وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

ملامح الرواية الجديدة عند سمير قسيمي "هلابيل" نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

لمياء عماري

تحت الإشراف الأستاذ:

رضا معرف

السنة الجامعية :

1435 /1436 هـ

2014 /2015 م

عرف الإنسان أشكال التعبيرالمختلفة التي ينقل من خلالها أيامه أفكاره وكذا مشاعره واهتماماته ، ومن هذه الأشكـال التعبيريـة فن الروايـة الذي يعد مجالا خصبا تلتقي فيه أقـلام المبدعين والروائيين ، وتصبو إليه رغبة القراء والمهتمين بتلهف للقراءة والنقد معا ، هذا الفن الذي أصبح يحتل مكانـة مرموقة بين الفنون الأدبيـة الأخرى كفن سلطت عليه الأضـواء في عصور مضت .

وقد حظيت الرواية في مسارها بتغيرات عديدة رافقتها نظريات متباينة ترصد ما يطرأ على المجتمع من تحولات وما يقابلـه من تمايز، وانعكس ذلك على الخطاب الروائي. والروايـة باعتبارها جنسـا أدبيا لم تحقق الاستقلال والتميز بوجودهـا وشكلـها في الأدبين الغربي والعربي إلاّ في العصـر الحديث ، حيث برز ما عـرف بالرواية الجديدة كمقاربة جديدة للفن والأدب أيضا ، وهذا نسبـة لما تحتويه في بنيتها السردية ، والذي يطرح علينا أسئلة جوهرية كأي إبداع أدبي يحمل في طياته سمات وخصائص افتقرت إليها رواية القرن التاسع عشر.

وبحثنا هذا يهدف إلى فهم الرواية الجديدة وماهيتها لذلك وضعنا نصب أعيننا جملة من الأسئلة و عملنا على الإجابة عنها في ثناياه: ماهي الرواية الجديدة؟ ما هو منطلقها الأول؟ بم تتميز؟ من هم أهم أعلامها؟ هل حظيت الكتابة الجزائرية بنماذج من هذا النوع الروائي؟

وقد عنـون موضوع عملنا بملامح الروايـة الجديدة عند سمير قسيمي"هلابيل" نموذجا، واعتمدنا فيه المنهج التكاملي بالدرجـة الأولى في رصـد التغيرات الطارئة على الرواية ، و استعنا كذلك بالمنهج التاريخي والسيميائي والمنهج الأسلوبي خلال رصـد ملامح الروايـة الجديـدة في رواية"هلابيل ".

و بهدف إنجاح البحث وتجليـة عناصره استعنا بجملـة من المراجع التي تمكنّـا من الحصول عليها إضافة إلى المصدر الأساسي والوحيـد وهو روايـة"هلابيل" لسمير قسيمي، ومنها:

- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي.
- نادر أحمد عبد الخالق : الرواية الجديدة بحوث و تطبيقات.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد(الروايـة: الماهيـة النشأة و التطور).
- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، دراسة مقارنة.
- صلاح فضل: قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة(1963–1967).
- بن جمعة بوشوشة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي.

وكأي بحث آخر لا يخلو من العراقيل والصعوبات التي تواجه الباحث خلال انجاز العمل والتي كان من أبرزها صعوبة الحصول على المادة العلمية اللازمة .

و قد وضعنا خطة مبدئية قسّمت كالآتي: مدخل حددنا فيه مفاتيح البحث ، وعرجنا فيـه للحديث عن الروايـة كمصطلح ثم الرواية العربية والجزائرية، أما الفصل الأوّل عنوناه ب "الرواية الجديدة وإشكالية المصطلح" وهو في مجمله دراسة نظرية ، فقد خصصناه للتعريف بالرواية الجديدة، ثم عرجنا بالحديث عن المصطلحات المقاربة للرواية: السرد، القصة، الحكاية، كما تطرقنا الى التجريب كمدخل للتجريد.أما الفصل الثاني فكـان تطبيقيا عنوناه ب "استظهار ملامح الروايـة الجديدة في رواية "هلابيل" قمنا فيـه بالبحث عن خصائص الروايـة الجديدة في هذه الروايـة و هي العمل الثالث لسمير قسيمي وركّزنا دراستنا فيها على: جماليات اللغـة عند سمير قسيمي: التناص والانزياح،

بالإضافة الى العتبات النصية:عتبة العنوان والعتبة الخارجية(الغلاف)، وعلاقة العنوان بالمتن. وفي الأخير خاتمـة أجملنا فيها الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال البحث.

يتكئ اضافة الى المادة العلمية ،الملاحق التي ضمناها تعريفا بالكاتـب الروائي سمير قسيمي وملخص لرواية هلابيل ، و قائمـة للمصادر و المراجـع التي اعتمدناها وفهرسـا.

ويجب التنويه أنّ مثل هذا الموضوع ، احتاج دون شك إلى تقديم المساعدة من أطراف عدة ، فشكرا لكل من ساعدنا في انجـاز هذا البحث من قريب أو من بعيد ونخص بالذكر الأستاذ المشرف الذي لم يبخل علينا بعلمه و إرشاده، ومنحنا من وقته الكثير،إضافـة إلى ما قدمه لنا من آراء و توجيهات كان لها بالغ الأثر في استكمال البحث .

و الله نسأل التوفيق.

لقد تبين في عدة دراسات أن الرواية هي الجنس الوحيد الذي لقى رواجا كبيرا في عصرنا هذا، فهي تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي ألف رداء،وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا،ذلك لأننا نلقى الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها وأشكالها.

فقد جاء في"لسان العرب" لابن منظور أنها مأخوذة من مادة "روى":"روى الحديث والشعر يرويه رواية وأرواة"،وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنها قالت :"ثروا شعر حجية في المضرب فإنه يعين على البر وقد رواني إياه رجل راوٍ،ويقول الفرزدق:

أما كان في معدان والفيل شاعل لعنيسة الراوي على القصائد[1]

وتستمد الرواية اسمها مصطلحا من فعل روى حدثا أو خبرا أو حكاية[2]، كما أنها مصدر قياسي خاص(يدل على حرفة،على وزن فعالة مثل : حكاية) للفعل روى، يروي، روى الحديث أو الخبر قصه،أنبأ به، وتحدث وراو اسم الفاعل منه و"رواية"للمبالغة في صفته بالرواية،والرواية أكثر مصطلحات هذا الحقل الدلالي استعمالا من العرب والقدماء لأنها كانت الأداة التي اتخذوها وسيلة لنقل الأخبار ،وكل مايتعلق بأمور حياتهم عن أسلافهم وتوريثهم لخلفهم[3] .

كما عرِّفت الرواية في معاجم اوروبية كثيرة منها :

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة روى ، مجلد 3 ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص 153 .

[2] – عمرين قينة : الأدب العربي الحديث ، دار نايف ، جدة ، د ط ، ص 20 ، ص 90 .

[3] – إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم (الأنواع ، الوظائف ، و البينات) ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، الجزائر العربي ، ط 1 ، 2008 ، ص 28 – 29 .

فيرتير: "محكيات مغامرات الحب والحرب العجائبية" فقد ربط فيرتير بجانب المغامرات الحربيــة،فإن الروايــة عنــده كـل حكايــات الحــب والحــرب العجيبــة،وتعريف الاكاديميــة الفرنسية:"حكايات تخيلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الشعوب" [1]

فهذا التعريف لا يختلف كثيرا عن تعريف فيرتير على أنها مغامرات بل أضاف الخيال.كما يقول فيرتير حكايات خيالية مكتوبة مكتوبة نثرا يهدف المؤلف الى اثارة الاهتمام عن طريق التصوير والعواطف والعادات أو عن طريق غرابة المغامرات فهو يقتصر على الكتابة .وهدف المؤلف هو التأثير عن طريق التصوير.

أما معجم "روبير" فيعرفها على أنها:"مؤلف يقوم على الخيال المكتوب نثرا طويلا نسبيا يعرض ويجسد في وسط معين،شخصيات يقدمها باعتبارها واقعية ويعرفنا بنفسيتها ومصيرها ومغامراتها يضفي "روبير" لبقية التعريفات على ان الرواية لها طول محدد وأنها تحتوي على وسط معين،وأيضا الشخصيات ويدخل فيه الواقع وتفسير لكل شخصية ومصيرها ومغامراتها[2].

[1] – بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر عبد الكريم شرقاوي ، دار نوبقال للشر ، ط 1 ، 2001 ، ص 9.

[2] – المرجع نفسه ، ص 10 .

ومن هذه التعريفات يمكن لنا تعريف الرواية اصطلاحا:"هي فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس مع القصة القصيرة وهي فن بسبب طوله الذي يعكس لنا عالما واسعا من الأحداث والعلاقات والمغامرات المثيرة والغامضة"[1] وهي ايضا العلاقات بين شخصيات الرواية وهي تعكس ثقافات ادبية مختلف؛لأن الرواية استنبطت من مختلف الفنون من شعر وأمثال وحكايات...الخ. وقد تحتوي على أشياء علمية مثل: بعض النصوص العلمية والعناصر الفنية للرواية هي نفسها عناصر القصة.

وإن ما يميز الرواية كجنس أدبي في تصور "باختين" بالمقارنة مع الاجناس الادبية الاخرى أنها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الداخلية بين اجناس مختلفة:الشعر، النثر، الرحلة ، المذكرات، الرسالة....وبين لغات متعددة : الفصحى، العامية، اللغة الراقية، اللغة المبتذلة، لغات الطبقات الاجتماعية، لغات المهن، اللهجات...الخ.

ونظرا الى أن الرواية لم تكن تخضع لمواصفات التمثيل المسرحي أمام الجمهور أو حتى القراءة الشفوية التي نجدها في الشعر، "فالرواية تنهض على علاقة خاصة بين القارئ والكاتب الذي يتيح لها امكانيات أشمل من جهة الاندماج المباشر والشخصي في التجربة النفسية، التي عادة ما تتم في جو يميل الى الخلوة والوحدة [2].

[1] – آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر ، ط 1 ، 1997 ، ص 21 .

[2] – نبيل راغب الفنون : الأدب العالمي ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للشنر لونجمان ، ط 1 ، 1997 ، ص 171 – 172 .

كما تعددت الاراء في البحث عن هوية الرواية ،وهنا يطرح الاشكال:هل الرواية جنس عربي متأصل في التراث؟أم جنس غربي وافد على الثقافة العربية؟ [1]

ليس من الغرابة القول أن الرواية كانت حاضرة بمعنى من المعاني في النظريات القديمة التي ما كان لها إلا أن نتجاهلها لا باعتبارها كائنا متوازيا أو كامنا لمجموع غير قابل للحصر من المفاهيم والخطاطات والقواعد ولم تظهر مطلقا باعتبارها واقعية باهرة لا جدال فيها بل تظهر باعتبارها سلسلة من القضايا وهي في آن واحد مع تساؤلات.

تعتبر الرواية الوريث ووليد الملحمة المفترض ،الفقير بين الأنواع الأخرى لم يكن له وجود شرعي ولا وضعى قانوني في العصر القديم ألم يكن للرواية اسم ووجود متعدد ومتكثر؟

لاقت هذه الإشكالات عدة أجوبة متعلقة بالنشأة :فمنهم من ذهب إلى القول بأن الرواية قد فتحت بواكرها على التراث الشعبي للقصاصين المتأثرين بالنثر الرفيع للمؤرخين الإغريق وكانت في مواجهة الملحمة وأنها بإمكانها تقديم نسخ معاصرة عن تلك الأساطير التي استشعر "غريمالGrimal" وجودها تسمى بالرواية الإغريقية .

فقد يراها "غريمال" أنها اسبق من ذلك بكثير في "الاوديسا" ولعلها أول رواية عند "هيروديت " المؤرخ الذي جمع كثيرا من القصص الروائية كالتراجيديا مع "يوروبيدس " ولاحقيه؛ وبصورة أعم في الحكايات الجميلة للميثولوجيا ويراها مسبقا حاضرة كرواية أو مشروع رواية في جميع مراحل الأسطورة . وإذا كان قدم الرواية يرجع إلى "يوروبيدس" أو"هوميروس"فلا بد أن ترجع الى الأساطير الأكثر قدما[2].

[1] – محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات و مناهج) ، دار الجرف للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2007، ص 11 – 12 .

[2] –المرجع نفسه: ص 29 – 30 .

وكمـا يقـول "صـلاح فضـل" فـي كتابـه "عـين النقـد":"ان الروايـة يغلـب عليهـا الطـابع المحكي"[1].

وهنـاك مـن يقـول فـي اعتقـاد كثيـر مـن المنظـرين بـأن الروايـة جنس أدبـي ظهـر فـي العصـر الحـديث ف"هيغـل " يـربط ظهـور الروايـة بتطـور المجتمـع البرجـوازي وأنهـا جنس منحدر من الملحمة حيث تعرف بأنها ملحمة برجوازية.

إن الروايـة نـوع مـن القصـة والقصـة لفظ جامع تنطوي تحتـه أجنـاس وضـروب لا يحصـيها عدٌ وهـي فـي معناهـا العـام موغلـة فـي القدم ومعبـرة عـن حيـاة الشـعوب المختلفـة فـي تبـاين رؤاهـا وشـواغلها وطرائـق معاشـها، وكانـت الخرافـات والحكايـات والاخبـار ضـروبا مـن القصـة.وحدث تطـور فـي القرن الثـاني عشـر أصـبح لفظ "Roman"روايـة فـي تنـافس مـع "Conte" حكايـة أو "Nouvelle" قصـة ،ويشـار بهـا الـى محكيـات باللغـة العاميـة صـادرة عـن ترجمـة أو تحـوير لـنص لاتينـي أو بصـورة متزايـدة علـى محكيـات مكتوبـة مباشـرة بالفرنسية ، كانت هذه محكيات مؤلفة شعرا ثم نثرا بعد ذلك.

[1] – صلاح فضل : عين النقد على الرواية الجديدة ، دار قباء للطباعة و النشر ، د ط ، 1988 ، ص 70 .

2. الرواية العربية :

عرف الأدب العربي منذ القدم، القص بمعناه المتعارف عليه ولا يستطيع أحد أن ينكر وجود القصص والأساطير والخرافات، التي كانت شائعة قديما بل إن العربي ارتبط في واقعه الاجتماعي والتاريخي بما يؤيد هذا الاتجاه ،فضلا عن أن الأمم في أطوارها المختلفة لاتنس ايامها ووقائعها المعروفة بينها ،فهي جزء منها ومن تاريخها.

وتستمر مسيرة العمل الروائي ،مارة بدروب واتجاهات متعددة مابين جمود وتطور وإطلاع على الفكر الغربي ومحاولة تقليده او محاولة النقل عنه والتأثر به، فظهرت رواية التسلية ورواية التاريخ التي تعتمد في اقتباس أحداثها وأشخاصها من كتب التاريخ ومن ذلك رواية "زنوبيا" لسليم البستاني و"حضارة الإسلام في دار السلام" لجميل نخلة المدور، ثم ظهور الاتجاه التاريخي الواضح في روايات جورجي زيدان وان كان مقرونا بنوع من التسلية،التي حرص عليها خاصة وأنه يريد جذب القراء الى مجلته "الهلال"،فعمد الى أن يعلمهم التاريخ بالوسيلة التي تروقهم، وذلك بان يقدم لهم التاريخ من ناحية والقصة الغرامية التي تسليهم وتجذبهم الى قراءة التاريخ من ناحية أخرى ،وبذلك حاول "جورجي زيدان"أن يجمع بين التسلية وبين التعلي.

واستمر هذا التيار وتاثر به من جاء بعده،ويظهر ذلك من روايات عشق المرحوم، مصطفى كامل وأسماء عشيقاته،الدمع المدرار في المصائب والمضار ورواية "سعاد" لعبد الحليم العسكري .

وتنتقل الرواية في العقد الثاني من القرن الماضي، الى مرحلة متقدمة من الناحية الفنية والموضوعية حيث اكتملت فيها عناصر البناء الفني للرواية :أسلوبا وأشخاصا وأحداثا وموضوعا ،وغدت الرواية فنا يقبل علية الخاصة والعامة،فقد تنوعت

اتجاهاته،فأصبحت هناك الرواية الاجتماعية ،التاريخية والدينية الى غير ذلك من الانواع الروائية[1].

واتفق مؤرخو الادب على أن الرواية الاولى التي تحمل ملامح فنية واضحة هي رواية "زينب"لمحمد حسين هيكل ،حيث كانت محاكاة للواقع الاجتماعي وتصويره ونقده، وبرزت العناصر الفنية واضحة(الاشخاص اللغة الحوار الاحداث الزمان والمكان)،كما نجد طه حسين في رواياته(أديب،دعاء الكروان،شجرة البؤس)فيدفع بالرواية خطوات الى الأمام، وتلاه بعد ذلك توفيق الحكيم في روايات متعددة مثل(يوميات نائب الارياف،عصفور من الشرق،عودة الروح،الرباط المقدس).

وفي عام 1929 أصدر محمد تيمور روايته "فداء المجهول" التي استمد موضوعها من الروحانيات الشرقية، وللمازني محاولات روائية عديدة منها(ابراهيم الكاتب، ثلاث رجال وامرأة) وغيرها ؛بالإضافة الى الكاتب السوري معروف الارناؤوطي في روايتيه(سيد قرش،عمر بن الخطاب)اللتين ألفهما بين عامي1929-1936 [2].

والى جانب هؤلاء هناك كتاب كثر يضيق المجال لذكرهم وقد أسهم كل منهم في دفع عجلة هذا الفن الذي من منبع واحد :هو يقظة الوعي لدى الرأي العام بأهمية الانتقال من الإرث الثقافي القديم الى مراحل النضج الفني، بدأت الساحة تنتبه اليه،فانتقلت الرواية عبر مراحل مختلفة :من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية إلى التشكيكية إلى العبثية،وعبر الروافد المختلفة لمبدعيها منذ حداثة النشأة الى مرحلة الانتقال الى اشكال التحديث من جيل الوسط الى جيل الشباب الذي اصل هذا الفن ودعمه بدماء جديدة، نقلته إلى مرحلة

[1] – نادر أحمد عبد الخالق : الرواية الجديدة بحوث و تطبيقات ، ص 18 .

[2] – عزيزة مريدن : القصة و الرواية ، ديوان المطبوعات الجامعية ،

النضج الفني والتأصيل السردي[1] ثم جاءت بعد ذلك محاولات ترسيخ الجنس الروائي في الأدب العربي انطلاقا من نظرية الرواية لجورج لوكاتش ونصوص آلان روب غريبه وغيرهما من الكتاب والمنظرين الذين كان لهم فضل كبير في تطوير الرواية في الادب الغربي ، وبعد ذلك في الادب العربي.

3. الرواية الجزائرية :

إن الحديث عن الادب الجزائري جزء من كل، هو الادب العربي عموما لجذوره المتأصلة فيه،رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي وهي فروق لا تلغي طبيعة التشابه والتكامل فكرا وفنا، في كل الانواع الادبية. فالرواية الجزائرية لم تأت من فراغ بل كانت لها خلفيات أدت الى ظهورها لدى بعض الجزائريين. فآثار الحرب العالمية الثانية كانت واضحة في صياغة ذهنية جديدة لدى الانسانية حيث تعمقت بعد حوادث "**ماي**" أو مجازره التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي عام 1945 ،فأقنعت حتى المتردد ربما في فهم النية الشريرة لدى ادارة الاستعمار الفرنسي[2].هذا الجو كان من طبيعته تحريك الهمم ليس فقط بالسلاح وإنما ايضا بالقلم .

ولقد كان الظهور الاول للرواية الجزائرية على يد الرائد الاول أحمد رضا حوحو في روايته " غادة أم القرى" التي كتبها بالحجار وأراد أن يلوح بها الى المرأة الجزائرية التي تعاني ضروبا مختلفة من الجهل والتخلف فيقول في مقدمة الرواية:"الى تلك التي تعيش

[1] – شوقي بدر يوسف : الرواية الروائيون ، دراسات في الرواية المصرية ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، الاسكندرية ، ط 1 ، 2006 ، ص 14 .

[2] – عمر بن قين : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 2 ، 2009 ، ص 177 – 195 .

محرومة من نعمة الحب، من نعمة العلم، من نعمة الحرية الى تلك المخلوقة البائسة، المهملة في هذا الوجود الى المرأة الجزائرية،أقدم هذه القصة لعزيلة سلوى"[1].

وحينما صدرت الرواية عام 1947 ثار عليها كثير من الناس خاصة اصحاب القلوب المتحجرة والنفوس المتزمتة التي اعتبرتها دعوة لتحرر المرأة وخروجها عن سلطة الرجل ؛ وخرجت هذه الرواية الى حيز الوجود في وسط منغلق يعتبر خروج المرأة وصمة عار في جبين الفرد والمجتمع "وتبدو الرواية في حد ذاتها دعوة صارخة من أحمد رضا حوحو الى تحرير المرأة الجزائرية من الاوهام والخرافات، متأثرا في ذلك بدعوة قاسم أمين في تحرير المرأة، وقضية الحجاب في المشرق العربي".

وتعتبر هذه الرواية أول رواية جزائرية بالعربية مثلما تؤرخ الرواية المصرية "لزينب"1914 لمحمد حسين هيكل ،تؤرخ الرواية الجزائرية "غادة أم القرى" 1947 لأحمد رضا حوحو بغض النظر عما أثير حولها من خلاف في مستواها الفني[2].

