني حين يعتمد على خاصية الاسترجاع عن طريق الحوار بين طرفين وغالبا لم يعتمد الراوي على طريقة المونولوج أو الحوار المنفرد فحتى لما كان البطل يحدث نفسه كان الكهل يحاور الصبي عادة، أو شخصيتين رئيسيتين على سبيل المثال البطل بابا أحمد والسوفي صاحب المقهى، يقول الراوي: « **لكن ما علاقة أخيك بمحاولة الثورة اغتيال أحد الضباط الفرنسيين؟**

كان المسكين قاصدا حانة الجزائر، وما أن سمع صوت الرصاص حتى قفز جريا في كل الاتّجاهات، ولدقائق كان عند باب الحانة مضرجا بالدماء..»[1]

يقدم لنا الكاتب المعلومة التاريخية كتكملة للمشهد السردي دون تكلف أو قصد فيذيب الوثيقة التاريخية داخل السرد حتى تتبدى معلومة عابرة ولكن سيصطدم القارئ في أواخر فصول الرواية بأن بطل الرواية له صلة وطيدة بهذه المعلومة والتي ستتضح لديه فيما بعد.

ثانيا: الطريقة الثانية التي اعتمدها الراوي في سرده للوقائع التاريخية كانت من خلال ما يقوله المحيطون ببابا أحمد أي «من خلال انعكاسها على تصرفات الناس وسلوكياتهم وظهورها في حوارهم، وتعد هذه الطريقة من أكثر الطرق انسيابية في عرض المعلومة حيث الشخصيات هي التي تتأثر وتحكم وتعاني وتفرح دون تدخل سارد»[2]، ومن أمثلة ذلك حديث الوصيف المكواجي عن نفسه: «**ولما**

1- الرواية، ص: 11.

2- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص: 216.

كان حظي قليلا ولا صنعة أعرفها، فقد تشرّدت ونمت في الشوارع أيّاما إلى أن مرّ الآغا بعربته، وأوشكت حوافر حصانه أن ترفسني...»[1]، فهو يذكرنا بمدينة الجلفة إبان حكم الأغوات أي مخلّفات الحكم العثماني للجزائر، ثم يقول في موضع آخر على لسان البقّال: «**نرفض أن يهدموا هذا البناء الذي كان سجنا عُذّب فيه أبناء المدينة، ولكنّهم لم يعرفوا بأنني أيضا كنت من بين الذين عُذّبوا...»**[2].

وهنا نرى أن الراوي قد وظّف تاريخين استعماريين أحدهما تمثل في حكم الأغوات لمدينة الجلفة والثاني في السجن الذي عذّب فيه أبناؤها.

ثالثا: إخراج الحدث التاريخي عن طريق تداوله على لسان أكثر من شخصية واحدة، أو سرده بوجهات نظر مختلفة، ومنه قصّة اغتيال الضابط بولحية من طرف رجال الثورة، فيقول على لسان السوفي محاورا المزابي: «

-أقصد الذي قتل عندما حاولوا اغتيال الضابط بولحية، قال السوفي ملتفتا إلى محدّثه، ثم أردف أتذكر الحادثة؟

-سمعت عنها فقط، ولكن ما علاقة أخيك بمحاولة الثورة اغتيال أحد الضباط الفرنسيين؟

1- الرواية، ص:82.

2- الرواية،، ص ص: 199-200.

–كان المسكين قاصدا حانة الجزائر، وما أن سمع صوت الرصاص حتى قفز جريا في كل الاتّجاهات، ولدقائق كان عند باب الحانة مضرجا بالدماء »[1].

ثم يعود لذكر الحادثة على لساني الأغواطي قائلا: «**الحادثة في الخمسينات، يومها قررت جبهة التحرير الوطني أن تقتل أحد الضباط الفرنسيين، وأظنك سمعت به، اسمه بولحية، كان قصيرا، ومربوع القامة، ذا لحية كثّة يشبه العرب، هجموا عليه قرب الثكنة... انتقل بها القتال إلى شارعين آخرين حتى بلغ حانة الجزائر، أطلق الرصاص في كل الاتّجاهات، وسقط إثرها أخو السوفي**»[2].

وكان الغرض من هذا النمط في السرد هو التفسير أو الإجابة على التساؤلات التي قد تعرض للقارئ بعد أن تعرض عليه بعض الأحداث في شكل ومضات مبهمة فتضعه أمام حيرة في محاولة فهم تلك الأحداث وخلفياتها، علاوة على أنها تضفي عنصر التشويق على القصّة فمحاولة معرفة الإجابة تجعلك تستغرق المائة وتسعون صفحة دون أن تشعر بالملل أو الكلل.

رابعا: وفي هذه الطريقة «تدار الأحداث بطريقة تصاعدية تجعل المتلقي محتاجا إلى خاتمة تاريخية تحسم الموقف وتكشف النهاية، وفي هذه الحال يبلغ الصدق الفني في تمازجه بالصدق التاريخي مرحلة متقدمة»[3]، وخير مثال على ذلك ما آلت إليه أحداث الرواية، فكلما توغلنا في القراءة نرى وتيرة

1–نفسه، ص ص: 10– 11.

2– الرواية، ص: 204.

3– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص :222.

