الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر –بسكرة–

قسم الآداب واللغة العربية

مرجعيات النص الروائي عند سمير قسيمي
رواية "هلابيل" أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: نسرين بعيسي

إشراف الأستاذ الدكتور(ة): هنية جوادي

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	زوزو نصيرة	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
02	هنية جوادي	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	فاطمة دخية	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
04	سميحة كلفالي	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
05	آمال دهنون	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
06	فاطمة الزهراء عطية	أستاذ محاضر - أ-	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023-2024م / 1444-1445هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعـرفـــان

حين يخيّم الأسود، تمتد يد بيضاء من صلب الغيب.. لتصافح الضوء

وتقبض على يد الحقيقة وإن كانت من جمر

شكرا لله الذي منحني هذه اليد كي تقطف النور في أوجّ سطوعه

أشكر الله سبحانه وتعالى وأحمده على فضله وتوفيقه لنا لإنجاز هذا العمل، كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذتي التي تحملت أعباء الإشراف بشساعة روح

الدكتورة "جوادي هنية"

على حرصها ورعايتها وتوجيهاتها التي سهلت الصعاب لإتمام هذه الرسالة، فجزاها الله كل خير.

للدكاترة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه وعلو مقامه

لرسل النور أساتذتي الذين بنوا جسورا للعابرين إلى الشمس

إلى الناقد الأمين بحري ولمغارته الثمينة

إلى السند الذي لم ينحن أبدا... إلى والديّ الكريمين

إلى إخوتي وأخواتي

إلى زوجي الحبيب الذي كلما انطفأ الضوء عن روحي، أشعله من جديد

إلى النفوس الجميلة والقلوب الصادقة، إلى صديقاتي الغاليات

إلى كل من ساعدني في إنهاء هذا البحث، ولم يوفّر جهدا في تسهيل الصعاب

الإهداء

إلَـى كُـلّ مَـن رَصَّــعَ طَـرِيـقِـي بِـالنُّـجُـوم...

مقـــدمـــة

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تطوّرا ملحوظا على مستوى مضامينها وأشكالها وأبعادها الفنية والجمالية، وساعد هذا التقدّم على تحقيق انتشار واسع في الساحة الثقافية، وأهّلها بأن تتصدّر مختلف الأجناس الأدبية كالشعر والقصة والمسرح..وغيرها، وأن تحتل مكانة مرموقة في حقل الإبداع الأدبي لما لها من قدرة على مقاربة الواقع وتشخيصه ونقده.

من أبرز الظواهر السردية التي تطبع مسار الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، اتكاؤه على تعدد المرجعيات الفكرية والفنية المؤسسة على أسئلة الهوية وقيمها الحضارية، مما أكسبها خصوصيتها وتميّزها وفرادتها في السرد الروائي العربي والعالمي بوجه عام.

من هذا المنطلق فإن البحث في مرجعية النص الروائي الجزائري المعاصر يعدّ من البحوث الجادة في حقل الدراسات النقدية والأدبية الجزائرية التي تُعنى بهذا الخطاب المهم والذي أصبح يشكّل تاريخا موازيا غير التاريخ الرسمي الذي تنتجه المؤسسات المختلفة.

وقع اختيارنا على موضوع مرجعيات الرواية في تجربة إبداعية جزائرية والمتمثلة في رواية "هلابيل" للكاتب الجزائري "سمير قسيمي" الذي يعد أحد المبدعين المعاصرين الذين اعتمدوا توظيف المرجعيات المختلفة في أعمالهم الفنية، وهي خاصية تميز بها المبدع في أغلب أعماله، وجعل لفنيّة السرد الروائي لديه عالما روائيا تحكمه قواعد وتقنيات مختلفة.

تعدّ رواية "هلابيل" من بين الأعمال التي اهتمت كثيرا بالمرجعيات، بوصفها منجزا حمل العديد من القضايا الفكرية والتاريخية والأسطورية، مما جعلها في تشابك وتداخل كبيرين على مستوى الشكل والموضوع.

فالمتتبع للمرجعية الروائية في نص "هلابيل" سيقف على أن هذا النص حامل للكثير من الروافد المختلفة، وهو ما يدل مرة أخرى على استراتيجية الكاتب في بناء عالمه الروائي، الذي عمل بشكل موازٍ على توضيح الخلفية المعرفية والثقافية لديه والتي استلهمها من عدة ميادين.

ترتكز هذه الدراسة على الوقوف عند المرجعية وإبراز الاختلاف الموضوعي بينها، ومن ثمة تحديد العلاقة بين البنى الفكرية والتاريخية والأسطورية والدينية، وكيف تم تجسيدها في نص "هلابيل".

وعليه تسعى هذه الدراسة إلى كشف والتقاط المرجعيات المتناثرة، ومدى غوصها داخل بنيات النص الداخلية والخارجية، وهو ما أدى أحيانا إلى ضبابية رؤيتها وذلك بسبب انصهارها واندماجها مع بعضها البعض بصورة يصعب فصلها أحيانا أخرى.

ولما كانت تجربة الروائي "سمير قسيمي" علامة سجّلت بصمتها الاستثنائية في خارطة الرواية الجزائرية والعربية؛ وقع اختيارنا لهذا الموضوع لمحاولة رصد المرجعيات المتلاطمة بين جنبات هذه الرواية، من خلال تلك المواضيع التي تطرّق إليها الروائي وأولاها بالاهتمام والكتابة، وهو ما أثبتته حوارات الشخصيات وقلقها وشكوكها وتفاعلها مع المواضيع المختلفة، ومن هذا المنطلق توجهنا لدراسة مرجعيات النص الروائي من خلال رواية "هلابيل" والبحث فيها بشكل دقيق.

كما كان لرغبتنا ولشغفنا الكبيرين هدف آخر للتعرّف على التجربة الروائية لدى "سمير قسيمي"، والتي تراوحت بين الذاتية والموضوعية، وتتصدّر دوافعنا الذاتية في رغبتنا الجامحة بأن تكون هذه الدراسة نقطة انطلاقه رحلتنا الأكاديمية لترصّد خطوات الرواية الجزائرية وعنايتها بالبحث والمسائلة، وفي الإضافة العلمية الجادة لهذا المجال.

وأما الدافع الموضوعي لسبب انتقائنا لهذه المدوّنة، هو محاولة الوقوف عند المرجعيات المختلفة والبدائل المعرفية والفنية التي اعتمدها الروائي وهو ما جعلنا نعيد قراءتها بشكل متأنٍ بهدف محاصرتها من كل الجوانب، مع الكشف أيضا عن الأبعاد الدلالية التي يهدف إليها الروائي والتي صوّرت رؤيته الفنية والتاريخية والدينية والفكرية والأدبية، وكذلك في السعي عن الكشف على التجربة السردية الجزائرية من طرف الكتاب المعاصرين

والوقوف عند اهتماماتهم وخياراتهم السردية سواء على مستوى الشكل أو الموضوع، ومما زاد تحفيزنا ورغبتنا لدراسة هذا الموضوع هو ندرة الممارسات النقدية والأكاديمية الجادة في موضوع المرجعيات.

وبما أن الرواية ضمّت في كيانها العديد من المرجعيات؛ وتفاديا لتشعب البحث وحرصا على أن لا يأخذ أبعدا وطرقا أخرى غير المنحى الأدبي، فقد ارتأينا أن نقف عند أهم المركزات التي توقفت عندها الرواية، والتي تمثلت في المرجعيات التالية: الفكرية، التاريخية، الأسطورية، الدينية، والفنية.

وتأسيسا لما سبق ذكره، تشكّلت لدنا عدّة استفهامات ومن بينها:

ما المقصود بالمرجعية؟ كيف تم تقديمها والتعامل معها في نص هلابيل؟ وهل حققت الرواية مساعي المرجعية؟ وكيف تم توظيفها والتعامل معها؟ وإلى أي مدى أسهم النص في إنتاج المعنى وتحقيق جماليته الفنية؟ وما هي الآليات المعتمدة في نسج هذا النص؟

كما فرضت علينا طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج التكاملي نظرا لتشعب المواضيع واختلافها مما أدى إلى عدم الاستقرار على منهج واحد.

معتمدين في الإجابة عن هذه الأسئلة على هندسة بحث اشتملت على مدخل وأربعة فصول تتفاوت فيما بينها بحسب ندرتها أو وفرتها في الرواية، وخاتمة تم فيها وضع أهم الاستنتاجات من الدراسة.

مدخل في مفهوم المرجعية والمرجعية الروائية : وتم فيه الوقوف عند المفاهيم الخاصة بعنوان الدراسة.

الفصل الأول المرجعية الفكرية في رواية هلابيل: والذي تطرقنا فيه إلى الوقوف على الجانب الفكري في الرواية، ومحاولة تتبع الأبعاد الوجودية من خلال ممارسات الشخصيات وحواراتها.

الفصل الثاني المرجعية التاريخية في رواية هلابيل: عُني بالمرجعية التاريخية والتطرق إلى مفهوم التاريخ وعلاقته بالرواية، كما عالجنا فيه كيفية استحضار الروائي للتاريخ وتوقفنا عند عنصري الواقع والتخييل من خلال توظيف مرحلة الدخول الفرنسي للجزائر.

الفصل الثالث المرجعية الأسطورية والدينية في رواية هلابيل: تعرضنا فيه لدراسة المرجعية الأسطورية والدينية ومدى تداخلهما في رواية هلابيل، ثم أبرزنا موقف الكاتب من الدين من خلال تعرّضه إلى رحلة البدء.

الفصل الرابع المرجعيات الفنية للرواية بين الحداثة والتأصيل: وتم فيه رصد تقنيات الكتابة التجريبية وكذا التراثية المتواترة في الرواية .

خاتمة: وانصرف هذا الجزء من الرسالة إلى وضع ملخص عام لأهم النتائج المُتوصّل إليها نظريا وتطبيقيا عبر مراحل هذا البحث.

وتم الاعتماد في هذا البحث على مجموعة من المراجع التي ساهمت بشكل كبير في تذليل الصعاب وإضاءة الجوانب الخفية من البحث، ومن بينها (مرجعيات بناء النص الروائي لعبد الرحمان التمارة)، (مرجعيات القراءة والتأويل عند حامد أبو زيد لليامين بن تومي)، (أبو القاسم سعد الله محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث)، (الأسطوري لمحمد الأمين بحري)، (أشكال التعبير في الأدب الشعبي لنبيلة إبراهيم).

كما واجهتنا في هذه الدراسة بعض الصعوبات وهي ندرة الدراسات النظرية الخاصة بالمرجعية والتطبيقية المتعلقة بالرواية والتي- وإن وجدت- تميزت بالسطحية، وكذا كثرة المرجعيات واختلاف موضوعات الرواية ومرجعياتها، مما أدى إلى تشعب الموضوع وانفتاحه.

وفي ختام هذه المقدمة، نتوجه بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا لإتمام هذا البحث من قريب أو بعيد، وفي مقدمتهم أستاذتي المشرفة "هنية جوادي" ولمجهوداتها في رعاية هذا البحث ولتوجيهاتها المضيئة.

ونسأل الله تعالى التوفيق والسداد، وأن نصل إلى ما نصبو إليه وما توفيقنا إلا بالله عليه نتوكل وإليه ننيب.

مدخل:

في مفهوم المرجعية والمرجعية الرّوائية:

تعتبر المرجعيات أحد الظواهر السردية التي تميّز بها الخطاب الجزائري المعاصر، إذ تُسهم المرجعية في فرز وتحديد معالم النص الأدبي باعتباره عالما خارجيا يدلّ على محاكاة الرواية، كما تعدّ الكاشف الأول للجذور المعرفية والأيديولوجية للكاتب.

للوقوف عند دراسة المرجعيات لابد من العودة لمفهومها وعلاقتها بالحقول المعرفية الأخرى.

1- المرجعية (Referent) ضبط مفاهيمي:

إن الباحث عن كلمة "مرجع" في دلالتها المعجمية والاصطلاحية، لا بد له وأن يقف على دلالات متعددة تختلف باختلاف الحقل المعرفي الذي انطلقت منه، وهذا ما يكشف لنا شمولية هذه اللفظة وزئبقيتها، وبالتالي يصعب على المتصفح لمختلف الكتب أن يحصر إطارها المفاهيمي في زاوية واحدة.

وتعني هذه الكلمة في الوقت نفسه «المرجع وعملية الرجوع إليه، وقد أقتُرحت مقابلاتها في الكتابات العربية صيغ عديدة منها: إرجاع، إرجاعية، إحالة»[1]

و(المرجِعِيّة) بكسر الجيم مصدر صناعي من لفظة (مَرجِع) أما صيغة استعمالها في أوساط الباحثين والمبدعين والنقاد العرب فهي محدثة في ميدان اللغة العربية المعاصرة ؛ إذ تشير المعاجم اللغوية في التراث العربي، على أن أصول دلالتها تعود لمادة (ر.ج.ع) وهو ما سنعرج إليه فيما يلي.

1.1 لغة:

يأخذ مصطلح "المرجعيّ" د لالته اللغوية المتداولة من الفعل الثلاثي" رَجَعَ"، الذي اشتقت منه لفظة "المرجِع"، وقد ورد في اللسان أن كلمة مرجع «اسم مشتق من الفعل رَجَعَ، يَرجِعُ ، رَجعِ، ورُجُوعًا، ورِجْعَاناً، ومَرجِعاً ومَرجِعَةً: انصَرَفَ، وفي التنزيل ﴿إِنَّ إِلى

(1) حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دارالفكر، دمشق، سوريا، (ط 1)، 2001، ص12.

ربّك الرُّجْعَى﴾[1] أي الرّجوعَ، والمَرجعَ مصدر على وزن "فُعلى"[2]، إذن فالمقصود هنا هو العَودَة والارتِدَاد، أي الرُّجُوعُ إلى الأصل، وهنا نجد أن المعنى اللغوي قد انزاح نحو الفضاء المكاني (مَرجِعاً) وكذا جذر الفعل (رَجَعَ) كونه أخذ صفة الانتقال من النقطة (أ) إلى النقطة (ب). وجاء قوله تعالى ﴿إِلَى اللهِ مَرجِعُكُم جَمِيعاً﴾[3] أي رُجُوعُكُم، وقد تحيلنا أيضا إلى ذلك الرجوع الأبدي الذي لا مردّ بعده، وهو رجوع وجودي يقترن أيضا بالحركة الروحية للإنسان التي تفرض عليه حتمية العودة والرجوع إلى الله تعالى؛ أي الاستسلام لسلطة خارجة عن قدرة الذات الإنسانية، وهنا اتخذت كلمة "مرجع" بعدا دينيا. و"المرجع" بهذه الدلالة قد يتمركز في إطار مكاني على أن يكون اسم مكان، مع أنه قد لا يحمل دلالته المكانية ويكون أقرب إلى الفعل.

ولا يبتعد **معجم الوسيط** كثيرا في تعريفه لكلمة "مرجع"، وورد على أنه «محل الرجوع والأصل، وأسفل الكتاب، وما يرجع إليه في علم أو أدب ما، عالم أو كتاب »[4] فمفهوم لفظة مرجع في معجم الوسيط تقترب كثيرا إلى مدلولها الاصطلاحي، والذي يعني أيضا العودة للكتب والمخطوطات السابقة.

ورجع بنفسه رُجوعاً، ورَجعَةً غيره رجعاً، والرّجعَى الرُّجُوعُ، تقول: أرسلت إليك فما جاءني رُجعى رسالتي أي مَرجوعها، وكذلك المرجع.[5]

---

(1) سورة العلق، الآية 8.

(2) محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي وآخرون، مادة (رَجَعَ)، دار المعارف، القاهرة، مصر، طبعة جديدة، (دس)، المجلد3، ص1591.

(3) سورة المائدة، الآية 48.

(4) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، (د ط)، (د ت)، ص331، مادة (ر.ج.ع).

(5) ينظر، أبي نصر إسماعيل بن حماد الجواهري، الصحاح، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص 428، مادة (ر.ج.ع).

وورد في كتاب **العين** للفراهيدي، «رَجَعَ رُجُوعاً ورَجعتَه يستَوِي فِيه اللازِم والمُجَاوز والرّجعة المرة الواحدة. والتّرجِيعُ تقَارُبث ضُروب الحركات في الصوت. هو يَرجعُ في قراءته، وهي قراءة أصحاب الألحان . والقينة والمغنية ترجعان في غنائهما وترجيع وشي النقش والوشم والكتابة خطوطها. والرَّجع: ترجيع الدابة يدها في السير (...)، ورجع الجواب رده، ورجع الرشق من الرمي ما يرد عليه، والمرجوعة جواب الرسالة (...) تقول ليس في هذه الدار مَرجُوع، أي لا يرجع فيه، والارتجاع أن ترتجع شيئا بعد أن تعطي»[1]

ومما سبق ينصرف معنى لفظة مرجع في معاجم اللغة العربية إلى الرجوع والعودة والانصراف والإحالة وهي الأقرب إلى الحقل اللساني.

-في المعاجم الغربية:

ورد لفظ "مرجع" في العديد من المعاجم الغربية، «وقد جاء هذا الفظ من اللغة الانجليزية (referent) إلى اللغة الفرنسية التي لم يدخلها إلا في سنة(1820)، وهو يعني في معناه المعجمي: فعل، أو وسيلة للتّمرجع والتّموقع بالقياس إلى شيء آخر »[2]

ووردت تعاريف المرجع في مؤلف الناقد المغربي **عبد الرحمان التمارة**، والذي اجتهد في ترجمة المعاجم الغربية حول هذا المصطلح، بحيث قدمت المعاجم الغربية صورا دلالية متعددة لكلمة مرجع، منها ما تطابق دلالاته المعجمية العربية، ومنها ما تفارقها، «ويقترن المرجع (référence) في معجم (le robert) بعدة دلالات منها: [3]

الدلالة الإسنادية: حيث يصير المرجع مندمجا في علاقة إسنادية، فيشيد بموجبها نظاما إحاليا يمّكن من تقريب المحال عليه، لأن المرجع هنا "فعل أو أداة للإحالة".

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ترتيب ومراجعة : داود سلوم وآخرون ، ط 1 ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت/لبنان ، 2004 م، ص288 .

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (ط 2)، 2010، ص374.

(3) ينظر، عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص30-31.

الدلالة الرياضية: ويتحقق المرجع هندسيا باعتباره معلما يتجلى في "نظام من المحاور والنقاط التي يتحدد قياسا إليها موقع النقطة".

الدلالة التوجيهية: بحيث يصير المرجع بموجبها أداة توجه المتلقي في مقام تواصلي مفترض نحو ضبط الانتماء الأصلي نحو نص ما؛ والمرجع في هذه الدلالة يتحدد باعتباره عملية إحالة أو إعادة القارئ إلى نص أو سلطة.

الدلالة التعيينية: يتأسس المرجع هنا باعتباره شهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم لجمع معلومات حول شخص ما.

وتأسيسا على ما جاء ذكره في تحديد الفروقات التي حددتها المعاجم الغربية، يمكن رصد جملة من النقاط التي تتقاطع والطرح الغربي في تحديده لمسار المرجع والذي خلصنا من استقرائه لأربعة نقاط وهي:

الدلالة الإحالية: وبموجبها تصبح دالا للمُحال إليه.

الدلالة الهندسية: يتخذ المرجع في الميدان العلمي موضع المركز الذي تتحدد به الصورة ويتضح الشكل كنقطة الدائرة التي تحدد حجمها.

الدلالة البوصلية: باعتباره بوصلة لتحديد المسارات والاتجاهات للقارئ، والضبط بإحكام انتمائه السلطوي الذي يحدده النص، وعلى الأرجح أن هذه الدلالة هي التي يعتمدها السارد في تحرير أفكاره وطرح أيديولوجياته، ونفسها المرجعية التي اعتمدت عليها الدراسات الأدبية الحديثة.

الدلالة الاسنادية المباشرة: وهي أكثر وضوحا من سابقتها كونها تحيل مباشرة إلى الطرف المتعين والمراد الوصول إليه لاستخلاص أفكاره ورؤياه.

وورد في معجم آخر أنه «المكان الخارجي الذي الذي يمكن أن يحال علية شيء ما»[1] ومهما تباينت المفاهيم وان اختلفت في مجال الدراسة المعنية، إلا أن مفهوم المرجع يبقى ذلك الإطار الذي تعود إليه كل المواد العلمية وبها تحدد قيمتها واتجاهاتها.

2.1- إصطلاحا:

عرفت الساحة العربية تعددا مصطلحيا رهيبا منذ القرن الماضي، ومثل إشكالية كبيرة في تاريخ النقد الأدبي العربي خاصة في مسألة التحولات المعرفية بين القديم والحديث، رغم المسار الطويل للنقد الأدبي والأشواط التي قطعها في البحث عن وضع حد للتعدد المصطلحي، فإذا كانت المصطلحات العلمية تعاني من مشكلة التعريب فإن المصطلح اللساني يعاني من مشكلة التعدد، وبهذا عرف ما يسمى بفوضى المصطلح، ولم تسلم لفظة "مرجع" من تعددها واختلافها، وبالتالي فتحديد ماهية مصطلح المرجعية يستدعي منا الإشارة إلى مصطلحاتها، وذلك لانتخاب والوقوف على مصطلح واحد يكون أكثرا اقترابا وتداولا بموازاة المصطلحات النقدية الأخرى.

وأما من حيث هو مصطلح «فلم يستعمل في الفرنسية إلا في منتصف القرن العشرين، وفي العربية فلا أحد يدري متى أستعمل هذا المصطلح مترجما إما عن الانجليزية وإما عن الفرنسية، وذلك في غياب المعاجم العربية المتخصصة التي تُعنى بتاريخ الألفاظ لانعدام المعلومات التاريخية لديها »[2] وبالتالي فإن مصطلح "المرجعية" حديث النشأة والظهور، سواء على الساحة الغربية أو العربية.

إن الاعتماد والاحتكام على المفهوم المعجمي والاصطلاحي لكلمة "المرجع" «يكشف تلك الدلالات التي تحيل وتكشف عن الجذور المعرفية والأيديولوجية للكاتب

(1)Dictionnaire des genres et notions littéraires (Nouvel edition augmentée) paris , 2001 , p 649.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص374.

والغوص في البنيات اللغوية وهي أعمق ما يمكن أن تعبّر عنه لغة العصر، واللغة نفسها تحمل في طياتها أيديولوجية العصر وأن العلاقة بينهما –كما يرى باختين– لا تكون أبدا بريئة، بل هي دائما مشبعة بالأيديولوجية »[1] وبهذا يمكن اعتبار الجانب اللغوي أيضا أحد أهم المعايير التي تُحدّد مرجعية الكاتب وطريقة تفكيره، وهو الجانب الخفي وراء لغته والتي غالبا ما تكون حاملة لدلالات وأيديولوجيات ورؤى مختلفة.

وبالعودة إلى الجانب الاصطلاحي لكلمة "مرجعية" فلا يتم الكشف عن الجذر المعرفي والأيديولوجي للكلمة إلا بالعودة إلى معناها الاصطلاحي والمعجمي «فالمرجعية هي العالم الذي يحيل إليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تعبيرا مركبا، ويكون ذلك العالم إما واقعيا موجودا حاضرا وإما متخيّلا لا يطابق واقع خارج التعبير اللغوي وهذا يستلزم بالضرورة من يدرك ذلك العالم ويمثله، ثم تنتج الدلالات التي يمكن أن يعبّر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير »[2] كما تسعى المرجعية إلى تحرير المرجع من انحصار الدلالة على معنى واحد والخروج من أحادية المعنى إلى الشمولية والتعدد.

يذهب الناقد "أزرلد وتزيفان" (AZRELD.W) إلى فرضية مفادها أن الدلالة تتعالق والمرجع، فقد جرت العادة في تعريف الدلالة أنها «تشير بالضرورة إلى علاقة بين شيئين مرتبطين »[3] إلا أنه ليس من الضروري أن تكون الدلالة تشير دوما إلى الشيء نفسه أو ما اعتدنا الإشارة إليه، فمثلا نجد تلازما ضروريا بين دلالة الأب ودلالة الابن،في حين ما يدل عليه الأب هو الأب وحده لا الابن، والأمثلة على هذا كثيرة ومتعددة.

---

(1) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، (ط 1)، 1997، ص64/63.

(2) عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الأدبي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، (دب)، (ط1)، 2013، ص53.

(3) تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 2000، ص23.

ويذهب القديس "أغسطين" (Augustin) في تعريفه للدلالة أنها «عبارة عن شيء زيادة على كونه حاملا للمعاني، يثير بذاته في الفكر أشياء أخرى، فمن جهة أولى يفترض أن المعنى يوجد خارج الدلالة، ومن جهة ثانية كون شيء يذكر بشيء آخر ويثيره يلزم عنه أن يكون الشيئان يتنزلان منزلة واحدة »[1] ضاربا في هذا مثالا عن صفارة الإنذار التي قد تدل أيضا على بداية القصف وإثارة أهوال الحرب، وليس دائما مدلولها صفارة حكم مباراة أو صفارة شرطي، وبالتالي فالدلالة هنا لم تقتصر على مدلول واحد؛ فلا المعنى ولا المرجع بقادرين على أن يلتحما داخل تركيب الجملة ويحلا محل اللفظ، وقد تفطن القصاص الانجليزي "سويفت" عندما افترض بأنه يمكن للإنسان بأن يحمل على ظهره الأشياء التي ينوي الحديث عنها، إذ ليست الألفاظ إلا بدائل عن الأشياء [2] ويعد هذا الرأي خلاصة أبحاث لسانية استثمرها **"أزرلد" (Azreld)** وضمها لأبحاثه فيما يتعلق بالمرجعية اللسانية وبعلاقتها مع اللفظ والمعنى.

فعندما تعددت اهتمامات الكاتب وتشعّبت أفكاره وميولاته؛ وجد نفسه مضطرا إلى تأويل أو تكبير أو تصغير ما ينوي الحديث عنه، كما رأى أنه من الصعب أن يكون وفيا للدلالة ومحاكاة شيء ما كما هو موجود على أرض الواقع، فإذا كانت انشغالات الإنسان مهمة ومتنوعة اضطر معها تبعا للحاجة والملابسات والظروف أن يحمل معه حزمة من الأشياء تكبر وتصغر تبعا لذلك، متحملا خطر أن يحطم ثقلها ظهره [3]

فالدلالة إذن هي حضور وغياب، كما تمتلك اللغة قدرة خارقة في اختزال المفاهيم أو إطالتها أو إخراجها من دائرة دلالتها المعهودة، فللغات الإنسانية إمكانيات هائلة على إنشاء عالم تشير إليه تلك اللغة، وهو تماما ما يصادفنا في الإبداع الأدبي والفني والخيال العلمي، فيستطيع الشاعر أو الروائي أو حتى الحكواتي أن يصنع عالما خاصا ينسجه في

(1) المرجع نفسه، ص23.

(2) ينظر، تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ص24.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص24.

ذهن القارئ أو المستمع، كقدرة مؤلف علي بابا والأربعون لصا على تصوير مغارة مليئة بالمجوهرات والألماس والعملات الذهبية والأحجار الكريمة، ومدخل تلك المغارة مسدود بصخرة ضخمة لا يفتح إلا عند ذكر الكلمة السرية ويغلق بإعادة نطقها أيضا، وقد ترسخت تلك التعويذة والمغارة في أذهان الناس، فبمجرّد ذكر كلمة "افتح يا سمم" تستحضر الذاكرة الجمعية القصة وحيثياتها، وبالتالي أصبحت القصة موضوعا مرجعيا يسهل استحضاره وتصوره في الأذهان.

ولا يمكن إغفال جهود النحاة العرب القدامى في تحديدهم وربطهم لدلالة السمة بمرجعيتها «بملاحظتهم أن أداة التعريف (ال) تكون للجنس، وتكون للعهد، و(ال) العهدية تحيل صراحة على مرجع وهو من يحدد دلالتها في نسج اللغة بين المتخاطبين، فسمة "الكتاب" في لغتهم مثلا تحيل أولا وقبل كل شيء على كتاب سيبويه في النحو، في حين أن سمة الكتاب عند المعلمين في المدارس تحيل على ما يكون بأيدي تلاميذه.. »[1] وهنا نلحظ أن دلالة المرجع تختلف باختلاف الزمان والفئات، ولا يختلف الوضع كثيرا إذا ما ربطنا مرجعية الشعوب المسلمة بالقرآن الكريم والسنة النبوية، ومرجعية النصارى بالكتاب المقدس، وبني إسرائيل بالتوراة وهكذا.

وفي قول عبد القاهر الجرجاني الأشعري «"كذلك حكم اللفظ على ما وضع له"، وقوله: "محال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم، ولأن المواضعة كالإشارة، ولكن إلى كون ألفاظ سمات لذلك المعنى وكونها مرادة به"، وهنا نجد أن الجرجاني يلامس المسألة المرجعية في دلالة السمة المعاصرة التي قد تحيل في أطوار معينة على عالم خارجي، فليست نظرية المرجع إلا تحديد ما تحيل عليه السّمة اللسانية من معنى خارجي

(1) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص380.

يمثل في الذهن؛ أي أن السّمة حين توضع لا بد من أن يكون لها معنى تحيل عليه في الذهن في حالتي الحضور والغياب، أي أنها لا توضع لغير معلوم»[1]

فمثلا يرى البعض اليوم أن شكل الكرة الأرضية يأخذ صفة بيضوية أو دائرية، بحيث تصبح السمة اللسانية لشكل الأرض هو الصورة الكروية التي نعرفها وتستحضرها الذاكرة البشرية كشكل كرة القدم أو اليد مثلا، وبالتالي أصبحت دلالة الكروية أو الكرة لدينا تؤدي غرضا ومعنى يسهل على الذهن استحضاره وتصوره وتجسيده، رغم قصورنا لعدم بلوغنا الرؤية الفعلية وتصوّر الشكل الحقيقي للكرة الأرضية، باستثناء تلك الصور التي تصلنا وتقدمها لنا الأقمار الصناعية التي رصدت صورة الكرة الأرضية والتي مهما بلغت جودتها فلن تتجاوز حدود التقليد والمحاكاة.

2- بين المرجع والمرجعية:

إن الوقوف عند لفظتي "مرجع" و"مرجعية" يدفعنا إلى انتخاب لفظة واحدة للدلالة على مردود الشيء ومصدره مثلما ورد في معاجم اللغة، ونظرا للتقارب الكبير بين اللفظتين لدرجة يصعب الفصل بينهما، إلا أن هذا لا يمنع وجود فروقات طفيفة بينهما والتي ابتدأت أساسا في الاختلاف على الصعيد اللفظي "فالمرجع" اسم مكان، و"المرجعية" مصدر صناعي مشتق من مرجع، إلا أنهما يلتقيان مجددا في الجذر اللغوي لكلمة "مرجع" والذي يعود أصله للفعل(رَجَعَ)، أي أن لفظة مرجعية في تصوّر اللغاةّ "الصرفيين" مأخوذة من الفعل الثلاثي ذي الحروف الأصلية (ر.ج.ع).

وعلى الرغم من التعدد المصطلحي الذي ينفتح عليه المرجع مثل الإحالة والإرجاع الارجاعية، إلا أن ذلك الاختلاف لا يمكننا من الاحتكام إلى مبدأ الانتقاء ويجعلنا ننتقي مفهوم المرجعية بديلا للمرجع من الناحية المعجمية واللغوية[2]

(1) المرجع نفسه، ص381.

(2) ينظر، عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص50.

والواقع أن إشكالية مفهوم (المرجعية) تبرز في كافة الاستعمالات إذ أنها «أصل ومبدأ كلي جامع (...) وأن هذا الأصل لا يمكنه أن يكون إلا ذاتيا محددا للذات هوية وحضارة ولا يمكنه أن يكون شيئا آخر خارجاً عنها»[1]

وشهد هذا اللفظ حضورا مكثفا في جميع الحقول المعرفية التي استخدم فيها، وغالبا ما يكثر استعمال لفظة المرجعيّة في الحقول الثقافية كونها أقرب إلى الساحة الأدبية والنقدية، على عكس كلمة مرجع التي تتداول في المجال العلمي كمرجع الدائرة الكهربائية، مرجع وحدات القياس، المرجع والمعلم الفيزيائي، الجسم المرجعي ودوره في تحديد الموضع ودراسة الحركة والسكون للأجسام الأخرى، المرجع الهندسي وغيرها.

«فمن المنظرين من لا يعير اهتمامًا كبيرا لإمكان التمييز بينهما مفهوميًا، بحيث يغتدي كل منهما مفهومًا قائمًا بذاته، من أجل ذلك نجد بعض المنظّرين يستغني عن المرجعية (Référence) ويجتزيء بالمرجع (Référent) غير أنَّ عامة المنظرين السيميائيين يجنحون بالمصطلحين الاثنين، إلاَّ أنَّ كل منهما يمثل مفهومًا قائمًا بنفسه»[2]

ويعرَّف المرجع على أنه مواضع العالم الحقيقي التي تشير إليها كلمات اللغات الحية، ذلك أن المرجع يغطي الأوصاف والأفعال والأحداث الحقيقية، فضلا عن ذلك يبدو العالم الحقيقي محصورا لأن المرجع يشمل أيضا على العالم الخيالي، أما المرجعية فإنها تستعمل للدلالة على العلاقة الموجهة وغير المحددة بين وحدتين عاديتين. [3] وهنا نجد أن المرجع والمرجعية انشطرا لاتجاهين؛ الأول يعني الرجوع إلى العالم الواقعي والخيالي، والثاني يدخل في الربط بين الوحدات اللغوية والمنطقية التي تقدمها العلامات اللغوية.

---

(1) زكريا بوشارب، المرجعيات الجمالية للمصطلحات النقدية، مجلة اللغة العربية، (ع43)، 2019، ص346.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص373.

(3) ينظر، رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، (د ت)، ص152.

كما تتعدد التصورات النظرية لمفهوم المرجع، وتبعا لذلك لمفهوم المرجعية، غير أنهما يدلان على معنى واحد، وهو الكون الواقعي والحقيقي الذي يعود إليه الكاتب ويعيد صياغته بلغة تعبّر عنه وترجع إليه، ثم إن المرجع ليس إرجاعا مباشرا إلى الواقع، لأن التعامل مع النص الأدبي وكأنه نسخ للواقع يدخلنا في تناقض،لأن النص نظام مستقل من الدلائل يختلف عن العالم حيث الوحدات الدالة فيه تدخل في علاقة متبادلة فيما بينهما [1]

وإذا ما أزحنا زاوية النظر إلى الحقل اللساني، يتحدد مفهوم المرجع ويأخذ بعدا مختلفا يتجه إلى الإحالة والسمة والدلالة، «وما تحيل عليه هذه السمة اللسانياتية (Signe linguistique) كما يعني المرجع بصورة أدق العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية الرجوع إليه »[2]، وبالتالي تصبح كل المعطيات الخارجة عن محور دائرة الدلالة المرجو البحث عنها، مرجعيات مكوّنة للفكرة المراد تكريسها.

«ويبدو أن نظرية المرجع أساسها ما ورد في كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة" لـ "فرديناند دوسوسير" حين أصرّ على التمييز بين الوظيفة المرجعية للسّمة الموحدة والدلالة، زاعما أن السمة اللسانية الموحدة ليست شيئا أو اسما، ولكنها متصور سمعي Acoustique Concept »[3]، وكما هو معروف عن المنهج السيميائي في تحليله للعلامة اللسانية وغير اللسانية، فالقراءة السيميائية لا تكتفي باستنطاق وسرد الحالة المرجعية للأشياء التي يستحضرها النص، بل تتجاوز إلى تحليل العلامة ثقافيا، حسب مقتضيات التحليل التي قد تتجاوز أبعد من ذلك.

(1) ينظر، بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تق: محمد طرشونة، المغاربية للنشر والإشهار، (ط 1)، 1999، ص67-68.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص374.

(3) المرجع نفسه، ص375.

نستنتج مرحل هذا أنَّه هناك ارتباط بين مفهوم الدَّلالة والمرجع، باعتبار أنَّ المرجع هو دالٌ على العالم الواقعي، فللوصول إلى مفهوم الدَّلالة يتوخّى أن ندخل في مفاهيم أخرى وعادة ما يقع الالتباس فيما بينها كلفظ (المعنى) و(الدّلالة) لنميز بينهما تمييزا واضحا أي بين المعنى والوظيفة المرجعية أو المرجع المشار إليه فقد يتولد المرجع بين الدال والمدلول»[1]

وأما "تودوروف" فنحى إلى اتجاه آخر، حين ربط التأويل السيميائي للعلامات اللغوية بالبعد الثقافي « وأن القراءة السيميائية التي لا تكتفي بسرد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخصها النص بل إلى تأويل العلامة ثقافيا»[2]

ولم يبتعد كثيرا "براون" و"يول" (Brown and WOOL) حين اعتبرا أن اللغة أداة للتفاعل خاصة حين تنصهر في الفضاء الاجتماعي «فالمعرفة التي نملكها كمستعملين للغة، تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة، إلا جزءا من معرفتنا الاجتماعية –الثقافية–، إن هذه المعرفة العامة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنما تدعم أيضا تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا »[3] وبهذا تصبح الخلفية المعرفية التي يمتلكها الإنسان وسيلة أكثر فعالية لبلوغ المعنى وتأويل المضمر منه، وذلك بالقدرة الموسوعية الهائلة التي تمتلكها اللغة ويمتلكها الكاتب بكونه جزءا متفاعلا ومساهما بدعم الجانب الثقافي وإقحامه في اللغة.

---

1 تودوروف وآخرون، تر: عبد القادر قنيني، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، إفريقيا الشرق، (د ط)، المغرب، 2000، ص 26–27.

(2) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد،منشورات الاختلاف، الرباط، (ط 1)، 2011، ص27.

(3) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط 1)، 1991، ص311.

3 الرواية وإشكالية المرجعية:

إذا ما اتجهنا إلى مرجعية النص الأدبي، فإن المرجع بالنسبة له يمثل ذلك العالم الذي يسهم في فرزها وتحديد معالمها، فهو العالم الخارجي الذي يدل على أن الرواية تحاكيه أو تَنقل عنه، ويؤسس الكاتب على وقائعه وأشيائه التي يتوفر عليها عوالمه الروائية، أي أن الرواية تتضمن أشياء وعناصر وشخصيات روائية من الواقع يقف وراءها كل من الكاتب و القارئ، كما تنطوي على مختلف القيم الاجتماعية والثقافية [1]

وإذا كانت الرواية تتضلع وتبني مؤسستها بناءً على الواقع الخارجي كمادة خام تستمد منه طاقاتها الجمالية والفنية لتؤسس على إثره مرجعيتها، ولتحاول بعدها إعادة تشكيله وترتيبه من جديد، وأيا كانت الطريقة التي اعتمدتها الرواية في بناء الهيكل السردي الخاص بها، إلا أن الشكل النهائي المعلن عنه بعد اكتمالها ونضجها لا بد له وأن تظهر عليه عدة مرجعيات وإحالات سواء أكانت معرفية اجتماعية فلسفية خيالية واقعية وغيرها...

هذا ويري "**بول ريكور**" **(Paul Ricueur)** أنّ مرجعية النص ترتبط بالقارئ إذ إن النص «لا يحيل على شيء سوى ذاته ولا حقيقة له خارج الإطار العلامي الذي ينظمه ويشكّل مرجعيته»[2] وهذا إلغاء شبه مطلق لأية مرجعية حقيقية أو خيالية قد يبني عليها الكاتب تصوراته في النص، وهنا تصريح آخر من ريكور على إعطاء القارئ السلطة والولاية لتلقي النص وإدراجه في المرجع المناسب له.

---

(1) ينظر، صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، شركة الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص58.

(2) جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتي في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، (ط 2)، 2009، ص55.

وللرواية جملة من المراجع التي تستند عليها وتبني على إثرها لغتها وحبكتها، ولعل أهم هذه المراجع ما يلي[1]:

أ –**المرجع المجالي** : يتصل بعالم الرواية، وما يمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها من الخلفيات وعلى الحوادث والأماكن الفعلية للحدث الروائي.

ب –**المرجع الوظيفي**: يتعلق بذهنيات وأنماط وسلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين الواقع والمتخيل.

ج– **المرجع (التناصي)**: ويكون عاما أو خاصا، أما العام فهو الذي يدخل في علاقة حوارية مع النصوص الغائبة، بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون ذكرها.

وقد ذهب "**فان ديك**" **(Van Dayk)** وأشار إلى مفهوم المرجع من خلال ربطه بالسِّياق الاجتماعي، حينما نظر للنَّص على أنَّه ظاهرة ثقافية، ومن السِّياقات التي ينبغي مساءلتها لمعرفة الكيفية التي ينشأ النَّص ويمارس تأثيره بها هو السياق الاجتماعي، ذلك أنَّ الأفعال الكلامية، والنَّص فعلٌ كلامي وهي أفعال اجتماعية فهي تنتج من سياق تفاعلي اتصالي [2] فالمرجع يحمل معه ترسانته الثقافية والاجتماعية والتي من شأنها تحديد إطاره اللغوي نظرا لارتباطه الوثيق بالمجتمه الذي يحدد مساره وسياقاته الثقافية.

كما نجد "**تودروروف**" **(T.Todorov)** الذي أولى اهتمامه بالمحسوسات، وذلك من خلال التساؤل الذي طرحه كيف يؤدّي بنا نص ما إلى بناء عالمٍ متخيل؟ ومن خلال تمييزه بين الجمل المرجعية التي تستدعي حضور حدث، على عكس غير المرجعية، و

(1) ينظر، بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص71.

(2) ينظر، اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، الرباط، (ط 1)، 2011، ص31.

بإدخالها ثنائيتي الحسي واللاحسي والخاص والعام، استنتج أنَّ الجمل المرجعية تؤدي إلى بناءات مختلفة بحسب عموميتها ودرجة حسّيتها[1]

وبهذا يمكن استنتاج أن المرجعية عند النقاد الغربيين تبقى حبيسة الواقع، تنتج من السياق الحسي واللاحسي لتبني في الأخير سياقات متفاعلة ومتداخلة فيما بينها.

إلا أن قضية المرجع ترتبط بشكل كبير بتلقي الكاتب لها، وهو ما أثبتته صراحة نظرية التلقي عندما نصّت على أن طريقة تلقي النص الأول هو ما يحسم إنتاج النص الثاني استنادا على نسيجه اللغوي والفني ونسيجه الفكري والثقافي...، كما يمكن للكتابة أن تكون مرجع نفسها ولا مرجع خارج عنها.

وفي هذا الصدد نشير إلى أطروحة الكاتب "إلياس الخوري" في مؤلفه "الذاكرة المفقودة" الذي أصدره سنة 1982، وضم في مقدمة الكتاب مجموعة من الدراسات والمقالات النقدية على اختلاف المواضيع والميادين التي بحث فيها، وضمت داخلها الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة..، إذ حاول من خلال هذه المقدمة الإعلان عن انتهاء مرحلة المراجع الجاهزة التي تعود لكتابات ووقائع سابقة عنها، والشروع في مرحلة المرجع المستقل، «وهو ما يسميه المؤلف الإعلان عن نهاية مرحلة، ومحاولة للإشارة إلى جديد متلبس، إلى مرحلة تنتهي فيها المراجع الجاهزة أو شبه الجاهزة، وتعلن فيها الكتابة عن كونها مرجع نفسها، بمعنى أن الحاضر يجب أن يكون حاضرا، وأن يشكل من نفسه مرجعا لقراءة الماضي واستشراف المستقبل»[2]

ويكون بهذا قد ألغى كل السياقات التي تساهم في البناء الموضوعاتي والشكلي للرواية، لتصنع وحدها مرجعها المؤسس لهيكلها العام، وبهذا فهو يوافق ما جاء به "بول ريكور" في أن النص لا يُحيل على شيء سوى ذاته.

---

(1) ينظر، سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، ص43-44.

(2) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2014، ص253.