وفي حوالي عام 1951 ظهرت رواية "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، تتحدث هذه الرواية عن طالب جامعي عاش في تونس أواخر الاربعينيات ،أحب فتاة تونسية وسيطر عليه حبها حتى أنه كاد يغمى عليه من شدة الحب وقد صور كتاب الرواية موقفهم التضامني والأخوي مع جميع فئات الشعب المختلفة من عمال وفلاحين وفقراء وكادحين،فأعطوا لنا صورا لآلامهم وآمالهم وحالة ضياعهم سواء كان ذلك في الريف أم في القرية أم المدينة،ولا غرابة في ذلك فقد كان الكتَّاب انفسهم يذوقون مرارة

[1] – أحمد رضا حوحو : غادة أم القرى و قصص أخرة ، تقديم واسيني الأعرج ، سلسلة الأنيس ، الجزائر ، 1989 ، ص 5 .

[2] – محمد البصير : موقف الثورة في الرواية الجزائرية ، المعاصرة : 1970–1982 ، د ط ، د ت ، ص 33 – 34.

الفقر وبؤس الحياة فانعكست تلك المآسي على آثارهم الأدبية وخبروا سرها وعرفوا بؤسها عن قرب وعن تجربة وخبرة وممارسة، تلتها رواية "الحريق"لنور الدين بوجدرة 1957 .

بعد "الحريق" جاءت فترة الاستقلال وما بعده–مرحلة الستينات– والتي جمدت فيها الاعمال الادبية بصفة عامة والرواية بصفة خاصة نظرا للأوضاع المزرية والصراعات المحتدمة بين الأحزاب مما انعكس سلبا على الانتاج الأدبي وهي فترة ليست بالقليلة ولكنها كانت التربة الخصبة لانطلاق الرواية من جديد، حيث نجد **واسيني الاعرج** يعطينا اسباب عدم ظهورها في الستينات وتأخرها الى السبعينات:"لأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية،زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعد ولا لتساهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينات[1]."

فمنذ السبعينات شهدت الرواية تطورا وتنوعا لم تلحظه من قبل، وفي هذا يقول واسيني الاعرج :"فقد شهدت هذه الفترة–السبعينات– مالم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات(...)فكانت الرواية تجسيدًا لذلك كله[2]."

لكن السؤال الذي يجب أن نطرحه بخصوص الرواية الجزائرية هو:هل تمكنت الرواية الجزائرية من تمزيق شباك التقليد وفك قيود الكلاسيكية؟وهل استطاعت مسايرة التطور الروائي الجديد؟والتجريب ومسايرة تطور المجتمع ومعالجة قضاياه كما ينبغي ،ام انها بقيت بعيدة عن الواقع الاجتماعي؟

[1] – واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية و العالمية للرواية العربية في الجزائر 1986 ، ص 111 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 58 .

عندما نقول مسايرة التطور الروائي والتغير الدائم في المجتمع وفي قضاياه، فالمراد منه هو :هل استطاعت الرواية الجزائرية توظيف تقنيات السرد الحديثة المعتمدة في الرواية الجديدة؛سواء من ناحية المنظور السردي(من نوع الرؤية وكذا تعدد الأصوات) والإطار السردي(من زمان ومكان)وكذا المكونات السردية(من حدث ووصف وحوار وشخصيات) وهذا ما سوف نبحث فيه انشاء الله من خلال رواية جزائرية للكاتب سمير قسيمي ألا وهي رواية "هلابيل" للبحث فيها عن ملامح الرواية الجديدة،وهذا لمعرفة مدى ابتعاد الرواية الجزائرية عن بناء الرواية التقليدية ومسايرة التطور الحاصل في كيفية توظيف تقنيات السرد في الرواية الحديثة، وهل استطاع التجريب الروائي الجزائري أخذ مكانة على مستوى هذا الجنس الأدبي؟

1.1 الرواية مصطلحات مقاربة

1.أ الرواية الجديدة

تضافرت محاولات التجديد السالفة لتجسيم الخروج عن مبادئ الرواية السابقة وتبديل سماتها الرئيسية ،والانطلاق على دروب جديدة يجمع بينها التجريب وابتداع طرائق تعبير فذّة،وإيجاد صيغ لغوية طريفة والانفتاح على سجلات أكثر جدة،مع تركيز العناية على باطن الشخصية ووعيها ورصد صلاتها بالبعد الاجتماعي بالغ الدقة، وفي هذا التصور لم تعد علاقات الشخصية بالمجتمع أداة لوعيها وإنما صارت كالمعكس يردها الى ذاتها وباطنها، فتغيرت –من ثمّ– صورة الشخصية ذاتها، وغدت أشبه بنتف وملامح مشتتة معبرة عن التلاشي والغموض وعسر تحديد هوية.

وأول من استعمل عبارة "الرواية الجديدة" هو "إميل هنريو Emile Henriot " في مقال نشره في جريدة "لومند Le monde" نقد فيه "الغيرة La jalousie" لألان روب غريبه A.Robbe Grillet" وقد ظهر بتاريخ 1957.05.22 .والحق أن هذه التسمية في الرواية متصلة بروح جديدة ظهرت في جل الفنون آنذاك وليس من باب الصدفة أن تظهر عبارة "الموجة الجديدة La nouvelle vague " في مجلة "الاكسبريس L'expression" خريف نفس السنة .وقد اطلقت على جيل جديد من السينمائيين الفرنسيين.[1]

[1]– الصادق قسّومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي،مركز النشر الجامعي، تونس،د ط، 2000، ص66.

إن عبارة الرواية الجديدة لا تعني –كما نظن عادة– مدرسة أو مذهبا محددا ولا حتى مجموعة، وإنما هي تطلق على شتات من أعمال ظهرت في الخمسينات، وهي أعمال لا يجمع بين منشئيها سوى رفض المقولات التي كانت تعد أساس الجنس الروائي: فالشخصية مثلا لم تعد تنتقى على النحو المألوف والحبكة لم تعد مطلوبة بمعناها المعروف، والاتصال بالواقع لم يعد له المعنى الذي كان له في السابق وانما صار يعني واقع عملية الوعي بكل ما فيها من اضطراب وخفاء وتناقض وتعقد، وواقع البحث الدائم عن تقنيات الكتابة، ومن البديهي أن تضيق تقنيات الرواية المألوفة عن هذه الغاية الجديدة، وهذا ما يفسر تسارع بحث ممارسي الرواية الجديدة عن طرائق تعبير جديدة واختبارهم لأدوات فذة بعضها قد من سجلات لغوية،وبعضها الآخر آت من المسرح أو من مهارات النتاج الفكري، وهذا ملخصته عبارة "جان ريكاردو "Jean Ricardou " المشهورة "إن الرواية لم تعد كتابة مغامرة ،وإنما صارت مغامرة كتابة" .

ويعد كتاب"عهد الريبة L'ere du souçon " 1956 أول كتاب أبان منطلقات هذه الموجة وقوامها وأهداف ممثليها،ويعد بمثابة البيان،وقد نشرته صاحبته "نثالي صاروت Nathalie Sarraute" وضمنته نصوص كتب جلها قبل تاريخ النشر، والطريف أنه لم تكد تستلهم فيه رواد التغيير من الفرنسيين، وانما اشادت فيه بأمثال "ديستوفسكي وكافكا"، وبينت أن منطلق هذه الروح الجديدة هو ما وجدته عندهما من عالم قوامه الخواء والخوف والغموض وعدم الفهم الشامل والنهائي، كما أكدت أن شخصيات "بالزاك" ليست ذات قيمة لأنها مسرفة في القوة والشفافية وهما سمتان بعيدتان عن الواقع عموما وعن واقع عصر الرواية الجديدة خصوصا.[1]

[1]– الصادق قسّومة:الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص67.

ولئن اقتضى مبدأ البحث الدائم ورفض كل تقليد عدم انضواء ممارسي هذه الموجة في اتجاه واحد توحدهم فيه طرائق كتابة محددة فإنهم متقاربون في مبادئ تعد عندهم كالأرضية المشتركة.واهم هذه المبادئ المقصودة مايلي:

- ان رفض التصور السابق القائم على الشخصية الراسخة في علاقتها بالمجتمع (على النحو الموجود عند بالزاك) لا يعني ابتعادا عن الإنسان وإنما يعني حصر الاهتمام في الانسان وفي منزلته من العالم على نحو لا يقوم على الموضوعية وإنما يقوم على ذاتية حية باحثة، لايرام منها تقديم دلالة جاهزة، وإنما يرام منها كسر الانساق القائمة والالتزام بالبحث الدائم عن دلالات متغيرة.
- اقحام مشاكل الكتابة في الرواية ذاتها،بما يجعل الخطاب تشويشا للنصوص مناسبا للتعبير عن تشويش النظام في جميع معانيه.
- ان منشئ الرواية لم يعد محكوما بحقيقة موجودة سلفا، وإنما غدا مسكونا بالبحث ملتزما بالاختيار بين ممكنات عديدة .
- إن الانشاء الروائي مفتوح على جميع الفنون الأخرى(المسرح،والسنيما،والموسيقى).[1]

[1]– الصادق قسّومة:الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص67–68.

من أبرز أعلام الرواية الجديدة يمكن أن نذكر:

روبير بينجي Robert Pinget :

كاتب فرنسي من أصل سويسري ، درس القانون ومارس الرسم وكتب الاقصوصة ، نشر أول رواياته عام1951م بعنوان " Mahu ou le Materieau" وفيه قلب مفهوم القصة وإنشائها، وعبَّر عن مبدئه المتمثل في أن الإنسان لا ينبغي أن يكتب عما يستطيعه، وإنما ينبغي أن يبحث عما لا يستطيعه، كما عبر عن رؤيته التي قوامها ان العالم في تحول مستمر و ان على الكتابة ان تلاحقه لتكون جديرة بالاهتمام، وفي هذا الاتجاه كتب أشهر رواياته " L'inguistique "1962م.[1]

ميشال بوتور Michel Butor :

تأثر برواد التجديد الروائي وفي مقدمتهم "دوس باصوص J.Doss Passos" وجيمس جويس" .وعرف بتجديده في توظيفه الهياكل المكانية وهو ما نجده خاصة في قصته "ممر ميلانو Le passage de milan" 1954 ،كما عرف بطرافته في استغلال الهياكل الزمانية وهو ما يوجد على وجه الخصوص في قصته"جدول الاوقات L'emploi du temps" 1956 وقد سعى إلى الجمع بين هاتين التقنيتين في عمل يعد من أشهر أعماله وهو"La modification" 1957 وقد عدد تجاربه التركيبية في كتاب "مواد الحلم matière de rêve"وهو في خمسة أجزاء نشرت بين 1957-1985.[2]

[1] – ريمون ألاهو:حوار في الرواية الجديدة، تر نزار صبري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1988.

[2] – محمود قاسم:موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر،ط1، 2000، ص99.

كلود سيمون Cl.Simon :

من أعلام الرواية الجديدة ، وقد حاز جائزة نوبل للآداب عام1985 كان الهاجس الأساسي الذي يؤرقه اقتناص واقع يبدو فوضويا ومتناقضا وبعيدا عن الواقع، ومن هنا كانت احدى تقنياته الرئيسية استغلال الزمن الملتوي والمتقطع والتوصل به للتعبير عن علاقات معقدة ووعي بالواقع العسير؛من اشهر أعماله :"الريح Le vent"1957 و"طريق الفلندر La route de flandres "1960.[1]

آلان روب غرييه A.Robb Grillet :

يعتبر بعض الدارسين أن روايته "المماحي Les gommes" 1953 هي المنطلق الفعلي لهذه الموجة، كتب روايات كثيرة أقامها على تقنيات جديدة منها دفقات الذاكرة وشطحاتها، وتركيب الصور على نحو مقتبس من التعبير السنيمائي، من أشهر أعماله "الغيرة La jalousie " 1957 وقد قربته جدّة أعماله وبحثه الدائم عن طرائق التعبير من ميدان السنيما، فكتب له أعمالا كثيرة منها "قطار اوروبا السريع Trans-euro-express" و"السنة الماضية في مرينباد L'année dernière à marenbad " .[2]

ولعل نفور كتاب الرواية الجديدة من التوقف والجمود،وتوقهم الدائم الى البحث عن الجديد قد جعلا أمرهم شبيها بأعلام السريالية، لأنهم قد ائتلفوا في البداية لإبراز اختلافهم عن المعروف ولتاكيد حرصهم على التجديد لكنهم سرعان ما اختلفوا بعد ذلك، فشردوا في اتجاهات متباعدة :فقد توقف بعضهم عن كتابة القصة أمثال ميشال بوتور وأوغل بعضهم في اختبار طرائق مستعارة من فنون أخرى أمثال آلان روب غرييه وجنحت طائفة ثالثة

[1]– ريمون ألاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص62.

[2]– ينظر :عصام محفوظ:عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص243.

إلى مجال الترجمة الذاتية مثل نتالي صاروت في كتابها "طفولة L'enfance"1983 أو كلود سيمون في كتابه "شجرة السنط L'acacia " 1989؛ولعل الرواية الجديدة فقدت الآن السلطان الذي كان لها أول أمرها، والقائم في الحقيقة على الاختلاف والجدة أكثر مما قائم على نظريات واضحة وقواعد مضبوطة وكيف يرام انضواء كتاب تحت طريقة في الكتابة أكد روادها أنفسهم أنهم لا يبحثون عن اليقين والثوابت، وانما يدينون بالشك والبحث الدؤوب ويلتزمون بوجوب استقلال كل منهم في جميع ما ينشؤوه [1].

[1]– "الثورة": يومية سياسية،12 04 2010 ،10:07، متاح على الشبكة Maitalo:Admin@thawra.com

1.ب السرد

يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات القصصية اثارة للجدل بسبب اختلاف حول مفهومه،والمجالات المتعددة التي تتنازعه سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية،بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي.

السرد في المعنى اللغوي مأخوذ من الفعل "سَرَدَ سَرْدًا وسِرَادًا :الحديث والقراءة أي: أجاد سياقهما والصوم تابعه، والكتاب قرأه بسرعة،و سَرَدَ سَرْدًا: صار يسرد صومه، والسرد مصدر تتابع" [1].

أما منجد مختار الصحاح فقد ورد "س،ر،د" درع مَسْرُودَةً و مُسَرَّدَةً بالتشديد فقيل سردها:نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل "السَّرْدْ": الثقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث : إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم تابعه،وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد، أي متتابعة،وهي ذو القعدة ،ذو الحجة ،ومحرم،و واحد فرد وهو رجب" [2]. والسرد في اللغة أيضا :"تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، وسرد الحديث إذا تابعه، وكان جيد السبك" [3].

وهكذا نجد أن السرد في معناه اللغوي انما يعني إجادة السياق والسرد: الإبلاغ والإبلاغ لغة: من ابلغ اي أوصل وتقول بلغ الرسالة الى القوم أي أوصلها.

ويدل السرد في استعمالاته القديمة على سبك الحديث وتزويقه فهو لم يستخدم في القرآن في الدلالة على أخبار الماضين الصحيحة أو المكذوبة إنما أطلق على

[1] – المنجد في اللغة و الإعلام ، منشورات دار الشرق ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص 330 .

[2] – الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ، 1997 ، ص 194 – 195.

[3] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة سرد ، دار الجيل ، بيروت ، م 3 ، 1988 ، ص 130 .

الأولى "القص" وأطلق على الثانية "الأساطير"، وهذا يحدد مجال "القص" في الإخبار عن الوقائع التاريخية، أما "السرد" فيتحدد مجاله في المهارة البشرية في تزويق الكلام عامة، صحيحا كان المسرود أم مكذوبا مختلقا" [1].

ومن جهته فقد عرفه ابن فارس في كتابه مقياس اللغة فقال:"انكلمة سرد تدل على توالي اشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض من ذلك السرد اسم جامع للدروع وما اشبهها من عمل الحلق قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام:«وَقَدِّرْ فِيْ الْسَّرْدِ« قالوا معناه ليكن ذلك مقدَّرًا، لا يكون الثقب ضيقا والمسمار غليظا ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسعا، بل يكون على التقدير[2] "ومن هنا فكلمة "سرد" لغويا يقصد بها التتابع.

أما المعنى الاصطلاحي للسرد فهو يعني بشكل عام قص أحداث أو أخبار،سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا أو بتلك التي ابتكرها الخيال، ويقابل مصطلح السرد العربي "Narration" بالفرنسية وهي العلمية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي ، أونتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي أو الحكاية أي الملفوظ القصصي" [3].

أما عبد المالك مرتاض فيعرفه بأنه"الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي /الحاكي، ليقدم بها الحدث الى المتلقي فكان السرد، اذا هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد الى معناه القديم حيث تميل المعاجم

[1] – ينظر : عبد الحميد كردي : السرد في الرواية المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص 105 .

[2] – أحمد بن فارس ابي الحسين بن زكريا : معجم مقاييس اللغة ، تج عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1، 1991 ، م 3 ، ص 157 .

[3] – سمير مرزوقي ، جميل شاكر : مخل إلى نظرية القصة ، الدار التنوسية للنشر ، ط 1 ، 1985 ، ص 77 – 78 .

العربية الى تقديمه بمعنى النسج أيضا" [1].

أما حميد حميداني فيرى أن السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريقة قناة "الراوي والمروي له"، وفي رأيه أن القصة لا تتحدد بمضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم لها ذلك المضمون"[2].

والسرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه وتلقيه.ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية ؛كما تبلورت في دراسات كلود لفي ستراوس، ثم تنامى هذا العلم في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم تودوروف، الذس يعده البعض أول من استعمل مصطلح "ناراتولوجي(علم السرد)"، وفي فترة تالية تعرض لتغيرات فرضتها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى.

وحدث التطور البارز في الدراسات السردية باعتبارها مبحثا مستقلا عن الأساطير ، على يد غريماس وكان من منطلقاته الأساسية "الفاعل Actant" بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها "الفاعل" اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى القارئ، فثمة علاقة تنشأ أثناء عملية التأليف، وبالتالي فالقراءة للنص السردي، سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو غير ذلك من التحام الموضوعات المألوفة للقصص، وما يتصل بذلك من أسماء شخصيات وغيرها كخطاب له أهميته وبنيته الخاصة [3].

وما يهم غريماس هو تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر

---

[1] – عبد المالك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، تحليل سيميائي و تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط ، 1993 ، ص 84 .

[2] – ينظر : حميد حميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز ، الثقافي لعربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 2000 ، ص 45 .

[3] – ينظر : عبد الرحيم كردي : البنية السردية في القصة القصيرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ص 22 .

القص المعروفة.ومما أسهم في زعزعة يقين العلمية في الدراسات السردية دخول توجهات كالتوجه النسوي الذي يهتم باستكشاف التحيزات التي تؤثر في موقف الثقافة من المرأة، وهي بالتالي تدعو الى علم السرد يأخذ السياقات الاجتماعية والثقافية باعتباره؛مما أبعده عن مختبرات البنية القصصية البحتة [1].

من هنا فإن علم السرد علم حديث النشأة نسبيا، فهو ربيب الفكر البنيوي(...) وإذا كان الخطاب النقدي قد تركز في حقبة من الحقب على الأشكال الغربية الحديثة نسبيا(كالرواية والقصة القصيرة) فإن الفضل يعود إلى علم السرد في التسوية –من الناحية التحليلية– بين أشكال السرد جميعها، قديمها وحديثها، شرقيها وغربيها؛ لأنه علم يسعى–في الأساس– إلى استخلاص القوانين العامة التي تصدف الظاهرة السردية، أيًا كانت لغتها دون نفي فردية العمل السردي [2].

وترجع أهمية السرد إلى أنه أكثر العناصر أهمية في النص الروائي، وأقوى

المؤثرات المنشئة للدلالات فيه، ومن ثم فإن دراسته تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تخميل النص الدلالات والمضامين.وهذا يجعل القارئ يتجاوز مرحلة التعرض للتلقين القائمة على الانبهار، إلى المشاركة القائمة على الفهم والقبول [3].

فالسرد إعادة متجددة للحياة، تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات و أحداث وما يؤطرهما معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وايديولوجي وفكري، يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة فهو كما يقول

[1] – ميجان الرويلي ، سعد البارعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2، 2000 ، ص 103 – 107 .

[2] – جير الدبرنس : المصطلح السردي ، تر عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2003 ، ص 5 .

[3] – عبد الكريم كردي : السرد في الرواية المعاصرة ، ص 7 – 9 .

رولان بارت: "فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت ادبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان، يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة، والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسنيما والانشودات والمنوعات والمحادثات [1].

وإذا اردنا البساطة ،يمكن تعريف السرد بأنه عرض حدث أو سلسلة أحداث متتابعة , أخبار واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وكل سرد يشترط حدثا وشخصيات تنشط ضمن زمان ومكان معينين، وبواسطة سارد ينقل كل ذلك الى السامع او القارئ.

[1] – سعيد يقطين : الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي ، المركز القافي العربي ، لبنان ، ط 1 ، 1997 ، ص 19 .

1.ج القصة

تعتبر القصة فنًّا له حضوره وأعلامه، فقد تمكنت من تناول زوايا متعددة من المجتمع بنوع من التركيز والإيحاء والدقة، وأصبحت سيدة الأدب المنثور بعد أن نهضت على ساقيها وتطورت بها الحياة .

وقد تعددت مفاهيم القصة وتباينت، جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس:"القاف والصاد":أصل صحيح يدل على تتبع الشيء، من ذلك قولهم قص الشيء يقصه قصصا، وقِصَصًا، بمعنى تتبعه لأمر وغاية ينتهي إليها من ذلك التتبع، ومن قولهم اقتصصت الأثر إذا تتبعته [1].