الأحداث تتصاعد نحو نتائج غامضة فما الذي يحدث للطفل أحمد وبني عيداس؟ وما الذي يحدث لدار الحاج بابا عبد الرحمن؟

فعن الأولى نتوقف عند قول الراوي راسما نهاية قصة أحمد وجالا وبني عيداس:«**وبدأ الوحل يسحبها إلى الأسفل كانت لحظتها تنظر باتّجاهه، استمر في الصراخ مناديا عليها، رفعت يدها ولوّحت له تناديه، حاول أن يركض بسرعة أكبر، ولكنّه أجهد من المسافة التي قطعها وحال صراخه إلى بكاء... سحب أشياءه من خيمته وربطها إلى أول جمل صادفه، وشق الرمال عائدا إلى القصر**»[1].

وكن هذا هو المشهد الأخير لأحمد بين بني عيداس وكأنها النهاية الحزينة التي لم يتوقعها القارئ، والتي ينسخها الراوي بنهاية سعيدة وهي: «

– دارك لن تؤخذ منك.

– هذا ليس جديدا، لقد وجدت التصريح.

– وبدون تصريح الدار ملكك وفقا لقانون الحيازة الجديد.»[2].

هذا عن نهاية دراما الدار المباركة أما عن نهاية القصة العاطفية فيقول عن بابا أحمد وعزوزة بنت الأغواطي:«

1- الرواية، ص ص: 196 -197.

2- الرواية، ص: 209.

- جلس إلى قربها وتلاصق كتفاهما، ومد هو الآخر رجليه مثلها، وارتفع صوته أكثر بالأغنية، وبقيا هكذا حتى أظلمت، ثم صمتا حين أدركا أن لالة تركية سمعت نداءهما ولن تتركها وحيدين بعد الآن»[1].

المطلب الرابع: طريقة الراوي في توظيف شخصيات تاريخية جاهزة

تعتبر الشخصية من المشكلات الأساسية للتجربة الروائية فلا يمكن تصور رواية من دون شخصيات تؤدي وظائف رئيسة أو ثانوية، «ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكّننا من فهم البشر ومعايشتهم»[2]، وبالرغم من ذلك فإن الشخصية في الرواية الجديدة لم تعد ذات أهمية كبيرة من منظور النقد البنيوي، ولم تعد لها تلك الهيبة التي أكسبتها إياها الرواية التقليدية، فقد همّشت وأصبحت لا تعدو أن تكون «عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي مثلها مثل باقي مشكلات السرد...أو لا تعدو أن تكون كائنا لغويا مصنوعا من الخيال المحض»[3].

إن من أصعب ما يؤرق كاتب الرواية عموما والرواية التاريخية خصوصا ويرهق كاهله هو تعامله مع شخصيات جاهزة محددة المعالم والثقافة، شخصيات لها وجودها وحضورها في التاريخ الرسمي حددت بدايات حياتها ونهاياتها كتب التاريخ سلفا مما يقيد الفنان الروائي ويقلل من حريته. ومهمة

1- نفسه، ص ص: 238- 239.

2- روجر ب هنكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2 1999م، ص: 216.

3- عبد الملك مرتاض، في رنظرية الرواية، مرجع سابق، ص ص: 85-90

الكاتب لا تقتصر على تسجيل التاريخ بل تتجاوزه إلى إعادة صوغ له وفق رؤيا نابعة من ظروف العصر الذي أنجزت فيه، ومن وجهة نظر الروائي التي تعكس قيما يؤمن بها وأهدافا يريد الوصول إليها، «لأن التاريخ معطى موضوعي في الماضي، قائم هناك، ولكنه معطى متغير. إننا في كل عصر نفهم الماضي فهما جديدا من خلال التعبيرات الباقية لنا، ويكون فهمنا للماضي أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر، شبيهة بما كان في الماضي»[1]، وهنا يمكننا التساؤل بهل ينطبق هذا الكلام على رواية الدوائر والأبواب؟

للإجابة عن هذا التساؤل لابد أن نقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية كما وظّفها الروائي عبد الوهّاب عيساوي ونعالج الأدوار التي لعبتها في سياق الرواية.

1-الشخصيات الرئيسية:

من المعلوم والبديهي أن الشخصية الرئيسية هي التي تحمل الرواية على عاتقها وهي التي تتمحور حولها أحداث الرواية ككل فنفرح لفرحها ونتأثر لحزنها، وفي هذا الصدد يقول روجر هينكل في الفصل الخامس من كتابه: «إن اهتمامنا ينصرف بقوة إلى الشخصيات المعقدّة لأن تجربتنا عبر القراءة والعالم المطروح تقودنا إلى أن نتوقّع من الأحداث أن تحقّق تغييرا من نوع ما في الشخصية، وأن الناس المعقّدين الذين تردُّ تصرّفاتهم إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والعواطف هم مظنّة

1- مصطفى المويقن، تشكل المكوّنات الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2016، ص:112.

التعرض لأبرز التغيرات الملحوظة...»[1]، وفيما يلي سنتطرق لتوظيف المؤلف للشخصيات التاريخية الرئيسية الجاهزة فيما سنغفل البطل كونه حلقة الوصل بين الشخصيات الرئيسية والثانوية.