كما وضع الناقد "فيليب لوجون" (PHILIP. L) لفظة "ميثاق مرجعي" لبناء جدار بين الكتابات المرجعية والكتابات التخييلية حتى يتمكن التمييز بينهما، «ففي النصوص العلمية والتاريخية والصحافية يتعهّد المؤلف تعهدا صريحا أو ضمنيا بأنه يُحيل فيما يكتب إلى حقائق واقعية مرجعية خارجة عن النص، يسعى إلى أن يحيط القارئ بها علما، فيجعل نصّه خاضعا للاختبار والتحقيق بناء على مقولتي الصدق والكذب، وليست غاية النصوص المرجعية مشاكلة الواقع ومشابهته بل مطابقة تامة وفق التعريف الذي تتبنّاه تلك النصوص»[1] ولم يبتعد كثيرا "رامان سلدن" (Raman Sedon) عندما أكّد على ضرورة دمج السياقات الخارجة عن النص الأدبي مع النص ورأى أنه «من الحماقة استبعاد العوامل غير الأدبية الخارجية من التحليل النقدي»[2]

وقد أثبتت الرواية فعلا ذلك، ولطالما ألحت عليه بتكراره في المدونات الإبداعية، إذ انصرفت عن ضرورة مطابقة الواقع، وجعلت كل ما يدخل في إطارها الضمني مكونا فنيا قد يحتمل الصدق أو الكذب.

كما أن القول بأن النص الأدبي يرجع إلى الواقع، «وأن هذا الواقع يشكل مرجعه مما يعني إقامة صلة حقيقية تقوم بينهما؛ أي إخضاع النص الأدبي إلى اختبار الحقيقة، أي القدرة على الوصف بأنه حقيقي أو زائف »[3] وهذا ما يؤكد مرة أخرى خضوع النص الأدبي لمعطيات الحقيقة الخارجة عن سياقه، وأن موضوعاته تحصيل حاصل للنقل المفهومي للعناصر الموجودة في الواقع الحقيقي.

فالوظيفة المرجعية للغة الأدبية –وبخاصة لغة الخطاب السردي– تستدعي الارتقاء من مجرّد التواصل المباشر إلى التواصل التشخيصي والرمزي للعالم الخارجي، كون

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابي، لبنان، (ط 1)، 2010، ص448.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت،(ط 1)، 2005، ص22.

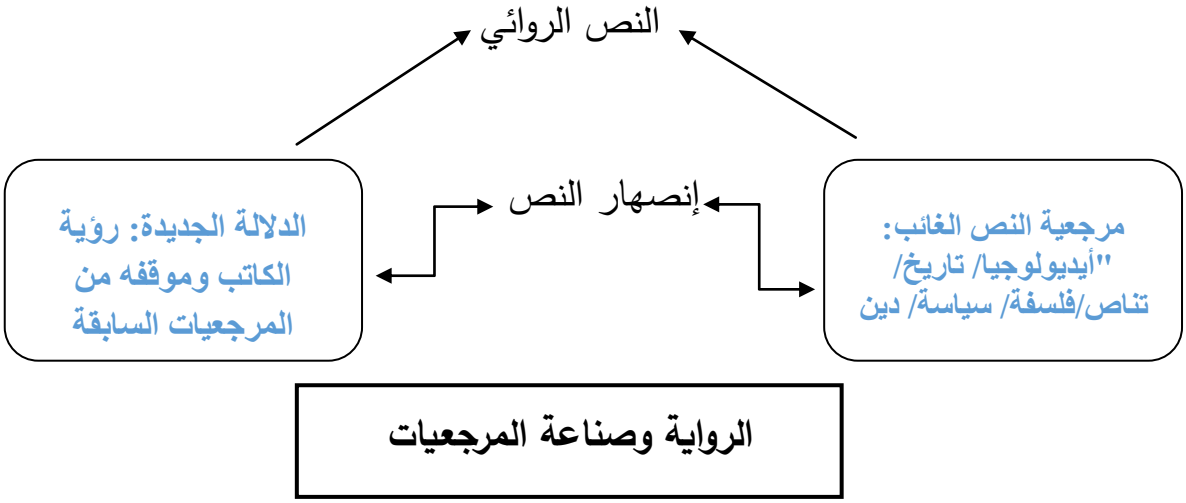
(3) المرجع نفسه، ص22.

الخطاب الأدبي يتأسس على عنصر التخييل الأدبي ضمن صيرورة الرمزية الاجتماعية على اعتبار أن عنصر التخييل يحرر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة، ليمد لها جسرا مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولد عنها كما ينبني أيضا على المسكوت عنه[1]

ومن هذا المنطلق يمكن التمييز بين مرجعيتين:

- **مرجعية واقعية** : وتشمل الموجودات الحسية كالجبال الأنهار البحار، الكائنات الحية..
- **مرجعية فكرية** : وتتمثل في الأذهان، كالأفكار والأحاسيس كالصدق، الكذب، الحب..

ويمكن تمثيل ما سبق ذكره في الخطاطة التالية:



من خلال هذا التمثيل البياني أعلاه؛ تُظهر لنا هذه الخطاطة أن العمل الروائي تحكمه عدة قواعد تُسهم في تشكيله وإعادة بنائه، والتي تمثل عناصره الإنتاجية التي تقوم

(1) ينظر، محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، (ط 1)، 2003، ص49

على التآلف والانصهار، وتمثل الأرضية المرجعية جزءا فاعلا ومادة خام لصناعة النص الروائي، بحيث تنساب منها عدة مكونات جزئية تعمل على تأسيس الرواية.

كما قدم الناقد **سعيد يقطين** في كتابه "انفتاح النص الروائي" جملة من القضايا التي تعنى بالرواية وانفتاحها على العلوم الأخرى، وبالتحديد في ما يخص النص الأدبي وعلاقته باللسانيات، مستندا على دراسة قدمها ميشال أر يفي (M.Arrivé) حول السيميوطيقا الأدبية، مستنتجا «غياب المرجع، ينتهي إلى أن للنص مرجعا وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأن له كما يرى ظلا للمرجع »[1] بمعنى أن النص الأدبي يشتغل على بعض وحداته حتى تتحقق في الأخير إنتاجية النص، ويضيف "يقطين" أن المرجع النصي يرتبط بالتناص كنسيج لعلاقات عملية القراءة والكتابة، أما المرجع المقامي فيرتبط بالعلاقات القائمة بين الإنسان والواقع من خلال اللغة.

إن الحديث عن المرجعية الروائية وعلاقتها بالبناء السردي للنص الروائي، يحيلنا مباشرة إلى حيّز التطبيق المتعلّق برصد اشتغال الكاتب على أرضية معرفية معينة دون أخرى، ومدى استغلاله لها، فكيف تبني الرواية مرجعيتها؟

مما لا ريب فيه أن كل نص روائي له مرجعية خاصة به، وبها يصنع أدبيته ويبني كيانه، فتصبح إمبراطوريته المعرفية التي جاءت من أجلها الرواية، وهذا ما يضعنا في حيز التصنيف، كون اعتماد الروائي على مرجعية دون سواها يحصره في زاوية التصنيف النوعي ويصبح مؤَلّفه أسير النوعية، فمثلا الروائي المشبع بالمرجعية التاريخية لا يمكن أن تخلو كتاباته من توظيف التاريخ وجمالياته، فنجده يوظف شخصيات التاريخ وأحداثه وفضاءاته كرواية "الأمير" لوسيني الأعرج، أو رواية "كولونيل الزبربر" للحبيب السايح، ورواية "عرس بغل" للطاهر وطار، وغيرها من الأعمال الإبداعية الأخرى التي صنعت فرادتها وأسّست مرجعيتها الخاصة بها.

(1) سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، ص23.

فالاهتمام بمجال ما ينعكس مباشرة على العمل الفني مهما كان نوعه، كما تلعب التنشئة الاجتماعية والدينية والفكرية والدراسية والسياسية والثقافية والتاريخية...، دوراً هاما ومباشرا في الأعمال الأدبية، والقارئ الفذ يخلص لكشف تلك المرجعيات ويؤول النص بالنظر إلى خلفيتها والسبب الذي كتبت من أجله، فلا اعتباطية في الإبداع فالدلالات المشحونة بالمعاني والأيديولوجيات لا يمكن التغافل عنها أوتجاوزها.

«وهذا يعني أن آليات بناء مرجعيات النصوص الروائية بتجليها الدلالي والفني يتحكّم فيها السياق التخييلي العام للنص الروائي من جهة ونمط المرجعية المعروضة في الرواية من جهة أخرى، والملاحظ أن الآليات البانية لمرجعيات النصوص الروائية خاضعة لمبدأ التنوع »[1] إذ يستحيل العثور والتقاط مرجعية واحدة داخل النص الروائي، فالرواية تقع دوما في حتمية التنوّع، فآليات بناء النسيج الفني للرواية يحكمه الخيال والأنساق الدلالية والخطابات التعبيرية وغيرها وهذا ما يُنتج في الأخير ويصنع فُرادة النص واختلافه، ولولاه لكان النص سيتورّط في حتمية التكرار. ويسعف هذا الطرح إلى القول أن النص الروائي تؤسسه بوتقة مفتوحة من المرجعيات بالاستناد على التأويل والاحتمالات التي يصنعها القارئ.

إن علاقة النص بالمتلقي علاقة جدلية، فمنذ إعلان "رولان بارت (ROLAND Barthes) عن موت المؤلف وإقصائه بعد عملية إنتاج الفهم؛ أصبح للقارئ سلطة التأويل ووضع خانات الاحتمالات، بل أصبح منتجا ثانيا للنص من خلال تعدد تأويلاته وتكثيف معناه، فيولد من رماد الكاتب قارئ مشحون بدلالات جديدة بين النص الإبداعي والنص التأويلي، وهذا الانصهار يولد طاقة تعبيرية وتخيلية جديدة تضفي وتبلي بلاءً حسنا للنص ويصبح أكثر جمالا.

(1) عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص409.

«هناك ثلاث مناهج نقدية اهتمت بالقارئ والقراءة، وأما "البنيوية" التي نادى ممثلها بموت المؤلف وأعلنت عن ولادة القارئ الذي يصنع معنى النص، ونظرية التلقي عند النقاد الألمان ممن نادوا بجماليات القراءة وآلياتها وعلى رأسهم ياوس وأيزر، والتفكيكية التي ندّدت بتعدد القراءات حسب القراء حتى يمكن القول إن كل قراءة تختلف عن سابقتها»[1] وهذا ما جعل القارئ يحاول أن يتملّص من فخ التأويل، فنجده غالبا ما يقحم نفسه في شباك التأويلات وتعدد القراءات لتلك الرموز والشفرات والمرجعيات التي يقدمها له الخطاب الأدبي، وبهذا يسعى التأويل إلى توسيع نطاق دائرة الفهم والاستيعاب، لتتشكل في الأخير علاقة جدلية بين النص والقارئ، ويصبح التأويل مطية لبلوغ المرجعيات واختراقها وإعادة بناءها وهيكلتها من جديد، وبهذا يكون للقراءة والتأويل دور مهم في برمجة المرجعيات وإعادة صياغتها وتشكيلها.

كما نجد بعض المناهج النقدية التي تروج لفكرة مفادها انقطاع النص عن مؤلفه وعن القارئ أيضا، ويعتبر الناقد "بول ريكور" واحد من هؤلاء الذين أقروا بمبدأ المباعدة وانقطاع النص عن الكاتب وحتى القارئ، واتفق الكاتب "عبد الرحمان التمارة" مع "ريكور" في هذه المسألة معتبرا أن النص الروائي نص يتناسخ باستمرار قابل للتكاثر والإنتاج، واصفا أن «النص الأدبي هو نموذج المباعدة في التواصل »[2] فكلما ابتعد النص عن الكاتب كلما زادت فرص التفاعل وزادة احتمالات التأويل وملء الفراغات والهوامش «فما يجعلنا نتواصل في البعد هو النص غير المحدود الذي لم يعد ينتمي لا إلى كاتبه ولا إلى قارئه»[3] وهو بهذا يولي اهتماما خاصا بالهيرومنطيقا أو التفسيرية في فهم النص وإعادة صياغته.

---

(1) محمد عزام، التلقي والتأويل "بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، (ط 1)، 2007، ص29.

(2) عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص57.

(3) بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر:محمد برادة، حان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، (ط 1)، 2001، 77.

وبهذا التباعد المشدود بين فاصلتي (النص) و(القارئ) يحين دور التفسير وفسح فضاء خاص وواسع لتحديد المرجعيات شريطة أن لا تنحاز وتبتعد عن الهدف الذي جاءت من أجله الرواية والرسالة التي تريد تقديمها الكاتب، أي «مراعاة الخصائص الدلالية والجمالية للتخييل الروائي »[1] والمرجعية قد تتصل بالنص اتصالا مباشرا وقد تتحرر منه وتتجاوزه إلى دلالات أخرى وسياقات خارج نصية.

كما أضاف **عبد الرحمان التمارة** أن مرجعية النص الروائي «تتجلى ممتلكة لخصائص ذاتية لا يشترط توفرها في غيرها من النصوص الأدبية الأخرى، كما تظهر مرجعية خاصة في كل نص روائي لأجل تأسيس التمايز بين النصوص الروائية مما يفسح المجال لهيمنة مرجعية معينة في كل نص روائي»[2] وبهذا يصبح لكل عمل إبداعي خصائصه ومميزاته التي تصنع الفارق بين النصوص الأدبية الأخرى، ومما يسمح ويفسح المجال أكثر لتعدّد المرجعيات واختلافها، فكل كاتب يبني إمبراطوريته الروائية بالشكل الذي يراها ملائما وبالمرجعية التي يراها تتقارب ورؤيته الفنية والجمالية، مركزا على البنية المساهمة في تأسيس مرجعيته، وذلك باعتبارها عنصرا تكوينيا للنص.

واستنادا على ما تم تقديمه، يمكن أن نستقر على لفظة واحدة في هذه الدراسة وهي لفظة مرجعية باعتبارها أكثر المصطلحات تداولا لدى الدارسين والباحثين وبخاصة في المجال الروائي وذلك لعدة أسباب والتي من بينها:

- كلمة "مرجعية" منسوبة ومشتقة بصفة مباشرة وصريحة لكلمة رَجَعَ رُجُوعاً مَرجِعاً، وهي الصيغ المتداولة لمفهوم الرجوع والعودة لأصل الشيء، ومرتبطة بدلالتها المعنوية والثقافية، وامتدادها من الأصل الاشتقاقي لفعل (رَجَعَ) وهذا ما أكَّدَهُ الباحث "حسام الخطيب".

(1) عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص58.

(2)عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص58.

- أنه وبالرغم من وجود عده صيغ مختلفة وأخرى متقاربة لهذا المصطلح الذي جرّ معه العديد من المصطلحات المجاورة لمعناه، تبقى كلمة "المرجع" ومنها "المرجعية" الأكثر ورودا وتداولا في الكتابات الثقافية والنقدية العربية.
- أن العمل الإبداعي بشكل عام والروائي بشكل خاص، تلتوي حول أعناقه مرجعيات مختلفة ومتباينة، وأن عملية بنائه تتطلب بالضرورة استدعاء مجالات مختلفة على حسب حاجة الكاتب إليها والتي تكون غالبا بصور متفاوتة.

وهكذا استقر اللفظ رسميا على لفظة مرجعية واعتمادها مصطلحا نقديا متداولا في الدراسات الأدبية.

الفصل الأول:

المرجعية الفكرية في رواية هلابيل

إذا ما انطلقنا من مسلمة أن الأدب فعل لغوي في شكله العام والشائع؛ فليس من الممكن تجاوز فعله الأيديولوجي الذي يلعبه مع كل الأجناس الأدبية، إذ يعدُّ الجنس الروائي أكثر الأجناس الأدبية استحضارا للأنساق الفكرية والأيديولوجية، فبيْنَ الفلسفة والأدب افتتان مشترك فكلاهما يتوقان لبلوغ الحقيقة ومكاشفة النفس البشرية الغامضة

«ومادة الفلسفة إذن هي قضايا الإنسان، وعملية التجريد التي تمارسها الفلسفة لوقائع النفس والتاريخ والوجود والمجتمع، وُضعت لتكشف عن تركيبه الديناميكي، وهذه هي عليّة الأدب ؛ إذ يقوم الأديب –وقد تشبع بتأملاته وانفعالاته في الواقع– بانتخاب حدث ما، ولغة بعينها، وكلمات بعينها، ويكثفها جميعا في إطار تركيبي مجازي، بحيث يصبح العمل الأدبي في كثافته الجمالية تلك نموذجا رمزيا لموقف الكاتب الفلسفي».[1]

يُعنى هذا المبحث من هذه الأ طروحة بدراسة وتحليل الأبعاد الوجودية في الرواية من خلال الكشف عمّا تطرحه شخصياتها الرئيسة من تساؤلات على غرار سؤال الموت والحياة والحرية والجبرية والبحث عن الحقيقة ...، وما إليه من ا لانشغالات التي طالت أفكار الكاتب والتي حاول تجسيدها وفق مرجعياته المتنوعة المتوفرة في النص.

وإذا ما حصرنا مرجعية الكاتب الفكرية، لوجدناها لا تخلو من الفلسفة الوجودية بحيث عمد على استثمار أفكار وفلسفات الفلاسفة الوجوديين وتبنّي آراءهم خاصة فيما يتعلق بمسائل الحياة والموت، الانهمام بالذات، القلق، العبث..، وغيرها من القضايا التي عنتها الوجودية بالبحث والمساءلة.

اهتمت الفلسفة الوجودية بالإنسان، وضمته إلى كيانها وتصدت لأجله كل الفلسفات والنظريات العقلية التي سبقتها واتهمتها بالبرود والجفاف، وأنها مقطوعة الصلة بالتجربة الحية المعيشة للإنسان،«والوجوديون من بين أكثر الفلاسفة المعاصرين اهتماما بمشكلة

(1) منى طلبة، تجليات الذات على مرآة الكتابة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السابع عشر، العدد(01)، ص500.

الإنسان وقد انصرفوا عن دراسة الكون، وتنكروا لكل قانون علمي، مكتفين بدراسة الإنسان ووصف حريته والتحسر على مصيره، وساعدهم في ذلك الإنسان نفسه حين أدرك أن وجوده مخاطرة ويجب أن يتصدى له»[1]

وقبل الغوص في غمار الأبعاد الفكرية الوجودية في مدونة البحث، لابد من ضبط مفاهيمي لأبرز وأهم المصطلحات الفلسفية، وكذا الإشارة إلى أهم مؤسسي هذا التيار الفكري المتشعب، ومما جاء في أمهات الكتب في هذا المضمار، وما تواترته الفلسفة من الكتب اليونانية لأشهر فلاسفتها.

1- نشأة الفلسفة الوجودية:

إن المتتبع للفكر الإنساني على مرّ أزمنته وعصوره، لابدّ له أن يقف على حقيقة مفادها أن الفلسفة الوجودية قديمة بقدمه ، فقد «اتخذ سقراط لنفسه شعار (...)، **أعرف نفسك** (...)، ولقد قيل أن **(سقراط-Socrate 399ق.م)**، أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، ولكن من الحق أن يقال (...) إنه على العكس رفع الإنسان إلى السماء، حين دعاه لأن يتعرّف على نفسه فـأوت بها في معراج جديد من التقدم »[2] فمعرفة النفس البشرية، من أصعب المعارف التي قد يواجهها الإنسان في حياته، وفي نفس الوقت هي من أسمى الغايات في معرفة الذات.

وسقراط في شعاره هذا، يحث الإنسان على أن يعتكف بنفسه، ويغوص فيها ليتعرف أكثر على حدودها وقدراتها، ومن ثمة يحدّد ماهيتها ، «ولذلك يرى بعض المؤرخين أن الوجودية قد بدأت بسقراط وبمحاولاته تشخيص المشاكل الفلسفية، ويجعل الفلسفة تتجه إلى الإنسان نفسه، وليس إلى العالم الخارجي، فسقراط قد حول الفلسفة من

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، (د ط)، (د س)، ص10.

(2) محمد سعيد العشماوي، تاريخ الوجودية في الفكر البشري ، دار الوطن العربي، بيروت، لبنان، (ط3)، 1984، ص56.

القوى الكونية والبحث في كل ما ليس إنسانيًا، وجعلها تتجه إلى الإنسان ومنه إلى ما عداه من الكائنات والأشياء»[1]

وبهذا تكون الفلسفة الوجودية بمفهومها المعاصر، مدينة للمعلم الأول "سقراط" وإلى الفلسفة التقليدية التي أسهمت بشكل واضح في رسم معالمها وتحديد خطواتها إلى أن أصبحت منهجا قائما بذاته.

فبالرغم من أن الوجودية هي تيار فلسفي ينتمي إلى العصور الحديثة، فإننا يمكن أن نتعقب جذورها إلى فترات بعيدة في تاريخ الفلسفة، خاصة في المحاولات التي قام بها الإنسان قبل ظهور الفلسفة لكي يصل إلى فهم ذاته فقد أظهرت الفلسفة الوجودية اتجاهها للذهن وطريقته في التفكير فهي قديمة قدم الوجود البشري نفسه[2]

إذن فالفلسفة الوجودية مرتبطة بالتفكير البشري، أي أنها متصلة بالوجود البشري منذ بدايته الأولى، "ويمكن أن نتعقب جذور هذه القصة (...) إلى المرحلة الأسطورية في التفكير، ولقد ظل موضوع الأساطير وتفسيرها يطرق باب عددٍ كبير من الباحثين من "شلنج" و "تستراوس" حتى "كاسيرويونج" وبلتمان وإلياد وكثيرين غيرهم[3]

وتعتبر الأسطورة أول محاولة للإنسان في التعبير عن وجوده عن طريق الإبداع وتوضع تفسيرات للظواهر الطبيعية والغيبيات، فهي «وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعًا فكريًا (...) فهي عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، والغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي»[4]

(1) أنيس منصور، مقالات عن الوجودية، دار نهضة مصر، الجيزة، مصر، (ط9)، 2010، ص22.
(2) ينظر، جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1982، ص89.
(3) ينظر، المرجع نفسه، ص39.
(4) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص02.

ولما كانت أهم مظاهر الفلسفة الوجودية المعاصرة متمثلة في القلق والخوف والرغبة في البحث عن الحقيقة ؛ فإن الأسطورة كذلك نمت من خلال هذه المظاهر التي ظلت تطارد العقل البشري الأول، وبهذا تشترك الفلسفة الوجودية والأسطورة في أهم النقاط التي جاء بها التيار الوجودي بمفهومه المعاصر.

فالفلسفة الوجودية تشكلت بتفاعل تلك الترسبات الفكرية التي خلفها الإنسان الأول، ويمكن اعتبار الأسطورة والخرافة هي أولى خربشات الفكر الوجودي في طبيعته المعاصرة، من خلال محاولات الأسطورة في ترجمة أفكار الإنسان وتخيلاته على أرضية الوجود، وجعْلِ كل ما هو ما ورائي وغير منطقي موجودًا في حدود اعتقاده، كشكل من أشكال التعبير والتفسير لتلك الظواهر الطبيعية والكونية والميتافيزيقية على نحو ما اصطلح عليه بالأسطورة، التي حاولت استيعاب هذا الكون بظواهره وموجوداته.

ويجدر بنا الإشارة إلى نقطة مهمة والمتمثلة في وجه التشابه بين غاية الفلسفة وماهيتها في مرحلتها الأولى والمتمثلة في البحث عن الحقيقة من خلال التأمل والتساؤل..، وبين سعي الأسطورة في وضع تفسيرات يمتزج فيها الفني بالعقلي بوضعها إجابات وفرضيات حول الاستفهامات التي غالبا ما تطرحها والتي في مقدمتها على وجه الخصوص:«ما هو الإنسان؟ ولماذا وجد على ظهر الأرض؟ وما موقفه من العالم؟ و ما هي غاية وجوده..؟ كل هذه الأسئلة أثارها العقل البشري في كل زمان ومكان، فالسؤال الفلسفي إذا يضع السائل نفسه موضع السؤال، فإنه يجعل من الفلسفة كلها تساؤلا للإنسان عن الإنسان»[1]

وكان ثالوث " الطبيعة والله والإنسان "، أكثر المواضيع التي بحث عنها الإنسان البدائي، فتعسّر عليه بلوغ إجاباتها في أن يعطي تفسيرات ويملئ فراغات ويجيب عن استفهامات ظلت تطارده منذ وجوده الأزلي.

(1)زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص05.

ففي العصر الهوميري، أنشد هوميروس ملحمة المعروفة باسم الإلياذة [*]، فمثلت أحلام الإغريق وآمالهم، كما تضمن قيمهم الاجتماعية ومثلهم العليا ، حتى صار كتابا مقدسًا يحفظُه الجميع ويرون فيه أسس العلم وأصل الذات [1]

والجدير بالذكر أن السعي وراء معرفة الوجود خلال الحقبة الإغريقية، هو وليد لفهم خاطئ لهذا الكون، خصوصا فيما عُرف بتعدّد الآلهة واختصاص كل منها بأمر معين، كآلهة الجمال، وآلهة الحكمة، وآلهة الحرب والحب، ومن زاوية أخرى يمكن اعتبار تلك الاعتقادات الإغريقية، كنقطة تحسب لهم لا عليهم، وذلك في تفسيرهم الإبداعي لمعرفة حقيقة تركيبة هذا الكون، وبهذا يمكن أن نعتبر تلك الأزمنة أرض اً وقف عليها تفكير الإنسان المعاصر، واعتبرها كمرجع أوّل لإنسان بدائي حاول تفسير الموجودات المحيطة به على نحو إبداعي فني أسطوري ، «فالحياة تعبير الخالق.. والوجود تعبير الحياة.. والإبداع تعبير الوجود»[2]

وما الوجود إلا سيلان الوعي المستمر على مدى الأحداث في إدراك واقعي لها، فذات الإنسان الحية تسفر عن نفسها طاقة طاقة، وشيئا فشيئا، في محاولة لتحقيق هدفه في امتصاصه لرحيق الكون، هذا الهدف الذي يختلف من شخص لآخر، ومن وجودٍ إلى وجود، فتظهر مع كل حال بصورة ت غير الثانية [3] وهذا ما فسّره لنا السّلم الزمني منذ الخطيئة الأولى لسيّدنا آدم وأمّنا حواء، اللذان يعتبران أصل الوجود في هذا الوجود.

(*)الإلياذة: أو الإلياس نسبة يونانية إلى إليون عاصمة بلاد الطرواد، وضعها هوميروس على أساس بسيط وبناها على موضوع واحد وهو "غيظ آخيل أو احتدامه" وقد شملت حرب طروادة، وقد خلد "هوميروس" ذكراها باقتطاع شذرة منها موضوعا له. (ينظر، هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، كلمات، القاهرة، مصر، 2011، ص31)

(1) ينظر، سعيد العشماوي، تاريخ الوجودية في الفكر البشري، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص152.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص151.

2- أنواع الفلسفة الوجودية وأبرز روادها:

تعتبر الفلسفة الوجودية من أحدث الفلسفات التي عرفها القرن الماضي، فلقيت رواجا واسع الأفق في العالم وذلك لمبادئها وأهدافها التي جاءت خصيصا للبحث في الذات الإنسانية وإبراز قيمة هذا الموجود البشري، كما أدى ذلك القلق الوجودي الذي ظل يطارد الإنسان الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية إلى إعادة التفكير في واقع الإنسانية الذي عرف حالة من الضياع لما أسفرت عليه الحروب المتتالية، فكانت نقطة بداية وتحول كبيرين في مسار الفلسفة والإنسان.

قسم بعض المهتمين الفلسفة الوجودية الحديثة إلى:[1]

أ - **الوجودية المسيحية** ويمثلها: "**كيركجورد**"**SOREN Kierkegaard** المسيحي، ومفادها أن قلق الإنسان يزول بالإيمان بالله تعالى، وقد مثل هذا التصوّر و هذه الوجودية إحدى المراحل التي مرّت بالمفاهيم الأوروبية.

ب - **الوجودية الإلحادية** ويمثلها الفيلسوفان: "مارتين **هيدجر**" **MARTIN Heidegge** و"جون بول **سارتر**"**(Jean-Paul Sartre)**، ومفادها أن الإنسان له مطلق الحرية في اختيار ما يريده ويوجده مما يترتب عليه قلقه ويأسه.

وبهذا تكون الفلسفة الوجودية قد انقسمت إلى وجوديتين، كل واحدة منها ركزت على نقاط معينة، مما أدى ذلك الانقسام إلى الاختلاف، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود أوجه التلاقي بين الوجوديتين، وفي مقدمتها البحث عن الإنسان.

- **فلسفة جان بول سارتر (1905-1974) فيلسوف الوجودية الملحدة:**

تقترن الوجودية في أذهان عامة الناس، باسم الفيلسوف والكاتب القصصي والمسرحي

(1)غالب بن علي عواجي، المذاهب الفكرية المعاصرة، المكتبة العصرية الذهبية، جدة، الرياض، (ط 1)، 2006، (ج1)، ص859.

والناقد الفرنسي " **جان بول سارتر**، فكان أشجع الفلاسفة الوجوديين في استخلاص النتائج الفكرية التي تمسّ معتقدات الناس ومذاهبهم، ثم صياغة هذه النتائج في عبارات ملتهبة متحدية في كثير من الأحيان، وهيأ جو فرنسا غداة الحرب العالمية الثانية، لإشعال النار الكامنة في هذه العبارات [1]

ومن المعروف أيضا أن "سارتر" حاول أن يروّج المذهب الوجودي من خلال الأعمال الفنية الأدبية الإبداعية، فنشر هذا المذهب في المسرحيات والقصص والمقالات وغيرها «وقد استغل صيته السياسي وشهرته النقدية وأسلوبه الساحر (...) في فرض مذهبه الوجودي على الناس فرضًا»[2]

استقى "سارتر" فلسفته الوجودية، من الفيلسوف الألماني "هيدجر" والذي كان له الفضل عليه في صياغتها صياغة جديدة في قمة الرّوعة، فاستخرج على إثرها وجهات نظر جديدة، فاقت ما قدمه "هيدجر" في تحليله لهذا المذهب.

وقد اشتهر "سارتر"، «بدعوته إلى الوجودية، ولصقت به هذه الشهرة حتى اقترن اسم كليهما بالآخر، فطغت شهرته بذلك على كثير من دعاة الوجودية»[3]

فكان "سارتر" من دعاة الوجودية الملحدة، والتي لم يكن الانتشار والشهرة إلا لهذا القسم من الوجودية، في مقابل نظيرتها الوجودية المؤمنة.

أغنى سارتر أصحاب العقائد الدينية الذين يفتشون في التيار الوجودي لديهن على نصب التفتيش، عندما أسمى تياره "الوجودية الملحدة"، يقول سارتر في هذا: "هناك فلسفتان للوجودية (...) وليست فلسفة واحدة(...) هناك الوجوديون المسيحيون وعلى

(1) ينظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص261.

(2) مصطفى علوش، الوجودية في الميزان، مجلة رسالة الإمام، كلية علوم الدين، جامعة الأزهر، إصدار المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، (ع4)، أغسطس 1985، ص54.

(3)المرجع نفسه، ص03.

رأسهم " جابرييل مارسل" و"يسبرز" وهناك الوجوديون الملحدون وعلى رأسهم "هيدجر" والوجوديون الفرنسيون وأنا»[1]

وبهذا يكون "سارتر" قد أقر وصنف طبيعة فلسفته، والتي اعتبرها فلسفة وجودية إلحادية بالدرجة الأولى ، كما أقام فلسفته الإلحادية على نوعين وهما: الوجود في ذاته، والوجود لذاته.

-النوع الأول: الوجود في ذاته

أي وجود الأشياء الخارجية، والشيء الموجود في الخارج هو موجود "في ذاته (...) في عالم الواقع لا في التصورات الذهنية (...) فهو كائن بالفعل لا بالقوة (...)، أي لا يحتمل الواقع الذي وُجد فيه، فلا يمكن أن يكون على خلاف ذلك، إذ تمثلت فيه ماهيته كاملة[2]

والمقصود بالوجود في ذاته، هو الوجود غير الواعين وهو وجود الأشياء أي الوجود المادي، وهو وجود العالم، بمعنى كل الموجودات الصلبة والمادية المحسوسة، وهو وجود متضمن قائم بذاته ومستقل بنفسه، لا يتصف بصفة المخلوقية، والمقصود إذن هو الوجود الخارجي أي كل ما يحيط بنا، ويدركه العقل الإنساني، وهو وجود ثابت ومتطابق تمامًا مع ذاته.

وهذا النوع من الوجود، موجود بنفسه، ولا خالق لهُ، وبهذا ينفي وجود الله تعالى بسبب إلحاده، -تعالى وعلى عمّا يقولون علي كبيرًا- وتتفق الفلسفة الوجودية إلى حدٍّ ما مع الفلسفة المادية، التي تدّعى أن:«الوجود لله منحصر في الوجود المادين وأنه ليس وراء

(1) جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفنى، دار المصرية، مصرن القاهرة (ط 1)، 1964، ص11.

(2) ينظر: جان بول سارتر، الوجود والعدم، تر عبد الرحمن بدوي، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1966، ص363.

هذا الوجود المادي وما ظهر فيه (...) وجود آخر لموجودٍ ذي قوة وهمية وسلطان فهو فوق الخلائق»[1]

كما يزعم فريق هذا الاتجاه –أي أصحاب الفلسفة المادية–، أن الأشياء توجد أولاً، ثم تضع أفكار وتحدد ماهيتها بأحكام ذاتية غير موضوعية، ويسلّم هؤلاء بمطلق ما جاءت به نظرية **لافوازيه (ANTOINE Lavoisier)**[*] في الكيمياء والتي تنصّ على أنه : «لا يخلق شيء من العدم، ولا يعدم شيء، وإنما هي تحولات من مادة لمادة، أو من مادة لطاقة، أو من طاقة لطاقة، أو من طاقة لمادة»[2] والمتأمل في هذه النظرية التي جاء بها لافوازييه، يجدها تختصُّ في مجالٍ معين غير منطقي أن تكون قاعدةً عامة تطبق على كل موجود على هذا الوجود، وإلاّ ستكون هذه النظرية غير علمية وغير استقرائية.

وبعد التعريف لمعنى الوجود في ذاته، ننتقل إلى الجزء الثاني من الوجود عند سارتر وهو:

–النوع الثاني: الوجود لذاته

وهو نوع آخر من الوجود، أي وجود الأشياء في الشعور، وهو ما يعبر عنه في الفلسفة القديمة "الوجود الذهني"(...) وأطلق عليه سارتر على هذا النوع من الوجود عنوان الوجود لذاته؛ «أي أنه موجود في الشعور ليحقق نفسه، ليحقق ذاته فقط، لا ليحقق ماهية أخرى خارجة عنه (...) قِوامه النزوع المستمر نحو المستقبل، والتن صّل المستمر من الماهية»[3]

والمقصود هنا أن الشعور أو الوعي، منظور إليه في ذاته، وكأنه في حالة وحدة وانعزال، وهو انعدام للوجود في ذاته بمعنى: «أن يوجد الإنسان بكل ما فيه من إنسانية

(1) عبد الرحمن حن حبنكة الميداني، كواشف زيوف في المذاهب الفكرية المعاصرة، دار القلم، دمشق، سوريا، (ط 2)، 1991، ص510.

(*) أنطون لافوازييه ، كيميائي فرنسي، (1743–1794)، ويعتبر مؤسس الكيمياء الحديثة.

(2) عبد الرحمن حنحبكنة الميداني، كواشف زيوف في المذاهب الفكرية المعاصرة، ص 510.

(3) جان بول سارتر، الوجود والعدم، ص363.

بمعنى أن يتجاوز وجود الأشياء، والوجود المادي بوجه عام وهو الذات، أو الذاتية ومتضمن في كل معرفة»[1]

ف الوجود الإنساني، ذلك الوجود الذي له كل الحرية في اختيار ماهيته، وتحديد شخصيته، حتى إن اقتضى الأمر إلى إعادة تشكيلها من جديد. وبالتالي سيستلزم عليه التعبير عن ذاته فلا يمكن له أن يبقى على حقيقة ثابتة وواحدة، فهو كائن ديناميكي وزئبقي، غير مستقل على حال ثابتة، فليست لهُ ماهية مطلقة، فالوجود الإنساني يقتضي التغيير وعدم الاستقرار على حالةٍ واحدة بمعنى ال تغير المستمر وتجنب النماذج المتكررة للإنسان.

وهذا الوجود متعلق بالبشر دون سواهم، فالإنسان عندما يشعر بعدم الراحة والقلق، يغرق في شكوكه ، وهو ما قد يُسبّب له فراغًا روحيًا، وما سيؤدي به حتمًا إلى الشعور بالقلق الوجودي، وأنه موجود في هذا العالم وفي هذه الحياة عبثًا..، فالإنسان على حد رأي سارتر موجود في هذا العالم عن طريق الصدفة، فيقوم الإنسان بتحقيق ذاته من خلال تحديد ماهيته أولاً، وتحقيق طموحاته على أرض الواقع ومن هنا تنشأ العلاقة بين الآن والآخر.

يرى "سارتر" أ نّ الوجود يكون من خلال الجزم، بأن الوجود سابق عن الماهية، حيث أعطى سارتر مثالاً عن هذا من خلال المحاضرة التي ألقاها بعنوان: **"الوجودية نزعة إنسانية"** يقول: «إننا نعني أن الإنسان يوجد أولاً، ثم يتعرف إلى نفسه، ويحتك بالعالم الخارجي، فتكون له صفاته، ويختار لنفسه صفاتً هي التي تحددهُ، فإن لم يكن

(1) جون بول سارتر، الوجود والعدم، ص05.

للإنسان في البداية صفات محددة، فذلك لأنه قد بدأ من الصفر، بدأ ولم يكن شيئا، وهو لن يكون شيئا إلا بعد ذلك، ولن يكون سوى ما قدّره لنفسه»[1]

وبهذا يكون سارتر قد ألغى أي وجود مسبق لهذا الوجود، بمعنى نفي الذّات الإلهية، باعتباره أن الإنسان لهُ كامل الحرية في الاختيار والوقوع في الخطأ، فليس من الضروري أن تكون البنىَ التحتية هي المتحكمة دائما في البِنىَ الفوقية، «فالإنسان ليس سوى ما يصنعه هو بنفسه، وهذا هو المبدأ الأول من مبادئ اللاوجودية»[2]

وبهذا يصبح الإنسان بمعزل عن كل ما هو عقائدي، و أن ينسف القوالب الجاهزة الموروثة سلفًا، بمعنى أن يخلق محيطًا خاصًا به، وه ذا نفيٌ لكل إيمان أو رؤية كونية يقول في هذا: «وهكذا لا يكون للإنسانية شيء اسمه الطبيعة البشرية، لأنه لا يوجد الرّب الذي تمثل وجود هذه الطبيعة وحققها لكل فرد طبقًا للفكرة المسبقة التي لديه عن كل شيء»[3]

وبهذا نكون قد استخلصنا أهم ما جاءت به فلسفة جان بول سارتر الوجودية التي كانت تدعو إلى "الحرية وغلى المسؤولية في الاتجاه المقابل يقول: «أنا مسؤول عن كل شيء ومسؤوليتي عن الحرب المشتعلة هي من العمق كما لو أني أعلنتها أنا شخصيا وصغتها بنفسي»[4]

(1) جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص14.
(2) المرجع نفسه، ص14.
(3) المرجع نفسه، ص14.
(4) جان بول سارتر، الوجود والعدم ص76.

وتعتبر رواية **الغثيان** "لسارتر" والتي ترجمها إلى العربية "سهيل إدريس" من أهم الأعمال الفنية المجسدة للفكر الوجودي الأوربي، «فمثلت الوجودية أحسن تمثيل، مما جعلها بذلك مفتاحًا لفكره وكامل منهجه»[1]

ومن خلال هذه الرواية والتي أراد "سارتر" من خلالها أن يقول: كل إنسان لا يسلم منه أي إنسان وجد على هذه الأرض، فالغثيان هو قدر هذا الإنسان الوجودي، فهو في متاهة الحياة يعيش تحت إرهاب غثيانه المحتوم عليه.

وأجمع رواد المنهج الوجودي إلى تقسيم الفلسفة الوجودية لنوعين[2]:

- وجود خارجي: وهو عبارة عن كون الشيء في الأعيان، وهو الوجود المادي المحسوس المرئي لدى سائر الموجودات.
- وجود ذهني: ويكون في الأذهان، وهو الوجود العقلي أو المنطقي الداخلي والمتمثل في الأفكار والأحاسيس.

إذن فالوجود مقترن بالحياة الواقعية، منها ماهو موجود في الواقع كالجبال والبحار والكائنات الحية..، ومنها ما هو موجود عقلي منطقي يتسم به الإنسان أكثر من سواه، وبهذا تصبح الماهيات حقيقة داخل الأذهان.

وبهذا تكون الفلسفة الوجودية قد انقسمت إلى وجوديتين، كل واحدة منها ركزت على نقاط معينة، والانقسام أدى في النهاية إلى الاختلاف في بعض النقاط، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود أوجه تلاقي بينهما والذي تمثل أساسا في مُكاشفة الذات الإنسانية والرغبة في تحريرها وإعطائها فرصة جديدة للبدء من جديد.

(1) موريس كرانستون، سارتر بين الفلسفة والأدب، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، (د.س)، ص50.

(2) ينظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982، ج 2، ص558.

إلا أن السارد في رواية هلابيل، اتكأ على نوع من ممارسة هذه الفلسفة، وهي فلسفة سارتر الوجودية، وهو ما فسرته حوارات شخصياته وأفعالها القائمة على بنودها.

3-تجليات الفلسفة الوجودية في الرواية:

تتكئ الرواية على مرجعيات متنوعة، من صوفية وتاريخية وفلسفية وأسطورية وغيرها، وهو دليل عن رغبة الروائي في تقوية ترسانته السردية بالبلاغات والآليات الجمالية والفنية وتقديمها للقارئ، إذ نجده أثّث نصّه بأدوات لغوية لها إستراتيجياتها، والتي خضعت بدورها لمجموعة من التحويلات المركبة والتي حاول "سمير قسيمي" تركيبها من جديد بطريقة فنية جميلة، و غالبا ما نجده يلجأ إلى الجمع بين المتناقضات كالحياة والموت؛ الأمل والقلق؛ الحب والكراهية، الشك واليقين، ولعل هذه الآلية هي منهجه في الإبداع الأدبي وفي منطق التفكير لديه، وهو ما لحظناه في أعماله الروائية التي سبقت هلابيل ولحقتها مثل رواية "الماشاء" التي تعتبر تكملة لرواية "هلابيل"، و"يوم رائع للموت"، "حب في خريف مائل"، رواية "الحماقة كما لم يروها أحد من قبل" وغيرها من الأعمال الروائية السابقة واللاحقة لما ذكرناه.

فمقصديّة التأليف لديه تقوم على قاعدة مركبة تأبى الاستقرار على نسق معين أو موضوع مستقل، ومردُّ ذلك يدل على مساءلته للوضع العام للإنسان ابتداءً بتاريخه وصولا إلى نفسه واستشراف مآل هذا الكائن المتحوّر باستمرار، كل هذا جعلنا نقف أمام فوهة مفتوحة من الأسئلة المستبطنة، والتي من بينها:

- ما أهم الأبعاد الوجودية المتمثلة في الرواية؟

- وهل تحققت فعلا الممارسات الوجودية وكذا الجمالية من خلال البنية الفكرية للشخصيات في رواية هلابيل؟

من الملاحظ أن شخصيات "هلابيل" متأهلة دوما للتحوير والتغيير، فالطريقة التي أنتج بها الكاتب شخصياته لا تظهر لدى القارئ إلا من خلال محاورتها والتعمق في استفهاماتها، والاستعانة بسلالم طويلة لبلوغ سقفها ومعرفة كيفية تشكيل الوعي لديها، بوصفها عناصر أساسية تخدم فكره، فالأبطال الوجوديون ليسوا على قدر كبير من الشجاعة والقداسة، بل هم شخصيات بشرية عادية نتعاطف معها ونتأثر بها، ونستجيب لها، وليس من الضروري للقارئ أن يجتاز نفس الأزمات الوجودية التي مرّت بها، ومع ذلك لن يجد أدنى صعوبة في أن يلمس ما في تصرفات تلك الشخصيات من صدق وأمانة وواقعية.