ومنه قوله تعلى في حديث أم موسى مع أخته،حين التقطته آل فرعون:"وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهْ فَبَصَرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبْ وَهُمْ لَايَشْعُرُونْ"*.أي تتبعي أثره لتعلمي خبره.

وفي قصة موسى عليه السلام مع فتاه، وقد ذهبا للبحث عن الخضر امتثالا لأمر الله، وبدا لهما أن يرجعا الى حيث انسل الحوت من المكتمل في قوله تعالى:"قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِي فَارْتَدَّا عَلَى أَثَرِهِمَا قَصَصًا"*، والمقصود أن موسى وفتاه رجعا من الطريق الذي سلكاه يتبعان الأثر ويقصانه حتى ينتهيا الى المكان المنشود .وقد يأتي القص "بمعنى البيان"، ومنه قوله سبحانه وتعالى في قصة يوسف–عليه السلام–مع اخوته:"نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصْ"*:أي نبين لك أحسن البيان والقاص، من يأتي بالقصة [2].

---

[1] – أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، مادة (قص) ، مجلد 5 ، ص 11 .

*–القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع ،دار المدينة للطبع والنشر، ط2، 2008، القصص(11)، ص309.

*–المصدر نفسه:الكهف(64)،ص241.

*– المصدر نفسه:يوسف(03)،ص189.

[2] – الفيروز ابادي مجد الدين محمد بن يعقوب : قاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج 2 ، ط 3 ، 1978 ، ص 311 .

ومن خلال تتبعنا للتعريفات اللغوية للقصة تبين لنا أن القصة تعني الحكاية عن خبر

وقع في زمن مضى لا يخلو من العبرة والعظمة أو هي مجموعة أحداث مرتبة ترتيبا سببيا منطقيا، تدور حول موضوع عام هو التجربة الانسانية الجوهر للقصة هو الحياة بما فيها من نماذج البشرية.

القصة القصيرة تجربة فنية جمالية، يمارسها كاتب فرد، وغالبا ما يكتبها بتوجه الى قراء، من هنا تبدأ عملية التفاعل المستمرة بين الذات والموضوع، بين الكاتب والقارئ، أي بين الفردي والجماعي، وهي بشكل عام تحاول أن تتمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها وفضائها الجغرافي، وتكاد تكون أكثر الاجناس الادبية حساسية في قراءتها للمجتمع.

فالنسيج القصصي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأزمنة وأمكنة، يشابه نسيج المجتمع في تكوينه من العناصر نفسها[1].

والقصة هي الحكاية في أصلها قبل أن يتدخل الكاتب في تحويرها ويطلق عليها "توماشفسكي" اسم "المتن الحكائي" :"اننا نسمي متنا حكائيا مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل. ان المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الاحداث أو ادخلت في العمل"وتتمثل في مستويين:

- منطق الأعمال : ان تتبع الأفعال الروائية في ذاتها، بعيدا عن العلاقات بينها وبين العناصر الأخرى داخل السرد، تكشف عن وجود تكرارات وهذا الامر لا يتعلق بالفعل

[1] – أوريدة عبود : المكان القصة القصيرة الجزائرية الثورية ، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي .

الروائي فحسب، بل يمس الشخصيات وتفاصيل الوصف ايضا.وهذا التكرار يبرز في

اشكال متنوعة تقوم أساسا على المقابلة والتدرج والتوازي. فالفعل الذي يقع على الشخصيات يجعلها تتشابه في ظروف الفعل الذي وقع عليها، ومن ثم تطور ممارسات متكررة . والمقابلة بين هذه الشخصيات في النص السردي هي التي تكشف عن وجود عنصر المقابلة الذي يفرضه الفعل الروائي لنسج خيوط العقدة [1].

- الشخصيات وعلاقاتها: ان الحدود التي تتحرك فيها شخصية ما تحدد بعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى، وقد تبدو تلك العلاقات مفرطة في التنوع بسبب تنوع الشخصيات وكثرتها، وهو ما يزيد تعقيدا في الوقوف على هذه الحدود.

غير ان هذه العلاقات حسب "تودوروف Todorov" يمكن حصرها في ثلاث علاقات هي: الرغبة الحب التواصل، المسارات والمشاركة المساعدة" واذا لم تكن بهذا التحديد فيمكن اختزالها الى عدد صغير من العلاقات داخل كل سرد. وفكرة النموذج الثلاثي المقترح يقابله نقيضه إما تصريحا أو ضمنيا، وهو ما ينتج الانفعال وهذه الأسس التي يرتكز عليها السرد القصصي تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع من شخصيات القصة [2].

يعتبر "جوزيف بيدي Josef Bedier" القصة كيانا عضويا حيا يتم هدمه بمجرد إسقاط احد مكوناته الأساسية، القصة كيان حي.ومدام كذلك فهو يخضع الى لعدد من

[1] – مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط 1 ، 2010 ، ص 56 .

[2] – المرجع نفسه، ص 57 .

الشروط من اجل ان يحافظ على حياته..انه أساسا يتكون من مجموعة من الأعضاء بحيث لا يمكن المساس باي منها دون ان يتم القضاء عليه [1].

أما "غريماس Greimass" فهو ينطلق من مفاهيم نظرية في مسألة المعنى ضمنها كتابه "في المعنى"و"الدلالة البنيوية" هادفا إلى إقامة نموذج عام يقنن التأليف القصصي، باعتباره نظاما دلاليا وشكلا من أشكال التواصل، ساعيا إلى الإسهام في بناء نظرية عامة للسيمياء [2].

واتجه "آلان دندس A.D" إلى إعطاء نظام القصة شكل نحو سردي ويميز غريماس في معالجته القصة بين مستويين في التحليل: المستوى السردي الظاهر الذي يخضع جميع صوره للمتطلبات الخاصة للأنظمة اللغوية التي تعبر بواسطتها، ومستوى كامن يؤلف أساسا بنيويا مشتركا، حيث تسبق القصة صورتها في الوجود والانتظام. أي مستوى سيميائي مشترك يختلف عن المستوى اللغوي وهو منطقي وسابق على الصورة في أية أداة تعبير يختارها، فالبنيات السردية . في مستوى الصورة تقابل البنيات اللغوية للقصة والتحليل السردي يلازمه تحليل الخطاب[3].

ويخلص غريماس الى أن القصة تعطي انطباعا بالتوازن وتحييدا للتاضادات، فتقوم بدور الوساطة بين البنية والسلوك، وبين الاستمرارية والتطور، وبين المجتمع والفرد، ويمكن تقسيم القصص بناءا على هذين الصنفين: القصص التي تكون تعبيرا عن نظام مرفوض .وتعمل القصص الأولى على تثبيت نظام ما، فيفسر من منظور

[1] – عبد الحميد بوزيد : منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، منشورات السهل ، 2009 ، الرغاية ، الجزائر ، ص 27.

[2] – عبد الحميد بوزيد: ،منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص 47 .

[3] – المرجع نفسه، ص 48 .

إنساني عن البحث(المغامرة) والاختبار وهما سلوكان بشريان يعملان على اقامة نظام أو ذاك فوساطة القصة هنا تقوم على انسنة الكون و إعطائه بعدا فرديا وحدثيا، فالكون هنا يفسر من طرف الإنسان، هذا الإنسان المندمج فيه، أما الصنف الثاني من القصص فينظر الى القائم على أنه ناقص ويظهر الانسان مستلبا والوضعية لا تطاق، وتنشأ ترسيمة القصة على أنها نمط أصلي للوساطة ووعد بالخلاص من هذه الوضعية، فيتكفل الفرد بمصير الكون ليحوله عن طريق مواصلة المواجهة والاختبار[1].

يطمح "تودوروف Todorof" الى اقامة قاعدة لم يوجد بعد هو علم السرد، ويقترح ان نميز بين ثلاثة مظاهر، عند تحليلنا للقصة وهي:-المظهر الدلالي-المظهر التركيبي-الصيغة المتحققة،يتمثل الأول في المحتويات التي تحملها القصة (أي المعنى) والثاني في الكيفية التي تأخذ فيها عناصر القصة وضعها التركيب، ونوعية العلاقات التي تنشأ بينها داخل هذا التركيب، أما الثالث فيتمثل في التعابير المتحققة (عن طريق اللغة) اي الجمل العينية التي نستقبل القصة عن طريقها، فالعنصر التركيبي :"تغيير الموقع" على سبيل المثال يجب ان يكون له، في نفس الوقت، محتوى دلاليا (الذهاب في رحلة)، وصياغة يتلقى المستمع عن طريقها المعنى[2].

يتبين مما سبق ان الباحثين الغربيين في التحليل الشكلاني والبنيوي للشكل القصصي رغم ما بينهم من اختلاف في مسار البحث الذي اتخذوه والوسائل التي استعانوا بها، والنتائج الي وصلوا اليها، وهو اختلاف يعود للمادة التي اتخذوها مجالا لتطبيق المنهج قصد تعديله واثرائه، والمنطلقات الفكرية التي انطلقوا منها والأهداف التي توخوا الوصول اليها.

[1] – عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، ص 64 .

[2] – المرجع نفسه، ص 64 – 65 .

1.د الحكاية

الحكاية هي احد مقومات القصة اذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الاحداث القائمة على التتابع واقعية كانت او متخيلة .

والحكاية لغة تحمل معنى الحسي، فهي من المحاكاة (...)الحكاية كقولك حكيت فلانا وحكايته فعلت مثل ما فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه (...) تقول فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى(...)[1]، فهي من محاكاة الواقع أو من استرجاعه رغم ابتعادها عن الصدق التاريخي، لكن الرواة يروونها والمستمعين يتقبلونها لأنها تعكس واقعا نفسيا يقتنعون بوجوده[2] .ونتيجة تطور مفهوم الحكاية فقد تداخلت المحاكاة مع الخبر والسرد والقصص[3]. وانتقل المفهوم من مجرد الاخبار بالواقع الى الابهام بحدث قديم مرت الدهور عليه[4].

والحكاية لا تهتم بالصدق التاريخي بقدر ما تهتم بالتعبير عن آراء الشعب وأمله ووطموحاته إزاء الحوادث [5].

والمصطلح العربي "حكاية" كان دالا في البداية على تمثيل الاصوات والحركات.فالحكاية بهذا المعنى محاكاة. ولم يدل المصطلح على السرد إلا بعد القرن 3هـ/9م تقريبا. وصار مرادفا أحيانا لمصطلحات أخرى سابقة في الاستعمال كالقصة والخبر والحديث والسمر. و إذا نظرنا في مدونة سردية من التراث متأخرة ككتاب ألف

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 14 ، ص 191 .

[2] – ينظر عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، 1971 ، ص 19 .

[3] – عبد الحميد يونس : معجم الفلكلور ، بيروت ، 1983 ، ص 114 .

[4] – عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة 1968 ، ص 6 .

[5] – ينظر نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة ، د ت ، ص 140 .

ليلة وليلة وجدنا وجها من ذلك الترادف بين مصطلحات عديدة: سيرة، حكاية، نادرة، قصة، ووجدنا الحكاية تستعمل على السنة الرواة للدلالة على حكايات شخصياتها تاريخية قريبة من الاخبار،وللدلالة على حكايات جامعة بين عالم الواقع وعالم السحر، والعجائب شأن الخرافات .لذلك نبه بعض دارسي الكتاب الى ما فيه من أصناف الحكايات يقترب بعضها من الواقع ويحلق بعضها في أجواء الخيال.فذكروا الحكايات الغرامية والنوادر والحكايات المثلية والأساطير والخرافات والحكايات التعليمية والكرامات الصوفية والحكايات البطولية.

وقد لاحظ الدارسون الغربيون أيضا أن تعريفات المصطلح متعددة وحدوده غير قارة؛ بل إن مصطلح "الحكاية Conte" قد ظل في الآداب الأوروبية منذ القرن17 متجاذبا بين "الحكاية الشعبية Conte populaire" و"الحكاية الأدبية Conte littéraire" التي تعني الحكايات التي ألفها أدباء أمثال "شارل برو Charle Perrault " محاكاة للحكايات الشعبية و إفادة من عوالمها العجيبة وطرائقها السردية [1].

وقد انبنى على محاولات الجمع للتراث الحكائي الشفوي في بلدان عديدة منذ القرن19 ودراستها دراسة منهجية ابراز اصناف عديدة للحكاية.

منها "حكايات الحيوان Conte d'animaux" و"الخرافات Conte merveilleux" و "الحكايات الدينية Conte relegieux" و"الحكايات الهزلية Conte facétieux" وغيرها[2]. واذا كانت هذه التصنيفات الاغراضية قد وجدت اعتراضا ونقدا من الباحثين في الأشكال والبنى؛ ومن الحكايات ما يتضمن بعدا تفسيريا يتصل بالظواهر الطبيعية ومنها أيضا ما يتخذ منحى تربويا يهدف الى اعداد الأطفال لخوض غمار الحياة.

[1] – مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ص 149 .

[2] – المرجع نفسه، ص 150 .

لكن الباحثون تبينوا أن الحكاية الواحدة قد يكون لها عشرات الروايات المشابهة لها والمختلفة عنها في آن داخل فضاء ثقافي، وكثيرا ما تنتقل عبر الثقافات والأزمنة. ولذلك قد لاتكون الحكاية في جوهرها هي تلك المدونة عن رواية من الروايات الشفوية، ولا تلك المدونة في صيغة جامعة لعناصر من الروايات الشفوية المختلفة لأن الكتابة تثبت الحكاية وتجعلها نصا نهائيا مغلقا. إن الحكاية التي تظل محكية شفاهة تنمو وتتشكل وتتحول عبر مقامات السرد المتتالية. ولذلك فضل بعض الباحثين تعريفا بالقول:"ان الحكاية هي مجموع رواياتها"[1].

وتختلف اصناف الحكاية من حيث البنية، فحكايات الحيوان والحكايات الهزلية هي في العادة قصيرة ذات بنية بسيطة وشخصيات قليلة .فالاولى تبدأ بانفصال لتنتهي بانفصال جديد . ويقوم نظامها السردي على تعارض بين شخصيات حيوانية قوية الجسم وضعيفة العقل حكايات الذئب والمعزاة وحكايات الثعلب والذئب. أما الحكايات الهزلية فتقوم على تصوير مواقف السذاجة والغباء أو التخيل وغيرها.

وبصرف النظر عن طبيعة الحيوانات في الصف الأول وطبيعة الموضوع فان قصر الحكايات في هذين الصنفين وبساطة بنيتها قد يسرا الإنشاء المستمر على مثال كل حكاية مروية مما جعل منها سلاسل متتابعة حلقاتها، بطلها الحيوان نفسه أو الشخصية الساذجة أو المخادعة نفسها[2].يحدد القاص "محمد خيضر" ثلاثة عصور للحكاية ، وهي "عصر النشأة" وهو العصر الذي كانت فيه الحكاية قارة خاصة بمجهوليتها وغموضها قارة "أتلانتس" الأسطورية العريقة، وفي هذه القارة عاش

أشخاص وهميون وحقيقيون، آلهة، وأنصاف آلهة، بشر وأنصاف بشر، محسوسون

[1] – مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ص 150 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 151 .

ونبوئيون، تكلموا بلسان واحد، لسان الحقيقة المتخيلة: هناك كان لقمان وايسوب وبيدبا وحي بن يقظان وشهرزاد وهوميروس وأوفيد"، وعصر اكتشاف الحكاية وهو العصر الذي بنيت فيه للحكاية قصور وقلاع توزعت في سهوب الإقطاعيات الكبيرة، مثل "قلعة بوكاشيو"، و"دانتي" الايطالية، و"قلعة تشوسر الانجليزية"،و"سيرفانتس" الاسبانية، و"نرفال ودي ساد" الفرنسية، و"كريلوف و غوغول" الروسية، والأخوين "جريم" الألمانية؛ وعصر العودة الى الحكاية وهو عصر الكتاب المعاصرين والعائدين من تخوم العصور الوسيطة، ابتنوا للحكاية مدنا مستقبلية مناسبة لانتعاش الأخيلة وتفريغ الاسرار وتضخيم الرؤى والصور الدقيقة في الخلايا والأعماق اللامرئية للكون والإنسان آلاف المرات[1]. وهذا ما يعني أن الحكاية خلال مراحل تطورها قد تلونت بألوان البيئة التي برزت فيها.وهذا ما فتح آفاقا جديدة لفن القصة القصيرة، وكذا الرواية والتي اعتمدت الحكاية إطارا لها، او ربما حافزا لبناء وقائعها .فالحكاية بقيت نسغا يتصاعد في جسد القصة والرواية.

[1] – عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص و الرؤي و الدلالة) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1990 ، ص 18 – 19 .

2.1 التجريب كمدخل للتجريد

2.أ مفهوم التجريب

ان المطلع على الحركة الادبية في أنواعها المختلفة(شعرا ونثرا)منذ بداية القرن الحديث، يجد أن كل محاولة تجريبية كان لها معاييرها الجمالية المناسبة لروح العصر ابان ازدهار كل حركة أدبية، واذا كان كل قديم هو جديد في عصره.

أ. لغة:

التجريب لغة هو من مادة جَرَبَ، جَرَّبَ الرجل تجربة أي إختبره، والتجربة مصدر يجمع على التجارب والتجاريب[1]، فيكون التجريب من حيث الاشتقاق مصدر من مصادر الفعل جرَّب، ويقال رجل مجرِّب ...قد عرف الأمور وجربها، وقد جربته الأمور وأحكمته والمجرِّب الذي قد "جرَّب" في الأمور وعرف ما عنده.

تدل لفظة "جرّب" كما وردت في المعاجم العربية على القيام بفعل أو ممارسة أو أسلوب من أساليب الحياة باختلاف مجالاتها والقول عن رجل مجرب بأنه رجل أحكمته الأمور وعرف بها معرفة شاملة، فإن معنى ذلك أن القائم بفعل التجريب هو من يصل الى مكامن الأمور وأدرك حقيقتها من زيفها بعد ما جربها [2].

وهو الذي عرف ما عنده من قدرة ومعرفة وموهبة وادراك وابتكار وخلق بعد ما صقلته التجارب.

[1] – ابن منظور لسان العرب ، ج 1 ، ص 429 .

[2] – ينظر محمد مرتضى بن محمد حسيني الزبيدي : تاج العروس من واهر القاموس ، تج عبد المنعم خليل ابراهيم و سيد محمد محمود ، دار الكتب العلمية ، ج 1 ، ط 1 ، لبنان ، 2007 ، ص 94 – 95 .

ب. **اصطلاحا:**

يتداول مصطلح التجريب أو التجربة بشكل شائع في مجال الطبيعة بشكل عام، حيث يكون على فعل الخلق أو الاكتشاف ان يمر بعدة مراحل علمية وتكون التجربة إحدى هذه المراحل، فعند القيام بأبحاث شاملة تخص موضوع التجربة، يتم وضع الفرضيات والأسئلة والتي بناءا عليها تقام التجارب قصد استخلاص القوانين النظرية الصحيحة ولا يختلف المصطلح في المجال الفني أو الادبي عما هو عليه في المجال الابداعي العلمي باعتبار الادب والفن مرتبطان بتطور الفلسفة وعلم الاجتماع،وعلم النفس، ومختلف العلوم الحياتية.فيذكر "هناء عبد الفتاح" إن أول ما ظهر المصطلح التجريب ظهر ملتصقا بالعلوم الانسانية ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون في نصف القرن التاسع عشر[1].

ويعتبر المسرح أول الفنون التي ارتبطت به تحت اسم المسرح التجريبي، وهو المصطلح الذي اطلق على ما عرف "بمسرح العبث" مع الناقد المسرحي الانجليزي "مارتن أسلن Marten Aslan "حيث مثل احد الأشكال التجديدية التي زعزعت الإطار الشكلي والتقني السائد في الفن المسرحي في تلك الفترة.

ويخالف "إبراهيم فتحي" الرأي الشائع بان التجريب مصطلح علمي حيث يقول:"انه مصطلح عسكري فرنسي...امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية ويعني في الادب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد ...لذلك فإن عملهم وواجبهم أن يسبقوا العصر بالتجديد في أشكال موضوعات التناول"[2].

[1] – هناء عبد لفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية ، مج 14 ، ع 1 ، القاهرة ، 1995 ، ص 38 .

[2] – إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، دار الشرقيات ، القاهرة ، ط 1 ، 2000 ، ص 189 .

سعيا نحو التحرر من النموذج السائد، فالتجريب حركة تجديدية تحررية استمدت مقوماتها عن مفاهيم ثورية تقوم على نبذ السائد والانتفاضة ضد الثابت والساكن وتؤسس استراتيجية جديدة تنتهض بالعمل الفني باعتباره وسيلة وفرصة لتجاوز الواقع، وتزعزع وتدمر ثبات الوضع الجائر القائم ردحا من الزمن.

وان يكن الاختلاف حول مجال نشأة مصطلح التجريب في المجالين (علمي أو عسكري) فان الاتفاق ثابت حول دوره التجديدي داخل مجال الفنون[1].

[1]– ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية،ص189.

ج. مصطلح التجريب الروائي:

يستعمل مصطلح "التجريب الروائي Experimentation Romanesque" للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي الى مخالفة السائد مخالفة تامة بالإضافة الجمالية، فتلغي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة ،لان الكاتب الفذ يدرك تمام الادراك ان النص الروائي شكل فني في طور النمو والاكتمال.