أ-الحاج بابا عبد الرحمن المزابي:

لقد وظف الروائي العديد من الشخصيات التاريخية إلى جانب البطل سواء كانت هذه الشخصيات حقيقية أو متخيلة، فنجد الحاج بابا عبد الرحمن المزابي جد البطل، والأغواطي، والسوفي والشخصيات العيداسية (الشيخ، جالا).

والروائي، باعتباره فنانا وليس مؤرخا، فإنه بلا شك، يسعى إلى تحقيق الصدق الفني من دون أن يشوه الحقيقة التاريخية، لذلك تبرز أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا، أسئلة لا تتعلق بالكشف عن الحقيقة بقدر ما تكشف عن طريقة الروائي في التعامل مع شخصيات جاهزة في التاريخ.

وشخصية الحاج بابا عبد الرحمن كانت بمثابة المحور الذي تدور حوله الأحداث منه انطلقت الرواية وعنده انتهت.

الحاج بابا عبد الرحمن الذي مثّل بالنسبة لأهل الجلفة ولأصدقاء البطل بابا أحمد الرجل المبارك صاحب الكرامات، والذي مثل للبطل دور الجد الحنون الذي كان يقص على حفيده القصص العجائبية التي أثرت على مسار حياته، الشيخ الذي كان يزود حفيده بحلوى الطحين ويحضره والقارئ لمستقبل غامض.

1- روجر ب هنكل، المرجع السابق، ص: 218.

إذن قد وظف الروائي شخصية الحاج بابا عبد الرحمن بثلاثة أوجه مختلفة وهي كالتالي:

الوجه الأول: الرجل المبارك

وهي الصورة التي عرفه بها أهل الجلفة والتي وردت في العديد من مقاطع الرواية ومنها:

-«**ذلك الحاج بابا عبد الرحمن، رجل صالح وبركة الزاوية، عاش خادما لها وله كرامات كثيرة**»[1].

-«**ولما اجتمع مريدو الحاج بابا عبد الرحمن من حوله طائعين له، فيما يأمرهم به، دعا الله في سرّه أن ينزل من عنده غيثا يُحيي الأرض بعد موتها، ويحفظ بقية أنعامهم من أن تنفق، وما هي إلا أيّام حتّى تراكمت الغيوم في السماء، وهَمَت أياما، واخترقت الفسائل الأرض واكتست بساطا أخضر جديدا، بعد أن كانت قاحلة سوداء**»[2].

الوجه الثاني: الجد العطوف على حفيده

وهي الصورة التي كانت محفورة في ذاكرة بابا أحمد منذ صغره ولا يعرف جدّه إلا بها:

1- الرواية، ص: 55.

2- نفسه، ص: 59.

-«غشاه حزن قديم متذكرا صورته وهو يرتدي النور، ويعتلي صهوات السنوات ليعود إليه ويرتمي في حضنه مثلما كان يفعل، يطلب حلوى الطحين والحكايات التي ضيّعته وهو يجري خلفها»[1].

-«إلا أن ذاكرة أحمد أعادت المشهد نفسه، وهو يناديه إلى غرفته، ويفتح له برنسه مثل جناح يأويه داخله، ويهبه حلوى الطحينة»[2].

الوجه الثالث: الهاتف

وهو ذلك الصوت الذي كان يسمعه بابا أحمد أو يراه في منامه فيوصيه بالحفاظ على الدار ومنه:

-«وكان الصوت فقط يناديه، يرتفع في غفوته مثل هزيم الرعد، يناديه ويعاتبه ويرسم له دربا لا يفهمه، ويلومه على طريق هجره منذ سنوات بعيدة حاول محوها من ذاكرته مثل كابوس غير أن الصوت لم يتوقف، واللوم ظل يزداد يوصيه بالدار»[3].

-« انطلق الصوت الراعد من كل مكان في الشارع، صرخ وأسرع إلى الدخول، واستمرّ في التزايد حتى وهو داخل غرفته، ظل يناديه...»[4].

1- نفسه، ص:26.
2- الرواية، ص: 157.
3- نفسه، ص ص: 48-49.
4- نفسه، ص:231.

إذن هذه هي الأوجه الثلاث لشخصية الحاج بابا عبد الرحمن والتي لم تفارق بطل الرواية طوال مسارها وبالتالي طوال حياته سواء مع بني عيداس وهو لا يزال طفلا أو بين أسوار مدينة الجلفة وهو كهل بلغ الخمسين من عمره.

ب- الأغواطي:

الأغواطي وهو الشخصية التي قلنا في موضع ربما أنها قد تقاسمت دور البطولة مع البطل بابا وذلك لحضورها الدائم في كل المواقف مع البطل الأول للرواية وهي من قال عنها البطل:«**لاحظ أن الأغواطي لم يغب ولو للحظة عن الحكاية، يؤججها أو يرمي الماء فوقها كان عليما بأشياء دقيقة وتفاصيل تحيره في كل مرة يسمعها منه**»[1]، وكسابقه أيضا الأغواطي كان له أكثر من حضور في الرواية وأوجه مختلفة منها.

الوجه الأول: المنقذ

فالأغواطي كان الرجل الذي أنقذ بابا أحمد من سنوات الضياع التي عاشها بين حانات باب الحديد وبين بني عيداس وفي هذا المقام يقول الراوي:«**كان في مقام والده، أو كان بالفعل يمحضه النصح كلما احتاجه، خصوصا في العام الأول من تعارفهما، كان المزابي في أسوأ حالاته،**

1- الرواية، ص:228.