أما المرتكزات المحورية للوجودية فتظهر في أنماط متباينة نمسك بها أحيانا وتفلت منا أحيانا أخرى، إلا أننا سنحاول الربط بين أفكار الكاتب التي قد تبدو متباينة ظاهريا، إلا أن النواة الأساسية لها، مثّلت نقطة التقاء وتجاوب؛ أي بمثابة إشعاع وتلاقي في الوقت نفسه، والتي من خلالها يمكن تحسس واستيعاب الأفكار والأيديولوجيات من خلال الشخصيات والأحداث الواقعة في الرواية، والتي ظهرت ابتداءً بفعل الموت وفق المنظور الوجودي.

1.3 -الموت الوجودي وسيكولوجية الرجل الزومبي:

جاء في اللسان أن كلمة "موت" مشتقة من الفعل مَاتَ يَمُوتُ مَوتاً، «ورجل ميِّتٌ ومَيْتٌ، وقيل الميْتُ الذي مَاتَ، والمَيّتُ والمَائِتُ الذي لم يَمُتْ بعد (...) والموت خلق من خلق الله تعالى، والموت والموتان ضد الحياة »[1]، ويتضمن هذا التعريف دلالة الاضمحلال والفناء والتلاشي، فالموت هو ضد الحياة ونهايتها والانقطاع عنها وانفصال الروح عن الجسد.

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد6، مادة (موت)، ص4294.

ويُعرّف الموت على أنه «فساد المزاج وقصور الجسم عن الانفعال للنفس لعدم الحس والحركة فهو تغير فيزيولوجي ناتج عن خلل يعطّل وظائف الجسم المادي، فينقطع بذلك تيار التواصل بين الرّوح الأثيرية والجسد »[1] مما يترتب عنه غياب التفاعل الطبيعي للجسم حسا وحركة.

يتدفق الموت بشكلٍ مهيمنٍ في مساحة المتن الرّوائي لدرجة أنه تحول إلى نقطة ارتكاز السّرد والمدار الذي تبنى عليه حبكته، فهو تصوير لرؤية الكتاب العدمية، فتجربة الموت عند الكتاب المعاصرين تجسيد لحالات الموت المادّي والمعنوي حسبهم.

إذ حضر الموت في رواية "هلابيل" وقُدّم كوجبة باردة سهلة الاقتناء وحققها مع العديد من الشخصيات الروائية التي عاشت هذه التجربة الخاصة على اختلاف أسباب الموت وحيثياته، إلاّ أنه كان حدثا مميزا مع شخصية "قدّور" بالذات، فاستثمره الكاتب كرافد فكري وجمالي في آن واحد، فغذّى النص ومدّه بدلالات مكثفة فمنحها ثراءً فنيا وموضوعاتيا، كيف لا وهو الظاهرة الوجودية الوحيدة التي أثيرت حولها التساؤلات في شتى الميادين؛ دينية، علمية،أدبية، فلسفية..، كلٌّ نظّر للموت بطريقته ووسائله الخاصة به.

وأول صدام وضعنا أمامه "سمير قسيمي" في مدونته كان مع شخصية "قدور فرّاش ولد بلقاسم"، إذ من خلاله تشكلت لدينا صورة جزئية لمعالم الممارسة الوجودية في رواية "هلابيل"، من خلال عرضه لحوار داخلي لقدور يتجاذب فيه ويتنافر وهو في نعشه يمارس آخر عملية تفكير بينه وبين ذاته.

فلم يمنعه الموت من التوقف عن إعمال عقله ونبش ذاكرته التي كانت تستجيب لفعل الاسترجاع والتذكر أكثر مما كانت عليه وهو على قيد الحياة، يقول في موضع من

(1) أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تح: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (دط)، (دس)، ص30.

الرواية «غريب أن أتذكر هذه الأشياء، حتى أنه من الغريب أن أتذكر أشياء في ذلك العمر وذاكرتي لم تتشكل بعد، ولكنني وأنا ميت أسترجع الأشياء في حياتي وكأنني أشاهد فيلما أنا بطله»[1]

أخذ "قدور" يستجمع كل ماضيه ويحصر تاريخه الطويل ويستجمع ذاته ويختصر زمنه وكأنه سيولد من جديد، إذا كان الزمان ملازما للوجود، فالوجود الإنساني وجود زماني بامتياز، والزمان يُدرك ويستعاد بالذاكرة، فلا وجود يقع خارج الزمان؛ فالزمان ديمومة ومشابهة كما هو تبدّل وصيرورة[2]، فأخذ الروائي ينسج متخيله السردي في قالب تشويقي مثير، شدّ به ذهن القارئ وفضوله ودفعه لفتح نوافذ سرية بداخله، لتقف أمامنا عشرات الأسئلة في طابور تنتظر دورها للرد عليها وإشفاء رغبتها الملحة على الجواب، ومما جاء في مطلعها: كيف لميت أن يتحدث ويسرد شريط حياته به ذه الطريقة الدقيقة والمفصلة للحظة بداية الحياة ونهايتها؟

من خلال تتبعنا للمسار السيكولوجي لشخصية قدور، لفتت انتبهنا نقطة مهمة أضاءت من حولنا الغموض الذي كان يخيّم على ه ذه الشخصية، فالروائي حاول تجسيد فكرة عميقة وهي إثبات غياب تحكم الوعي الفردي لدى "قدور"، من خلال تصويره كجثة زومبية [*] لا هي حية ولا ميتة كل ما تفعله المشي بخطوات متثاقلة كجسد بلا

(1) سمير قسيمي، رواية هلابيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2013، ص16.

(2) ينظر، علي حرب، لعبة المعنى، فصول في نقد الإنسان، دار مدارك، الطبعة الأولى، 2012، ص 86/85.

(*) **الرجل الزومبي«zombie man»**، شخصية أسطورية تنتمي لفصيلة الموتى الأحياء ظهر المصطلح لأول مرة عند ديانة القودو والمعتقدات الأفريقية والأمريكية الأخرى، كما يستخدم في الفلكلور الشعبي الأوروبي والأمريكي، كما تم تطبيق المصطلح فعليا في السينيما مع فيلم "ليلة الموتى الأحياء" لجورج رومير سنة (1968)وهو الجثة التي خرجت من القبر تتكلم وتتصرف تحت تأثير السحر الأسود م شخص آخر يحركها عن بعد، لا يملك الزومبي أي أفكار تنبع من إرادته الحرة أو تفكيره الواعي، نقلا عن موقع: https://www.popmatters.com/159439-legacy-of-the-living-dead-2495844721.html ,THE ZOMBIFICATION FAMILY TREE: LEGACY OF THE LIVING DEAD, BY J.C. MACEK, 14 JUNE 2014

روح، تحكمها أيادٍ خارجية تضغط على جهاز التحكم عن بعد حتى تسيّر اتجاهاتها وتتحكم في تصرّفاتها، وابتدأت أساسا بسيطرة أَخيه "السايح" الذي كلفه بمهمة سريّة انتهت بمقتله جرّاء تعرضه للرّجم على يد جماعة الشيخ "النوي بن عباد" بسبب اقتحامه لدار "البراني" وأخذ ما فيها من مخطوط يعود لملايين السنين، والذي قام بترجمته جده الفرنسي "سيباستيان دي لاكروا" ، فكان تمرّده وفضوله في الاكتشاف، ضريبة موته ونهاية مساره في متاهة وجوده، بسبب توقه وولعه الشديد لمعرفة الحقيقة التي حمل عبئها عن أخيه "السايح" حتى ينفض غبار التاريخ المطموس.

كما وجدنا "قدور" نادرا ما يتواصل مع باقي شخصيات الرواية، حتى أن حواراته بالكاد تظهر في جنبات هذه الرواية، في حين رأيناه أكثر تألقا وحضورا وهو في فضاء رحم والدته أو في نعشه، وهنا ملمح من الروائي بأنه أراد أن يجعل النقيض سبيلا لفهم معنى الأشياء، فأحيانا لا ندرك معنى الحياة إلا عندما ننقطع عنها وعندها سنتواصل بشكل كلي مع ذواتنا إذا ما اعتبرنا الموت فرصة جديدة يقدمها للإنسان المتشبث بحياته.

في مغامرة سردية فريدة، جعلنا الروائي نعيش تجربة الموت والذي من خلاله ارتسمت لدينا صورة جزئية لمعالم الموت والتوقف نسبيا عن الحياة، تلك الحياة التي رأى أنها هي من تفصل الروح عن الجسد وليس الموت كما يراها الكاتب الفرنسي **بولفاليري (Paul Valéry)**.

فبالرغم من الإمكانية البالغة الخصوصية له ذه التجربة التي يفتقدها الإنسان الحي، إلا أن الروائي قام بإقحامنا وجعلنا نشترك ونتقاسم موت قدور ونعيش معه كواليس موته، يقول في موضع من الرواية: «حين شاهدتهم واقفين حولي لم أدرك أنّي مِتُّ منذ ساعة، فذكريات لحظاتي الأخيرة انمحت وهم حولي واقفون، سمعت نحيبًا وأصوات مبحوحة بالكاد فهمت منها ما حدث..، كنت واقفا قبلهم منذ عام أمام قبر أمي أستمع

لدعاء الإمام وجميع إخوتي حزانى، أما أنا فقد كنت سعيدا لموتها كسعادتي الآن بموتي»[1]

فلا الموت ولا بداية تشكّله وقذفه لهذا العالم، منعاه من فرصة البدء وممارسة غايتة من الوجود، يقول وهو في نعشه يسرد آخر قصة له وهو على خط التماس بين جثته وقبره: «تتساءلون ربما كيف لميت أن يحكي قصته..، قصتي تلك التي بدأت يوم ولدت، أظن يومها لم أحضّر نفسي للخروج إلى هذا العالم أو للدخول إليه ولكن الطبيب أجبرني على ذلك، خيرها بين حياتها وحياتي فاختارت حياتي ولكن أبي اختارها هي وأذن للطبيب أن يخرجني، أما أنا فلم أختر أي شيء، أُجبرت على الخروج إلى هذا العالم وعلى دخول سجنه بتهمة خطورتي على حياة من منحتني الحياة، كنت متهما بقتل أمي رغم براءتي»[2]

إن هذا المونولوج الداخلي القلق لشخصية الرجل الزومبي، والمعروض في شكل مواجهة وحوار ،أسّس لفعل الرفض وعدم الخضوع الذي يُعتبر سمة وجودية، فكان يريد أن يهتدي لوجوده بنفسه وأن يكون موجودا بالنسبة إلى نفسه لا كما يريده الآخرين، فبالرغم من تواجده في عتمة رحم أمه، إلا أن ذلك لم يمنعه من ممارسة فعل الرفض الذي شكل ملمحا لشخصيته المتفرّدة، يقول في هذا : «خروجي إلى الحياة لم يكن سهلا ولا برغبتي، أحببت رحم أمي»[3]

فتشبّثه بعالم رحم والدته والذي كان أول عالم يصطدم به وأحبه ورأى فيه حياةً وكياناً وجودياً يسمح له أن يعيشه داخله، بل ويتجاوزه ويتعرف على كل ما يجري خارجه، فكانت له القابلية والقدرة على عيش حياتين متعارضتين لا تتشابهان في شيء، بدليل

(1) الرواية، ص13.

(2) المرجع نفسه ص13-14.

(3) المرجع نفسه، ص13-14.

معرفته بقرار والدته وتلبية الطبيب لرغبتها، وكرهه لوالده الذي كان سببا في تشكله وإرغامه على المجيء مما ولّد في قرارة نفسه عقدة أوديبية لم تفارقه مدى حياته، يقول في هذا: «لا أشعر بشيء تجاه هذا الذي قذف بي في رحمها وأرغمني على المجيء»[1]

إلاّ أن عجلة التخييل السردي أبت لرغبة "قدور الجنين"، فصرخة الولادة ليست سوى تعبير عن نوع مبدئي للموت، إنها لحظة انقطاع الحياة المشيمية والانفصال هن عتمة الرحم وسكينته، كما أن إصرار الكاتب على إخراج هذه الشخصية النموذجية من عتمة الرحم إلى نور الوجود، كان مقصودا لتأدية وظيفة حياتية نصّت عليها الفلسفة الوجودية التي ترى أن الوجود سابق للماهية «إننا نعني بذلك أن الإنسان يوجد أوّلا وقبل كل شيء، ويواجه نفسه وينخرط في العالم، ثم يعرف نفسه فيما بعد.

والإنسان كما يراه الوجوديون غير قابل للتعريف، فإن السبب هو في البداية لا شيء، إنه لن يكون شيئا إلا فيما بعد، وعندئذ سوف يكون على نحو ما يصنع من ذاته»[2] فالرّهان الذي وضعه الكاتب على هذه الشخصية بالذات، لم يكن محض صدفة، بل كان فعلا متعمدا لتأدية دور وجودي لم يشأ إعطاءه لباقي الشخصيات الم تناثرة في جنبات هذه الرواية، فرأى أن شخصية "قدور" هي الأجدر والأقوى بتلك المخاطرة، وخروجها إلى الوجود وحده من سيؤكدها.

فالموجود الإنساني يُلقى في العالم دون أن يكون له اختيار في ذلك، وما يلتقي به الموجود الإنساني الملقى في عالمه الخاص؛ هو قدره المحتوم الذي لا حيلة له على دفعه ولا اختيارَ له فيه، فما إن يولد الإنسان حتى يجد أن أباه فلان، وأن أمه فلانة، وأنه ينتمي لدولة كذا، ومن ثم فإن الوجود هناك نفسه، من حيث هو ملقى يسكن في رمية الوجود

(1) الرواية، ص15.

(2) جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1982، ص81.

بوصفها قدره المقدور [1] وهذه أحد أهم النقاط المهمة التي ركّزت عليها الفلسفة الوجودية، كما تطرّق لها الكاتب في العديد من المشاهد التي جسدتها شخصيات الرواية.

«يسهل السفر ليلا، حتى الموت يكون ألطف بالليل» [2] «أما أنا فكنت سعيدا بموتها..، كسعادتي الآن بموتي» [3]

إن الموت في رواية هلابيل مُؤسَّس وفق أرضية عبثية، معروض كصفقة مربحة إذ جعل الروائي جبرية الموت حدث لابد من وقوعه ومعايشته، كما جعل من جثث شخصياته، زومبيات تعيش حالة نشوة وسعادة غامرة وهي في نعشها، فتكون في حالة التحام تام وتواصل كلّي مع ذواتها، فلا أحد له إمكانية التغلغل في الموجود الإنساني سوى نفسه، وبالتالي فإن بوح قدور واعترافه بلطافة الموت وسعادته به، أمر طبيعي لشخص مشبع بالحس الوجودي.

فالموت هو حالة بزوغ النفس هرم الانفرادية والالتحام بالآنية بصورة يصعب اجتثاثها كما التمسنا في مفارقة "قدور" للحياة كأنها نهايته المريحة، فبعد سنين الألم والمعاناة أخذ "قدور" حصته أخيرا من السعادة وانتهت حياته بالموت السعيد [*] كما يصطلح عليه الفلاسفة.

والوجوديون يرون أن الموت ممارسة استثنائية للوجود البشري وبما أن الفلسفة الوجودية فلسفة تفاؤلية نابضة بالحياة، انعكس ذلك إيجابا على رؤيتهم للموت الذي يستقبلونه بحفاوة وحب تماما كما كانوا قبل حدوثه ، ففي قلق الموت مع ذلك شعور

(1) ينظر، جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر، الوجود والموجود، دار التنوير، (د ط)، 2009، ص109.

(2) الرواية، ص15.

(3) المرجع نفسه، ص15.

(*) **الموت السعيد: Euthanasia** مصطلح فلسفي يطلق على الموت الطبيعي الذي يتم بدون ألم أو الموت المعجل الذي يمكن إحداثه بوسائل غير مؤلمة، أو الموت الذي يضع حدا لحياة مفعمة بالألم والشقاء (ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط)، 1982، ص441).

بالطمأنينة لأن الموت سيكون من حيث كونه انقطاعا إلا أنه تلاقي وتواصل أقصى مع الذات ولهذا نجده متضارب بين قطبين اثنين قلق وطمأنينة[1]

وهذا ما يخالف الاعتقاد الذي يرى في الموت انتهاء وفناء وعدم ؛ فالوجود الإنساني لا يلتقي بالموت في نهاية حياته، وإنما الموت طريقة للوجود تتكفل بالإنسان حالما يوجد فبمجرد أن يأتي الإنسان إلى الحياة يكون في الحال شيخا مستوفيا ليموت[2]

كما قد يسعنا التأويل على أن "قسيمي" حاول تكريس فلسفة سقراط حين قال: «أن نتفلسف معناه أن نتعلّم كيف نموت »[3] فراح يمرّن شخصياته على لعبة الموت وجعله يحاصرهم في كل زاوية، معتبرا الحياة نفسها طابور من الميتات المتتالية بدءا برحلات السايح إلى تيندوف والتي تعرّض على إثرها للعديد من المجازفات التي كان من المُحتمل أن تودي بحياته، وصولا عند أخيه "قدور" والذي لم يكن أكثر حظا من "السايح"، فكل شيء مآله النهاية والطي في سجل النسيان.

أثبتت شخصيات "قسيمي" أنها في استقبال دائم للموت، ذلك الحدث الخصوصي للغاية، لأن الموت فعالية قوية للكشف عن كلية الموجود الإنساني بوصفه وجودا لم يعد؛ أي لم يعد بعد في العالم، لكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن الموت يعني الخروج من العالم، بل يعني فَقْدُ الوجود في العالم [4] ومواصلة تلك الممارسة الوجودية التي لطالما أصرّ عليها الروائي منذ بداية روايته.

(1) ينظر، عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، بيروت، لبنان، (ط3)، 1973، ص176.
(2) ينظر، جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر، الوجود والموجود، ص186.
(3) سعيد ناشيد، التداوي بالفلسفة، دار التنوير، تونس، (ط1)، 2018، ص107.
(4) ينظر، جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر، الوجود والموجود، ص185.

2.3- الشخصية الروائية بين حرية الاختيار وجبرية الاضطرار:

مما شدّ انتباهنا في هذه الرواية منذ صفحاتها الأولى، متلازمة الموت والاختيار، الموت باعتباره القدر والمآل الذي لابد للإنسان وسائر الموجودات أن تقع في حتميته، - في قوله عز وجل في هذا السياق {كلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانْ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلَالِ وَالإِكْرَام}[1]- والاختيار كونه ملازمٌ لحرية الإنسان، وهما موضوع شائع في أوساط الفلسفات القديمة والحديثة خاصة في فلسفة الأخلاق تحت ما يعرف بحرية الإرادة بين الحتمية والاختيار.

وإذا ما أزحنا زاوية النظر قليلا إزاء المساءلة السيميائية لدلالة الأسماء، نجد أنّ تعالق اسم "قدور" بدلالات سيمائية قد تحيلنا كذلك إلى مرجعية فلسفية، تتجه إلى دلالة القدر والجبر وهي ضد الحرية وهذا ما سنعرج إليه فيما يلي.

ومن أبرز الأسئلة التي طرحتها الفلسفة التقليدية أنها ابتدأت أساسا بسؤال الوجود ومسألة الحرية والجبرية كأحد الأسئلة الجوهرية الشائكة التي طرحها فلاسفة عدة، وهو ما نجده عند المعلم الأول "سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو" وغير هؤلاء، مثل "كانط" و"هيجل" وسبينوزا"...

إلا أن البحث في تضاعيف هذا الكم من الطروحات والآراء لدى الفلاسفة إزاء ماهية الحرية، يجعل الباحث عن ماهيتها يدرك بأنها ليست بالأمر الهيّن نظرا لاختلاف مرجعياتها ومنطلقاتها والرؤية التي حُدّدت من أجلها، كونها تمتد إلى حقول معرفية مختلفة، فلسفية وأخلاقية اجتماعية وسياسية..، ومن هنا فهي تستحق التحليل والتعمق والتشعب لأكثر من اتجاه.

(1) سورة الرحمان، الآية 26-27.

ولعل أبسط تعريفات الحرية أنها «الانعتاق من العبودية والاستبداد والأسر والسجن والاستغلال، مثلما تعني غياب القهر والجبر والإرغام في الفعل أو الاختيار أو القرار» [1]، أو هي «حالة ذلك الذي يفعل ما يشاء وليس كما يريده شخص آخر سواه؛ إنها غياب إكراه خارجي» [2] إلا أن التحرر من الأغلال لا يعني دائما أننا نفعل ما نشاء فعله، فوجودنا يقتضي علينا التحلي بروح المسؤولية سواء عن أنفسنا أو عن الإنسانية جمعاء وهو ما نصت عليه فلسفة "سارتر" إزاء رؤيته للحرية.

3.3 -تعالق أسماء العلم في الرواية بحتمية الجبرية والحرية:

يحدّثنا الناقد **سعيد ناشيد** في كتابه **التداوي بالفلسفة** عن مسألة الرضا بالقدر كمفهوم فلسفي، معتبرا أنه ثمة زمن بمقدور الإنسان مقاومة القَدَر، وثمة زمن لن تساير فيه الريح اتجاه السفينة، وعن هذه الجدلية القائمة بين التسيير والتخيير، يخبرنا "سعيد ناشيد" مستشهدا بالفيلسوف الرواقي "زينون" حين صوّر مشهد القدر «في صورة كلب مربوط بالحبل إلى عربة تتحرّك بسرعة متصاعدة، ففي البداية فإن الكلب سيقاوم الجذب ويرفض الانجرار وسيحاول الانعتاق، لكنّه ما إن يدرك بأن الطوق محكم حتى يكون عليه أن يحدد خياره بسرعة، إما أن يساير اتجاه العربة حفاظا على ما بقي من كبريائه، أو سيجد نفسه مجرورا بنحو مؤلم ومهين، وهكذا هو حال الإنسان إزاء القدر الذي لا يقدر على ردّه»[3]

فالصورة واضحة والمغزى مفهوم، فمهما حاول الإنسان مقاومة القدر والسير عكس تياره، إلا أن لحظة ولادة حتمية القدر ستظهر، وتصبح فيها مقاومة القدر مجرد وهم وإرهاق للنفس وإذلال لها، وسينجر الإنسان مُنَكّلًا به في أروقة الحياة القاسية التي أرغمته

(1) برهان شاوي، وهم الحرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2012، ص13.

(2) أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، (ط 2)، 2001، المجلد 1، ص760.

(3) سعيد ناشيد، التداوي بالفلسفة، ص 76.

وقذفت به سلفا ليعيش –مُكرها أو محبا– فيها، وهو ما صوّره "سمير قسيمي" أيضا مع إحدى شخصياته التي سنقف عندها لاحقا.

وردت في الرواية العديد من المحطات حول ما يعرف بالحرية والجبرية عن الحياة الإنسانية، وغالبا ما تطرح شخصيات الرواية على غرار شخصية "قدور"الاستفهام التالي: هل الإنسان مسيّر أم مخير؟ يقول "قدور" بنبرة حسرة وعدم رضا «فأسمتني انتقاما لها قدور، حاولت أمي أن تعارض بنبرة أخرى ولكن أبي سبقها بقبوله، وصرت أنا قدور..، قدور فراش ولد بلقاسم»[1]

والحقيقة أن إجبار والدة "قدور" على الاختيار هو حرمانها من ممارسة حريتها بمجرّد تدخل أطراف خارجية أجبرتها على التقيد والاختيار بين ولادة ابنها أو إنهاء حياتها التي ارتبطت بوجوده.

إن وضع أسماء الشخصيات في الرواية يتم وفق اختيار وحرص شديدين من طرف الروائي الذي يحرص على انتقاءها بما يتلاءم ومسارها المفعل لأحداث الرواية، «فيعمد على منحها اسما معيّنا، ويحوّلها من النكرة إلى المعرفة، ويميّزها عن بقية الشخصيات ويمكن أن يعدّ الاسم الأول أول مؤشرات هويتها، لأن أسماء العلم في الأدب تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها في الحياة الاجتماعية، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لشخص فردي وهذه الوظيفة لم تترسّخ مع الأدب إلا مع ظهور الرواية»[2]

فوضع أسماء تلك الكائنات الحية التي لا أحشاء لها على حد تعبير "بول فاليري" أمر يتم التحقيق فيه مسبقا، إذ يسعى صانعها وهو قيد رسم مسارها وحواراتها أن تكون منسجمة ومتناسبة، وهو بهذا الفعل يسلّم بمطلق ما جاءت به القواعد اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذن فهو يتحدّد بكونه

(1) الرواية، ص13.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص36

اعتباطيا [1] ولكن هذا لا يعني أن نلغي درجات التفاوت والاختلاف الذي قد يطال أسماء الشخصيات وحركة أفعالها ولهذا من الضروري أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع أو يركب الأسماء على شخصياته.

جعل الروائي "قدور فراش" في موضع مقايضة وتساؤل حول قدره، وحالة السخط والتذمّر من اسمه الذي أظهر استياءه منه، فقدرُ هذه الشخصية محسوم قبل ولادته، فلم يختر اسمه ولا والديه ولا مدينته ولا مذهبه، وهذا ما جعلنا نتخبط في هذه الرواية الهلامية، فإذا نصت الوجودية على أن وجود الإنسان يسبق ماهيته، فلماذا تعمد الروائي تسمية هذه الشخصية "بقدور"؟

فمن جهة نجد أن دلالة اسمه تدل على القُدرة والقوة والاستطاعة في الفعل والعيش كقول ابن منظور: «والاقْتِدَارُ عَلَى الشيء القُدرَة عليه، والقُدْرَةُ مصدر قولِكَ قَدَرَ عَلَى الشّيء قُدرَةً، أي مَلَكَهُ، فَهوَ قَادِرٌ وَقَدِيرٌ »[2] وهذا عند حصره في صيغة اسم المبالغة (فعّول)، ومن جهة أخرى نجده يدل على الرضوخ والاستسلام للقضاء والقدر،إذا ما تتبعنا الجذر اللغوي لاسم قدور الذي يعود في أصله إلى الفعل (قَدَر) أي جبرية الفعل وهو ما سلم به اللسان «يُقال الإله كذا تقديرا، وإذا وافق الشيءُ الشيءَ قُلتَ: جاءه قدرُهُ، والقَدْرُ والقَدَرُ القضاء والحُكمُ»[3].

ويعتبر اسم "قدور" من الأسماء التقليدية في الثقافة الشعبية الجزائرية، وكثيرا ما نجد أسلافنا يسمون أولادهم بأسماء لها علاقة بالفضاء المكاني أو النظام القبلي السائد كاسم "أحمد القسنطيني، عبد القادر الجزائري، مراد القبائلي، الطيب العقبي" أو حتى بعاهات جسدية "العايب، لعور، لطرش" وغيرها..، وكثيرا ما نتصادف مع أسماء في الثقافة

(1) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1990، ص 247.
(2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد5، مادة (قَدَرَ)، ص3545.
(3) المرجع نفسه، ص3545.

الجزائرية تحتكر على منطقة دون سواها من المناطق الأخرى كاسم "هواري في الغرب الجزائري، سيدعلي، بوعلام في العاصمة، ماسينيسا والكاهنة وكسيلة" في بلاد القبائل وعند الأمازيغ عموما.

كما تروي النساء اللواتي لم يتوفقن في إنجاب الذكر أنهن يتوجهن –جهلا– إلى تسمية آخر البنات باسم (حدّة) حتى يحدَّ عنهن إنجاب البنات دون الذكور، أو اسم (الخامسة) والتي يقصد بها أصابع اليد الخمسة لرد أعين الحاسدين وصرفها عنهن وعن أطفالهن –حسب زعمهم–

إذن يمكن الاستناد على أن الإنسان التقليدي أدرك مدى تعالق الأسماء بالشخص أو ربما تغيير قدره وإبعاد الأذى عنه، أو اقتداءً بالأسلاف الذين صنعوا بطولات سجلتها ذاكرتهم الجمعية فأصبحوا يتغنون بهم ويورّثون أسماءهم اقتداءً بهم.

فإذا ما نظرنا إلى الحالة الاجتماعية لشخصية "قدور" نجد أن اسمه يتعالق مجددا مع طبيعة عمله «واشتغل قدّور عتالا في سوق باش جراح، فلم يكن يرى نفسه يصلح لشيء آخر »[1]، فانتخاب الكاتب لهذا النوع من الأعمال دلالة جديدة على قُدرة هذه الشخصية على التحمّل وحمل أعباء الحياة والوجود، فكان يحمل على ظهره كل الأوزان الثقيلة عن التجار والزبائن، «فيكتريه أصحاب الخضر والسمك، أو يستأجرونه أصحاب الشاحنات لنقل السلع من وإلى داخل السوق...، لم يكن يهمه ما يجنيه بقدر ما كان مشغولا بإجهاد نفسه حتى يعود إلى المنزل متعبا ليأكل وينام، ليتحايل على وساوس الليل بالنوم»[2]

كما تحتاج طبيعة هذا النوع من العمل قوة بدنية وقدرة وطاقة واسعة على الصبر والتحمّل، وغالبا ما يكون ممتهنوا هذه المهنة حكماء لهم تجارب عديدة ومتنوعة في

(1) الرواية، ص100.

(2) المرجع نفسه، ص107.

الحياة، يرون العالم بمنظور مختلف يشعرون بثقل الحياة كما يشعرون تماما بثقل الحمولة التي من على ظهورهم، وبهذا أخذت شخصيته بعداً الفيزيولوجياً ودلالةً شعبية أيضا.

كما كان للروائي حرية انتقاء الأسماء فلم يكن مضطرا لوضع أسماء معينة لشخصياته فبإمكانه إلحاقها بصفات مشبهة تدل عليها، فمثلا مع شخصية قدور كان بإمكانه تسميته (العتّال) عِوض (قدور)، ولكن الروائي أدرك مدى أهمية الأسماء في صناعة الدلالة وملء بياضات السرد في ذهن القارئ، وهو ما أكد عليه المحللين البنيويين وأصرّوا على إرفاق الشخصية باسم يميّزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص بها [1]

وإذا ما نظرنا إلى شخصية قدور من زاويتها السيكولوجية والنفسية، وجدناه أكثر عزلة وانطواءً من الشخصيات الأخرى، بدليل تفضيله السجن الانفرادي وبقاءه منعزلا عن بقية المسجونين، فكان انطوائه بمعزل عن بقية المسجونين يشعره بنشوة روحية وعقلية وهو داخل زنزانته الانفرادية تلك، وبالرغم ما تلقاه من عذاب وقذارة داخلها، رغم علمه المسبق أن مكوثه مع المسجونين سيكون أقل عذابا ووحشة، يعترف بهذا معبّرا «كنت أشعر في كل مرة أدخل الحبس الانفرادي بالراحة، أجدني مجبرا على التأمل»[2]

واستنادا على أن العزلة مظهر وجودي وارتباط بالذات بعد التحرر من كل ارتباط خارجي لها، كما أنها ظاهرة اجتماعية وجودية تفترض الشعور بالذات الأخرى، وأكثر أشكال العزلة هي ما تعانيه وسط المجتمع في العالم الموضوعي واتصال الأنا به، والعالم الموضوعي لا يحل مشكلة العزلة لأن الاتصال يحدث كل يوم، ولكنه يضاعف من عزلة

(1) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1990، ص 248/247.
(2) الرواية، ص43.

الإنسان أكثر من أن يخففها، والعزلة لا يمكن التغلب عليها إلا في المستوى الوجودي بالتقاء الأنا مع الأنا الأخرى[1]

فتصبح تلك الذات بذلك هي الأنا الفردية والجمعية في الآن ذاته، ليتشكل إنسان واع بذاته، على اعتبار أن الوعي هو حالة من حالات الشعور بالذات من خلال فعل التأمل الباطني أو الذاتي، فكانت شخصية "قدور" تجسّد عملية التواصل الكلي مع الأنا الفردية، فوجد في عزلته سبيلا إلى ذاته، يتضاءل العالم أمام عينيه ويضع نفسه وجها لوجه أمام قوته الباطنية وهو في أقصى لحظات الشعور بالذات.

وقد ربطنا هذه المعطيات وحصرناها في زاوية سيميائية، فاختيار الروائي لاسم "قدور" وحده دون لواحق معه لم يكن محض صدفة أيضا، «فعرض الاسم منفردا دون لواحق أخرى تبدو فيه الشخصية وكأنها معزولة عن كل القرائن التي تسهم في تحديد ملامحها الخاصة، لكنها ما تلبث أن تتضح بتواتر الحكي»[2]

فلا عجب إذا ما اصطدمنا بانفصامات غير معلّله مع هذه الشخصية بالذات، هذه الشخصية المتضاربة المنشطرة إلى ثنائيات متعاكسة، فلا هو حي ولا هو ميت، لا هو خاضع وراض بقدره، ولا هو متمرد مستقل بذاته، حقيقة جعلنا الروائي ونحن نتبع سبر أغوار هذه الشخصية في موضع اضطراب وحيرة، ننتظر بكل شوق ولهفة مصيرها والسر الذي حملته معها.

مما قد يصعب على أي باحث الفصل في البعد الفلسفي للرواية ومن ثم الوقوف على أيديولوجية محددة أو طريقة معينة في ممارسة فعل التفلسف لدى شخصيات "سمير

(1) ينظر، نيقولاي بيرديائف، العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، (دط) 1960، ص118.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت،(ط 1)، 2005، ص36.

قسيمي"، ومن هنا صعب علينا الفصل أيضا في مطلقية عنوان الدراسة، وحصر زاويتها في قالب مرجعي واحد نظرا لتعدد الأفكار وتناقضها أحيانا.

إن المتتبع لمسار الفلسفة الوجودية، لابد له وأن يتصادف مع منطلقاتها الأولى والسبب الوجيه لظهورها والتي بدأت أساسا عند تأزم الإنسان بعد الحربين العالميتين والمآل الذي وصل إليه جرّاء ما حدث، كما أن الفلاسفة الوجوديين جعلوا من هاته الأسئلة اللّبنة الرئيسية في طرحهم لفلسفتهم وهو طرح سؤال اختيار الإنسان وقلقه من اختياراته ومسؤوليته إزاءها، وليس في الوجود إنسان لم يذعن لحكم الاختيار والاضطرار.

الحقيقة أننا لا نملك صلاحية الاختيار، والدلائل على هذا لا حصر لها، فلا نملك اختيار أسمائنا ولا الزمان الذي وجدنا فيه، ولا خيار لنا بعائلاتنا ولا مذاهبنا، ومهما ادعى الإنسان أنه يملك زعامة اختيار قدره ومصيره، إلا أن ذلك سيفلت من بين يديه باستمرار، وسيقع أمام حتمية الاضطرار، تماما مثلما حدث مع "قدور" الذي أبان عن تضمره واستيائه من والده ومن اسمه، وحتى من خروجه إلى الوجود الذي سبقته في ذلك أيضا رغبة والدته التي كانت في موضع اختيار بين حياتها وحياة جنينها الأمر الذي انتهى باختيارها لولادة طفلها "قدور".

ويُعيد الزمن نفسه مع جبرية الفعل بدخول "قدور" السجن وهو في عمر الزهور بتهمة قتله لزميله في الصف يقول وروحه تفيض ألما «ومثلما زجت بي أمي إلى الحياة، زجوا بي هم إلى السجن»[1]، وبالتالي فالحديث عن الاضطرارية التي وقع فيها "قدور" والتي لم يكن يملك خيار صدها وصرفها عنه، تجعلنا ندرك– افتراضا– أن الاختيار قد يكون أقل تواجدا من الاضطرار، وإنما تصرفنا قوانين مرتبة نعرفها ومصادفات واتفاقات ربما كانت تسير على قوانين لا نعرفها، ولسنا نقصد بالاختيار الحرية الضئيلة التي نستطيع معها

(1) الرواية، ص38.

السير إلى اليمين لا إلى اليسار، ونأكل صنفا دون آخر، بل نقصد مجموع القوة المصرفة للحياة والمتسلطة على هامة الحرية الجزئية. [1]

غالبا ما نجد شخصيات "هلابيل" تطرح هذه القضايا بنبرة استفهام وحيرة، راغبةً بإلحاح شديد بلوغ الإجابة عنها وهو ما جسّدته صراحة شخصية "نوى" عشيقة "السايح" أخ "قدور" وحبيبة "قدور" وذكراه الجميلة والتي كانت أكثر وضوحا في مكاشفة نفسها من خلال عرضها لقضايا شائكة، تقول بنبرة استنكار «أليس هذا حالنا جميعا! أحقا نملك مثلما نزعم خياراتنا؟ نبدأ حياتنا دون خيار وتنتهي دون أن نرغب في نهايتها، نعيش بأسماء لم نخترها وبعائلة فرضت علينا، حتى أجسادنا التي نقضي فيها أعمارنا لا تكون أبدا باختياراتنا، أليس الخيار في نهاية المطاف مجرد وهم خلقناه لنعطي حياتنا أي طعم؟ أليس سراب نتبعه أملا في النجاة، أملا في حياة أفضل دائما مما هي عليه فعلا؟» [2]

يحاول الروائي توجيه الكاميرا إلى دواخل الشخصيات واستغوار أعماقها مجددا، لإثبات قناعته الثابتة بالنسبة لمسألة الحرية المسلوبة من شخصياته، والتي تعبر أيضا عن وجهة نظره منها، وهذه المرة مع "السايح" وهو يتجادل مع عشيقته "نوى" حول جدلية "العقاب والحساب"، « كان السايح مدركا لهذا الوهم لذلك لم يكن مؤمنا بالعقاب أو الجزاء. كان يقول معلقا كلما جادلته: عقاب؟ على أي شيء نعاقب؟ على أفعال فرضت علينا أم على حياة لم نقررها حقيقة ؟ ثم ما الذي سيُعاقب: جسدي الذي سيأكله الدود ويؤول إلى رماد، أم روحي التي يقال إنها من الله.. أيُعقل أن يعاقب الله نفسه ؟» [3]

(1) ينظر، محمد حسن هيكل، الإيمان والمعرفة والفلسفة، مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 2012، ص84-85.

(2) الرواية، ص105.

(3) المرجع نفسه، ص55.

كان جريئا في السؤال وأجرأ في الإجابة ؛ ومع هذا لم يكن متأكدا من مسلماته، فقرون اليقين التي ورثناها لم تسمح له إلا بالشك ، والشك في شكه من جديد وتوقه الشديد لبلوغ الحقيقة التي أجابت عنها مرارا الرسالات السماوية وبإسهاب، ورغم ذلك لم تكتف شخصيات "هلابيل" بما جاءت به، فلم يكن عقل السايح مبرمجا بمطلق ما جاءت به المسلمات الموروثة، وربما كانت دعوة من الروائي إلى إيقاظنا من حالة التخذير الروحي الذي يطالنا، حتى نتدبر أكثر في هذه القضايا الوجودية التي حصرت الحقيقة في الإطار الإنساني.

فالإنسان قد يعي نفسه، وفي آن الوقت تجده يتوق لإدراك العالم الخارجي الذي ينطوي على الكثير من الظواهر والأشياء التي تقتضي البحث والوقوف مطولا في كومة من الاستفهامات المعقدة، وعلى الأرجح أن "سمير قسيمي" يعي الإجابة عنها خاصة في ما تعلق بحرية الإنسان التي وجد أنه ومنذ ولادته داخل دوامة الحتميات الواقعية التي تلاحقه منذ لحظة الولادة والموت، فنحن فعلا لا نختار أي فعل من الأفعا ل التي تمثل المعالم الكبرى للقضايا المصيرية في لحياة الإنسان.

أبانت زوايا تيار الفلسفة الوجودية في الرواية أن ممارسة الحرية سيبقى مجرد وهم يدّعيه الإنسان، فلا وجود لحرية كاملة مطلقة؛ وأن سعيه وراءها لن يتجاوز إطار حلم ووهم يأمل يوما أن يحققه دون نقص أو تحريف، فإجبار الإنسان على الاختيار يعني حرمانه مجددا من حريتها المسلوبة دوما بسبب الآخرين.

ومجمل ما جاء به هذا المبحث من الأطروحة أن الجنس الروائي أكثر الأجناس الأدبية استحضارا للأنساق الفكرية والأيديولوجية، نظرا للتعالق الشديد بين الفلسفة والأدب فكلاهما يتوقان لبلوغ الحقيقة ومكاشفة النفس البشرية الغامضة ، فقد جعل الروائي من الأنساق والمرجعيات الفكرية والمفاهيم المعرفية مساحة لتجسيد الدلالة الجمالية في

الرواية..، وتعدّ الوجودية أحد أهم فلسفات القرن العشرين والتي جاءت خصيصا لسبر أغوار النفس البشرية الغامضة ومكاشفتها عن طريق الفن والإبداع.

كما تعدّ تجربة الموت في رواية "هلابيل" مؤسسة وفق رؤية فلسفية وجودية، تجعل الميت يصل لمصافّ الفردانية والاتصال الكلي مع الذات الإنسانية.

وغالبا ما يلقى الإنسان حتفه نتيجة استعجاله وتهوّره لمعرفة حقيقة الأشياء، وجسد لنا الروائي نموذجا لهذا التصرّف من خلال شخصية **قدور ولد فراش** الذي كانت له إرادة واعية فلم يهدأ باله إلا عندما اكتشف سرّ المخطوط والذي لقي على إثره حتفه، والغريب في كل هذا أن الروائي صور لنا بشيء من التلميح أن قدور عندما اكتشف الحقيقة ومات من أجلها أصبح أكثر ارتياحا وطمأنينة، حتى وهو في نعشه الذي صور لنا لوحة من أجمل لوحات رواية هلابيل عندما سرد شريط حياته بتقنية "الفلاش باك" فالإنسان قد يعي نفسه ويدرك حقيقتها عندما يخوض تجارب جديدة ومختلفة وخاصة عند بلوغه أعلى مراتب الاتصال الكلي مع الذات.

الفصل الثاني:

المرجعية التاريخية في رواية هلابيل

من الروافد العلمية التي نهل منها النص الروائي مادة "التاريخ"، هـ ذهـ المادة التي شكلت لدى الكثير من الروائيين منبعا ومرجعا مهما ومحوريا لكتاباتهم الأدبية، فأصبحت المكوّن الأساسي في عملية الإنتاج الإبداعي، وهذا التأثر هو نتاج العلاقة الجامعة بين التاريخ والرواية، باعتبارهما فنّين يقومان على آلية السرد.

فتداخل السرد الروائي بالواقع التاريخي أثمر أخيرا السرد التاريخي، هذا الأخير الذي اعتمده الكثير من المبدعين مرجعا ملهما في كتاباتهم الأدبية.

وأدّى هذا التعالق إلى ظهور العديد من المنجزات الفنية التي تعتني بلم شمل التاريخ والسرد الروائي معا، ونذكر منهم مثالا لا حصرا: جورجي زيدان، ستيفن كرين، و ورترسكوت، تولستوي في رائعته "الحرب والسلام"، كل هؤلاء وغيرهم قدموا روائع في الفن السردي التاريخي، بحسب ميولاتهم واتجاهاتهم ومدى إعجابهم وتأثرهم بحقبة زمنية – دون سواها– عرضها التاريخ الإنساني عبر سلمه الزمني ليأخذ منه الكاتب وتخذ منه مرجعيّة يبني على إثرها نصّه في منجز إبداعي ينصهر فيه الواقع التاريخي بالمتخيّل السردي، مما أثمر أخيرا منجزا إبداعيا تراوح بين الحقيقة والخيال.

