وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
□□□□□ □ □□□□□□□□ □□□□□ □ □□□□□ □□□□□
□□□□□□□□ □ □□□□□□□ □□ □□□□□□□□ □ □□□□ □□□□□
جامعة مولود معمري - تيزي-
وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

رقم التّرتيـب:.....
رقم التّسلسل:.....

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

الميدان:لغة و أدب عربيّ.
الفرع:دراسات أدبية.
التّخصّص:أدب حديث ومعاصر.

العنوان

مظاهر التحول في الرواية الجزائرية المعاصرة
-هلابيل لسمير قسيمي نموذجا-

إعداد:
- صارة بوجمعة.
- ليدية بويري.

إشراف:
-أ.د سامية داودي.

لجنة المناقشة:
- أ.د/شمس الدين شرقي/أستاذ مساعد "أ" / جامعة مولود معمريّ تيزي وزو.....رئيسا.
- أ.د/سامية داودي/أستاذة التّعليم العالي/ جامعة مولود معمريّ تيزي وزو..... مشرفة ومقرّرة.
- د/مولود بوزيد/أستاذ محاضر "ب"/ جامعة مولود معمريّ تيزي وزو .....عضوا ممتحنا.

السّنة الجامعيّة : 2019 _ 2020

مقدّمة

قطعت الرّواية الجزائرية أشواطا كبيرة في مسيرتها، وأفرزت -ولا تزال- أصواتا مهمّة أضحت تطرق أبواب المواضيع الجديدة دون هوادة، وتواكب مستجدات الواقع محليا وعالميا، وتحرّك الراكد في التّاريخ. والمتتبع للرّواية الجزائرية يلحظ انشغالات التّجارب المعاصرة بالراهن، وبالأسئلة الكبرى التي تتصدرها موضوعة علاقة الذّات بالآخر وموضوعة الإحساس بالضياع والاغتراب وموضوعة التّاريخ وما يطويه التاريخ من أسرار وخفايا، وظلم وتهميش ومنه استطاعت أن ترصد هذا الخليط المتراكب من المشاعر والمخاوف والأحلام والتناقضات والصراعات المهمة التي لا تقف عندها كتب التّاريخ ولا تعنى بها.

ورواية "هلابيل" **لسمير قسيمي** هي نموذج لافت للرّواية الجزائرية المعاصرة التي استطاعت أن تخرق السائد من القول السّردي على المستويين التيماتي والتقني، وتتسلل إلى المواضيع الحساسة، لترفع الستار عن الانتهاكات السياسية وتبحث في التّاريخ وتفكّ الحصار عن الخطاب الديني، وتتوسل أدوات عدّة كتعدد الرّواة وتوظيف الأسطورة، كل ذلك لأجل استعمال آليات كتابية جديدة والكشف عن وضع الإنسان الجزائري في زمن التيه في آن، ذاك الجزائري الذي مزقته الإيديولوجيات وأوهنته الفتن وأنهكته الصراعات وعاش الحرمان والعنف والضياع. فارتأينا البحث في موضوع مظاهر التحوّل/التجريب في رواية "هلابيل" **لسمير قسيمي**.

تندرج رواية هلابيل ضمن مشروع فنيّ متكامل **لسمير قسيمي** اشتغل عليه لمدّة تفوق تسع عشرة(19) سنة يهدف إلى تفتيح المدارك بعيدا عن السّائد، ولأنّه لا يمكن أن نأتي بالذّكر من خلال هذه المذكّرة على نماذج كثيرة ظهرت على امتداد عقدين من الزمن، فإنّنا سنكتفي بدراسة هلابيل التي صدرت عن الدار العربية للعلوم ناشرون في سنة2010.

جاء النص منفتحا على كلّ أنواع الخطابات يحاورها ويتفاعل معها، وساعيا إلى إلغاء صفة الثّبات، فيصف بالحدود الجغرافية بين السّرد ومختلف المعارف والفنون والعلوم، وينفلت من قيود الجنس الواحد، وهذا الضّرب من الأداء الرّوائي التّجريبي بدأ يفرض وجوده في الأعمال الأدبية الجزائرية منذ سنوات.

أما عن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع (مظاهر التحوّل في الرّواية الجزائرية المعاصرة- هلابيل لسمير قسيمي نموذجا-)، فيمكن تقسيمها إلى دوافع ذاتية تتعلق بميلنا الكبير إلى الرّواية الجزائرية العربية التي تظل كتابا مفتوحا على الواقع بتضاريسه والحياة بتعقداتها والماضي بثغراته، وإعجابنا بنصوص **سمير قسيمي** وببراعته في صنع الرّواية وخزينه الأدبي واطلاعه المعرفي، وهناك دوافع موضوعية (علمية)، تتمثل في علاقة الموضوع

بتخصصنا (لأدب العربي) وارتباط الطّرح بالراهن النّقدي (سؤال التّجريب في الرّواية العربية).
انطلقنا في بحثنا من سؤالين جوهريين:
ما هي آليات التّجريب التي اشتغلت عليها رواية هلابيل **لسمير قسيمي؟**
كيف تشكّل خطاب هلابيل على مستوى البنية والدّلالة والجمالية؟

وسعيا منّا إلى استقصاء أهمّ ملامح التّجريب في مدوّنة بحثنا، فقد اعتمدنا على بعض مفاهيم البنيوية لاسيما تلك المرتبطة بنظرية علم السّرد، وتسلحنا، بالضّرورة، بالتّحديدات التي ضبطت مصطلح "التّجريب". فقد أصبح مفهوم التّجريب من المفاهيم الحاضرة والمتداوّلة بقوة وعمق في النّقد المعاصر.

قسمنا بحثنا إلى مدخل وفصلين وخاتمة. حاولنا تحديد مفهوم التّجريب في المدخل الموسوم ب(الرّواية الجزائرية وسؤال التّجريب). وتناولنا في الفصل الأوّل الذي عنونّاه ب: التّجريب على مستوى المتن الحكائي ثلاثة مباحث، أوّلها بعنوان: استحضار الخطاب السياسي، وثانيها بعنوان: استدعاء التّاريخ، وثالثها بعنوان: القضايا الفلسفية.

وجاء الفصل الثّاني بعنوان: التّجريب على مستوى المبنى الحكائي، وتطرقنا فيه إلى خمسة مباحث؛ المبحث الأوّل حول العتبات النصية(العنوان الرّئيس، العناوين الدّاخلية، الإهداء)، والمبحث الثّاني حول تناثر السّرد، والمبحث الثالث حول المراوحة بين الماضي والحاضر، والمبحثان الرّابع والخامس حول تعدّد الرّواة وتوظيف الأسطورة. واحتوت الخاتمة على أهمّ النّتائج المتوصل إليها من خلال فصلي البحث ومباحثهما.

اعتمدنا على مجموعة من المراجع لتحليل إشكالية البحث وإثراء عناصره، من أهمّها: موسوعة الفكر الأدبي لنبيل راغب، ومظاهر الأسطورة لمرسيا إلياد، وهل لدينا رواية تاريخية ؟ لعبد الفتاح الحجمري، وقراءة في اتجاهات الرّواية الحديثة لشومان محمد أحمد.
وفي الأخير إذ كان من واجب الباحث الشّكر والعرفان، فإنّنا ندرك جيّدا أنّ الشّكر لا يوفيهم حقّهم لقد كانوا دعامة لأفكار البحث ومصدرًا منيرًا في إنجازه أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة مولود معمري، والشّكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم وتصويباتهم وإضافاتهم العلمية.

مدخل:

الرواية الجزائرية وسؤال التجريب.

تعدّ الرّواية جنسا أدبيا قابلا للخرق باستمرار، إذ أنّها تعكس رؤية كاتبها للعالم، وتجسد تصوراته له، ولما كان هذا العالم في تجدّد وتحوّل دائم، كان لزاما على هذا النّوع الأدبي أن يجدّد أدواته باستمرار ويعيد النّظر في تعامله مع هذا الواقع، وقد بدأت رياح التّغيير تمسّ الرّواية في الغرب بدءا من الحرب العالمية الثّانية، حيث ظهر مجموعة من الكتّاب الذين خرقوا نواميس الكتاب التّقليدية، وتجاوزوا طابعها الكلاسيكي، باحثين عن شكل جديد يستوعب ذلك القلق الوجودي الذي ظهر كنتيجة للخراب الذي خلفته الحرب على الإنسانية فيما عرف بالتّجريب، فقد كانت الرّواية «**خبر معبر عن الوضع المأزوم الذي عاشه الفرد في ظل الخيبات المتلاحقة، ومن بين هؤلاء الكتّاب نذكر على سبيل المثال: مارسيل بروست، وفرجينا وولف، وناتالي ساروت، الذين نادوا بضرورة مواكبة الكتابة الرّوائية للهموم الحضارية المشتركة** ».[1]

وقد أطلق النّقاد على حركة التّجريب عدّة مصطلحات هي: الحساسية الجديدة التجريبية، الحداثة الرّوائية، التّجديد، والتّجريب وغيرها، كما عرفت الرّواية الجديدة عدّة تسميات منها: رواية اللاّرواية Anti roman(Anti novel) رواية الحداثة والرّواية الشيئية والرّواية التّجريبية Roman experimental(novel experimental) والرّواية الطليعية ورواية الحساسية الجديدة، ويبدو من هذا التّعدد أنّ الرّواية الجديدة لا تندرج في أفق محدّد.[2] ويتطرق **آلان غرييه** A.Robbe Grillet إلى سمات الرّواية الجديدة، يقول: « الرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية, باعتباره نظاماً بنيويا تأويلياً كذلك، أي عن صيغة جديدة لكتابة العالم الإنسان»[3]، من هنا استطاعت الرّواية المعاصرة أن تراهن على التغّيير، والثّورة على اللّغة الشيء الذي انعكس على الأسلوب والتقنية.

وهناك من ميّز بين الرّواية التّجريبية والتّجريب الرّوائي، فالرّواية التّجريبية عمل/ مشروع غير منجز ينطلق من وعي الكاتب، ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرّواية، أما التّجريب الرّوائي فهو فعل محدود داخل شكل الرّواية السّائدة يعبّر به الكاتب عن ذوق شخصي في التّأليف أو التّصوير أو اختيار موضوع، ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة من خارج بيئته[1].

---

[1]– شومان محمد أحمد، قراءة في اتجاهات الرواية الحديثة، ، مطالع الهيئة المصرية، دط، القاهرة، 2003، ص 41.

[2]-ينظر: عبد البديع عبد الله، دراسة في الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون،ع 355، الكويت، سبتمبر، 2008، ص 14.

[3]-آلان غرييه، نقلا عن جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 544، مارس 2004، ص 91 .

[1]-رشا أبو شنب، التجريب في الرواية، محلة جامعة تشرين للبحوث، المجلد 36، العدد 5، سوريا،2014،ص 125.

* حرب 1967 وتُعرف أيضاً في كل من سوريا والأردن باسم نكسة حزيران وفي مصر باسم نكسة 67 وتسمى في إسرائيل حرب الأيام الستة هي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن بين 5 حزيران/يونيو 1967 والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان.

تفجّرت موجة التّجريب في العالم العربي، وذلك عقب هزيمة حزيران 1967*. وقد كانت استجابة للتحوّلات الحاصلة على جميع المستويات الاجتماعيّة والثّقافية والاقتصاديّة والسياسيّة حيث شهدت هذه الفترة إفلاس جميع الفلسفات التي كانت سائدة، مما أدى إلى تراجع القوى الطليعية وانحسارها .

إنّ مفهوم التّجريب في الرّواية هو من المفاهيم النّقدية التي يتسق معناها مع مفهوم الحداثة وطروحات ما بعد الحداثة في آن. فالحداثة تمثّل البحث المطلق عن الحقيقة، فهي عملية تجاوز وخرق لما هو سائد، ومن هنا فإنّ الحداثة هي منحى في فهم الوجود، وهي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيّرها الدائم، يشير التّجريب «**في السبعينات إلى ظاهرة هامة تكاد تكون تيارا واضح الملامح في الأدب، شعرا أو قصة أو رواية أو مسرحا، كما يشير في الثمانينات إلى ظاهرة لا تقل أهمية عن الأولى، وتتمثل في انعكاس التجريبية على دراسة الأجناس الأدبية خاصة، وكثيرا ما نظر إلى التجريب باعتباره نقيضا لفترة الخمسينيات الواقعية، ونقيض للكلاسيكية التي فرضت نوعا من المعايشة بين الأشكال الفنية** »[1]. ونظريات ما بعد الحداثة في النّقد الأدبي تدعو إلى التّعددية والاختلاف واللانظام والتّفكيك والتّقويض.

فالتّجريب في الرّواية يتناول أي شيء فيها، وكل شيء: الموضوع، الحبكة، الأسلوب والتقنية السّردية، اللّغة، لكن أهمّ ما يميّزه أنّه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة، وقد تحرّرت من قواعد الشّكل ومن قيود المضمون، عن عوالم وأشكال جديدة، أي ليس التّجريب حالة واحدة، وإنّما هو ثورة من الجدل والتّشكل المستمرين، وهو حركة تستمد أساسها وشرطها من وعي الإنسان نفسه.

وعليه ارتبط مفهوم التّجريب بالمحاولات الجديدة التي ظهرت في الأدب بما يحمله من معاني الجدّة والابتكار والتمرّد على المعمار الجمالي التّقليدي، ومنه غالبا ما توصف المغامرات الفنيّة الجديدة بالتّجريب نظرا لتعدد أشكال الممارسة الإبداعية وتنوّع أساليبها ذلك أنّ« **وجود تحديد للتّجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التّجريب**».[2]

لجأ روائيو القرن العشرين في الجزائر إلى خلخلة الرّواية، وجعلها رحما لتناسل جميع الأنواع وهناك من سماها كتابة عبر النّوعية، كتعبير صارخ عن اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، ومواجهة القمع والتّغريب والانقسام والتشظي الذي فُرض على الرّوائي فرضا في فترة ساد فيها اللايقين الذي مسّ إنسان العصر، فاتصف بعدم الوثوقية في الأنظمة السياسية

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_1967

[1]– رشا أبو شنب، التّجريب في الرّواية، ص 3.

[2]-بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العرب ، المغاربية للطباعة والنشر، ط 1، تونس، 1999، ص262 .

والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية وغيرها، مع تقدّم التكنولوجيا ووسائل الاتصال وتأثيرهما الكبير على الحياة المعاصرة.

تميّزت رواية بداية الألفية بخصائص وسمات شكلية جديدة «**سرعان ما بلورت مضموناً يختلف اختلافا جذريا مع الرّواية الإيديولوجية التي أرَّخت لسبعينيات وثمانينيات القرن الماضي**»[1], فعلى غرار الرّواية الجديدة الفرنسية التي رفعت لواء الثّورة على الرّواية التي مثّلها **بلزاك** Honoré de BALZAC **وزولا** Emile ZOLA **وموبوسان** Guy de MAUPASSANT تمرّدت الرّواية الجزائرية الجديدة على القوالب الجاهزة, لتُعنى بالواقع وتوفر جميع المعطيات, والإجراءات والفلسفات، والتمردات والإنكارات, والرفوض، وترحب بجميع الأجناس التّعبيرية أدبية أو غير أدبية كالأشعار والتّمثيليات الدرامية، الرسوم، المقاطع الموسيقية، السير والنصوص العلمية أو الفلسفية أو التّاريخية والدينية أو التّحليلات السلوكية[2]. وقد حدّد **زياد بوزيان** جملة من مظاهر التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة نلخصها في النّقاط الآتية[3] :

- إلغاء الحدث الرّئيس المُحرّك للنص:

لعل تراجع حدّة النّزعة الإيديولوجية في الرّواية الجديدة يعكسه التشظي والتفكك؛ تفكك الشّخصية وتراجع دور البطل الخارق, لصالح تعدد الرّؤى السّردية, نتيجة لتعقد الحياة وتناقضاتها.

- تعدد الشّخصيات واختفاء البطل(جمالية التفكك بدل جمالية الوحدة):

على أساس أنّه لا يوجد سرد دون شخصيات تقود الأحداث, وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي. حيث احتفظت الشّخصية في الرّواية الجزائرية الجديدة بدورها، غير أنّه دور منتقص مقارنة مع الرّواية.

- إنتاج المعرفة باستدعاء التراث الإنساني:

إن إنتاج نوع من المعرفة قائما في العديد من الرّوايات المعاصرة على توظيف الخطاب التراثي والإنساني على نحو ما نجده في أقاليم الخوف **لفضيلة الفاروق** التي استحضرت الخطاب الصوفي وصاغت السؤال الفلسفي الكوني على الطريقة الجبرانية، تقول البطلة: «**وظيفة كل إنسان في الحياة البحث عن الله ـــ أردت أن أفهم لماذا قتلت عائلتي باسم ذلك الدين الذي يسمى "الإسلام"؟ أردت أن أفهم طقس القتل في حد ذاته بذلك الشكل؟ فوجدتني أعثر في رحلة البحث تلك بإياد ثم ببيروت ثم بآل منصور ثم بالشرق**

---

[1]–زياد بوزيان، البناء الفني في الرواية الجزائرية الجديدة رواية "أفاليم الخوف" لفضيلة الفاروق نموذجا، منشور بتاريخ 29 سبتمبر 2018، دص.

https://www.diwanalarab.com/spip.php?article50803

[2]-ينظر: المرجع نفسه.

[3]-ينظر:المرجع نفسه.

كله ـــ الله الذي خلق كل هذه الصحاري والبراري والأكوان والبشر تراه بحاجة إلى حماية».[1]

- الثّورة على اللّغة النمطية:

لعلَّ أول ما يلفت انتباه المتابع للمشهد الرّوائي الجزائري هو الاختلاف في المستوى اللّغوي, إذ أنّ جلّ الكتابات الجديدة تعتمد على مستويات لغوية مختلفة تاريخية وعلمية كما تستعين باللّغة الشّعرية.

- ـــالانحرافات السّردية : منها:

- سرد السيرة الذّاتية والسّرد الإخباري:

يسجّل الباحثون غلبة النمط السّردي الذاتي في نصوص **واسيني الأعرج وفضيلة الفاروق وسارة حيدر وبشير مفتي.**

- لعبة الضمائر:

لعلّه من أحد أبرز تجليات الرّواية الجديدة التّلاعب بالضمائر، فتارة يتناوب ضمير المخاطب (أنت) مع ضمير المتكلم (أنا) فتنتج رواية ذاتية المنحى تجعل الرواية خطابا أوطبوغرافيا، وتارة أخرى يتناوب على السّرد مجموعة من السّاردين فتنتج رواية متعددة الأصوات (بوليفونية) فتتداخل وتتفاعل كلّ الضمائر ولا تحتفي كثيراً بسرد ضمير الغائب.

-إلغاء منطق الحبكة:

إنّ مفهوم الحدث في الرّواية الجديدة تغيّر عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية شأنه شأن العناصر السّردية الأخرى, فلم يعد الرّوائي يراعي التتابع الكرونولوجي المنطقي للأحداث واعتماد مبدأ التطور التدريجي, فقد تبدأ الرواية من النهاية وقد ينطلق السّارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك يتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطية الزمن كما في نص "أصابع لوليتا" **لواسيني الأعرج** ونصوص **محمد مفلاح** الجديدة ونص الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي **للطاهر وطار** ومتاهة ليل الفتنة **لأحميدة عياشي** الذي يبدأ من حادثة مقتل مجموعة من المعلّمات ذبحاً في حافلة بين سيدي بلعباس وسفيزف ليتطرق السّارد في المتن لظروف الحدث.

- أسلوب العبث والسخرية:

لمس الباحثون توظيف المحاكاة الساخرة على المستوى الشّعبي, أو المستوى الفردي النخبوي في الرّواية الجديدة على أكثر من صعيد؛ يمكن أن تكون سخرية سطحية هي

[1]–فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2010، ص35.