ضائعا بائسا، يطارد أحلامه الطفولية، اللاقمي وبنات عيداس، ومثقلا بلعنات القصر والواحات»[1].

ويقول في موضع آخر:«**يشرب حتى يُنهك ويعود بصعوبة إلى الدار، يضرب الباب بقسوة، بالرغم من أنه يحمل المفتاح معه، وينتظر هناك حتى يطالعه الأغواطي، ويسحبه إلى غرفته، يسقيه قهوة دون سكر، ويبلل له شعره بالماء البارد حتى يستفيق، ويراه جالسا إلى جانبه ويحادثه عن كل الأشياء، عدا تلك التي تتصل بسكره»**[2].

الوجه الثاني: الأغواطي الحكيم حامل الأسرار

نرى في بعض المقاطع أن الأغواطي لعب دور الحكيم والمرجع للأسرار التي تتعلق بدار بابا عبد الرحمن وتفاصيل حياته في الجلفة والأغواط ومنها ما يقوله عن بابا عبد الرحمن:« **كنت يومها قد رأيت صاحب الجمل داخلا إلى شيخ الطريقة في خلوته، ابتسم الشيخ لسؤالي وقال: ذلك الحاج بابا عبد الرحمن، رجل صالح وبركة الزاوية...»**[3].

وفي موضع آخر نجده يحل له لغز الهاتف الذي لازال يراوده منذ وقت ليس بالقريب وهو آخر لغز لبابا أحمد عليه معرفة جوابه فيقول:«

- **ربما هناك دار أخرى.**

1-الرواية، ص ص: 20-21.
2- نفسه، ص: 230.
3- نفسه، ص:55.

- **لا توجد غير هذه الدار، وإن وجدت ما علاقتي بها؟**
- **ربما كان يتكلّم عن دارك أنت، فهذه الدار قد أخذت زمنها، ولابد لها أن تستريح، إنها مثل البشر»** [1].

ج- جالا وعزوزة:

وقد قرننا هاتين الشخصين تحت عنوان واحد لأسباب سنعرفها من خلال ما سيأتي:

السبب الأول: وهو أن كلا من جالا وعزوزة قد شغفتا قلب بطلنا بابا أحمد فعن الأولى يقول الراوي:

«**أن يبدأ يومك بحلم جميل تراها فيه، وقد شدّت على يدك وهي تصحبك وتسير بك بين النخيل، قدماها الصغيرتان تغوصان في الرمل، ثم ترتفعان وتنشران ذراته في الهواء قوامها الطفولي ينحني بليونة أمامك، ينساب الشعر الطويل حتّى يقبل الرمل**»[2].

ويقول في موضع آخر: «**لم يعرف بالضبط ما الذي حدث له لحظتها، شعور غامر انتابه تمددت عبر جسده لذة غريبة، أراد أن يسحبها من يدها وأن يضّمها إليه بقوّة، يتحسس جسدها، يقبل شفتيها الجميلتين، يرقصان معا وحيدين حول النار، يسيران إلى نهاية الواحة**»[3].

1- الرواية، ص: 233.
2- نفسه، ص:140.
3- الرواية، ص:160.

وعن الثانية يقول:«**رآها جالسة مثلما اعتاد أن يجلس والدها، مادة رجليها على الأرض وفوقهما صينية عدس، جعلت أصابعها تخططه، بينما انزاح الخمار عن شعرها، ثم سقط على كتفيها، وأظهر جزءا من عنقها، أبيض شمعيا، راقبه المزابي كما أسره صوتها، وهي تغني أغنية قديمة تسرّبت من بين شقوق السور**»[1].

ويقول في موضع آخر: «**والتفت إلى مكانه عند الدالية، وجدها وقد مدّت رجليها تنظر إليه في ذهول، شعرها منسدل والمشط في يدها، لم تستطع أن تتحرك من مكانها كما لم يستطع هو الآخر أن يشيح بوجهه عنها، لأول مرة يراها هكذا، ومن هذه المسافة القصيرة، رفعت رأسها إليه، تحرّكت شفتاها ولم تقولا شيئا، تأمل وجهها كما لم يفعل من قبل وتفحصّت عيناه تضاريس جسدها حتى وصلت إلى القدمين**»[2].

السبب الثاني: هو أن جالا مثلت الصورة التي كان يراها بابا احمد في الخاتم الذي أهداه إياه الشيخ ومن ذلك يقول عن الخاتم: «**تخيّل عالما داخله سباخا تتلو سباخا...وسمع صوت امرأة تناديه من عمق الحجر، لكن الضباب الذي لفّ السباخ حجبها، بعد قليل رآها وهي تغوص في الوحل ملوّحة له**»[3].

1- نفسه، ص:89.
2- نفسه، ص:119.
3- الرواية، ص:31.

ثم تتحقق النبوءة إن صحّ التعبير أو تتجلى أمامه حقيقة المرأة في الحجر وعنها يقول الراوي« **حاول أن يركض بسرعة أكبر، ولكنه أجهد من المسافة التي قطعها وحال صراخه إلى بكاء وهو يراها في كل مرة تزيد في الغوص إلى أسفل وقد ارتفع صراخها أكثر للحظات ثم بدأت تختفي إثر الضباب الذي انتشر حولها، قطع مسافة أخرى فيه، وتوقف حين لم ير شيئا، ثم ظهرت له يدها تلوّح له وقد قارب وجهها الوحل**»[1].