1 مفهوم التاريخ:

1.1 التاريخ لغة:

ورد مفهوم التأريخ في معجم لسان العرب في مادة (أرّخ)، «والتأريخ: تعريف الوقت، والتوريخ مثله، أرّخَ الكتاب ليوم كذا، وَقَّتهُ، والواو فيه لغة، وزَعَمَ يعقوب أنَّ الوَاوَ بَدَلُ من الهمزة، وقيل إن التَّأْرِيخَ الذي يُؤَرِّخُهُ الناس ليس بعربي محض، وإنّ المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب، وتَأْرِيخُ المسلمين أُرِّخَ من زمن هجرة سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وكُتِبَ في خِلافة عمر رضي الله عنه، فصار تَاريخًا إلى اليوم» [1] وبهذا يكون التأريخ مشتق من كلمة أرّخ بمعنى زمن تدوين الحدث كما ورد في معجم لسان العرب

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 1، مادة (أرخ)، ص58.

ولم يبتعد كثيرا معجم مختار الصحاح في تعريفه لكلمة التأريخ، فجاء في مادة (أرّخ) «التأريخُ والتَّوريخُ، تعريف الوقت، تقول "أَرّخَ" الكتاب بيوم كذا و"رّخَهُ" بمعنى واحد»[1] وبذلك تنصرف لفظة تاريخ في اللغة إلى الدلالة على الوقت والزمن وكل ما يدون من وقائع جرت بالفعل.

2.1- التاريخ اصطلاحا:

يعدّ العلامة "ابن خلدون" أحد العلماء المهمين والسبّاقين لضبط مفهوم وأُسس علم التاريخ، وتعتبر كتبه مرجعا ثريا للباحثين في هذا المضمار، وجاء تعريف علم التاريخ حسب "ابن خلدون" في كتابه "العبر" «إعلم أن فن التاريخ فن عزيز المذهب، جمّ الفوائد شريف الغاية، إذ يوقفنا عند أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنباء في سيرهم والملوك في دولهم.. حتى تتم فائدة الاقتداء لمن ترومه في أحوال الدين والدنيا فهو محتاج إلى مآخذ متعدّدة ومعارف متنوّعة وحسن نظر وتثبيت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبّان به عن المزلّات» [2]

وأكد "ابن خلدون" في كتابه أن التاريخ لا يعتمد فقط على مجرّد النقل الحرفي لأشياء دون أخرى، وأن تغاضي المؤرّخ عن تلك التفاصيل التي تُعنى بحياة الإنسان الاجتماعية وعمرانه وعاداته وسياسته..، قد تُظِلُّ المؤرّخ وتوقعه في زلات التاريخ، «فإذا اعتمد فيها على مجرّد النقل ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمّن فيها من العثور على مزلّة القدم والحيد عن جادة الصدق، وكثيرا ما وقع للمؤرّخين والمفسرين وأيمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع، لاعتمادهم فيها على

(1) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت لبنان (د ط)، 1986، مادة (أرخ)، ص05.

(2) عبد الرحمان بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، مر: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2001، (ج1)، ص13.

مجرّد النقل غثاّ أو سمينا ولم يعرضوها عن أصولها ولا قاسوها بأشباهها ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات، فضلوا عن الحق وتاهوا في بيداء الوهم والغلط، ولاسيما في إحصاء الأعداد من الأموال والعساكر إذا عرضت في الحكايات هي مظنّة الكذب ومطيّة الهذر ولا بدّ من ردّها إلى الأصول وعرضها على القواعد[1]

فمن بين الأخطاء التي قد يقع فيها المؤرخون، تأريخهم لأخبار غير صحيحة وإحصائهم بالزيادة أو النقصان لعدد الجيوش، أو للغنائم، أو السكان أو الأموال، وهذا ما رفضه صراحة "ابن خلدون" كونه يتنافى مع قواعد وأصول علم التاريخ التي يجب أن تأتي بكل ما هو صحيح وواقع بالفعل، فلا مجال للخطأ والتأويل والتشبيه، وهو بهذا يؤكد من جهة أخرى دقّة علم التاريخ ورفضه للنسبية في تدوين ونقل الحقائق التاريخية.

وبهذا يكون "ابن خلدون" من الأوائل الذين لم يكتفوا بتقديم تعريف لعلم التاريخ فحسب؛ بل أسّس لنظرية نقدية له بوضعه شروط علم التاريخ وهفوات المؤرّخ، والكثير من الجوانب المهمة الأخرى التي يستعصي ذكرها كاملة في هذه الفصل.

أما "عبد الله العروي" فقدّم تعريفا للتاريخ بوصفه صناعة وفن لا يتقنه إلا من لديه القدرة والملكة، فهو خاصية لا يمكن أن تتوفر لأيّ كان حيث يورد «فالتاريخ صناعة، والصنائع تتقن بالمحاكاة، فهو معرفة الدقائق والخصائص والمميزات، فإذا درسنا المؤرّخين القدامى فالغاية من ذلك أخذ أمثلة ومقاييس نستخدمها في بحوثنا الحالية»[2]

رأى الكاتب "عبد الله العروي" أنه من المستبعد أن يحدد المؤرّخ نفسه مفهوما للتاريخ ويقف على أن المؤرّخ المحترف يشمئزّ اشمئزازا كبيرا كلّما كُلّم في مسألة مفهوم التاريخ، فهذا من اختصاص الفلاسفة: لماذا اهتم بتأريخ التاريخ "الأسطوغرافيا" بمنهجياته وأصوليّاته، هل يهتم عالم الرياضيات بنشأة مفهوم الدالة ومعنى العدد، يكفيه أن يتدرّب

(1) ينظر، ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ص13.

(2) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ الألفاظ والمذاهب–المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص17.

على تقرير المعادلات [1]،فكل مجال يتقصى موضوعا بعينه، كما أن أهل الاختصاص –حسبه– وجدوا أنفسهم يدرسون تخصصاتهم فحسب، دون النظر والانشغال إلى وضع التعريفات التي قد يجدها بعضهم أمرا غير ضروري على عكس نتائج الأبحاث.

وللتاريخ علاقة وطيدة بالإنسان منذ نشأته الأولى «والحقيقة أنه لا فرق بين التاريخ –الوقائع– والتاريخ –الأخبار–، هذا يعني أن التاريخ لا ينفصل عن الإنسان وبخاصة الإنسان المتخصص الذي نسميه بالمؤرخ، في هذا السياق لا يمكن تقديم التاريخ على المؤرّخ فهما متلازمان» [2] فبداية التاريخ كانت مع ولادة الإنسان، لعلها كانت مع تعلّمه سبل الحكي، فبدأ التاريخ مشافهة وانتهى كتابةً.

كما أن نماذج الشخصية التاريخية في الرواية موجودة سلفًا «وكتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق، لأن الشخصيات في التاريخ لها وجود محدد أو بعبارة أخرى هي معدة سلفا، وكذلك الأحداث التاريخية والزمان والمكان وغيرها، وعلى الفنان أن يصوغها صياغة جديدة، لا أن يعيد كتابة التاريخ وهذا العمل هو الذي يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملا مشروعا» [3] فغالبا ما تكون الشخصيات التاريخية في العمل الفني مجهزة مسبقا، مع إضافة الروائي لمميزات فنية قد يجدها تتلاءم أكثر معها، وهذا ما تحقق فعلا في الرواية.

2 علاقة الرواية بالتاريخ:

من أهم المراجع التي فصَّلَت وأسهبت في طرح مسألة الرواية والتاريخ، مُنجز الكاتب المجري "جورج لوكاتش" إذ يعد أحد أبرز الكتب المهمة في هذا الباب، كما كان لمقدمة المترجم الدكتور "جواد الكاظم"، إثراء آخر وزادٌ معرفي للقارئ العربي الذي لا يزال متعطشا للمراجع الغربية غير المترجمة.

(1) ينظر، عبد الله العروي، مفهوم التاريخ الألفاظ والمذاهب–المفاهيم والأصول–، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص33.

(3) عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، دار المعارف، (ط1)، (د.ت)، ص33.

وما لفت انتباهنا في كتاب الرواية التاريخية **لجورج لوكاتش** مقدمة المترجم التي أثار بها ذهن القارئ وجعله ينتبه لنقاط ربما كان سيغفل عن الإحاطة بها، وتسليط ضوء البحث عليها، ومما ذكر فيها: مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتاريخ بوصفه خلفية الحاضر أو تاريخه، وتُسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلا وصدقا في استجلاء ما حدث في التاريخ، لكن كيف يتأتى لك أن تفعل ذلك؟ أن تفهم التاريخ، ولكن ما هو التاريخ؟ من أين يبدأ ؟ وما هي القوى التي تشارك في صنعه؟ وكيف تصنعه؟ وأي قسط يكون لكل منها في كل ذلك؟ وإذا ما قُيّض للروائي أن يقف على أجوبة هذه الأسئلة، وأن يجمع وقائع الماضي أو مادة روايته المقبلة، أتراه بهذا الأساس وبهذا الركام من المعطيات الكلية قادرا على أن يُعيد في لوحة متناسقة وصادقة تركيب الماضي المتناثر شظايا في كل مكان؟[1]

واختصرت **نضال الشمالي** رؤيتها للرواية التاريخية على «أنها تتبني حكائيا على التاريخ وتقتات عليه وتتشكل منه وتضيف عليه وتختزل منه وتتصرّف فيه، ولكنها ليست تاريخا لانصراف كل لون بما يسر إلى مهامه المتفق عليها أصلا»[2]

إذن يمكن اختصار ما سبق على أن الرواية جاءت لتستثمر من المرجعيات الأخرى، وما استثمار الروائي من التاريخ إلا لتجسيد نظرته والإتيان باستشرافاته لكل ما هو محتمل وما هو موجود في قالب جمالي فني.

فللرواية والتاريخ مادتان لهما أدواتهما ووظيفتهما الخاصة، وعلى الرغم من غائية الرواية والتاريخ المختلفتان نسبيا –نظرا للأدوات التي يملكها كل من المؤرّخ و الروائي– إلا أن نقاط الاشتراك بينهما كثيرة ومتعدّدة، فهما يجتمعان في عدة محطات ابتداءً بآلية القص و الحكي التي يعتمدانها كمادة أولية.

(1) ينظر، جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: د/صالح جواد الكاظم، (د.ب) ط2، 1986، ص07.

(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د ط)، 2006، ص107.

«فالكتابة تصنع التاريخ، وتشكّل به تاريخها الخاص فهي محاكاة له لا في سجلاته المألوفة فحسب، بل المنسية أساسا سبيلها إلى ذلك الذاكرة فضلا عن الحكي الشفوي والمدوّن، فيكون التاريخ بذلك مادة قص وتشكيل لغوي– أدبي، حيث تمتلك المخيلة واللغة الأدبية التاريخ محتوى، وتعيد صياغته وفق متطورات محدّدة يلونها التاريخي والأيديولوجي والرّمزي»[1]

ويذهب **جورج لوكاتش** إلى أن غائية الكتابة الأدبية هي تجسيد وتمثيل لحياة الشعوب داخل حيّز التاريخ «باعتباره حركة واقع موضوعي مرتبط بعلاقة حية مع الحاضر»[2]، فالتاريخ يمثل علامة جمالية بل وإضافة فنّية تزيد من جمالية الفن الروائي، وبفعل هذا التداخل بين التاريخ والرواية ظهر ما يصطلح عليه بإشكالية الرواية والتاريخ فالواقع الأدبي له علاقة مباشرة بحياة الشعوب أو السياق الاجتماعي لتكوّن لاحقا سيرورته التاريخية الخاصة.

وعندما تحدّث"**جورج لوكاتش**" على لسان "**ألفريد دوبلن**" عن هذه الخاصية في كتابه الشهير "الرواية التاريخية"، مانحا الترخيص للإبداع الأدبي بالتصرّف بحرية أمام الوقائع والشخوص والمواقف التاريخية؛ ذاكراً أن الغرض من ذكر تلك الوقائع التاريخية هي إبراز السمات الخاصة لعصر تاريخي ما، فالمعرفة العميقة لحياة الشعوب هي الشرط المسبق للإبداع الأدبي الحقيقي، والابتكار الفني الذي جاء به الروائي البرجوازي تجاوز كثيرا الواقع الموضوعي للشعوب، معتبرا إياه شيء ذاتي يصرفه بشكل اعتباطي عن حقيقة الواقع الوحيدة[3]

(1) بوشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة التبيين، (د،ب)، ع 11، 1أبريل1997، ص185.

(2) المرجع نفسه، ص186.

(3) ينظر، جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص404.

وينحو هذا التقديم أن الكاتب البرجوازي قد يحوّر الحقيقة المطلقة للتاريخ، مبرّرا فعلته على أنها حرية فنية يتدخّل فيها عنصر الخيال ويسيطر على الصورة الجاهزة التي تقدِّمها البيانات التاريخية. وبذلك تصبح مادة التاريخ علامة جمالية، فكل نص أدبي يشكّله سياق (اجتماعي–تاريخي)

1.2 حضور التاريخ في الرواية الغربية:

أما فنيا، فظهرت الرواية التاريخية مع **والتر سكوت walterscott**، ومع مؤلفاته الروائية والمسرحية، بات هذا النوع السردي موجودا فعليا مع مطلع القرن التاسع عشر، وقد عزز لهذا الظهور عدة دوافع ومؤثرات كانت سابقة له، كالحركة الرومنسية والبطولات القومية في أوروبا حينها.

وفي سياق المعنى الاصطلاحي للرواية التاريخية، ظهرت الرواية التاريخية في الغرب في مطلع القرن التاسع عشر مع **والتر سكوت (1771–1832)**، الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلّها في إطار واقعي، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث كبرى اتفق القوم على اعتبارها مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول، وقد تزامن ظهورها مع الحركة الرومنسية التي اهتم أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها لإحياء روح الشعب وإنعاشها [1]

وبتأليف رواية "**إيفانوي**"(Ivanhoé) لمؤلفها **والتر سكوت(Walter Scott)** نبّه الروائي إلى نقطة محورية لخص بها فحوى روايته التي جمع فيها المتخيل بالواقع مستندا بذلك على التاريخ باعتباره رافد معرفي ملهم ليبنى على إثره منجزه الروائي، وهذا ما يتطلب زاداً معرفياً ومسحاً شاملاً لحيثيات الوقائع ولتسهيل عملية انصهار الفن بالتاريخ، فصور الروائي الكثير من ملامح أبطال العصور الوسطى وملك إنجلترا "ريتشارد قلب الأسد"، «وعلى هذا النحو ذكر سكوت في مقدمة روايته **"إيفانوي" (Ivanhoé)**، أنه

(1) ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص210.

بفضل تصويره المتخيل، يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ، الذي يخضع لمصادفات الواقع (...)، وهذا يعني أن كاتب الرواية التاريخية، وإن غلّب الجانب المتخيل على الجانب المرجعي، مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة»[1].

وبهذا التشاكل الإبداعي، يتسنّى للقارئ فرصة إدراك واستيعاب ما وقع في الماضي وما قد سيؤول لاحقا، وعليه «يمكن للرواية أن تغدو أكثر صحة من التاريخ، وإن شئنا قلنا أن الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير» [2] ربما غفلت الكتب والمخطوطات التاريخية عن سرد ووضع مجريات التاريخ عبر صيرورته الزمنية كعملية مسح شامل لوقائعه، إلا أن الإنسان الحديث أدرك تماما أهمية هذا الإجراء المعرفي الذي من شأنه تزويد التاريخ بالحقيقة في بعض المواضع.

كما ساهم المؤرخ وكذا المبدع في ملء استبيانات التاريخ ومد الروائي ساعده للمؤرّخ وأثبت هو الآخر جدارته وكفاءة الرواية في تأريخ وبسط أحداث وحيثيات الإنسان على مرّ أزمنته وعصوره، وقد أدرك الكُتّاب الذين خاضوا غمار هذه التجربة أن الرواية التاريخية مهمة جدا لإيقاظ أمتهم بالفن.

وبهذا؛ تصبح عملية الحكي تاريخا، على اعتبار هذا الأخير يتحول إلى حكاية بمجرّد تناقله عن طريق الحكي أو الكتابة، وعند دخول التخييل في تلك العملية يُضفي على التاريخ جمالا وتميّزا، فيزيد من محور دائرة الحكي، ويضيف بصمات تخييلية تُثمر أخيرا قالبا تاريخيا يتراوح فيه الواقع التاريخي بالتخييل الإبداعي، على أن يتم التفريق والتمييز بين ما هو سردي وما هو إبداعي. فعلى الأجيال التي ترغب في معرفة تاريخها أن تقرأ الرواية وتجعلها مطية ثقافية وإبداعية ليتعرّف على تاريخه وبطولات أمجاد أمته ولينفتح على تاريخ الحضارات الأخرى من العالم.

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص210.

(2) المرجع نفسه، ص210.

والرواية التاريخية من هذا المنطلق أصبحت كالوتر المشدود بين فاصلتين إحداهما الأمانة التاريخية والتي تشترط وتفرض ألا تجافي ما تواضعت واتفقت عليه المخطوطات والمصادر التاريخية على اختلاف الوقائع والأحداث والأماكن وغيرها...، والفاصلة الثانية التي تشد معطيات ومقتضيات الفن السردي في شكله العام والسائد، كالتمحور على شخصية تاريخية أو أكثر والإحاطة بكل شاردة وواردة بشيء من الدقة والتفصيل عن تلك الشخصيات والأحداث.

2.1 -الرواية العربية والتاريخ:

عرف العالم العربي الرواية التاريخية، وتفاعل مع مكوناتها ومعطياتها التي سجلت الحدث التاريخي، وجسدت أدوار شخصيات تاريخية، وقد سطع نجمها بشكل فعليّ مع بزوغ فجر القرن العشرين بحسب ما تقدّمت به المراجع المهتمة بهذا الصرح، كما لا يمكن تجاهل مرحلة النهضة التي كان لها الفضل الكبير لبلوغ هذا النوع الأدبي إلينا.

فقد ظهرت الرواية التاريخية مع بدايات القرن العشرين تقريبا، حيث كانت عملية استنبات الرواية بوصفها جنسا أدبيا شهد محاولات عديدة سعت إلى ترسيخ جذوره وتطويره بما يتلاءم مع الذوق العربي سواء من خلال الترجمة أو التعريب أو الإنشاء..، كما أن هذه المرحلة كانت تشهد بداية نهضة علمية وثقافية في شتى المجالات، وبخاصة في مجال التثقيف العام، فكانت الرواية التاريخية قناة مهمة جذبت العديد من القراء في ذلك الزمان –وحتى اليوم– إلى دائرتها، لاكتساب المعلومات والتعرّف على شخصيات تاريخية أثرت في مسيرة الأمة وحركتها[1]

كما كان لحملة نابليون بونابرت تأثير ضارب لحضور التاريخ في السرد العربي «ولعل حملة نابليون بونابرت أدت إلى تأثيرات تاريخية مباشرة على الوضع السياسي ثم على المجتمع البشري شمل الوطن العربي المسيطر عليه من قبل الإمبراطورية

(1) ينظر، حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث "دراسة تطبيقية"، دار العلم والإيمان، (د ب)، ط 2، 2010، ص15.

العثمانية(...)، فما نتج عن حملة بونابرت بداية لنهضة جديدة في حياة الشرق الأوسط وذلك لعدة أسباب، حيث أن بونابرت لم يأخذ معه الجيش وحده إلى المنطقة فحسب، وإنما حمل معه كذلك تجهيزات علمية تكفي لتحقيق مآربه العريضة»[1]

وعلى أساس هذا الطارئ التاريخي الذي حل بالبقاع العربية في ذلك الوقت، تقرر فعليا اعتبار الحملة الفرنسية على مصر بداية النهضة الفكرية والسياسية والثقافية والاقتصادية...، مثلما جاءت وشهدت به الكتب التاريخية وحتى الإبداعية في سرد تقارير الحادثة.

شهدت الساحة العربية محاولات عديدة في كتابة الرواية التاريخية، إلا أن ظهورها عند العرب اقترن فعليا بالكاتب "جورجي زيدان" إذ يعدّ الرائد الحقيقي لهذا الفن، بحكم ما أعلنه برغبته الصريحة في تعليم التاريخ العربي والإسلامي للقرّاء ومحدوديّ الثقافة، أو بحكم ما أنتجه من روايات تاريخية وصلت إلى ثلاث وعشرين رواية وفقا للإحصاء المرجح، وقد كان جورجي زيدان يسعى لنشر الثقافة والمعرفة بين أفراد الأمة عن طريق مجلة "الهلال"التي أنشأها سنة 1891، معتبرا بذلك أن الرواية التاريخية حيلة فنية بارعة لنشر التاريخ واستيعابه [2] فألف سلسلة روايات تاريخ الإسلام(1891-1914)، وألّف "فرح أنطون" و "أورشليم الجديدة"، و"يعقوب صروف"، "أمير لبنان" 1907، وغيرهم ...

وقبل تجربة **جورجي زيدان** في كتابة الرواية التاريخية، كان للكاتب "سليم البستاني" محاولات في كتابة القصة التاريخية، وكانت قصته الأولى "زنوبيا" التي أصدرها سنة 1871(...)، ثم توالت الروايات التاريخية فكتب "بدور" سنة 1872، "الهيام في فتوح الشام" سنة 1874، وغيرها من الأعمال الفنية الأخرى[3]

(1) نواف أبو ساري، الرواية التاريخية جنس أدبي جديد في الأدب العربي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (ع23)، جوان 2005، ص120/119.

(2) ينظر، حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، ص19.

(3) ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص212.

«استعادت الرواية العربية جانبا من التجربة الاستعمارية، وأجرت عليها تحويرا يوافق حاجات الخطاب السّردي، فلم توثق الأحداث التاريخية كما وقعت؛ وإنّما جعلت منها خلفية مانحة للمعاني العامة، وإطاراً تفسيريا لأفعال الشخصيات، ومرجعا للحقبة الزمنية التي جرت فيها الوقائع وتباينت صور التمثيل السّردي في النصوص السردية التي اعتنت بآثار الحقبة الاستعمارية»[1]

واعتبارا على أن الرواية كتابة ونتاج جمالي وملحمي للتاريخ، فإنها بحث عن التاريخ أيضا، بل ومساهمة في تأريخه ، فالكتابة الروائية تعتمد بشكل أساسي على المرجعية التاريخية، مثلما نلحظ ذلك أيضا على الرواية الجزائرية الحديثة التي تشتغل على التاريخ الجزائري وتستثمر أحداثه ووقائعه، بالاستناد على تلك الأحداث التي عايشتها الجزائر وتهافت الاستعمار عليها، فإن موضوع الثورة الجزائرية يعدّ أحد أهم المحاور الأساسية في الكتابة الروائية الجزائرية «فقد هيمن موضوع الثورة وانعكاساتها المختلفة لزمن الاستقلال(...)، فأصبحت على حد تعبير الأديب "كاتب ياسين" وطن الأدباء، وقد أكسبتهم مشروعية أدبية وأيديولوجية»[2]

ولذلك لا يخفى عن المتطلع على الأدب الجزائري على اختلاف فنونه ومجالاته، ألا يلحظ فيه حضور الثورة ومعاناة هذا الشعب المكافح من أجل حرّيته، فأصبحت هاجساً ومحركاً لعملية الإبداع لديه ومن المعروف عن الروايات التي تشتغل على المادة التاريخية أنها تتخذ مسارين ومن خلالهما نستطيع تمييز نوعين من الروايات التاريخية[3]:

- الرواية التقليدية التي تحرص على الأمانة في نقل الأحداث التاريخية وعدم تزييفها.

(1) عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي "السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية" ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط 1)، 2010، ص281.

(2) بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة التبيين، ص19.

(3) ينظر، محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجيستير، إشراف الدكتور: موسى رزقة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2016/1437، ص02.

- الرواية الجديدة التي تستعمل فيه الرواية التاريخ كمادة خام، لا لنقلها أو إعادة صياغتها، ولكن لتحقيق أهداف روائية لا تتحقق إلا بها.

ويرى **فيصل درّاج** «أن الرواية العربية في تعاملها مع التاريخ حققت بعض الأهداف المهمة منها ما فعله **عبد الرحمان منيف** مثلا لتحقيق لون من التوازن بين الشكل والمضمون على مبعدة من التغريب الشكلاني الذي أصاب بعض الروايات العربية، إذ تميزت لغة عبد الرحمان منيف بكونها تراثية في تقنيتها اعتمدت على المتواليات الحكائية من دون أن تكون تراثية في منظورها إلى العالم، ذلك بأن المتواليات تظل مفتوحة على المستقبل، وترى أن الإجابة على قولها قائم في زمن لم يأت، خلافا للتصور التراثي والتقليدي الذي يعتقد أن جميع قضايا الحاضر تعثر على مرجعها في زمن مضى»[1]

وبهذا التقديم الذي طرحه الدكتور **فاضل ثامر**، يمكن القول أن الرواية باستطاعتها كتابة تاريخ آخر موازي ومكمل لما تقدمه السجلات التاريخية التي سبقته ، بل وبإمكانها اكتشاف الحقائق وحل ألغاز الراهن بالعودة إلى التاريخ.

أما **محمد القاضي**، فقد قدّم إضاءات مهمة تخص علاقة الرواية بالتاريخ، فهو ينظر إلى التاريخ والرواية بوصفهما نصّين والنظر إليهما عبر علاقة التعالق النصي بينهما، إذ يرى أن صلة الرواية التاريخية بالنصوص التاريخية هي صلة تناص يكون فيها التاريخ نصا سابقا (Hypotext)، والرواية نصا لاحقا مع ما يمكن أن يتضمنه ذلك من ضروب العلاقات بينهما كالتحويل والمحاكاة الساخرة (parody)[2]

(1) فاضل ثامر، التأريخي والسردي في الرواية العربية، دار ابن النديم للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2018، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص17/16.

فوصف هذا التضارب على أن الرواية تكون في عالم برزخي، فلا هي مشدودة إلى المرجع التاريخي كما جاء في المؤلفات التاريخية ولا هي متحررة منه ، كما أكّد أن هذا الأمر يثير قضيتين أساسيتين[1]:

- **أولهما:** إجناسية تتصل مباشرة بوظيفتين المرجعية والتخييلية في الخطاب التخييلي والروائي.
- **ثانيهما:** حتمية تتصل إكراها بغاية التاريخ والرواية؛ فالمؤرخ وإن خُيّل يبقى متحركا في مجال المرجع، أما الروائي وإن رجع إلى الواقع يظل مندرجا في حقل التخييل.

بمعنى أن المؤرّخ يضلّ وفيا للحقيقة التاريخية، في حين أن الروائي له نسبة من حرية الاختيار، لأن التاريخ بالنسبة لديه هو خيار مرجعي، إلا أن هاجس التخييل يبقى حليفه مهما تشبّث بالحقيقة التاريخية.

ويمكن تمثيل ما تقدمنا بشرحه في هذا المخطط الآتي:

مكـونـات الروايـة التـاريـخيـة

أدوات المؤرخ	أدوات الروائي
الالتزام بحقيقة الوقائع والأحداث والشخصيات، التقيد بالوثائق التاريخية. الموضوعية والتجرّد من العواطف والأهواء.	**تخييل-أدوات- إبداع- فن-حرية اختيار الفترة التاريخية-إمكانية الاستشراف على ماهو متوقّع. حرية اختيار الشخصيات والأحداث *التاريخية*...**

(1) ينظر، فاضل ثامر، التأريخي والسردي في الرواية العربية، ص17.

فاللحظة التاريخية في حقيقة الأمر هي مرجع، «وأن الاشتغال على ذلك المرجع هو بناء فني لاستهداف التاريخ ونقد الراهن وأن في حرية اختياره لزمن دون آخر أو لشخصية دون أخرى ، هو تمثيل لموقفه السردي من التاريخ، وبالتالي هو صناعة وإرضاء لذوق معيّن[1]

فانتقاءه لحدث ما وإهماله لآخر قد لا يخدم ربّما غرضه الأيديولوجي ولا المعرفي إذا تم ذكره كما قد يرى أن ذكر الحدث قد لا يخدم الغ رض الذي جاءت من أجله الرواية، وكل ذلك يتم حسب رؤيته للراهن المعيش وما مدى قدرة التاريخ على نقد الحاضر وربما إصلاح ما أفسدته اللحظة.

وهنا سيكون الكاتب أكثر مسؤولية على كل ما يكتبه ويمكن أيضا التقاط التوجه الفكري والأيديولوجي والمعرفي للروائي الذي يريد من خلاله لفت ذهن القارئ وجعله ينتبه وينشغل بالتفكير والتطلع على تلك الأحداث وهو ما يصطلح عليه ب "المنظور السردي"[*]

فتشخيص الحدث الروائي ومعالجته بالإبداع، يقتضي رؤية الكاتب التي قد يصعب القبض عليها والإحاطة بمعناها أحيانا فلا وجود لمعيار لتقييد الكاتب لكتابة الرواية التاريخية بطريقة معينة دون أخرى، فالكاتب ليس مُجبرا أن يكون وفيا للتاريخ، ومن خلال حريته سنلتقط موقفه الفني من التاريخ[2]

إذن فالكاتب قد يتعمّد إخفاء موقفه الأيديولوجي وعدم الإفصاح عن وجهة نظره بصيغة مباشرة، وبالتالي تنقص فرص الموضوعية في طرح القضايا على اختلافها، فلا

---

(1)ينظر،محمد الأمين بحري، أقلام سيلا، قناة الجزائر الدولية، 2022/03/26، 22:00، https://youtu.be/wNbuAf04kjI

(*) **المنظور السّردي (perspective narrative)**: وهو نمط تنظيم للمعلومة متولّد من اختيار وجهة نظر حصرية أو عدم اختيارها، فالمنظور موقع يتم انطلاقا منه التبئير وهو يقتضي ذاتا مدركة للعالم الروائي. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص426.

(2) ينظر،محمد الأمين بحري، أقلام سيلا، قناة الجزائر الدولية، 2022/03/26 https://youtu.be/wNbuAf04kjI

يمكن توظيف التاريخ على وجه واحد وبالطريقة نفسها مع كل المبدعين وهذا ما ترفضه قواعد الإبداع الروائي لأنها ستؤدي في النهاية إلى تكرار الأحداث والشخصيات.

3 تجليات المرجعية التاريخية في رواية هلابيل:

الإنسان لا يكتُب سوى تاريخه؛ فكل ما يقيده بالكتابة والإبداع سينتهي إلى مستودع التاريخ، لأن زمن الكتابة يبقى متفرّدا يعبّر عن وعي اللحظة وفُرادتها وجماليتها...، والكاتب في تلك اللحظة سيلقي باستشرافه ومآلاته لِكلّ ما هو متوقّع حدوثه، وقد تنبّه الدارسون حديثا إلى أن الرواية التاريخية مهما سعت إلى التوغل والغوص في الماضي؛ إلا أن حضور الحاضر وتألقه فيها لا يمكن التملّص منه وإخفاؤه مهما حاول الروائي الفرار منه، فتاريخ الإنسان وحاضره سيظل أسير التتابع يصرّ كل واحد منهما على الظهور بين الصفحة والأخرى.

حاول الروائي أن يمازج بين ما هو تاريخي وما هو متخييل، فلم يطغ الفني على حقائق التاريخ ولم يحدث العكس أيضا، وإنما عمل الكاتب على الموازنة بين التخييل والتاريخ بما اقتضته الضرورة والحتمية السردية.

ما لحظناه في رواية "هلابيل"، أنها جاءت مقسمة ومرتبة موضوعاتيا، وقد جاءت المرجعية التاريخية وبدأت تحديدا في بداية ال قسم الثاني من الرواية المعنون بـ"ملاحق" والذي ضم بدوره ثلاثة فصول إلى انتهاء أحداث المرجعية التاريخية والدخول في مرجعية جديدة.

تتضلّع مدونة "هلابيل" على عدة مرجعيات، وفي هذا الفصل سنتوقف عند المرجعية التاريخية، والتي حضر فيها التاريخ بشكل صريح وواضح وتحديدا في الفصل التاسع من الرواية والذي جاء تحت عنوان "شهادة سيباستيان ديلاكروا أمام "اللجنة الأفريقية"[(*)1]

(*) لجنة أنشئت يوم 1833/07/07 للتحقيق في الوضع الذي آل إليه الجزائريين، ولإعطاء رأيها حول الاحتلال. ووافق ملك الفرنسيين فيليب على هذه اللجنة التي أصبحت تعرف باسم "اللجنة الأفريقية" بناءً على تقرير قدّمه إليه وزير الحربية، وكان رئيس اللجنة هو الجنرال بوني" bonnet" وكاتبها السيد بيسكاتوري" piscatory" وهدف اللجنة

فاختار الروائي شخصية "سيباستيان دي لاكروا" كشخصية محورية فاعلة عملت على سرد وقائع تاريخية منها ما حدثت فعلا في ذلك الزمن، ومنها من لم تحدث وفَعَلَ التخييل السّردي فعلته في الرواية وغيّر مجريات التاريخ الحقيقية، وهذا ما سيتم الكشف عنه أثناء تحليلنا للرواية.

يقول الروائي في أول حدث تاريخي ابتدأت به الرواية «قلت إنني سأبدأ من سيباستيان دي لاكروا، ولتكن البداية من عام 1808، حين كان واقفا على ظهر سفينة "لوركان" مشدوها لمنظر لم ير مثله قط، بالطبع لم يكن ليعلم ساعتها أنه ينظر إلى الأرض التي سيعود إليها بعد اثنتي وعشرين عاما ليموت فيها أيضا» [1] وبهذا ابتدأ الزمان التاريخي فعليا سنة 1808، أي قبل اثنتي وعشرين سنة من الاحتلال الفرنسي للجزائر، لتتطور الأحداث التاريخية بشكل متسلسل ومتأنٍ تماما كما كان الدخول الفرنسي للجزائر بطيئا وهادئا في بدايته؛ ولم تكن التجربة الاستعمارية في الجزائر قصيرة وخاطفة، وإنما كانت طويلة متشعبة، تباينت في طبيعتها وتناقضت بما جاءت به بيانات المستعمر الكاذبة، فوجدت الرواية في التاريخ ظالتها، وأشفت رغبتها الملحة دوما على الإتيان وكشف ما تحاول فرنسا أن تطمسه دائما.

لئما توقفنا عند المحطة التاريخية لرواية "هلابيل"، برويها أحداث ومجريات وقعت في أواخر القرن العشرين، إلا أن الروائي عاود استرجاع أحداث تاريخية أملاها الدخول الاستعماري للجزائر منذ 1830 والتمهيدات التي سبقت قبل هذا الدخول ، فلعتمد التاريخ كمرجع ملهم ومهم في عملية سرده لروايته، فكانت لمرجعيته التاريخية يد أخرى لنقد لحظة الراهن، إذ عمل على الكتابة بلتاريخ واشتغل على هذه المرجعية تحديدا بطريقة فنية متميّزة.

جمع المعلومات عن حالة الجزائر الحاضرة وعن مستقبلها وإيجاد حلول للمشاكل العامة التي كانت تواجهها الجزائر. (أبو القاسم سعدالله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، بداية الاحتلال، ص98/97).

(1) الرواية، ص128.

1.3 -الحدث التاريخي بين الواقع والتخييل:

روّج الروائي لفكرة جوهرية مهمة، خَدَمت كل ما جاء في المرجعية التاريخية، مفادها مغالطات التاريخ وإمكانية النظر إليه مرّة أخرى من زوايا أكثر عمقا وانفتاحا، وعلى رأسها اعتراف فرنسا بجرائمها التي خلّفتها في الجزائر على لسان شخصية "سيباستيان ديلاكروا"، بحيث عمل على استنطاق المسكوت عنه بما في ذلك ما جرى من أحداث مروّعة ودمار ومذابح خلّفتها فرنسا باسم بث الحضارة والرقي في الجزائر.

كان "سيباستيان" الكاشف والمتحدّث بلسان فرنسي قرّ بكل ما هو حقيقي وواقع بالفعل، ومن بين الأحداث التي أقر بها أمام اللجنة الأفريقية حادثة جامع كيتشاوة الشهيرة، وحادثة العوفية الفضيعة.

وأكد الروائي في مدونته أن فرنسا قبل الاحتلال كانت توهم الجزائر بين أنها المخلّص وأنها جاءت من أجل مهمة إنسانية، بحيث تولى الضابط "بوتان" Potan مهمة إقناع المترجم النبيل "سيباستيان دي لاكروا" بحكم صداقتهما يقول محاولا استدراجه لأداء المهمة «اعتبر الأمر خدمة لصديق(...) ولتعلم أن غرضنا من غزو الجزائر ليس الاستنثار بها واحتلالها، ولكن تخليصها من الترك، لذلك أترجاك أن تنظر إلى الأمر بعين المدرك لمهمة الأمة الفرنسية نحو كامل الإنسانية، وبالأخص تلك المجتمعات البدائية لتذوق أخيرا طعم الحضارة»[1]

وفي سنة 1808، وجه نابليون عنايته للجزائر «فأرسل الدوق "دوكري" والضابط "بوتان" وذلك من أجل دراسة الأوضاع العامة لمدينة الجزائر ونقاط القوّة والضعف، وقد انتقل على متن سفينة حربية تدعى "لوركان" في 1808/05/24، وتنكّر في زي مدني لكي لا يتم التعرّف عليه»[2]

---

(1) الرواية، ص132.

(2) حصاد عبد الصمد، مشاريع الاحتلال الفرنسي للجزائر 1782-1829، مجلة متون، مخبر الدراسات المتوسطية عبر العصور، تاريخ النشر2021/09/15، ع03، م13، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر، ص185.

وما يجدر الإشارة إليه قبل التعمق أكثر في التحليل؛ أن شخصية "سيباستيان دي لاكروا" شخصية نصفها حقيقي والآخر متخيّل، إلا أن الأحداث التي جرت على لسانه فيها الكثير من الحقائق التاريخية التي حدثت بالفعل.

وكشف الروائي من زاوية أخرى عن ذلك النموذج الجاهز حول أسباب الاحتلال على غرار حادثة المروحة الشهيرة والمُروَّجِ لها بشكل يكاد أن يضع تلك الحا دثة المتسبب الأول والأساسي في الاحتلال الفرنسي للجزائر ، وأول ما كشفت عنه الرواية نوايا فرنسا في احتلال الجزائر وكانت على لسان الضابط "بوتان"، يقول مخاطبا المترجم "سيباستيان دي لاكروا" «لم يكن الأمر يحتاج إلى تفكير عميق لأدرك أن مهمة "بوتان" لا علاقة لها بالدبلوماسية، ولكنني فضلت أن أصمت حتى يفصح عن طبيعة المهمة، ليخبرني أنها مهمة تجسّس تمهّد لغزو مدينة الجزائر »[1]

وهنا اتضح لنا مبدئيا أن مهمة "دي لاكروا" ستكون مليئة بالمفاجآت وسيُكشف عن العديد من الأسرار التي طمسها أعداء الحقيقة، فعادة ما تتصف مهمة الجواسيس بالموضوعية والكشف عن الخبايا التي لا يستطيع الشخص العادي أن يسردها.

اشتغل المتن الحكائي لهلابيل على كثير من الوقائع الحقيقية التي أملاها استلهام الروائي للتاريخ الجزائري الحديث، فشهدت سنة **1808** أحداثا تاريخية مهمة مرّت بها الجزائر، والتي ارتبطت تحديدا مع مشروع "بوتان" (POTAN) لاحتلال الجزائر، وبذلك تكون البداية التاريخية في الرواية مع أحد المشاريع الفرنسية لاحتلال إيالة الجزائر، وهو أبشع وأقذر ما قدمته فرنسا خلال تاريخها الحافل بالاستدمار والقتل والعنف الذي لم يمس الجزائر وحدها..، وحسب الحقائق التاريخية الواردة هو أنجح مشروع ظفرت به فرنسا بالجزائر، وتمكنت من تجسيده فعليا بعد اثنتي عشرة سنة من تقديمه . إلا أن التخطيط

(1) الرواية، ص132.

لاحتلال الجزائر لم يكن عند ذلك التاريخ، وإنما سبقته مشاريع أخرى منذ عهد نابليون بونابرت، ومن بينها وهي على الترتيب الآتي[1]:

- مشروع دي كارسي(الأول 1782- الثاني 1791)
- مشروع تيدينا (1802)
- مشروع بيير هولان (P. HOLAN) وذلك في أكتوبر 1802.
- مشروع جان بون سانت أندري 1802.
- مشروع بوتان (POTAN) 1808.

وبدأت العلاقات الفرنسية-الجزائرية تتدهور بعد استيلاء "الداي حسين" على السفن الفرنسية، وطرد القنصل الفرنسي، فشرع "نابليون بونابرت" بالتخطيط لاحتلال الجزائر والتفكير في إنشاء قاعدة بحرية على الساحل الجزائري يوازي بها قواعد الانجليز بجبل طارق و مالطا، ولهذا الغرض أرسل "نابليون" لوزير الحربية "دي كارسي" رسالة يأمره بالبحث عن سبيل لشن حملة لاحتلال الجزائر[2]

وهكذا كانت هذه المقدّمات أولى خطوات الاحتلال الفرنسي للجزائر حسب المصادر التاريخية وحسب مرجعية الروائي في مدونته ، وكان الهدف من سرد الأحداث التاريخية التي أثبتتها كتب التاريخ لأجل استعادة استيعابها على نحو ما كانت عليه من خلال اشتغال الكاتب على تجديد عرضها وإعادة شحنها بطاقات فنية إبداعية متميّزة.

- **سفينة القرش وحادثة ترافلغار:**

بقي موضوع تاريخ الجزائر يلقي بظلاله على النصوص الإبداعية بوصفها صراعا وهاجسا لطالما ألهم الأدباء الجزائريين، ولم تسلم رواية هلابيل من حضور الثورة و تاريخ دخول الاستعمار الفرنسي الغاشم في الرواية، بحيث وردت صورة المستعمر بشكل مختلف نوعا ما، فقام الروائي بتأسيس العملية السردية خاصته مسترجعا حقبة الدخول

(1) ينظر، حصاد عبد الصمد، مشاريع الاحتلال الفرنسي للجزائر 1782-1829، ص 181-184.
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 184.

الاستعماري للجزائر والأحداث التي سبقته قبل 1830 مبتدئا بحادثة ترافلغار " bataille trafalgar" حيث يورد: «يوم كانت سفينة لوركان واحدة من أهم قطع الأسطول الفرنسي، ولعل مغامرتها سنة 1808 في البحر المتوسط على مشارف ماتيفو، حين حاول القراصنة الجزائريين حجزها، أكدت سمعتها في أنها سفينة شبح، لتكون الناجي الوحيد من الأسطول المدمّر على يد الانجليز»[1]

وتعدّ **حادثة ترافلغار** أحد الأسباب الغير مباشرة في الدخول الفرنسي للجزائر، والروائي في اختياره لهذه الحادثة يؤكد مرة أخرى أن أسباب الاحتلال كثيرة، وبذلك هو يضيء جوانب أخرى من التاريخ قد يعلمها القارئ وقد يجهلها أو يغفل عنها، وقد ورد في كتاب **محاضرات في تاريخ الجزائر المعاصر** للكاتب **أبو القاسم سعد الله**، أن هزيمة الأسطول الفرنسي في ترافلغار أدت إلى سحب الجزائر الامتيازات التي كانت لفرنسا ومنحتها لبريطانيا وكان ذلك سنة 1807، وفي نفس السنة أمر نابليون وزيره للبحرية بالتفكير جيدا للقيام بحملة ضد الجزائر، كما أمره بجمع المعلومات الضرورية عن وسائل التموين وطبيعة الأرض ومكان وزمان الحملة [2] «ووصل "بوتان" إلى الجزائر على متن سفينة حربية صغيرة تدعى "لوركان" (le requin) يوم 25ماي1808، وقد ظل هناك متهجسا على الحصون دارسا خطة النزول بدقة»[3]

إذن كان لواقعة **ترافلغار** سبب لدراسة مشاريع الاحتلال وبداية التفكير فعليا في احتلال الجزائر بحيث «تعود مشاريع الحملة الفرنسية على الجزائر إلى عهد نابليون، فبعد عودة السلام بين الجزائر وفرنسا (1801) رجعت فرنسا إلى امتيازاتها في الجزائر، غير أن قنصل نابليون في الجزائر، وهو ديبوا–ثانفيل، لم يحمل إلى الباشا مصطفى الهدية

(1) الرواية، ص130.