هدف في ذاتها أو عميقة مفادها الازدراء من الآخر وقيم الآخر الثقافية، كالاستهجان من العنف الديني الذي ينسب للإسلام في نصوص **رشيد بوجدرة** الأخيرة.

ويتلمس الباحثون ملامح البناء المختلف في إبداعات الجيل الثالث، الذي أعقب للجيلين السّابقين، ويعترفون بالقفزة النّوعية التي حقّقها المنجز الرّوائي في السنوات الأخيرة مع أدباء شباب اقتحموا هذا الميدان بسماته الجديدة التي استحدثوها من ناحية الشّكل واللّغة والموضوعات المحرَّمة، كالجنس والدين والسياسية, والهويّة الثّقافية وحرية المرأة.. وتشابك الواقعي والحلمي, وتداخل الأزمنة وشاعرية اللّغة وخطاب الجسد والاحتفاء بالهامشي وتقويض التّاريخ السلطوي والميتانص.

ويشيد أكبر النّقاد الأكاديميين في المغرب والخليج بالتّراكم النصي والرصيد الفني الذي وصلته الرّواية الجزائرية الفتية والتي لم تكمل عقدها الثاني. حيث نوّهوا بمساهمة الأقلام الرّوائية الشابة في تغيير نمط الكتابة الرّوائية وأدواتها التعبيرية[1] سواء من حيث المضامين الخطابية اجتماعية وسياسية وثقافية-فكرية المصقولة بجمالية السّرد, أو تلك المحتفية بشعرية اللّغة وغيرها.

اتجهت الرّواية الجزائرية المعاصرة إذن في تقنياتها نحو الرّواية الجديدة، وذلك من خلال اعتمادها مجموعة من الأساليب التّعبيرية والتقنية، وظّفها العديد من الرّوائيين في الجزائر، واستخدموها كقناع يخفي وجهات نظرهم ومواقفهم وما يعترضهم من هموم ومشاكل، ولعلّ الكاتب **واسيني الأعرج** كان من بين هؤلاء الكتّاب الذين استخدموا تقنيات سردية جديدة أغنت الرّواية الجزائرية، وما يميّز تجربته الرّوائية اعتماده خط التّجريب، فقد اندرجت رواياته في إطار الإنجازات السّردية الهادفة، وصنفت أعماله ا من بين الإبداعات العربيّة ذات التوجّهات الفنيّة الجديدة للرّواية العربيّة المعاصرة، بما اعتمدته من تقنيات حداثية تجريبية في بيئتها السّردية، والتي تقوم بالدرجة الأولى على التعدّد اللّغوي والتناص والتماهي السيري، وابتكار طرائق جديدة في التّعبير .

شملت الحداثة الرّوائية عند كاتبنا الموضوعات والأشكال على حدّ سواء، فلم تثنيه الأزمة الجزائرية التي كان فيها المثقّف والمبدع والصحفي، مستهدفا جسديا، عن الاستمرار في الكتابة. بل وجد من حقل المحنة الحقل الخصب، الذي يجب أن تتحرك الرّواية في واقعه، لإدراك عمقه اللا إنساني المعقد ، فجاءت نصوص " سيدة المقام " و " حارسة الظلال " و " ذاكرة الماء " و " مرايا الضرير " و " شرفات بحر الشمال " عاكسة جرح الجزائر .

[1]– ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب, شركة المدارس للنشر والتوزيع, ط1، الدار البيضاء 2000، ص106.

ففي روايته " حارسة الظلال " عكس **واسيني** واقعا مليئا بالتناقضات المفارقات المتباينة، فكانت رواية تغرب القارئ، اعتمد فيها الروائي تقنية توظيف الأسطورة، ليقارب بين النص الروائي والواقع، فكانت المناظرة بين الحقيقة المرة التي يبصرها حسيسين وهو الراوي الرئيس في الرّواية، والخيال الحالم الأسطوري ممثلا في شخصية (حنا) جدة حسيسين .

راوية حكايات جنانها الخالدة (الأندلس)، وليقارب بين واقع الجزائر في التسعينات وحادثة اعتقال دون كيشوت « **سأحدثكم عن دون كيشوت ...**»[1]، ولإثراء هذه التقاطعات ذهب الكاتب إلى إدخال عدة أساليب أدبية مأخوذة من أنواع أدبية بعينها، مثل التداخل مع الحكاية الشّعبية، حيث يسترجع الرّاوي مرحلة سابقة .

كما استخدم الكاتب أسلوبا حديثا أثناء قصه، وهي تقنية الميتاقص، موجها الكلام لمتلقي الرواية « **أرجوكم لا تقاطعوني ، دعوني أولا أنتهي من دفع هذا الصمت المفروض علي كالقيامة** »[2]، يتداخل هذا الأسلوب في القصة مع أسلوب الحكاية الشّعبية، التي كان في قديم الزمن يضطلع بها كبير السن في القبيلة أو الجدّ أو الجدّة في العائلة، حيث يجتمع السامعون حول الرّاوي الذي يلجأ إلى أسلوب التّشويق، وهذه الجلسة كانت من بناء خيال الراوي الوحيد الغريب، وهذا الغرض التنفيس عن وحدته من التداخل الأسطوري الذي نجده في الرواية، أسطورة ' الموريسكي ' الذي عض على يده من حرقة التهجير من بلده غرناطة، فلم يحمل من أرضه إلا لدعة مسمومة، وكتاب السر الكبير الذي كان الوحيد القادر على فك طلاسمه و أسراره .

واستطاعت الرّواية أن تتوغل في منحنيات عدّة، بين أسلوب الوعي لدى الراوي " دون كيشوت" وتعدد الرواة في الرواية لإضفاء تلك الواقعية التي يتميز بها أسلوب اليوميات. كما نجد تداخلا بين السير والتراجم، وظهر ذلك بشكل جلي في الحديث عن شخصية الكاتب الكبير والرحالة والأسير " ميغال دي سيرفانتيس " وبعدها سيرة الشاعر " رايتار " وسيرة الأسير " شطاين "، إذ تستعيب الرّواية هنا بالتّاريخ وتحوّله إلى محكي، يقوم بدور كبير في تحريك أحداث الرّواية وإعطائها جماليتها .

فتتساوى الأحداث المروية (تاريخيا) مع اللحظة التي يعيشها الصحافي " دون كيشوت " وحسيسين اللذان يعملان على نفض الغبار على بعض الأشياء والأماكن، ليحاول من خلال التّاريخ أن يعيد الأماكن معالمها رغم المسخ الذي تعرضت له « **كل شيء اندثر حتى الأماكن الرمزية غطتها البنايات العالية، لتصبح المدينة كيانا بدون ذاكرة، عقلية المحو والفراغ سحبت كل شيء في إثرها** »[1].

---

[1]– واسيني الأعرج، حارسة الظلام، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001، ص 15.
[2]- المصدر نفسه، ص 15 .
[1]– واسيني الأعرج، حارسة الظلام، ص 192.

إضافة إلى ما تقدّم ذكره من تداخلات بين الرّواية وأجناس أخرى، نجد التّداخل مع الرسائل والأغنية الشّعبية والتّصريح الصحفي، مما لا يتسع المقام لذكره، حيث تعدّدت الأجناس الأدبية في هذه الرّواية، بالإضافة إلى تعدّد السّاردين وبالتّالي تعدّد الأصوات واللّغات، ولكن ما يجمع بينهما كلها هو النبرة الانتقادية الجريئة والساخرة للواقع المأزوم والرّغبة في تغييره.

وعليه نقول إن **واسيني الأعرج** أفاد من التراث واستعار تقنيات من آداب أخرى وهو دليل على روح التّجريب لدى الكاتب، وهذا ما يفسر تعالق نص " حارسة الظلام " مع نصوص آداب أمريكا اللاتينية والرّواية الغربية على نحو ملموس مثلما نجد ذاك في استحضاره لنصوص مجلوبة قصدا ك " دون كيشوت "، " لسسرفانتس " و" كارمن " وهذا ما جعل نص " حارسة الظلام " يجر معه أنساقا شتى في لغته ومفرداته.

حرص **فواسيني الأعرج** في معظم كتاباته على الإفادة من التّاريخي في أغناء تجربته الرّوائية، مازجا بين السّرد التّاريخي والروائي، وكأنّه يريد أن يؤكّد على أنّ الكتابة الرّوائية تتماهى مع الكتابة التّاريخية. وأيضا كتاباته تبنت التّجريب من خلال اشتغاله على التراث وخاصة الجزائري منه مازجا بين الأجناس الأدبية متنقلا بين النّثر والشّعر، كاسرا وتيرة السياق المألوف .

فالرّواية الجزائرية، حسب الباحثين، راهنت على مبدأ الانفتاح والتعدّد الخطابي والأسلوبي لاستيعاب بنيات جديدة واحتضان لغات مختلفة لإدماجها داخل النص، وقد جاءنا الإنتاج الأدبي في هذه المرحلة التي شهدتها الجزائر مسكونا بروح وجودية يملأها الاغتراب والعبث واللاجدوى من الحياة نفسها، وباتت الفوضى هي الحقيقة الوحيدة، كيف لا وقد أصبح الإنسان وسيلة لتحقيق غايات أخرى.

الفصل الأول :

التجريب على مستوى المتن الحكائي

1_ استحضار الخطاب السياسي.

2_ استدعاء التاريخ.

3_ القضايا الفلسفية.

يضع الباحث الشكلاني الروسي **توماشفسكي** مصطلحين خاصين بالعمل القصصي أو الرّوائي هما المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ويحدّد الأوّل في مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والثّاني يتألف من الأحداث نفسها ويراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي، ومنه يتعلّق التّجريب على مستوى المتن الحكائي (أو الحكاية) بالمضمون السّردي المتمثّل في الأحداث المتتابعة للقصّة أو الرّواية كما جرت في الواقع أو المتخيّل, وهي المادة الأوليّة للحكاية في أي عمل درامي تتجسد أساسا في متواليات أو برامج سردية تنجزها شخصيات رئيسة أو ثانوية حقيقية أو خيالية، وبعبارة أخرى نركّز في تحليلنا الآتي على الجانب التيماتي لكونه يرتبط بالأحداث والشّخصيات في الحكاية دون مراعاة لكيفية ورودها في النصّ الرّوائي.

ظهرت الرّواية كفن خصب يتمتع بالحريّة والبعد عن قيود الزمان والمكان، فعرفت الانطلاقة الحتمية لتيمات الهامش أو المسكوت عنه واحدة تلو الأخرى؛ فقد خاضت الرّواية في غمار السياسة وكشفت عن الأغراض الخفيّة للمتحدثين باسم السّلطة والشّعب، كما هو الحال نفسه مع تيمة الدين والجنس، إذ تناول الأدباء تيمة الدين لإزاحة التّضليل عن المقدّس وفكيك الخطاب الديني الأصولي، أما طابو الجنس فسعى« **لتحقيق الذات مقابل العجز الذي يعيشه في مجتمعه، كما كان محاولة لامتلاك الآخر مقابل الامتلاك الذي مارسه الغرب من خلال الاستعمار**»[1].

فقد أصبحت الرّواية المعاصرة لا تخلو من التعرض للثالوث المحرّم، فهي المتنفس الذي يمكّن المبدعين من التّعبير عن هواجسهم والتّصريح بما يختلج بداخلهم ولا يمكنهم البوح به في مقامات أخرى لاعتبارات اجتماعية أو سياسيّة أو دينية.

ومثلما استطاعت الرّواية العربيّة أن تفكّ الحصار عن موضوعاتها وتعلن عن الجانب الخفي من حياة شعوبها، استطاعت الرّواية الجزائرية المعاصرة هي الأخرى أن تتسلل إلى المواضيع المسكوت عنها، وتثور على الأوضاع السّائدة وترفع الستار عن الانتهاكات السياسية والجنسية والدينية التي ترتكب في حقّ المستضعفين.

لكن الأمر يختلف عما عرفته الرّواية الجزائرية في فترتي السّبعينيات والثمانينيات حينما وقعت بعض الأعمال التي بنت عوالمها المتخيّلة معتمدة على المرجعية السياسية بشكل محوري في مأزق الخطابية والمباشرة، وعلو النعرات الأيديولوجية، الأمر الذي قد يفقد الأعمال حيويتها وشاعريتها. وهذا ما جعل الروائي "ستندال" يقول: «السياسة في عمل أدبي مثل طلقة مسدس وسط حفل موسيقي، عالية الصوت وسوقية إلى حدٍ ما». إنّ

[1]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2000، ص 46 – 47.

هذه العبارة تشي بحالة من الضعف التي تخلقها الأفكار السياسية المجرّدة أو المهيمنة في النصّ الأدبي المتخيّل والتي قد تبعده عن شاعرية العالم الحكائي[1]

فبضغط من الظروف التي كانوا يعيشونها، اتجه الرّوائيون لطابو السياسة محاولين اختراق الأسيجة المحيطة به، فانتقدوا الأنظمة الدكتاتورية المستبدة في تسيير شؤون شعوبها ورصدوا مظاهر الخراب الاجتماعي الناتج عنها معتمدين مخاتلة فنّ الرّواية للخوض في المواضيع المحظورة لما يوفره من حماية لهم، وعلى سبيل التّمثيل نذكر الرّوائي الجزائري **أمين الزاوي** في نصه الأدبي "صهيل الجسد" الذي يبيح المحظورات الدين والجنس والصراع الطبقي، في رؤية جمعت بين جدلية الخفاء والتجلي بشكل يسمح بالتمييز بين الحقيقة والزّيف سواءً على رقعة العمل الأدبي أو على رقعة الحياة، وظهر المسكوت عنه من المسائل الجنسية والتعليقات الدينية بشكل صارخ قد يصدم القارئ خاصة عند استحضار مرحلة الطفولة، فالطفل عادة لا يضع الحواجز المعقّدة أمامه قبل أن توضع رغما عنه بعد مرحلة النّضج والفهم . إنّ الراوي / الحفيد / الكاتب يعتمد السيرة الذّاتية ولكنّها سيرة ذاتية تنطلق من وعي آخر.[1] يبدو أنّ براءة الطفولة كانت قناعا للرّوائي، وكأنّه حينما أراد أن يسترجع الأحداث التي عايشها وترسخت في ذهنه عمد إلى إيراد بعضها على لسان طفل بريء لا يفقه شيئا مما يدور حوله، فحكاها بعفوية وسلامة بعيدا عن الحذر والخوف من المحاكمة.

1_ استحضار الخطاب السياسي:

التجأ الرّوائيون الجزائريون لطابو السياسة وسردوا الفساد السياسي-الاجتماعي لما تمنحه الرّواية الجديدة من فسحة لنقد المكرّس وتجاوز المحظور وقراءة الرّاهن المتغيّر من منطلقات فكريّة مختلفة وأدوات فنيّة عدّة، وهناك من ذهب إلى اعتبار الرّوايّة "التّعبير الثّقافي الأوّل" عن التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافية.[2] في الجزائر وفي العالم العربي بأسره، فغالبا ما تغوص الرّوايّة في بنية وعي المجتمع وتستهوي الوقوف فكريًا عند جدلية الصراع بين السّلطة والقوى الثّورية، وما يستتبع ذلك من عمليات قهر وقمع حينا، وحينا آخر عمليات تخوين وتدجين .

---

[1]_ سيندال نقلا عن سهام أبو العمرين، الخطاب السياسي في رواية " فوق الأحزان "، 12 نوفمبر 2019.
http://hadfnews.ps/post/61756

[1]– ينظر: مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص 46 – 47 .

[2]- ينظر: ملتقى الرواية الأول يناقش الخطاب السياسي في الأعمال الأدبية، 01/05/2016

https://middle-east-online.com/

ونذكر في هذا السياق، الصدام مع رؤية السّلطة السياسية، رواية أصابع لوليتا **لواسيني الأعرج** التي عادت إلى أوّل رؤساء الجزائر بعد الاستقلال أحمد بن بلة(بابانا)، كان مناضلا في صفوف جبهة التّحرير الوطني أقنعه هواري بومدين (العقيد) بقبول مسؤولية الرّئاسة وضمن له دعم الجيش ثم انقلب عليه في جوان 1965 ووضعه في السجن، بحجة انحرافه عن مبادئ الثّورة التّحريرية، ودامت مدّة اعتقاله خمسة عشرة سنة(15). ونتبيّن من خلال طرح الكاتب أنّ الخلاف بين السياسيّ والعسكريّ، الذي نشب في فترة الثّورة وقتل على إثره **عبان رمضان** وآخرون، لا يزال قائما وأنّ الجيش استولى على السّلطة في الجزائر منذ ستينيات القرن المنصرم إلى يومنا هذا.

فلم يكن طابو السياسة حكرا على الكاتب الرجل. بل إنّ الكاتبات الجزائريات طرقنه أيضا، فها هي **أحلام مستغانمي** تخوض فيه وتفضح حكام الجزائر (بعد الاستقلال) لأنّهم استأثروا بخيرات البلاد لأنفسهم، وتفننوا في قمع شعبها، تقول على لسان السّاردة : « **ها هم هنا، كانوا هنا جميعهم كالعادة ... أصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول ها هم هنا وزراء سابقون ... ومشاريع وزراء ... سراق سابقون ... ومشاريع سراق ...**»،[1] عددت السّاردة أوصاف الأطراف التي تراها سببا في تخلف الأوضاع، ومعاناة الجزائريين دون أن تغرق في التّفاصيل مكتفية بنقاط الحذف التي تخفي الكثير بين طياتها.

يمكن القول بأنّ القناع في الرّواية العربيّة بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، كان ضرورة حتمية لكسر الطابوهات السياسية، لجأ إليه الكاتب لينتقد الواقع بلغة ملتوية تخفي أكثر مما تظهر، من خلال السّرد الذي يوفر حريّة كبيرة لممارسة التنكّر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة، ومن المعلوم أنّ توزيع نظام القيم يتصل بالسّلطة بأشكالها المتعددة الثّقافية والاجتماعيّة والسياسيّة، وسوء ممارسة السّلطة يطوّر دائما قيما سلبيّة، تجد من يسعى لانتهاكها وهذا ما يجسّده الفاعلون في النصوص الأدبيّة، للاحتيال على عملية الإقصاء والاستبعاد التي يمارسها الحاكم ضدّ المحكومين، يلجأ هؤلاء الكتّاب إلى المواربة والإلماح لوضع معيّن يقع في المناطق المعتمة [1]، وبالتّالي تحطيم القيود التي كبّلتهم ردحا من الزمن.

تمثّل السياسة محورا فكريا في رواية هلابيل **لسمير قسيمي**، حيث قام الكاتب بتعرية المسكوت عنه ودخل منقبا عن خباياه ومستلهما إيديولوجيته، ولم تعد مسألة الصحراء الغربية موضوعا ممنوعا مثلما كان الحال عليه في السنوات الماضية، وكانت تسوية

[1]-احلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب ، ط2 ، لبنان ، 2008 ، ص 355 .

[1]-ينظر: عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية -بحث في تأويل الظاهرة الأدبية-، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر 2005، ص 20.