السب الثالث: وهو أن عزوزة مثّلت امتدادا لجالا عبر الزمن وكأنّ جالا الطفولة هي نفسها عزوزة الكهولة وعن هذا يقول الروائي:« **وما أن خطت رجله أول خطوة في الرواق حتّى امتدّ إليه صوت عذب، معبأ بحنين قديم انساب في أذنه ودغدعها للحظات**»[2].

ويقول في موضع آخر: «**انتبه إلى رسوم الحنّاء بهما، بدت له جديدة، لونهما أضاء على سطح جسدها الأبيض، صرخت في جسده أحلام قديمة للغناء والرقص والدوران حول النار، ونادى حاملي الدفوف أن يسرعوا في الضربات، ويغيروها كيفما شاءوا**»[3].

فالروائي كان يلمّح إلى أن بابا أحمد كان يرى وجه جالا في عزوزة وكأنه امتداد لها إلى أن صرّح بذلك في قوله:«**هل كانت هي أم هي؟ جالا أم عزوزة؟ اختلطت عليه الصور، ولم يعرف من كانت منهما، غير أنّ الشعور لم يكن ليختلف، استفاق على سعادة غامرة**»[1].

1- نفسه، ص:196.
2- نفسه، ص:89.
3- نفسه، ص: 119.

ويقول في موضع آخر:«**ومنذ اليوم الذي اكتشف فيه تلك العواطف التي بدأت تنمو داخله تجاهها، ثم تلك الأصوات التي تناديه، والأحلام التي تختلط فيها مع جالا، لم يكن ذلك إلا صراعا بين الروحين وأيّهما ستبقى داخله، ولم تبق سوى عزوزة هناك، تجلس تحت الدالية**»[2].

ولعل هذه هي الشخصيات التي نراها رئيسية في هذه الرواية إضافة إلى شخصية البطل التي تعمّدنا تأجيل دراستها إلى أن نفرغ من جميع الشخصيات الرئيسية منها والثانوية.

2-الشخصيات الثانوية:

مما لا شك فيه أنه لا توجد رواية أو عمل سردي ما يخلو من الشخصيات الثانوية بالموازاة مع الشخصيات الرئيسية، وغالبا ما يكون لهذه الشخصيات دور بالغ الأهمية فهي المحرّك لأحداث الرواية ولعل «أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل في أنها هي التي تعمّر عالم الرواية»[3] وقد قسّم روجر هينكل هذه الشخصيات إلى ثلاثة أنواع أو ثلاثة أدوار.

- **الدور التصويري:** وعن هذا يقول هينكل «قد يحدث أحيانا أن تؤدي مثل هذه الشخصيات التصويرية أدوارا أكبر من ذلك في الرواية، لكنّها لا تبلغ من الأهمية دور الشخصية الرئيسية...ومثل هذه الشخصية قد تكون صديق الشخصية الرئيسية في الرواية أو أحد الذين

1- الرواية، ص: 140.
2- نفسه، ص: 237.
3- روجر هينكل، مرجع سابق، ص: 233.

يظهرون في المشهد بين حين وآخر للتعليق على الأحداث أو التفاعل مع الشخصيات الرئيسية»[1]، أي أن الشخصيات الثانوية هي التي تمهّد لظهور الشخصيات الرئيسية أو هي التي تكون ملازمة لها في كل المواقف وتصف لنا المشاهد التي يستعصي علينا أن نعيها مع الرئيسية فقط.

- **دور المنافس:** يرى هينكل أنه هناك من الشخصيات الثانوية التي تنافس الشخصية الرئيسية على دور البطولة فنراها بمثال الند لها في بعض المواقف، وعن هذا يقول:«وثمة شخصيات ثانوية أخرى تعمل بصورة أكثر إثارة، حيث يأخذون دور المنازلين أو المنافسين للشخصيات الرئيسية، فيتفاعلون معها أو يصدمون بها كي يكشفوا عن جوهر العناصر الفعّالة في طبيعة تلك الشخصيات الرئيسية أو المقوّمات الحاسمة في أزماتها»[2]
- **دور المساعد:** وهي التي يقول عنها روجر هنكل بأنها تعمل في كنف الشخصيات الرئيسية وتحت ظلّها حيث تتولى إعادة تقديم التجارب المنوطة بالشخصيات الأساسية في الرواية «عندما تعيش الثانوية نفس المواقف الشعورية، باعتبارها شخصية رئيسية أو تشارك في موقف يوازي موقف الشخصية الرئيسية، فإنها تؤدي دور النظير»[3].

1- نفسه، ص ص:233- 2334.

2- نفسه، ص:235.

3- روجر هينكل، المرجع السابق، ص ص: 238-239.

الشخصيات الثانوية في رواية الدوائر والأبواب:

أ- بنو عيداس: وقد آثرنا أن نبدأ بهم لسببين أولهما أنهم شغلوا حيزا كبيرا من الرواية كما شغلوا حيزا عمريا لا بأس به من حياة بطل الرواية بابا أحمد.