(2) ينظر، أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث المعاصر،"بداية الاحتلال"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط3)، 1982 ص20.

(3) المرجع نفسه، ص21.

التي اعتاد القناصل تقديمها له على أنها شيء من الواجب المعتاد تقديمه، جاءه الرد من طرف نابليون مهددا بتحطيم الأسطول الجزائري، وازداد توتر العلاقات أكثر بعد احتجاز الجزائر لسفينتين فرنسيتين وضرب أخرى في ميناء تونس [1] مما أثر على العلاقة بين الدولتين بشكل سريع.

وهو ما زاد من سخط نابليون وطالب بدفع كل الخسائر التي لحقت بالسفن الفرنسية فازداد توتر العلاقات مرة أخرى بين البلدين ، خاصة بعد إصراره عدم إطلاق سراح الأسرى الطليان مطالبا نابليون بدفع ثمانين ألف فرنك فدية لهم[2]

فورد في حديث التاريخ هذه القصة؛ وأن غيض نابليون للجزائريين أدى به إلى الكيد لهم باستعمارهم والمباشرة في البحث عن خطة فعلية لدخول فرنسا إلى الجزائر، يقول الروائي في هذا «لم يكن يخفى على أحد ما تكبّدته كبرياء نابليون حين أُرغم على دفع ثمانين ألف فرنك فدية لبعض الأسرى، ولو أن الأمر توقف عند هذا الحد لتناسى كبرياءه المجروحة...، ولكن الجزائريين تمادوا في تعنّتهم بمجرّد أن تناهى إليهم خبر غرق الأسطول الفرنسي في ترافلغار، وتوهّموا أنهم بمنح بريطانيا امتيازات صيد المرجان وسحبها منه سيقضون على فرنسا، لذلك كان لابدّ من تأديبهم، ولا يتأتّى ذلك إلا باستعبادهم»[3]

وتم فعليا تقرير القيام بحملة شرسة ضد الجزائر أشرف عليه مجلس الوزراء الفرنسي في عهد الملك (شارل العاشر) وتعيين الكونت (دي بورمون) لقيادة الحملة، وفي «جلسة 30يناير 1830 قرر مجلس الوزراء الفرنسي بعد دراسة استغرقت أربع ساعات القيام بحملة ضد الجزائر وفي 07 فبراير أقر الملك "شارل العاشر" مشروع الحملة وأصدر

(1) ينظر، أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث "بداية الاحتلال، ص19.
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 20.
(3) الرواية، ص132

مرسوما ملكيا بتعيين الكونت "دي بورمون" قائدا عاما للحملة والأميرال "دوبيري" قائدا للأسطول»[1]

إن الهدف من استثمار الروائي لأحداث التاريخ وحطه الرحال في الفترة الممتدة بين 1808حتى 1830، لم يكن هدفا استذكاريا يذكر القارئ بأحداث الماضي وأسباب دخول فرنسا للجزائر؛ ولكن لمقاربة ما حدث سابقا بما يحدث اليوم، نظرا للمؤامرات التي يعاني منها العالم العربي وتلك الدول الضعيفة فكريا وعسكريا وسياسيا، والتي كان ضعفها سببا لاستهداف الغرب لها والقضاء على وجودها، وخاصة البلدان العربية منها.

- **حادثة العوفية وزاوية المرابو:**

أ -مجزرة العوفية:

كانت **حادثة العوفية** أول إبادة جماعية قام بها المستعمر الفرنسي منذ دخوله الجزائر ضد قبيلة العوفية[*]، فبعد فشل الكونت **برترانكلوزيل (CLauZeL BERTRAND)** في مواصلة السياسة التوسعيّة واحتلال مناطق أخرى، جاءه الرد من المقاومة الشعبية التي لقيت انتصارا كبيرا في ذلك الوقت، فكان حاكما عاما على الجزائر.

وقد خلف منصب **دي بورمون** الذي أُزيح من منصبه لنفس السبب؛ فتم استبدالهما بالدوق "دورفيغو" ولم يكن يختلف كثيرا عما سبقوه بطشا وقتلا ودمارا، «فكان مشبعا بروح الانتقام فجاء بستة عشر ألف جندي تولى بها القضاء على حركة المقاومة الشعبية فاستعمل سياسة المكر والإبادة، وهو رابع قائد عام يبعث للجزائر »[2] وكانت هذه الحادثة

---

(1) أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، ص33.

(*) **قبيلة العوفية:** قبيلة كانت تسكن ناحية الحراش، نظم الدوق "دوروفيغو" حملة ضدّها فباغتها ليلة السابع من شهر أفريل1832، فقتل جميع أفرادها باستثناء بعض الأطفال والنساء، وتذكر المصادر أن البارون "بيشون" قد حاول أن يمنع تلك المذبحة ولكنه لم يفلح (ينظر: محمد عيساوي ونبيل شيخي، الجرائم الفرنسية في الجزائر أثناء الحكم العسكري 1830-1871، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2011، ص43)

(2) محمد عيساوي ونبيل شيخي، الجرائم الفرنسية في الجزائر أثناء الحكم العسكري 1830-1871، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2011، ص44-45.

رد فعل فرنسي جراء المقاومات الشعبية التي لقيت نجاحا وانتصارا و « قوبلت بمجازر رهيبة ومن بينها إبادة العوفية التي أدت لمقتل اثنتا عشرة ألف شخص »[1] وورد ذكر تلك الفاجعة المروعة في الرواية والتي تولى قيادتها العقيد "ماكسيميلان جوزيف شوينبيرغ" **(Maximilien Joseph Schauenburg)**

ذكرت الكتب التاريخية حقيقة حدوث تلك الحادثة، وقد استثمرها الروائي لتأثيث مكونه السردي، إلا أنه كسر اليقين الذي جاءت به بجدارية معاكسة، وضرب الحقيقة بتغلل الأسطرة والتخييل، وتمثل ذلك تحديدا بإقحام "أحمد بن شنعان" أنه تورط فيها بغرض الوصول إلى أمانة الرجل المقدّس "الوافد بن عبّاد" فأظهر "بن شنعان تعصّبه الطائفي الذي كان مستعدّا –ولو كلفه الأمر– أن يبيع من جرّائه وطنه، طمعا في تحقيق غاية ذاتية لديه.

ربط الروائي حادثة العوفية الشهيرة بأسماء فرنسية وأخرى جزائرية تسبّبت في حدوثها، وكان "أحمد بن شنعان" على رأس من أشعلوا فتيلة فتنة الثورة عليها، وشغّل الروائي وهو يسرد لنا أحداث قبل واقعة العوفية آلية التشويق، وجعل القارئ يتوق لمعرفة ما الذي سيأتي بعد كل صفحة تخص العوفية وشيخها المقّدس، خاصة بعد أن اتّضح أن الخائن "بن شنعان" هو من طالب الضابط "بوتان" وبعده الدوق "دورافيغو" على إبادتها، حتى يحقق مراده في أن يصل إلى أمانة الشيخ المقدّس "خلقون بن مدّا" والتي لم يكن يعلم مكانها سوى شيخ العوفية.

ولهذا السبب «حرّض ديرافيغو على إبادة القبيلة جمعاء، إلا ليستأثر بها هو وطائفته من الوافدين، لظنهم أن فيها مفتاح بعث صاحبهم الوافد بن عبّاد »[2] فكان بن شنعان يقدّس هذا الرجل وجعل منه نبيا، ولهذا السبب سعى "بن شنعان" إلى الوصول إلى

(1) لغليطي محمد، مجلة المتحف، ذكرى استرجاع السيادة الوطنية، ثمرة تضحيات السلف، ووديعة يصونها الخلف، مجلة سداسية عسكرية تاريخية، (ع09) جويلية 2019، ص08.

(2) الرواية، ص147.

شيخ العوفية حتى يتمكن من اكتشاف سر الأمانة ومكانه وذلك بأسر "الشيخ الربيعة" لكن مراده لم يتحقق لأن الشيخ كان على دراية مسبقة بأمر تلك الإبادة فسلّم الأمانة للمترجم "سيباسيان دي لاكروا" حتى يؤديها إلى أهلها والذي سنكشف عنه في المحطات الآتية، وهذا ما فتح شهيتنا أكثر لاستطلاع ما تبقى من ذلك السر الذي لم يظهر إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية.

ذكر الروائي في رسالة "بن شنعان" لشيخه عباد بن بوعزيز(*) يشكوه حال ما آل إليه من تهديد واستفزاز من المدعو "دورافيغو" «إن الأمر قد تجاوزني والكافر ديرافيغو لا يكفّ عن مطالبتي بما وعدناه به إذا حمل على العوفية وسلّمني شيخها الربيعة »[1] وفي هذه الرسالة بالذات اتضحت لنا الرؤية وتلاشى بعض الشيء ضباب غموض الروائي الذي صاحبنا طيلة (143 صفحة)، في أن السر الذي كان يحفظه "قدور ولد فراش" والذي لقي حتفه بسببه في بداية الرواية، يعود تاريخه إلى قبيلة العوفية، وطالب "ديرافيغو" "أحمد بن شنعان" «مبلغ مليون دورو لنفسه ومئتان بوجو (*) لكل جندي يرسله في حملة العوفية»[2] وهدد بقتل بن شنعان وسائر ملته إذا لم يسدّد بقية دينه له، لتبدأ لعبة الاحتمالات لدينا متسائلين هل حدث ذلك فعلا؟ وأن حادثة العوفية ضمّت كل تلك الأسماء؟ وهل أحداثها وأسبابها وقعت حقّا أم حرّف الروائي الحقيقة وأعاد تدويرها بإضافة مكونات الأسطورة والتصوّف؟ وهذا ما جعلنا نعود بين التارة والأخرى إلى الكتب والمذكرات حتى نغلب الشك باليقين، والتحريف بالحقيقة.

روي التاريخ أن "الدوق دورافيغو" أصدر أمرا للعقيد "ماكسيكال جوزيف" بمحاصرة القبيلة المتمركزة في المنطقة الجنوبية من وادي الحراش وقد روي شاهد عيان عن تلك

(*) وهو عبّاد بن بوعزيز المعروف بـ "النوي" المتوفى سنة 1889 بزنينة عن 113سنة، ومنه أخذت سلالته لقبه (ينظر :الرواية ص143).

(1) الرواية، ص143.

(*) عملة نقدية، الرواية، ص144.

(2) الرواية، ص144.

الحادثة وهو المرتزق الألماني أوغيست جاجير (August Jager) والذي شارك بنفسه في تلك المذبحة قائلا أنه في ليلة الخامس من شهر أفريل سنة 1832، شنّ حملة تأديبية على كامل أفراد القبيلة، فشنت القوات الفرنسية هجوما عاما على من كانوا داخل الخيام وباغتوهم وهم نيام، وزرعت بينهم الرعب والفزع، في حين كان العجزة والشيوخ والنساء والأطفال يصرخون صرخات رهيبة محاولين الابتعاد والاختفاء من الطلقات النارية، لكن فرق المشاة كانت تتقدّم مطلقة النار على كل متحرّك بدون استثناء، فذبحوا بدون شفقة وحوصروا من كل الجهات [1]

واغتنم المشاة الفرنسيين العديد من ممتلكات قبيلة"العوفية" كالذهب والفضة والأموال، «فعرض الفرنسيون في أسواق باب عزون أساور وأقراطا لنساء العوفية اللواتي قتلن أثناء المذبحة، وكانوا ليحصلوا عليها قطعوا آذانهن وأيديهن »[2]، واستولت القوات الفرنسية على العديد من الأشياء، وحتى الأشياء التي لا قيمة لها لم تسلم من نهبهم [3]

إذ لم يتوقفوا عند هذا الحد، فقد رويت الحقائق التاريخية وصرّح شهود عيان رافقوا تلك الحادثة أنه تم قتل شيخ العوفية ونكلوا بجثته والأبشع من ذلك «قطع رأسه وحُمل كهديّة إلى الدوق دورافيغو، فقام هذا الأخير بالتبرّع برأسه ورأس أحد أفراد قبيلته إلى طبيب يدعى "بونافون"، ليجري تجربة علمية عليها ولإثبات أن الإنسان يفقد الحياة مباشرة بعد قطع رأسه»[4]

وبهذا التوظيف لتلك الفاجعة والتي تعامل معها الروائي تعاملا حذرا، فلم يتعمّق كثيرا مع حقائق التاريخ، فورّط بعض الشخصيات المتخيلة لنسج منظومته السردية في

(1) عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر، 1830-1962، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (ط 2)، 2005، ص71/70.

(2) الرواية، ص144.

(3) ينظر،عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر، 1830-1962، ص71.

(4) أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصريّة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1956، ص90.

هذا الباب، وبهذا يكون قد حقّق توازنا بنائيا بين ما هو فني وما هو تاريخي، وليفسح المجال أكثر لتألق شخصية "دي لاكروا" في ما سيجري من أحداث تخص العوفية وشيخها المغدور.

- **حادثة المرابو:**

أولى السارد اهتمامه بحادثة "المرابو"، على اعتبارها أول جرائم فرنسا في الجزائر، فسرد لنا الروائي على لسان "ديلاكروا" هول تلك الحادثة، فسرعان ما اضمحلت سعادته بعد أن اتضح أخيرا أن فرنسا جاءت من أجل الحرب وليس كما أدلت به بياناتها الكاذبة بعدم وجود مقاومة وأنهم جاؤوا محررين لا غزاة، وتأسف "ديلاكروا" وتفاجأ بمخافة فرنسا عهدها، يسرد وروحه المتحسّرة، «إلا أن سعادتي سرعان ما اضمحلّت وأنا أرى الكونت يدخل وحرسه مسجد زاوية المرابو بسيدي فرج، ويأمر بإجلائه وكامل الزاوية حتى يستقرّ فيه، فأقام قيادة أركانه في المسجد بعدما دنّسوه ونهبوه»[1]

وقد أبدى "دي لاكروا" أسفه واستياءه الشديد أثناء الإدلاء بشهادته أمام "اللجنة الإفريقية" قائلا: «كانت تلك سيدي الجنرال، أولى جرائمنا في هذه الأرض، لم تكن جريمة ضد الإنسان فيغفرها لنا، ولكنّها جريمة ضد الرب الذي يحيطنا جميعا نحن المؤمنون به وإن اختلفت دياناتنا»[2]

ويعد "جامع كتشاوة" معلما فنيا وحضاريا يمثل حضارة الجزائر وزخمها التاريخي، يتميز بجمال تصميمه المعماري، «لعل من أبرز المعالم والآثار الشاهدة على بشاعة جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر مسجد "كتشاوة" الذي بني في الفترة العثمانية بين

(1) الرواية، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص135.

(1515-1830)، وكان ذلك سنة 1520، في منطقة القصبة على يد أحد أكبر قادة الأساطيل العثمانية فيالجزائر آنذاك خير الدين بربروس»[1]

وصرّح المؤرّخ الجزائري **عامر رخيلة** أنه «إثر دخول فرنسا للجزائر تعهّدت باحترام تعاليم الإسلام ولكنها نكثت وعدها، وأنّ الجيش الفرنسي قرر تحويله إلى كاتدرائية[*] لأداء صلاة القديس، وجعل هذا القرار خطيب المسجد يدعو الجزائريين إلى إنقاذ كتشاو ة، فلبّى الجزائريون الدعوة،و هبّوا إلى مدينة الجزائر واعتصموا داخل المسجد وأمامه، ل منع الاستعمار عن تنفيذ قراره، لكن الاحتلال قام بقتلهم وهم عُزّل»[2]

إن لجوء الروائي لذكر حادثة جامع كتشاوة المأساوية، هدفه إسقاط ما وقع سابقا بما يحدث في زمننا اليوم في مسجد الأقصى الشريف من طرف الاحتلال الإسرائيلي، والتي تتكرّر كل عام من شهر رمضان الفضيل، وآخر هجوم حدث في المسجد الأقصى سُجل «في فجر يوم الجمعة الموافق لـ 15 أفريل 2022، الموافق لـ 14 رمضان 1443هـ، فأطلقت الغاز المسيّل للدموع والقنابل على المصليين داخل المسجد الأقصى في القدس الشرقية المحتلّة مما أسفر على إصابة ما لا يقل عن 150 فلسطينيا»[3]

وسبق ذلك الاعتداء عدة هجومات متكرّرة في حق الفلسطينيين وهو ما حدث للشعب الجزائري أثناء حمايته لزاوية "المرابو" فقد ذكر المؤرّخ المؤرخ "رخيلة" أن حادثة "جامع كتشاوة" خلفت عددا هائلا من الشهداء الذين سقطوا في ميدان الشرف، حتى

---

(1) حسام الدين إسلام، مسجد "كتشاوة" شاهد عثماني على جرائم فرنسا بالجزائر، 11:00، 2023/11/17، https://www.aa.com.tr/ar

(*) كاتدرائية: وهي كنيسة الكرسي الأسقفي، وأكبر كنيسة في منطقة دينية وتكون مقرا لإقامة البابا.

(2) حسام الدين إسلام، مسجد "كتشاوة" شاهد عثماني على جرائم فرنسا بالجزائر، 11:00، 2023/11/17، https://www.aa.com.tr/ar

(3)Israeli troops target worshippers in Al Aqsa Mosque attack, scores injured , 2023/01/20,18:00https://web.archive.org/web/20220416140613/https://www.trtworld.com/middle-east/israeli-troops-target-worshippers-in-al-aqsa-mosque-attack-scores-injured-56375

يدافعوا عن بيت من بيوت الله وهذا في حقيقة الأمر يدل على تمسك الجزائريين بالدين الإسلامي وغيرتهم الشديدة عليه فسقط «ما لا يقل عن خمسة آلاف ضحية قتلوا ببشاعة بعد دفاعهم عن كتشاوة وبعد أسبوع من تنظيف المكان من الدماء ونقل الموتى، أقام الاستعمار صلاة القديس»[1] وجعلها المستدمر الفرنسي بعد ساعات من تدميرها مقرا لهم «وأمر الكونت بتجريد المسجد من كل موجوداته وتحميلها إلى سفينته، لتصبح زاوية المرابو سيدي فرج بعد ساعتين من دخولها نصف ردم، بعدما كانت وقت وصولنا إليها تحفة من العمران، ودليلا قاطعا على أن من بنوها ليسوا من البرابرة كما ندّعي، والأكيد أنهم ليسوا مجرّد قراصنة كما يزعم أميرالاتنا»[2]

وجعل "الكونت دي بورمون" مقصورة المسجد مكتبا له «وهو في الأصل مقصورة المسجد الذي جعل منها مقر قيادة وسكن »[3] وهكذا تم الاستيلاء على زاوية المرابو المعروفة باسم "جامع كتشاوة" وبهذا الاستيلاء الهمجي تبدأ سلسلة جرائم فرنسا التي ما تزال تعاني منها الجزائر إلى حدّ اللحظة.

2.3-توظيف الشخصيات التاريخية:

نسج الروائي متنة السردي بعدّة شخصيات تاريخية، منها ما وجدت فعلا، وأخرى من صنع خياله التي ارتبطت بمدى ضرورته الفنية التي دفعته إلى خلقها لهدف في ذهنه، إلا أن الشخصية التاريخية «شخصية مثبتة يصعب تحميلها بأكثر مما أسنده إليها التاريخ»[4]

فوجدنا الروائي محترم لحدود التاريخ خاصة في وصفه للشخصيات التاريخية في روايته، ووضعها بنفس الدور الذي كانت عليه فعلا، مع التماسنا لبعض وجهات النظر المقصودة بحسب ذات الروائي والتي لم يعلن عنها صراحة.

---

(1) حسام الدين إسلام، مسجد "كيتشاوة" شاهد عثماني على جرائم فرنسا بالجزائر، 2023/10/17، 13:00، https://www.aa.com.tr/ar

(2) الرواية، ص136.

(3) المرجع نفسه، ص136.

(4) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص103.

وبهذا يمكن تلخيص ما تقدم ذكره على أن توظف المرجعية التاريخية نموذجين من الشخصيات[1]:

-**شخصيات صرفية (حقيقية):** عاشت حقا وأثبتها التاريخ على ماكانت عليه.

-**شخصيات تاريخية متخيلة:** اعتقد الروائي وجودها، ووظفها بشكل مُتخيّل.

وغالبا ما يجد الروائي نفسه محاصرا عند استحضاره للشخصيات الحقيقية، وقد يشكل ذلك عبئا ومحدودية في الإبداع، بينما يسطع نجمه في صناعته لشخصيات متخيلة ويتلاشى عبؤه بمجرّد دخوله ساحة التخييل فيجد اللذة الفنية وهو يقوم بتشكيلها.

3 2 1 الشخصيات المرجعية:

- **الكونت دي بورمون وبداية الاحتلال:**

من بين الشخصيات التاريخية التي تواتر ذكرها في الرواية وظهرت كمحرّك فعال لتسيير أحداثها في قالبها التاريخي، شخصية (الضابط بوتان) الذي ابتدأ ظهوره سنة 1808، حين وجه نابليون عنايته للجزائر ، فأرسل الدوق "دوكري" والضابط "بوتان" وذلك من أجل دراسة الأوضاع العامة لمدينة الجزائر ونقاط القوّة والضعف، وقد انتقل على متن سفينة حربية تدعى "لوركان" في 1808/05/24، وتنكّر في زي مدني لكي لا يتم التعرّف عليه [2]

فكُلّف هذا الضابط بأخذ التصاميم ووضع الرسومات لكل التحصينات الموجودة في المدينة وفي المنطقة المجاورة لها، والم عومات العسكرية والسياسية الخاصة بالبلاد، واستكشاف كل المنطقة المحيطة بالعاصمة لتحديد مكان النزول ومحاصرة المنطقة برا»[3]

(1) ينظر، نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص130.

(2) ينظر، حصاد عبد الصمد، مشاريع الاحتلال الفرنسي للجزائر 1782-1829، ص185.

(3) جمال قنان، العلاقات الجزائرية الفرنسية 1790-1830، منشورات متحف المجاهد وزارة المجاهدين،الرويبة، الجزائر،2005، ص200.

وفي الظاهر العام لشخصية "دي بورمون" والذي جاء وصفه على أنه رجل ذو مبادئ لا يقبل أن يتّحد مع الخونة حتى وإن خدمت خيانتهم فرنسا، وورد ذلك في مشهد الاجتماع الذي عقد من أجل التفاوض حول شروط الاستسلام والذي ضم وفد سياسي لقادة الجزائر، والتي كان من بينها كاتب الخزناجي الذي وعده بأن يحضر له رأس الداي حسين «لذلك ما إن ألقى كاتب الداي وعده بإحضار رأس سيّده حتى حول عنه الكونت وجهه مخاطبا إياه دون النظر إليه أن فرنسا أشرف من أن تساعد المتآمرين وإن خدمت خيانتهم أهدافها، وأن يدي أقدس من أن أجعلها في يد خائن كيد سيدك الخزناجي أو يدك النجسة»[1]

كما أعلن صراحة أنه «لن يفاوض أحدا غير الداي حسين وإن قدمت له الجزائر من شرقها إلى غربها على طبق الخونة»[2]

صوّر لنا الروائي على أن الكونت "دي بورمون" على أنه شخص ذو مبادئ لا يمكن أن يتنازل عنها، وجاء ذلك في مشهد رفضه لمصافحة كاتب الخزناجي وتماديه في وصف ضعف سيده، على خلاف شخصية الدوق "دي رافيغو" التي عُرف بإباداته الجماعية ولا إنسانيته، واستخدامه كافة الوسائل من أجل تحقيق غاياته البشعة والتي سجّلها التاريخ الإنساني على أنه سفاح بشري، وذلك ما أدى بفرنسا إلى إزاحة (دي بورمون) من منصبه وتعيين (دي رافيغو) خليفة له ليكون رابع قائد عام للحمة الفرنسية على الجزائر واضعين كل الآمال لجعل الجزائر ملحقة فرنسة في إفريقيا.

- **شخصية الداي حسين وسقوط الجزائر:**

يعدّ الداي حسين أحد الرجال الأقوياء الذين سجلهم التاريخ، وقد عرف عليه أنه رجل ذو ثقافة شاسعة وينتمي لأسرة كريمة ، وهو آخر داي تركي في الجزائر ، خدم الإيالة لأكثر من ثلاثين سنة، تولى الحكم مرغما سنة 1818، كان رجلا عالما وشجاعا حكيما،

(1) الرواية، ص139-140.

(2) المرجع نفسه، ص140.

في عهده أصيبت البليدة بزلزال، ووقعت حادثة المروحة والحصار سنة 1827، ثم الاحتلال 1830[1]

جاء في الرواية ذكر "الداي حسين" والمكائد التي طالته من طرف أعضاء حكومته، مُقِرّاً أنه من بين أسباب الدخول الفرنسي، سوء التخطيط وقلة الحنكة السياسية التي دفعت بعض رجال الإيالة[*] الجزائرية أن يكونوا عملاء لصالح فرنسا وذلك بتقديمهم كل مخططات الداي[*] وعدد جنوده واستعداداته ورسائله لبيلك الشرق، فكان طبيعيا أن تسقط الجزائر بسهولة يوم 05جويلية 1830، وذلك بسبب انفراد الداي بالسلطة واعتماده الكلي على مجموعة صغيرة من الجنود والأقرباء الذين كانوا يخدمونه.

أما أبناء الجزائر فقد كانوا يعيشون في عزلة تامة ولم تكن لهم مسؤولية في السلطة، ولذلك لم يكن لهم حماس أو رغبة للوقوف بجانب الداي والدفاع عنه، ناهيك عن عدم اهتمامه بتكوين جيش جزائري قوي وتدريبه على فنون القتال»[2]

وأكد "سيمون بيفاير[*](Simon. P) الذي عايش بعضا من تلك الأحداث قائلا: قد ارتكب الداي في اعتقادي أخطاء كثيرة، منها أنه كان يعتدّ بجيشه الاعتداد كله، ويستهين بقوة فرنسا البرية فلم يعمد إلى تنظيم وسائل الدفاع عن عاصمة البلاد من الجهة

---

(1) ينظر، حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، تح: محمد العربي الزبيري، تصدير، عبد العزيز بوتفليقة، منشورات ANEP، الرغاية ، الجزائر، (د ط)، 2005، ص135.

(*) **الإيالة:** كلمة من أصل تركي وتعني قطعة من أرض الدولة يحكمها وال من قبل السلطان.

(*) **الداي:** من جملة أعضاء الحكومة يوجد إثنان، أحدهما يسمى "وكيل الحرج"، وثانيهما يسمّى "الخزناجي"، ومن بين هؤلاء الأشخاص يُختار الداي، لأن الحكم في الجزائر ليس وراثيا فالجزائريون اختاروا مبادئ الحكم الجمهوري، ورئيس الجمهورية هو الداي(ينظر: حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، ص89)

(2) عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط1)،1997، ص90.

(*) عاش سيمون بفاير في مدينة الجزائر حوالي خمس سنوات، قضاها كلها في قصر الخزناجي، حيث اشتغل سنتين في مطبخه، ثم أصبح طبيبه الخاص، فأتاح له هذا المركز أن يطلع على كل ما يجري في المدينة ونواحيها، وذلك بفضل علاقاته المباشرة بعدد من الشخصيات داخل القصر وخارجه. (سيمون ريفاتير، مذكرات أو لمحة تاريخية عن الجزائر، من مقدمة المترجم أبو العيد دودو، ص01)

البرية، فبقيت مكشوفة تماما، وقد وصل به عماه إلى الحد الذي استيقن معه أنه لا يمكن التغلّب عليه في قصبته وأن باستطاعته أن يقاتل الأعداء سنوات عديدة[1]

كما ساهمت بعض الظروف إلى ضآلة الموارد الخارجية للدولة الجزائرية التي يفترض الحرص على فرضها والمطالبة بتقديمها «كالرسوم الجمركية على الواردات، الغنائم التي كان يحصل عليها الرياس من الغزو، الفدية التي كانت تدفع للأسرى والعبيد، الهدايا التي كانت تُقدّم للداي عند تعيين القناصل بالجزائر، الجزية على الدول الأوروبية مقابل عدم التعرّض لسفنها»[2]

ما جعل الإيالة الجزائرية تعيش ضائقة مالية حادة ناهيك عن انتشار المجاعة والأوبئة، خاصة بعد فرض الداي على السكان المحليين تعويض ما سبق ذكره بالزكاة «وتفرض على الماشية والحبوب والأموال"، والحكر"الإيجار الذي يدفعه الفلاحون مقابل استثمارهم للأراضي التي تملكها الدولة و"الخراج"الضريبة التي يدفعها الأجانب من مسيحيين ويهود" والعشور"وهي الضرائب على المحصول" واللازمة وهي ضريبة استثنائية تدفع كمساهمة من المواطنين في نفقات الجيش والدفاع عن الوطن»[3]

وكتحصيل حاصل لما سبق ذكره، أدت تلك الظروف التي خيّمت على الوسط الجزائري قبل الدخول الفرنسي؛ إلى سخط شعبي وتذمر من حكم الداي والتهرب من دفع الضرائب وقيام ثورات شعبية وبالتالي ضعف وانقسام وعدم ثقة الشعب في السلطة.

كما ذكر المؤرخون أيضا ، أن الداي فقد حنكته السياسية والعسكرية في شؤون التسيير وعدم أخذ الحيطة والحذر فيما يتعلق بأمور الجيش والأمن «فكان الداي يعتقد أن الجزائر محصنة وأن جيشه النظامي الذي لا يتجاوز 6000 جندي تركي، قادر على

(1) ينظر، سيمون بيفاير، مذكرات أو لمحة تاريخية عن الجزائر، تر: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1974، ص62.

(2) عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص80.

مواجهة الفرنسيين في حالة هجومهم على موانئ الجزائر المحصّنة» [1] وأشار الروائي أن الخطأ الجسيم الذي ارتكبه "الداي حسين" عندما أمر بإعدام **يحي آغا** [*] بسبب رغبة الأهالي بتسليمه الحكم، وكان معروفا عنه أنه أشجع بايات الجزائر.

وبهذا خسر الداي رجلا سياسيا وحربيا مهما، و ورد في الرواية ذكر تلك الحادثة، معتبرا إياها أنها أفدح خطأ قام به الداي حسين، يقول الروائي في هذا : «وجاءت الأخبار أن الشعب ثار على الأتراك، ولم يعد أي جندي تركي في مأمن، وأن أنصار الآغا يحي الذي أمر الداي بقتله قبل ثلاث سنوات يسعون لقتله انتقاما لزعيمهم»[2] وقد طُبق الإعدام سنة 1827 بأمر من الداي حسين، وبهذا انتهت قصت أحد كبار القادة العسكريين الذين عرفتهم الجزائر.

كما ذكر المؤرّخون الذين عايشوا تلك الأحداث التي جرت قبيل احتلال مدينة الجزائر أن الغلطة الفادحة التي ارتكبها الداي وكلّفته فقدان نفوذه وسلطته في الجزائر ، إقدامه على إعدام "الآغا يحي" الذي شغل هذا المنصب قرابة اثنتا عشرة سنة في عهد "الداي حسين" «وزادت خسارته عندما قام بتنصيب "إبراهيم باي" أضعف بايات الجزائر وأكثرهم حمقا وسوء تسيير، الذي لا يفهم شيئا في الحرب وقيادة الجيش» [3] وصراعه الطويل مع "أحمد باي" الذي اشتهر به، ناهيك عن تعلقه بالسلطة لخدمة أغراضه الشخصية، فكانت

(1)عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص91.

(*) كان هذا القائد من أكفأ القادة العسكريين في عهد الدايات، دعم سلطة أحمد باي في شرق البلاد، حظي بمحبة الجنود العرب والقبائل، لكن الخزناجي "وزير المالية" غار منه وخشي أن يكون دايا في يوم ما، فقام بتقديم تقارير كاذبة إلى الداي متهما فيها أن القائد يحي ينوي القيام بانقلاب ضد الداي، وأنه وعد بعض الأشخاص بإسناد مناصب وزارية إليهم في حالة نجاح خطّته الانقلابية، فاغتاظ الداي وأمر بنفي القائد واستبدله بصهره إبراهيم آغا، وقام المتآمرون بتوجيه تهمة أخرى إلى الآغا يحي وأخبروا الداي بأنه يتصل برؤساء العرب والقبائل الذين يزورونه ليلا في منفاه بالبليدة، وأنه يخطط لتنفيذ خطة لمهاجمة الجزائر والاستيلاء على السلطة وتعيين نفسه رئيسا للحكومة، واقتنع الداي أخيرا بإعدامه سنة 1827، ومنذ ذلك التاريخ حتى 05جويلية 1830، بقي الجيش يدون قائد حقيقي لأن صهر الداي لم يكن يفقه شيئا في فن الحرب. ينظر: عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص91).

(2) الرواية، ص136.

(3) عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 92.

أخطاؤه الفادحة سببا مباشرا في سقوط الجزائر وتقديمها لفرنسا على طبق الخونة حسب تعبير الروائي.

يرى بعض المعاصرين للحملة أن تعيين "إبراهيم آغا" كان خطأ فادحا ارتكبه "حسين باشا"، بل إنها غلطة لا تغتفر، وهو حكم صادر من صديق لحسين باشا، وقد أصر على إبقاءه حتى بعد هزيمته في أسطاوالي، إن حسين هو الذي عزل الآغا يحي وعين خلفا له قائداً جاء ليحارب فرنسا بدون جيش منظم، ولا ذخيرة ولا مؤونة، وبدون شعير للخيل، وبدون المقدرة الضرورية على مواجهة الحرب[1]

كما كان لكاتب الداي حسين مجرى آخر وطريقا معبدا سهَّلَ على فرنسا احتلال الجزائر بكل مرونة، وذكر الروائي كاتب "الداي حسين" الذي كان يفاوض فرنسا باسم الداي الذي أرسله بنفسه حتى ينوب عنه للتفاوض عن شروط الاستسلام، وضم وفد لجنة المفاوضة «كاتب الداي حسين الذي أمره أن يفاوض باسمه حتى يحصل على أفضل ما يستطيع، إلا أن الكاتب وعلى عكس مرافقيه من المور: أحمد بوضربة وحسن بن حمدان بن عثمان خوجة، كان يتحدّث باسم الخزناجي، زاعما أن الداي حسين لم يعد يمثّل إلا نفسه وتمادى به وصفه إزاء "الداي حسين"، مضيفا في لحظة حماس ونفاق «أنه سيحضر له رأسه»[2]

وبهذا سجّل التاريخ الجزائري خيانة أخرى كان بطلها الخزناجي «المختص بالإشراف على شؤون الخزينة كالمداخيل والمصاريف وكل الشؤون المالية، وهو الشخصية الثانية المرشّحة لتولي منصب الداي في حال شغوره »[3] ونظرا لسمو منصب الخزناجي وأهمية

(1) ينظر، أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث "، ص 42.

(2) الرواية، ص139.

(3) بغداد خلوفي، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، مطبوعة أكاديمية موجهة إلى طلبة الثانية ليسانس تخصص تاريخ عام، المركز الجامعي، نور البشير، البيض، الجزائر، الموسم الجامعي2015-2016، ص30.

في قطاع الإيالة في ذلك الوقت، كان للخزناجي دور بارز وسبب وجيه لاحتلال الجزائر وتعجيل سقوطها.

فاشتغل الروائي على جمع قطع فسيفساء التاريخ وإعادة تركيبها، فقام بوضع عدة أسباب ترتّب عنها احتلال الجزائر، كالتعصّب الطائفي الذي لمسناه مع شخصيّة أحمد بن شنعان –وإن كساه بعض التخييل– وخيانة قادة الدولة للداي حسين وغيرها...

وعلى أساس تلك الظروف التي مهّدت وسهلت احتلال الجزائر؛ تكون حادثة المروحة الشهيرة كالشجرة التي غطت الغابة، فأسباب الاحتلال لا يمكن أن تكون بسبب منشة للذباب كما هو شائع لدى العامة، وبالتالي كانت الرواية فرصة للقراء محدودي المكتسبات التاريخية –سواء أكانوا جزائريين أو غيرهم– للتعرّف أكثر على أسباب السقوط واحتلال الجزائر.

- **أحمد بن شنعان وخيانة الجزائر:**

سجّل التاريخ الجزائري شخصية (أحمد بن شنعان) على أنه عمل على مساعدة الفرنسيين ومدّهم أسرار الإيالة الجزائرية، وقد شحن الروائي هذه الشخصية بدلالات النفاق والخداع والخيانة، وهو ما أكّده عند دخوله مقر حكم الداي قبل احتلاله، يقول "دي بورمون" مخاطبا "دي لاكروا" في انتظار دخول المدعو بن شنعان" للاحتفال بالانتصار السهل:«بعد قليل سيدخل رجل اسمه أحمد بن شنعان، سيدّعي أمام الجند أنه جاء رسولا ليعرف غرض الحملة، إن هي لطرد الأتراك أم هي لاحتلال بلادهم، ولكني أحب أن تعرف أنه صديق قديم لفرنسا، وأنه من أرشى الجند الأتراك ليتركوا مواقعهم، حتى دخلنا سيدي فرج آمنين دون مقاومة»[1]ومن هنا كُشفت نوايا "أحمد بن شنعان" وطمعه في تولي منصب عال في الدولة.

(1) الرواية، ص138.

«ليدخل أحمد بن شنعان ويبدأ مع الكونت حديثا طويلا عن خطط الداي وعدد جنوده واستعداداته، حتى أنه ذكر بالتفصيل الرسائل التي بعثها الداي إلى بيلكي الشرق والغرب وكأنه كان كاتبها، وكنت أثناء ذلك أترجم كل ما يدور بينهما »[1] وطبعا لم تكن خدمة "أحمد بن شنعان" لفرنسا دون مقابل، وإقدامه على خيانة وطنه بتلك الدناءة كان له أرباح مغرية دفعته إلى المجازفة بذلك الفعل رغم خطورته وإمكانية لقاء حتفه بسببه، وبما أن فرنسا وفيّة لخدمتها؛ فعدوه بتنفيذ كامل شروطه ومطالبه التي طالب بها الكونت "دي بورمون" وبعد انتهاءه من سرد كل تفاصيل ورسائل الداي لأعضاء الدولة، خاطب الكونت مذكرا إياه بوعده الذي قطعه «تعلم أن هذا مجرد مهر لعرسي؟ ضحك الكونت وقد فهم قصده قائلا: وأنت تعلم أننا لم نكن مجبرين على وعدك ولكن فرنسا لا تخذل أبدا خدمتها»[2]

إن المقابل الذي طالب به "بن شنعان" قادة فرنسا، تعدى مجرّد فرنكات أو منصبا سياسيا أو عسكريا، «وإنما كان المقابل الذي طالب به أعظم مما يمكن تصوّره »[3]، فلم يكن يغيب عن قائد الحملة أي سابق أو لاحق يخص الجزائر من شرقها إلى غربها، فكان على دراية بكل ما يحدث في بلاط الداي حسين من مكائد تزعّمها "أحمد بن بن شنعان" و"الخزناجي" المتآمران ضد سلطان الدولة لخدمة أغراض شخصية على حساب المصلحة العامة.

فاتضح مطلب هذا الخائن في رسالة قدمها "بن شنعان" إلى شيخه "عباد بن بوعزبز" المعروف بالشيخ "النوي" وهي رغبتهما بالإطاحة بمنطقة العوفية والحصول على أمانة صاحبهم المقدّس، وهنا ابتدأت رحلةّ كشف شخصية "هلابيل" التي كانت تظهر أحيانا من

(1) الرواية، ص138.

(2) المرجع نفسه، ص138.

(3) المرجع نفسه، ص139.

خلال بعض الحوارات المختزلة، وما كانت رغبة "بن شنعان" مقابل خيانته إلا للحصول على سر "هلابيل" الذي بقي يتواتر ذكره بكميات قليلة حتى الصفحات الأخيرة.

ومما سبق عرضه ، وجدنا الروائي قد صوّر شخصية "بن شنعان" على أنها شخصية خائنة وأنها من بين أحد العوامل التي أدت إلى سقوط الجزائر، فسقوط دولة من الدول ليس بالأمر السهل؛ إلا إذا تعاون خونتها وباعوا شرفهم ولم يصونوا أمانة الوطن، وهذا ما حدث بالجزائر التي شهد تاريخها بروز أبطال سقطوا في ميدان الشرف، كما شهدت اتحاد وتضامن خونة وضيعين باعوا وطنهم مقابل ثمن بخس مهما بلغت قيمة ما جنوه جرّاء غدرهم لهذا البلد الجميل.

- **أحمد باي:**

يعتبر حضور شخصية **أحمد باي** في الرواية، سبب في تفعيل كثير من الأحداث فيها وتغيير مسارها مع الإبقاء على مصداقيتها، رغم أن ظهوره لم يكن مكثّفا على غرار الشخصيات الأساسية الأخرى، فكان دوره مبنيا من أجل المساهمة في بناء حدث تاريخي مثبت كما جاءت به الحقائق التاريخية.

الحاج **أحمد باي**، ابن أخت أحد كبار رؤساء العرب ويدعى الذوادي بن قانة، وهو الحاج أحمد بن محمد الشريف وحفيد الباي أحمد القلي، أما أمه فهي الحاجة رقية بنت أسرة ابن قانة الصحراوية[1]

خص الروائي جزءا من روايته للحديث عن البطل **أحمد باي**[*]، أحد أهم الرجال الجزائريين الذين قدموا الكثير للوطن، والذي كانت فرنسا تحسب له ألف حساب، بحيث كان عدوا ومنافسا شرسا لها، ولعل هذا ما دفع بالروائي للحديث عنه، بحيث التمسنا نوعا

(1) حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، ص39

(*) **الباي**: هي رتبة يعنى بها أصحاب النفوذ والسلطة والحكام، وتأتي هذه المرتبة بعد درجة الآغا، ومهمته تزويد الدولة بأخبار إدارته، ويقدّم بنفسه فائض المدخولات، ويخصم منها كل ما هو ضروري لموظفيه ولفرسانه ورجال المدفعية، بحيث يكون المبلغ الذي يدفعه إلى الخزينة العمومية كل ثلاث سنوات مساويا لثمن مدخولاته (ينظر: حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، ص91).

من الإعجاب الشديد لهذه الشخصية دون بقية الشخصيات الجزائرية الأخرى، يقول الروائي على لسان "سيباستيان دي لاكروا" في مذكراته «فلقد كنت معجبا بهذا الرجل الذي حوّل جنة الجنرالات إلى جحيم»[1]

ولعل أهم حدث تاريخي ركّز عليه الروائي على ضوء هذه الشخصية، هو "معركة سطاوالي" والخطة التي قدّمها الباي أحمد في الندوة [*]قبيل الغزو –والتي قوبلت بالرفض من طرف الباشا–، وعن دوره الذي كان سيشكّل فارقا فيها، بحيث رأى "أحمد باي" أنه «من غير المجدي بناء أي دفاعات ناحية سيدي فرج» [2] وهو ما ورد حقا في مذكرات "الحاج أحمد" الذي أكد فيها أنه حاول جاهدا تغيير مسار الخطة حسب ما رآه مناسبا للجنود الجزائريين وأن حماية سطاوالي لن تتحقق في بناء الدفاعات، «وأنه بوضع كل الآمال في إقامة التراسين والحصون غير كفيلة بالانتصار، لأن نيران المراكب الفرنسية ستقضي على المنجزات المقامة بسرعة» [3] فكان الجميع يعلم بمن فيهم الكونت دي بورمون بحنكة هذا الوالي، حتى أنهم لطالما شكروا السماء عندما رفض الباشا تنفيذ هذه الخطة التي اقترحها عليه قبيل الغزو»[4]

قدم السارد في حديثه عن معركة سطاوالي رؤي ته التاريخية حولها، وكأنه يريد القول أنه ماذا لو أن ما حدث ، حدث ولكن بطريقة مختلفة؟ أو بالطريقة التي كان يجب عليها أن تكون، مراهنا بهذا على قدرة "أحمد باي" وإمكانيته في تغيير الكثير من مجريات

(1) الرواية، ص150.