القضية مطروحة منذ عام 1965 على طاولة الأمم المتحدة، تحت بند تصفية الاستعمار، وهي ليست وليدة عام 1975 تاريخ إعلان المغرب عن أحقيته بها بعد خروج المستعمِر الإسباني منها وعليه تثير شخصيات رواية هلابيل هذه المشكلة المزمنة، حيث يقول حبوب وهو صحراوي يعيش في مخيمات السمارة (من مدن الصحراء الغربية)، معبّرا عن وجهة نظره حول تلك الوعود الكاذبة لمجلس الأمن الدولي المتواطئ مع النّظام المغربي: « **تقرر عقد المؤتمر العاشر للبوليساريو بمخيم السمارة، كانت الأجواء مشحونة بين الصحراويين الذين بدؤوا يشعرون بلا جدوى انتظار ما لن يأتي .**»[2]

ويقول في موضع آخر : « **كما كان مقررا، انقضي المؤتمر للبوليساريو على لا شيء، رحلت البعثات الصحفية ومعهم ممثلو الأمم المتحدة .**»[3] وكأنّه يعلم نتيجة المؤتمر قبل الإعلان عنها وهذا صادر عن فقدانه الأمل نهائيا خاصة بعد ما آل إليه وضع سكان الصحراء الغربية من شقاء وعذاب وتبخّر أحلامهم لمجرّد انتخاب رئيس جديد للجزائر والذي كان صديقا للملك المغربي (الحسن الثّاني)، يقول : « **...بعد انتخاب رئيس جديد للجزائر قيل إنه يكنّ مودة خاصة للملك المغربي، كان الجميع يشعرون بدنو نهاية القضية الصحراوية، ولكن ليس على ما تمنوه، فقد كان يظهر لهم أن الرئيس الجديد جاء ليقلب كل شيء: أسطورة العسكر، الإرهاب والفقر ومع هذه كلها قضية الصحراء الغربية ».**[1] ويجسّد المقطع حقيقة يقوم عليها العالم اليوم وتكمن في تأثير طبيعة العلاقات بين الرّؤساء (توافق ، اقتصاد ...الخ) على مصائر الشّعوب والدّول، فالصداقة بين حاكمي الجزائر والمغرب تجعلهما يتجنبان إثارة مشكل الصحراء الغربية تحسبا لوقوع توترات تعكر صفو الصداقة، أما حالة الاضطراب فقد يدفع بالجزائر إلى مساندة سكان الصحراء الغربية ومساعدتهم. هذا من جانب ومن جانب آخر فالأمم المتّحدة لا تسرع في اتخاذها الإجراءات اللازمة بخصوص الشّعوب المضطهدة والفقيرة ولا تعمل لها حسابا. لنستنتج من كلام حبوب أنّ الأمم المتّحدة لا تكترث إلا بالدول التي تهدّد مصالح الولايات المتّحدة الأمريكية وتقاوم سيطرتها كالعراق وكوريا وإيران نظرا لوقوع الهيئة تحت قبضتها وخضوعها لهيمنتها، ومنه فلا تبادر الأمم المتّحدة بالحلول الملائمة للقضايا العادلة الأخرى التي لا ترى فيها الولايات المتّحدة منفعة تستدعي الرّعاية والاهتمام والتكفّل.

إنّ اختلاف الدّول المحيطة بالصحراء الغربية على مستوى التوجّهات السياسية والمصالح أدى إلى تعميق المشكلة وظهور النزاعات وانتشار اللااستقرار. بالإضافة إلى ذلك، يؤكّد

[2]-سمير قسيمي، هلابيل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم الناشرون ، ط1 ، الجزائر ، بيروت، 2010، ص 62.
[3]-المصدر نفسه، ص 66 .
[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 62.

الباحث **غالي الزبير**، أنّ موقع الصحراء الممتد على طول الواجهة الغربية للساحل الأطلسي منحها موقعا جيو-استراتيجيا مهمّا، والمعروف في الجغرافيا السياسية أن المناطق الساحلية تحظى بمكانة خاصة مقارنة بالأقاليم القارية الأخرى، هذا إضافة إلى «الإمكانيات الهيدروكربوراتية للصحراء الغربية التي مازالت محلّ دراسة وتقييم ولكن من المؤكد أن الصحراء الغربية تضم ثلاثة أحواض رسوبية تمتلك المؤهلات الجيولوجية والتركيبية التي تضعها في مصاف الأحواض البترولية».[1]

الأمر الذي جعل الصحراء الغربية تحظى باهتمام الشركات البترولية العالميّة في السنوات الأخيرة وقد بلغ هذه الاهتمام مرحلة متقدّمة، حسب **غالي الزبير**، بتوقيع الحكومة الصحراوية على تسع اتفاقيات مع شركات بترولية بريطانية واسترالية وجنوب إفريقية وغيرها مقابل تخلي الشركات التي استقدمها المغرب للتنقيب في المياه الإقليمية الصحراوية عن نشاطاتها مما مثل معركة أخرى للصراع الصحراوي المغربي، لتزداد حلبة الصراع المتواصل منذ أزيد من ثلاثين سنة حدّة[2].

فالقضية إذن قضية مصالح اقتصادية، والعلاقات بين الدّول قائمة أساسا على منطق التبادل، فمنذ انسحاب إسبانيا من الصحراء الغربية في عام 1975 أصبحت هذه الأخيرة محلّ نزاع بين موريتانيا التي طالبت بالجزء الجنوبي بدعوى وجود تشابه كبير بين تقاليد بوليساريو وتقاليد موريتانيا، المغرب الذي رفض تقسيم أراضي الصحراء الغربية واعتبر أنّ كلّ الصحراء جزء لا يتجزأ من وحدته الترابية. وظهر البترول في المنطقة ليزيد الصراع تعقيدا «إنها اللحظة التي تتواري فيها كل المبادئ والشرائع خلف غبار كثيف تثيره مؤسسات رأس المال الجشع الذي يصبح مستعداً ليس للدوس على حقوق ومصالح الآخرين، بل تصفيتهم إذا دعت الحاجة»[3]. فأين الصحراء الغربية من مبدأ تقرير المصير؟

---

[1]- السالك مفتاح، البترول في الصحراء الغربية جبهة جديدة في نزاع قديم متجدد ..!؟ الحوار المتمدن، العدد: 1789
08 /01/ 2017 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=85392

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

2_ استدعاء التّاريخ :

ارتبطت الرّواية العربية الحديثة بالقضايا الإنسانية ومشاكلها واهتماماتها، وارتبطت أكثر بالواقع المعيش، وتطوّرت أساليبها الفنية، واتسع مجال التّجريب فيها، فاستفادت من الموروث الحكائي القديم وانفتحت على الحضارة الغربية، وحتى عودتها إلى التّراث أو التّاريخ لم يكن الهدف منها الابتعاد عن الواقع المعيش بقدر ما كانت تسعى إلى إسقاط أحداث التّاريخ على هذا الواقع وإعادة بنائه وفهمه.

والتّاريخ باعتباره مكوّنا من مكوّنات التّراث أصبح رهانا تستند إليه الرّواية المعاصرة، على الرّغم من صعوبة توظيفه وتمثّل أشكاله، وصعوبة المهمة تكمن في أنّ النصّ الرّوائي الذي يستند إلى التّاريخ في متنه الحكائي، تكتنفه مرجعيتان متباينتان ويتنازعه طرفان يتعالقان أحيانا ويفترقان أحيانا كثيرة، يتعالقان لأنّ كلّ منهما يعبّر عن واقع ويعيد تشكيله عن طريق اللّغة، ويختلفان في طرقة بنائه وإعادة تشكيل هذا الواقع داخل النصّ: « **إن الرّواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقتضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدولة وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائي من قبيل : نمط القص المفضي إلى الانفراج، والتبئير على شخصية أو أكثر،وإدراج العناصر من منظور واحد.**»[1] فالتّاريخ يروي ما مضى بأسلوبه التّسجيلي، ويمثّل "المادة الخام" أو "المتخيلة"[2] المفتوحة على قراءات متعددة، والتي يستند إليها الكاتب لبناء نصه الرّوائي.

ويشير **جورج لوكاتش (George Lukacs)** في كتابه الرّواية التّاريخية إلى «**أن ما يهم في الرواية التاريخية، ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعوري للناس، الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا و يشعروا و يتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي** »[1] . فالرّوائي لا يعكس بالضرورة حقيقة واقعية أو تاريخية مهما حاول نشدان ذلك بل إنه يعبّر في منجزه الإبداعي عن آرائه الشخصية التي تعكس أولا و أخيرا إيديولوجيته.

---

[1]-ميلاد فايزة ، سيرة الأمير عبد القادر الجزائري، في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج .http://www.jozoor.net/main/modules.php?name=news&file=article&sid=786

[2]-ينظر: واسيني الأعرج مدارات الشرق بنيات التفكك والاحتراق، . http://www.nizma.com/articles.php?id=436

[1]-جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دط، دار الطليعة، بيروت، 1978،ص46.

بالعودة إلى التّاريخ في الرّواية العربيّة ليست ظاهرة جديدة، بل إنّها ارتبطت به ارتباطا وثيقا منذ نشأتها، وظلت وفية له « **حتى مطلع القرن العشرين الذي شهد تحولات جذرية تغيرت معها مفاهيم سابقة كانت سائدة لانحسار دور الفرد في صنع التاريخ، وتخلخل القيم الأخلاقية والاجتماعية وتعقد الحياة، وقد وجدت هذه المتغيرات صدى لها في الرواية الغربية التي تغيرت نظرتها إلى التاريخ، فاحتقرته، وأنكرته، وألغت الشخصية، واستبدلت بها الرقم، وحطمت خط السيرورة التاريخية** »[2].

والحال نفسها مع الرّواية العربيّة في طور نشأتها إذ كتب **جورجي زيدان**(1861-1914) **وسليم البستاني**(1848-1884) وغيرهما الرّواية التّاريخية، التي كان الهدف منها التّعريف ببطولات السلف ومآثرهم للاقتداء بهم وتغذية النزعة القومية العربية، على غرار ما كانت تهدف إليه نظيرتها الأوروبية التي: « **ظهرت في الحقبة الرومانسية الممتدة على نهايات القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لأجل البحث عن البطل القومي الذي توسل من خلاله كتاب هذا النوع من الرواية إلى تمجيد النزعة القومية وبث روح جديدة في شعوبها لأجل المساهمة في بناء الهويات القومية الجديدة التي بدأت في الظهور مع التحولات السياسية الكبرى التي شهدتها أوروبا** »[1].

واختلف حضور التّاريخ في الرّواية العربيّة منذ بداياتها في القرن التّسع عشر إلى مطلع الألفية الثالثة، فالرّواية التّقليدية مع **جورجي زيدان** مثلا كانت تتخذ: « **التاريخ مادة السرد، مع إعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية، بهدف خلق المتعة والتشويق وشد القارئ إلى متابعة الرواية** »[2] وانحصر هدفها بين التّعليم والتّسلية والتّرفيه، ذلك لأن مقصد **جورجي زيدان** متعلق بالتّاريخ لا بالرّواية، وتغيّرت النّظرة إلى التّاريخ بعد ذلك مع **نجيب محفوظ**، إذ تحرّرت الرّواية من الوثيقة التّاريخية وأخذت بعدا حضاريا إنسانيا « **يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته** »[3]

ولعلّ الاستلهام من التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، وبخاصة من التّاريخ هي محطة أخرى من محطات التّجريب الرّوائي أدت إليها ظروف وأسباب مختلفة فكريّة وثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة وفنية كثيرة، وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام باعتبارها تستجيب لأسئلة الكتابة التي تبحث أساسا في الهويّة، وتحاول فهم الواقع وبناء المستقبل المأمول انطلاقا

---

[2]-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دط، 2002، ص 105.

[1]–ميلاد فايزة ، سيرة الأمير عبد القادر الجزائري، في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج http://www.jozoor.net/main/modules.php?name=news&file=article&sid=786

[2]-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 105.

[3]-عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية ؟ مجلة فصول، المجلد 16، العدد 03، شتاء 1997، ص65

من عمل فنيّ يتكئ على التّاريخ. لذلك قد يبدو اليوم من المتجاوز طرح السّؤال: هل الرواية تاريخ ؟ أو ما الفرق بين الرّواية التّاريخية والتّاريخ ؟.

إنّ التّاريخ أو السجل التّاريخي يطلعنا على مجموع الوقائع التي جرت في الماضي البعيد أو القريب، ويكون بمثابة مادة للكتّاب الذين يعيدون قراءتها ويستمدون منها أحداثا وشخصيات وتفاصيل في صورة حيوية تجذب مختلف الفئات في المجتمع، فإذا كان المؤرخ يهتمّ بتقديم "جثة" التّاريخ محاولا تشريحها وفهمها، فإنّ الرّوائي يحرّك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين النّاس ويتفاعلون معه.[1]

فالرّواية التّاريخية عمل سرديّ فنيّ لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التّاريخ، بل قد تصير من أهمّ المصادر التّاريخية كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية والحضارية، وحياة الأفراد وعلاقتهم بمن يسير شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع، والتي يكون السجل التّاريخي الرسمي الجامد قد همشها أو تجاهلها بقصد أو دون قصد. ويمكن للرّوائي أن يعود إلى هذا السجل كمصدر توثيقي فيقارن ويختار، طالما هذا التّاريخ هو سيرة الأفراد والشّعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم، فيأتي الرّوائي إلى هذا الموروث المتنوع ويستفيد من كل جزئياته الظاهرة والخفية، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة به تتناسب وشروط عمله الفني، ومن الكتّاب العرب المعاصرين الذين وظفوا التّاريخ بقديمه وحديثه نجد: **إدوارد الخراط، جمال الغيطاني، عبد الرحمان منيف، بن سالم حميش، أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، وغيرهم .** فهؤلاء المبدعون شدّدوا على النّقاط التّالية :

- مراجعة التّاريخ الرسمي الجاهز والاهتمام بالمهمشين والمغيبين .
- عدم الاكتفاء بالمكتوب الرسمي أو الهامشي. بل الأخذ بالشفوي والمرويات الجزئية أو الكاملة التي ترمّم أو تضيء أوتنقض النصّ المكتوب.
- إكتناه التّاريخ للأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل[2]. فأبرز الموضوعات التي هيمنت على الخطاب الرّوائي العربي المعاصر، موضوع التّاريخ ومن خلال رصد مسار هذه العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، يمكن أن نقول إنّ رواية هلابيل من الرّوايات التي ناوشت التّاريخ واستقت منه تاريخ الجزائر من 1830 إلى 1849، منذ أن وضعت فرنسا أقدامها على أرض الجزائر، مع ذكر بعض الشّخصيات التّاريخية مثل: **الأمير عبد القادر، الداي حسين، والمترجم الفرنسي دي لاكروا .**

[1]-ينظر: قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التاريخ كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، ط1 الكويت، 2009، ص76.
[2]-ينظر: نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق،2003، ص142.

وعليه وظّف **سمير قسيمي** في رواية هلابيل التّاريخ، وبالتّحديد حقبة الاستعمار الفرنسي، حيث استحضر شخصية المترجم الفرنسي المعروف **سيباستيان دي لاكروا** فروى على لسانه الأحداث التي جرت في الماضي، وورد ذلك على شكل اعترافات قدمها **دو لاكروا** أمام اللجنة الإفريقية، فعاد **قسيمي** إلى اللجنة التي أقيمت سنة 1833، تحت رئاسة الملك الفرنسي **لويس فليب(1773-1850) Louis Philippe**، فصرح فيها **دي لاكروا** بالنوايا السيئة لفرنسا التي تدعي نشر الحضارة في الجزائر والقضاء على أسباب التخلّف، وكشف أيضا عن تلك الجرائم التي ارتكبتها ضدّ الشّعب الجزائري، كمجزرة العوفيّة(1832) التي سكت عنها التّاريخ الفرنسي، وذلك بقوله :

«**أقول لكم أن الحضارة التي حملناها من فرنسا إلى هنا، لم تكن إلا شعارا تافها لطخناه بدماء أبرياء، لم يحملوا حتى السلاح في وجوهنا، وإن حملوه ففرنسا أعلم من غيرها بشرف المحارب الذي يجب أن يصان حتى بعد هزيمته، فما بالكم سيدي الجنرال بما أصبح جنودنا يقترفوه من تنكيل ومذابح باسم الشريفة فرنسا التي تبرأ منهم**»[1].

والأمر الذي شدّ انتباه **فارس بوحجيلة** في دراسته الموسومة ب: رواية "هلابيل" لسمير قسيمي: حين يُقحم القارئ في طلب الحقيقة، هو إسناد المجزرة الفظيعة المرتكبة من قِبل قوات الاحتلال لجزائري خائن يدعى أحمد بن شنعان وإلقاء مسؤولية إبادة قبيلة العوفيّة بأكملها على عاتقه والتي أودت بعشرات الآلاف دون تقديم إثبات أو دليل ملموس، «**فإدخال شخصية الخائن "أحمد بن شنعان" في القصة وتحميله مسؤولية التحريض على المجزرة والترغيب فيها دون شواهد تاريخية ثابتة لا يعتريها الشك والزيف أمر في غاية الخطورة، لأنه يعطي الفرصة لإلقاء اللوم على أطراف أخرى غير المعتدي!!** »[1].

وبعد هذه الشهادة اختفى **دي لاكروا** عن أعين الفرنسيين، وقام بتغيير اسمه ومظهره الخارجي، بعد أن التقى **بالداي حسين** وأمره بأن ينقل الوديعة إليه، ثم وصف لنا **دي لاكروا** تلك الأعمال التي قام بها **الداي حسين**(1773-1838) وهو برفقته معلنا عن ذلك بقوله : « **أما الذي أدهشني بالفعل تلك العبقرية التي أبداها الداي حسين، حين توجه إلى مسلح، نصب مدافعه الصغيرة وبعث المدفعية التي غنمها في هجومه على مؤخرة الجيش، ليصبح الفرنسيون بينه وبين أسوار المدينة، ولما خشي أن تكون دفعات المدينة غير كافية، أرسل إليها جزءا من الجنود الذين دخلوا المدينة ليلا من جهة صعبة**

[1]–سمير قسيمي، هلابيل، ص129 .

[1]–فارس بوحجيلة، رواية "هلابيل" لسمير قسيمي: حين يُقحم القارئ في طلب الحقيقة، مجلة أصوات الشمال، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=13054

لم تكن محروسة »،[2]ولقد أعجب **دي لاكروا بالداي حسين** وعمل بما طلب منه، حيث آمنه هذا الأخير على عائلته، وطلب منه أن يحميها وأن يحمل تلك الوديعة إلى المنعة.

وظف **قسيمي** شخصيات تاريخية تحمل دلالات عميقة، اختلط فيها الواقع بالخيال، حيث تجلى الخيال أثناء جمعه لتلك الشّخصيات التّاريخية بواسطة الوديعة التي أراد **قسيمي** أن يجعل منها قصة واقعية، ومنه يمكن القول بأنّ : « **الشخصيات التاريخية قد لعبت دورا توجيهيا ومركزيا، في أبعاد الأحداث التاريخية حين تعاملت معها وظهرت في البناء الروائي العام عند المؤلف، كشخصية تاريخية مستقلة أكثر من كونها شخصيات فنية فاقدة لأراء أنها الطبيعة الحرة والموضوعة »**[1]

ولم يكتف **قسيمي** بشخصية **دي لاكروا** بل أشار أيضا إلى **الأمير عبد القادر**(1808-1883) وإلى ذلك العداء الذي كان بينه وبين **الداي حسين**، إلا أنّ الدين الإسلامي جمع بينهما، فلم يرغبا في الإفشاء بما في الوديعة، لنتساءل الآن: لماذا اشتغل **سمير قسيمي** على السنوات الأولى من احتلال فرنسا للجزائر في حين أنّ عدد من الرّوائيين الجزائريين يستأثرون توظيف ثورة 1954 فمنها تتوالد حكاياهم ومنها تتناسل سرودهم؟ علما أنّ الجزائر تفتقر إلى الأرشيف الخاص بظروف الاحتلال وجزئياته ومناخاته. هل كان ذلك بدافع الخروج عن السّائد أم أنّ القضية تتعلق بأسئلة لا تزال عالقة حول ظروف الاحتلال؟ ثمّ لماذا ركّز على شخصيتين تاريخيتين جزائريتين **الداي حسين والأمير عبد القادر**؟ هل لأنّهما تنتميان إلى المرحلة التّاريخية ذاتها(فترة الاحتلال) أم أنّ هناك عناصر تجمع بينهما كمقاومة الاستعمار الفرنسي مباشرة بعد استيلائه على الأراضي الجزائرية؟ الأوّل دامت مقاومته21 يوما، والثّاني عشرين عاما، وانتهى كلاهما إلى الاستسلام والمنفى.