ولما لم نكن نسمع كثيرا عن بني عيداس أو من يسمّون بغجر الجزائر كان لزاما علينا أن نبحث عن تعريف لهم، وبالعودة إلى ديوان المبتدأ والخبر أو مقدّمة بن خلدون فنجده يقول في باب "البرابرة البتر" يقول:« وأما شعوب البتر وهو بنو مادغيس الأبتر فيجمعهم أربعة أجذام أداسة ونفوسة وضرية وبنو لوا الأكبر، وكلهم بنو زحيك بن مادغيس، فأمّا أداسة بنو أداس بن زحيك فبطونهم كلها في هوارة لأن أم أداس تزوجها بعد زوحيك أوريغ ابن عمه برنس والد هوارة، فكان أداس أخا لهوارة، ودخل نسب بنيه كلّهم في هوارة»[1].

وقال أيضا:«كان مادغيس الأبتر جد البرابرة البتر، وكان ابنه زحيك ومنه تشعبت بطونهم فكان له الولد فيما يذكرّ نسابة البربر أربع، نفوس وأداس وضراولوا، فأما أداس فصار في هوّارة لما يقال أن هوارة خلف أباه زحيك على أمه قبل فصاله فانتسب إليه واختلط بولده، واندرجت بطون أداس في هوارة كما ذكرناه...»[2].

1- عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، دط، 2000م، ص: 118-119.

2- عبد الرحمن بن خلدون، المرجع السابق، ص" 149.

وبنات عيداس أو بنو عيداس بصفة عامة يطلق يعرف عنهم أنهم غجر الجزائر ومعروفون بالأعمال الجريئة التي لا يستحبها العامة، كالتنجيم والكهانة وقراءة الكف وغيرها مما يعرف به الغجر في سائر بلاد العالم.

ولعلّ طبيعتهم هذه ما جعلت الراوي يؤكد على أنهم كانوا يعيشون خارج أسوار المدينة وتوظيف هذه المعلومات هنا بالضبط كانت لسبب معيّن وهي أن يرحل بنا الراوي إلى عالم آخر يختلط فيه الجد بالخيال، فالتسمية الثانية لرواية الدوائر والأبواب هي "الخاتم والطائر المسحور".

أ- شيخ القبيلة: وهو الشخصية التي كانت تبدو غامضة بعض الشيء، وقد صوّره الراوي في ثلاث مشاهد مختلفة الأدوار وهي كالآتي:

مشهد الزعيم: وهو الآمر الناهي المتحكّم في زمام الأمور في محيط القبيلة وعنه يقول:«**قال الشيخ ذلك وربت على ظهره، ثم وقف وأمر المجتمعين بالعودة إلى مكان الرقص، مثلما اجتمعوا في البداية**»[1].

ويقول في موضع آخر:«**وما أن سمع العجوز كلماته حتى أمرهم بالتجهّز للرحيل...**»[2].

مشهد المحابي العطوف: وهنا صوّره الراوي في صورة الرجل الحكيم ذو التجارب الواسعة والذي برغم خوف أهل القبيلة منه إلا أنه كان يعطف على بابا أحمد ويهش لرؤيته فيقول الراوي «**بَشَّ**

1- الرواية، ص:18.

2- نفسه، ص:109.

العجوز لرؤيته وعانقه ثم قدم له الغليون، مصّ منه قليلا ونفث الدخان في سماء الخيمة وأعاده له، وبقيا يتداولان عليه وعلى سرد القصص»[1].

مشهد الساحر: «**ارتفع صوت الشيخ مرددا كلمات لأول مرة يسمعها، مغيرا صوته بطريقة مختلفة، ثم تناهى إليه صراخ غير مألوف...ثم دفن الجرة وسار عائدا إلى الواحات حيث سبقه أحمد إلى هناك**»[2].

ويقول في موضع آخر:« **لقد قلت لك في يوما ما، إن الشيخ له نصيب من العرافة والسحر، وما كان في تلك الدار إلا من أجل حمايتك، لقد دخلت دورا ليست ملكك، ولو استمررت في زيارتها آنذاك لآذاك مالكها، وحين عرف الشيخ أنك لن تتوقف، ذهب إلى هناك وسجن الجني الذي يسكنها في الجرة، ودفنه في السباخ، كي يضمن ألا يتبع الأثر**»[3].

أما باقي الشخصيات فسنذكرها دون تفصيل لأنها لم تلعب دورا كبيرا في تفاصيل الرواية وهي كالآتي:

السوفي (صاحب المقهى): وهو الذي أزّم الرواية في جزئها الثاني أي جزء الكهولة بالنسبة لبابا أحمد وصوّره الراوي بمنظر الجشع الذي أراد أن يستولي على دار الحاج بابا عبد الرحمن بشتى الوسائل.

ابن السوفي: عامل المقهى والذي كان بين الحين والآخر يحمل رسائل أبيه إلى البطل.

---

[1]- نفسه، ص:29.

2- نفسه، ص: 189.

3- الرواية، ص ص:189-190.

سالم بن عبد الله الوصيف (المكواجي): عامل البلدية الذي كان يحمل الأنباء عن هدم دار المزابي وسور مدينة الجلفة لبابا أحمد.

لالة الزهرة (أم بابا أحمد): كانت الحضن الدافئ والحامي لأحمد الطفل من سخط أبيه والمساعدة له على الهروب من القصر.

عبد القادر (والد بابا أحمد): كان بمثابة الغول الذي يخشاه أحمد الطفل والذي لطالما كان يعنّف ابنه ليعدّل سلوكه.