(*) وقعت الندوة في مكان قريب من سيدي فرج، عقدت لتحديد خطة الدفاع عن البلاد، وكان المجلس متكوّن من الآغا إبراهيم "صهر الداي"، ومصطفى"بايالتيطري" ، وخوجة الخيل، وخليفة "باي الغرب (ينظر: مذكرات أحمد باي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2)، 1981، ص12).

(2) الرواية، ص156.

(3) مذكرات أحمد باي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2)، 1981، ص13/12.

(4) الرواية، ص156

الوقائع التاريخية لولا المكائد التي تعرّض لها والضغط والحصار الذي طاله، وهو بهذا يضع لنا احتمالات أخرى للمساءلة والتخييل .

ذكر الروائي الخيانات التي تعرّض لها **أحمد باي** من طرف **الباي سليمان** ولولا حنكته لقضي على بايلك الشرق منذ البداية، فبعد معركة سطاوالي استسلم الباشا للفرنسيين باشر أحمد باي طريقه من أجل مقاومة الاحتلال الفرنسي، لكن الفرنسيين هذه المرة أرادوا الإطاحة بقسنطينة والباي أحمد لأنهم يدركون عظمته وقوته وأنه سيكون المعرقل لتوسع الدخول الفرنسي في الجزائر، «فكانت حنكة أحمد باي ما صنعت الفارق في الأيام القليلة التي عاد فيها إلى بايلكه، فقد كان دي بورمون متفقا مع خلفاء الباي على قسنطينة وهم بعض الأتراك واليولداش والباي سليمان على تسليم ناحية الشرق بنفس شروط تسليم مدينة الجزائر، نظير تولية سليمان بيلك الشرق، إلا أن أحمد بمجرّد وصوله إلى ناحية سطيف اكتشف المكيدة، وصدّ هجوم بعض قبائل الناحية المتحالفين مع سليمان، وكان ذلك رفقة 1600 رجلا جمعهم في ضواحي مدينة الجزائر »[1] وبالتالي نجح في إفساد خطة الفرنسيين والمتآمرين ضد بقائه وتوليه بيلك الشرق، خاصة الباي سليمان الذي تولى رئاسة الشرق قبله.

سبقت مكيدة الباي سليمان، حدوث عدّة مفاوضات بين **دي بورمون** والباي أحمد حول تسليم قسنطينة وإبقائه سلطانا عليها، وجاء في مذكرات أحمد باي" أن دي بورمون راسله قائلا: «أن الفرنسيين قد خلفوا حسين باشا في الحكم، وأنني أحتفظ بمرتبة باي قسنطينة إذا رضيت أن أدفع لفرنسا "اللازمة" التي كنت أدفعها للداي، وباختصار إذا قبلت الاستسلام»[2]

كما ذكر **أحمد باي** أنه تم تدبير مؤامرة ضد بقائه، «في أثناء غيابي عن قسنطينة دبرت مؤامرة ضدي، لقد تركت في قسنطينة حامية الشتاء وهي مكوّنة من الأتراك

(1) الرواية، ص157

(2) مذكرات أحمد باي، ص17.

واليولداش فأراد هؤلاء الأجناد أن يقلّدوا ما كان جرى في مدينة الجزائر، وأعلنوا أنهم لم يعودوا يعترفون بي كباي وعيّنوا مكاني القائد سليمان، الباي الذي قاد المؤامرة »[1]ولكن الخطة المُدبّرة ضد الباي أحمد لم تلبث وأن كُشفت فبعودة الباي أحمد إلى قسنطينة بعد أن غادرها المتآمرون «اجتمع أنصار الباي تحت قيادة الباشا حمبا كيمان بن عيسى وألقوا القبض على سليمان وقتلوه أمام باب المدينة، وهكذا لم ألق أي عناء لاسترجاع سلطاني»[2]

وبهذا طوى **أحمد باي** صفحة أحد المتآمرين ضده وضد بلده من أجل البقاء على كرسي العرش، ولخدمة أغراض ذاتية على حساب المنفعة العامة، فأعرب الروائي عن إعجابه الشديد بحنكة هذا الوالي، ناهيك عن تلك التغيرات التي حدثت بفضله كقضائه على اليولداش[*]الذين كانوا يتمتعون بحقوق جعلتهم يتمرّدون على الجزائرين وحتى أنهم تآمروا ضدهم.

3 2 2 الشخصيات التاريخية المتخيّلة:

- **سيباستيان دي لاكروا:**

لعل حضور شخصية "سيباستيان دي لاكروا" في الرواية بشكل بارز ومتألق، جعلنا نفكر في تسليط الضوء عليها، وتوسيع بؤرة البحث أكثر حولها، فمنذ حديث الروائي عنه في البداية، تصوّر لنا سريعا أنه مفتاح اللغز ومغزى الرسالة، فمن خلاله أراد "سمير قسيمي" تقديم فكرة ورؤية فنية، وهذا ما نصبو إلى إبرازه وكشفه من خلال الكشف والحفر عن هذه الشخصية، كما وأنه تراءت لنا استفهامات مبدئية ومتوقعة وعلى رأسها: لماذا انتخب الروائي شخصية "ديلاكروا" دون بقية الشخصيات التاريخية الأخرى؟ ما الذي ستحدثه في

(1) مذكرات أحمد باي، ص17-18.

(2) المرجع نفسه، ص18.

(*) وهم أتراك جعلتهم السلطة التركية فوق كل قانون، إذ كان لا يمكن مساءلتهم مهما كان الجرم الذي يقترفونه، وكان الداي وحده من يملك الحق في محاكمتهم أو عقابهم (ينظر: الرواية ص150).

الرواية؟ وما الرسالة التي يريد الروائي إيصالها للقارئ عن طريقها؟ وهل شخصية دي لاكروا حقيقية أم متخيلة؟

اسمه الحقيقي "**أوجين دي لاكروا**" (**Eugène Delacroix**) **(1798-1863)**، وهو أحد رواد المدرسة الرومنسية الفرنسية، تفتقت عبقريته في العشرينيات من عمره، وله مجموعة من اللوحات الفنية التي تعد من مفاخر متحف اللوفر، ونذكر منها لوحته الشهير "الحرية تقود الشعب" والتي رسمها وهو في الثانية والثلاثين من عمره 1830، والتي تعد صورة للروح الوطنية والثورية في فرنسا ورمزا لها، الجزائريات والتي رسمها في نفس السنة أيضا لوحة "طنجة"1838، و"مغربي يسرج حصانه" 1855 [1] وغيرها

وهو«معروف بانفراديته وتدينه وسعة اطلاعه، حظيت أعماله بإعجاب أعظم الشعراء ومن بينهم "شكسبير" (SHAKESPEARE) "غوته" (GOETHE) و"دانتي" (DANTE)، انتقل بانسيابية بمحاكاة معاناة عصره برسم كل تفاصيله، قال عنه "بودلير" (BAUDELAIRE) أنه قائد المدرسة الحديثة»[2].

كما عرف بولعه الشديد بدول المغرب العربي وبثقافته وعاداته ونمط عيشه، والتي كانت مصدر إلهامه وإبداعه في كثير من لوحاته الفنية التي جسد فيها طبيعة بلاد المغرب ليذهب عشرات المستشرقين الفرنسيين إلى دول المغرب يبحثون عن مصادر إلهام مختلفة، وخاصة بعد مقولته الشهيرة عن بلاد شمال أفريقيا «"عند كل خطوة هناك لوحات جاهزة للرّسم"»[3]

---

(1) ينظر، عبد الرحمان الجوهري، أوجين ديلاكروا والمغرب العربي، مجلة القافلة، السعودية، 2018/01/14 ، 12:38، https://www.alarabiya.net/qafilah

(2) ARLETTE SÉRULLAZ ET ANNICK DOUTRIAUX , UNE FÊTE POUR L'ŒIL, RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX ,BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE SAN D'EVRY,1998,P162.

(3) نجلاء علي الصادق المقطوف، التوظيف الجمالي للفن الإسلامي في لوحات المستشرقين المعاصرين، مجلة كلية العلوم والفنون، جامعة مصراتة، ليبيا، (المجلد4)، (ع8)، 2019، ص16.

هذا وثبت أن الفنان "بابلو بيكاسو" (pablopicasso) «استوحى من لوحته نساء جزائريات قرابة خمسة عشرة لوحة»[1] والحقيقة أن "أوجين دي لاكروا" سبق وتحدّث عن بدايات وأسباب الدخول الفرنسي للجزائر وذلك ما ذكرته مذكراته، والتي أبدى فيها استهزاءه من سخافة سبب الاحتلال، وجاء في كتاب **وليمة للعين (UNE FÊTE POUR L'ŒIL)** في إحدى رسائله التي قام بإرسالها لصديقه، أنه «حينما شعر "تشالز العاشر" بتراجع قوته، وضع مبررا مضحكا وهي مروحة هوائية قدّمها الداي حسين إلى القنصل "ديفال" ليتدخل في الجزائر، وكانت هذه بداية الاستعمار، طالبا من صديقه أن لا يضحك فالخبر حقيقي»[2]

مختتما رسالته قائلا أنه رُشح لمشروع كبير جدا وأنه سيغادر المغرب التي مكث فيها مدة كبيرة، وعلى الأرجح أن مشروعه القادم كان نحو الجزائر.

والجدير بالذكر أن شخصية "سيباستيان دي لاكروا" تراوحت بين الحقيقة والخيال، بدءا باسمه الذي طرأ عليه تغيير –متعمد– من طرف الكاتب، حتى تكون له مساحة أكبر في التعبير والتخييل، كون أن "أوجين دي لاكروا" لم يذكر في مذكراته كل ما ورد في الرواية؛ وإنما توفرت بعض الأحداث التي حدثت فعلا خلال مكوثه في الجزائر وذكر بعض الوقائع التي سبقت رحلته إليها، كحادثة المروحة –المضحكة– كما وصفها في رسالته، وبالتالي فشخصية "أوجين دي لاكروا" لا يمكن حصرها في زاوية محددة، إلا أن التخييل والإضافات كان لها نسبة كبيرة في الرواية، وهذا ما جعلنا نضعه في خانة الشخصيات المتخيلة على حد التقدير.

(1) نجلاء علي الصادق المقطوف، التوظيف الجمالي للفن الإسلامي في لوحات المستشرقين المعاصرين ، ص17.

(2) ARLETTE SÉRULLAZ ET ANNICK DOUTRIAUX , UNE FÊTE POUR L'ŒIL, RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX ,BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE SAN D'EVRY,1998,P54.

استهل "سيباستيان دي لاكروا" في الرواية، شهادته بتذكير اللجنة الأفريقية بأهداف فرنسا التي جاءت من أجلها إلى الجزائر، وأنه سيعمل لصالح فرنسا التي عهدها وآمن دوما على أنها لسان حال حضارة، وما هدف تلك الحروب التي شنّتها إلا أن تبث تلك الحضارة والرقي في قلوب الهمج والبربر، وأنّ قبوله للعمل كمترجم لصالح فرنسا فقط لأنه مؤمن برسالة بلده وثقته بعهد فرنسا للعالم، وكان فرنسا هي مخلّص العالم من أزماته وتخلّفه...

وبعد قراءة هذه المقدمة ، أبلغ "ديلاكروا" اللجنة الإفريقية وأعضاءها أنهم سيصدمون من هول ما سيرويه من أحداث ووقائع شهدها وقام بها الفرنسيون في حق أبرياء ضعفاء، وأن فرنسا بريئة تماما لما اقترفوه من جرائم باسم فرنسا، يقول في هذا: «لم أكن أفكّر سيدي الجنرال أنني سأقف أمام لجنتكم الموقّرة لأدين أمة آمنت بها وصدقت بحق أنها لسان حال حضارة(...)، وما قبولي للعمل مترجما تحت إمرة الضابط "بوتان" عام 1808، وبعده الأميرال "دوبيري" والكونت "دي بورمون" إلا لإيماني بهذا، ولكني اليوم قد أوفدكم جلالة الملك لتقصّي حقيقة ما يجري في الجزائر، وبعدها اتخاذ ما يجب لإحلال العدالة وإنصاف من ظلموا في هذه الأرض»[1]

فالقارئ لهذه المقدمة سيشعر حتما أن وراء هذا الرجل سر كبير، وأنه المدار الذي تدور حوله بقيّة الأفلاك الأخرى.

يبدأ **دي لاكروا** مباشرة بسرد الأحداث بشيء من الدقة والتفصيل، مختتما حديثه أن غايته من هذه الشهادة أن تقف فرنسا على حقيقة ما جرى، وأن الجنود الفرنسي ين لم يفوا بوعدهم ولم يصونوا شرف المحارب الذي يُصان حتى في هزيمته.

وهكذا صوّر لنا السارد أهمية شخصية "دي لاكروا" التي ستصنع الحدث في الرواية، ومن خلاله التمسنا اعترافات فرنسا بجرائمها –وإن أبت الاعتراف بها اليوم– آمِلا

(1) الرواية، ص179–186.

في نهاية مقدمته أن تُدوّن كل شاردة وواردة من إفادته شريطة أن تتحلى بالصدق والأمانة السردية في نقل ما سيرويه وهذا من جهة.

ومن جهة أخرى سقط قناع "دي لاكروا" وتجلّت الحقيقة في السطوع شيئا فشيئا، ليتضح أخيرا أنه أحد أجداد "قدور ولد فراش" فبعد رحيله إلى "منعة" بأمر من "الباي أحمد" الذي أرسله «برفقة أولاده وزوجاته لجعلهم في حمى أحد حلفائه المدعو بن عباس، والذي منحه منزلا وزوجه من إحدى بناته، وانتهت رحلته التي وصلها 1849، بعد وفاة زوجته فاطمة، وفضّل ترك ولده رابح عند أخواله لرعايته وتزوج هذا الأخير وأنجب ذكرا سماه بلقاسم»[1] ليمتزج الدم الفرنسي بالدم الجزائري، و يروي "قدور ولد فراش" عن جده «تحول اسم "سيباستيان دي لاكروا" إلى رابح فرّاش، وأنجب ذكرا اسمه بلقاسم»[2]

وبهذا أُغلق سر "دي لاكروا" الذي حملناه مطوّلا، والذي رمى من خلاله الكاتب أن يرّوج لرؤيته الحالية على أن أصل الجزائر لا علاقة له بأمور العرق والجينات، ففرنسا فيروس لا يمكن رؤيته بالعين المجرّدة، فهي لا تزال تسكن الجزائر –وإن تضببت رؤيتها– فالعلاقة بين الجزائر وفرنسا متجذّرة ويصعب اقتلاعها، مهما أخذ الجزائريون الأمصال المضادة للتحصين والوقاية من الفيروس الفرنسي إلا أن مخلفات الاستعمال لا تزال حاضرة، فالسياسة الاستعمارية ضربت إلى أبعد من الاستعمار والاستغلال، إذ تعدّى الأمر إلى مس الهوية الجزائرية وثقافتها.

وهو ما نجده اليوم من امتزاج اللغة الفرنسية بالعربية بين أوساط المثقفين وغير المثقفين، وكذا نمط العيش، وزحف الشباب الجزائري إلى عالم الغرب الذي أصبح ظاهرة القرن الواحد والعشرين، ووضع كل الآمال في انتظار مستقبل أفضل هناك غير الذي تعد به الجزائر أبناءها، ففقد الشباب الثقة في بلدهم وراحوا يلهثون إلى ما وراء البحار طمعا في العيش الرغيد.

---

(1) الرواية، ص129.

(2) المرجع نفسه، ص186.

فالفكرة التي أراد "سمير قسيمي" ترويجها للقارئ أن الجزائر لم تنل بعد حصتها المطلقة والكاملة من الاستقلال، وأن النسبة الباقية من الاستعمار لا يمكن لها أن تُجتثّ إلا بإرادة الشعب الجزائري والتمسّك أكثر بهويته ولغته والاعتزاز بأمازيغيته وعروبيته.

والحقيقة أن "أوجين دي لاكروا" عُرف كفنان تشكيلي يرسم كل ما شيء يلهمه ويراه جميلا، إلا أن الروائي أقحمه –بمبرر التخييل– أنه رجل سياسي ومترجم ويتقن عدة لغات وهذا ما لم يُذكر في سيرته الحقيقية، ولولا عودتنا للمستندات التاريخية لكنا قد سلمنا لما جاء في الكثير من المحطات التاريخية التي ذكرها الروائي بعد أن طالها التخييل السردي، فتبيّن لنا أن **دي لاكروا** كان فعلا رجلاً سياسياً ومترجماً وقف إلى جانب الجزائريين وقدم الكثير من الخدمات لهم وهو ما تنكره الحقيقة التاريخية.

وبالعودة إلى الرواية، وجدنا أن "ديلاكروا" معروف بعلاقته بالوسط السياسي الفرنسي، وهذا ما جعلهم يثقون به على اعتباره مترجما فذا وباحثا في ما يتعلّق بأمور اللغات، فهو يتقن العربية ولغة شمال أفريقيا بما في ذلك لغة البربر، ناهيك عن اهتمامه بالثقافات الشرقية، وذكر "بوتان" في الرواية أنه «أذكر أنك أكثر الفرنسيين اهتماما بالتركية والعربية، ابتسمت تواضعا، وهززت رأسي موافقا، وأضاف: و لك أيضا معرفة بلغة شمال أفريقيا»[1] ومن هنا «تمت دعوته للانضمام إلى حاشية الكونت "دي بورمون" وبعد أن حطت البعثة في الجزائر العاصمة ، وجد "ديلاكروا" في هذه المدينة إلهامه وشعر برغبة كبيرة بخلق واحدة من أشهر لوحاته الاستشراقية وهي: نساء الجزائر في شقتهن الموجودة في متحف اللوفر منذ 1834، بحيث عرضت في صالونه، واستغرقت رائعته تلك ثلاثة أيام فقط لرسمها، وكانت تلك آخر أيام يقضيها في الجزائر العاصمة»[2]

(1) الرواية، ص131.

(2)CHRISTINE FERRET, EUGÈNE DELACROIX ET L'AFRIQUE DU NORD, LE BLOG GALLICA, LA BIBLIOTHÈQUE NUMÈRIQUE DE LA BNF ET DE SES

استعان الروائي بشخصية **دي لاكروا** لتأثيث روايته وإعادة تأريخ ما جاء في الحقائق التاريخية بكثير من التخييل، فجعله متحيّزاً مع الجزائريين من خلال محاولاته الكبيرة في مساعدتهم وذلك بإيصال انشغالاتهم وقضيتهم إلى اللجنة الإفريقية، وتهريب الجنود الفرنسيين في قوارب سريّة رغبة منه إلى إضعاف القوات المسلحة الفرنسية، وتشتيت صفوف الفرنسيين، وقد أفصح بنيته منذ البداية، فصوّره الروائي على أنه شخص مسالم ولا شأن له بأمور الحرب ودمارها، وما قبوله للاتحاق بحملة "بوتان"، إلا بغرض اكتشاف ثقافة الشعب الجزائري ولغاته يقول معترفا بنيته قبول عرض الضابط "بوتان" «أعترف أنني قبلت الالتحاق بالحملة لا تصديقا لكلام بوتان في أنها ستكون حملة تحرير، بل لرغبتي في معرفة هذا المجتمع الذي لُقنت لغاته دون أن أفهم منطقها، وكانت تلك فرصة مواتية لدراسة تلك اللغات وغيرها المنتشرة في الجنوب»[1].

وعلى ما يبدو، فإن شغف الباحث في اكتشاف لغة قوم تعتبر من مهام المستشرقين، على اعتبار أن «الاستشراق هو ذلك التوجه والدراسات المنهمكة حول عالم الشرق وأحواله ومعتقداته وبناه الطبيعية والعمرانية والبشرية، ودراسة لغاته ولهجاته»[2]

وهذا ما نلمسه من تصريحات وحوارات الضابط "بوتان" و"سيباستيان دي لاكروا" أنه ثمة صورة ضبابية للاستشراق في مفهومه الحديث، فيكاد يُجزم في موضوع الاستشراق أنه صورة غير واضحة المعالم والأسس، وغالبا ما يجرّ الاستشراق معه بعض المصطلحات، كالمركزية والتبشير، والنظرة الفوقية، مؤسسة ثقافية وغيرها..، وهو تماما ما صادفناه في استحضارات الروائي التاريخية.

PARTENAIRES,11/10/2022, http://gallica.bnf.fr/blog/11102022/eugene-delacroix-et-lafrique-du-nord

(1) الرواية، ص129.

(2) عبد المتعال محمد الجبري، الاستشراق وجه الاستعمار الفكري، مكتبة وهبة، القاهرة، 1997ص13.

فأقر الضابط **بوتان** أن مهمته ليست سوى «تخليص الجزائر من الترك وتحريرها، وأن النظر بعين المدرك لمهمة الأمة الفرنسية نحو كامل الإنسانية، سيعرف أنها جاءت لإنقاض المجتمعات البدائية، لتذوق أخيرا طعم الحضارة »[1] فبدت مهمة فرنسا على أنها مهمة استكشافية استطلاعية باعتبارها لسان حال حضارة، وأنها مركز العالم ومؤسسته الثقافية وهذا ما يتقاطع كثيرا والاستشراق الحديث والمعاصر.

وبهذا يكون الروائي قد أسس لفكرة علمية لإثبات أن الاستشراق هو وجه ثان للاستعمار، وأن الاستشراق أو الرغبة في معرفة لغة الشرق وأدواته ومنطقه في التفكير؛ ما هو إلا استشراقٌ التوت حول أعناقة مفاهيم علمية وثقافية فقط لتكتم نية الاحتلال أو ما يعرف بالاستعمار الجديد، وأكد **محمد شرقاوي** في حديثه عن الاستشراق الجديد، أن المستشرقون سخّروا دراساتهم وأحكامهم لخدمة الأهداف الاستعمارية لبلادهم، وهنا نشأ تحالف ثالوثي جديد (الاستشراق–الاستعمار–التبشير) [2]

إلا أن "دي لاكروا" لم يكن كأولئك المستشرقين الذين يخدمون أغراضا سياسية لبلدهم؛ وإنما كان أداة استخدمها "بوتان" للظفر بمشروعه الاستعماري الذي انطلق بنية الاستطلاع والتحرير وبث الحضارة كما ورد في الرواية.

وربما كان سبب تحوير الحقيقة التاريخية بالاستناد على شخصية "دي لاكروا" يرجع في كونه ذلك الفنان التشكيلي المعروف بولعه وإعجابه الكبير بدول شمال إفريقيا كما جاء في سيرته وفي أعماله التشكيلية المعروضة في صالونات متحف اللوفر، فاستغل الروائي تلك الحقيقة، واعتمدها وسيلة لنسج حبكة الرواية وصناعة عقدتها.

(1) الرواية، ص132.

(2) ينظر، محمد شرقاوي، الاستشراق وتشكيل نظرة الغرب للإسلام، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر،(ط. 1)، 2016، ص14–15.

4 البعد الجمالي للتاريخ في الرواية:

اعتمد السارد في رواية هلابيل على زعزعة التحجر التاريخي من خلال تفعيل المستوى السردي، وبالتالي إعادة برمجة الذاكرة الجمعية التي عرفناها جميعا، فكان من البد محاولة اجتثاث الأورام التي بقيت ردحا من الزمن الخاصة بأسباب الاحتلال واعتراف فرنسا بجرائمها، ولو أن التخييل فعل فعلته، إلا أن القارئ سيحس بنوع من الاستشفاء والرضا جراء تحريك التخييل لأحجار التاريخ الصلبة.

ويمكن اعتبار هذه التقنية وهو ديكور فني جمالي زاد من جمالية الرواية وتقوية ترسانتها الفنية، خاصة في اشتغاله على صناعة شخصيات متخيلة غبرها الزمن عقوداً طويلةً ليعيد "قسيمي" إحياءها بأمصال فنية جمالية، حتى يخدم مدونته وهو ما وجدناه مع شخصية "دي لاكروا" أحمد باي" وغيرهما

استنادا على ما سبق عرضه، يمكن القول أن هذا القسم من المدونة هو جزء من رواية تاريخية، أو بتعبير أدق مقدمة لرواية تاريخية إذا جاز لنا تقسيم الرواية فنيّا، إلا أن هذا الجزء من الرواية لم يكتمل بحيث ركّز الروائي على حقبة زمنية قصيرة، منتخبا هذه الفترة دون سواها لخدمة أغراض أيديولوجية وفنية بحسب ذات الروائي، وما استناد الروائي على التاريخ واستغلاله إلا لبلوغ غرض سردي فني متراوح بين الوقائع التاريخية الحقيقية والخيال الإبداعي.

وتأسيسا على ما سبقت الإشارة إليه، يمكن الاعتماد على أن الهدف من عودة الروائي للتاريخ لم يكن بسبب حنينه إلى الماضي أو استعادته له على اعتبار أن هذا الحاضر سيء وحاضر مأزوم، وأنه أصبح من الصعب التعايش معه والتأقلم مع معطياته، ولكننا وجدنا أن بعودة الروائي للتاريخ هو محاولة إبداعية حملت بعدين مختلفين:

– **البعد الأول:** استيعاب الروائي أن الحل الأمثل لوجود حلول الحاضر قد تتعين الارتماء في أحضان التاريخ حتى تتسنى فرصة تحليل وفهم معطيات الحاضر المأزومة والمعقدة لإنسان القرن الواحد والعشرين المنهك اللحظة، فأزماته الراهنة لا يمكن عزلها عن الخلفية التاريخية التي عششت بين رفوف التاريخ سنين طويلة.

– **البعد الثاني:** انتباه الروائي أن التاريخ يحمل مخزونا ضخما للمساءلة وأنه قد يحمل حقيقة اليوم ومن شأنه تفسير أزمات الحاضر وعقده، وربما إعطاء تبريرات لمغالطاته التي غفلت عنها الكتب التاريخية أو تجاهلتها عمدا لإخفاء الجرائم والأخطاء التي قام بها الأسلاف، ومن هنا قرر الروائي بعد انتباهه لكل هذا استغلال هذه الظروف مقدما قراءة فنية جمالية لهذا الحاضر المهووس بتاريخه.

كما أن الروائي باعتماده على التاريخ، كان بمثابة بحث عن الحقائق الغائبة داخل هذا التاريخ، من خلال تقديمه قراءة ذاتية قد تبدو فوضوية إذا ما قارناها بقراءات التاريخ الدقيقة، ولكنها قد تمنحنا أيضا تفسيرات وتبريرات لطالما سألنا أنفسنا ما سببها ولأي غرض وُجِدت؟

إن توظيف الجانب الجمالي في التاريخ لابد من وضعه لأكثر من ضرورة، فإذا افترضنا أن الرواية تقيّدت بالحقيقة التاريخية وغفلت عن الجمالية –التي تعتمد غالبا على تحوير الحقيقة– قد يؤدي إلى قتل الرواية كنوع أدبي يحمل جينات إبداعية، فلا يمكن أن ننسى أن الرهان الكبير الذي أقسم الروائي على تحقيقه، هو جمالية الأدب وليس حشر قلمه فقط في الحقيقة التاريخية.

إذن إن سطوة التخييل التاريخي –باعتباره تقنية جمالية– في جعل القارئ يتوهم ما جاء في الرواية هو حقيقة بالفعل، هو إمكانية لا يُستهان بها من طرف الروائي الذي برمج القارئ وجعله ينسى –مؤقتا– حقيقة التاريخ وأن الذي بصدد قراءته مجرّد فن تخييلي

قد يحمل ما هو حقيقي وما هو متخيّل وهو ما حدث معنا ونحن نخوض غمار تجربة الروائي في مدونتة المعنية بالمساءلة والبحث.

إن المرجعية التاريخية في رواية هلابيل كانت في خط تماس، فاعتمدها الروائي كخيار سردي من أجل صناعة وبناء ذوق معين ، وهذا ما تميّزت به رواية هلابيل في نهاية المطاف ، فقدم لنا الروائي نصا ضبابيّ الأفق في كثير من المحطات السردية، والتي صعب علينا رؤيتها بشكل أوضح والقبض على غاية حضورها والسبب من ذكرها أصلا في بداية قراءتنا للرواية، وبخاصة تقنيته السردية في سد الفراغات بآلية التخييل التي لم يحدث وأن ذكرها التاريخ، فامتزج التاريخ بالتخييل بالأسطورة، وانتهت مرجعية التاريخ في الرواية ببداية حلول التصوّف الممزوج بالأسطورة، لندخل مرة ثالثة في بداية وتجربة فنية جديدة، ومنه خدمة الجانب الجمالي أيضا كون هذا الأخير لا يتحقق إلا بتحوير الحقيقة التاريخية وإعادة تدويرها بإضافة مواد مؤكسدة تتفاعل مع الواقع والمتخيل والماضي والحاضر.

كما أن احتماء "سمير قسيمي" بالتاريخ جعله يزيد الصلة بين الماضي والحاضر، وما لفتحه سجلّات الماضي إلا لإحياء ضمير أمته، فكان التاريخ في رواية "هلابيل" أشبه بصعقة كهربائية حتى يهزّ به وجدان القارئ وتنبيهه بضرورة النظر إلى حاضره والتركيز عليه وعدم نسيان ما جرى، وأن استرجاع سيادة الدولة الجزائرية كلف الكثير من الخسائر وهُدرت من جراءه العديد من الأرواح، وأن احتلال أي دولة قد يحدث في أية لحظة وعلى حين غرّة، فالشعوب الضعيفة التي لا تشتغل على تقديم الأفضل لوطنها ولا تتمسك بهويتها وثقافتها، تكون أكثر عرضة للاحتلال، فيجب البحث عن ذواتنا وتخليد أسماء رفعتهم راية التاريخ عاليا، «عسى أن تكون تضحياتهم مصابيح هداية في سماء الأمة

الجزائرية، وكل ذلك دعوة لانتشال الإنسان الجزائري من وحل الكوارث العالمية والمحلية التي زعزعت كيانه وهدّته»[1]

وتبعا لكل ما تقدمنا به يمكن القول أن الرواية اعتمدت التاريخ كمرجع لها بمعالجتها بعض الأحداث التي وقعت في الماضي، إلا أننا لم نشعر بتلك الفجوة بين ما هو تاريخي وما هو فني ولم نشعر بالحدود الفاصلة بينهما وذلك حتى يصنع نصا تاريخي فني، فالتاريخ في هذه الحالة كان مطية اتخذها الروائي للتعبير عن رؤية معاصرة بموازة لمجريات التاريخ، فاتخذه الروائي كوسيلة في عملية السرد وجعل التاريخ فيها مجرّد ملحق لابتغاء أهداف غير تاريخية كما سبقت الإشارة إليه، ابتداءً بشخصية "سيباستيان دي لاكروا" التي كانت أكسيسوارا فنيا وبنائيا لترسيخ فكرة استمرارية الوجود الفرنسي في الجزائر دون أن نشعر.

(1) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص137.

الفصل الثالث:

المرجعية الأسطورية والدينية

في رواية هلابيل

تتميز رواية "هلابيل" بتنوع خطاباتها وتجاوزها لكل ما هو متوقع ومألوف، وما اعتماد الروائي وسلكه المنحى الصوفي والأسطوري في روايته ؛ إلا تجاوزاً للمعقول إلى حيّز اللامعقول، والقفز من عالم المعنى إلى اللامعنى الذي يحكم حياتنا وتصرفاتنا أحيانا.

كما وجدنا تنويعا في الخطابات والدلالات، لننجرف هذه المرة في واد مختلف عن سابقيه، ونغوص في عالم الروحانيات والعجائبية وهجر الظاهر لكشف الباطن.
فكيف كانت تجربة "سمير قسيمي" الصوفية والأسطورية في رواية "هلابيل"؟ وما هي المصطلحات الأسطورية والدينية المتواجدة في الرواية؟ وما الأدوات التي اعتمدها الروائي لمزج الأسطورة بالدين؟ وكيف يمكن لمرجعيتين مختلفتين في ظاهرهما وفي غايتهما أن يحققا ذلك التقاطع الموضوعاتي؟

فبعدما توقفنا عند المحطة التاريخية في الرواية والتي لمسنا فيها تجاوزا للتاريخ وإعادةً لتدويره..، توقفنا مجددا على تجربة صوفية ممزوجة بالأسطورة والخيال، وهو تجاوز من الروائي لما هو مألوف وعادي، إلى ما وراء العادي والشائع.

لا يخفى عن القارئ لرواية هلابيل رؤية انبعاث شعاع المضامين الصوفية والأسطورية، فقد ظهرت ملابسات الخطاب الصوفي والأسطوري في العديد من زوايا هذه الرواية، نظرا لامتلاكه القدرات التأويلية في توسيع نطاق دائرة وضع الاحتمالات، ولتخصّ له من التفرّد والكفاءة النصية والجمالية ما لا قد يمتلكه أي خطاب فني آخر.

ونظرا للترتيب المرجعي المُعتَمد في الرواية والذي تم فيه ذكر الأسطورة أولا، يمكن أن نشرع بعملية الحفر والاستعانة بأدوات الأسطورة حتى تتسنى لنا فرصة توضيح الرؤية والقبض على مفاتيح الخطاب الصوفي لاحقا ومدى تعالقه بالأسطورة.

أولا: تمظهرات الأسطورة في الرواية:

1 -ماهية الأسطورة:

- **الأسطورة لغة:**

وردت لفظة (الأسطورة) في معجم "لسان العرب" لصاحبه "ابن منظور" في مادة (سَطَرَ) «والسّطر الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها(...) والجمع من كل ذلك أَسطرٌ وأَسطَارٌ وأَسَاطِير، كما قالوا أحدوثة وأحاديث، وسَطَرَ يَسطُرُ إذا كتب، قال تعالى: ﴿ن والقلم وما يسطرون ﴾[1]، أي وما تكتب الملائكة، وقد سطر الكتاب يسطره سطرا (...)، وسطرها ألفها، وسطر علينا أتانا بالأساطير، يقال سَطَرَ فلان علينا يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل (...) يقال سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويل الأساطير والسُّطُرُ»[2]

والمرجّح أن لفظة (سَطَرَ) تلك الأقاويل والخرافات الباطلة والبعيدة عن المنطق العقلي، فهي أقاويل يأتي بها شخص ويأسطر بها للمستمع مضفيا عليها الخيال والخرافات.

- **الأسطورة اصطلاحا:**

جاء في كتاب **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** للناقدة **نبيلة إبراهيم** أن الأسطورة:«محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له،إنها نتاج وليد الخيال»[3] وبالتالي فهي رغبة من الإنسان لتحليل ظواهر كونية أو وجودية وفلسفية حتى يجد تفسيرا منطقيا عن كل ما يجري حوله، وتضيف **نبيلة إبراهيم** في أن الأسطورة لا

(1) سورة القلم، الآية01.

(2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 5، مادة (سَطَرَ)، ص6007.

(3) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 09.

تخلو من فلسفة معينة كانت بداية النتائج العلمية التي يفسرها العلم والفلسفة اليوم «ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطوّر عنها العلم والفلسفة فيما بعد»[1]

وورد تعريف مماثل للأسطورة على أنها «تحكي كيف جاءت حقيقة ما في الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقائق كلية كالكون مثلا أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة، إذن هي دائما سرد لحكاية خلق تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء، وكيف بدأ وجوده»[2]

وقد اهتمت الرواية بالأسطورة، وضمتها إلى كيانها ورأت فيها مادة وعنصرا مهما من شأنه أن يقوي ترسانتها الفنية، وقد رأى **ميشال زيرافا (MICHEL Zérafa)** في كتابه الأسطورة والرواية «أنه لا بد لكل رواية من أسطورة تأخذ بها كإطار مرجعي »[3] نظرا لما وجدته من حاجة للعودة إلى الأسطورة والتي لحت على استدعائها لأكثر من ضرورة وعلى مقدمتها ذلك الانحطاط الأخلاقي وهيمنة المادة وتربّعها على قمة الوجود البشري وهو ما مثلته الرواية التجريبية أيما تمثيل.

2 رحلة البدء بين الأسطورة والدين في الرواية:

عمد الروائي على بناء هيكلي للبطل الأسطوري مبرزا ذلك التحوّل البالغ الأهمية على المستوى الأخلاقي الذي يتأسس عليه المستوى الأسطوري لأي بطل، عاكسا خلفية مجتمعه وحالته الحضارية، متعمدا توزيعها على شخصيات مجتمعه [4] فالعلاقة إذن بين الأسطورة والرواية متجذّرة متأصّلة، والحاجة إلى استثمار الأسطورة في الرواية ملحة

(1) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص09.

(2) مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، (ط 1)، 1991، ص10.

(3) محمد الأمين بحري، الأسطوري، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2018، ص230.

(4) ينظر،محمد الأمين بحري، الأسطوري، ص231

وضرورية تستدعيها تحوّلات الواقع ولعلّ هذا ما أدركه الأدباء والكتاب وبخاصة كتّاب الرواية التجريبية.

انبعث شعاع المرجعية الأسطورية منذ الصفحات الأولى للرواية، فقد ورد ذكر كتاب "**خلقون بن مدا**" ذلك المخطوط الذي تدور حوله أحداث الرواية، والتي شغّل على إثره الروائي تقنية التشويق لبلوغه والحصول عليه، مع تركيزه على أسطرة ذلك المخطوط ببعض الكتابات التي لا تشبه النثر ولا الشعر، ومن هناك ابتدأت رحلة **سمير قسيمي** الأسطورية يقول الراوي على لسان شخصية "نوّى" حبيبة "قدور" وهي واقفة على نعشه تحاوره في عزائه عن سر هذا المخطوط: «أخبرتني لاحقا أنك كدت تكتشف سرك العظيم ساعتها»[1]

في هذا الاعتراف بالذات صُوِّر لنا مبدئيا أن الرواية ستتخذ منحى تشويقي غرائبي، لتبدأ شخوص الرواية بالشروع في الحديث عن المخطوط الذي كان سببا في موت "قدور" تستذكر "نوّى" حديثها مع "قدور" حول هذا «منذ قرون كتب خلقون هذا سيرة رجل كان معلمه يدعى "الوافد بن عبّاد"وخلّدها في نثر يشبه الشعر، أو في شعر يشبه النثر»[2]

وهنا قدّم لنا الروائي صورة شكلية حول طبيعة المخطوط، وكان على حدّ وصفه كالكتابات الأسطورية المعروفة بتمايز إطارها الشكلي العام بين نثر وشعر أو شعر ونثر وبحكم أن الأسطورة لها علاقة بعالم الآلهة والقوى الغيبية باعتبارها «قصة شعرية مصفوفة نثرا أو شعرا بحيث تحوي موضوعا دينيا يتعلّق بالقوى العلوية والخفية وتعبر عن معارف الإنسان الأول وأخلاقه ومستويات علمه وتأملاته وهي موضوعة في قالب ذو

(1) الرواية، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص32

إيقاع شعري موسيقي يتضمن الحدث المراد تأريخه سواء أكان من صنع الإنسان أو الطبيعة أو الرب من أجل أن يؤدي دوره في تثقيف العقول وتحريك المشاعر »[1]

وهو ما جسّده الروائي في كتاباته الأسطورية عندما اعتمد أسطورة الخلق كموضوع مرجعي لتجسيد رؤية كونية تراوحت بين الخيال والأسطورة وقد ورد هذا المثال في الرواية[2]:

آتٍ منَ الأرضِ، كأشجارِ الصنوبرْ

يعشقُ الأرضَ

وتعشقهُ السَّماء

يخدِشُ الرّحم الذي زرعوهُ فيه...كيْ يَكُون

يَنتظرُ اللّحظَةَ كيْ يَأتِي

كيْ يَخْرج من جَسَدِ الأُنثَى

ويُحوّل من حملته قرونا

امرأة... لا يَحرِثُهَا القَادِمُ مِن خَلفِ السِّر

لكنَّ اللّحظَةَ لَم تَأتِ

وامتَدت قرناً..

قَالَ القَادمُ مِن خَلفِ السّر:"أنَّ الوَافِدَ لَن يَأتِي"

قالت أمُّ الوَافد:"بَل يَأتي"

صَرَخَ الوافدُ من جدرانِ الرحم:

سَأَقيلُ اللّحظَة مِن قَاموسِ الوقت"

---

(1) سلسة عندما نطق السراة، الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين، (ط1)، 2005، ص15.

(2) الرواية، ص09.

وإذا ما افترضنا أن الفكرة الأساسية لهذه الأبيات تدور حول فكرة الخطيئة باعتبارها –نصا أسطوريا مرجعيّا– بجعلها المحفّز السردي والطريق الذي سيقود القارئ لفك طلاسم سر "هلابيل"؛ وبالتمعّن في هذه اللوحة الفنية باعتبارها مفتاحا للواحق التجربة الأسطورية لدى الروائي، ومرجعا مثّل أسطورة الخلق التي طالما روتها الكتب السماوية ونصّت على أن أول البشر هو سيدنا آدم عليه السلام وذلك في قوله عز وجل: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾[1]

فكان آدم أول خليفة في الأرض، ومنه نشأ بنوه لعمارة الأرض وجعله خليفته فيها، فخلقه الله تعالى من طين وذلك في قول الله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِن طِينٍ﴾[2]

كما تروي الأساطير البابلية من جهة أخرى عن أسطورة التكوين «فتُصوّر لنا كيف خلق الكون، والتي كانت تغنى في اليوم الرابع من عيد رأس السنة والتي تقول أنه في البدء قبل خلق السماوات والأرض كان عنصر الحياة موجودا، وهو عبارة عن مزيج من ذكورة وأنوثة، وكان عنصر الذكورة يتجلّى في الماء العذب ويسمى"دابشو"، والأنوثة في الماء المالح ويسمى" تيامة"»[3]

كما يؤمن أتباع الديانات السماوية بأن أول مخلوقين خلقهما الله تعالى هما "آدم وحواء"، فهما الثنائية الوحيدة التي جسدت معنى الوجود الإنساني، فقد خلق الله الإنسان بكافة تفاصيله التي يظهر عليها الآن، وتم بعد ذلك النفخ في روحه ليتشكل في الأخير إنسان بروح وجسد متكاملين

(1) سورة البقرة، الآية 30.

(2) سورة ص، الآية 71.

(3) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص17.

فالإنسان أتى من مكوّنات الأرض فخلقه الله تعالى من مادة الصلصال ﴿خَلَقَ الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ﴾ [1] ويُظهر الروائي أيضا من خلال كتابته الشعرية أن الإنسان آت من الأرض كشجرة الصنوبر، يعشق الأرض التي وجد نفسه عليها، وتعشقه السماء لأن روحه ستُقبض عند خالقها، فالإنسان حسب الروائي كالوتر المشدود بين هاوية الأرض التي يعشقها، وأفق السماء التي تعشقه.

فلم ينكر أصل وجوده، ولم ينكر أيضا علاقة الإنسان بالأرض وبالسماء فوجد الإنسان نفسه فوق الأرض وسيعود إليها، وستعود روحه إلى خالقها في السماء وتبقى روحه فيها إلى يوم يبعثون.

كما وظف الروائي ميزة بشرية وهي عجلة الإنسان وتسرّعه وإلحاحه الدائم لكشف المستقبل ومعرفة ما الذي ينتظره، فكان "هلابيل" يخدش رحم "حوّاء" ويركله، مستعجلا إياها بالخروج إلى الوجود، حتى يهتدي إلى نوره وينتقل من عتمة الرحم إلى نور الوجود، فكان ينتظر اللحظة بفارغ الصبر حتى تأتي ليخرج من جسد الأنثى، لكن لحظة المخاض أُقيلت لزمان آخر، وتأخر خروج "هلابيل" لأن مشيئة الرب حالت دون ذلك وتوعدت "حواء" بقولها "بل يأتي" وتوعد "هلابيل" أيضا القادم من خلف السر بأنه سيؤجل خروجه وسيُقيل اللحظة إلى حينها.