تباينت الآراء حول موقف العثمانيين من الاحتلال الفرنسي للجزائر، ففي الوقت الذي نجد فيه من يقول بأنّ العثمانيين سلّموا الجزائر لفرنسا ورحلوا بعدما أمّنوا سلامة الداي (حاكم الجزائر) وعائلته وحاشيته وممتلكاتهم، يرى المؤرخ **نصر الدين سعيدوني** أنّ العثمانيين لم يكونوا يحكمون الجزائر أصلا، ولا علاقة لهم أبدا بسقوط الجزائر في يد فرنسا، بل إنّهم دافعو عنها، يقول إنّ الجزائر« **انفصلت نهائيا عن الحكم العثماني سنة 1711 ميلادية، ولم تعد لها علاقة بالباب العالي، بل إنها وقعت أكثر من 300 اتفاقية مع دول أوروبية بصفتها دولة ذات سيادة»**[1]

---

[2]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 176 .

[1]-نواف أبو ساري، الرواية التاريخية، بهاء الدين للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2003، 192.

[1]-نصر الدين سعيدوني، نقلا عن تسليم الجزائر لفرنسا .. لغز الداي حسين 07 مارس 2018.
https://www.maghrebvoices.com/a/algeria-ottoman/422837.html.

فيما يذكر **محمد بن مبارك الميلي** في كتابه تاريخ الجزائر في القديم والحديث وثيقة مؤرخة في 05 يوليو 1830، اليوم الذي سقطت فيه الجزائر، جاء فيها: «**تسليم حصن القصبة وكل الحصون الأخرى التابعة للجزائر إلى الفرق الفرنسية في منتصف نهار يوم5 جويلية- يتعهد القائد الأعلى للجيش الفرنسي بضمان حرية داي الجزائر وعدم المس بثرواته الشّخصية - الداي حر في أن ينسحب مع عائلته وثرواته إلى المكان الذي يختاره**»[2]. وتمّ الاتفاق، حسب **مبارك الميلي** بعد أن أدرك **الداي حسين** أنّه لم يعد في إمكان مدينة الجزائر أن تصمد أمام القوات الفرنسية التي اجتاحت السواحل ووقعت المدينة تحت تهديد المدافع الفرنسية.

وتبعا لذلك نقول إنّ رواية هلابيل تعتمد على التّاريخ كمرجع لها، باعتبارها تعالج جملة من الأحداث التي وقعت في فترة زمنية محدّدة، وبالرّغم من بسط التّاريخ لسلطته على لغة الرّواية وأحداثها، إلا أننا لا نشعر بتلك الفجوة بين ما هو تاريخي وما هو فني، ولا نشعر بالحدود الفاصلة بينهما، بل إنّهما يتعالقان وينصهران معا، ليكوّنا نصا سرديا يقول التّاريخ بطريقة فنية لا تاريخية .

3_ القضايا الفلسفية:

حقّقت الرّواية الجزائرية المعاصرة قطيعة معرفية وفنية مع رواية البدايات، الحافلة بالمباشرة والوقائعية. وأصبحت اليوم مغامرة وتجريبا، ومستودعا للأفكار والتأمّلات الوجودية والرؤى العميقة في الواقع والإنسان وصراعاته الدّاخلية والخارجية، واتكأت على الفلسفة وأسئلتها وقضاياها وأهمها الهويّة والحبّ والحريّة والاغتراب والسّلطة وثنائية الأنا والآخر أو الشرق والغرب إضافة للقضايا الجمالية والقيم الإنسانية، فعكست أفكار الرّوائي أو مناخ العصر ومزاجه الفلسفي.

تعدّ رواية هلابيل **لسمير قسيمي** من بين الرّوايات المفتوحة التي يجب أن نقرأها قبل أن نقرأ عنها، كما هو الحال بالنّسبة للرّواية الفلسفية، فهي : « **تغوص في الجذور الهوياتية للمجتمع المغاربي، وبخاصة في بعدها الديني الروحاني الباطني المتجذر في الحالة الصوفية المرابطية المنفتحة على التسامح و قبول الآخر** »[1]، يتعمّق المؤلّف في

[2]-ينظر: مبارك بن محمد الهلالي الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، ج3، ص 225.

[1]– سعيد جاب الخير، رواية هلابيل لسمير قسيمي/ غوص واقعي في أسئلة الوجود والهوية، 2010/06/22، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=10474

طرح قضايا تبدو معقّدة للغاية، ورصد مفارقات الحياة وعبثها وغموضها بطريقة أقرب للتساؤلات التأملية ولم تأت مقاربته لهلابيل، في الوقت ذاته، على طريقة التّعالي على مفردات الواقع، بل جاءت من منطلق الإيمان بجدل الثنائيات الكونية، حيث يوجد الخير في عمق الشر، والشر في عمق الخير. فهلابيل هو الابن الذي أنجبه الرجل الأوّل والمرأة الأولى قبل أن يزوجهما خالقهما ومن نسله كان الملعونون والمهمشون والتائهون لأنّ أبويه تنكرا له، ثم صار له إتباع ومريدون يعتبرونه بمثابة الأب الأوّل لكونه سابقا لقابيل وهابيل، وتسمعهم في الرّواية ينشدون له في حلقات ذكر خاصة بهم، « **هلابيل ... هلابيل، أبونا أنت من قبل، فلا قابيل ولا هابيل، أعطى قبلك العقل** »[1]

ولجماعة هلابيل مخطوطات تناقلها الأجيال سرّا، لأنّ فيها الحقيقة التي يرفضها الآخرون الذين هم أولاد قابيل وهابيل، يسأل أحد رواة القصّة : « **ما الغاية من كل هذا التستر ؟ أكان يضرنا أن نعلم ونستمر كيفما نشاء، أم أن خوفنا مما يجعلنا نستمر ... إن كان ثمة خطأ فليس أنا، فعلام إذا نخشى انتهت إلينا حقيقتنا التي بدأت بكذبة واستمرت كالخميرة تكبر، حتى انتهت إلينا عالما قبيحا أوله الزيف وآخره الخوف من حقيقتنا، تلك التي ما كان لها أن تختفي لو أنه ... أأقولها وأفضحه، هذا المنزه من كل ذنب أو خطيئة إلا خطيئة المعرفة** »[2]. اتضح من خلال القول أنّ **قسيمي** عاد إلى قصة قابيل وهابيل حيث اختلط فيها الواقع بالخيال، وكما فرض على القارئ استحضار أسئلة الوجود والبداية والغوص في جدلية الإجبار والتخيير من خلال الحوار الذي دار بين حبوب ولد سليمة والشيخ النوى، فبداية البحث عن الحقيقة كانت مع السايح وهو الأخ الأكبر لقدور والذي لم يكتمل بحثه هذا. ترك وصية لأخيه قدور بتكملة بحثه بعد مماته، ويظهر ذلك في الرّواية « **كل ما له علاقة بالسايح يهمك، ألم تصبح مهووسا به في آخر أيامنا معا، حتى بعد أن سلمتك وصيته وكشفت كل سره لم تهنأ، اخترعت لنفسك مهمة أخرى من أجله وأغلقت بابك على نفسك (...) لا تفعل فيها غير الكتابة** ».[3]

وهنا تتبادر إلى أذهاننا بعض أفكار الفلسفة الوجودية لاسيما تلك التي تقول إنّ الإنسان ذات وحرية وفعل وإرادة وقلق، فالفلسفة الوجودية هي الفلسفة التي تهدف للبحث في أشكال القلق والاضطراب، وحالات اليأس والإخفاق، حالات الخوف والتشويش التي نعيشها في هذه الحياة، والعلاقات غير المتجانسة مع الآخرين.

كما نلمس آثار الفلسفة الوجودية في الاهتمام بمعاني الوجود الإنساني، من قلق، وخوف، ويأس. ويتفق **سارتر J. P. Sartre مع هيدجر M. Heidegger** في أنّ الحرية

---

[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص64.
[2]-المصدر نفسه، ص122.
[3]-المصدر نفسه، ص 23.

تتكشف للإنسان بواسطة القلق، فالقلق هو كيفية وجود الحرية باعتبارها شعوراً بالوجود، إنّ القلق يكشفني لذاتي باعتبارها شعوراً.[1]

يتراجع النوّي في الرّواية عن كشف السرّ لحبوب ويتركه معلّقا بردّه: «فكّر.. فكّر فقط. » يدعوه إلى التّفكير بحريّة، لأنّ «**الحرية هي الأساس في كل الماهيات، لأنها بتجاوز العالم إلى ممكناته الخاصة يكشف الإنسان عن الماهيات في داخل العالم** »[2]، تعتبر الحريّة من أهمّ القضايا التي تبحثها الفلسفة الوجودية، وتهتم بها. وهي عند الوجوديين عامةً الوجود الإنساني نفسه. وهي ضرورة، لكي يحقّق الإنسان وجوده. وهي من أهمّ المرتكزات عند الوجوديين، ويرى **سارتر** أنّ الإنسان حرّ، وأنّ له الحق، أن يكون (هو هو). تكشف الحريّة عن نفسها خلال القلق، فالقلق هو وعي الإنسان لوجوده المحض والاختيار يقتضي بدوره الحريّة، فلا اختيار حيث لا حرية. فوجود الإنسان لا يتحقق إلا بالفعل والإنسان لا يستطيع أن يفعل إلا إذا أختار، فالموجود الحرّ فقط هو الذي يختار ودون هذه الحريّة ينعدم معنى الاختيار. فالشرط الأساس الذي لا غنى عنه لكل فعل هو حرية الموجود الفاعل، والفعل هو التّعبير عن الحريّة . ويضيف **سارتر** « إن الحرية ليست صفة مضافة أو خاصية من خصائص طبيعتي، إنها تماماً نسيج وجودي ».[1]

نستشف من خلال كلام الشّخصيات والرّواة على امتداد صفحات الرّواية طموحها إلى إرساء ثقافة الأسئلة ونبذ ثقافة المسلّمات، والحوار الذي دار بين حبوب ولد سليمة والنّوي يؤكّد أهميّة طرح الأسئلة:

- «- ولِمَ، من حقك دائما أن تسأل.. ألم يعلّمك أبوك أن أول الإيمان السؤال؟ كان يقول إن الإيمان يقين ولا سؤال إذا رسخ»[2].

نتبيّن حرص الكاتب على تطبيق ثقافة السّؤال التي تقوم عليها الفلسفة عموما، يقول **سارتر:** «**وضع وجود الوجود موضع تساؤل** »[2]، يفتح السّؤال على احتمالات عدّة، لأنّه يحتمل أكثر من إجابة، وتعدّد الإجابات يخصب المخيلة ويثري المعرفة، ويكسر التخندق في القوالب الجامدة التي لا تحتمل النّقاش. وأسئلة الرّواية غطّت جملة واسعة من القضايا والظواهر والمشكلات التي تواجه الإنسان، ولكي يستطيع قدور تحقيق البحث عن الحقيقة

[1]–ماجد محمد حسين، الفلسفة الوجودية، الحوار المتمدن، العدد802، 2004/04/12
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=16927&r=0
[2]-ساتر جان بول، الوجود والعدم، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، غشت، 1966، ص 701 .

[1]–ماجد محمد حسين، الفلسفة الوجودية.
[2]–سمير قسيمي، هلابيل: ص69.
[3]- ساتر جان بول، الوجود والعدم، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ص 160.

والوجود توفرت عناصر من أجل ذلك، حبيبة قدور نوى، وكذا عزيمة وإصرار قدور على تحقيق الوصية وكشف السرّ:« **وكأنني لم أخلق إلا لتنفيذ الوصايا، وصايا رجال أحببتهم على فراش الموت، وصية أبي أن أعتني بإخوتي، وصيتك أنت بتنفيذ تلك المهمة، وقبلها وصية رجل أحببته بشكل مختلف عنك** »[3]. وبالمقابل هناك عوائق كبيرة، والمتمثلة في رفض الشيخ النوي كشف السرّ، وكذا معتقدات ناس بن يعقوب الدينية والصوفية، « **لم يكن الشيخ النوي متعاونا هذا أقل ما أصف به إجابته الهستيرية ...**»[1] فقد حاول قدور جاهدا كشف الحقيقة إلا أنّه فشل في ذلك وانتهى المطاف به مقتولا بالرجم من طرف ناس بن يعقوب « **كان مقتضبا في أخر صفحات الجريدة، قتل شاب رجم حتى الموت ...**»[2] ، فعقلية ناس يعقوب لا تسمح بالحديث عن موضوع الوجود والبوح بالحقيقة وفكّ هذا اللّغز فطريقة تفكيرهم متعصبة (صوفية)، فهم لا يزالون يسكنون الأحواش والخيم. وكذا يضعون حدا لحكم شيخ القبيلة (الشيخ النوي) الذي رفض الحديث عن الموضوع.

تميّزت هلابيل، عموما، بعمق الرّؤية وإثارة الأسئلة الكبرى المرتبطة بالوجود والهويّة، أكثر من البحث عن الأجوبة.

---

[1]- سمير قسيمي، هلابيل، ص 74.
[2]– المصدر نفسه، ص71.

الفصل الثاني :

التجريب على مستوى المبنى الحكائي

1_ العتبات النصية .

2_ تناثر السرد .

3_ المراوحة بين الماضي والحاضر .

4_ تعدد الرواة .

5_ توظيف الأسطورة .

انفتحت الأبنية السّردية للنصوص الرّوائية المعاصرة على اللاّنهائي من الأنماط الأسلوبية والصلات الجديدة مع مختلف الأنواع الأدبية ضمن حوارية مثمرة وبناءة عبر الشعر والسيرة الذّاتية واللّغات الأجنبية والتّشكيل الفني والموسيقي وفنّ الرسائل الأدبية والمقامات والخطاب الإعلامي والعوالم الإفتراضية والخطاب التراثي والإنساني والصوفي, وجماليات الجسد.. وعليه يتعلق التّجريب على مستوى المبنى الحكائي (القصة أو الخطاب) بطريقة أو نظام أحداث المتن الحكائي في الحكي ذاته فهو بعبارة أخرى القالب الفني الذي يحتضن المادة الحكائية ويتشكّل من تقنيات سردية متنوعة كزاوية رؤية الرّاوي والحوارية والشّخصيات ولعبة بالضمائر والأزمنة والفضاءات المكانية والتناص..

1- العتبات النصية:

تعدّ عتبات النص/paratexte بمختلف أشكاله وأجناسه، من أهمّ عناصر المتعاليات النصية إلي جانب مفاهيم أخرى: التناص، التعالق النصي، معمارية النص والنص الواصف حيث نجد نوعين من العتبات: داخلية وأخرى خارجية، تتماس مع المتن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. تتشكّل الخارجية من: الغلاف الأمامي والخلفي بكل عناصره اللغوية وغير اللغوية (صورة الغلاف، العنوان، نوعية الخط، المؤشر التجنيسي، أيقونة دار النشر، كلمة الناشر، التعريف بالمؤلف، الخ...).أما الداخلية، فتتضمن: الإهداء، التصدير/التّقديم، العناوين الفرعية، الرسوم/ الصور الداخلية، الخ...) وكل ما يصاحب النص الرئيس من كتابات.

جاء في لسان العرب لفظة العتبة:« أسكفة الباب توطأ أو قبل العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى : الحاجب والأسكفة السفلى ، والعارضتان المضدتان، والجمع عتب وعتبات، والعتب: الدرج، وعتب، عتبه: اتخذتها».[1]

أما في تاج العروس بمعنى استعتبه، أعطى العتبى، كأعتبه، يقال أعتبه، أعطاه العتبى ورجع إلى مسرته، قال: ساعده بن جوية، شاب الغراب ولا فؤادك تارك، تارك ذكر الغضوب ولا عتابك يعتب وأعتب عن الشيء: انصرف كأعتب ، قال الفراء: اعتب فلان، إذ رجع عن أمر كان فيه إلى غيره من قوله لك العتبى أي الرجوع مما تركه إلى ما تحب، ويقال العظم المجبور، أعتب فهو معتب ... وأصل العتب، الشدّة كما تقدم.[1] والعتبة: خشبة الباب التي يوطأ عليها، والخشبة العليا... وفي (الهندسة) جسم محمول على دعامتين أو أكثر.[2] أما تعريف العتبات النصية من الناحية الاصطلاحية فهي : « **علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي / القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، بما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها**

[1]–ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1997، ج4، ص 948 .
[1]– ينظر:مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار الفكر، دط، بيروت، لبنان، 1994، م 2، ص 203.
[2]-ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، ط2 ،القاهرة، مصر، 1972، ج1، ص512.

عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة»[3] كما عرّفت العتبات النصية بأنّها : « **المداخل التي تؤهل القارئ للإمساك بالخيوط الأساسية الأولى للعمل المراد دراسته »**[4]، وأيضا عرفت بأنّها : « **مدخل كل شيء، وأول ما يقع عليه البصر و تدركه البصيرة »**[5] ونقطة لقاء أوليّة بين القارئ والنصّ فهي التي تساعده على فهم النص وفكّ غموضه.

يتطرق **حميد الحمداني** في كتابه بنية النص السردي إلى العتبات، يقول إنّ: « **العتبات ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها حروفا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها »**[1]، ونجد مصطلحات عدّة تنصب في معنى العتبات، « **النص الموازي، فالمناص يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي غير هذا النوع من النظير النصي يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص ... وتأويله لأنها تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة »**[2] ، كما عرّف **محمد بنيس** العتبات في كتابه **الشعر العربي الحديث** بقوله : « **يقصد بها تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشغل و ينتج دلالته »**[3].

نستنتج من خلال التعاريف المذكورة أعلاه أنّ العتبات النصية هي عبارة عن المفتاح الذي يوجّه القارئ قبل دخوله إلى المتن الحكائي، حيث لا يمكن أن يتجاوزها أو يهملها لأنّها هي التي تمارس تأثيرها عليه لأوّل الأمر، تجذبه إلى النص وتقدّم له إضاءات تسهم في فهمه وفكّ رموزه .

تنقسم العتبات إلى :

أ-العتبات النشرية الافتتاحية: « وهي كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند " جنيت " إذ تتمثل في

---

[3]-نورة فلوس، بنايات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، الجزائر، 2011- 2012، ص 13.

[4]– ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص 47.

[5]–عبد الله أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 ، سوريا، 2009، ص54.

[1]–حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط2 ،الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص55.

[2]–نعيمة السعدية، إستراتجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الطاهر وطار، العدد05، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،مارس2009، ص 235 .

[3]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية، توبقال، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ج 10، ص 76.

الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة »[4]،ويندرج تحت هذا النوع عنصران: **-النص المحيط**

النشري: « **يضم النص المحيط النشري تحت طياته (الغلاف، الجلاد، كلمة الناشر ، الإشهار ، الحجم ، السلسلة ...»**[1]، أو بتعبير آخر تلك العناصر المحيطة بالكتاب.[2] وقد عرفت هذه العناصر تطوّرا كبيرا مع تطوّر الطباعة الرقمية في العالم.

-النص الفوقي النشري : الذي يضم تحته كل من: الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر ...