لذلك يجب تحمل مشقة السعي لتطوير العملية الابداعية من خلال التخلي عن عناصر ومقومات الكتابة التقليدية البالية التي لا تتماشى والراهن الاجتماعي والثقافي وهو الراهن نفسه الذي يثور ضد الكتابة التجريبية باعتبارها ابداع ادبي متجدد تمتد جذوره الى آماد بعيدة مارس الانسان فيها الكتابة بشكل بسيط، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها الى أن بلغ موضعا من التقليد والتجريب مسايرا في ذلك تطور مراحل نشوء الكتابة وارتفاعها نحو استراتيجيات ابداعية فنية رغبة في تحقيق الشكل المغاير وهي رغبة نابعة من صميم الذات الكاتبة الرافضة للثابت والساكن وشغوفة لتفكيك المنظومة الموروثة والانفتاح على المعطيات وآفاق فنية جديدة.

ومن ثمة يمكن القول أن الحاجة الشكلية هي التي دفعت المؤلف الى ارتياد آفاق التجريب ومشاكله الفنية التي ساهمت في تجديد وثراء الكتابة الإبداعية، فمهمة الرواية التجريبية هي محاولة العبث بالشكل الروائي وصولا لتحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود[1].

[1] – السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، 1989 ، ص 315 .

د. التجريب تجاوز

يقترن مصطلح التجريب عند الناقد"سعيد يقطين" بمفهوم التجاوز حيث يقول:"ان الافراط في ممارسة التجاوز هو ما يتم تسميته عادة بالتجريب.وهي التسمية التي كثر الحديث عنها في اوساط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمدني والندوات التي كانت تقام على هامش المعارض الشكلية أو بعض العروض المسرحية مع تجربة "محمد تميد"[1].

ففعل التجريب ينطلق من مبدأ المخالفة للمألوف والعادي، تدمير وتجاوز وبناء على انقاض النموذج السائد المتجاوز، والبحث المضني والشاق لبلوغ النموذج البديل المتجاوز؛ فالعملية الابداعية تبدأ بالبحث المستمر وكذلك ممارسة فعل التجريب ، فبدون سعي متواصل لايمكن الوصول الى نموذج تجريب راقٍ.ومن هنا يكون مصطلح التجريب أحد

مفردات الخلق والإبداع، والابداع الفني بشكل خاص حيث يكون مهمة ايجاد علاقات جديدة بين الاشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد[2].

ويشير "سعيد يقطين"الى نشأة مصطلح التجريب كمصطلح نقدي ظهر لأول مرة في الابداع المغربي على هامش ملتقيات نقدية خاصة بأعمال قصصية وروائية لأعمدة الكتابة المغاربية العربية "محمد عز الدين التازي"و"أحمد المدني"، وبعض العروض المسرحية الخاصة "لمحمد تميد" في فترة السبعينات.

[1] – سعيد يقطين : القراءة و الجربة في الخطاب الروائي ، دار الثقافة ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1985 ، ص 287 – 288 .

[2] – سيد أحمد إمام : حول لتجريب في المسرح قراءة في الوعي الجمالي العربي الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة 1992، ص 27 .

هـ. التجريب شذوذ

يقترن التجريب الروائي عند الناقد "بوشوشة بن جمعة" بالشذوذ عن القاعدة باعتباره اختراق لكل سائد وثابت؛ انطلاقا من تدمير آليات الكتابة لدى الذات المبدعة الى الشذوذ عن القراءة النمطية التي شوهت وعي المتلقي ثم اختراق العمليات والقواعد المعيارية المتحكمة في كتابة النص الروائي . فيكون ارتياد آفاق التجريب احد مسالك البناء الفني المغاير لتحقيق التفرد والتميز، حيث يشترط مبدأ الحرية كمدار للممارسة الروائية فتتجاوز حرية المبدع والقارئ إلى فضاء ارحب هو فضاء الكتابة الضدية للكتابة السكونية من خلال اختراقه المستمر لعلامات الثبات التي تمثلها القاعدة[1].

وتمتد رقعة الشذوذ لتشمل كل ما يتعلق بالشكل الروائي واختراق حدوده التجنيسية وتدمير الأبنية السردية الشكلية: لغة، فضاء، شخصيات، حدث، وتجديد موضوعات المتن الروائي ومضامينه الفكرية.

[1] – بوشوشة بوجمعة : التجريب و اتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للنشر ، تونس ، ط 1 ، 2003 ، ص 61 .

و. التجريب مغايرة

تقوم الرواية الجديدة على انقاض الكتابة التقليدية وكل ما تحفل به من عمليات مقدسة دُنست ودُمرت من قبل محاولات نقدية وإبداعية جريئة تمردت على ثقافة المألوف ورأت ضرورة تغييره وفسحت المجال نحو انفتاح الرؤية على عدة جهات؛ اذ كان على النص التجريبي تجاوز الفنيات التقليدية للواقعية لأنها اكثر سطحية في معالجة حقائق عصرنا المعقدة والمستجدة تماشيا مع حركة التاريخ[1].

فما تقدمه الرواية الجديدة يعد انعكاسا لما تحسه وتعيشه ذات المبدع من خلال خروجها عن المألوف ومغامرتها نحو المجهول لتجاوز الواقع وتهدم للثوابت وتحطم النماذج السابقة، وتبني على انقاضها نماذج جديدة اقامت حركة تجديدية مست اهم العناصر التي التزمت بها الرواية التقليدية كالشخصية والبطل والعقدة أو الحبكة المركزية والمكان والزمان[2]، حيث تغيرت أشكال ومقومات الرواية الواقعية التقليدية تغيرا واضحا خاصة بالنسبة لعنصر الشخصية، والمكان وغيرها...ذلك ان التجريب في جوهره عملية خرق وجموح وتمرد وثورة ناسفة لسلطة المرجعيات والقواعد الموروثة، فكل عملية "رفض لسلطة النموذج والدعوة الى الحرية المطلقة ينطلقان من الوعي العميق بضرورة اعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعياته الواقعية والاجتماعية"[3].

إن فعل التجريب القائم على المغايرة و الانزياح عن البنيات النمطية يكتسح حيزا كبيرا في ممارسة الحرية دون مراعاة أي ضوابط وحتميات دينية أو سياسية أو أخلاقية، فهذه الحتميات هي المسوغ الأول الذي يهدد حرية الابداع.

---

[1] – واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 105 .

[2] – رشيد قريبع : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و الالمغاربي نظرة مقارنة مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة منتوري، ديوان المطبوعات الجامعية ، 21 جوان 2004 ، ص 69 .

[3] – محمد الباردي : انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة مركز النشر الجامعي ، تونس ، 2004 ، ص 291.

ز. التجريب حرية وانعتاق

الحرية مبدأ تستأثر به الرواية التجريبية، حرية يجب ان تنطلق من داخلها لتؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر. لذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص وتخون أي تجربة خارج الذاتية[1]، فيؤدي فعل الانعتاق والتحرر من السلطات المرجعية الى احتدام الصراع بين الواقع الفعلي المرفوض وبين الواقع الروائي المتخيل والمتحرر.

باعتبار ان المؤلف لا يستمد ملكته الإبداعية إلا من خلال ذاته المتفردة، كما ان قوانين النص لا تنبثق الا من رحم البنية الداخلية لذا النص الروائي دون سواه، فينتقل الصراع إلى داخل البنية اللغوية النصية بين الوظيفة المرجعية الشعرية، صراع يفتح الأفق الروائي أمام المزج بين الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات وبهذا تخترق الكتابة انغلاقيتها حول "الوهم المرجعي" ذي البعد الأحادي(الواقع، التاريخ، الذات، المجتمع) بكل ما يحتويه مبدأ المحاكاة بما هي اعادة انتاج للخارج نصي بطريقة آلية[2]، لذا كان من الضروري الانعتاق والتحرر من مثل هذه الرؤية المحددة لفعل الكتابة والتي لا تنظر للنص الروائي الى كمرآة عاكسة للواقع الذي تعيشه الذات المبدعة.

[1] – محمد الباردي : انسانية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص 291 .

[2] – محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، 65 .

2.ب التجريب في الرواية الجزائرية

بدأت تظهر ملامح التجديد في الشكل الروائي من خلال تهشيم البنية الزمانية وتقنيات التصوير الداخلي للشخصية الروائية مثل ما برز في الأعمال الرائدة "لإبن هدوقة" و " الطاهر وطار" ففي رواية "اللاز" عمد المؤلف لاستخدام افتتاحية حوارية لم يعهدها السرد الجزائري في تلك الفترة .

و يعتقد الناقد "توشوشة بن جمعة" أن بدايات المسار التجريب تبدأ من هذه النصوص السبعينية بداية من "ريح الجنوب" و رواية "اللاز" باعتبارهما يؤسسان لمرحلة جديدة ذات نزعة تجريبية حداثية مقترنة بالفعل التأسيسي و التأصيلي للسرد الجزائري [1] ، وجهت الوعي الروائي بضرورة ارتياد المسالك فنية أكثر حداثة لخلق نصوص تجريبية به على شاكلة نص "الجازيو الدرويش" لعبد الحميد بن هدوقة "الحوات و القصر" للطاهر وطار و"التفكك" لرشيد بوجدرة التي غيرت المسحة الكلاسيكية و كانت نقلة مفصلة في تاريخ الرواية الجزائرية [2] ، بعدما أدرك الكاتب أن التعبير باللغة العربية أكثر عمقا و صدقا من التعبير بالفرنسية .

فقد حاولت الرواية التجريبية الجديدة أن تمسح غبار الايديولوجيا البرجوازية عن الكتابة الفنية و رأت أن ذلك أمر لا يمكن للمؤلف أن يقوم به إلا إذا هجر الواقعية بأشكالها المستهلكة المشوهة لوجود الأشياء ، و ابتعد عن خرافة الكشف عن العمق والتنقيب في أغوار المجتمع المادي و تقديس الأحلام الجماعية .

و مع أن هذه التجربة الروائية لم تتلخص نهائيا عن المدلول الإيديولوجي في البداية

[1] – بوشوشة بن جمعة ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص 116 .

[2] – نبيل سليمان : فتنة السرد و النقد ، دار الحوار ، اللاذقية ،سوريا ، ط2 ،2000 ، ص 128 .

إلا أنها قدمت أعمالا فنية راقية من طينة : "معركة الزقاق" "لرشيد بوجدرة" و "تجربة في العشق" "للطاهر وطار" و "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" "لوسيني الاعرج" .

عملت التجربة الروائية الجديدة على الانعتاق من السلطة المتعاليات التي فرضتها المؤسسة الأدبية في الحزب الحاكم (سياسية ، دينية ، أخلاقية) و تأسيس المشروع إبداعي مستقل يعني بمسائل الذات و مواقفها ضد المنظومة المقدسة مثل ما تكرس في رواية "ليليات امرأة أرق" "لرشيد بوجدرة " "مصرع أحلام مريم الوديعة" "لواسيني الاعرج ، و كذلك رواية "رائحة الكلب" و "حمائم الشفق" "لجيلاني خلاص" بحيث أجادت هذه الأعمال التعبير عن حالة التشرد و الضياع و الصراع ضد المقدس أين يتحول الخطاب السردي إلى خطاب جمالي يعني بمواطن العبارة الشعرية الراقية و الدفق الشعوري المتوهج كما يعني على مستوى التعبير الفني يتدمير السائد من الشخصية و التلاعب باللغة و إزعاجها و عدم الالتزام بوحدة الزمن و المكان [1].

دعا الشكل الروائي إلى الاعتناء عناية خاصة بمسائل الذات و الهوية و التاريخ واللغة كما قدم رؤية فنية جديدة حيال المجتمع و التطور الحاصل على جميع الأصعدة ، كما أعاد الروح و الحياة للنص الروائي و طرح بدائل فنية و تقنيات حداثية بعيدا عن الخطاب التوجيهي و الدعائي القديم ، بحيث تكون هذه البدائل في مستوى الوظيفة الفنية و الجمالية للخطاب السردي كالاعتماد على تقنيات "تيار الوعي" كالتذكر ، التداعي ، الحلم ، المونولوج / و توظيف الأسطورة ، الرمز و التراث بكل أنواعه (ديني ، شعبي).

[1] – محمد تحريشي : في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية ، دار النشر دحلب ، طبع SEPU–SPA ، الجزائر ، ص

2.ج مميزات الشكل التجريبي و مقوماته

يقوم التجريب على الكفر بمقدسات الشكل الواقعي و التقليدي و يعلن التحرر والتمرد على القيم الجمالية الفنية و الموضوعاتية الموروثة :

أ. الوعي الفردي :

إن تزايد الوعي الفردي للمبدع بعقم المتخيل السائد و عدم تلبية طموحاته الفنية ورغبته في التغيير تماشيا مع الفكر الإنساني الذي يتطلب التجديد المستمر وفق حركية تاريخية تؤدي بدورها إلى حركية فكرية و فنية ، قد أدى بضرورة البحث عن أشكال وبنية فنية جديدة تنبثق من صميم الكيان الذاتي للكاتب و تحتضن إمكاناته و تحقق طموحاته ، فيكون بذلك الوعي الفردي المقوم الأول في عملية التجريب الروائي ، إذ يتوجب على الكاتب أو الروائي أن يستلهم أفكاره و مبادئه و رؤاه الفنية من عوالمه الداخلية النابعة من تجاربه الفردية ، و لعل هذا ما يطبع خصوصية على الأسلوب الروائي لكل كاتب .

يعتمد الكاتب التجريبي على لغة رمزية حبلى بالصور الإيحائية ، باعتبارها وسيلة مساعدة على البوح بالمكبوت و الاعتراف و التعبير بما يدور في المستوى الدفين من الحياة النفسية و الذهنية ، مستعينا بتوظيف تكتيكات مرتبطة في مجملها بمنهج التحليل النفسي مثل تكتيك تيار الوعي تداعي ، مونولوج ، مناجاة ...، ذاكرة ، خيال ذاتي ... ذلك أن القيمة الجمالية للعمل تقاس بمدى الصدق الذاتي و عمق الاستجابة الباطنية والقدرة على الغوص في مكامن الذات الوجدانية إن أهمية الوعي الذاتي في نجاح الشكل الروائي التجريبي مشروط بحرية لا متناهية و الأثر الفني الخالة يجب "أن يمتع بحرية كاملة لكن يكون صحيحا معافى و هو يحيا على الممارسة و جوهر الممارسة الحرية" [1]

[1] – هنري جيمس و آخرون : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، تر بطرس سمعان ، مر رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة ، مصر ، د ط ، د ت ، ص 77 .

و هي حرية تتأسس على الوعي العميق بالاعتناق من كافة المدونات و المرجعيات الواقعية الاجتماعية و الفكرية و السلطة الدينية ، السياسية ، الأخلاقية كما هو الشأن في أعمال "رشيد بوجدرة" " أحلام مستغانمي " "بشير مغني" "فضيلة الفاروق" .

ب. المجازر الواقع :

إن العلاقة بين الواقع و المبدع الروائي تتسم بضرب من الصراع و التجاذب ، تتبدى هذه الصراعية في السعي إلى تدمير مواصفات القص الروائي كما تقدمه الغيديولوجيا وكل مبادئ الالتزام و نظريات الانعكاس و المحاكاة التي تقتضي تحويل المؤلف إلى مصلح اجتماعي و تمحو كل أثر جمالي للشكل الروائي .

إن العلاقة بين ما هو فني و ماهو فكري علاقة جدلية أزلية و كلاهما ضروري في العملية الإبداعية فكما لا يخلو النص من الفنية ، لا يمكن أن يخلو من الإيديولوجيا لأن كل كتابة هي ممارسة للايدولوجيا وعي صاحبها ذلك أو ، حتى النص التجريبي لا يمكنه أن يخلو منها : إلا أنها إيديولوجيا تختلف عن صورتها السطحية و المباشرة في النص الواقعي هي "إيديولوجية القلق و اليأس ... أيديولوجيا معرفية وجدانية و نظامية عميقة [1] .

إذ يمكن القول أن المتخيل الواقعي التسعيني يختلف عن المتخيل الواقعي السبعيني وكل مخالفاته الخطابية و التوجيهية حيث يؤسس المتخيل البديل العلاقة متينة بين البنى الذهنية و الوجدانية النابعة من الوعي الذاتي (ذات المثقف) بالأزمة ، و بين البنى الشكلية و الجمالية للعمل الروائي ، رغم الصناعة الظرفية التخيلية لهذا الشكل الجديد إلا أنها استطاعت أن تكبح مد الواقعية التسجيلية و التقريرية بالاعتماد على لغة متميزة وجذابة تطبع أناقة على الأسلوب الاستعجالي و تغطي على رتابة الحدث و مباشرته ،

[1] – محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ص 70 .

يضاف إلى هذا الوعي بتعقد الواقع و ضرورة اختراقه المرجع و الانزياح عن أطروحاته الكلاسيكية العميقة ، ثم الإيمان المطلق بأن الكتابة تدمير كل صوت ... و لكل أصل [1]، و كل ماهو خارج عن نطاقها ، إذ تختفي بما يتفاعل داخلها من أبنية نصية و علائق مرجعية بحيث تتجلى في صور مختلفة في الحوار بين الأصوات المتعددة ، و ما ينشؤه المبدع من علاقات بين الشخصيات (...) و بما ترسخ به الأزمنة و الأمكنة من دلالات و ما يتأسس أثناء القراءة من عوالم متخيلة [2] مشكلة لحدود النص الروائي بعالمه النسبي الملتبس باليقين و اللايقين ، بالصدق و الكذب ، فيشير الشك و السؤال في القضايا الوجود و الحياة و العدم ، يختفي بإدماج الحلم و الهذيان و الهوس و الخيال بالواقع الروائي ليقيم صرحا من الواقع الفني الممكن و القابل للوجود .

ج. **خطاب الذات من الثابت إلى المتحول**

ترفض الرواية التجريبية التقيد بالأعراف الفنية الثابة و المبادئ الاجتماعية و اللافتات النظامية الكلاسيكية ، و تنظر للعمل الفني على أنه انطباع شخصي مباشر للحياة ، تستخدم فيه جل الوسائل للتعبير عن الحالات الوجدانية و تعرية بواطن النفس الانسانية ومساءلة الذات ، و تجاوز مساءلة الواقع المهزوم ثقافيا و اجتماعيا ، و ذلك أن الهدف الخلق هو التناقض الجذري لما هو قائم[3] ، و كشف الغامض من حياة الفرد الانسانية

[1] – جابر عصفور : آفاق العصر ، دار المدى ، ط1، دمشق ، 1997 ، ص 127 .

[2] – عمر حفيظ : التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوثي القصصية و الروائية ، المغاربية للنشر ، تونس ، 1999 ، ص 16 .

[3] – نبيل فتنة : السرد و النقد ، ص 53 – 54 .

بعيدا عن وصف الواقع اليومي ، فهناك ما هو كلي و ماهو خالد و هذا هو العمق الذي لم يستكشف للشخصية الإنسانية و الروحية [1] ، لأن مهمة الروائي تتدعى التصوير الواقعي للحياة إلى البحث عن أعمال الأشياء و دواخلها الدفينة .

يتجاوز الروائي مهمة تفسير العالم و الأشياء إلى مهمة اكتشاف عوالم مجهولة يطمح الفعل التجريبي إلى وصول إليها لأجل البحث عن بواطن الذات المبدعة الرافضة للثابت من مبادئ الالتزام و الانعكاس باعتبارهما نوعا من الالزام المفروض على نفس الخلق والابتكار ، فلا يجب على الذات المبدعة حضوره من النص الحرباوي ، فالكتابة الإبداعية إعصار غير ثابة تضع نفسها موضع تساؤل مستمر و ذلك ضمن حركة دائمة لاستكشاف طاقات اللغة و استقصاء أبعاد التجربة [2].

د. التجريب اللغوي اللغة العليا :

يراهن الروائي الجزائري لورقة رابحة يمكن أن تمنحه النموذج الأعلى و الأثر الخالد يكون بمثابة أفق سردي واسع يعج بمستويات و أبنية لغوية متباينة و متنوعة : رمزية ، تراثية ، شعرية ، ... تحقق للنص أدبيته و خصوصيته اللغوية ، فقد يمكن موضوع اللغة من مزاحمة باقي المضامين التقليدية بعدما أضحى المضمون الواقعي و التاريخي جزءا بسيطا من معادلة كبيرة قوامها اللغة أو الخطاب ، فشهدت تحولات في صيغ السرد والوصف و مختلف عناصر البناء الروائي ، فالقارئ لم يعد يستسيغ الكتابة التقليدية كما أن الروائي هو لغة يضيف درعا بالشكل القديم[3] .

---

[1] – مجاهد عبد المنعم : جماليات الرواية المعاصرة ، دار الثقافة ، د ط ، القاهرة ، 1997 ، ص 103 .

[2] – أدونيس : الشعرية العربية ، دار الأدب ، ط 2 ، بيروت ، لبنان ، 1997 ، ص 111 .

[3] – آمنة بلعلي : المتخيل في الرواية الجزائري من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل ، الجزائر ، 2007 ، ص 154.

إن النص الروائي هو لغة في أولى درجاته ، و هي ايديولوجية نمط تفكير صاحبه ومساحة هامة الإدراك مستوى الاحساس و لاشعور و اللاشعور ، وفضاء أوسع للانفتاح على التأويل و أكثر التوقعات إثارة للدهشة و الصدمة لذلك كلن فعل ارتقاء اللغة السردية إلى مستوى عال من الأدبية و الشعرية علامة بارزة في الخطاب الحداثي تتصل بعمق الأبعاد الدرامية و التجارب و الطرق الحكائية المتجددة و القادرة على استنطاق و مساءلة الذات المبدعة من خلال لغتها .