وقد ورد في الذكر الكريم أيضا تسرّع الإنسان باعتباره أمر مجبول عليه منذ بداية خلقه، يقول الله تعالى في سورة الإسراء ﴿خُلِقَ الانسانُ من عَجَلٍ سَأُريكم آياتي فَلَا تَستَعجِلُونِ﴾[2] فخُلق الإنسان ضعيفا يستعجل كل ما لا يعلمه وإن كان يضره.

وعموما كانت هذه أول قراءة لمخطوط "خلقون بن مدا" والذي قطفنا من أبياته بعض المفاتيح لحل لغز الرواية علنا نقف عند جوهر معناها ومغزى وجودها.

(1) سورة الرحمن، الآية 14.

(2) سورة الأنبياء، الآية 37.

1.2- أسطورة الخطيئة وبداية الشقاء البشري:

كانت خطيئة "آدم وحوّاء" هي سبب نزولهما إلى الأرض بعد أن كانا في جنات الخلد، إلا أن سبب نزولهما اختلف بين المرجعيات الدينية، ففي القرآن الكريم كان السبب أكلهما من شجرة محرمة بعد أن وسوس لهما الشيطان يقول الله تعالى ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشّيطَانُ ليُبدِيَ لَهُمَا مَا ووري عَنهُمَا مِن سَوآتِهِمَا وقَال مَا نَهَاكما رَبّكُما عَن هَذِه الشّجَرَة إِلّاَ أن تَكُونَا مَلَكَين أو تَكُونَا من الخالدِين ﴾[1]، واستجاب آدم لوسوسة إبليس ونسي ما كان بينه وبين ربّه، ولم يتصّور سيدنا آدم أن مخلوقا يمكن له أن يقسم -باسم الله- كذبا، ولما ذاقا من تلك الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يغطيان نفسيهما بورق الشجر.

أما في المرجعية الإنجيلية فاختلف نسبيا سبب النزول، والذي كان سببه وسوسة الحية لحوّاء، «وكانت الحيّة أحيل من جميع حيوانات البريّة التي خلقها الرب الإله، فقالت المرأة للحية: من ثمر الجنة تأكل، وما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة، فقال الرب الإله: لأن تأكلا منه ولا تمسّاه لئلا تموتا، فقالت الحيّة للمرأة لن تموتا، ولكن الله يعرف أنكما يوم تأكلان من ثمر تلك الشجرة تنفتح أعينكما وتصيران مثل الله تعرفان الخير والشّر»[2]

عرض "سمير قسيمي" قصة ذات مسار أسطوري رهيب، شيّق البداية مأساوي النهاية، وهو ما وجدناه حين راح يُأسطر خطيئة سيدنا آدم، منتهكا قدسية الرواية الدينية مُفعّلا زرّ **"المطاوعة بالغموض وتعدد الرؤى"**[*] حتى يزجّ بالقارئ في متاهة التأويل وملء خانات الكلمات المفقودة.

---

(1) سورة الرحمن، الآية14.

(2) الكتاب المقدّس، التكوين (3-4).

(*) مصطلح يحمل دلالة فيزيائية، وقد استفاد منه النقد الأسطوري ليدلّ على تصور ذهني يمثل المسافة الدلالية وإحاطة النص الأسطوري المرجعي بهالات الغموض حاجبا أهم معالمه.

وكما سبق ذكرنا لما ورد في المرجعيّة الدينية لنفس القصة بشيء من الإيجاز والاختصار، لوّح الروائي بإتيانه بأسطورة خطيئة جديدة، مكرّسا فكرة بداية الخلق التي نجدها تكرر في كل فترة من فترات التاريخ الإنساني، فيلوذ الإنسان بسببها بالأفكار الأسطورية المُبهمة مجسّدا إياها في أدبياته.

كشف لنا السارد عن خطيئة والد "هلابيل" التي ظهر سرّها مع مترجم المخطوط "سيباستيان دي لاكروا" مانحا إياه سمة المستشرق المولع بأدبيات وقصص العرب حتى يخدم ما جاء به لاحقا، فبدأت القصة حينما عثر المترجم الفرنسي على المخطوط، وبعد أن اطّلع عليه وكشف ما احتواه من أسرار صادمة، قرّر ترجمته من الثمودية إلى العربية، ومما ورد فيه:

«وقفا ينظران إلى جسديهما، وفي يمين كل واحد تفاحة قضم بعضها، كانت هذه أول مرة يكشفان فيها جسديهما، شعرا بشيء يملأ الفراغ الذي كان بينهما، التصقا، سقطت التفاحتان وتدحرجتا إلى حيث كان جاثما على ركبتيه يراقبهما بشغف، على شفتيه ابتسامة منتصر، وعلى شفتيهما كانت الرغبة تحرق أول الحقول لهذا الولد، وبهذا وئد، ولأجل ما اقترفاه قتلاه بالنسيان، هناك حيث لم تكن الكلمات بعد، جعله أبوه آدم في رحم أمه حوّاء ولم يكن كإخوته اللاحقين في شيء غير النسب، وُلد بين السّماء والأرض حين نزل أبواه إعمالا لأرض السّماء، كرهه أبوه لأنه يُذكّره بيوم النفي من السّماء ونكرته أمه لأنه ثمرة شهوة خلقها العصيان، ولأنه لم يكن ابن الأرض فتحكمه شريعة والده، ولا ابن السماء فتحكمه شريعة السماء ظلّ بينهما منتظرا أن تقرر فيه المشيئة حتى بلغ العشرين دون أن تقرر، وكان إذ ذاك قد أوتي من أبويه إخوة كثر، فكلّم أباه أن يزوّجه بواحدة من أخواته فأبى عنه، فقد كان ميلاده مفردا من بطن أمه أما بقيّة إخوته فقد ولدوا توائم، يزوّج الواحد

منهم توأمه لأخيه، فكان عليه أن يموت وبذره فيه. وأضاف دي لاكروا قيل أنه بعد المقتلة نكح الأنثى الفائض ومنها نسله [1]

أرغم الروائي القارئ وأجبره على المشاركة لفك طلاسم الرواية التي تميّزت منذ بدايتها بتقنية الشّد نظرا لغموضها وضبابيتها، والملفت في دلالة مخطوط "هلابيل" أنه لا ينقطع عن الموروث الديني والإسلامي في بعض أوجهه، والذي سبق وأن حدّثتنا الكتب السماوية فيما يخص قصة أول مخلوق بشري، وهو ما مثّل مركز ثقل الرواية، والملاحظ أيضا أنه ثمة نزاع محيّر حول مصير هلابيل في الرواية، إذ لم تكن له القدرة على تقرير مصيره ومنحه حق الاختيار النهائي والفصل في وجوده، فبقي معلّقا منتظرا خليفته من بعده الاعتراف به وهو الذي وُلد نتيجة خطيئة والديه.

لم يكن لهلابيل مكان يحتويه فكل شيء كان ضدّه، لم تتبناه لا الأرض ولا السماء فبقي معلّقا بينهما منتظرا أن تقرّر المشيئة لكي تقرر وتفصل في أمره، فبقي على حاله عشرين سنة إلى حين طلبه من والده "آدم" أن يزوّجه إحدى أخواته، فأبى عنه بسبب ولادته من بطن واحد، فتكوّن في رحم أمه "حواء" وحيدا دون أخت له، على غرار أخويه "قابيل" و"هابيل" الذين ولدا مع توأميهما فتزوج كل واحد منهما توأمه، إلا "هلابيل" بقي وحيدا إلى حين قتل "قابيل" أخاه "هابيل" ليتزوج بعد هذا الحدث الأنثى الفائض ومنها نسله وخليفته، ليتكون شخصيات الرواية هم أبناءه وورثته الذين كافحوا من أجل إنصافه وإظهار حقيقته.

وبهذا التقديم اتضح جليا بروز واضح للمرجع الديني من خلال قصة سيدنا "آدم" عليه السلام، لكن بمنطق روائي مختلف وفريد وتدويره لصالح الأسطورة لتكريس رؤية وجودية متمثلة في حقيقة الأصل البشري والجدل القائم حول سبب خطيئة أول مخلوقين

(1) الرواية، ص188.

والضحية الذي ظُلم بسببها ألا وهو ابنهما الأول "هلابيل" حسب ترتيب أبناء آدم عليه السلام في الرواية.

من هنا جاء مفهوم الخطيئة والذي يعتبر عصيان أمر إلهي، فهو تمرّد على الذات الإلهية، فنسبت أول خطيئة في الوجود لآدم وحوّاء، أما الشيطان فقد أخطأ بسبب كبريائه ورفضه السجود لمخلوق خُلِقَ من طين، «أما آدم فأخطأ بسبب فضوله ، والكتاب المُقدّس نصّ على أن سبب تلك الخطيئة هو حواء، وأن الحيّة لم تَأتِ لآدم لتخدعه حينما كان وحيدا بل انتظرت حواء حتى تُخلق، وأن استعداد المرأة للحمل وآلام المخاض والولادة ووجود ثدييها للرضاع، لم يكن محل امتياز وتعاطف أبدا، بل هو عقوبة لها من الرّب التوراتي، من خلال شكل جسدها المختلف المعرّض للحيض ونزول الدّماء »[1]

أبرزت الرواية شخصية "نوّى" على أنها انجرفت في شباك ممارسة الرذيلة وأنها غالبا ما تقع في الخطايا دون شعور منها بالخطأ المُرتكب، غير مبالية بالعقاب الذي ستلقاه جرّاء خطيئتها، وبالتالي يمكن القول أن الروائي تعمّد تسمية "نوى" على وزن "حواء" معتمدا بذلك المرجعية الإنجيلية في تقديمه لهذا المشهد.

كما أن فكرة الخطيئة حسب المرجعية الإنجيلية تُنسب لحواء باعتبار أن كل حواء في الوجود هي مصدر للخطيئة، فحواء إذن هي خطاءة بالفطرة وهو ما صوّره الروائي أيضا من خلال شخصيّة "نوى".

فعند وقوفنا عند أول خطأ منذ بداية الوجود أو قبل بدايته أصلا، سندرك أن كل الأخطاء تناسلت من الخطأ الأول ليسقط مجددا على سيدنا آدم عليه السلام ثم أبنائه من بعده من السماء إلى الأرض، واعترض آدم وحواء على قرار مجيء ابنهما "هلابيل" وهو نفس الفعل الذي أقدم على فعله إبليس حين رفض السجود لآدم، وهكذا تمت الإتاحة

(1) كاظم الحجاج، المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، (ط1)،2002،ص08.

لفرصة الشر بالظهور والوجود، وليس هذا فحسب بل في التعايش مع الخير والتمازج معه وأن يكون للشر صوت وهو أعلى الأصوات.

2.2-من عقدة هلابيل إلى عقدة قدور:

إذا وضعنا -افتراضا- أن الكتابة الأسطورية التي مثلت شعاع الرواية وشمس مداراتها؛ يمكن أن تأخذ بعدا جديدا وتخرج إلى منعرج تخوم التأويل والرؤيا المافوقية، فيمكن أن نعتبر افتراضا أيضا أن المقصود من هذه القصة هي البداية الأولى والأصلية لبداية خلق هذا الكائن العظيم الذي كرمه الله تعالى على العالمين، إلا أن الرواي قام بتحوير اللاحق من القصة زاعما أن الابن الأول لسيدنا آدم عليه السلام "هلابيل" لم يخلق في زمن سيدنا آدم وأمنا حواء، بل تأخر ظهوره إلى لحظة ولادة الرواية ممثلا ذلك في قوله:«سَأُقِيلُ اللّحظَة من قاموس الوقت»[1]

وقد تعمد الروائي إلى تكرار هذه القطعة الشعرية في عدة محطات من صفحات الرواية، حتى تتسنّى للقارئ فرصة الفهم واستدراك ما قد يُغفل عنه، كون الرواية تميزت بغموضها وزئبقيتها، فقد حرص الروائي على فتح شرفات التأويل فيها، فراح يزرع في كل فصل منها سرّا ينكشف أمام القارئ في كل صفحة جديدة من صفحات الرواية.

فكان تأويل كل تلك الفراغات المقصودة والموضوعة في الرواية، هو الابن الثالث لسيدنا آدم بدءا من عنوان الرواية الذي جاء معلنا بنفس الاسم، وهو ما قد يكون مجازفة كوننا سبق وافترضنا أيضا أن "قابيل" هو المعني بها، نظرا إلى خطيئته التي اقترفها في حق أخيه "هابيل" وإعطاء نفسه الولاية والأحقية بالزواج من أخته.

لتصبح حادثة مقتل "هابيل" ثالث خطيئة بلغة الأرقام يشهدها الوجود بعد خطيئة كبر إبليس وتحديه الله تعالى بانتقامه من البشرية، ثم تفاحة آدم عليه السلام؛ وقد بدت لنا

(1) الرواية، ص67.

في البداية أنها قد تتماشى مع شخصية "قدور" وأخيه "السايح" على المدى البعيد، وأن الروائي عمد على جعل "نوى" قربان "قابيل" لأخيه بعدما أوصى حبيبته أن تكون دائما بالقرب من أخيه وأن لا تتركه أبدا.

لكن سرعان ما تلاشت ضبابية الرؤية ووقفنا على مشارف جزر الحقيقة التي لم تظهر إلا مع الصفحات الأخيرة من الرواية والذي كان "قدور" مفتاح بابها.

واسمه الكامل "قدور ولد فرش ولد بلقاسم" يبلغ حوالي أربعين عاما، ويعد الشخصية المحورية والبطلة في الرواية، شخصية غريبة متقلبة، ولعل تقلبات شخصيته وعدم استقرارها يعود إلى تلك الأزمات التي تلقاها منذ ولادته، فكبر على حقيقة كره والده له دون سبب، فكان يكره اسمه ويكره عمته العاقر التي سمته به انتقاما منها لأخيها بسبب رفضه تكفلها به، يقول قدور في هذا «حينما وُلدت لم يشأ أبي أن يختار لي اسما»[1]

ويقول معبرا عن مشاعره إزاء والده «رجل مثله لا يُحِبُّ ولا يُحب »[2] ويقول في موضع آخر وهو يسير نحو منفاه في السجن بسبب اقترافه جريمة قتل زميله في المدرسة «ولكن الأكيد أنني أحبّ أن أرى أبي حزينا حين هزّني ليوقظني، أُحب أن أراه بوجه لو رأته السعادة لبكت »[3]مضيفا حول نعته والده له وتسميته بألقاب لا تليق بكرامة الإنسان «فأنا لم أسمعه أبدا يتلفظ باسمي، كان كلما كلمني يقول"يا ولد"..يا "حمار"، وحين يفضح بعض شقاوتي ينعتني بالبغل»[4]

(1) الرواية، ص14.
(2) المرجع نفسه، ص15.
(3) المرجع نفسه، ص73.
(4) المرجع نفسه، ص41.

وفي هذه المقاطع السردية المذكورة، يصوّر لنا الروائي مشهدا تراجيديا متكررا لعقدة الأب(*) أو لعقدة الولد المراهق إزاء والده، وقد تتشنج العلاقة الطبيعية المبنية على العاطفة بين الولد والأب نتيجة لمعاملات الأب بالدرجة الأولى سواء مع الأم أو الابن، وسبق وأن تحدّثت كتب التحليل النفسي عن هذا الأمر، متفقين على أن عقدة أوديب سليلة هذه العلاقة المتشنّجة ويمكن أن تتكرر لدى العديد من العائلات، كما ورد في كتاب **سيغموند فرويد "الكبت تحليل نفسي"**، والذي قدم فيه نموذج حي لطفل ترعرع في بيئة عنيفة، ورأى والده يقسو على أمه ويعاملها بغلاظة سيرسخ في ذهنه أن قسوة الرجال ضرورة تحتمها الحياة الزوجية، فيلجأ إلى تمثيل القسوة تشبيها بأبيه، فتراه قاسيا وضعيفا في وقت واحد(1)

وتمثلت مظاهر القسوة عند "قدور" في ذلك الضياع الروحي الذي عانى منه، ناهيك عن سوابقه العدلية وقتله زميله وبعدها قتله حارس السجن، ولم يكتف بهذا وحسب؛ بل راح يقسو على نفسه بامتهانه مهنة الحمالة، فقد اختار أن يشتغل حمالا بعد أن وجد نفسه بعد خروجه من السجن المعيل الوحيد لعائلته، فاشتغل عتالا في أسواق الجزائر

(*) مصطلح يشير إلى مجموعة من الأفكار لدى الشخص –طفلا أو بالغا– المرتبطة بتجربة الأب وصورته.ووضع هذا المصطلح عالم النفس سيغموند فرويد، وهو يشير عموما إلى مشاكل ناجمة عن علاقة الفرد السيئة مع والده، وقد استُخدِم في البداية على سبيل المثال لوصف الرجال الذين كانت لديهم علاقات مع آبائهم تتصف بالخوف أو عدم الثقة. ولكن لاحقا تم فصل مفهوم عقدة الأب عن الجنس، بعد أن بدأ علماء النفس يقرّون على نطاق واسع بأن كلا من الرجال والنساء يمكن أن تكون لديهم عقدة الأب. ينظر، https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2018/7/19/%D9%85%D8%A7-%D8%B9%D9%82%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%A8 بتاريخ:2018/07/19، 17:34.

(1) ينظر، سيغموند فرويد، الكبت تحليل نفسي، تر: علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.س)، ص14.

العاصمة، «لم يكن يهمه ما يجنيه بقدر ما كان مشغولا بإجهاد جسده، فكان أكبر همه أن يعود إلى المنزل متعبا ليأكل وينام»[1]

فكان امتهانه الحمالة نوعاً من الشعور بإيذاء الذات وجلدها، فهو فعل مقصود وواعي هدفه إيذاء نفسه والتخلّص من الأفكار السلبية ومخلّفات كوابيس الطفولة لديه، نظرا لتلك الإساءات التي خلّفتها طفولته وتشنج العلاقة مع والده، وهو بهذا الفعل يحاول بلوغ راحة نفسية معينة، فوجد في الحمالة ما يخفف عن مآسيه وشعوره المستمر بالضياع فحول تلك الترسبات السوداوية إلى ألم جسدي واضح حتى يشعر بوجوده، فاضطراب ما بعد الصدمة التي تلقاها جعلها تكمن في ذاكرته لتتحول إلى حالة نفسية معقّدة.

ومن جهة أخرى، يمكن اعتبار تشنج علاقة "قدور" بوالده راجع لعقدة أوديبية في نفس "قدور" والمعروف عن عقدة أوديب أنها مرتبطة بالأسطورة اليونانية المسماة بالملك أوديب، وفي هذه القصة قتل البطل اليوناني أباه وتزوج أمه، وفعل ذلك دون علم منه لأنه لم يعرف أنهما والداه فهو ابتعاد عن الحقائق التحليلية [2]

وبهذا أصبح والد أوديب عقدة أوديب الحقيقة، وكان قدور منحازا كثيرا إلى أمه رحيما بها مشفقا عليها لأنها زوجة رجل لا يستحقها، وراح يسترجع ذكريات طفولته عندما كان رضيعا وسخط والده منه لبكائه، «حين يوقظه في الليل، فيصرخ في وجه أمي ويأمرها أن تحملني إلى مكان آخر، فأنا بصراخي لم أكن ولده، ولدها فقط، تحملني مرغمة إلى الرواق وتضمني إلى صدرها، حتى إذا شممتها أصمت وأستسلم للنوم، كانت

(1) الرواية، ص107.

(2) ينظر، سيغموند فرويد، معالم التحليل النفسي، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، لبنان، (ط5)،(د س)، ص108.

تظن أن هزها لي ما يجعلني أهدأ، في الحقيقة كانت رائحتها من يسكنني ويريحني، وربما أنا أيضا كنت راغبا أن تحملني بعيدا عنه»[1]

وإذا ما حللنا عقدة قدور من منظور نفسي أوديبي؛ سنجد حتما وجه شبه بين القصتين، بحيث رأى قدور أن والده سبب شقائه، فكان يشعر بالارتياح بمجرّد الابتعاد عنه، فإذا غاب أبوه استطاع أن يشارك أمه فراشها، وإذا عاد الأب أبعده مرة أخرى عن فراش أم، فالمتعة التي يحصل عليها حينما يغيب أبوه، وخيبة الأمل التي تحل بعودته [2]

إن النظر لحقيقة "قدور" وخلفيته الحياتية ابتداءً من مرحلة الطفولة إلى المراهقة، سيجد أن السبب راسخ في القاع منذ الماضي البعيد، وأن كبته مفعم بالأحداث الكثيرة، بدليل استرجاعه شريط حياته الأربعين وهو في نعشه، وامتثال ذاكرته وتوقفها عند هذين المرحلتين بالذات دون سواهما بصفة أكبر.

وتأسيسا على ما سبق عرضه، تراءى لنا أن "قدور" حمل لعنه "هلابيل" في الحياة الواقعية للرواية، فرأى أنه كثير الشبه بوالده "هلابيل" الذي عاش مهمشا متحملا ذنب خطيئة لم يرتكبها، وقدور الذي عاش حياته لاهثا لحفظ الأمانة، بكل ما تَبِعَت تلك الحياة من آلام ومآسي أحدثت جروحا غائرة، فعكست في نهاية المطاف شخصيته المختلفة على غرار بقية شخوص الرواية.

وبهذا اتضح أخيرا أن الفقرة التي تلت صفحة الإهداء في الرواية، قُصِد بها ضمنيّاً "قدور ولد فراش"، فكانت هدية لروحه التي عانت ويلات توتر علاقته بوالده ومقته الشديد له، كما وضعنا حيز الاعتبار تلك الأبحاث التي تركها أخوه "السايح" عند "نوى" والمتمثلة في حقيقة نسبهم لأبوين غير "قابيل" و"هابيل"، بل لذلك الشخص الذي قام والديه بتهميشه، فأدرك قدور سبب ذلك الحقد الذي كبر في قلبه بكبر حجم معاناته، وأن سببه

(1) الرواية، ص16.

(2) ينظر،سيغموند فرويد، معالم التحليل النفسي، ص110.

يعود لسلالة "هلابيل"، الولد المهمش الذي لم يحظ حتى بفرصة الظهور بسبب طرد والده "آدم" من رحمته، وأن أكل أمنا حواء من تفاحة الخطيئة هي سبب تكوّنه في رحمها.

كما أن تكرار تلك المقطوعة المقتبسة من أحاديث "الوافد بن عباد"، أمر مفتعل وغير بريء من طرف الكاتب فلم يكن هلابيل وحده المقصود بل كانت تلك الشفرة الشعرية إهداءً لكل مهمش ومتهم إكراها بخطيئة وذنب لم يرتكبه، ولهذا تقرر على "قدور" أن تلاحقه لعنة الخطيئة وأن يشرب من كأسها بعد ملايين السنين من حدوثها.

يحدثنا الروائي من خلال أسطرته لقصة بداية الخلق وتحويره لقصة "هابيل وقابيل" عن جرحه الأسطوري الذي لا يندمل أبدا ، وكأن الروائي تحسّر على نزول سيدنا آدم إلى الأرض بسبب الخطيئة الأولى، فربط "هلابيل" بخطيئة آدم وحواء، وجعلهما المتسبب الأول في تعاسة البشر –حسب أسطورة الروائي–

3.2– أسطورة البطل المؤله:

- **مفهوم البطل الأسطوري:**

جاء في مفهوم البطل الأسطوري على أنه «بطل له قدرات خارقة من الآلهة باعتبارها هبات إلهية خُلقت معه منذ الولادة، سواء بفضل النسب الإلهي أو الانتساب، فيكون مزيجا من الصفات الإلهية البشرية، ويكون مشدودا بين السعي إلى بلوغ مصاف الآلهة عبر أفعاله الخارقة والبطولية، فيما تشدّه صفاته البشرية إلى الأرض»[1]

كما يمكن للبطل الأسطوري أن يفقد قوته وشحناته الأسطورية التي تمنحها له الآلهة بسبب وقوعه الدائم في الخطأ وبالتالي يكتسب صفات البشر وقد يفقد القوة الخارقة «جرّاء ما تقترفه يداه من خطايا وما يترتب عنها من عقوبات تعيق التحاقه بركب الآلهة،

(1) محمد الأمين بحري، الأسطوري، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2018، ص119.

وتقوده في آخر المطاف إلى الفناء واللحاق بمصير البشر »[1] فهو كائن استثنائي متميز، يخلد بانجازاته المستمدّة من ارتباطه الوثيق بالآلهة التي يستمدّ منها كامل قوّته وتحيطه بعنايتها ورعايتها ، وبقدر تعلقه الشديد بالآلهة، فهو يرتبط أيضا بمجتمعه وقد يضحّي من أجله.

- **قدور بطلا أسطوريا:**

عمد الروائي إلى تأثيث شخصية "قدور" واكسائها عباءة الأسطورة، فقد صوّره على أنه بطل أسطوري، مانحا إياه قدرات خارقة مستوحاة من الآلهة، فوصفه على أنه قوي البنية يتحلى بالقوة والشجاعة ما جعله يتسبب في قتل زميله "فاروق" وهو في سن الطفولة، بالرغم من أنه لا يذكر أنه استعمل أية وسيلة لإزهاق روحه، بل وكان متعجبا لأمر وفاته بتلك السهولة والسرعة، يقول مستغربا: «ففي النهاية لم أقتل فاروق، لم أكن إلا سببا في وفاته، أما قاتله فكان أي واحد إلا أنا، ربما أمه التي دللته، وربما أباه الذي لم يعلّمه كيف يصير رجلا، وقد يكون هو لأنه لم يحسن الدفاع عن نفسه، أما أنا فلم أفعل إلا أنني طرحته أرضا(...) ربما ركلته أيضا، ولعلني بصقته وأنا أنصرف، ولكنني لم أقتله»[2]

وجاء في الرواية أن قدور يتمتع بجسد عملاق، كالإنسان القديم الذي عُرِف بقوته الجسمانية الضخمة، وهو دليل على أن "قدور" يتحلى بصفات الأبطال الأسطوريين، ونظرا لهذه المعطيات وقع عليه الاختيار دونما الشخصيات الروائية الأخرى في إنجاز مهمة "دار البراني" في "بن يعقوب" والتي يستحيل لأي شخص أن يظفر بنجاحها، فعمل الروائي على تهيئة هذه الشخصية وحقنها بأمصال الأبطال الأسطوريين.

(1) محمد الأمين بحري، الأسطوري ، ص119.

(2) الرواية، ص39.

وصوّره مرة أخرى وهو يفك تلك الأغلال والسلاسل الضخمة التي كُبّل بها بتحريض من "الشيخ النوي" صاحب المنطقة لدخوله "دار البراني" والتي بها أمانة جده "سيباستيان دي لاكروا" والمتمثل في المخطوط المبعثي الذي يخص أحاديث الوافد بن عباد، فكان مستعدا لأن يموت وأن يقدم سر أخيه "السايح" لجماعة الشخ "النوّي"، وحين باءت كل محاولات أهل المنطقة بالفشل؛ أمر الشيخ "النوي" بإضرام النار داخل الدار ظنا منه أنه سيلقى حتفه جراءها، ولكن قدور كان أقوى من ظنهم به فنجح في فك أغلاله ولاذ بالفرار ومعه ذلك المخطوط.

كما أسهب "قدور" في حديثه عن معاناته في جمع ألواح **خلقون بن مدا** التي نقلها عن الوافد بن عباد عن هلابيل، كما أكد على أن أخاه السايح لقي حتفه جراء سفرياته المتكررة بسبب هذا المخطوط اللعين الذي تحملا وزر حقيقته، حيث برّأ قدور ذمته من أي خطأ أو لبس في ترجمته والتي من شأنها تحريف الحقيقة من النسخة الأصلية التي وجدها أولا مترجمها الأول وجدّه "دي لاكروا" التي وجد أنها تعود إلى القرن السابع للميلاد والتي حفظها بعده الرجل الصالح "سيدي محمّد مناد بن شريف" عام 1849 في منطقة **الرابوني**(*)، وصرّح على أن تلك الألواح بقيت في عهد ذرية **محمد مناد بن شريف** لا يفتحونها، حتى ظهور آخرهم **سيدي عيسى بن قويدر(ت 1981)** وذكر أن والده رحل إلى قرية **بن يعقوب**(*)وهناك مآله الأخير.

وبكل هذه المعلومات الأسطورية الدقيقة أكد لنا قدور قدسية هذا المخطوط وأهميته، ولأجل ذات السبب توارثه سكان منطقة الرابوني ثم بن يعقوب من بعد، وخصصوا له دارا سميت بدار "البراني" لحفظها داخله.

(*) ولاية تيندوف حاليا.

(*) قرية شرق مدينة الجلفة.

لتنتهي سيرة هذا البطل الأسطوري بخيبة مسعاه وفنائه مثل سائر البشر، وفشله في إظهار المخطوط المحظور وكشفه إلى البشرية المحرومة دوما من معرفة سر أبيها المطموس "هلابيل" ذلك الأب الروحي لكل المهمّشين والمعذبين على الأرض.

4.2 -نهاية العالم وولادة النبي المُخلِّص –عودة المهدي المنتظر-:

عُني السرد في رواية "هلابيل" بواقعة ظهور نبي جديد وانبعاث روحه من جديد وهو "الوافد بن عبّاد" لتتطوّر الأحداث وتتوسع وتشمل وقائع سبقت ذلك الحدث (الديني–الأسطوري) البالغ الخصوصية، فكان الروائي مهووسا بتخييل وأسطرة الواقع الديني، وراح يرسم معالم ظهور المسيح عيسى بن مريم في عباءة نبي جديد وهو الوافد، فجعله قبطان الجنس البشري ومرافقه إلى مصيره الأخير، معتبرا الحادثة خاتمة التاريخ التي أعلنت عن نفسها بظهوره ولا بد من مخلص لشقاء البشر الذي دام ملايير السنين.

فتح "قسيمي" أفقا للمعاني الجديدة والإيحاءات والمقاصد الرمزية، من خلال ترحيله لشخصيات حيّة جرى استدراجها إلى العالم التخييلي للسرد مع طغيان المادة التاريخية والدينية والأسطورية، فلا يمكن بلوغ الحقيقة المطلقة إلا بخوض تجارب حسيّة تقود إلى المبتغى العظيم.

في لعبة سردية فريدة امتزج فيها الخيال بالغرائبية والتشويق، عمل الروائي على إخفاء سيرة مخطوطات محرّمة حُظر تداولها بين المؤمنين وألّا تُعرف ولا تجد سبيلا للظهور، إذ لابد من حظرها وترحيلها إلى المستقبل لتوفير سياقات ثقافية وإحالتها للقارئ، فظلّت المخطوطات مختفية إلى أن عثر عليها السارد في القرن الثامن عشر مع مترجمها "ديلاكروا".

كان "هلابيل" المتسبب في انتقال الإنسان من جنات السماوات إلى جحيم الأرض، بإيحاء من الروائي أن الله –سبحانه وتعالى– وجد في نفي الإنسان إلى الأرض مكانا

للعقاب بسبب خروجه عن طاعته، فظهرت الدنيا كمنفى وكان أول من أُبعد إليها هما "آدم" و"حواء"، ورغم نفيهما وإبعادهما عن نعيم الجنة، لم يتّعظ الإنسان وراح مُنجرّا خلف معاصيه معيدا تكرار أخطائه في كل مرة.

وفي رؤية تأويلية أخرى، يمكن افتراض أن الروائي وجد أنه ليس من العدل ولا المساواة أن يحمل الخَلَف ما أخطأ فيه السلف، ورأى أنه من الجدير اقتراح حل للإنسان وتحريره من وزر ذنب لم يقترفه، فتخيّل ولادة نبي جديد حتى يجد حلا وخلاصا لمعاناة البشر، مستندا بذلك على المرجعية الإنجيلية والتي اعتمدها الروائي **"يوسف زيدان"** في رواية **"عزازيل"** حين تخيّل ولادة قرين للشيطان واسمه "عزازيل" فكان ممسوخا بلا هوية لا هو ملاك ولا إنسان ومثلما تخيل "يوسف زيدان" ولادة شيطان جديد، تخيّل "سمير قسيمي" أيضا ولادة "نبي جديد" ويمكن القول أن الروائي انطلق من رواية "عزازيل" كمرجع تخييلي لروايته، محتكما باقتباس ورد في رواية "عزازيل" ومما جاء فيه: «إن الرب برحمته يحبّ الإنسان وقد خلقه بريئا لم يشأ أن يتركه مربوطا بالخطيئة الأولى إلى أبد الآبدين، وغلبت الرحمة على الرب فأرسل ابنه الوحيد يسوع المسيح في صورة بشرية كاملة ليقتدي الإنسان ويُخلّص العالم من خطيئة آدم ويفتتح بتضحيته الزمن الجديد للإنسانية»[1]

فخلق الروائي نبيا كما جاءت به المرويات الدينية (يسوع في المرجعية الإنجيلية، وعيسى في المرجعية الإسلامية) فخلقه حتى يفدي حياته لإنقاذ سلالة مجبولة على الخطأ، يقول "الوافد بن عبّاد" في رسالته المُقدّمة لأبناء "هلابيل" «يا أبناء هلابيل إنما أنا منكم مفرد بجسد بعثت فيه لكم لئلا تختلفوا، فانظروا وجها سينخره الدود بعد حين، فإن

(1) عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط. 1)، 2011، ص151. (نقلا عن "يوسف زيدان"، عزازيل، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2008، ص28).

نسيتموه فلا تجزعوا، فكلّ راحل بغير دابة، وكلٌّ إليه مآله، ثم احفظوا ما لقّنتكم وأورثوه ذريتكم ليورثوه ذرّيتهم، حتى إذا جاء يوم القصف»[1]

وهنا أسدل الروائي –أخيرا الستار– عن وجه النبي "الوافد بن عباد" الذي قدم وصاياه لأبنائه من نسل أبيهم "هلابيل" موصيا إياهم بصون أمانة ما أورثهم إياه، والمتمثلة في الكتابات والأناشيد التي رتلها الشيخ "النوي" وأتباعه بخلاف الطريقة الصحيحة التي بَرّأ نفسه الوافد بن عباد على انتهاج غيرها، بحيث اعتقدوا أن روح "الوافد بن عباد" لن تبعث إلا في جسد من سُمّيَ "بالوافد" أو "عبّاد" وهو تحريف عن رسالة الوافد الحقيقية، وسبق وأن توقفنا عند هذا مع "الشيخ النوي عباد" حين امتنع عن سرد سر نبيه "الوافد بن عباد" لـ "حبوب ولد سليمة" مبرّرا أنه ليس من الحكمة كشف السر له قائلا: «أبوك كان أعلم بالسر بذلك كم سواه، ولو رأى فيك ما ينفع لورثك علمه ولكنه لم يفعل، غالبا لأنه رأى أنك لا تصلح لطريقتنا بدليل اسمك وكأنه قرأك قبل أن تكتب، مضيفا أترى هؤلاء "وأشار إلى أصحابه"، لو سألت أي واحد منهم عن اسمه لأجابك أنه "الوافد" أو "عباد"، حتى أنا أسمّى "عباد"، وما "النوي" إلا لقبي، لو فكّرت قليلا لأدركت أن ثمة سبب في كل ذلك، فكر فقط»[2]

وبعد قطع أشواط من البحث والتحليل والتّأويل، توصلنا أخيرا إلى أن الروائي عمد إلى بعث روح نبي جديد من سلالة "هلابيل" المهمّش المعلّق بين السماء والأرض، ورسم شخصيات أبنائه بأنهم كائنات مستنسخة عنه يعيشون نفس معاناة أبيهم "هلابيل" يتحمّلون عذاب خطيئة لم يكن لهم يد فيها، يسفحون الدماء، يزنون، يدخلون السجن، إيمانهم الروحي ليس مستقر، ينهارون، يبحثون عن ذواتهم وحقيقتهم بكل ما أتوا من قوّة.

(1) الرواية، ص188.

(2) المرجع نفسه، ص69-70.

نسجت الرواية من خلال وقائعها التخييلية والأسطورية لولادة النبي بعدا أسطوريا ورسمت النفس البشرية المعذّبة من خلالها، لترتسم في ذهنية المشاهد لوحة مأساوية للشقاء البشري ولمعاناة "هلابيل" المعذّب بين السّماء والأرض، فكان "هلابيل" هو الابن الذي أنجبه الرجل الأول والمرأة الأولى، ومن نسله جاء المهمّشون والملعونون والمريدون والتائهون والخطاؤون، ولأن أبويه تنكّرا له؛ أصبح له أتباع ومريدون معتبرينه الأب الأول.

فكان النبيّ "المخلّص" هو الحافز السردي لتأليف قصة مغايرة لبداية الخلافة في الأرض وذلك بتخييل ابن الخطيئة "هلابيل" واستنساخ روحه وبقاءها شبحا يطارد أبناء آدم من بعده.

3 -البعد الجمالي للأسطورة "علاقة اللامعنى بالمعنى":

عُرف عن وظيفة الأسطورة أنها استجابة لشغف الإنسان بالمعرفة وتفسير كل الظواهر الكونية والنفسية المحيطة به، كما تهدف لتحقيق إمكانيات معرفية كانت حكرا على الخيال فأخرجتها الذاكرة من حدود التخييل (اللامعنى) إلى حيّز الوجود (المعنى)

فهي حقل معرفي وفكري لطالما آمن بها الإنسان وضمّها إلى كيانه وأحاطها بالتقديس والإيمان المطلق فرآها حقيقته المطلقة والثابتة.

حاول الروائي بكل ما أوتي من قدرات تخييلية إلى الزجّ بالقارئ بعيدا، بجعله يتصوّر ولادة نبيّ جديد انبعثت روحه في كيان إنسان عادي، وأن يتخيل تفاحة الخطيئة نطفة الخطيئة، وأن هذا العالم قد يحتوي على أسرار ومخطوطات من شأنها تغيير كل شيء، فالتغيير قد يطرأ في أية لحظة وقد يصير المقدّس مدنّسا، ففي ظل العولمة –بكل تشعّباتها وميادينها– وسطوع نجم الذكاء الاصطناعي قد يؤسطر الإنسان أي شيء وقد يراهن على حقيقته ونجاحه

فلم تكن البقرة لتخطر ببال الإنسان الهندوسي ولم يكن ليعبدها قبل ظهور أسطورة تقديسها وما تحمله من حمولة دينية وأسطورية، «فاعتبروا البقرة آلهتهم وراحوا يبجّلونها ويعبدونها بل ومنهم من حرّم ذبحها فابتدأت أسطورة البقر لديهم مع الإله "كريشنا" وهو إله قطيع البقر الذي أصبح أكثر الآلهة شعبية ومحبة عند الهندوس وتحوّلت الأبقار من مستوى الحيوان الوضيع إلى مستوى الكائن المقدّس، واعتبرها غاندي هدية العالم وأم الإنسان[1] فلم يستغن الإنسان الهندوسي عن بقرته ولم يتخلّ عنها ولم يخرجها عن نطاق قدسيتها، رغم وجوده في القرن الواحد والعشرين بكل ما يزخم به من حمولة تكنولوجية وصناعية وثقافية.

أدرك الروائي جيّدا قيمة تجسيد اللامعنى في الرواية، فحاول جاهدا تحويل وجود لا معنى له إلى وجود يتمتّع بمعنى عقلي مُدرك «فلطالما كانت مسألة المعنى ووجوده تتم بوجود الأساطير والأديان التي قدمت شرحا لدور كل من العالم والإنسان»[2]

إن الغاية من استحضار هذا المثال والمثول عنده هو تأكيد جدليّة المقدّس والمدنّس، فالنار لدى المجوس والبقر لدى الهندوس أشياء مقدّسة ومؤلهة، لكنّها في نظر غيرهم أشياء عادية وفي نظر معتقديها حقائق مطلقة ومقدّسات محرّمة.

فالتطوّرات العلمية والتكنولوجية المحيطة بالإنسان بإمكانها أن تجعل من عَالمٍ فيزيائي يحمل مئات براءات الاختراع والجوائز العالمية، أن يقدّس حشرة أو أن يعبد مكونا طبيعيا أو كيميائيا وهو يحضّره في مخبره. فما قد يبدو مقدسا للآخر هو مدنّس وخرافي للآخر أيضا.

(1) خولة مرتضوي، البقرة المقدّسة بين الطقس والأسطورة، 2022/12/11، التوقيت 11:15، https://arrabiaa.net

(2) أسطورة المعنى في أعمال كارل يونغ، 2022/12/11، التوقيت 08:20، https://azema.org/

وقد يحدث أيضا أن يُقدّس أي شيء فيصبح مركز العالم وحقيقته الثابتة، وهو نفس الشيء الذي عمل على إبرازه الروائي في "هلابيل"، فأوجد مخطوطا أسطوريا يعود لزمن آدم عليه السلام وجعله هاجس شخصياته ومرآة حقيقتهم التي طمسها التاريخ لملايين السنين، فراحوا يقدّسونه وخلقوا من وجوده مقدّسات لم يشرعها الله في كتبه فأقاموا له الصلوات والشطحات الصوفية.

وبهذه المشاهد أخرج "قسيمي" أسطورة المخطوط من حدود الصورة الحكائية والأسطورية، إلى الصورة اليقينية والحسّية، فلم يمنع عصر طغيان المادة وجبروتها أن يعرقل مسار الخطاب الأسطوري في الرواية، وهو ما جعل المعنى يُجرّ في عربة الأسطورة.

وبالتالي حاول قسيمي أن يمثل لنا أهمية هذا الأمر ومدى وإمكانية حدوثه في أي لحظة، فالإنسان وحده من يملك حق إنتاج حقل المعاني تحت تأثير ذوقه ورؤيته السطحية والعميقة للأشياء، فلم تكن للأحجار الكريمة معنى ولا اهتمام لولا الإنسان الذي راح يمنحها قيمة وكيان فوقي مميّز.

فالمشهد الأسطوري المقدّم في الرواية يقوم على نمط وجودي والقارئ وحده من سيقوم بافتراسه والتطفّل عليه ويجعل منه غاية ومعنى ، كما فجّر النص قصة الخلق التي تمت على أساسها الحياة البشرية كونها فكرة كرّست مركزية العالم ونقطة بدايته، وأن هلابيل ولد من بطن بلا أخت يتزوج بها وتأتيه بأبناء من بعده، مبعثرا بذلك قطع اليقين المتوارثة هنا وهناك.

إن استدعاء الروائي لكل تلك المرويات التي قد تبدو مستفرغة دلاليا، هو تأكيد منه على أن المعنى قد يوجد في أي مكان وتحت أي ظرف، فالإنسان من يصنع دلالته

ومعناه فإنتاج المعاني وترويجها هو إثبات جديد على وجوده وقد يكون معنى الوجود مختفيا في سراديب الهامش الذي قد يمثل مركز الحياة.

وهذا ما أكده الباحث فراس السّواح، حين رأى في اللامعنى الظاهري الذي قد تبدو عليه الأسطورة معتبرا إياها أنها «نظام داخلي متماسك ينضوي على رسالة ما رغم ما يبدو عليها من تفكك ظاهري أحيانا لا ينسجم مع مفهومنا الحديث »[1] وهو ما يقتضي فهما عميقا للمعاني وتأملا غير متمركز فوق سطح طبقات النص.

وإذا ما أمعنا النظر في الجانب الديني من الرواية، سنجد أن الروائي أراد القول حتى وإن حدثت ولادة نبيّ جديد سيكفره الإنسان وسيُحوّر الحقيقة وسيعاني ويلات تبليغ رسالته مثلما حدث مع الأنبياء والرسل السابقين.