ب-العتبات التأليفية: هي «كل الإنتاجات والمصاحبات الخطابية، التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب / المؤلف، حيث ينخرط فيها كل من اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال ...الخ [3]، وينقسم هو الآخر إلى قسمين :

- النص المحيط التأليفي: « والذي يضم تحته كل من: اسم الكاتب، العنوان، العناوين الفرعية، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد »[4]**. وهذا يعني أن النص المحيط التأليفي يضم كل من اسم الكاتب، العنوان، الاستهلال، الإهداء،العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي.**

- النص الفوقي التأليفي: « يضم كل تلك الخطابات الخارجية عن النص إلا أنها تعمل على إضاءته وشرحه وتكون إما عامة، مثل اللقاءات الصحفية، الإذاعة، التلفزيون، الحوارات، المناقشات، الندوات، المؤتمرات، القراءات النقدية، وكل هذا ينظم تحت النص الفوقي العام، أما المراسلات، المذكرات الحميمية، التعليقات الذاتية، تندرج ضمن النص الفوقي الخاص »[1]

ومما سبق يمكن القول بأن هناك علاقة ترابط بين العتبات النشرية والتأليفية، ولا يمكن الاستغناء عن واحدة منها، لأنّ كلّ واحدة منهما مكمّلة للأخرى، فالنشرية تتعلق بكل ما يحتوي عليه الغلاف أما العتبات التأليفية فهي متعلقة بالمتن النصي.

1-1-عتبة العنوان-هلابيل-:

[4]-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة ، 2008 ، ص 45.

[1]-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص49 .

[2]-ينظر: نعيمة السعدية، استرتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 225.

[3]-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 48 .

[4]-المرجع نفسه، ص 49 .

[1]- نعيمة السعدية، استراتجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 225- 226.

إذا رجعنا إلى المعاجم اللّغوية القديمة نجد في لسان العرب لابن منظور حول مادتي (عنا)، (عنن) «**فقد جاء في الأولى: عنت الأرض بالنبات أي ظهر وأخرجت الشيء، أي عنونته وعنيت فلانا أي قصدته وعنيت بالقول كذا، أي أردت...** »[2]وعنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى، وجاء في الثانية (عنن) « **عن الشيء أي ظهر وعن، بمعنى اعترض ويأتي بمعنى الأثر والتعويض** »[3]، فكل هذه المدلولات تحيل على الظهور والبروز والقصد والعلامة.

أما اصطلاحا فيعني(العنوان) « **تلك العلامة اللغوية التي تتقدم النص وتعلوه** »[4]، فهو بمثابة مؤشر يضعه الكاتب عن قصد ويكون في أعلى النص، وكثيرا ما نذكر بعض المؤلفات فتحيلنا مباشرة إلى أصحابها مثل البخلاء تحيلنا إلى **الجاحظ**، وكليلة ودمنة **لابن المقفع**، واعترافات **لجون جاك روسو**.

وقد نال العنوان في الدّراسات الغربية حظا وافرا واهتماما كبيرا من طرف الدارسين والمشتغلين في هذا الحقل من أمثال **جيرار جنيت** في كتابه عتبات (Seuils) والذي عالج فيه المناص وأنواعه وأشكاله وعدّه ضمن المتعاليات النصية. ولا تختلف نظرة النّقاد العرب من أمثال **صلاح فضل وسعيد يقطين** للعنوان عن الغربيين « **فالعنوان آلة (Machine) يحوي نصه والنص آلة لقراءة عنوانه** »[1]، ويقصد به أنّ العنوان يختصر النصّ والنصّ يفكك العنوان في علاقة تبادلية يحدّدها المتلقي والكاتب .

انطلق **جيرار جنيت** من دراسات **ليوهويك** (Leo Hock)، للتّمييز بين نوعين من العناوين : العناوين الموضوعاتية التي تحيل مباشرة على موضوع النصّ، والعناوين الخطابية وهي تحيل مباشرة على النص وعلى موضوعه في الوقت نفسه، ويدخل تحت هذا العنوان العناوين التجنيسية، وكذلك العناوين البعيدة كل البعد عن أي توظيف تجنيسي لكنها تحيل على النصّ ذاته مثل: الصفحات، الكتابات ...[2] ، وهناك:

-**العنوان الحقيقي:** وهو العنوان الأصلي كبطاقة تعريفية تمنح النصّ هويّة دالة.

-**العنوان الفرعي:** يأتي بعد العنوان الرئيس،[3] ويعمل على تكملة المعنى.

---

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص 290 – 296، (مادة عنا).
[3]- المصدر نفسه ، ص 101 – 107 (مادة عنن).
[4]- أحمد مداس، لسانيات النص، منهج حول تحليل الخطاب الشعري، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007،ص40.
[1]-روانيه الطاهر، النص شعرية المناصة، مجلة اللغة والأدب، العدد 12، ديسمبر 1997، ص 362
[2]-جيرار جنيت، نقلا عن رونيه بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006 – 2007، ص 113.
[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

وقد ترد عناوين ذات إحالة مباشرة على متن النصّ تسمى بالعناوين الدّاخلية.

هلابيل هو العنوان الرّئيس لهذه الرّواية، المعبّر عن هويّتها والناطق الرسمي للكاتب وشخصيته وما يريد أن يخبره ويبلغه للمتلقي من الأفكار والرؤى والطروحات. وعليه يتموضع عنوان الرّواية بعد اسم الكاتب مباشرة وقد جاء في شكل كلمة واحدة، وهي اسم هلابيل، وأثناء تلقي القارئ للعنوان يتبادر إلى ذهنه جملة من التساؤلات: ماذا يعني الكاتب ب "هلابيل"؟ أهو شخصية تخييلية أم واقعية؟ هل له علاقة بهابيل وقابيل وبداية الخلق؟

وتبقى دلالة العنوان غامضة، عصية على القبض، تحتمل تأويلات عدّة؛ فمنذ صفحة العنوان نجد أنفسنا أمام ممارسة لغوية خارقة، فـ(هلابيل) كعنوان روائي يعلن عن نفسه ككلمة أولى في النصّ عملت على خرق المألوف على مستوى التّركيب اللّغوي بهذه الصيغة المركّبة بين اسمي أبناء آدم وحواء هما هابيل وقابيل. وعليه يكون العنوان فعلا عتبة أساس تحيل على محمولات الرّواية وأجوائها وقضاياها. فالعنوان: « **بنية رسمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو الولود فإن العنوان هو المولود الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية** »[1].

جاء العنوان " هلابيل " يتوسط اسم المؤلف والمؤشر الأجناسي(رواية)، مكتوبا بخط غليظ وبلون بنفسجي « **الأمر الذي يحيله إلى لوحة اشهارية مضيئة على صدر الغلاف ... والهدف الضمني من ذلك هو اقتناص الأنظار واستمالة القراء** »[2]، فالخط واللون يحملان خصوصية كعلامة رمزية، فقد يأخذ المتلقي من العنوان المغزى الذي يريد الكاتب أن يوصله، إذ يرى الباحثون أنّ علاقة العنوان بالنصّ، كعلاقة المبتدأ بالخبر، فالعنوان جاء باللون البنفسجي وربما هو اللون المناسب الذي اختاره **سمير قسيمي** ليعبّر به عن الحالة المأساوية والتشاؤمية التي يعيشها البطل، فقد عاش منبوذا وحيدا كما هو ظاهر في الرّواية، فأراد الاتب أن ينقل ذلك الحسّ التشاؤمي إلى متلقي نصّه الإبداعي. **ماذا يقصد " سمير قسيمي " ب هلابيل ؟ هابيل** هو «اسم عبري معناه نسمة أو نفخة»[3]، ومعناه أيضا' ابن ' الابن الثّاني لآدم وحواء، يقول **سمير قسيمي** : « **هلابيل ما هي إلا إزاحة لغوية لكلمة هابيل** »[1]، هذا يعني أنّ هلابيل غير موجود في الواقع، وهو الشقيق الثالث لهابيل وقابيل، شخص وهمي، فهلابيل من صنع خيال الكاتب وجده في كتاب " خلقون " فأضاف إليه مقتطفات.

---

[1]–جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، عدد 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 96 .

[2]–عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، ص 10.

[3]–الموقع الالكتروني:
https://www.facebook.com/eliassaljut/posts/873944086000320/

[1]-ينظر: الموقع الالكتروني:
www.aswat.elchamel.com/ar/?p=98&a=9195

هلابيل الأخ الثالث إذن لهابيل وقابيل، والفرق بينهم هو أنّ هلابيل ابن غير شرعي، هابيل وقابيل أبناء شرعيون لآدم وحواء، وكان لكل منهما أخت توأم، إلا هلابيل « **فقد كان ميلاده مفرد** »[2]،وعندما وصل سنّ العشرين من عمره قال لأبيه أن يزوّجه بواحدة من أخواته، فرفض آدم لأنّه أراد أن يزوّج كل واحد منهما توأمه لأخيه، وبعدها جاءت حادثة القتل، قابيل قتل هابيل، قال الله تعالى : { **فَطَوَعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ** } [سورة المائدة الآية 30]

وبعد ما قتل قابيل هابيل، تزوج هلابيل من زوجة القتيل، أي زوجة هابيل على حسب ما يرويه الرّاوي يقول : « **فيقتل الأخ أخاه و يدفنه ... هناك رآها وهناك قرر أن يحدث أباه مرة أخرى في أن يزوجه بزوجة القتيل ، فأبى أن يكون له ولد من ولد الزنا** »[1]- ،وقد أنجب هلابيل من زوجة القتيل من يدعوهم « **الوافد أبناء هلابيل** »[2]. وبقي هلابيل مجهولا ومهمّشا ويتحوّل بذلك إلى« **الأب الروحي لكل المهمشين.** فهو الابن الطبيعي لآدم، الأديان المتوارثة تتحدث أكثر عن قابيل وهابيل»[3] في حين لا تذكر هلابيل على الرّغم من علاقة القرابة التي تربطه بالأسرة الأولى التي عرفها تاريخ البشرية.

---

[2]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 188.
[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 206-207.
[2]-المصدر نفسه، ص 207 .
[3] -https://www.goodreads.com/book/show/8663341

فمن خلال القراءة الأولى للعنوان ندرك أنّ هلابيل اسم شخص له علاقة بقصة هابيل وقابيل التي وردت في القرآن الكريم، وذلك لارتباط اسم هلابيل بهابيل، وفعلا بعد قراءة الرواية نكتشف أنّ هلابيل هو الأخ الثالث لقابيل وهابيل من آدم و حواء.

أ-2-دلالات العناوين الدّاخلية:

العناوين الدّاخلية هي: « **عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص، كعناوين الفصل والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية**»[4] فهي تعطي للقارئ الانطباع الأوّل للنص قبل الغوص فيه، وقد وضعها الكاتب حتى يتمكن المتلقي من الاطلاع على المتن النصي بشكل تدريجي، وتفسح المجال أمامه لاستقصاء المعاني وتحديد السياقات وإعطاء التأويلات.

وإذا رجعنا إلى رواية هلابيل لوجدنا أنّ **سمير قسيمي** انتقى هذه العناوين بوضوح ، أي أنّها جاءت لتختزل النص بكامله؛ تتربع رواية هلابيل على قسمين: يضمّ القسم الأوّل المعنون ب: بعد الرّواية، سبعة فصول، والقسم الثّاني المعنون ب : ملاحق يضم خمسة فصول، ونلاحظ أنَّ عناوين القسم الأوّل جاءت قصيرة الطول، تضمنت كلمة أو كلمتين، واحتوت مصطلحات صوفية مثل بوح، وَتناجيَ، وأخرى أماكن جغرافية: الرابوني وبن يعقوب، أما القسم الثّاني فجاءت عناوينه متفاوتة بين الطول وَالقصر، ومعظمها عناوين ذات دلالات مختلفة، سنحاول دراسة بعض هذه العناوين الدّاخلية من خلال الجدول الآتي:

العنوان الدّاخلي	الصفحة	دلالته
تناجي	13-70	هو مصطلح صوفي، ومعنى مناجاة في لسان العرب التسارر[1]، ووردت مفردات المناجاة والنجوى والتناجي بمعنى واحد: الكلام سرا، فمعاني المناجاة هي التسارر والانفراد والانعزال والخلوة والهمش ونحوها. المناجاة من ناجيت فلانا منجاة إذا سارررته، وتناجى القوم أي ناجى بعضهم بعضا، وهي طريق من طرق التّعبير عما في النّفس دون واسطة، خاصة بحديث السرّ[2]. وهي كذلك نوع من أنواع النثر الصوفي«هي خطاب صوفي استغراقي، يقوم على مبدأ الحوار في شكليه المونولوجي والديالوجي بين المناجي والذات الإلهية(...) وفي هذا الخطاب ينقل

[4]-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 124– 125.

[1]- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مراجعة وتصحيح مجموعة من الأساتذة، المجلد الثامن، دار الحديث، القاهرة، 2003، باب النون، مادة نجا، ص476-477.

[2]- ينظر: الموسوعة الفقهية، الجزء السابع والثلاثون مرض الموت-المصاهرة، ط1، دار الصفوة للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، 1997، ص309.

		المناجي رغبته في الاتصال والقرب بلغة شفافة هامسة في ظل أجواء روحانية خالصة تتأرجح بين حالي الهيبة والأنس»[1]، ويوكّد عبد الحكيم الحسان أنّه من ابتكار المتصوفة، ويدرجها في«موضوع الحب الإلهي».[2] وجاء شكل المناجاة في الفصل الأوّل من النص بين "قدور فراش" وهو رجل لم يحب وجوده في الحياة، وبين امرأة سماها "نوى شيرازي" الواقفة على جثمانه. فهو حديث داخلي بين رجل يدعى ‘‘قدور فرّاش’’ وامرأة سماها ‘‘نوى شيرازي’’ بأسلوب جمع فيه الكاتب بين الشّاعرية والسّرد بطريقة مبهرة، كدخوله غير الاعتيادي في أول سطر من الفصل « حين شاهدتهم واقفين حولي لم أدرك أنني مت منذ ساعة، فذكريات لحظاتي الأخيرة انمحت وهم حولي واقفون. سمعت نحيبا وأصوات مبحوحة بالكاد فهمت منها ما حدث، وأن هؤلاء ليسوا سوى بعض من عرفت في سنتي الأخيرة. لم يكن لي بينهم أي قريب، لا أب ولا أم ولا زوجة، أما إخوتي فلا أحسبهم سمعوا بأخباري منذ قررت الانسحاب من حياتهم قبل عام، حين كنت واقفا كهؤلاء أمام قبر أمي أستمع لدعاء الإمام وجميع إخوتي حزانى، أما أنا فقد كنت سعيدا لموتها..كسعادتي الآن بموتي»[1]. وبهذا صدم القارئ ليضطره أن يتشبث بالرواية حتى يفهم كيف لميت أن يحكي قصته؟
بوح	114-99	مصطلح صوفي، جاء في لسان العرب «بوح: الْبَوْحُ: ظُهُورُ الشَّيْءِ. وَبَاحَ الشَّيْءُ: ظَهَرَ. وَبَاحَ بِهِ بَوْحًا وَبُؤُوحًا وَبُؤُوحَةً: أَظْهَرُهُ. وَبَاحَ مَا كَتَمْتُ، وَبَاحَ بِهِ صَاحِبُهُ، وَبَاحَ بِسِرِّهِ: أَظْهَرَهُ»[2] إنّ التجربة الصوفية تمتاز بأنها تجربة ذاتية فردية تختلف من صوفي إلى آخر، وكثيرا ما يتأرجح الصوفي بين البوح والستر، لوقوعه بين قطبين متناقضين: الرؤيا/والعبارة،

[1]-عبد الحميد جريوي شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية في القرن الرابع هجري، دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012 – 2013، المقدمة ص أ .

[2]-عبد الحكيم الحسان: التصوف في الشعر العربي، ص 284، نقلا عن المرجع نفسه، ص 61.

[1]–سمير قسيمي، هلابيل، ص13.

[2]- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، باب الباب " ب" ،ص 239 – 240.

		بين ما ينقال بطبيعته من حيث كونه قابلا للقول، وبين ما لا ينقال أي غير قابل أن يتجسد في القول، فيكون بذلك ممتنعا، أي لامتناعه في ذاته. «ولهذا فالصوفي إنّما يغامر حيث يكشف مالا ينقال بما ينقال، أي محاولة ترجمة الرؤيا باللغة، وفي ذلك يقول **النفري** : "كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"».[3]ولهذا كانت المعرفة نهاية ما يقال، وبعدها تتعطل اللغة تماما بحيث تكون فاقدة لوظيفة الإبلاغ، باعتبارها تتحول من أداة تواصل إلى نقيضها، من وسيلة تخاطب إلى أداة تعطيل، بتحوّلها إلى حجاب. وهو ما يشير إليه النفري في قوله: «...المعرفة منتهى ما يقال»، ولذلك فإنّ الرؤيا أوسع من اللّغة، باعتبارها قفزة خارج المفاهيم، وخارج الحدود والحس والمتعارف عليه.[1] «لذا ستظلّ اللغة هي الإشكالية الكبرى في نظام المعرفة الصوفية، من حيث هي مادة الصوفي في مرحلة، وعدوه في مرحلة أخرى، يستعيض عنها بالصمت، من حيث هو لغة المشاهدة، فتتحول الرؤيا إلى لغة فوق اللغة، تقول أكثر ما تقوله اللغة، ليقارب بها ما لا ينقال دون أن تستهلكه أو تستنفذه، فتحيله إلى نص إشكالي».[2]وقد أرادت نوى أن تبوح بالسرّ الذي حمّلها السايح إياه، لكنّها فضّلت أن تحصر مهمتها في حراسة مخطوط الكتاب.
بن يعقوب	87-71	يعقوب اسم علم أصله عبري توراتي مذكر يعني الذي يخلف الآخر أو يعقبه. هو نبي الله يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم عليهم السلام(1751 ق.م. 1604 ق.م). ذكر يعقوب في التوراة والقرآن. فهو يلفظ لفظاً أجنبياً ب جاك أو جاكوب. واليعقوب معناه «في العربية الخمر الصافية أشبه بدمع العين»[3]. اسم يعقوب من الأسماء كثيرة الانتشار في العالم العربي وبين المسلمين عامة لأنّه اسم نبي من أنبياء الله المذكورين في القرآن الكريم. **و**قيل: سمي يعقوب عليه السلام بهذا الاسم، لأنه تنازع مع أخيه "عيص" في بطن أمهما، وكانا توأمين، فغلبه "عيص"

[3]- النفري نقلا عن أحمد بوزيان، بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي –قراءة في مذاق البدايات- مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد18، جوان 2013، ص87.

[1]–ينظر: النفري نقلا عن أحمد بوزيان، بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي، ص95.

[2]–المرجع نفسه، ص100.

[3]–معنى اسم يعقوب في قاموس معاني الأسماء،

https://www.almaany.com/ar/name/

		فخرج أولًا، وخرج "يعقوب" عقيبه، فلذلك سمي "يعقوب"[1] بن يعقوب في النص هو المكان الذي ذهب إليه ضابط الشّرطة لمعرفة قضية بن يعقوب، وتقع بلدية بن يعقوب غرب ولاية الجلفة بمسافة تقدر بـ 51 كلم، وهي منطقة جبلية وسهبية رعوية.
الرابوني	97-89	مخيّم الرابوني هو مقرّ القيادة العليا للجبهة الشعبية لتحرير الساقية الحمراء ووادي الذهب "البوليساريو"، يقع بولاية تندوف الجزائرية، ويتم فيه تسيير شؤون "الجمهورية العربية الصحراوية الديمقراطية". وهو في الرّواية المكان الذي لجأ إليه قدور بعد رجمه، وكأنّه أحسّ بقرب أجله.
رائحة	119-115	بداية اكتشاف الحقيقة، وفيه افترق بوعلام عن نوى التي باعت شقتها وسافرت خارج الوطن.
أنا ونوى	128-125	أنا: ضمير المتكلّم المفرد يدلّ على الرّاوي، أما نوى فهي المرأة العاهرة المهمّشة، التي تساهم في إتمام العمل المتمثّل في مساعدة قدور في البحث عن المخطوط. وبذلك يجعل **قسيمي** الحقيقة "المنسية" التي كتبها بطله الأسطوري "خلقون بن مدا" عن شيخه "الوافد بن عباد"، تحمل على أكتاف شخصيات اجتماعية منبوذة ومسحوقة، أو هي كما وصفها في عمله السابق "يوم رائع للموت" شخصيات الهامش الاجتماعي، كالحقيقة الدينية التي سبق وحملها رجال لم يكونوا شيئا في مجتمعاتهم التي بعثوا فيها[1].