و من الواضح أن بؤرة الممارسة التجريبية تكمن في فعل الترميز و التكيف الايحائي الذي يخلق خطابا لغويا ملتبسا يخترق ، المساحة النثرية في شكل اشعاع شعري يمتزج مع لغة الرواية ليحولها ، إلى خليط هجين يتداخل فيه النور بالعتمة و الجلاء بالخفاء والحضور بالغياب .

هـ. النص الوثيقة :

يمثل هذا النص الفني الجديد مشروع روائي خاص يعتمد على استثمار الوثيقة (مذكرات ، أخبار صحف ، مجلات ، قنوات إعلامية ...) يتحول النص و المتن الروائي بموجبها إلى شكل من أشكال الشهادات الحية عن أوضاع تاريخية أو واقعية اجتماعية و سياسية و اقتصادية ، و ذلك ما قدمه النص التسعيني حيث كان صورة ناطقة بلسان حال الأوضاع الأمنية و السياسية المتدهورة لا يختلف عما تورده وسائل الإعلام اليومية .

فقد اتسع نطاق التضمين لدى كتاب هذه الفترة ، و رغم اختلاف صور التضمين ونقل الأخبار المسموعة أو المرئية أو المكتوبة إلا أنها دارت أغلبها حول زمن الفجيعة[1]، و الاغتيالات السياسية ، ففي رواية "يتميمون" يكتفي الكاتب "رشيد بوجدرة" بتضمين

[1]– كمال الرياحي: رشيد بوجدرة أو قدر الحياة في فم الذئب ،مجلة الثقافة ، ع 18 ، 2008 ، ص 100.

عناوين الأخبار في شكل مانشيتات دون الإغراق في التفاصيل الخبر الصحفي [1]مثلما حدث مع "مرزاق بقطاش" في "دم الغزال" و "واسيني الأعرج" في رواية "حارسة الظلال" ، فالأول تعرض إلى تفاصيل خبر اغتيال الرئيس "محمد بوضياف" و حادثة اغتياله شخصيا بينما اعتمد الثاني في صياغة روايته على استثمار جماليات كتابة اليوميات و المذكرات و لغة خطاب متعددة المستويات متنوعة السجلات ترسم محنة الذات و رجع الصدى ، الوطن ، المحنة[2] ، و اختار توظيف قصاصات الأخبار الصحفية كاملة كما تنشر أو تذاع .

و ما يمكن قوله في الأخير أن التجريب لا يعني الانفصال و القطيعة عن القديم ، ولا يفهم التجاوز أو الثورة على أنه دحر و تقليل من حجم الجهد الذي قدمه الكتاب الرواد أ و انما هو مغايرة سردية تحقق للمبدع الفذ الخصوصية و التميز و الأصالة بعيد عن دعوات القطيعة .

[1] – كمال الرياحي : رشيد بوجدرة أو قدر الحياة في فم الذئب ، ص 100 .

[2] – بوشوشة بن مجعة : التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص 134 .

3.1 الرواية من التاريخ إلى الفلسفة

تتأنق من الدراسات في استهلاك مصطلح الرواية التاريخية دون تأنق في ابراز مفرداته الدالة عليه ولا محدداته المسيطرة على أبعاده و المرونة الهائلة التي اكتسبها المصطلح جزاء تعدد استعمالاته ، ليس أقلها اعتبارا ، فأي رواية تاريخية تندرج ضمن سياق تاريخي يعكس فترة حياته محددة فالعودة إلى الماضي لا تنتج دائما رواية تاريخية أنها عودة مشروطة بمحددات ترسم ملامح هذا اللون السردي من الروايات .

تنسب الرواية التاريخية الحديثة في الغالب للكاتب الأمريكي ستيفن كرين Stephin Cren صاحب رواية "شارة الشجاعة الحمراء" إلا أن ظهورها شكلها المتكامل بدأ لدى بعض النقاد الغربيين ، على يد كتاب من أمثال "والترسكوت Walter sckott" في روايته "ويفرلي 1814 " [1]، و هو ما يرفضه كتاب آخرون يرون أن الرواية التاريخية الغربية بدأت عند الكاتب الروسي"ليو تولستوي Leo Tulestoy" و لم يعرفها العالم قبيل كتابه الرواية الشهيرة "الحرب و السلام" ، فقد جاءت هذه الرواية لتفصح عن معرفة واسعة يتمتع بها الروائي عن تاريخ الاسرتين اللتين تناولت الرواية تاريخهما ، و عن غزو نابليون لروسيا ، و عندما يمثله من تجارب وقوة خيال ، فاستطاع من خلال ذلك أن ينتج رواية فنية تاريخية عظيمة [2] .

و الآن تعيش الرواية التاريخية عصرا ذهبيا عند الغرب ، كما يظهر ذلك على أيدي كتاب معاصرين من أمثال خوسيه ساراماجو و ماركيز ماريوفاراجاس لوسا و مارغريتا أتوود .

---

[1] – ابراهيم السعاقين : تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870 – 1967 ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 ، ص 200 .

[2] – نظال الشمالي : الرواية و التاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث، أربد ، الأردن ، ط 1 ، 2006 ، ص 120 .

أما على الصعيد العربي فالحديث مساره الخاص ، إذ نشأت الرواية العربية في انطلاقاتها الأولى في مهد التاريخ ، و نرصد ذلك عند كتاب أمثال "سليم البستاني" في روايته زنوبيا 1871 و "جورجي زيدان" الذي غذى هذا اللون الأدبي بسلسلة من الحكايات التاريخية الإسلامية حتى أن بعضهم يصفه برائد هذا الفن النثري في أدبنا العربي [1] . و تابعه في ذلك "علي الجارم" و "محمد فريد أبو حديد" الذي قدم "الملك الضليل" و المهلهل سيد ربيعة ، و "زنوبيا ملكة تدمر" ، و "محمد سعيد العريان" الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي و خاصة عهد الأيوبين و المماليك في روايته "قطر الندى" و "شجرة الدر" و "على باب زويله" ، كما نجد "علي أحمد باكتير" الذي اتجه إلى تاريخ الاسلامي في أوطانه المعددة ، فألف "وإسلاماه" ، "الثائر الأحمر" ، "سيرة شجاع" و انطلق من المواقف التي تحتوي على صراعات ليدير حركتها بمهارة فائقة تعكس هذه الحركة ، وقد عدة النقاد الامتداد المتطور لفن أدبي جديد [2] .

و بعد ذلك ظهرت روايات "نجيب محفوظ" التاريخية التي جسدت لمحات من التاريخ الفرعوني في ثلاثة من أعماله هي "عبث الأقدار 1939 " و "رادوبيس 1943 " و "كفاح طيبة 1944" و قد شكلت هذه الروايات الثلاث تقدما ملحوظا في نهضة الرواية التاريخية ، فبعد أن كانت عند كتاب الجيل الأول اعادة كتابه للتاريخ بصورة شائقة تهدف إلى تثبيت التشويق في ارجاء الرواية ، و تمثل لهم "جورجي زيدان" الذي كان يتحسس في أعماله شقوق التاريخ في حقبة ما فيملاها بحكاية غرامية تكون محور الأحداث حتى يتجمع حولها و لا تمضي إلى أبعد مما يطفو على السطوح [3] .

---

[1] – محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، ط 5 ، د ت ، ص 245 .

[2] – محمد أبو بكر حميد : هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية العربية

www.Lohaon Line.com/Littérateur/Critique/455.doc–cLr.htm .

[3] – عبد الرحمان ياغي : الدخول الروائي في عباءة التاريخ ، مجلة البيان ، م 2 ، ع 2 ، ص 54–55 .

أصبحت الرواية عند كتاب الجيل الثاني أقل تبعية للتاريخ فما عاد الحرص في كتابة الرواية التاريخية يقتصر على ابداع نص تاريخي يعمل حسبها العصر التاريخي ، و أدائه و صوره و عقبه فقط ، بل تجاوز هذا الأمر إلى توظيف المادة التاريخية توظيفا فنيا بالدرجة الأولى ، و خير من يمثل هذا الجيل الروائي المصري "نجيب محفوظ" الذي يعد أبرز كتاب الرواية التاريخية العربية في طبعتها الثانية [1] .

لقد ادى ازدياد تعقد النظام الاجتماعي، وايغال القيم المتدهورة الى وضع من الحيرة الحادة عاضدته كثرة التيارات الفلسفية والعقدية وتعدد النظريات النفسية والأدبية والجمالية ليؤول الأمر الى شك أهل الفن في قدرتهم على آداء رؤاهم بالأدوات المعروفة الى ايجاد وسائل ودروب جديدة .

ولم تشذ الرواية عن هذا الوضع العام، لأن ممارسيها الجدد قد تبينوا لا استحالة الوئام مع الواقع الخارجي فحسب وإنما تبينوا استحالة متابعته و دراسته والتعبير عنه تعبيرا شاملا مناسبا، ومن هنا جنحوا الى تضييق عالم الرواية بحصره في مجال ضيق مثل طبقة معينة أو فئة محددة أو عائلة واحدة، أي حصر مادة الرواية في المجالات التي هم أقدر على معرفتها .وكان لدفق النظريات الفلسفية وتسارع الرؤى الجديدة دافعا اضافيا لتأرجح الرواية بين بين الدراسة العلمية والانطباعات الوجدانية في ايطار بقايا واقعية لاهثة مشوبة بالكثير من التأملات، نجد بداياتها مع امثال "روزني الأكبر Rosny Ainé الذي كتب "حرب النار La guerre du feu1911" و"جيل رونار J.Renard " الذي كتب قصصا سماها"حكايات الطبيعة Histoires naturelles"و"آلان فورنييه Alain Fournier" صاحب رواية "مولن الكبير Le grand meaulnes"1913.

[1] – نظال الشمالي : الرواية و التاريخ ، ص 121 .

ومن هنا لم تعد الرواية مقفزا الى المجد وأداة للتعبير عن الواقع، ووسيلة الى الوعي واشباع الحاجة الجمالية، وانما صارت موضوع تدبر شغل روادا جددا من أمثال "موريس برّاسM.Barrès "الذي بشَّر بانحدار رواية المجتمع أمام رواية الميتافيزيقا.[1]

[1] – الصادق قسّومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص60.

1. 1جماليات اللغة عند سمير قسيمي

1.أ التناص :

التناص هو عملية استحضار لنصوص غائبة يفتعلها المؤلف قصد تضمين بنيتها الفنية الداخلية و صيغتها التركيبية لنصه لينفتح على عدة إيحاءات دلالية فيتجسد التناص في تلك العلاقات التي تقوم بين نص ما و وحدات نصية سابقة عليه أو معاصرة له [1]، حيث يتضمن نص نصا ما أخر فيؤدي وجود نصين معا لأحداث عدد من الإحالات الإضافية خارج النص الأصلي و اثارة العديد من المعالم الجديدة التي يعجز نص واحد عن إثارتها بمفرده .فكل نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح .

لم يعرف النقد العربي القديم هذا المصطلح بمفهومه المتعارف عليه حاليا ، إلا مؤخرا، و في بعض الجامعات و ككل مفهوم جديد حاليا يشوب معرفته كثير من الابتسار أو الخلط و أحيانا يخضع استعماله لأي ضابط جمالي أو فكري ، و هذا يحدث كثيرا كما هو معروف بمعظم المفاهيم و النظريات الجديدة التي انتقلت الينا عن النقد الجديد ، والعلوم الإنسانية المتطورة .

تقول "جوليا كريستيفا " إن كل نص منذ البداية خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما[2] و فضاء متعدد التأويلات بحيث يتسع فضاء النص الواحد لعدة فضاءات تتقاطع فيها أقوال و رؤى تعود إلى نصوص أخرى ، فيكون على النص اللاحق أن يقوم بقراءة النصوص السابقة له و يحللها ضمنيا ثم يأخذ منها موقفا لينتقي منها ما يصلح له

[1] – محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 116 .

[2] – جوليا كريستيفا : علم النص ، تر فريد زاهر ، توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1994 ، ص 11 .

إلى الحد الذي يجعله من النص السابق جزءا أصيلا لا يتجزأ من النص الجديد ، و لا يجب أن يفهم ذلك على أنه تبعية اجترار في النص و عدم استقلاليتها لأن جمالية التناص تقوم على الحوارية بين النصوص لإعادة نسخها و اجترارها ، بل تسعى لخلق صراع لغوي و فني وثقافي في هذه النصوص بعيدا عن معاني التسلط و الجبروت فالرواية كشكل ديمقراطي ينطلق من التعددية اللغات و الخطابات و الأصوات [1] متحرر من سلطة اللغة الواحدة و المنظور الواحد و الرؤية الواحدة .

و تكمن جمالية فعل التناص في قدرة المؤلف على امتصاص تلك النصوص الغائبة والتفاعل معها و النحت من اللغات و الخطابات السابقة و جعلها حاضرة تذوب جماليا وفنيا داخل نصه الجديد و لا يمكن أن تتأتي له هذه القدرة إلا بامتلاء خلفية النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية و مدى استطاعته تحويل تلك الخلفية و تلك التجارب إلى تجربة جديدة .

أ. أنواع التناص :

يمكن أن نرصد نوعين في تقاطع النصوص أو تداخلها فيما بينها ، فإما أن يكون التقاطع أو التداخل فيما بين نص الكاتب و نصوصه هو الخاصة و هذا ما نسميه بالتناص الداخلي وفيه يفرض الكاتب وجوده كذات مبدعة عبر نصه الذي هو نتاج عملية ابداعية و هو عبر مادة الحكي أو المتن الأصلي الذي يستقي منها ، يضيف اليها تجربته الفنية الإبداعية وموقفه في عصره ، و من خلال التصرف في مادة الحكي المتفاعل معها يقوم بتكسير خطها التسلسلي الزماني و التاريخي ، و بذلك يهدم البناء بفرض معنى و مغزى مفتوحين ونصا جديدا . [2]

[1] – ميخائيل باختين: المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، هيئة قصور الثقافة ، مصر ، 1996 ، ص 155 .

[2] – سعيد سلام : التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث أربد ، الأردن ، 2010 ، ص 11 .

و أما يكون التقاطع أو التداخل فيما بين نص الكاتب و نصوص غيره من الكتاب المعاصرين له أو من الناس الذين سبقوه في عصور سابقة ، و هو ما نسميه بالتناص الخارجي و فيه يكون كل كاتب حاملا خلفية نصية معينة قديمة عديدة يضمنها نصوصه وبينها في إبداعه الخاص و المميز ، و لذلك فقد يتناص نصه التقليدي مع متن تقليدي قديم و يتم التواصل و التداخل و تتأكد بذلك المبادئ و القيم التي يتضمنها النص المبدع.[1]

و لأن التناص هو قدر كل نص مهما كان جنسه كما يرى "أولان بارث" فإن رواية "هلابيل" كنتاج نصي مكتمل ماهي إلا نسيج من تفاعلات و أصداء لنصوص تراثية موروثة يمكن أن تحقق لها بلاغة و شعرية فنية خاصة ، بفضل إعادة تأويلها ضمن معالم و عوالم روائية جديدة و متنوعة .

فكيف تجلت هذه العوالم الروائية الجديدة ؟ و ماهي ملامح النصوص الغائبة في هذه الرواية ؟

لقد حاور سمير قسيمي من خلال روايته "هلابيل" رواية "شفرة دافنشي" لدان براون ورواية عزازيل ليوسف زيدان.

تدور رواية "شفرة دافنشي" حول جمعية "سيون" السرية وهي جمعية اوروبية تاسست عام 1009 م وهي منظمة حقيقية مقدسة تخفي مخطوطات حول حقائق عقائدية تتناول علاقة المسيح بمريم المجدلية بطريقة منافية لما هو مذكور في الكتب المقدسة. وفي عام 1975 م اكتشفت مكتبة باريس هذه المخطوطات السرية التي عرفت باسم"الوثائق السرية"

ذكر فيها بعض اسماء اعضاء جمعية سيون ومنهم "ليوناردو دافنشي و اسحاق نيوتن

[1] – ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص134.133.

وفيكتور هيجو.

داخل متحف اللوفر بباريس، وضمن أجواء بوليسية غامضة يقتل أمين المتحف (القيِّم جاك سونيير) أحد الاعضاء البارزين في الجمعية والذي ترك رسالة الى حفيدته صوفي عميلة اخصائية في علم الشفرات ضمنها كل الرموز السرية التي كان يحتفظ بها وطالبها بالاستعانة في حل الشيفرة بالبروفيسور "روبرت لانغدون" استاذ علم الرموز الدينية بجامعة هارفارد، وفي عملية البحث يلاقيان مطاردة شرسة من اعضاء المنظمة الكاثوليكية التي تسعى للحصول على الوثائق ومخطوطات البحر الميت وبروتوكولات حكماء صهيون[1].

أما رواية يوسف زيدان جاءت تجسد حالة الشك و الصراع النفسي الداخلي بين الخير و الشر ممثلا في صورة عزازيل حيث تجرى أحداثها في أحد الأديرة حيث يسترجع الراهب "هيبا" المصري شريط حياته الذي كانت بدايته بهروبه من قريته في الصعيد المصري الى دير في شمال غرب حلب ليكون شاهدا على صراع خطير حول قانون الايمان المسيحي الذي كان منعرجا خطيرا في تاريخ النصرانية[2].

والملاحظ، ان النصوص الثلاثة تقوم على فكرة دينية صاغها الكتاب كل واحد باسلوبه الخاص وجسدها ضمن قالب بوليسي فلسفي . فالبرغم من اختلاف الكتاب وتوجهاتهم وعقائدهم إلا انهم التقوا في سعيهم لطلب الحقيقة المغيبة، كذلك طريقة عرض الأحداث المبنية على فكرة استرجاع شريط الحياة بالإضافة للعبة المخطوط متحف النسيان الذي دارت حوله الأحداث كفكرة رئيسية في الروايات الثلاث.لكن الملاحظ أن دان براون وسمير قسيمي قرروا عدم إزاحة الستار عن الحقيقة إلى الأبد.

[1]– كُليزار أنور: قراءة في رواية شيفرة دافنشي لدان براون، http://www.oudnad.net/spip.php?article41

[2]– يوسف زيدان: عزازيل، دار الشروق، القاهرة، 2008.

1.ب الانزياح :

اهتمت الدراسات بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية فالانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المالوف و هو الحدث اللغوي الذي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته ، و يمكن بواسطتة التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي ، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته [1].

الانزياح هو الخروج عن المعيار الفرض الذي قصد اليه المؤلف أو المتكلم أو جاء عفو خاطر ، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى و بدرجات مختلفة و متفاوتة [2] و قد ظهر الانزياح كمصطلح في لغات عدة حيث عرف في الفرنسية و في الانجليزية Deviation و في الالمانية Abweichung أما في العربية فقد تباينا النقاد القدماء في تخريج المصطلح الملائم للظاهرة اللغوية ، فأوردوا له مسميات متعددة منها : التشويش ، الخروج ، الابتعاد ، الشذوذ ، التشويه ، الانتهاك ، الخرق ، النشاز ، الاتساع ، و غيرها، كثير .

و لعل الانزياحات تكمن في الأدب المكتوب أكثر منه الأدب الشفوي ، ذلك لأن الشفوي يعتمد على وسائل أخرى مصاحبة للكلام ، مثل الإشارة باليدين ، و النبر والتعبير بحركات الوجه ، بينما يبقى السلاح الوحيد للأدب المكتوب هو الانزياح [3] .

---

[1] – نور الدين لسد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد الأدبي الحديث ، دار الهومة للطباعة و النشر ، بوزريعة ، الجزائر ، د ط ، 1997 ، ج 1 ، ص 79 .

[2] – يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيقة ، دار الميسرة للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2007 ، ص 175 .

[3] – محمد سليمان : ظواهر اسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار البازوردي ، العلمي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ت ط 1 ، 2007 ، ص 37 .

يجنح سمير قسيمي إلى تعرية الذات و التأليف بين المتباينات و صياغة الاختلاف انطلاقا من امتلاك مدهش لأليات الكتابة الروائية و تقنياتها المتمثلة في صياغة الحالة الحدث صياغة مدققة غير مجملة و مفصلة لجزئيات اليومي دون التباس في علاقة الموقف بما يصدر عنه من فعل قولي ، فهو يدقق في تحولات الواقع و يضع عوالم التحول السردي بناءا على رؤية شمولية تزخر بتنوع مشاربها الاجتماعية والسياسية فقد نزح في روايته هذه عن المألوف من ناحية اللغة الشخصيات الخيال و المكان .

أ. اللغة :

يعتمد سمير قسيمي على مستويات لغوية متفاوتة تتراوح بين لغة السرد البسيطة و بين اللغة الشعرية المكثفة ، و بين لغة تقليدية خارجة من زمن بائد اقتضتها سياقات روائية معينة ومن ذلك :"لكنه خرق القانون..كاد يقتل شخصا..أقسم أن هناك أمرا لأعظم يخفيه هذا الشيخ الخرف.علينا أن نستجوبه ونعرف..ربما يعمل يعمل في الارهاب أو التهريب أو أي زبلة أخرى."[1] و:"ولكن لم يكن أمامي الا أن أقبل بوضعي..استهل هذا وأكثر"[2]، بل ان هناك تنويها لخطابات لغوية مختلفة مثل : التناجي ، البوح ، الهمس ، الرسائل كرسالة أحمد بن شنعان الى شيخه:"إلا أنك راسلتني وقلت لي أنه صاحبنا ولن يخذلنا كما فعل سابقا"[3] ، كذلك الشهادات كشهادة سيباستيان دي لاكروا أمام اللجنة الافريقية:"لم أكن أفكر سيدي الجنرال بوني أنني سأقف أمام لجنتكم الموقرة لأدين أمة آمنت بها، وصدقت بحق أنها لسان حال الحضارة"[4] .