آغالي من بني عيداس: تريب أحمد ونديمه وصديق سفره وتلميذه أيضا، كما كان حامل أسرار أحمد بين بني عيداس.

عباس البنّاء: الحرفي الذي أعاد الروح لدار بابا أحمد والذي نصب معه الكمين للسوفي ليثنيانه عن قرار شراء الدار.

وهناك شخصيات أخرى لم تقم بأدوار تذكر كعمران البناء والمترجم لدى شركة النفط والذي وجد أحمد وأعاد له الحياة، وسائق سيارة الأجرة الذي حمل الأغواطي رفقة بابا أحمد إلى المستشفى مرتين، وأخيرا حسن تاجر الواحات الغربية الذي أعاد أحمد إلى الواحات بعدما كان هائما على وجهه في الصحراء.

خاتمة

خاتمة:

إذا ومما سبق وما تم التطرّق إليه في هذا البحث نفضي إلى مجموعة من النتائج هي كالآتي:

- توغلت رواية الدوائر والأبواب في جذور التاريخ الجزائري عامة وتاريخ مدينة الجلفة وغرداية خاصة لترسم للقارئ صورة نمطية عن هاتين المدينتين.
- دمج الروائي عبق التاريخ بنسيم المستقبل من خلال مزج تاريخين كلاهما من الماضي البعيد مما يجعل القارئ يتخيّل نفسه في الأقرب منهما.
- توظيف المحكي التاريخي في الرواية لم يكن بالقيد الذي يمنع الروائي من الإبداع بل منحه مساحة للفرار من الحاضر.
- قد يكون الماضي سببا ومحفّزا للمضي قدما في الحاضر وهو ما لمسناه في رواية الدوائر والأبواب لعبد الوهاب عيساوي.
- حملت الرواية العديد من الرسائل الهادفة التي تشرح الوضع الراهن للشباب بصفة خاصة والجميع بصفة عامة، وما دار الحاج بابا عبد الرحمن وسور مدينة الجلفة إلا مثال عن ما كان يريد الروائي الإشارة إليه من إرث حضاري آيل للزوال وينبغي الحفاظ عليه.
- أشار الروائي إلى الإيجابيات في لحمة المجتمع الجزائري من خلال صورة الأغواطي وبابا أحمد وسائق سيارة الأجرة وغيرها من الشخصيات التي تمثل مظهر التكافل غير أن هذا لم يمنعه من إظهار السلبيات أيضا من خلال مشهد الحانة ودور البغاء في باب الحديد وكذا مشهد بنو عيداس وهم يلهون حول النار وبيدهم جرار اللاقمي المسكر.
- رواية الدوائر والأبواب وضّحت لنا كيف أن الماضي قد يعيد نفسه في صورة أخرى قد تحمل نفس الصورة الأولى أو قد تتشكل في قالب أفضل وقد يكون أسوأ أحيانا وما مشهد جالا وعزوة إلا أفضل مثال عن ذلك فجالا الصبا هي عزوزة الشباب وحب

الأولى امتدّ عبر السنوات ليغمر الثانية، في مشهد يوحي بأن العواطف قد تخبو لكنها لا تنطفئ بالتقادم.

- نستشفُّ أيضا من خلال الرواية أننا لن نستطيع تغيير الماضي لكننا نستطيع أن نبني المستقبل ليكون أفضل وأجمل، ورأينا ذلك من خلال مشهد ترميم الدار والقلق من ضياعها وكذا اتضّح لنا أن الدار ليس بالضرورة أن تكون جدرانا وأعمدة بل الدار تتسع دائرتها لتشمل العائلة والحي والمدينة ككل، ولعله يذكّرنا بقول قيس بن الملوّح:

أَمُرُّ عَلى الدِيارِ دِيارِ لَيلى أُقَبِّلَ ذا الجِدارَ وَذا الجِدارا
وَما حُبُّ الدِيارِ شَغَفنَ قَلبي وَلَكِن حُبُّ مَن سَكَنَ الدِيارا

- لكل منا دوائر وأبواب طيلة مسيرة حياته قد يكون غالبا محور هذه الدوائر ويمتلك مفاتيح بيبانها، فتضيق وتتسع هذه الدوائر بحسب رؤية الشخص لها ومن جملة هذه الدوائر: دائرة العائلة ودائرة الحي والمدينة وغيرها من المدن، وقد يكون الشخص مجرّد عنصر في محيط الدائرة ولا يكون محورها بالضرورة.

وختاما لا يسعنا أن نتمنى أن نكون قد وفّقنا في بحثنا هذا ولمسنا بعضا من جوانبه لاسيما أن هذه الرواية بالذات لها نكهة خاصة حملت عبق الماضي الجميل مع سعة الخيال والتصوير الخرافي الذي وإن لم يصدّقه القارئ إلا أنه يبعث في نفسه حافزا على المطالعة، خاصة وأن الروائي تعمّد القفز بين الماضي والحاضر ليجعل القارئ في شوق مستمر لمعرفة إلام ما ستؤول إليه الأحداث سواء في ماضي الرواية أو حاضرها.