ومما سبق يمكن القول إنّ العناوين الدّاخلية عتبة لها آثارها في الدّراسات الحديثة إذ تعطي للقارئ الانطباع الأوّل قبل دخوله إلى أعماق النص الرّوائي، وإذا تأملنا قليلا في هذه العناوين سندرك أنّ الصحراء الجزائرية حاضرة في الرّواية بتوظيف اسمين لمنطقتين تقعان في الصحراء هما: بن يعقوب والرابوني، وكذلك تحضر قضية الصحراء الغربية التي لم تعرف مخرجا يرضي الأطراف المتنازعة منذ سنين طويلة، إضافة إلى معاناة النّفس البشرية وقلقها واغترابها من خلال استعمال كلمات تناجي وبوح...وعليه يقول الباحث

[1]–أسماء الأنبياء والمرسلين:
http://www.lahaonline.com/babies/view/%D9%8A%D8%B9%D9%82%D9%88%D8%A8/2058.htm

[1]-ينظر: محمد عاكف بريكي " هلابيل" .. رواية التاريخ والتصوف والسياسة، المجلة الثقافة، 2010/09/17
https://thakafamag.com/?p=440

الجزائري **علي عاطف بريكي** إنّ رواية هلابيل جعلت **سمير قسيمي** أكثر الرّوائيين الشّباب جدلا «**بسبب ما تضمنته من تكسير أنيق للتابو السياسي والاجتماعي** »[2]، فهلابيل رواية التّاريخ والتصوّف والسياسة، حيث تناولت أسئلة الوجود والحياة والإنسان والمادة والقيم، وطرحت قضايا الشعوب المقهورة وأوضاع المستضعفين في ظلّ غياب الوعي والعدالة والسعي الجاد لحلّ المشاكل وفضّ الصراعات.

1-3-جمالية الإهداء:

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان بجميل الآخرين، سواء كانوا أشخاص أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل، الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة.[3]
الإهداء لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور « **الإهداء من أهدى الهدية وإهداء أو هدايا وهديت إلى البيت هدايا فلا يكون بالألف لأنه بمعنى " أرسلت "، فلذلك جاء على " أفعلت " ويقال هديت " قصدت "، والإهداء من أهدى هدية والهدية: من أتحفت به، يقال : أهديت له وإليه، وجاء في الترتيل العزيز: { وَإِنِي مُرْسِلَةَ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَةٍ }، والهدية كل شيء أوله ما تقدم منه ».**[1] أما **اصطلاحا** فهو « **تقليد ثقافي وفني يدخل المستمع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ، وذلك في علاقة وجدانية حميمية، قوامها التواصل العلائقي البنّاء أو الهادف إنسانيا، سواء كان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أو أدبيا** »[2] وكلّ عمل أدبي يتضمن إهداء خاصا أو عاما أو مشتركا:

• **الإهداء الخاص :** يتوجّه به إلى شخص معيّن، تربطه علاقة حميمية بالكاتب، كالأب والأم والزوجة.

• **الإهداء العام :** فإنه يتوجه به إلى شخص أو أشخاص غير محددين ، وقد يكون المتلقي نفسه.

• **الإهداء المشترك :**يعني بالتوجّه إلى أشخاص محدّدين.
والإهداء كعتبة هو بمثابة عبارة يضمّنها المبدع في مؤلفه ويريد من ورائها الإقرار بالعرفان والتقدير لشخص ما. وقد جاء الإهداء في رواية هلابيل على الشّكل الآتي :
« **إلى ملاك اسمه ... زوجتي .**
إلى الساكن في قلب تولستوي ... وحدة قياس .

---

[2]- ينظر: محمد عاكف بريكي، "هلابيل"..رواية التاريخ والتصوف والسياسة، 2010/09/17.
[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 9.
[1]-ابن منظور، لسان العرب، مج 15، ص 43.
[2]-جميل حمداوي، عتبة الإهداءWWW.ANAWID/ BARA.MOC يوم 2015/04/17.

إلى الراحل عبد الله طرشي أينما نزلت ... في الجنة أو الجحيم.»[3]

ذكر الكاتب في الإهداء أوّلا الزوجة أي الإنسان الذي يربطه بالحياة والواقع ويشاركه الهموم والشواغل، ثانيا وحدة قياس الساكنة في قلب ليو **تولستوي Léon Tolstoï** الرّوائي الروسي(1828-1910) الذي يعدّ من أعمدة الأدب الروسي في القرن التّاسع عشر، اعتنق أفكار المقاومة السلمية النابذة للعنف وتبلور ذلك في كتاب " مملكة الرب بداخل"، كما كان يدعو إلى الانتصار للإنسانية والتضامن مع المقهورين وحبّ الآخرين، قال: لا علاقة للنجاح بما تكسبه في الحياة أو تنجزه لنفسك، فالنجاح هو ما تفعله للآخرين، وقال: ثروة الإنسان هي حبّ الآخرين، ولعلّ انفتاح تولستوي على الآخر المختلف دينا وثقافة ولغة، ولعلّ إشادته أيضا بمبادئ الإسلام كالتسامح والتعايش السلمي والتآزر هو الذي دفع بالكاتب **سمير قسيمي** إلى ذكر اسمه في الإهداء، فعصرنا الذي انتشر فيه العنف وعمّت الحروب بحاجة ماسة إلى النّهل من آداب تولستوي والاغتراف من أفكاره.

أما إهداؤه الأخير فإنّه **لعبد الله طرشي**، ويبدو أنّه صديق الكاتب، وحين سئل **سمير قسيمي**: **صديق يخطر على بالك أو كتاب تعود إليه دائماً؟ أجاب:«المرحوم عبد الله طرشي، صديقي الأبدي، أما لمَ؟ فقد يجيب سيف الرحبي أفضل مني»**[1] .

وتصادفنا شخصية عبد الله طرشي في رواية حب في خريف مائل[2] **لسمير قسيمي**، صديق قاسم أمير، عاش حياته في براغ مع فلسطينية وله مكتبة بها عشرون ألف كتاب، فهو قارئ متمرّس. تبرز شخصية عبد الله شرطي بوصفها شخصية قلقة ميّالة إلى البحث عن الحقيقة ومناقشة المسائل الحسّاسة، وكذلك **سمير قسيمي** يطرح في رواياته(يوم رائع للموت، عشق امرأة عاقر، تصريح بالضياع، هلابيل، الحالم، كتاب الماشاء، حب في خريف مائل) جملة من الموضوعات ذات الطابع الميتافيزيقي والفلسفي ويمكن ذكر بعضها على النّحو الآتي:

-مسألة الموت والمصير.

-موضوعة الله وهي ذات ارتباط قويّ بالإيمان والكفر والميعاد والقدر والجنّة والنّار.

–موضوعة الحبّ ومدى ارتباطه بالجنس .

وكلاهما (عبد الله طرشي وسمير قسيمي) يعكس هاجسا ميتافيزيقيا مشتركا. والمتأمّل في هذه التّجربة الرّوائية، يلاحظ جنوح الكاتب إلى توظيف المقولات الفلسفية المرتبطة بأسئلة ذات طابع ميتافيزيقي وجودي، «**مثل سؤال الموت والوجود والمصير وما إلى ذلك، مما نعتبره من الأسئلة الجديدة على مستوى النصّ الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربيّة،**

---

[3]–سمير قسيمي، هلابيل،ص07.

[1]–وقفة مع سمير قسيمي، الجزائر - العربي الجديد، 1 يوليه 2018

https://www.alaraby.co.uk/culturalstops/2018/7/1/

[2]- سمير قسيمي، حب في خريف مائل، منشورات ضفاف-منشورات الاختلاف ، ط1 ، تونس، الجزائر،2014.

ذلك لأنّ الرّواية الجزائرية العربية ارتبطت أسئلتها في فترة التّأسيس، كما هو معروف بأسئلة عابرة، بعضها نتاج الخطاب السّائد المهيمن، بينما تناست أسئلة الإنسان العميقة، تلك التي وقفت عليها الرواية العالمية ثم بعدها الرّواية العربية مبكّر» [1].

وفي نستنتج أن الإهداء في رواية "هلابيل" قد زاد النص رونقا، فهو لم يوضع عبثا، بل وضع بقصدية وساهم في جمال النص وتألقه.

2_تناثر السّرد:

يطلق اسم السّرد على « **الفعل السردي المنبع بالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي التخيلي، الذي يحدث فيه ذلك الفعل»**[2]، فهو عبارة عن فعل أنجز سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وعرفه **سعيد يقطين** كالآتي: « **السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»**[1] وهذا يعني أن الفضاء السردي يزخر بأشكال سردية كالخبر والقصة والسيرة والرّواية ... ويحتل السّرد مكانة مهمّة في الثقافات الإنسانية المختلفة فهو كما يقول **رولان بارث** R.Barthes: « **يوجد في كل الأزمنة والأمكنة، وفي كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية، فليس ثمة شعب دون سرد، فلكل الطبقات والمجتمعات الإنسانية سرادتها »**[2]، ويؤكد **جيرار جنيت** أنّ السّرد : « **هو فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب، ويعده واقعية روائية بالذات** »[3]، عموما فإنّ السّرد يشمل كل نشاط إنساني يتمّ من خلاله تواصل البشر.

تعدّ الشّخصية من أهمّ العناصر التي يرتكز عليها العمل الروائي، ولطالما طرحت كموضوع في مجالات العلوم المختلفة، كما أنّ انتقاء الشخصيات يؤدي دورا بارزا في الرّواية لأنّ الشّخصية تدير الأحداث وتتحرك في الزمان والمكان لتشكيل لبّ الرّواية، وعنصر التشويق والعقدة، يقول **عبد المالك مرتاض** إنّ« **الشخصية في المألوف تكاد وتلعب الوظيفة الكلية فلا من يحق وجوده إلا بها ومعها »**[4]، وقد تكون الشخصية كائنا إنسانيا كما تكون شجرة أو حيوان ... فالشّخصية مركّب إنساني اجتماعي يحكمه اتساق ليس متجانسا بالضرورة، عضوي وبيئي، ثقافي شامل، فتنطوي تحته الملامح الشكلية والنفسية والجسدية، « **فلا يمكن إغفال دور الشخصية في الرواية من خلال تصرفاتها ومقولاتها،**

---

[1]– قراءة في تجربة سمير قسيمي الروائية وسؤال الوجود، المجلة الثقافية، 04/02/2019 https://thakafamag.com/?p=20840

[2]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة:محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة،1997، ص 39.

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، دار البيضاء، ط1 ، بيروت، دت، ص 19.

[2]- رولان بارث نقلا عن حسن النعمي، قراءة في هيمنة الخطاب السردي، علامات في النقد، م 12، ج45،2002 2002، ص136.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 39.

[4]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، المجلس الوطني للثقافة الفنون، دط، الكويت، دت ، ص127.

ولها عدة أبعاد كالبعد الجسمي ويتمثل في صفات الجسم، والبعد الاجتماعي، ويتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي نوع العمل الذي تقوم به ونشاطها وكل الظروف المحيطة بها، والبعد النفسي ويكون في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة »[1]

وأصبحنا نرى الشّخصية الرّوائية مكوّنا ثقافيا يُظهر أشياء ويتستر على أشياء، فهي

باتت واجهة للنسق الثّقافي للمجتمع، وشخصية سيميائية « **وعيها جزء من الوعي الكلي**»[2] وتسعى نظرية النّقد الثّقافي المعاصر إلى الإحاطة قدر الإمكان بالجوانب الأنثروبولوجية، والإيديولوجية، من خلال دراسة المظاهر الميثولوجية والفولكلورية التي تعتام المحكي/ السرد لتمنحه تنوعاً فسيفسائياً متداخلاً من الرموز، في صورة لغة متعددة المستويات تعتمد جملة من المهيمنات السردية، والعتبات النصية، والنصوص الموازية المصاحبة لعديد المقامات الخطابية ذات الثيمات الثّقافية السائدة في الواقع.

سنحاول تحليل المكوّن السّردي في رواية هلابيل، وسنأخذ بعين الاعتبار التحوّل الذي يميز شخصياتها من خلال ربط الأدوار التي تؤديها، حيث تبدو رواية هلابيل من الوهلة الأولى مبنية بطريقة تهدف إلى إثارة الالتباس لدى القارئ، بتأجيج نوع من الصراع الداخلي تنقل فيها قلق السّؤال وتلقي الأجوبة من الخارج لتشمل عددا من شخصياتها، فهناك مبدأ فلسفي هندي، يقول بأن الأنا لا يمكن أن تقدم نفسها بطريقة موضوعية، لهذا فهي تستند للسرد إلى ذات أخرى ثانية، وقد تكون ثالثة ورابعة، وهذا ما تحقّق في رواية هلابيل حيث قدّم الكاتب شخصية مصرحة مباشرة، ولكن استخدم ضمير المتكلم ولما عمد الكاتب إلى هذه التقنية في تكوين الشخصية من خلال فاعليتها في الرواية أكثر تقبلا من سرد الذات لنفسها بنفسها ، ثم أفرد الكاتب شخصية بطلة محورية تحرّك أحداث وعناصر هذه الرّواية تتمثل هذه الشّخصية في قدور الذي انطلق في سرد قصة حياته منذ أن خلق في رحم والدته، ولم يبق فيه أكثر من ثمانية أشهر وذلك بقوله : « **لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر، رغم الطبيب أنني شكلت خطرا عليها، لأجبر على الخروج إلى هذا العالم، وعلي دخول سجنه بتهمة خطورتي على حياة من منحتني الحياة**»[1]، تحدث قدور في هذا المقطع عن المكان الرحمي الذي يعدّ رمزا للزمن المفقود، ووصف شعوره بالحنين والاشتياق إلى رحم والدته التي جعل منها زوجها آلة للنسل تنجب له الأطفال دون الاعتناء بهم، ولذلك كره قدور والده الذي كان دائما ينعته بأسماء فاحشة، يقول : « **كان كلما كلمني يقول يا ولد ...**

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص128.
[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دط، دمشق، 2005، ،ص 18.
[1]- سمير قسيمي، هلابيل، ص 10 -11.

ياحمار ، وحين يفصح بعض شقاوتي ينعتني بالبغل...»[2] ، وهنا إشارة صريحة إلى تلك الظروف الأسرية القاسية التي نشأ فيها قدور، والتي تفسر نوعا ما ميله إلى السلوك العنيف حيث ارتكب جريمته الثّانية في السجن، فقد قام بقتل حارس السجن، والتي بسببها امتدت فترة مكوثه فيه.

استهل قدور السّرد في الفصل الموسوم ب " تناجي " بقصة حياته قائلا: « **حين ولدت لم يشأ أبي أن يختار لي اسما ربما لأنني كنت متهما كما قلت، فضل أن تختاره أخته العاهر عمتي، وقبل أن تختار سألته بخبث إن كان يرغب في التنازل لها عني ... حاولت أمي أن تعارض بنظرة أخرى ولكن أبي سبقها بقوله، وصرت أنا قدور...فراش ولد بلقاسم»**[3]. وفي هذه الحكاية أو العتبة نجد استثمارا واضحا للواقع المحكي عنه وشخوصه، حيث عمد الرّاوي إلى التّعريف بالشخوص المشاركة من بينها شخصية نوى شيرازي التي دخلت حياة قدور كمصباح أنارت حياته، ونزعت عنه تلك الأقنعة المتخفية من وراء الحقد والكره، فساعدته في اكتشاف حقيقته المبثوثة بين ثنايا تلك الوثائق التي تركها له شقيقه السايح عندها، ولعبت شخصية نوى دورا كبيرا في تنامي أحداث الرّواية، كونها السبب الذي جعل " كتاب خلقون بنن مدا " يظهر علنا بعد أن مات السايح، وقد واصل قدور أبحاثه إلى أن توفي رجما على يد عدوهما الشيخ النوي .

فمن خلال ما تقدم نخلص إلى أن شخصية قدور شخصية سكونية، نجدها ساكنة لا تتغير طوال السّرد، فهي شخصية متسقة لا تتناقض صفاتها مع أفعالها حيث تتماشى الأفعال التي تقوم بها مع الصفات التي منحت لها، إذ أنّ الأحداث السّردية تتمحور حولها، وفي الأخير يتضح لنا أنّ **سمير قسيمي** نوّع من فئات الشّخصيات وركّز على الذّات السّاردة ،أو ضمير المتكلم وشخصية البطلة وهي سمة جوهرية اتسمت بها الرّواية التّجريبية من خلال امتثالها لمصدر الصدارة من أوّل فصل إلى آخر الرّواية .

3_المراوحة بين الماضي والحاضر:

يعدّالزمن عنصرا رئيسا في بناء عالم الرّواية، وقد اهتم به الشكلانيون الروس منذ مطلع القرن العشرين وكان « **لحركة الشكلانيين الروس السبق في إدراجهم لمبحث الزمن في نظرية الأدب ، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة»**[1]، ثم ظهرت البنيوية وواصلت البحث في محور الزمن الرّوائي وأصبحت تعرف الرّواية« **بأنها فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه، في تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوجرافية والنفسية »**[2]. لذلك نجد **هنري جيمس** .H

---

[2]- المصدر نفسه، ص44.

[3]- المصدر نفسه، ص 14 .

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، دار البيضاء، المغرب، 2009، ص 107.

[2]–مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس ،ط1 ، بيروت، لبنان، 2044، ص 36 .

James قد ألحّ أكثر من مرّة على أنّ : « **الزمن بوجوهه المختلفة ، يعدّ عامل تكييف رئيسي في تقنية الرواية** »[3] **وفي بناء أحداثها**، ويعني **هنري** بوجوه الزمن، أقسامه وفروعه المتمثلة في (الماضي والحاضر والمستقبل) .

فرّق **تودوروف** T. Todorov في دراسته للأزمنة السّردية، بين زمنية القص، وزمنية الخطاب، ويعني بزمنية الخطاب : « **بأنه بمعنى من المعاني ، زمن خطي في حين أن زمن القص وزمن متعدد الأبعاد** »[1] وفي الإطار نفسه يوافق **جيرار جنيت تودوروف** في الرأي ولكنه يوضح ذلك بصورة أكثر تفصيلية، فاستخدم مصطلحي زمن القصة وزمن الحكي والقول ، أي هناك زمن الشيء المحكي وزمن الحكي .

ويقدّم **سعيد يقطين** تقسيمات للزمن، تختلف قليلا عن تلك التي أشار إليها **جيرار جنيت** وذلك بإضافته لزمن النص، وفي السياق نفسه تنطلق **سيزا القاسم** في دراستها لبناء الزمن الرّوائي من نظرية **جيرار جنيت** حول الترتيب الزمني ومفارقته على خط السّرد في النص وفي معالجته لمفهوم الزمن الرّوائي، وتشير إلى أنّه (الزمن) ينقسم إلى نوعين:« **زمن نفسي أو داخلي، والثاني زمن طبيعي أو خارجي، فيعرف الأول بأنه يمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص ، أما الثاني فتراه يمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية** »[2].

أما مها **حسن القصراوي** فقد أسهبت في حديثها عن الزمن، فجعلته موضوعا لدراستها فرأت بأن « **الزمن الروائي ليس بزمن واقعي حقيقي، إنما هو زمن تكثيف وقفز وحذف، وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، إنه زمن مرن يتحرر فيه الروائي من قيود فهو الخالق لزمنه الروائي والمشكل لكل بنية روائية، لذلك يعالج زمن الحدث لروائي أحيانا، إما بتطويل شديد أو بقفز سريع أو بتلخيص حسب معطيات النص** »[3]. ونتوصل من خلال هذا المفهوم إلى أنّ الزمن في الرّواية لا يخضع لترتيب منطقي للأحداث، وإنما يتجاوز الرّوائي ذلك التسلسل ويخترق تتابع الزمن ليخلق لنا أزمنة متداخلة ومتشابكة تشابكا عجيبا، وهذا ما تحقّق على مستوى البناء السّردي في رواية هلابيل **لسمير قسيمي**.