[1]- سمير قسيمي:هلابيل، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت ،لبنان، ط1، 2010، ،ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص75.

[3]- المصدر نفسه، ص 144.

[4]- سمير قسيمي: هلابيل، ص129.

ب. الشخصيات :

شخصيات سمير قسيمي التي عودنا عليها في تصريح بالضياع و يوم رائع للموت تأتي من الهامش و أسفل السلم الاجتماعي ، و هي نوعية الشخصيات التي نجدها في هلابيل ، عتال ، أمي خريج سجون(قدور فرّاش) ، عاهرة(نوى شيرازي) ، أسر فقيرة ، مثقف هائم على وجهه(السايح فرّاش) ، أناس كما يقول بلا جذور ولا رائحة:"كنت قبلها رجلا كأي رجل يشحذ احلامه في الصباح ليكنسها في الليل، فلم تكن أحلامي كثيرة بعد خروجي من السجن، وتقلصت بعد طلاقي من ابنة خالتي..كانت احلاما تمنح ابتسامتي طعما، وتبيض حياة سوداء"[1] اشباح لا ظلال لها مرفوضة في كل مكان ، و شيخ صوفي روحاني " قويدر بن عبد الله " متخندق داخل جذوره المرابطية النورانية في قرية تبدو أنها آخر الدنيا قرية بن يعقوب في الجلفة :"لم تكن بن يعقوب إلا صورة منقحة لقبيلة دون خيام.تعثرت الحضارة عند عتبتها ولم تلح على الدخول، حتى العمارات التي بنيت على مشارفها منذ عشرة أعوامل تسكنها غير الجذران وبعض الكلاب الضالة"[2]، و في نص سمير نجد أن شخصيات الهامش تحمل الحقيقة التي غالبا ما تدعى النخبة احتكارها ، كما أنه تعامل معها على قدم المساواة جاعلا من كل واحد منهم بطلا في مسار الأحداث مخرجا إياهم من هامشهم ليصبحوا صانعين للتاريخ و شهداء للحقيقة و شهودا عليها حتى و ان تعددت مصائرهم في الزمان .

ج. الخيال :

على مستوى الخيال فإن سمير قسيمي يتجاوز كل ما هو مألوف و واقعي إلى ما وراء الواقع ، و ما وراء التاريخ ، متجاوزا السرد الخطي للأحداث بشكل آلي :"حين شاهدتهم

[1]– المصدر نفسه، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

واقفين حولي لم أدرك أنني مت منذ ساعة،فذكريات لحظاتي الاخيرة انمحت وهم حولي واقفون"[1]، حيث يعتمد سمير قسيمي على القفز على التاريخ و ملئ فراغاته وبياضاته:"غريب أن اتذكر الآن هذه الأشياء، حتى أنه من الغريب أن أتذكر هذه الأشياء في ذلك العمر وذاكرتي لم تتشكل بعد، ولكنني وأنا ميت أسترجع الأشياء في حياتي وكأنني أشاهد فيلما أنا بطله"[2]، ولأمر ما فقد عنون القسم الأول من روايته بما بعد الرواية.

د. المكان :

يتميز سمير قسيمي بعبقرية أسلوب و قدرة على صنع أفضية مختلفة تتداخل فيها الكثير من العوالم و الأحداث و الحكايات الصغرى المليئة بالغرابة ، لقد صور قسيمي المكان إذ ينسج به و بالشخصيات التي تؤمه و تسكنه علاقات وثيقة لكن ذلك يأتي طبقا للتصور الذي يرى أن المكان هو تداخل بين مكان منفتح و آخر منغلق أو كما يقول "غاستون باشلار" الداخل و الخارج اللذان يشكلان جدلية تبهرنا لدى توظيفنا لها في الحقول المجارية .

إن ثنائية الداخل و الخارج توجد في هلابيل بقوة إذ يمكن عكسها عن طريق الذات لسادرة بالمكان المنقول فالذات تمارس افتاحا مشروطا على ما تنقله ، و المنقول بن

يعقوب يسكن السارد و هكذا تحتدم علاقة الذات و المكان في الكثير من الأفضية والسياقات المتوشحة بالاستعارات و الأخيلة:"فرغم كرهي لهذا المكان أشعر أن شيءا ما عاد إلى داخلي، اكاد أقسم أنه ملأني وأنا الذي عشت ثلاثين عاما يملؤني الفراغ، فلطالما شعرت أن في صدري فراغا ليس يملؤه الأزل، أما الآن فلا أشعر في داخلي إلا

[1]- سمير قسيمي :هلابيل، ص13.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

بالهوة التي حكمت على نفسي أن أسقط فيها، حتى رائحتي عادت،أشمني من جديد..ياألله مازلت أحمل رائحة"[1] ، و لا تنحصر الثنائية هنا على نقل ارتسامات الداخل عما يتجسد خارجيا إذ تتأسس أيضا على تقنية الحضور و الغياب التي يمارسها المكان نفسه داخل النص فالمقصود بالحضور هو ظهور الصريح لبعض الأمكنة وفي ذلك نجد سمير قسيمي قد اتخذ من هاته الامكنة عناوين لفصلين من روايته "بن يعقوب، الرابوني"، أما الغياب فيعني تواريها الضمني عن بنية المقول .

يتوزع الفضاء المكاني في "هلابيل" على مساحة ورقية تمتد من بداية العمل إلى نهايته ، لذلك يتسم حضوره بالزخم و التعدد و الاختلاف فمن فضاء الصحراء القاحل والمتسم بالعسر و الجدب و الضياع ، حيث الثكنة و المخيم ، إلى فضاء المدينة حيث العمارات و الشوارع و الأسواق ، و بين هذا و ذاك يوظف قسيمي تقنيات التحويل الجمالي للمشاهد البصرية إلى الرؤي الخيالية المبدعة ، هكذا اتفق على فضاءين فضاء بين يعقوب و فضاء الرابوني لأهميتها في بنية النص الدلالية .[2]

- **فضاء بن يعقوب***

يشغل فضاء بن يعقوب على دلالة رمزية قارة هي السكون فالمكان ثابت و هو بذلك يعكس توقف الحياة أي الموت بما يحمله من دلالات الوجود و الفناء:" ثلاثون عاما ولا شيء في بن يعقوب تغير مازالت الوجود السوداء ، حتى في الأرض التي لم تنبت شيئا غير التراب ظلت على حالها ، و لا الزفت ولا الاسمنت شرها ، بقيت لعهدي بها ، تتلذذ في نكران ذاتها "[3].

---

[1] – سمير قسيمي: هلابيل، ص47–48.

[2] –سمير قسيمي هلابيل الاعلام: الجزائر الجديدة،2012.05.27.

* بن يعقوب:بلدية تبعد عن الجلفة بحوالي 75كلم تحوي نقوشا صخرية ورسومات وابقار ونعامات.

[3] – سمير قسيمي: هلابيل ، ص 46 .

إن المكان هنا يحمل رمزية الموت ، بل إنه يتسع بالدلالات و تبين ذلك من خلال توظيف الكاتب ما يومئ اليه صراحة أو ضمنا فالطوب و السواد و التراب كلها علامات تدل على ضلامية الموقف من المكان الذي سيتحول إلى قسمين إلى رمز للفناء و العدم "هناك حيث لا هناك" [1] أنه العدم و اللاوجود اللذان يفجران في نفسية الكاتب هذه الدلالات الرامزة إلى رغبة في إعادة تشكيل المكان برؤية التغيير و التجديد .

إن للمكان هنا خاصية انسانية حيث يصبح جسدا تفوح منه الرائحة التي هي في الأصل رائحة السارد:" و لكنني و أنا أدخل بن يعقوب عاودتني رائحتي" [2] هناك ارتباط شمولي بالمكان و توحد وجودي له ، من حيث كونه مصدر الرائحة التي تحدد هوية الانسان ، وتحدد معالم شخصيته الثقافية و النفسية و الحضارية ، فالسارد لا يعود لبن يعقوب من حيث هو مكان جغرافي فحسب بل هي من حيث كونها أرضا و تبعث روائح الانتماء والتجذر ، فتكون بذلك علامة دالة على الهوية و الحقيقة:" عدت كما كانت قبل رحلتي تلك ، رجلا بلا ذاكرة بلا جذر بلا رائحة" [3].

- **فضاء الرابوني***

إذا كان فضاء ن يعقوب غزيرا بدلالات الانتماء التعلق بالجذور و الهوية فإن فضاء الرابوني على العكس من ذلك من خلال اللغة الموظفة في رسم شعور الداخل إلى هذا الفضاء المقفر ، حيث نستشم انفعال اللغة في حروفها و كلماتها و أبعادها الصوتية ، والتي غالبا ما تأتي في صيغة الصدمة و الانفعال " لم تكن الرابوني مدينة و لا ضاحية، لم تكن قرية في الريف و لا واحة في الصحراء كانت كل ذلك دون أن تكون أيًّا منها

[1] – المصدر نفسه ، ص 47 .

[2] – المصدر نفسه، ص 48 .

[3] – سمير قسيمي:هلابيل، ص51–50.

* الرابوني: وهو مخيم للاجئين الصحراويين في ولاية تندوف ،تضم منازل كبار المسؤولين في البوليساريو.

.هي صفعة لتحضر تحاول أن تلجه، و ضرب على قفا الصحراء الطيبة. أبنية لا تجمعها هندسة تنمحها هوية ما (...) ترجمة اسمنتية لما انا عليه جسد بلا روح..هوية اشعر بها دون أن أقدر على امساكها (...) و عوض أن تضعني بصقتي كما بصقت السياسة هذا المسخ المسمى الرابوني"[1] و الملاحظ هنا عنف اللغة المستعملة و المنفعلة بمشهد الضياع المكاني و التمزق النفسي الناجم عن هذا الضياع ، و المأخوذ على سمير قسيمي أنه لا يفهم المكان بصيغة النفعية الفنية التي تعني حسب مواقف في القوالب المكانية الجاهزة ، بل يختار المكان الواقعي الموظف ليمارس عنفه فتجعل القارئ في انبهار مما يقرأه .

فالمكان في "هلابيل" صفعة مؤلمة على قفا الصحراء الطيبة خليط هجين من الأبنية و الخيام بين الأسمنت و التراب انه المسح المشوه يرمز إلى عمق مأساة الارتباط بين

جسد يعيش المكان و في بعده الحضاري و الثقافي و بين جسد يعيش الانفصام عن جسد مصنوع جراء الاعيب السياسة و مكرها ، فالمكان لدى سمير قسيمي مشفر بالرموز والدلالات لا يمكن فهمها إلا إذا كنا مدانين لفلسفته في بناء مواقفه الروائية .

ينزع سمير قسيمي إلى تأثيث عمله بمختلف الممكنات الإبداعية الحديثة التي تسابق في أدبيتها أحدث التقنيات السردية ، فالشخوص و الأزمنة ، و المحتوى المنجز يتماهون مع الموقف الروائي المتشابك و المتداخل مع حمولات الذات و دلالات السياق ، إذ تكشف القراءة الأولية للنص عن تداخل في بنياته الدالة مجموعة من الأحداث التاريخية والسياسية قضية الصحراء الغربية ، و تتعالق في شبكية عميقة كثيرة الرموز .

[1] – المصدر نفسه ، ص 89 .

1. 2 العتبات النصية

2. أ العنوان

يعد العنوان أحد المقومات الجمالية و الفنية و الدلالية في أي نص أدبي و قد عرفه ليوهوك LEOHOK المؤسس لعلم العنونة بقوله : هو مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحده و تدل على محتواه العام و تعرف الجمهور بقراءاته.

و شعرية العنوان من السمات الشعرية في الرواية الحديثة لما ينطوي عليه العنوان من سيميائية كبيرة في تشكيل النص الابداعي ، بحيث يوظف المبدع تقنيات التعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل خلق علاقة وثيقة بين النص و عنوانه ، و من أهمية العنوان انه يأتي في مقدمة العتبات النصية المساعدة على اكتشاف اغوار النص الروائي كونه أهم ما يميز الغلاف بل أنه أهم ما يميز الكتاب بأكمله ، باعتباره سلعة يتم تعيينها بعلامة لسانية جعلت للدلالة عليها [1] و من ثم كان اختيار العنوان أمر بالغ الأهمية عند الكاتب ، و بالغ التعقيد ، و الحساسية عند الدارس ، يخضع لقدرة عالية الاختزال للرواية ضمن تركيب معين يمكن ان يستقطب فضول القراءة من اجل العمل على حل المشكلات النص ، بحيث كشفت اشكالية العنوان عن إمكانيات خطيرة في فهم النص و تأويله ، كما أظهرت الدراسات الحديثة مفتاحا تأويليا كاشفا ، و تبقى أي دراسة دراسة نقدية للنص الابداعي ناقصة من دون معاينة و النظر اليه بجدية توازي النظر إلى النص [2] .

و هذا يعني أن العنوان هو بمثابة المفتاح الأول لفك استغلاق النص و بوابة أولى لدخول عوالمه المجهولة و ذلك بوصفه رمزا ايحائيا يختزن كثافة دلالية معتبرة توجه قراءة

[1] – أحمد فكري الجزار : العنوان سيميوطبقا الاتصال الادبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988 ، ص 15 .

[2] – محمد صابر عبيد : تأويل رؤيا الحكاية –في تمظهرات الشكل السردي– ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط 1، 2007 ، ص 130 ، 131.

النصوص فهل كان عنوان هلابيل كذلك ؟ و لماذا هلابيل بالضبط ؟ و كيف تجلت جماليات هذا العنوان داخل هذا النص الروائي ؟

يبدأ سمير قسيمي بممارسة فعل التجريب انطلاقا من عنوان الرواية "هلابيل" الذي يحوي اختزالا لغويا و دلاليا مكثفا يقوم على اشتغال لغوي فائق في الدقة و البراعة و ذلك من خلال عدة أوجه : فمن الصيغة النحوية جاء العنوان مشكلا من وحدة لغوية واحدة من دون حدث أو تعريف أو إضافة أو إسناد .

أما من الناحية الدلالية ، فإن عنوان الرواية جاء جامعا لاسمين من أبناء آدم عليه السلام قابيل و هابيل ، فقد لجأ سمير قسيمي في روايته هذه إلى القصص الاسطورية لتفسير الإشكاليات الاجتماعية المعقدة تفسيرا جماليا .

فهو يحاول أن ينقل هذه القصص من مضمونها الغيبي إلى حياة القرن العشرين التي تخضع لأنظمة و قوانين وضعية صارمة فهو يعطي بطل القصة الأسطورية هلابيل دورا جديدا في الحياة الحاضرة .

هلابيل هو الإبن الذي أنجبه الرجل الاول و المرأة الأولى قبل أن يزوجهما خالقهما ، و من نسله كان الملعونون و المهمشون و التائهون لأن أبويه تنكرا له ، ثم صار له اتباع و مريدون يعتبرونه بمثابة الأب الأول لكونه سابقا لقابيل و هابيل و تسمعهم في الرواية ينشدون له في حلقات ذكر خاصة بهم : "هلابيل ... هلابيل ، أبونا أنت من قبل ، فلا قابيل أو هابيل ، أعطى قبلك العقل" [1] و لجماعة هلابيل مخطوطات تتناقلها الأجيال سرا ، لأن فيها الحقيقة التي يرفضها الآخرون الذين هم أولاد قابيل و هابيل ، يسأل أحد رواة القصة :" ما الغاية من كل هذا التستر ؟ أكان يضرنا ان نعلم و نستمر كيفما نشاء ،

[1] – سمير قسيمي: هلابيل ، ص 64 .

أم أن خوفنا مما يجعلنا نستمر ... ان كان ثمة خطأ فليس لنا ، فعلام إذا نخشى انتهت الينا حقيقتنا التي بدأت بكذبة و استمرت كالخميرة تكبر ، حتى انتهت الينا عالما قبيحا أوله الزيف و أخره الخوف من حقيقتنا ، تلك التي ماكان آها أن تختفي لو أنه ... أأقولها و أفضحه ، هذا المنزه من كل ذنب أو خطيئة إلا خطيئة المعرفة" [1] .

و هذا ما يأكده خيارات الكاتب في استدعاء الشخصيات الهامشية لأداء الوظائف من اعتقاده أن المهمشين سلالة مستمرة من عهد آدم عليه السلام .

ما يمكن قوله أن سمير قسيمي قد اختار هلابيل لعنوان لروايته بعناية فائقة لإثبات أن الحكمة أو الحقيقة لا يجمعها بالضرورة ذو الأخلاق الرفيعة و الملتزمون بالطريق المستقيم ، و إنما قد تأتي من مجموعة مهمشين لا قيمة لهم في المجتمع .

2.ب العتبة الخارجية(الغلاف) :

إن الغلاف يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي و الدلالي ، و يدخل النص الموازي [2] Paratexte و النص الموازي عند جيرار جنيت G.Genette هو ما يصنع به النص نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذا الصنعة على قرائه ، و عموما على الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي و عتبات بصرية و لغوية و يحلله جينيت إلى النص المحيط و النص الفوقي و يشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي كالصورة المصاحبة للغلاف [3] .

أحد هذه المحطات واضحة على مستوى الرؤية مجسدة في صورة صغيرة في جانب

[1] – سمير قسيمي:هلابيل، ص 122 .

[2] – ينظر بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى لسردية في الرواية حمامة السلام ، عدد 385 ، ص 35 .

[3] – المرجع نفسه: ص 38 .

الغلاف مسيجة باطار واضح يحددها و الصورة في سيميائية شارل ساندرس بريس C.S.Peirce هي ايقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها ، مثل الصورة الفوتوغرافية [1] فالصورة المرسومة أخذت حيزا كبيرا من حجم الغلاف رامزة موحية تطوي كلاما كثيرا ، و تختزل كل معاني المتن الحكائي فالصورة تمثل اشخاص بدون ملامح و هي اشارة لشخصيات الرواية التي استقاها الكاتب وكعادته من الهامش ، إلى جانب الضبابية الطاغية في الصورة و التي ترمز إلى الابهام الذي وقع فيه الكاتب إلى جانب فكرة الحقيقة المغيبة المتمثلة في النص المخفي تدور حوله الرواية في فترة مهمة من تاريخ الجزائر .

تغرق الصورة في حيز لوني مندرج بين الأسود لون الليل و هنا يرمز للحالة المغاربية الغارقة في مستنقع السلفية التكفيرية التي لا تعرف سوي المطلقات الوثوقية ، و لغة العنف و الدم ... و بين لون النور و الأمل و الحقيقة ، اللون الأصفر الذي توزع في النصف الآخر من الصورة بطريقة مبعثرة و كأنها أشعة الشمس المشرقة بعد ليل طويل دامس .

إن الصورة في الغلاف بتباينها اللوني (الأسود و الأصفر) تمثل الصراع بين الليل المدلهم و اشراقة شمس الحقيقة لتطابق مدلول الرواية و ألوان الصورة ، فهي تترجم – باختصار – المدلولات المترامية في هذه الرواية .

و من هنا كان الغلاف عتبة تدل النص السردي و تحليل على فحواه و محموله الدلالي .

[1] – حنون مبارك : دروس في السيميائيات ،دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،1987، ص 310 .

3.1 علاقة العنوان بمتن النص :

تعتمد هلابيل على منطلق خاص يبدوا أسطوريا و غير عقلاني و لكنه مقنع في النهاية فهي تفسير للحاضر و إضاءة للراهن بالعودة إلى الماضي الغابر و التاريخ المنسي الذي ينتصر لهلابيل ترمز لكل ماهو هامشي على حساب قابيل و هابيل ، كرمز ماهو رسمي مكرس ، و من ثم تدعونا الرواية إلى إعادة النظر في كثير المسلمات والبديهيات التي استقرت في أذهاننا على أنها غير قابلة للمساءلة ، و تستفزنا لخلخلتها وإزاحتها عن قداستها لأن الحقيقة قد توجد في جزئية هامشية ، و لا توجد بالضرورة فيما هو متداول و مكرس ، بما يوحي إلى أن هناك توجيها للعقول في اتجاه ما .

و بالجملة فإن هلابيل استطاع أن يختزل مضمون الرواية من خلال استحضار الكاتب لشخوص المحكومين بنظرة المجتمع إليهم في مصلحة ذلك : السجين ، العاهرة ، زير النساء المصاب بالسيدا ، الشاذ جنسيا ، الشرطي الفاسد ، المستعمر الفرنسي المسيحي ، و مع ذلك فهؤلاء الباحثين عن الحقيقة و المؤتمنون على اسرار روحية لا تعطى بحسب المتعارف عليه إلا للمختارين بناءا على مواصفات معينة؛ إذا فهلابيل مثل الشخصية الهامش في المجتمع هذه الصفة التي بنى عليها سمير قسيمي روايته فيكشف لنا في آخر المطاف أن هذه الشخوص هي الضحية دائما لذلك فهو يتخذ دور المحامي للدفاع عنها كما فعل مع هلابيل هذه الشخصية المتوارية التي لم نكن نعرف عنها شيئا لكن الكاتب أعادها ببراعة فنية إلى الواجهة .