ملخص الرواية:

رواية الدوائر والأبواب تتحدث طفل صغير في عمر الثانية عشر يترك الكتّاب وحفظ القرآن الكريم بالواحات ليجري خلف شهواته مع غجر الجزائر من بني عيداس فيتعرّف عليهم ويحبهم ويحبّونه، ويتعرّف على شيخ هذه القبيلة الذي يعطيه خاتما بها صورة لمرأة تغرق يتضّح فيما بعد أنها جالا الفتاة العيداسية التي يقع الشاب في غرامها ويقرر هجر أهله والقصر الذي ترعرع بين أسواره عاصيا والده عبد القادر ومساعدة أمه لالا زهرة، غير أنه يفقد محبوبته بين السباخ بعد سنة من تعرفه عليها وليلة عرسه بها، ليجد نفسه مضطرا للعودة إلى الواحات في حالة أسوأ من الأولى حيث يصبح من روّاد الحانات بعد أن يغادر الواحات إلى مدينة الجلفة ليعيش في دار جدّه المباركة الحاج بابا عبد الرحمن صاحب كرامة البئر وتمضي السنين ليتعرف الشاب على شيخ في الثمانين من عمره مدينة الأغواط ينتشله من الضياع بين الحانات ويصبح جاره المفضل وصديقه المقرّب وتستمر الأحداث إلى أن يتعرف على ابنته عزوة التي يضمر لها الحب فيما بعد وتنتهي قصة الشاب بحفاظه على دار جدّه ووفاة الأغواطي جاره.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

1-المصادر:

1. عبد الوهاب عيساوي، الدوائر والأبواب، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018.

المراجع:

2-1 الكتب العربية:

1. أحمد إبراهيم الهوارى ، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والتاريخية، باب اللوق - مصر، ط1، 2008م.
2. حميد لحميداني، بنية النص السردي ،من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 2000، ط 3.
3. رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخيل، دار الفارابي، بيروت، ط1 2008م.
4. سيد إبراهيم، نظرية الرواية " دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة " ، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
5. سيد حامد النساج، بانو راما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط2، دت.

6. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 2004.

7. عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ،(سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010م.

8. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري، وإعادة تفسير النشأة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

9. عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م.

10. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار عالم المعرفة، الكويت دط، 1998.

11. عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2005م.

12. فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ-نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط01، 2004م.

13. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1 2002م.

14. محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخيل المرجعي،دار المعرفة للنشر، تونس ط1، 2008م.

15. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2002م.

16. مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

17. مصطفى المويقن، تشكل المكوّنات الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط 2016.

نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

2-2 الكتب الأجنبية والمترجمة:

1. Gérard Genette , FiguresIII , editions de seuil , paris 1972.

2. روجر ب هنكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2 1999م.

3. سرجيو مورافيا، لغز العقل: مشكلة العقل- الجسد في الفكر المعاصر، تر: عدنان حسن منشورات وزارة الثقافة السورية 2002.

4. فرنسوا شاتلية، تاريخ الإيديولوجيات، ج3، المعرفة والسلطة من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، تر: أنطوان حمص منشورات وزارة الثقافة السورية، 1997.

3-المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت_لبنان، ط3، 2004.

2. إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، دت، دط.

4-المجلاّت والبحوث الجامعية:

1. أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "الأمير "لواسيني الأعرج، مجلة التواصل جامعة باجي مختار، عنابة، ع 29 ، ديسمبر 2011.

2. صبحي الطعان، بنية النص الكبرى ،مجلة عالم الفكر ، ج 23 ، الكويت ، 1994.

3. صليحة قصابي، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهليز للطاهر وطّار، رسالة ماجستير في اللغة العربة وآدابها، جامعة المسيلة، 2008-2009م.

4. عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة" روايات الطاهر وطار أنموذجا" ، أطروحة دكتوراه علوم إشراف :الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2013/2012، ص.

5. عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟ ،مجلة فصول في النقد، القاهرة، ع 3، مج: 16، شتاء 1997.

6. يوسف يوسفي، استدعاء الذاكرة التاريخية في السّرد الجزائري المعاصر، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، جامعة عبد الرحمان ابن خلدون، تيارت-الجزائر، العدد56، 11/30-2019.

5- مواقع الإنترنت:

1. جميل حمداوي، روايات جرجي زيدان بين التاريخ والتشويق الفني،موقع ديوان العرب بتاريخ: 2020/06/12 على الساعة: 20:08

https://www.diwanalarab.com/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D9%8A-%D8%B2%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86

فهرس الموضوعات

فهرس المواضيع

ملخص الدراسة

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

مدخل... .....**6**

المبحث الأول

المطلب الأول: تناغم الفن والمكون التاريخي في الأدب..... **10**

المطلب الثاني: الرواية التاريخية والتوظيف التاريخي. **13**

المبحث الثاني

المطلب الأول: المحكي التاريخي في رواية الدوائر والأبواب.....**19**

المطلب الثاني: بنية الزمن..... .....**30**

1-زمن الحكاية..... .....**32**

2-زمن الخطاب..... ..... **36**

المطلب الرابع: طريقة الراوي في توظيف شخصيات تاريخية جاهزة..... **45**

1-الشخصيات الرئيسية..... 46

2-الشخصيات الثانوية..... 55

الشخصيات الثانوية في رواية الدوائر والأبواب..... 57

خاتمة..... 63

ملخص الرواية..... 65

فهرس المصادر والمراجع..... 66

فهرس الموضوعات.....72