لقد جاءت الرواية مقسمة إلى قسمين، وكأننا بصدد أحداث روايتين متباعدتين في الزمن، وربط **قسيمي** بينهما بحدث واحد كاشفا لنا عن الحقيقة المنسية التي كتبها بطله الأسطوري خلقون بن مدا عن أستاذه الوافد بن عباد، فجعلها حقيقة منسية ظهرت منذ البدء داخل هذا

---

[3]–أ.أمندلو ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس . دار صادر للنشر والتوزيع ،ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص 25.

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 50.

[2]- سيزا القاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993، ص 35.

[3]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 39.

الكتاب، معتمدا في ذلك على شخصيات الهامش التي عانت الاضطهاد والإقصاء والحصار، وحملت على عاتقها تلك الحقيقة التي كانت بمثابة إجابة مقنعة عن سبب ذلك الكره والحقد الذي سكنها، واكتشف بن يعقوب من خلالها أصلهم المدفون في طيات الزمن الماضي السحيق .

عنون **سمير قسيمي** القسم الأوّل من رواية هلابيل ب" بعد الرواية "، وضمّنه سبعة فصول، أما القسم الثّاني فحمل عنوان "ملاحق" واحتوى عدّة فصول وبدت مكمّلة للفصل الأوّل، فكان القسم الثّاني بمثابة البؤرة التي تمخضت عنها الأحداث، وولدت في القسم الأوّل لتتبعث من جديد، وجاء زمن القسم الثّاني بعيدا عن زمن القسم الأوّل الذي جرى في الفترة الممتدة مابين (1979 / 2010)، أما أحداث القسم الثّاني فوقعت ما بين (1830 / 1849)، فاعتمد **قسيمي** على البناء الدائري للزمن أثناء سرد الرّاوي لأحداث الرّواية وهو الشكل الذي: « **يعد من أبرز أشكال الزمن في الرواية العربية الحديثة حيث نهايته تنطبق مع بدايته نتيجة لجدل الأزمنة الداخلية في بنية النص، تنفتح دائرة زمن السرد عند النهاية لتتركها مفتوحة أمام الآتي ويعبر الزمن الدائري في النص عند استمرارية الماضي في الحاضر وتكرارية الحدث عبر التاريخ** »[1].

سعى **قسيمي** إلى بناء شكل جديد، يختلف عن شكل الرّواية التّقليدية، فاستهل روايته بنمط جديد، حيث بدأ بمشهد لحوار داخلي (Monologue)، جاء على شكل مناجاة جرت بين شخصيتين رئيستين قدور الممدد على فراش الموت، ونوى عاشقته الواقفة على جثمانه، يسترجعان الأحداث الماضية بشكل موجز، فطغى على الفصل الأوّل الزمن الدّاخلي الذي

يعني بالزمن العمودي، حيث « **يقصد به الزمن الذاتي المتعلق بعالم الشخصية الذي يطغى عليه الطابع النفسي** »[1].

لجأ **قسيمي** إلى الزمن الدّاخلي ليقدّم لنا خلفية ومرجعية موجزة عن حياة شخصياته من أجل معرفة ماضي كل من قدور المسبوق قضائيا وبين نوى. انطلق الرّاوي أثناء سرده للأحداث من الحاضر فجاء ذلك موازيا مع زمن الخطاب على النّحو الآتي : « **حين شاهدتهم واقفين حولي، لم أدرك أني مت منذ ساعة، فذكريات لحظات الأخيرة انمحت وهم حولي واقفون، سمعت نحيبا وأصواتا مبحوحة بالكاد فهمت منها ما حدث، وأن هؤلاء لبسوا سوى بعض من عرفت في السنة الأخيرة (...) أما أخواتي فلا أحسبهم سمعوا بأخباري منذ قررت الانسحاب من حياتهم قبل عام ...** »[2]، وفي المقابل طغى الزّمن

[1]–مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 77.

[1]-أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والآداب بين النظرية والتطبيق، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، 2004، ص 33.

[2]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 13 .

الخارجي على الفصل الثّاني للرّواية: « **والذي نعني به ذلك الزمن الواقعي التاريخي والموضوعي يتغلب عليه الطابع الحسي** »[3].

أما زمن الوديعة، المخطوط، التي دارت حولها أحداث الرّواية برمّتها، فلم يحدده الرّاوي، بل رُجح أنّه يعود إلى أزمنة بعيدة كل البعد عن زمننا الحالي، فأعاد إحياء زمنها في الفترتين الممتدتين ما بين (1830 / 1849) وما بين (2002 / 2010).

لنخلص إلى أنّ **قسيمي** لم يعتمد على النسق التصاعدي للأحداث بل اعتمد على النسق الزمني المتقطع الذي فيه « **تنقطع في سيرها النازل من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل** »[1]، ويعني هذا أنّ البناء الزمني ينفتح الحاضر فيه بكل آفاقه على الماضي، ويمتد الماضي في الحاضر، وعندما يذكر الرّاوي ذلك المخطوط الأسطوري هذا يعني أنه ألغى زمن القص الذي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ليعرضه بالزمن السّردي الذي لا يتقيّد بهذا التّتابع وهذه السببية، ويجعل من التلاعب الزمني سمة بارزة منحت الرّواية شكلها وصورتها النّهائية.

4_ تعدّد الرّواة:

لقد عرفت الرّواية الجزائرية تحوّلات كثيرة، حيث لجأت إلى أساليب تعبيرية غير مألوفة جعلتها ترتقي على الرّواية الكلاسيكية بتقنيات جديدة منها ما يتعلق بالسّرد، ومنها ما يتعلق بالسّارد، ومن أهم الظواهر المستحدثة ظاهرة تعدّد الأصوات. ويعرّف **حسن عليان** رواية الأصوات بقوله: « **رواية الأصوات تتميز بخصائص فنية منها تشكل خصوصيتها وتفردها هي: اللاتجانس والحوار، والمنولوج الداخلي، والتعدد اللغوي، ويشكل اللاتجانس بين الشخصيات مسارا مهما وحيويا لرواية تعددية الأصوات** »[2]

الحوارية(Dialogisme) والبوليفونية/التعدّد الصوتي(Polyphonie) مفهومان مرتبطان بالنّاقد الروسي **ميخائيل باختين** M. Bakhtine الحوارية كما رأينا تعني الخطاب بشكل عام وتقوم بتعيين أشكال حضور الآخر في الخطاب والبوليفونية حسب - باختين دائما- هي تعدّد الأصوات وأشكال من الوعي في الرّواية. المصطلحان- كما نلاحظ- يقومان على سمة التعدّد ويتداخلان إلى درجة كبيرة ويسميهما ألان ربتال(A.Rabatal)« **بالزوج الباختيني**»[1] وظّف **سمير قسيمي** تقنية تعدد الرّواة (الأصوات) كمحاولة منه لتقديم مواقف مختلفة

[3]-أحمد طالب، مفهوم الزمان دلالته في الفلسفة والآداب بين النظرية والتطبيق، ص 33.

[1]–محمد عزام، شعرية الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط ، سوريا، دمشق، 2005، ص 108.

[2]-حسن عليان، تعددية الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، مج 24، ع1_2،2008،ص 177 .

[1] –A.Rabatal, "La dialogisation du couple polyphone dialogisme chez Bakhtine" in Ruvue Romane N°=1, 2006 , Lyon 2, p55 .

ورؤى متعددة وقراءات مختلفة، بواسطة شخصيات متباينة الأهواء والآراء، فلكل شخصية من شخصيات هلابيل صوتها الخاص، المعبّر عن أجزاء من الحدث الرّئيس الذي يجمع بين هذه الأصوات وتلتف حوله الشّخصيات، فيستطيع القارئ معرفة حدث الرّواية منذ بدايته ومراحل تطورّه إلى غاية الخاتمة المفتوحة التي انتهت بها الرّواية، ونذكر من بين هذه الأصوات صوت قدور فراش الذي يعلن عن نفسه، يقول : « **عليك أن تعديني أن لا تقرئي ما بهذا الظرف _ وأشار إلى ظرف تملؤه الأوراق _ لا في حياتي ولا بعد مماتي، ففيه كتاب السايح الذي أوصاني بتحريره، فإذا مت قبل نشره عديني أن تنشريه كما هو، دون أن تطلعي عليه** »[2]، وقد أدت هذه الشخصية المخاطبَة، نوى-دورا مهما على مستوى الحدث الرّئيس الذي برز على امتداد صفحات الرّواية ، تقول : « **أخشى أن أقولها الآن، أخشى أن أفضح السر وكتاب قدور لم ينشر بعد، واسم الوافد لم تصرخ به المشيئة، الآن الوقت لم يحن ؟... لا أدري ولكنني سأكشفه، حين أكتب الحقيقة بشكل آخر غير الذي قتل قدور، ومثلما قطع قدور يد السايح ليوقع بها الكتاب، سأقطع يد قدور وأوقع بها ما كتبه بنفسه** »[3]

ثم يأتي صوت سائق سيارة الأجرة بوعلام الذي سيحتفظ بنسخة من كتاب قدور والذي هو مكمل لعمل شقيقه السايح « **ظرف صغير... مجموعة أوراق مرقونة... قصاصات أوراق مكتوبة بأقلام مختلفة... صفحات قليلة، حوالي عشر لمخطوطة قديمة، تآكلت أطراف بعضها**»[1]، ثم تظهر شخصية جديدة وصوت آخر في رواية **قسيمي**، وهي الشخصية التي تصف بعض الطقوس التي تقوم بها بعض الطوائف والتي لها علاقة بشكل وبآخر بكتاب قدور الذي يحوي الحقيقة التي جاءت في كتاب " خلقون بن مدا " ، يقول حبوب: « **في البداية، كانت هذه الطقوس تستهويني، ثم أصبحت تضح مضجعي، فلم أكن أرى أن لها علاقة بالإسلام الذي علمته من أبي** »[2]، ثم يذكر بعض ما يقال في هذه الطقوس من قبل هذه الطائفة، المقطع الذي أملاه قدور على نوى من كتاب خلقون قبل موته: « **آت من الأرض كأشجار الصنوبر ... يعشق الأرض وتعشقه السماء ... يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون ... ينتظر اللحظة كي يأتي ... كي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حملته قرونا، امرأة لا يحرثها القادم من خلف السر** »[3].

ثم يعلو في سماء الرّواية صوت يروي هو الآخر روايته بخصوص الحدث الرّئيس، وهو ضابط الشرطة الذي وجد أثناء تحقيقه في قضية وفاة قدور جثة بوعلام، ومعه المخطوط

=نقلا عن سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري -يزي وزو، 2011، ص 40.

[2]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 32 .
[3]-المصدر نفسه، ص 33- 34 .
[1]-سمير قسيمي، هلابيل ، ص 55.
[2]-المصدر نفسه، ص 61.
[3]-المصدر نفسه، ص 67 _ 68.

والظرف المرسل من قبل نوى « **لم يعد الأمر يقبل أي تخمين، فقد كانت هذه مخطوطة الكتاب الذي حدثتني عنها نوى ...** »[4] ، يقول الضابط أيضا: « **قضيت يومين في قراءته لم أنم فيهما ... لم آكل ... لم أفعل شيئا غير القراءة ومع آخر صفحة عرفت أخيرا غايتي ... والأكيد، أدركت أيضا غاية الوجود مني ...** »[5] .

وفي الأخير يقحم **قسيمي** صوت الرّاوي بقوله : « **ربما أعملت بعض الخيال فيما سبق، ولكنني أقسم أن الأمر حدث كما وصفت ... ومع هذا سأبدأ القصة لا لغرض النشر بل لأستريح من الحمل، هل الذي جعلتني نوى أعدها أن أحمله عنها** »[1]

عمل تعدّد الرّواة في رواية هلابيل على تغييب مفهوم البطل المألوف في الرّواية الكلاسيكية، **فقسيمي** أراد بها تجسيد تعدّد الذّوات في المجتمع، وإبراز تعدد الرؤى والأفكار والتّجارب وأشكال الوعي، وكذا نبذ الفكر الأحادي وإبعاد الكلام السلطوي؛ فقد وظّف ستة شخصيات دون الشّخصيات الأسطورية (الوافد بن عباد، خلقون بن مدا ...)، والشّخصيات الحقيقية (الداي حسين ، دي لاكروا ، عبد القادر ...)، وكانت كلها مهمّة، فكل صوت حاول أن يسد الثغرات التي تركها الصّوت السّابق، ونقصد هنا بالثغرات تلك المتعلقة بتطوّر الحدث الرّئيس للرّواية. ومن خلال هذه الأصوات الستة يتبيّن لنا الحدث الرّئيس الذي بني عليه عالم الرّواية ويتمثل في كتاب قدور، ولكل صوت نظرته وقراءته ووعيه بما حدث ويحدث.

5- توظيف الأسطورة:

تعدّ الأسطورة من الموروثات الحكائية، التي شيدت بها الرّواية المعاصرة معمارها الجديد، كونها مرجعا مهمّا من المرجعيات الثقافية للنصوص الأدبية، التي مكّنت الرّواية من تحقيق تقدّم على المستويين الفني والمعرفي. ويؤكّد الباحثون أنّ الأسطورة هي المصدر الأوّل والأقدم لجميع المعارف والخبرات الإنسانية، فهي جماع التّفكير والتّعبير عن الإنسان في المرحلة البدائية القديمة، وتعرّف **نبيلة إبراهيم** الأسطورة كالآتي: « **إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد** »[1]. فهي «**تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخالي، وهو زمن**

[4]-المصدر نفسه، ص 118.
[5]-المصدر نفسه، ص 119.
[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 125.
[1]–نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، دط، القاهرة، مصر، (دت)، ص 10.

البدايات»[2]. ومنه يتسنى لنا القول بأن الأسطورة عبارة عن إجابة لتلك الأسئلة، التي طرحها الإنسان البدائي أثناء وقوفه عاجزا متأملا أمام ظواهر الكون وأسرار العالم وألغاز الوجود.

وغدت الأسطورة مفهوما يسري في العديد من مجالات الفكر المعاصر، والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النّفس وعلم الأديان، وهي من الأنماط التّعبيرية التي يلجأ إليها المبدعون ويتستر بها كتّاب الرّوايات والأشعار، كونها حيلة فنية يوظفونها في أعمالهم، ليفضحوا فيها أوضاع مجتمعاتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية... ولذا لا يمكن إدراك وفهم مرماها الدّلالي إلا إذا ربطناها بواقع الإنسان العربي الذي يعيش في العصر الحاضر، ومن الرّوائيين الجزائريين المعاصرين الذين وظفوا الأسطورة نجد **سمير قسيمي**، فقد استعمل من خلالها تقنيات حداثية لم تؤلفها الرّواية الجزائرية من قبل، حيث تجلت صنعته في جعل نصه فضاء واسعا تدور فيه أحداث تاريخية وأسطورية واجتماعية .

استخدم الكاتب عقدة أوديب للعالم النمساوي **سيغموند فرويد** S. Freud، وأتى اسم عقدة أوديب من أسطورة أوديب الإغريقية (*)، « **وكانت نظرية فرويد المسماة عقدة أوديب تمثل الرجوع إلى رحم الأم، فعمي أوديب يمثل بأعمق معانيه روحا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم، واختفاء أوديب النهائي وراء صخرة في العالم السفلي يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم وهذا ما يذكرنا بصامويل بيكيت عندما قال : إن**

الإنسان يخرج من ظلمة الرحم إلى ظلمة القبر مارا بظلمة الحياة »[1].

إنّ الحقد الذي يحمله أوديب حيال أبيه، سببه هو تعلّقه الشديد بأمّه، ونلاحظ في الرّواية أنّ قدور يرأف بحالة أمّه، ويعتبر أباه هو مصدر تعاسته في دخوله إلى سجن الحياة بعدما ألف رحم أمّه في قوله: « **خروجي إلى الحياة لم يكن سهلا ولا برغبتي وخروجي منها كذلك كان صعبا ورغما عني، وكما أحببت رحم أمي، أحببت أيضا تلك الحياة التي بدأت أعيشها**

[2]-مرسيا الياذ، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص10.

[1]– نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2002، ص 80.

*- ويعني اسم أوديب "صاحب الأقدام المتورمة"، وتقول الأسطورة إن العراف قال لملك طيبة آنذاك إنه سيقتل بيد ابنه، وفي ذلك الوقت كانت زوجته حاملا، فلما ولدت أوديب أمر الملك بأن تدق مسامير في أقدام الوليد ويرمى فوق الجبل، ولهذا السبب جاء اسمه أوديب. وأخذ رعاة أوديب ورعوه ثم ذهب إلى مدينة أخرى، وبعد أن كبر عاد إلى مدينته وقتل أباه وتزوج الملكة أمه (دون أن يعرف) وأنجب منها طفلة واحدة. ثم جاء عراف وأبلغه بالحقيقة، وعندما عرفت زوجته التي هي أمه الحقيقة شنقت نفسها، أما أوديب فقد فقع عينيه وغادر المدينة مع ابنته التي ولدتها أمه وهام وعاش بقية حياته بائسا. وعقدة أوديب التي استوحاها فرويد من الأسطورة هي عقدة نفسية تصيب الذكر الذي يتعلق بأمه و يرتبط بها إلى درجة تجعله يكره والده لأنه يشاركه والدته، مما يؤدي ذلك الأمر إلى الحقد عليه ومحاولة إبعاده عنها.

...»[2]، ويبدو أنّ الكاتب مطّلعا على الدّراسات النّفسية تلك المتعلقة بميل الابن إلى أمّه خاصة، وما يشير إليه معظم كتاب سيرة **فرويد** أنّ علاقته بأمّه كان لها أعمق الأثر في تمتعه بالثّقة بالنّفس، وهو ما يتفق مع رؤيته أنّ الذي يكون مفضلا عند أمه يتمتع بثقة تكون كفيلة بأن تولد النجاح الفعلي في أغلب الأحيان، ومرد هذه الثقة حسب **فرويد**، إلى الأمان الذي يوفره حبّ الأم.

كما وظف **قسيمي** أيضا أسطورة الفردوس المفقود وتجلى ذلك أثناء ذكره للحدث الذي تسبب في طرد آدم وحواء من الجنة، وإذا كان خروجهما منها عقابا أصدره الله عليهما، كونهما تمردا وخالفا أوامره فصار النفي والحرمان قدرا مأساويا عليهما، لأنهما بقيا مشتاقين للفردوس. فورثت ذلك الحنين والشوق للفردوس الشّخصية التي صنعها **قسيمي** هلابيل، ذلك الطفل غير الشرعي الذي نفاه والديه وهمشه التّاريخ، فنشأ وحيدا بعيدا عن إخوته الشرعيين، فاعتبر هلابيل ثمرة شهوة خلقها العصيان، لذلك رفض آدم تزويجه برغبته في قطع نسل بدأ بخطيئة. فأسقط **قسيمي** تلك الظروف القاسية التي عاشتها الشخصية الأسطورية هلابيل على شخصيته الواقعية قدور الذي كان ميلاده خطأ ومجيئه دون رغبة منه، يقول : « **أما أنا فلم أختر أي شيء، لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر ...**»[1]، فنلمس في قول قدور شوقه إلى رحم والدته الذي يعدّ الفردوس الذي لم يمكث فيه سوى ثمانية أشهر.