وفـي ختـام هـذا البحـث الـذي تطرقنـا فيـه إلـى موضـوع الروايـة الجديـدة و ملامحهـا نخلص إلى مجموعة من الاستنتاجات نجملها فيما يلي:

ظهرت الرواية الجديدة في القرن العشريـن على يد عدد من الروائيين الغربيين الذيـن تبنوا اتجاها واحدا رغم أن كل واحد منهم تميز بطريقتـه الخاصـة في طـرح أفكاره في هذا القالـب الروائي الجديد. حيث عملت الرواية الجديدة عمومـا على البـحث في تقنيات جديدة غير معروفـة من قبل في روايات القرن التاسع عشر، بالخروج عن المـألوف والتقليدي. فهذه الرواية لم تأت بذلك الشكل المعتاد الجاهز الذي يوفر للقارئ كل الراحة والسهولة في فهم محتـواها، لكنـها بثت فيه الحيرة و جعلته يفكر قبل فهمها بالطريقة التي كتبت بها، ذلك أن التغيير الحاصل فيها شمل مختـلف مستويات النص الروائي بدءا باللغة التي حُمِّلت صورة من حياة الناس في المجتمع وصورة عن لهجاتهم و أصواتهم. كما تغيرت صورة البطل التقليديـة ذلك أن الشخصيات لم تعد جاهزة و لا تشـترط أن تكون أشخاصا من لحم و دم، فقد تأتي على شكل حروف أو أرقام أو حتى أشياء. إلا أن هذا الطرح لم يكن نهائيـا فقد أبقى بعض رواد هذه الحركـة الجديدة على الشخصيات بصورتها القديمة من مثل فولكنر.. كما شمل التغيير كذلك الحيز المكاني الذي يتجلى من خلال حركات الشخصيات.

و قد حققت الرواية الجزائرية نجاحا كبيرا و قطعت أشواطا بعيدة في اللحاق بالرواية العالمية الجديدة. و قد ارتسمت أمامنا مجموعة من الملامح الدالة على أن رواية "هلابيل لسمير قسيمي يمكن إدراجها ضمن الرواية الجديدة من ذلك أن اللغة فيها وردت بمستويات متنوعة بين الفصحى التي مثلت الأساس إلى جانب العامية وان كان ورودها بصفة قليلة في الرواية. أما السرد فقد نال قسطا وافرا تجلى في أحاديث الشخصيات سواء مع بعضها البعض أو في حديث الشخصية مع ذاتها. إلى جانب الوصف الذي وضع

أمام القارئ صورة جلية حول خصائص الأمكنة أو ملامح الشخصيات، هذه الأخيرة التي جاءت في إطارها العادي كشخوص يمكن تواجدها في العالم الواقعي. أما الفارق الكبير الحاصل في الرواية تمثل في التفكك الزمني الذي يضع القارئ في حيرة و صعوبة لترتيب أحداثها، فيما جاء المكان بصيغة عادية حصل على وصف دقيق أعطى صورة واضحة لكل تفاصيله و دقائقه .

و في الختام نتمنى أن نكون قد وفقنا و حققنا و لو جزء مما كنا نسعى لتحقيقه. فإن أصبنا فمن الله عزوجل و إن أخطانا فمن أنفسنا و من الشيطان.

نبذة عن المؤلف :

سمير قسيمي كاتب جزائري من مواليد العاصمة 1974 متحصل على بكالوريوس في الحقوق و تخرج محاميا بدأ كتابة الشعر في سن مبكرة ، و منه اتجه إلى الأعمال الحرة ، عمل كبناء ، ثم كنجار ، و كاتب في المصالح الحكومية لأولئك الذين لا يحسنون الكتابة، و عمل كمصحح لغوي في الصحافة .

صدر له يوم رائع للموت 2009 ، تصريح بضياع 2009 ، فازت بجائزة الهاشمي سعيداني للرواية ، كما ألف هلابيل 201 في عشق امرأة عاقر ، و الحالم 2012[1].

[1]- نوارة حراش:الروائي سمير قسيمي، 22 - 11 - 2010، http://www.djazairess.com/annasr/7760

ملخص الرواية:

هلابيل هي من النصوص المفتوحة ، فالقارئ في دراسة لها يجد أنها نص واحد يشمل أوجه متعددة و مختلفة ، و هي رواية يسردها ستة رواة مختلفين ، الرواية في قسمها الأول ، أو ما اختار سمير قسيمي ، عنونته بـ تعد الرواية جاءت في سبعة فصول، الفصل الأول جاء في شكل مناجاة بين قدور الذي فارق الحياة قبل لحظات ، و"نوى" الواقفة على جثمانه ، حيث يستقى القارئ بعض المعلومات عن ماضي " قدور" وخلفية الاجتماعية و علاقته بنوى كذلك علاقتهما بشخصية تلقى بطلها على الرواية دون أن تقول شيئا و المتمثلة في شقيقة المتوفي "السايح" ، و هي الشخصية التي يمكن النظر اليها كخلفية لقدور أو بالعكس قدور ربما هو إعادة انبعاثه للسايح ، فهذا الفصل يأتي ذكر كتاب خلقون المخطوط الذي تدور حوله أحداث الرواية .

في الفصل الثاني "هامشان" في الهامش الأول و يقتحم الرواية "بوعلام" سائق السيارة الأجرة حيث يروي تفاصيل رحلته إلى "بن يعقوب" بالجلفة قبل سنوات لتأدية مهمة لكلفه بها السايح ، ليعود إلى الرسالة التي تركتها نوى بعد آخر لقاء منذ أربعة أشهر ، بوعلام لن يسترسل في الرواية الرسالة التي سيحرقها لكنه سيحتفظ بنسخة الكتاب الذي ألفه قدور تتمة لعمل شقيقه السايح ، في الهامش الثاني يبتدئ حبوب ولد سليمة اللاجئ من أصل صحراوي و الذي نقل سمير قسيمي على لسانه كل ما يدور في خلد صحراوي المخيملت ، و هو ربما ما جنى على هاته الرواية لأن التعرض للمسألة الصحراوية بهذه الصراحة لا يمكن احتواؤه في الأوساط الثقافية العربية نتيجة للحصار المضروب عليها ، و خير دليل المعالجة الإعلامية للإجتياح المغربي الأخير للمخيمات الصحراوية كما يروي حبوب ولد سليمة تفاصيل الطقوس الأسطورية المقامة في واحة الرابوني بتندوف مرتين في السنة والتي كان يرأسها والده ، و هي الطقوس كان لا يخفى عدم ارتياحه

اتجاهها لأنه يرى بأن لا علاقة لها بالسلام الذي تلقنه بعد سنوات من وفاة والده و مع انقضاء المؤتمر العاشر للبوليسارو الذي قابله بوعلام أثناء زيارته أثناء زيارته لبن يعقوب، الذي خلف أباه في رئاسة طقوس الطائفة أثناء الانتصار ، ينتقل حبوب ما علق بذاكرته من أوراد تخللت الطقوس للعادة ، إضافة إلى ما أملاه قدور على توب من كتاب خلقون قبيل وفاته : " آت من الأرض كأشجار الصنوبر ... يعشق الأرض و تعشقه السماء ، يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون ... ينتظر اللحظة كي يأتي ... كي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حمته قرونا ، امرأة لا يحرثها القادم من خلف السر .

و هنا تبدأ ملامح الأسطورة في الوضوح لكن "النوي" يتراجع عن الكشف السر لحبوب ويشركه معلقا برده : فكر .... فكر فقط .

الفصل الثالث بن يعقوب هذه المرة على لسان ضابط شرطة فاسد مدعوم من فوق نزلت رتبته إلى مفتش و نفي من العاصمة إلى ولاية الجلفة بعد وصول بلاغ حول أحداث شغب عمت قرية بن يعقوب و هو أمر لم يعهد على سكانها بنقل مفتش الشرطة في رفقة المحافظ و أربع سيارات لكنهم يصطدمون بأن لا أحد يريد أن يقص ما جرى ، في النهاية يتم توجيههم إلى شيخ النوي الذي يتم استدعاؤه لسماع أقواله فيما بعد يتم تكليف المفتش بملف القضية على أساس أن يتم اغلاقه بسرعة إلا أن المفتش النوي ينتصل من التحقيق عن طريق توظيفه لعلاقاته الفوقية ، يتلقى التوبيخ و اللوم من طرف المحافظ الذي قرر التخلص منه بإعادة تحويله للعاصمة ، مفتش الشرطة يغتنم فرصة العطلة الاجبارية في انتظار التسوية أوراق التحويل ليتابع خيوط القضية فحادثة الرجم التي عرف بها المفتش عن طريق قائد الفرقة الدرك نتيجة بلاغ أدلى به السائق الذي نقل قدور الجريح و نوى إلى مطار العاصمة في خضم رحلتها إلى تندوف ، هي نقطة بداية في تحقيقه الغير رسمي .

الفصـل الرابـع : "الرابـوني " حيـث يتلقـى المفـتش بحبـوب ولـد سـليمة و نـوي يتلهـف المفتش لسماع نوى و كأنه يهم بإنجاز محضر سماع غير رسمله ، ما تلهف إليه يتأجل إلى غاية عودتهما إلى شقتها بالعاصمة .

الفصـل الخـامس : بـوح و هنـا يعـود بنـا الكاتـب إلـى قـدور علـى لسـان نـوى التـي سـتحدث لكنهـا لـن تجيـب علـى تسـاؤلات المفـتش ، سـتعود إلـى الماضـي لتحكـي عـن المهمـة التـي اسند السـايح أتمامهـا لشـقيقه قـدور و المتمثلـة فـي إتمـام كتـاب خلقـون و عـن دخولهـا فـي حياة قدور و كأن مهمتها تتمثل في حراسة و مرافقة مخطط الكتاب .

الفصـل السـادس : رائحـة يخـرج المفتشـمن عنـد نـوى دون اجابـات عـن الأسـئلة التـي سيطرت علـى تفكيره تتوالى عليه الأحداث إلـى أن يتم نقله من الميناء حماية لـه كالعادة إلـى محافظـة الشرطة بحـي بـاش جراح الشعبي و هنـا نعرف مصير السائق بوعلام الذي يتم اكتشـاف جثتـه فـي مرحلـة من العفن داخل شقته بنفس الحـي ، حيث يكون قد مضـى على وفاته الغامضة ثلاثة أشهر مباشرة بعد حرقه لرسالة نوى و ينتبه المفتش للعلاق بين بوعلام و القصـة التـي يستحضرها من خـلال انتمـاء الأخير إلـى قريـة بن يعقوب كـان من بين ما خلفه بوعلام الظرف المرسل من قبل نوى و الذي يحوي صورة من مخطوط كتاب خلقون ، بعد تـردد و خـوف عميق يقرر قراءة المخطـوط و يتهيأ لـذلك مستحضـرا مشـهد جثة بوعلام المتعفنة فقد مات جالسا ضاما ساقيه إلى صدره و قد أحاطهما بذراعيه و بدا و كأنـه يحدق فـي السقف أو ربمـا فـي السماء ... و مـا شـجعه علـى ذلك هـي عبـارة نـوى من لا يملك شيئا لا يخسر شـيء ينتهـي الفصـل و تنتهـي روايـة المفتش مـع أول عنـوان للمخطوط "أحاديث الوافد بن عباد .

الفصـل السـابع : همسـة فيـه عـودة سـريعة إلـى نـوى قبـل انهـاء القسـم الأول ، فنـوى المختفية و التـي لا يعلم أحد طريقها تتلقى اتصـالا من ناشر محتمل لكتاب خلقون الذي

أتمه قدور بتوصية من السايح ، و في هذا الفصل يأتي على عجالة ، نوى التي لم تلق نفس مصير بوعلام و المفتش ربما لأن مهمتها في اخراج الكتاب إلى العلن لم تنته بعد .

القسم الثاني ملاحق و في الفصل الأول منه و الثامن منالرواية أنا و نوى يقحم الراوي في روايته ليصف بعضا من حالة ، فإخيرا يقرر كتابة القصة تعويضا عن خيانته لثقة نوى .

الفصل التاسع من الرواية شهادة سيباستيان دي لاكروا أمام اللجنة الإفريقية يسوق الراوي هذه الشهادة كبداية لنشر بعض ما تضمنه مخطوط الشقيقين السايح و قدور ، فالمترجم الفرنسي سيباستيان دي لا كروا في شهادته أمام للجنة الإفريقية المرسلة من قبل فرنسا لتقرير أهداف الحملة الفرنسية يعود بذاكرته إلى سنة 1808 من خلال أول لقاء له، حيث عمل تحت إمرة أحد ضباط البحرية في مهمة لجمع المعلومات الضرورية من أجل وضع خطة لاحتلال الجزائر المترجم يكشف عن زيف الدعاوي الرسمية لتبرير عملية الاحتلال عن طريق فكرة تصدير الحضارة بل يفضح الممارسات الوحشية والفضائح المرتكبة من قبل قوات الاحتلال ، كما تبرز من خلال شهادته شخصية الخائن أحمد بن شعبان الذي يعتبره المحرك الأساسي لمجزرة العوفية الذي ذهب ضحيتها عشرات الآلاف حيث ابيدت قبيلة العوفية بأكملها .

الفصل العاشر رسالتان الرسالة الأولى لأحمد بن شعنان المؤرخة في 12-04-1832 موجهة من شيخه الذي هو نفسه جد النوي حيث يصف تفاصيل الاتفاق بينه وبين قائد المجزرة على قبيلة العوفية و ليشير إلى لقاء بين المترجم الفرنسي و شيخ القبيلة الربيعة قبيل أسرة و تعذيبه حتى الموت ، هنا يتضح الغرض من المجزرة –بحسب الروائي – المتمثل في الحصول على أمانة صاحبهم المقدس لروحه التي كان يحفظها

الربيعة كما يضمن أحمد بن شنعان مصير الوديعة و يرجح أنها ستؤول إلى الشريف بلطرش المقيم بزنينة الأدريسية بمنطقة الجلفة ليعرض طريقه التربص به .

الرسالة الثانية المؤرخة في 17 ماي 1844 ارسلها التلي بلكحل أحد أعوان الشريف بلطرش إلى سيباستيان دي لاكروا و يشكره و يذكر الامانة التي لا تخص المسلمين فقط بل هي لبني آدم كافة بخلافة ما يظنه الوافدين من أن فيها مفتاح بعث صاحبهم الوافد ، هنا يكتشف سر الطقوس التي تقام مرتين في السنة بواحة الرابوني ، كما يشير إليه بايداع الأمانة في تندوف عند شيخها الصالح .

الفصل الحادي عشر : مذكرات سيباستيان دي لا كروا ، يأتي في كراستينا الاولى مخصصة للفترة ما بين 1832-1834 يتناول فيها تفاصيل العلاقة و الاتفاق الذي عقده مع الشيخ الربيعة و الدسائس التي كانت تحاك في مدينة قسنطينة بعد احتلال مدينة الجزائر كما يروي تفاصيل هروبه من المعسكر بعد تسريحه من الجيش بسبب شهادته أمام اللجنة الإفريقية و انتقاله إلى القليعة حيث كانت الوديعة محفوظة و التي استلمها بناء على رسالة شيخ قبيلة العوفية .

الكراسة الثانية : تغطي الفترة ما بين 1840-1850 يتناول فيها هروبه من مدينة قسنطينة قبل سقوطها ، و إقامته بإحدى قرى الأوراس بعد أن تزوج بإبنة حمدان الاسم الذي اكتسبه لاكروا قبل خروجه من مدينة قسنطينة هتك عهده للربيعة و اطلع على تحويه الوديعة بعد أن فض الرسالة الثالثة التي كانت تعمل الجواب على سؤال كان قد يطرحه عليه الحاج أحمد باي في لقائه الأول به لمعانا في الاحتياط الرسالة لم تكن سوى ورقة بيضاء و كتب عليها بالقطران أن جواب السؤال المتعلق بالإسم السري الله الوديعة كانت عبارة عن خمسة و ستين لوحا كتب باللغة العربية ، إلا لوحا واحدا مكتوب بلغة

قديمة الثمودية و هو اللوح الذي مزق أوراق ترجمة و تراجع عن كسره بسبب خوفه على ما يحويه من سر خطير بالاضافة إلى ثلاثة لفائف كتبها خلقون بن مدا .

في الجزء الثاني من هذا الفصل يعود ما دار بينه و بين الحاج أحمد باي بعد زيارته لهم ، هنا حاول الروائي بحيث سر العداء بين الحاج أحمد باي و الأمير عبد القادر تنتهي مذكرات سيباستيان دي لاكروا بخبر سفره إلى تندوف لحفظ الأمانة بناءا على مشورة التلي بلكحل ، هنا يكتشف كل من قدور و السايح فراش نسبهما .

الفصل الثاني عشر : مقتطفات من كتاب أجاديث الوافدين عباد بدايته مقدمة بقلم قدور فراش يستحظم من خلالها بعض أحاديث الوافدين من عباد و جمعه لاخبارة عن طريق أصحابهخلقون بن مدا و زمردك بن يوسف الشمام و أكيلا بن القميط ، كما يتقصى أخبار انتقال الوديعة من الرابوتي إلى بن يعقوب بالجلفة هذه الوديعة التي يستعيدها السايح بموجب نبوءة ليعيدها إلى االبوتي عند حبوب ولد سليمة فبعد احساس السايح بقرب نهايته يكلف شقيقه بإتمام البحث ، قدور بعد قراءته لما جاء في اللفائف والأوراق يوزعها على من ثقات حتى لا يحتكر الحقيقة باستثناء اللوح المكتوب بالثمودية جعله في مكان مجهول و هذا اللوح الذي رأى سيباستيان دي لاكروا بأنه كتب في عهد سابق لكل كتاب و لو ظهر ما فيه لهلك الناس بشكلهم أجمعين .

الكتاب الأول : باب ما ترجمه سيباستيان دي كروا عن ألوام خلقون يضم فقرة موجزة بمثابة مقدمة ، سفر البداية أو حديث التيه ، و سفر الخلق أو حديث النسب ، و قد أشار الكاتب في هذا المتن على الهامش مع بداية مقدمة قدور : " انصح القراء أن يكفوا بالقسم الاول دفعا لأي أذى يصيب عقيدتهم بسبب سوء الفهم ، و إذا أصروا على قراءته فإنصحهم بألا يحكموا على الظاهر فحسب ، مع هذا ليست متأكدا من النشرة كاملا .

المصادر:

* القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع ،دار المدينة للطبع والنشر، ط2، 2008.

2. سمير قسيمي:هلابيل،، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت ،لبنان، ط1، 2010.

3. يوسف زيدان: عزازيل، دار الشروق، القاهرة، 2008.

المراجع:

1.إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم (الأنواع ، الوظائف ، و البينات) ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، الجزائر العربي ، ط 1 ، 2008 .

2.ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، دار الشرقيات ، القاهرة ، ط 1 ، 2000

3.ابراهيم السعافين : تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870 – 1967 ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 .

4.أحمد رضا حوحو : غادة أم القرى و قصص أخرة ، تقديم واسيني الأعرج ، سلسلة الأنيس ، الجزائر ، 1989.

5.أحمد فكري الجزار : العنوان سيميوطيقا الاتصال الادبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988.

6.آمنة بلعلي : المتخيل في الرواية الجزائري من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل ، الجزائر ، 2007.

7.آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر ، ط 1 ، 1997.

8.أدونيس : الشعرية العربية ، دار الأدب ، ط 2 ، بيروت ، لبنان ، 1997.

9.بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر عبد الكريم شرقاوي ، دار توبقال للشر ، ط 1 ، 2001 .

10. بوجمعة بوشوشة: التجريب و اتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للنشر ، تونس ، ط 1 ، 2003.

11. جابر عصفور : آفاق العصر ، دار المدى ، ط1، دمشق ، 1997 .

12. جوليا كريستيفا : علم النص ، تر فريد زاهر ، توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1994.

13. جير الدبرنس : المصطلح السردي ، تر عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2003.

14. حميد حميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي لعربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 2000.

15. حنون مبارك : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

16. عبد الحميد بوزيد : منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، منشورات السهل ، 2009 ، الرغاية ، الجزائر .

17. عبد الحميد كردي : السرد في الرواية المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة.

18. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة 1968.

19. عبد الرحيم كردي : البنية السردية في القصة القصيرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر.

20. عبد الحميد يونس : معجم الفلكلور ، بيروت ، 1983.

21. عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص و الرؤي والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

22. عبد المالك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، تحليل سيميائي و تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ديوان المطوعات الجامعية ، د ط ، الجزائر ، 1993 .

23. ميجان الرويلي ، سعد البارعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2000.

24. محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء .

25. محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات و مناهج) ، دار الجرف للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2007.

26. محمد الباردي : انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة مركز النشر الجامعي، تونس ، 2004.

27. محمد البصير : موقف الثورة في الرواية الجزائرية ، المعاصرة : 1970-1982 ، د ط ، د ت.

28. محمد تحريشي : في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية ، دار النشر دحلب ، طبع SEPU-SPA ، الجزائر.

29. محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005.

30. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، ط 5 ، د ت.

31. مجاهد عبد المنعم : جماليات الرواية المعاصرة ، دار الثقافة ، د ط ، القاهرة ، 1997.

32. مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط 1، 2010.

33. ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، هيئة قصور الثقافة ، مصر، 1996.

34. محمد سليمان : ظواهر اسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار البازوردي ، العلمي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ت ط 1 ، 2007.

35. محمد صابر عبيد : تأويل رؤيا الحكاية –في تمظهرات الشكل السردي– ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط 1 ، 2007.

36. نبيل راغب الفنون : الأدب العالمي ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للشنر لونجمان ، ط 1 ، 1997

37. نبيل سليمان : فتنة السرد و النقد ، دار الحوار ، اللاذقية ،سوريا ، ط2 ،2000.

38. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة ، د ت .

39. نظال الشمالي : الرواية و التاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط 1 ، 2006.

40. نور الدين لسد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد الأدبي الحديث ، دار الهومة للطباعة و النشر ، بوزريعة ، الجزائر ، ج 1، د ط ، 1997.

41. السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1989.

42. سعيد يقطين : القراءة و الجربة في الخطاب الروائي ، دار الثقافة ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1985 .

43. سعيد يقطين : الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي ، المركز القافي العربي ، لبنان، ط 1 ، 1997.

44. سمير مرزوقي ، جميل شاكر : مخل إلى نظرية القصة ، الدار التنوسية للنشر ، ط 1 ، 1985.

45. سيد أحمد إمام : حول لتجريب في المسرح قراءة في الوعي الجمالي العربي الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

46. شوقي بدر يوسف : الرواية الروائيون ، دراسات في الرواية المصرية ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، الاسكندرية ، ط 1 ، 2006.

47. صلاح فضل : عين النقد على الرواية الجديدة ، دار قباء للطباعة و النشر ، د ط، 1988.

48. عمربن قينة : الأدب العربي الحديث ، دار نايف ، جدة ، د ط.

49. عمر حفيظ : التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوثي القصصية و الروائية ، المغاربية للنشر ، تونس ، .1999

50. عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، 1971.

51. هناء عبد لفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية، مج 14 ، ع 1 ، القاهرة ، 1995.

52. هنري جيمس و آخرون : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، تر بطرس سمعان ، مر رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة ، مصر ، د ط ، د ت.

53. واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية و العالمية للرواية العربية في الجزائر،1986.

54. يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيقة ، دار الميسرة للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2007.

المعاجم:

1.أحمد بن فارس ابي الحسين بن زكريا : معجم مقاييس اللغة ، تج عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ،مج1، ط 1 ، 1991.

2.الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ، 1997 .

3.الفيروز ابادي مجد الدين محمد بن يعقوب : قاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج 2 ، ط 3 ، 1978.

4.ابن منظور : لسان العرب ، مادة روى ، مجلد 3 ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1997.

5.محمد مرتضى بن محمد حسيني الزبيدي : تاج العروس من واهر القاموس ، تج عبد المنعم خليل إبراهيم و سيد محمد محمود ، دار الكتب العلمية ، ج 1 ، ط 1 ، لبنان ، 2007 .

6.المنجد في اللغة و الإعلام ، منشورات دار الشرق ، بيروت ، ط 1 ، 1991.

المذكرات:

1.أوريدة عبود : المكان في نالقصة القصيرة الجزائرية الثورية ، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي.

2.عزيزة مريدن : القصة و الرواية ، ديوان المطبوعات الجامعية.

المجلات:

1.بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى لسردية في الرواية حمامة السلام ، عدد 385.

2.رشيد قريبع : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي نظرة مقارنة مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة منتوري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 21 جوان 2004.

3.كمال الرياحي : رشيد بوجدرة أو قدر الحياة في فم الذئب ،مجلة الثقافة ، ع 18 ، 2008.

4.عبد الرحمان ياغي : الدخول الروائي في عباءة التاريخ ، مجلة البيان ، م 2 ، ع2 .

المواقع الالكترونية:

1.محمد أبو بكر حميد : هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية العربية:

www.Lohaon Line.com/Littérateur/Critique/455.doc-cLr.html

2. رواية هلابيل لسمير قسيمي/غوص واقعي في أسئلة الوجود والهوية بقلم: سعيد جاب الخير ، نشر 22.06.2010.

مقدمة.....أ

المدخل.....05

الفصل الأول: الرواية وإشكالية المصطلح

الرواية مصطلحات مقاربة.....09

السرد.....18

القصة.....29

الحكاية.....34

التجريب كمدخل الى التجريد

مفهوم التجريب.....38

التجريب في الرواية الجزائرية.....46

مميزات الشكل التجريبي ومقوماته.....48

الرواية من التاريخ الى الفلسفة.....54

الفصل الثاني: استطهار ملامح الرواية الجديدة عند سمير قسيمي "هلابيل" أنموذجا

جماليات اللغة عند سمير قسيمي

التناص.....59

الإنزياح.....64

العتبات النصية في الرواية

عتبة العنوان.....72

العتبة الخارجية(الغلاف).....74

علاقة العنوان بمتن النص.....76

خاتمة 78

الملاحق

نبذة عن المؤلف.....81

ملخص الرواية.....82

قائمة المصادر والمراجع.....89

الفهرس

ملخص

عرفت الرواية الغربية في الستينات والسبعينات تحويرات في مضامينها وأشكالها، وتطورت بنيتها وتشكيلاتها اللغوية وأسسها،أدت بذلك إلى تجارب روائية عدة متميزة في مبانيها ومتعددة في معانيها ودلالاتها الفنية ، لأنها تمثل خطوة جادة نحو درجة عالية من النضج الفني.

والرواية الجديدة هي في الحقيقة طريقة جديدة في الكتابة ،وتبقى محتفظة بهذا الاسم لأن ذكره يجلب إلى السطح عناصر هذه الطريقة وخصائصها،"وهي لا تشكل قط حركة منسجمة ترمي إلى هدف محدد تحديدا صارما ، لكن لعل أهميتها أنها ظهرت ساعة الرواية تعاني أزمة شديدة .فاستقبل ممثلوها بفضول عزّزه المأزق العسير الذي تخبطت فيه الرواية التقليدية "، ذلك أن كبار الكتاب منذ الحرب الأخيرة هم ناقدون مسرحيون أكثر مما هم روائيون حقيقيون إنّهم كتّاب مفكرون أو شعراء متمردون على اللغة، يلجؤون إلى الرواية للتعبير عن أفكارهم لعدم وجود وسيلة أفضل.

وأول من استعمل عبارة "الرواية الجديدة" هو "إميل هنريو Emile Henriot " في مقال نشره في جريدة "لومند Le monde" نقد فيه "الغيرة La jalousie" لألان روب غرييه A.Robbe Grillet" وقد ظهر بتاريخ 1957.05.22 .والحق أن هذه التسمية في الرواية متصلة بروح جديدة ظهرت في جل الفنون آنذاك وليس من باب الصدفة أن تظهر عبارة "الموجة الجديدة La nouvelle vague " في مجلة "الاكسبريس L'expression " خريف نفس السنة .وقد اطلقت على جيل جديد من السينمائيين الفرنسيين.

الفصل الأول: الرواية مصطلحات مقاربة

يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات القصصية اثارة للجدل بسبب اختلاف حول مفهومه،والسرد هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريقة قناة "الراوي والمروي له"، وفي رأيه أن القصة لا تتحدد بمضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم لها ذلك المضمون.

تعتبر القصة فنًّا له حضوره وأعلامه، فقد تمكنت من تناول زوايا متعددة من المجتمع بنوع من التركيز والإيحاء والدقة، وأصبحت سيدة الأدب المنثور بعد أن نهظت على ساقيها وتطورت بها الحياة . القصة القصيرة تجربة فنية جمالية، يمارسها كاتب فرد، وغالبا ما يكتبها بتوجه الى قراء، من هنا تبدأ عملية التفاعل المستمرة بين الذات والموضوع، بين الكاتب والقارئ، أي بين الفردي والجماعي، وهي بشكل عام تحاول أن تتمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها وفضائها الجغرافي، وتكاد تكون أكثر الاجناس الادبية حساسية في قراءتها للمجتمع.

الحكاية هي احد مقومات القصة اذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الاحداث القائمة على التتابع واقعية كانت او متخيلة.

ينطلق التجريب من مبدأ المخالفة للمألوف والعادي، تدمير وتجاوز وبناء على انقاض النموذج السائد المتجاوز، والبحث المضني والشاق لبلوغ النموذج البديل المتجاوز؛ فالعملية الابداعية تبدأ بالبحث المستمر وكذلك ممارسة فعل التجريب ، فبدون سعي متواصل لايمكن الوصول الى نموذج تجريب راقٍ.ومن هنا يكون مصطلح التجريب أحد

مفردات الخلق والإبداع، والابداع الفني بشكل خاص حيث يكون مهمة ايجاد علاقات جديدة بين الاشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل

الناقد. و ما يمكن قوله في الأخير أن التجريب لا يعني الانفصال و القطيعة عن القديم ، و لا يفهم التجاوز أو الثورة على أنه دحر و تقليل من حجم الجهد الذي قدمه الكتاب الرواد أو انما هو مغايرة سردية تحقق للمبدع الفذ الخصوصية و التميز و الأصالة بعيد عن دعوات القطيعة .

الفصل الثاني:استضهار ملامح الرواية الجديدة عند سمير قسيمي "هلابيل" نموذجا

لقد حاور سمير قسيمي من خلال روايته "هلابيل" رواية "شفرة دافنشي" لدان براون ورواية عزازيل ليوسف زيدان.

والملاحظ، ان النصوص الثلاثة تقوم على فكرة دينية صاغها الكتاب كل واحد باسلوبه الخاص وجسدها ضمن قالب بوليسي فلسفي . فالبرغم من اختلاف الكتاب وتوجهاتهم وعقائدهم إلا انهم التقوا في سعيهم لطلب الحقيقة المغيبة، كذلك طريقة عرض الأحداث المبنية على فكرة استرجاع شريط الحياة بالإضافة للعبة المخطوط متحف النسيان الذي دارت حوله الأحداث كفكرة رئيسية في الروايات الثلاث.لكن الملاحظ أن دان براون وسمير قسيمي قرروا عدم إزاحة الستار عن الحقيقة إلى الأبد .

يعتمد سمير قسيمي على مستويات لغوية متفاوتة تتراوح بين لغة السرد البسيطة و بين اللغة الشعرية المكثفة ، و بين لغة تقليدية خارجة من زمن بائد اقتضتها سياقات روائية معينة. فشخصيات سمير قسيمي التي عودنا عليها في تصريح بالضياع و يوم رائع للموت تأتي من الهامش و أسفل السلم الاجتماعي ، و هي نوعية الشخصيات التي نجدها في هلابيل ، عتال ، أمي خريج سجون(قدور فرّاش) ، عاهرة(نوى شيرازي) ، أسر فقيرة ، مثقف هائم على وجهه(السايح فرّاش) ، أناس كما يقول بلا جذور ولا رائحة و في نص سمير نجد أن شخصيات الهامش تحمل الحقيقة

التي غالبا ما تدعى النخبة احتكارها ، كما أنه تعامل معها على قدم المساواة جاعلا من كل واحد منهم بطلا في مسار الأحداث مخرجا إياهم من هامشهم ليصبحوا صانعين للتاريخ و شهداء للحقيقة و شهودا عليها حتى و ان تعددت مصائرهم في الزمان .

على مستوى الخيال فإن سمير قسيمي يتجاوز كل ما هو مألوف و واقعي إلى ما وراء الواقع ، و ما وراء التاريخ ، متجاوزا السرد الخطي للأحداث بشكل آلي.

يتميز سمير قسيمي بعبقرية أسلوب و قدرة على صنع أفضية مختلفة تتداخل فيها الكثير من العوالم و الأحداث و الحكايات الصغرى المليئة بالغرابة. يتوزع الفضاء المكاني في "هلابيل" على مساحة ورقية تمتد من بداية العمل إلى نهايته ، لذلك يتسم حضوره بالزخم و التعدد و الاختلاف فمن فضاء الصحراء القاحل و المتسم بالعسر و الجدب و الضياع ، حيث الثكنة و المخيم ، إلى فضاء المدينة حيث العمارات و الشوارع و الأسواق ، و بين هذا و ذاك يوظف قسيمي تقنيات التحويل الجمالي للمشاهد البصرية إلى الرؤي الخيالية المبدعة.

يعد العنوان أحد المقومات الجمالية و الفنية و الدلالية في أي نص أدبي و قد عرفه ليوهوك LEOHOK المؤسس لعلم العنونة بقوله : هو مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحده و تدل على محتواه العام و تعرف الجمهور بقراءاته.

يبدأ سمير قسيمي بممارسة فعل التجريب انطلاقا من عنوان الرواية "هلابيل" الذي يحوي اختزالا لغويا و دلاليا مكثفا يقوم على اشتغال لغوي فائق في الدقة و البراعة و ذلك من خلال عدة أوجه : فمن الصيغة النحوية جاء العنوان مشكلا من وحدة لغوية واحدة من دون حدث أو تعريف أو إضافة أو إسناد .

أما من الناحية الدلالية ، فإن عنوان الرواية جاء جامعا لاسمين من أبناء آدم عليه السلام قابيل و هابيل ، فقد لجأ سمير قسيمي في روايته هذه إلى القصص الاسطورية لتفسير الإشكاليات الاجتماعية المعقدة تفسيرا جماليا .

فهو يحاول أن ينقل هذه القصص من مضمونها الغيبي إلى حياة القرن العشرين التي تخضع لأنظمة و قوانين وضعية صارمة فهو يعطي بطل القصة الأسطورية هلابيل دورا جديدا في الحياة الحاضرة .

إن الغلاف يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي و الدلالي ، و يدخل النص الموازي Paratexte و النص الموازي عند جيرار جنيت G.Genette هو ما يصنع به النص نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذا الصنعة على قرائه.تغرق الصورة في حيز لوني مندرج بين الأسود لون الليل و هنا يرمز للحالة المغاربية الغارقة في مستنقع السلفية التكفيرية التي لا تعرف سوي المطلقات الوثوقية ، و لغة العنف و الدم ... و بين لون النور و الأمل و الحقيقة ، اللون الأصفر الذي توزع في النصف الآخر من الصورة بطريقة مبعثرة و كأنها أشعة الشمس المشرقة بعد ليل طويل دامس .إن الصورة في الغلاف بتباينها اللوني (الأسود و الأصفر) تمثل الصراع بين الليل المدلهم و اشراقة شمس الحقيقة لتطابق مدلول الرواية و ألوان الصورة ، فهي تترجم –باختصار– المدلولات المترامية في هذه الرواية .و من هنا كان الغلاف عتبة تدل النص السردي و تحليل على فحواه ومحموله الدلالي .

تعتمد هلابيل على منطلق خاص يبدوا أسطوريا و غير عقلاني و لكنه مقنع في النهاية فهي تفسير للحاضر و إضاءة للراهن بالعودة إلى الماضي الغابر و التاريخ المنسي الذي ينتصر لهلابيل ترمز لكل ماهو هامشي على حساب قابيل و هابيل ، كرمز ماهو رسمي مكرس ، و من ثم تدعونا الرواية إلى إعادة النظر في

كثير المسلمات و البديهيات التي استقرت في أذهاننا على أنها غير قابلة للمساءلة ، و تستفزنا لخلخلتها و إزاحتها عن قداستها لأن الحقيقة قد توجد في جزئية هامشية ، و لا توجد بالضرورة فيما هو متداول و مكرس ، بما يوحي إلى أن هناك توجيها للعقول في اتجاه ما .

و بالجملة فإن هلابيل استطاع أن يختزل مضمون الرواية من خلال استحضار الكاتب لشخوص المحكومين بنظرة المجتمع إليهم في مصلحة ذلك : السجين ، العاهرة ، زير النساء المصاب بالسيدا ، الشاذ جنسيا ، الشرطي الفاسد ، المستعمر الفرنسي المسيحي ، و مع ذلك فهؤلاء الباحثين عن الحقيقة و المؤتمنون على اسرار روحية لا تعطى بحسب المتعارف عليه إلا للمختارين بناءا على مواصفات معينة؛ إذا فهلابيل مثل الشخصية الهامش في المجتمع هذه الصفة التي بنى عليها سمير قسيمي روايته فيكشف لنا في آخر المطاف أن هذه الشخوص هي الضحية دائما لذلك فهو يتخذ دور المحامي للدفاع عنها كما فعل مع هلابيل هذه الشخصية المتوارية التي لم نكن نعرف عنها شيئا لكن الكاتب أعادها ببراعة فنية إلى الواجهة.

وفي ختام هذا البحث الذي تطرقنا فيه إلى موضوع الرواية الجديدة و ملامحها نخلص إلى مجموعة من الاستنتاجات نجملها فيما يلي:

ظهرت الرواية الجديدة في القرن العشرين على يد عدد من الروائيين الغربيين الذين تبنوا اتجاها واحدا رغم أن كل واحد منهم تميز بطريقته الخاصة في طرح أفكاره في هذا القالب الروائي الجديد. حيث عملت الرواية الجديدة عموما على البحث في تقنيات جديدة غير معروفة من قبل في روايات القرن التاسع عشر، بالخروج عن المألوف والتقليدي. فهذه الرواية لم تأت بذلك الشكل المعتاد الجاهز الذي يوفر للقارئ كل الراحة والسهولة في فهم محتواها، لكنها بثت فيه الحيرة و جعلته يفكر قبل فهمها بالطريقة التي كتبت بها، ذلك أن التغيير الحاصل فيها شمل

مختـلف مستويات النص الروائي بدءا باللغة التي حُمِّلت صورة من حياة الناس في المجتمع وصورة عن لهجاتهم و أصواتهم. كما تغيرت صورة البطل التقليديـة ذلك أن الشخصيات لم تعد جاهزة و لا تشـترط أن تكون أشخاصا من لحم و دم، فقد تأتي على شكل حروف أو أرقام أو حتى أشياء. إلا أن هذا الطرح لم يكن نهائيا فقد أبقى بعض رواد هذه الحركـة الجديدة على الشخصيات بصورتها القديمة من مثل فولكنر.. كما شمل التغيير كذلك الحيز المكاني الذي يتجلى من خلال حركات الشخصيات.

و قد حققت الرواية الجزائرية نجاحا كبيرا و قطعت أشواطا بعيدة في اللحاق بالرواية العالمية الجديدة. و قد ارتسمت أمامنا مجموعة من الملامح الدالة على أن رواية "هلابيل لسمير قسيمي يمكن إدراجها ضمن الرواية الجديدة من ذلك أن اللغة فيها وردت بمستويات متنوعة بين الفصحى التي مثلت الأساس إلى جانب العامية زان كان ورودها بصفة قليلة في الرواية. أما السرد فقد نال قسطا وافرا تجلى في أحاديث الشخصيات سواء مع بعضها البعض أو في حديث الشخصية مع ذاتها. إلى جانب الوصف الذي وضع أمام القارئ صورة جلية حول خصائص الأمكنة أو ملامح الشخصيات، هذه الأخيرة التي جاءت في إطارها العادي كشخوص يمكن تواجدها في العالم الواقعي. أما الفارق الكبير الحاصل في الرواية تمثل في التفكك الزمني الذي يضع القارئ في حيرة و صعوبة لترتيب أحداثها، فيما جاء المكان بصيغة عادية حصل على وصف دقيق أعطى صورة واضحة لكل تفاصيله ودقائقه.

ملخص:

لقد ظهرت الرواية الجديدة في القرن العشرين على يد عدد من الروائيين الغربيين،سعت الى البحث عن تقنيات جديدة غير معروفة ، وذلك بالخروج عن المألوف و التقليدي. فهذه الرواية لم تأت بذلك الشكل المعتاد الجاهز ، لكنها بثت الحيرة و جعلت القارئ يفكر قبل فهمها بالطريقة التي كتبت بها.

و قد حققت الرواية الجزائرية نجاحا كبيرا و قطعت أشواطا بعيدة في اللحاق بالرواية العالمية الجديدة.ونخص بالذكر رواية هلابيل لسمير قسيمي التي تجسدت فيها بعض من ملامح الرواية الجديدة.

Résumé :

Nouveau roman est apparu dans le XXe siècle par une groupe de romanciers occidentaux, il a travaillé à rechercher des nouveaux techniques inconnues, et ainsi de sortir de l'ordinaire et de la traditionnelle. Ces romans ne sont pas venu formulaire et habituelle, mais il a été diffuse la confusion et faire croire au lecteur avant de compréhension de la façon dont les ont écrites. Roman algérien a connu un grand succès et faire de grand pour rattraper les nouveaux progrès mondiaux. Plus particulièrement roman "HALABIL" de SAMIR KACIMI où ces fonctionnalités sont incorporées.

مقدمـــة

المـدخـل

الرواية النشأة و الماهية

الفصل الأول : الرواية الجديدة و إشكالية المصطلح

1.1 الرواية مصطلحات مقاربة

1.أ الرواية الجديدة

1.ب السرد

1.ج القصة

1.د الحكاية

2.1 التجريب كمدخل للتجريب

2.أ مفهوم التجريب

2..ب التجريب في الرواية الجزائرية

2.ج مميزات الشكل التجريبي و مقوماته

3.1 الرواية من التاريخ إلى الفلسفة

الفصل الثاني : استظهار ملامح الرواية الجديدة عند سمير قسيمي "هلابيل" نموذجا

1.1 جماليات اللغة عند سمير قسيمي

1.أ التناص

1.ب الإنزياح

2.1 العتبات النصية في الرواية

2.أ عتبة العنوان

2.ب العتبة الخارجية (الغلاف)

3.1 علاقة العنوان بمتن النص

خاتمــة

قائمة المصادر والمراجع

الملاحق

نبذة عن المؤلف

ملخص القصة

الفهرس