وظف الكاتب أيضا أسطورة الخلق وتقوم على فكرة أنّ حواء ولدت توأمين في كل توأم ذكر وأنثى، يتزوج الذكر من أنثى التوأم الأوّل، تتزوج الأنثى من ذكر التوأم الثّاني، إلا أنّه بعد حادثة مقتل هابيل ظهرت أنثى زائدة من دون زوج، فكل الكتابات العبرية تذكر أنّ هلابيل أوّل أبناء زوج الأنثى الفائض لينشئ خارج النظام العام، نسل المهمشين الذي افترضه الكاتب، مما يؤكّد أنّ خيارات الكاتب في استدعاء الشّخصيات الهامشية ليس أمرا اعتباطيا[2] ،وهؤلاء المهمشون هم: قدور فراش ، نوى العاهرة ، السايح الهاوي للرحلات وكثرة معاشرته للنساء، وبوعلام الشاذ جنسيا، والشرطي، والقاتل .

إنّ قصة بداية الخلق متباينة، في أدبيات الإسلام واليهودية والمسيحية، فالكاتب هنا تعرض إلى بداية الخلق في الإسلام، ولثقافته الواسعة يبدو وأنّه اطلع على التوراة، فقد وظّف جانبا كبيرا منها في الرّواية ويتضح ذلك من خلال حديثه عن الأسفار. والتوراة تتكوّن من الكتب (الأسفار) الخمسة الأولى من (الكتاب المقدس): التّكوين، الخروج، اللاويين، العدد، والتثنية.

---

[2]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 14.
[1]- سمير قسيمي، هلابيل ، ص 13 .
[2]-ينظر: مجلة نوراس الأدبية، الحراك الأدبي والثقافي،
www.nawrace.com/newmag

أول سفر تحدث عنه الكاتب هو سفر البداية أو حديث التيه وهو ضمن الأسفار الخمسة المنسوبة لسيدنا موسى عليه السلام، السفر الأّول : هو سفر التّكوين أو الخلق، وقد ذكر فيه خلق العالم قصة آدم وحواء وأولادهما. ويأتي السفر الثّاني : سفر الخروج ، خروج اليهود من مصر، قصة موسى من والديه، وبعثته لفرعون وخروج بني إسرائيل من مصرو صعود موسى الجبل، وإيتاء الله له بألواح. ثم السفر الثالث : سفر اللاويين: أي الأخبار وفيه حكم القريان والطهارة وما يجوز أكله غير ذلك من الفرائض والحدود. والسفر الرّابع : سفر العدد، وبعضه في أخبار موسى وبني إسرائيل، وقصة البقرة. وأخيرا السفر الخامس: سفر التثنية، أي إعادة الناس[1].

وقد تحدث الكاتب في هذا السفر الأوّل عن تيه الأشخاص الثلاثة، في دار الدرويش، حيث يقول : « **لعل أصحاب الدار من الدراويش المعتزلة** »[2]، فالدرويش هو من الشّخصيات العجائبية ويفسر **:** « **عادة معنى الدرويش أنه مشتق من الفارسية، ويدل على من يسعى (لطرق الباب) بمعنى المتسول، وتستعمل هذه الكلمة في الإسلام غالبا بمعنى العضو في الجمعية الدينية** »[3]. كذلك تحدث عن الشيخ باعتباره يمثل السلطة المرجعية، وهو من أهل الكرامات وتمثل هذا في قوله : « **... وعودنا الرجاء أن يدلنا الشيخ على ديارنا** »[4].

أما السفر الثّاني الذي تحدث عنه الكاتب فهو سفر الخلق أو حديث النسب ويبدأ بحالة الجفاف التي كانت عليها الأرض في بداية الأمر، ثم ينتقل الكاتب ليروي لنا كيف أنّ الله خلق آدم من تراب فنفخ فيه نسمة الحياة وأعد له جنة عدن في وسط الأرض، وأخرج من ثمارها، غير أنه نهاه عن الأكل من شجرة معرفة الخير والشر، وحذره أن الموت مصيره إن أكل منها .

بعد ذلك ينقل السفر قضية سقوط الإنسان ووقوعه في المعصية، فإنّ الحيّة زينت للمرأة أن تأكل من الشجرة المنهي عنها، فأكلت وأعطت آدم فأكل، فلما أكلا تفتحت أعينهما كما أخبرتهما الحية وبدت لهما سوءاتهما، واكتشف أنّهما عاريان فجعلا يضعان لنفسهما لباسا من ورق التين ليسترا عورتهما، وأخرجهما الله من الجنة إلى عالم الألم والشقاء، وجعل آدم في الأرض خليفة .

وأثار الكاتب قضية تناسخ الأرواح وبعثها من جديد وهو الاعتقاد بأن الأجساد تندثر وتبقى الأرواح لتنتقل إلى جسد آخر في سلسلة طويلة لا نهاية لها في اعتقاد الإسرائيليين

[1]-ينظر: الموسوعة الحرة.
www.nawrace.com/newmag
[2]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 198.
[3]-عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل،دط، الجزائر،2008، ص 85.
[4]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 200.

تقول نوى : « **... ولكنني كنت وهو حي لا أفكر إلا في حبه الذي قتل المومس وبعث من رمادها المرأة التي صرتها ...** »[1] وكذلك في قولها: « **... ولكنني سأقول أن قدور هو الوافد الآتي من الأرض كونه الآن ونفخ فيه ليبعث بعد سنين، ويخرج من رحم اللاحق في جسد غير الذي عرفناه ولكنه بروحه التي ضمتني والسايح ذات يوم وقادتنا إلى الحقيقة التي كنا نخشاها...**»[2] **فبعث** روح شخص في آخر، وهذا الاعتقاد غير موجود قي ديننا الإسلامي لأنّ كل شخص يبعث يوم القيامة في جسده وروحه هو نفسه، وتعتبر الروح في الاعتقاد المسيحي بمثابة الكينونة الخالدة للإنسان حتى بعد الموت وأن الجسد هو الذي يفنى .

كما نجد توظيف لأسطورة الموت والبعث في رواية _هلابيل_ من خلال تلك القصيدة المعنونة بالمبعثية، والتي كتبها " خلقون بن مدا " ، والتي استهل بها **قسيمي**:

« آت من الأرض كأشجار الصنوبر،

يعشق الأرض،

و تعشقه السماء،

يخدش في الرحم الذي زرعوه فيه ... كي يكون ...»[1]

معناها ذو عمق كبير، حيث تظهر وكأنها أسطورة موت المسيح وإعادة انبعاثه لدى المسيحيين، ومرّة تبدو أسطورة المهدي المنتظر الذي ينتظره المسلمون.

وهكذا تبدو الأسطورة المعين الذي لا ينضب في كيفية التّعامل لأنّها تحمل جملة من انشغالات الإنسان الفكرية، الدينية، الأخلاقية، السياسية، الثّقافية، والتعاملية، يضاف إليها شعائر تجديد الحياة والزمن والجنس وسر الحياة والموت، إذن فهي خليط لكل هذه العناصر نتج عن حلم جماعي في مواجهة الحياة الصعبة، والطبيعة الخشنة. فجاءت الأسطورة في النص كدلالة على الرّغبة في التّجاوز ورفض القوالب الجاهزة فتتغلغل بذلك (الأسطورة) في نسيج البنية السّردية لتصبح جزءا لا يتجزأ من كيانها.

[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 33.
[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 09.

خاتمة

توصلنا من خلال بحثنا هذا إلى جملة من النتائج المرتبطة بموضوع " مظاهر التحوّل في الرّواية الجزائرية المعاصرة-هلابيل لسمير قسيمي نموذجا-" هي كالآتي:

- تتميّز رواية هلابيل بميزة الانفتاح على العوالم الأخرى وذلك يعود إلى قدرتها الكبيرة على احتواء كل جديد بجميع أشكاله وروافده. وقد عرفت الرّواية الجزائرية تجارب عديدة كان لها فضل الريادة في الخروج عن حدود الكتابة التّقليدية والأخذ بشعرية التّفاعل مع الأسطورة والآداب الشّعبية والفلسفة والتّاريخ... فعبقرية الرّواية تكمن في خلق كيان فنّي موحد متكامل من مواد متنوّعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها البعض.
- نص **سمير قسيمي** حسب العديد من الباحثين ذو خصوصية متميّزة، يرتقي بذوق القارئ فكريا ونفسيا ومعرفيا وفنيّا، فقد حرص الكاتب على إقامة علاقات حوارية مع عدد من الفنون والأجناس مما جعل النص يتغذى تخييليا من ثقافات ومعارف وتقنيات عديدة:
- تكمن أهمية العتبات في كونها تمدّ القارئ ببعض المفاتيح التي تمكن من سبر أغوار النص والغوص في أبعاده الدلالية والأسلوبية. وعليه فقد تعالق عنوان روايتنا، كما رأينا، مع النص اللاحق لغوياً وتركيبياً ودلاليا، فعلى المستوى اللغوي نجد العنوان في الرواية دائم الحضور كعلامة سيميائية مشعة، فهلابيل هو الشّخصية النواة المتحركة التي بُني عليها نسيج النص، وعلى المستوى التركيبي يشدنا الاسم الوارد في العنوان ويُغرينا للدخول في تجربة قراءة النص. وأما تعالق العنوان مع النص دلالياً فيظهر من خلال السّرد عن شخصية هلابيل، حكاية رجل مهمّش، إنها حكاية الذاكرة، ذاكرة الحرب والصراع والتهميش، الذاكرة التي نجد صداها يتردد في معظم أعمال قسيمي الرّوائية. يبدأ القارئ بالبحث عن سرّ هذا العنوان الغريب " هلابيل". حتما إنّه لعنوان مثير للفضول.
- يرى الباحثون أنّ الرواية هي فن زمني، والزمن الرّوائي تعبير عن رؤيا تجاه الكون والحياة والإنسان، ومنه اشتغلت هلابيل على هذه المادة المجرّدة(الزمن) التي يتشكّل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، وكان التجاوز بل التلاعب بالخطية الزمنية هو الملمح الرّئيس لبنية الخطاب، ونجد الزمن الذي يمثّل الحجر الأساس في النص السّردي بقواعده وتقنياته وتلاعباته على قانونه الطبيعي من أهم المفترقات الفاصلة في مسار **الرواية** الجزائرية المعاصرة.
- يستخدم **سمير قسيمي** التّقنيات التي تستهدف كسر التّصور الواحد للحقيقة مثل تقنية الحوار، والتعدّد الصوتي، وتوالد الاحتمالات، والتداخل الأجناسي أو التعالق النصي الذي يعدّ ملمحا مهمّا في تجربة على امتداد نصوصه؛ يأخذ من فنيّات الأسطورة وطاقاتها التّعبيرية، ويستخدم الأشعار وتموّجاتها الإيقاعية، وينهل من التّاريخ القديم والحديث، ويستفيد من الأدبيات الدينية .

يؤكّد علماء الأنتروبولوجيا والفلاسفة أهميّة الأسطورة معتبرين إيّاها حتى ولو كانت مناسكا وشعائرا وطقوسا وسحرا، فهي إحدى منجزات الإنسانية ووسيلة لفهم الحياة وفكّ أسرار العالم في غياب التّعليل العلمي والمنطقي، فقد سعت الأسطورة لخلق نوع من التوازن في ضمير الإنسان بين عالمين خارجي وداخلي، محسوس وغير محسوس، ولهذا لا يمكن إنكار دورها والتقليل من شأنها واعتبارها مجرّد حكاية للتسليّة، بل مجرّد معرفة وخلق نظام للإنسان في مرحلة من مراحل حياته يستطيع من خلالها التأقلم مع محيطه وضمان استقراره الاجتماعي. وبالتالي فإنّ استخدام الأسطورةِ في الخطابات السّردية العربيّة المعاصرة نوع من التجريبِ الجماليّ قبل أن يكون عودة إلى التّراث، فكان من أهمّ سمات الرّواية المعاصرة انعطافها عن الشّكلِ التّقليدي والاعتماد المكثّف على الرموز الأسطوريّة. وعليه عمل سمير قسيمي على الاستفادة من الأساطير رمزا وبنية ورؤية فاستغل إمكاناتها الجمالية والدلالية اللامحدودة مما أكسب الرّواية فضاءات رحبة كثيفة من المعاني الغامضة والإيحاءات المعرفية والأبعاد الفكرية.

وبعد، فتلك هي بعض الآفاق التي تفتحها دراسة التّجريب في الرّواية، وهى آفاق خصبة غنية واسعة، وبإمكان القارئ من خلالها تحقيق متعة أكبر في التّعامل مع مظاهر التحوّل في النص التّجريبي، وبإمكان الدارس الانطلاق من غير شكّ إلى آفاق وأبعاد أغنى وأوسع. ولعلّ ذلك كلّه يؤكّد أهمية التّجديد في الرّواية المعاصرة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

المعاجم:

1. إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، ط2، القاهرة، مصر 1972، ج1.

2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 1997، ج4.

3. مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الفكر، دط، بيروت، لبنان، 1994.

المصادر:

1. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط2، لبنان، 2008.

2. سمير قسيمي: هلابيل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط1، الجزائر، بيروت، 2010.

3. سمير قسيمي: حب في خريف مائل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، تونس 2014.

4. واسيني الأعرج: حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001.

المراجع العربية والمترجمة:

1. أحمد طالب: مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والآداب بين النظرية والتطبيق دار العرب للنشر والتوزيع، دط، 2004.

2. أحمد مداس: لسانيات النص، منهج حول تحليل الخطاب الشعري، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007.

3. أ. أمندلو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

4. بسام قطوس: سمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2011.

5. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 1992.

6. جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، دط، بيروت، 1978.

7. جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 1997.

8. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، دار البيضاء، المغرب، 2009.

9. حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط2، دار البيضاء بيروت، 2000.

10. حسن النعمي: قراءة في هيمنة الخطاب السردي، علامات في النقد، م12، ج 45، 2002.

11. سارتر جان بول: الوجود والعدم، تر: عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الآداب ط1، بيروت، غشت، 1966.

12. سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، دار البيضاء، ط1، بيروت دت.

13. سيزا القاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993.

14. شومان محمد أحمد: قراءة في اتجاهات الرواية الحديثة، مطالع الهيئة المصرية دط، القاهرة، 2003.

15. عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2005.

16. عبد الله أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، سوريا، 2009.

17. عبد البديع عبد الله: دراسة في الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون، ع 355، الكويت، سبتمبر، 2008.

18. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2008.

19. عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، دط، الجزائر، 2008.

20. عبد الحميد عمار: الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.

21. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، دط، الكويت، دت.

22. عمر أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، ط1، مصر، القاهرة، 1997.

23. قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، ط1 2002.

24. مبارك بن محمد الهيلالي الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، ج3.

25. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وأبدلاتها التقليدية، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ج 10 ، 1989.

26. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دط، 2002.

27. محمد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر الحديث، الدار البيضاء، ط1 بيروت، 2008.

28. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد العرب، دط، دمشق 2005.

29. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2000.

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

31. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس، ط1، بيروت لبنان، 2004.

32. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، دت.

33. نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط القاهرة، 2002.

34. نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق 2003.

35. نواف أبو ساري: الرواية التاريخية، بهاء الدين للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2003.

المجلّات :

1. أبو شنب رشا: التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث، المجلد

36، العدد 5، سوريا، 2004.

2. جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل والمضمون، مجلة العربي وزارة الإعلام، الكويت، عدد 544، مارس، 2004.

3. جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، عدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

4. حسن عليان: تعددية الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، مج 24، ع 1 _ 2، 2008.

5. عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية ؟، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 3، شتاء 1997.

6. نعيمة السعدية: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر.

7. أحمد بوزيان: بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي، قراءة في مذاق البدايات مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد 18، جوان، 2013.

الرسائل الجامعية :

1. جيرار جنيت: نقلا عن رونيه بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006 _ 2007.

2. سامية داودي ، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012/2011.

3. نورة فلوس: بنايات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011 _ 2012 .

المواقع الإلكترونية :

1. جميل حمداوي: عتبة الإهداء www.ANWIDBARA.COM 17 / 04 /2015.

2. زياد بوزيان: البناء الفني في الرواية الجزائرية الجديدة

https://www.diwanalarab.com/spip.php/article50803 .

3. سعيد جاب الخير: رواية هلابيل لسمير قسيمي / غوص واقعي في أسئلة الوجود والهوية.

http://www.aswat.elchmal.com/ar/?p=98&a=104742.2/06/2010

4. سهام أبو العمرين : الخطاب السياسي في رواية " فوق الأحزان "، 12 نوفمبر 2019 .

https:/hadfnews.ps/post/61756

5. ماجد محمد حسن: الفلسفة الوجودية، الحوار المتمدن، العدد 802 ، 04/12 / 2004.

https:www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=16927&=0 .

6. محمد عاكف بريكي: " هلابيل " ... زاوية التاريخ و التصوف والسياسة.

https://thakafamag.com/?p=440 .

7. ميلاد فايزة: سيرة الأمير عبد القادر الجزائري، في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج.

http://www.gozoor.net/main/modules.php?name=news&file=article&sid=786 .

الفهرس

مقدمة.....1

مدخل: الرواية الجزائرية وسؤال التجريب.....4

الفصل الأول: التجريب على مستوى المتن الحكائي.

1- استحضار الخطاب السياسي 14
2- استدعاء التاريخ 21
3- القضايا الفلسفية 29

الفصل الثاني: ملامح التجريب على مستوى المبنى الحكائي .

1- العتبات النصية 34

2- تناثر السرد 51

3- المراوحة بين الماضي والحاضر 55

4- تعدد الرواة 60

5- توظيف الأسطورة 63

خاتمة 70

قائمة المصادر والمراجع 73

فهرس المحتويات 80

ملخّص باللّغة العربيّة:

يرتبط التّجريب الروائي بالثورة على الوعي السائد، ليؤسس وعيا جديدا يقوم على وعي جمالي مفارق، من خلال خرق الثابت وافق التوقع المعتاد، وإعادة النّظر في كل الأشكال للتّعبير عن رؤية مغايرة تقدّم تحوّلا في العلائق، وتكسر رتابة الزمن المنظم، وتزعزع البناء المترابط وترفض الكتابة النمطية لتمنح النص الجديد متنفسا من الحريّة في تفاعله مع الذاكرة الأدبية .ورواية "هلابيل" **لسمير قسيمي** هي نموذج لافت للرواية التّجريبية التي تشكّلت من سلسلة متشظية ومتقطعة، وأرجحت بين الماضي والحاضر عبر خيوط رفيعة من الذاكرة والحلم والتداعي والوصايا، حيث تزاحمت فيها الشخصيات التائهة بين الحاضر المعيش، والماضي الدفين باحثة في طياته عن تلك الحقيقة المنحدرة في الزمن البعيد، وبالتحديد ذلك الزمن الذي ارتكب فيها آدم وحواء جريمتهما المعروفة، التي بسببها نفيا من فردوس الجنة، فأبدع **سمير قسيمي** قصة عجيبة تفسر سبب خروج آدم وحواء من الجنّة، ليعالج قضايا معاصرة يعيشها الإنسان في وقتنا الحاضر.

كلمات – مفاتيح: التجريب – الرّواية الجديدة – الهامش – التّاريخ.

ملخّص باللّغة الإنجليزية:

The experimental Narration is related to the evolution on the dominant consciousness , to establish a new awareness based on conscious differences , through changing the constant and accepting the usual expectation , and reconsidering all forms to express a different vision that present a transformation in the relationships , breaks the monotony of organized time , destabilizes the interconnected structure and rejects stereotypical writing to give the new text an outlet of freedom in its interaction with literary memory . The novel " Helabel " by Samir Qassimi is a striking example of the experimental novel that was formed from a fragmented and intermittent series , hanging between the past and the present by thin threads of memory , dream , association and wills , in wish the lost personalities crowded between the living present and the buried past searching through its layers for the descending truth in the distant time , and specifically that time in wish Adam and Eve committed their very known sin , for which they were exiled from paradise .Samir Qassimi wrote a bizarre story that explains why Adam and Eve left the garden to process modern issues that people face today .

Key words : experimental – new novel – marge – history .