أراد الروائي من خلال أسطرته لقصة بداية الخلق ابتداءً من "هلابيل" ووصولا إلى قدور أن يقدم سؤالا وجوديا، وهو ماذا لو كانت هناك قصة أخرى لبداية خلق البشرية، لا تبدأ من "قابيل" ولا "هابيل"؟، بل من سلالة "هلابيل" المولود بين السماء والأرض، كرهه والده ورأى أن السبب في نزوله إلى الأرض ونفيه من السماء، ونكرته أمه لأنه وليد شهوة سببها الشيطان.

راح الروائي ينحو منحى الفيلسوف "يونغ" حين أعطى هذا الأخير تصوّرا جديدا للأسطورة الدينية باعتبارها أحد أعظم الانجازات وأهمّها، إذ تساعده على نضجه وتهيئته نفسيا والتعامل مع إشكالية وجوده، واضعا بهذا القارئ في كومة من الاستفهامات المستبطنة الباحثة عن معناها، فماذا لو قرأنا قصص الأنبياء والكتب المقدّسة بلغة التحليل النفسي؟ ماذا لو كانت تلك القصص الدينية –بعيدا عن صحّة وقوعها– قائمة على المجازات والرموز؟ ماذا لو كانت تلك القصص مجرّد سرد أسطوري لوجودنا وذواتنا

(1) فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، (ط2)، 2001، ص 88.

وتجاربنا؟ ماذا لو كانت هناك قصة مغايرة لبني آدم وكان "هابيل" أبونا جميعا وما نحن سوى أبناء خطيئة غير مقصودة علقت في أحلاقنا كل هذا الوقت؟ كل هذه الاستفهامات وجدت بين سطور الرواية، ووحده القارئ من امتلك القدرة على رؤيتها وإعادة صياغتها للإجابة عليها.

كما انتبه الروائي أيضا على تمكن الأسطورة من التغلل في التركيبة النفسية لدى الشخصيات وهو ما توقفنا عنده مع شخصية "قدور" الذي تفاعل نفسيا ولا شعوريا مع مخطوط "هلابيل" وانعكس ذلك على حياته بدءا بعقده مع والده وانتهائه بطلا مأساويا، مشيرا بهذا إلى أن البعد الرمزي للأسطورة لا يزال يشعّ على حياة الإنسان وقد ينعكس ذلك على إبداعاته.

عمل الروائي على زجّ القارئ بشكل هادئ إلى دهاليز الخيال والغرائبية، معتمدا على تقنية الشحن بالمعاني والدلالات، فعمد الروائي على بث الحس الخيالي والأسطوري في أوصال الرواية مشيرا بذلك إلى فكرة مركزية العالم من خلال أسطرة شخصياتها، فهي الدورة الأولى للخلق بشكل عام.

ثانيا: حضور التصوف في الرواية:

1 ماهية التصوف:

- **لغة:**

كغيره من العلوم الأخرى، تشعّبت كلمة التصوّف واختلف العلماء في إيراد أصلها، فمنهم من مال «إلى رد اسمهم إلى الصفاء، لكن أرجح الأقوال في قواعد اللغة فلفظة الصوفي مردّه الصّوف، وأن المتصوّف مأخوذ منه بقول تصوّف إذ لبس الصوف، وقد اختار هذا الاشتقاق كبار العلماء من الصوفية»[1]

والمتتبع لمعنى تصوّف يجد أن هذا اللفظ «قد أطلق بادئ الأمر لفظ الصوفي والمتصوّف مرادفا للزاهد والعابد والفقير، لأن لبس الصوف في ذلك الوقت مظهر للفقر والزهد»[2]

وبالتالي ارتبطت كلمة "تصوّف" ظاهريا بلباس الصوف والفقر، وإيراد الزاهد متصوّفا كونه امتنع عن الملذات وانصاع وراء الدنيا وأهوالها، كحال الفقير المحروم من أكل ما لذ وطاب ولباس أجود الألبسة وإشباع نفسه بكل ما تشتهيه.

ومنهم من قال أن التصوّف مُشتق من الصوف –وهو الشائع والمعروف– والذي اتفق معه عدد كبير من الدارسين قديما وحديثا، كما أن قواعد الاشتقاق اللغوي تُساعد على هذه الكلمة، فنقول "تصَوّفَ" أي لبس الصوف، ونقول "تَقمَّصَ أي لبس القميص، وصيغته الصرفية "تَفَعَّلَ" وهو فعل مزيد بحرفين، التاء في بدايته وتضعيف عين ما قبل آخره أي «بزيادة التاء والتضعيف (تَفَعَّلَ) وتفيد أربعة معاني وهي: المطاوعة نحو علّمته

(1) عبد العزيز شهبي، الزوايا والصوفية والعزابة والاحتلال الفرنسي في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، (د ط)، 2007 ، ص96.

(2) المرجع نفسه، ، ص96.

فتعلّم، والتكلّف نحو تَجَلَّدَ تَصَبَّرَ، والقيام مقام المجرّد نحو تكلَّمَ وتَهَيَّبَ، والصيرورة نحو تأيّمت المرأة أي فقدت زوجها»[1] فالتصوّف إذن يدلّ على التكلّف للقيام بالفعل.

- **اصطلاحا:**

عُرف عن المُتصوّفة عزوفهم عن الدنيا واشتغالهم بعبادة الله تعالى وحده لا شريك له «فغاية الصوفي واحدة وهي الاتصال بالله تعالى والعكوف على العبادة والانقطاع إليه، والإعراض عن زُخرف الدنيا وزينتها والتحلي بالصفات الحسنة (...)، والمُراد من التصوّف أن يعيش المرء لربّه لا لنفسه بالإقبال إليه بالروح والقلب وتهذيب النفس والمجاهدة الروحية سعيا إلى تطهير النفس وتصفيتها »[2] كما عرف عنه أنه تقويض للنفس وتهذيبها، وتطهيرها من الشر والسوء.

و«التصوف كغيره من الفنون فيه ظاهر وباطن، ففي ظاهره يعمل على ضبط السلوك في اتجاه معرفة الخالق، أما باطنه فالتحقق بآداب الشريعة»[3]

وقد عرف التصوّف الإسلامي ثُلّة من المتصوّفة اللائي خضن غمار تلك التجربة الروحية والتي استلهم منها الكتاب والمبدعين أفكارهم، وقد سجّل تاريخ التصوّف الإسلامي «أشهر خمس تجارب تمثّلت في أشهر الشخصيات ظهرت على أسمى طراز في مجال الحياة الروحية العالمية، ونذكر منهم[4]:

-تجربة البسطامي (ت261هـ) الاتحادية.

-تجربة الحلاج (ت309هـ) الحلولية.

-تجربة السهروردي (ت587هـ) الإشراقية.

---

(1) يوسف عطا الطريفي، الوافي في قواعد الصرف العربي، دار الأهلية، عمان الأردن، (ط1)، 2010، ص48/47.

(2) مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، الظاهر، (ط1)، 2003، ص15.

(3) أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء، القاهرة/ مصر، (دط)، 2000، ص12.

(4) ينظر، مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية، ص16.

-تجربة ابن عربي (ت638هـ) في وحدة الوجود.

-تجربة ابن سبعين (ت669هـ) في الواحديّة المطلقة.

واشتهرت هذه التجارب ولقيت إقبالا كبيرا من طرف الباحثين والمستشرقين المهتمين بأفكار العارفين، ولابد للمهتم بقضايا التصوّف واتجاهاته أن يعود لهؤلاء، كما كانت لتجربة العلامة **أبي حامد الغزالي (ت 505هـ)** إضافةً نوعية ورؤية خاصة وتفرّد مختلف، وذلك في مُؤلّفه "المنقذ من الضلال".

وقد عمد الغزالي في تقسيمه لمضمون التجربة الروحية إلى قاعدة منهجية ذات بابين وقد اتضح ذلك جليّا في قوله «إذ الكل وإن تواردوا على منهج واحد، فلا مستنكر أن ينفرد كل واحد من السالكين بالتنبيه لأمر يخصّه، ويغفل عنه رفقاؤه، أو لا يغفل عن التنبيه ولكن يسهو عن إيراده في الكتب أو لا يسهو، ولكن يصرفه عن كشف الغطاء عن صارف»[1]

ومن خلال هذه الرؤية الغزالية يمكن استقراء أنه هناك نوعين من صفوف الصوفية، أولها أن جميع الصوفية يسيرون وفق منهج واحد وهو بلوغ مصاف الوحدة الإلهية وخوض تجربتها التي تستلزم شعور الصوفي الخالص بها.

والثاني أنه لكل رجل صوفي نهجه وطريقته المختلفة في ممارسة التصوف، «وذلك التفرّد يدل على عمق التجربة وحيويتها عند صاحبها، وهذا الاختلاف الذي يجيء فيه طراز القول مختلفا كل المخالفة بين صوفي وآخر لا لشيء إلا لضرورة التنبيه لأمر يخصّه وحده دون غيره، في حين قد يغفل عنه رفقاؤه، وهذا هو مقياس التفرد في التجربة الروحية المتكئة على تفرّد المضمون»[2]

(1) مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، الظاهر، (ط1)، 2003، ص18.
(2) المرجع نفسه، ص17.

وبالتالي فإن مرحلة الفردانية لدى جمهور المتصوّفة سلوك مقدّس يجعل صاحبه يبلغ مصاف العارفين ويكون أكثر قربا من الله تعالى حسب اعتقادهم، كما تجعله يخوض تجربة فكرية متميّزة تمنح له القدرة على التفلسف وبلوغ الحقيقة.

2 -الرمز الصوفي في الرواية:

شعر الروائي بحاجة إلى خوض تجربة التصوف وكشف أسرارها وملابساتها حتى زوايا الزيف والبدع التي جاءت باسمها، فوجدنا في شخصيات هلابيل اشتراكهم في نقاط تلاق بين السادة المتصوّفة، وهي الارتباط بالموروث ومحاولة الإجابة عن تساؤلات وجودية عميقة، فوجد في التصوّف ضالته وبأنه الأقدر والأجدر على المجازفة لبلوغ الحقيقة ولإنهاء مسار الرواية وركنها في محطة التصوف، والبحث عن عوالم الإنسان وكينونته لذلك كان الاتكاء على الإرث الصوفي خيارا صائبا لبلوغ مصاف المعرفة والاتصال مع الماوراء.

عُرف عن الرمز الصوفي بأنه حالة قصوى من الغموض الدلالي، ويعرّفه محمد كعوان بأنه « قيمة فنية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده عنه من جهات، فالصوفي كالرمزي يعاني حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض، وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الإلهي الخالد»[1]

حضر الرمز الصوفي في عدة محطات من الرواية واتخذ أنماطا متعدّدة لتنوع الرؤى وجديتها وخاصة تلك المتعلّقة بالكون والوجود، محاولا بذلك التعمق تحت سطح النص واختراق المألوف والسائد.

(1) محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص10.

ومن بين الرموز الصوفية الحاضرة في "هلابيل" ويمكن تناولها واعتبارها دوالا ومفتاحا للرمز الصوفي في المدونة:

أ -الرمز الطبيعي:

- **الأرض:**

ذهب الإمام الغزالي في رسائله متحدثا عن حكمة خلق الأرض، في «أنها مهاد لاستقرار الحيوان، فجميعها محل للنبات بقوته، ومسكن يسكنه من الحر والبرد، ومدفن يدفن فيه ما تؤذى رائحته »[1] ويقول الله في كتابه الحكيم ﴿والأرضِ فَرَشْنَاهَا وَنِعمَ المَاهِدون﴾[2]

كما ذكر الغزالي منافع الأرض وما تخفيه من فوائد للإنسان في السفر والتنقل واستخراج المواد الطبيعية لصناعة حاجات الإنسان، والحكمة في ارتفاع الشمال عن الجنوب، ووفرة المعادن واختلافها وما يستخرج منها من أنواع الجواهر المختلفة من ذهب وفضة وزمرد وياقوت، وأن الله جعلها هشة لينة لتسهل الزراعة ولتُستخرج الثروات على عكس الجبال الصلبة.

واقد عتبر الروائي الأرض في حديث "الوافد بن عباد" في قوله: آتٍ من الأرض، كأشجار الصنوبر...، أنها مستقر الإنسان وملاذه الأول والأخير، فمن مادتها خُلِق وإليها سيعود، فهي مثواه الأخير، فافتتح حديثه بهذا الفضاء الشاسع المساحة واعتبره مركز البداية، فالأرض حقيقة الإنسان المرئية، وقد جعل الله عليها كل النعم حتى يتسع مجال التأمل في عظمته سبحانه وتعالى.

(1) مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تح:إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د ط)، (د س)، ص10.
(2) سورة الذاريات، الآية 48.

- **السماء:**

جاء في مفهوم لفظة سماء، «أنها العلو والارتقاء، والسماء سقف كل شيء وكل بيت، والسماوات السبع أطباق الأرضين، وتجمع سماءً وسماوات، وقال الزّجّاجُ: السَّمَاءُ في اللغة يُقال لكلّ ما ارتفعَ وعلَا قدْ سَمَا يَسمُو، وكل سَقفٍ فَهوَ سَمَاء، ومن هذا قيل للسَّحَابِ سماء لأنّها عالية، والسماء كلُّ ما عَلاكَ فَأَظَلَّكَ، ومنه قيل لسقفِ البيت سَماءٌ»[1]

والسماء من السُّمو والارتفاع والعلو، وهي مقابل الأرض، وقد ذُكرت في القرآن الكريم في أكثر من موضع، فهي فضاء واسع لا نهاية له، محاط بغلاف جوي غير مرئي، وقد صعب على العلماء وضع تفسير لهذا الفضاء بدقة علمية.

ومن هذا المنطلق عبّر لنا الروائي عن حبه وعشقه لهذا الفضاء، مسندا فعل العشق للسماء وبأنها هي من تعشقه، وكأنه يريد إخبارنا أن السماء هي المكان الأول الذي يجب أن يكون فيه، رغم عشقه للأرض أيضا.

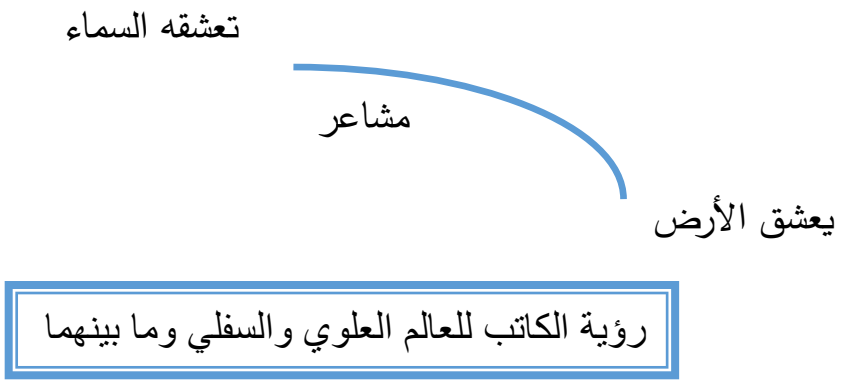
كما عُرف عن المتصوّفة حبهم الشديد للسماء، كونها منزل أولي العهد من الأنبياء والرسل، فالسماء لديهم مركز الالتحام الذاتي مع الله، فهي فضاء الصفاء والنقاء، وهي الخلاص من الزيف والتشويه، وتسامي الجسد من دونيته إلى مصاف القداسة والسمو والارتقاء.

فالسماء دليل مرئي على قدرة الله تعالى ووحدانيته، وقد تحدث الشاعر "عثمان لوصيف" وأسهب في وصف السماء في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء" فصور ذلك التفاعل الجمالي لمكوّنات الطبيعة وتوظيف التجربة الصوفية القائمة على معجم العشق الذي من شأنه إيجاد السبيل لمعرفة الخالق.وفائدة النظر إلى السماء لدى المتصوّفة أنها

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 3، مادة (سَمَا)، ص 2107.

تنقص الهم، وتقلل الوسواس، وتزيل الخوف، وتذكّر بالله وتنشر في القلب التعظيم بالله، وتزيل الفكر الرديئة، وتنفع لمرض السوداء، وتسلي المشتاق وتؤنس المحبين، وهي قبلة دعاء الداعين»[1]

وقد جمع الروائي من مقتطفات "حديث الوافد بن عباد" فضاء السماء والأرض، ووضعهما في معادلة كونية فائقة الجمال، تَعانق فيها مكوّنين لا محدودية في وصفهما، وعند الجمع بينهما ارتسم لنا هذا المخطط الذي عبر عن رؤية الروائي لهذين الفضائين:



ارتسمت لنا لوحة فنية مقلوبة ينسحب فيها العلوي أي (السّماء) إلى الأسفل (الأرض) وما بينهما أقوى مشاعر الإنسانية (العشق)، وقد أظهر لنا هذا المخطط الذي قد يرتسمه القارئ في خياله، رؤية الكاتب للإنسان ولشقائه الأبدي الذي يتخبط فيه وهو ما حقق مفارقة شعرية جمعت بين نقيضين متضادين، في محاولة من السارد إظهار تفاعل عناصر الطبيعة وانسجامها حتى وإن تنافرت وافترقت عن بعضها.

كما قد تحيلنا هذه الخطاطة إلى الحقل السيميائي الذي تبنّى درس التشاكل والتباين في الساحة اللسانية والذي يُعرّف على أنه مفهوم نُقِل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات والذي تم على يد كريماص Grimas وقد احتل هذا المفهوم منذ ذلك الوقت

(1) مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تح: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د ط)، (د س)، ص06.

التيار السيميوطيقي البنيوي ويتنوّع إلى عدّة أنواع فيصبح متنوّعاً تنوّع الخطاب فهناك التشاكل الصوتي والإيقاعي والتشاكل المنطقي والمعنوي [1] فهو مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية والتي تُحدد وِفق معطيات الخطاب المنتج للقراءات المُنسجمة مع النص نفسه.

وإذا حصرنا فضاء (الأرض والسّماء) لوجدناهما يحتويان على مقوّم جامع بينهما وهو ظرف مكان غير محدود، وبهذا فهما تشتركان في حقل واحد، ويمكن الوصول أيضا إلى أن المعنى المراد تحقيقه هو "الروح" التي يضيق بها الجسد والتي تتوق إلى مفارقته طلبا لبلوغ العالم العلوي.

كما لاحظنا في أحاديث الوافد بن عباد غياب المنهج العقلي فلم يفسح الروائي المجال لذلك، فراح يدمج الطبيعة مع الإنسان وراح يلغي الحواجز والعلاقات العقلية بين الإنسان ومحيطه وهو ما وجدناه في قوله "آت من الأرض كأشجار الصنوبر.." وهذا تسهيل واندماج لعناصرها بجعلها في اتحاد كلي مع الإنسان.

- **الرحم:**

جاء في لسان العرب لابن منظور، «والرَّحِمُ رَحِمُ الأنثى وهي مؤنثة (...) والرحم بيتُ مَنْبِتِ الوَلَدِ وَوِعَاؤُهُ في البَطنِ »[2] وقد دلّ هنا على الجهاز التناسلي للأنثى، وهو موضع الجنين، كما أضاف ابن منظور أنه أحد أسباب القرابة، ومنه جاءت تسمية صله الرحم، «الرَّحِمُ أَسبَابُ القَرَابَة، وأَصلها الرَّحِمُ التي هي منبت الولد»[3]

(1) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط 1)، 1985، ص20/19.

(2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد3، مادة (رحم)، ص1613.

(3) المرجع نفسه، ص1613.

ومنه جاءت لفظة الرحمة والرفق والرقة والعطف وهي من صفات الله تعالى وذلك في قوله: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ، الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾[1] ووصف الله تعالى كتابه المبين ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لأُولِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾[2]

ولهذا جعل الروائي هذا الجهاز الذي يسبح في فضاء العتمة؛ موطن رحمة واستقرار لهلابيل، وهو نقطة بداية أعظم كائن في الوجود، وسمي رحم لرحمته ورأفته بالجنين، ولهذا الغرض تعد المرأة كائناً رحيماً بالفطرة كونها تشترك مع الله تعالى في صفة الرحمة والرأفة.

كما اعتبره الروائي معادلا موضوعيا لعنصر الطبيعة التي تشترك معه في العطاء والتكاثر كما أن ذكر رحم الأنثى في المقطوعة السردية وحصره في زاوية العرفان الصوفي، لم يبق حبيس عضو داخلي يسكن جسد الأنثى، ولن يصبح ذلك الجهاز الذي يميّز الأنثى عن الذكر؛ فالرحم هنا هو ذلك الفضاء المظلم الذي يعانق اللانهائي والماورائي، هو مكان يتسم بالعطاء والإنتاج ومحور البداية التي ينطلق منها كل إنسان.

ب-الرمز الوجداني:

ظهر بدايةً في تلك المقطوعة التي تواتر ذكرها في عدة صفحات من الرواية والتي تلت صفحة الإهداء مباشرة، فكانت استهلال الروائي لبداية مشروعه السردي، ساعيا بتلك المقطوعة إلى بسط رؤية جديدة، موسعا دائرة الشكوك والغموض والضبابية لدى القارئ ومن بين العبارات التي شكلت نقاط الغموض والرمز الوجداني في المقطوعة "يعشق

(1)سورة الفاتحة، الآية 03/02.

(2) سورة يوسف، الآية 111.

الأرض– تعشقه السماء" والملاحظ في هذه الكلمات المنحصرة في دلالة الحب والعشق المقدس والتي اتصلت فيما بعد برموز الطبيعة والكون والموجودات "أشجار الصنوبر– يخدش الرحم– الذي زرعوه– جسد الأنثى– جدران الرحم" وهنا اتحاد كلي بين الإنسان ومكونات الطبيعة.

- **الأنثى:**

جعل الروائي الأنثى معادلا موضوعيا لرمز الطبيعة معتبرا بذلك أن الأنثى هي مركز الكون ومصدره، فمن الطبيعة ندرك معجزة الخالق في صغائر الموجودات، ونلتمس إبداعه ودقة صنعه، ووضع بموازاة الطبيعة كائنا بشريا معتبرا إياه أنه غير عادي، فهو يحمل سمات الطبيعة، فكلاهما يقومان بدور الإنتاج والعطاء لهذا العالم.

كما تُعدّ الطبيعة أول علاج نفسي للإنسان الذي يعاني من أزمات نفسية مهما كان نوعها أو حجمها، فهي المسلك الأول والاختيار الأفضل الذي يخطر ببال الإنسان عندما تنتابه مشاعر القلق أو الحزن أو التعب والإجهاد، فالقوة التصالحية التي تقدمها الطبيعة للإنسان كفيلة بانتشاله من أجواء يريد التخلص منها والخروج من دائرتها، فتمنحه الأمان والصحة النفسية والجسدية وتمنحه شحنات وطاقات إيجابية، وبهذا تصبح الطبيعة المنفذ الأول والمخلص الوحيد الذي يعيد للإنسان ارتباطه بالحياة من جديد.

وتعتبر المرأة كائناً يتمتع بطاقات هائلة من المشاعر والأحاسيس، لذا تعتبر مصدر السكينة والطمأنينة والسلام الروحي، وهي الطريق لبر الأمان والسلام، وهو ما يشعر به الإنسان أول ما يخرج من رحمها إلى هذا العالم، وأول من يفكر فيه والذهاب إليه لاحتضانه في لحظات قد ينكسر فيها، لتعيد إصلاح كسره وجبر خواطره، وتجديد إحساسه بالطمأنينة والراحة والرضا، وبالتالي اجتمعت الأنثى مع الطبيعة في هذه النقطة

في كونهما مصدر العطاء والرحمة، ناهيك عن قدرتهما العظيمة في معالجة المشاعر وشحن الإنسان بالإيجابية والراحة والأمان.

إذن يمكن اعتبار عبارات الوجد وامتدادها إلى حقل الطبيعة والأنثى أمرا مقصودا من الروائي الذي قام بتأثيث وتدوير بعض المصطلحات الخاصة بالطبيعة والوجدان وشحنها بأبعاد صوفية.

ومن زاوية أخرى وجدنا أن تواتر ذكر المقطوعة في عدة صفحات من الرواية كأنها المفتاح الذي من خلاله يمكن سبر أغوار "هلابيل" ، أما في المرة الثانية التي تكرر فيها ذكر المقطوعة، كانت مع شخصية "نوّى" والتي توهمت في لحظة ما أنها المعنية بالأنثى التي لا يحرثها القادم من خلف السر، وقد عرف عن المتصوّفة كتابتهم أشعار الغزل والحب معبرين عن حب المرأة وجمالها فتركوا رصيدا ضخما في الحب والغزل معبرين عن ذلك بمصطلحات صوفية تتميز بنوع من الفردانية والخصوصية التي لا يشترك فيها أي غرض شعري آخر.

وعلى هذا الأساس فإن «خطاب المتصوّفة الأوائل لم يكن خطابا غزليا لأنه كان تعبيرا عن فعل الحب الذي يلتقي به معه(...) وانتبه ابن عربي إلى استغلال عبارات الغزل لأنه وضع معرفي خاص، وأصبح عالم الغزل مؤول لمعطيات عالم التصوف كون رسالة الغزل تتجاور مع رسالة التصوّف التي تقوم على تجسيد علاقة التصوّف بالله»[1]

وبالعودة إلى شخصية "نوّى" التي حملت على عاتقها مهمة تبليغ رسالة المخطوطات المحظورة التي أوصى بها "قدور" بأن تتم طباعتها والإبلاغ عنها، على اعتبارها قضية تخص كل إنسان، فهي حقيقته التي غيبتها سنين الضياع والصمت، لذا

(1) آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2009،ص63.

أدرك قدور أن تبليغ سر "هلابيل" للعالمين لن يتحقق إلا بتسليمه للمرأة التي أحبها والتي وجد فيها مفتاح طريق الحقيقة وبأنها كفء لحمل ثقل هذه الرسالة العظيمة، وهي لحظة إدراك من طرفه ورهان على قابلية المرأة في حمل مشعل الحقيقة رغم صعوبة المهمة.

تقول نوى مراسلة "بوعلام" بعدما وضحت له سبب رحيلها ومحاولاتها المتكررة في نشر المخطوط وأنها لن تيأس وستحاول مجددا نشره في الخارج لأن دور النشر رفضت طباعته ونشره لهول ما جاء به «أما إذا قدرت أن الأمر أهم من الموت والحياة، فحاول أن تجد لها ناشرا(...)، وأنا بدوري سأحاول نشرها في الخارج بعد أن بعت منزلي وقررت السفر»[1] فهناك نقاط مهمة انطلق منها الروائي في رحلة تعقبه للمكونات الصوفية بما في ذلك رمز المرأة.

إذن تعمد الروائي حصر تبليغ رسالة نبي جديد على يد امرأة لأنه يعلم جيدا قوة هذا الكائن وطاقته الكبيرة على الصبر وتحمل الصعاب، فالكائن الذي يصبر ويتحمل آلام الطمث والحمل والوضع والرضاعة، يقدر على مجابهة الصعب وجعله هيّنا وإن كلّفه ذلك حياته.

إن استخدام الرمز الصوفي الغزلي في الرواية قد يتسع لأكثر من احتمال، فالأنثى رمز، والشجرة رمز، والرحم رمز، والسماء رمز، والأرض رمز..، فشكلت المرأة في "هلابيل" رمزا صوفيا مغايرا ومختلفا عن ذلك المعنى المعهود الذي اقترن بهذا الكائن العظيم قرونا طويلة، فالأنثى عند الكاتب ليست شيئا عاديا، لهذا حاول من خلالها استكناه السر الموجود وراء أنوثتها، فأدرك بما لا يدع مجالا للشك أنها أصل الوجود وأصل الحقيقة التي راهنت بحياتها حتى تخرجها للعالم.

(1) الرواية، ص57/56.

3 تجليات المصطلحات الصوفية في "أحاديث الوافد بن عبّاد":

ورد **حديث الوافد بن عباد** (*) في الفصل الثاني عشر من الرواية والذي حمل عنوان "مقتطفات من أحاديث الوافد بن عباد" فاعتمد الروائي على كثير من المصطلحات الدينية والصوفية، وجاء هذا الحديث على لسان نبي جديد حمل روح صاحبه "هلابيل"، وهو حديث يشبه في لغته وصياغته الكتب والأحاديث المقدسة، واجتهد الروائي كثيرا في تقليدها واستثمارها في هذا الفصل من الرواية، وشمل هذا الحديث بعض المصطلحات التي ذكرتها قواميس المصطلحات الصوفية ومن بينها:

أ -يوم البعث:

وعني به الروائي يوم القيامة التي يرد فيه الناس إلى الله تعالى وقد أسهب القرآن الكريم في الحديث عن هذا اليوم الموعود والقادم لا محالة، إذ فيه يحاسب الناس على أعمالهم ويقفون فوق ميزان الخير والشر، وقد عرفه قاموس المصطلح الصوفي أنه، الانبعاث بعد الموت إلى الحياة الأبدية، وتكون على ثلاثة أقسام، أولها الانبعاث بعد الموت الطبيعي إلى حياة أحد البرازخ العلوية أو السفلية بحسب حال الميت في الحياة الدنيوية (1)

فهم يستندون في هذا إلى حديث النبي صلى الله عليه وسلم في قوله أن الإنسان يُبعث إلى الله على حال ميتَتِهِ، ثم الانبعاث بعد الموت الإرادي إلى الحياة القلبية الأبدية في العالم القدسي، وثالثها الانبعاث بعد الفناء في الله إلى الحياة الحقيقية وهي القيامة الكبرى.

(*) شخصية جمعت بين التصوف والأسطورة، فحملت خصال وميزات المتصوفة، والوافد لم يكن إلا غلافا لروح معلمه الذي يدعوه بالصاحب وهو هلابيل، وهو آخر أغلفته المتعدّدة منذ آدم عليه السلام، وحسب ذات الزعم فإن الصاحب لا يبعث إلا في جسد من ذرية هلابيل بن آدم

(1) ينظر، رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، (ط 1)، بيروت لبنان، 1999ص775.

ومما جاء في هذا، نشيد المبعثية وطقوس "الشيخ النوي" وطائفته التي كانوا يمارسونها مرتين في السنة[1]:

أنت "..." يا الله أنت الأَدرَى بِالسّر

فكَّ الأَسرَ يا الله يبعث فينا كالوافد

إلا أن المقصود هنا، لم يكن بعث الإنسان وعودته إلى الله، فالفراغات التي تركها الروائي في هذا النشيد كانت تشي إلى وجود سرّ عظيم من شأنه أن يغيّر حقيقة ما تواترته الكتب السماوية، فانتهج طريقة المتصوّفة المعروفة بأناشيدهم وطريقتهم في ذكر الله، فأقر "حبوب ولد سليمة" عن ذكريات بقيت عالقة في ذاكرته حول تلك الحلقات المتكرّرة التي كان والده يترك كل التزاماته الأسرية من أجلها: «فهالني أنهم كانوا يتحدّثون في نغم واحد، بحديث واحد، وكأنهم يسترجعون نصا حفظوه: "هو المقدّس لروحه، المباركة روحه، جليل الذكر الوصوف بغير صفة، المعطى بغير حساب، المعطى ليوم الحساب، خارق الأين والمتى، تقدّس في الجهر والسر بغير حديث، فكّ اللهُ أَسرهُ وبعثهُ فينا»[2]

إن تواتر ذكر لفظة البعث وهو مصطلح اعتمده المتصوّفة في قوامسهم، وهو بمثابة لحظة السعادة لديهم، إلا أن توظيفه في الرواية جاء لغرض آخر، وهو عودة "هلابيل" وحلوله في روح أحد من أهل طائفة "الشيخ النوي".

(1) الرواية، ص67.

(2) المرجع نفسه، ص57/56.

ب-السدرة:

جاء في نفس الحديث ذكر السدرة وتذكير الإنسان بالجنة وقدسيتها، وذلك في قوله:«وقد جاءتكم الرسل بكتب من السُّدرة، حرّفتم جلّها لتتبعوا في شرعة الحق ما لم يشرعه هو(*) حتى جاءكم آخرهم بوعد حبيبه(*)أن لن تقدروا على كتابه»[1]

وسدرة المنتهى هي أعلى درجات الجنان وهي مقام خير خلق الله وخاتم الأنبياء والرسل محمد صلى الله عليه وسلّم، ووعد الله بها حبيبه، كما يمكن اعتبارها دلالة وإشارة صوفية في تذكيره الجنة التي وعد بها الله المؤمنين.

ج القيامة:

والقيامة هي يوم يبعث كل موجود إلى حياة أبدية، وقد تحدث الوافد عن يوم القيامة في حديثه مصطلحا عليه بيوم "القصف"، موصيا أبناء "هلابيل" أن لا يغفلوا عنه ولا يجعلوه خلفهم فينسوه، وأن الحياة هي متاع الغرور، فطلب منهم أن لا يختلفوا ولا يحرّفوا ما جاءت به الأنبياء والمرسلين، وأكد لهم عن عجزهم بالإتيان بسورة من القرآن الكريم، كما أوصاهم بقراءة القرآن وأن لا يهجروه كمن تركه في الرف يكسوه الغبار، وورد ذكر يوم القيامة في قوله: «فكل راحل بغير دابة، وكلّ إليه مآله ثم احفظوا ما لقنتكم وأورثوه ذريتكم ليورثوه ذريتهم، حتى إذا جاء يوم القصف»[2] وبالتالي لم يخرج يوم القصف عن يوم القيامة التي وعد الله سبحانه وتعالى عباده بموعدها، وأنه يوم لا مفر للإنسان منه.

(*) المقصود الله تعالى.

(*) المقصود محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلّم.

(1) الرواية، ص188.

(2) المرجع نفسه، ص188.

د -الكشف:

وهو بيان ما يستتر على الفهم فيكشف عنه للعبد كأنه رأي عين، والكشف عند الأولياء يتم على ثلاثة مراتب، فالأول يكشف لهم عن صور الأنبياء، والثاني عن أرواحهم، والثالث يكشف عن روحانية محمد صلى الله عليه وسلم، فيضع في قلوبهم نور التوحيد الذاتي[1]

وأخبر "الوافد بن عباد" أبناء "هلابيل" في رسالته لهم أنه كاشف الموجود، تسنى له كشف اللاحق في مجيء يوم سيختلف فيه الناس وسيقولون أن الوافد آخر الرسل ومنتهى الأنبياء، وسيأتي قوم آخرون سيُقَوّلونه بغير ما أُمر به فلا تزال الدنيا بخير حتى يظهر هؤلاء ممن تكشف له لاحقهم وفي آخر حديثه برأ ذمّته من كل ما زعموا وطلب الشهادة من أصحاب الحق.

وقد أبرز الكاتب كل تنبؤات ما استطاع الكشف عنه "الوافد بن عباد" في حديثه عن صاحبه "هلابيل" وجسّد ذلك في طائفة "عبّاد النّوي" وأتباعه الذين حرّفوا كل ما جاء به المخطوط وتوارثته أبناء هلابيل، وطمسوا حقيقة نبيّهم، فجعلوا إله غير إلههم، وصلاة غير صلاتهم، فأقاموا طقوسا وأناشيدَ وكانوا يجتمعون مرتين في السنة لأداء مناسكها.

وقد حدّثنا "حبوب ولد سليمة" بالتفصيل عن كل تلك المراسيم التي يقوم بها والده وأتباع "الشيخ النوي"، وكيف كان والده حريصا على صلواته حتى أن الصلاة أكثر ما يذكره بوالده إلا أيامه التي كان يقضيها برفقة الشيوخ «فقد كان يهجر الصلاة هجرا، ولا يقوم إلا بتلك الطقوس الغريبة، ورغم ذلك كان يحثّني على الصلاة وكثيرا ما كان يعنّفني

(1) ينظر، رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، (ط 1)، بيروت لبنان، ص790/791.

كلّما حاولت تقليده مع أصحابه، تلك التي لا ركوع ولا سجود فيها (...) مات دون أن أعي ما كان يتعب به مع شلّته ولم أفهم أبدا غاية تعبّداته وتعبّداتهم»[1]

وبهذا تسنى للوافد كشف اللاحق وما سيحل بأتباع النبي "هلابيل" من بعد فالكشف هنا ليس أمرا عاديا فهو انقداح فجائي داخل القلب يمكنه من النظر الروحي في جوهر الأشياء وبيان ما يتعسر على العامة كشفه، وهنا يرتبط الإنسان بحالة التعالي والرقي الروحي الذي يعرفه بنفسه أولا، ثم بالقوى الكلية التي تسيطر عليه وعلى مصيره.

وفي الرواية يحدثنا "خلقون بن مدا" في "**باب ترجمة سيباستيان دي لاكروا عن ألواح خلقون**" أن مريد الوافد "خلقون" أقر قائلا: «بايعت صاحبي على خمس ألا أحيد عن دين حبيبه، وألا أقدس غير الحق... إلى قوله وألا أحدّث الناس عن لاحقهم وقد تكشّف لي بحمد الله »[2]

وقد حظي خلقون بقدرته على الكشف وذلك بعد صحوته من حالة الفناء التي عاشها مع مريدي صاحبه بعدما وجدوا أنفسهم في صحراء قاحلة وهو يسقطون صرعى، ويورد حول هذه الحادثه: «ثم أطبقت جفوننا ونحن نحاولها فأدركنا أنه الردى، وما هي إلا ساعة حتى استيقظت ووجدتني في خضرة بين خرير وشجر »[3] واسترسل بالوصف حين صحا من حالة موت وفناء، ليجد نفسه في جنات النعيم وفي ذلك المكان تسنى له كشف اللاحق عندما التقى بالوافد بن عباد الذي كشف له سر البشرية وكيف غبر نبي من أبناء هلابيل وغيبته المشيئة، فاصطحب الكشف بالعلم ثم بالمفاجأة التي علم بها هو ومريدو الوافد.

(1) الرواية، ص65.
(2) المرجع نفسه، ص195.
(3) المرجع نفسه، ص197.

هـ- المريد:

وهو المتعلم علة أحد الشيوخ يرافقه ويمتثل لأوامره، ومن صفاته الصدق وترك الكذب ، وقد ذكر مصطلح المريد في القواميس الصوفية، أنه ترك كل خليط لا يريد مثل ما يريد، وأن يسلم منه عدوّه كما يسلم منه صديقه، وعلامة المريد وجدانه في القرآن ، واستعمال ما يعلم، وتعلّم ما لا يعلم، وترك الخوض فيما لا يعنيه،(...)، والتشاغل بنفسه عن غيره، والمريد هو من صحَّ له الابتداء وتحل في جملة المتقطعين إلى الله، وشهد له قلوب الصادقين بصحة إرادته [1]

جعل الوافد بن عباد مريدين له، وهم "خلقون بن مدا، وزمردك بن يوسف الشماس وأكيلا بن القميط"، فحمل كل هؤلاء أخبار صاحبهم وكان "خلقون" وريثهم وأكثرهم قربا إليه ووصف قربه له أنه كجلده، وأنه لو خيّر بين مريديه لاختار أن يبعث في روحه الحق، فهو الصاحب والجليس والوارث والإرث، وتمنى في آخر حديثه عن مريده أن يجري حب الحق في ذريته.

يقول في هذا: «يوشك الناس أن يهلكوا حتى يصير بينهم ما بيني وبين خلقون (...) ألا إنه مني كجلدي ليس بيننا ما يرى بعين الظاهر أَلِأَحدنا غنى عن جلده؟ كذلك مني خلقون ولو أنني اخترت ساع الرقاد لدعوت الحق أن يبعثني فيه أو في ذريته فهو الصاحب والجليس والوارث والإرث، وإني لأرجو في ذريته أن يجري فيهم حب الحق كما يجري في حب خلقون»[2]

فالمريدون أناس اصطفاهم الله تعالى وجعل لهم ميزات وخصائص تفرقهم عن غيرهم من البشر العاديين، فجعل الحق يسري على ألسنتهم، ولهم شروط ينبغي أن تتوفر فيهم

(1) ينظر، رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، (ط 1)، بيروت لبنان، 1999ص876.

(2) الرواية، ص189.

فالمريد بحاجة لشيخ يقتدي به ليهديه إلى طريق الحق، فمن لم يكن له شيخ يهديه قاده الشيطان إلى طريقه لا محالة.

كما أبان ذكر هذه المصطلحات الصوفية عن جمال التصوف وروعة لغته فصور الروائي الأولياء الصالحين على أنهم رجال اصطفاهم عن غيرهم من الشخصيات العادية، فجعل لهم خصائص ومميزات لم يمنحها للبقية، فكانوا في رغبة شديدة لبلوغ ما وراء المحدود والممكن، وفي استعداد تام للمضي قدما نحو الغيب والمجهول.

4 الطريقة الصوفية من خلال شخصيات الرواية:

من المعروف أن رحلة التصوف في الوجود ظهرت في المشرق الإسلامي الذي ضم أسماء عرفت وارتبطت عضويا بالتصوف، أمثال الحسن البصري(110هـ) والحلاج(309هـ) وأبي حامد الغزالي(505هـ) ومحي الدين بن عربي الأندلسي (638هـ) أبو يزيد البسطامي (260هـ)، ذو النون المصري (245هـ)، الحارث المحاسبي (243هـ) وغيرهم

إلا أن انتقال الفكر الصوفي من المشرق إلى المغرب «بدأ من "أفريقية" المعروفة اليوم بتونس والتي كانت المنطلق في انتشار الثقافة العربية والإسلامية إلى المغرب كله بما في ذلك الأندلس باعتبارها كانت نقطة عبور من للمغاربة والأندلسيين إلى المشرق»[1]

وضمت ببليوغرافيا التصوف في المغرب العربي الكبير مجموعة من العناوين المتعلقة بالتصوف واتجاهاته ومذاهبه، ككتاب "إحياء العلوم لأبي حامد الغزالي والرسالة

(1) مليكة مذكور، التصوف في الجزائر دراسة اجتماعية لبعض ظواهر الاعتدال والتطرف وطرق معالجتها، جامعة حسيبة بن بوعلي، مجلة أنثروبولوجية الأديان، (م16)، (ع02)، 2020/06/15، ص216.

القشرية في التصوف لعبد الكريم القشيري(ت 465هـ)، كتاب الإشارات والتنبيهات لابن سينا(427هـ) حكمة الإشراق للسهرودي(586هـ) وغيرهم.

مما شاع عن المذهب الصوفي أنه انغلاق على الذات وبحث في عالم الغيب والاتصال الكلي بالله عز وجل والابتعاد عن الناس، وهو ما استنزف كل طاقاتهم ومجهوداتهم التي كرسوها فقط من أجل ذلك، إلا أن المتعمق في هذا العلم لابد وأن يقف على فكرة مهمة وعميقة، فالمتصوّفة أكثر الناس تفلسفا وحبا للحكمة والمعرفة، فأسسوا فكرهم الفلسفي الخاص بهم وبمنطهم في التفكير ورؤية العالم، وما انعزالهم وزهدهم في الدنيا إلا لرغبتهم الملحة والشديدة لبلوغ الحقيقة والإمساك بها.

و«الأسرار الغامضة التي يحتفظ بها المتصوّفة تجعلنا دوما تائهين في بحر التأويل و كتبهم أيضًا تتضمّن اختلافًا؛ فجوهرها الفلسفي ينطوي دومًا على القضية ونقيضها، وعلى حجّة حاسمة، وحجَّة مضادة لها في الآن نفسه، والكتاب الذي لا ينطوي على نقيضه كتاب ناقص»[1]

والحقيقة ونحن نغوص في تجربة سمير قسيمي لمسنا محاولاته في خوض تجربة صوفية مختلفة، وقد حاول مجازفا ركب موجة التصوّف واكتشاف أسراره المكنونة، فوقفنا تائهين أمام هذه التجربة التي تطلبت تأويل الضمني من الخطاب المشحون بالحمولات المعرفية والغموض النصي الذي غالبا ما تتميّز به النصوص الصوفية.

(1) محمد بصري، حدود الأسطرة في الخطاب الصوفي، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 07مارس2023، التوقيت 11:11
https://www.mominoun.com/articles/%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D8%B1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D9%81%D9%8A-4841

كما أبرزت رؤية الروائي لل فكر الديني و لاتجاهات الفكر الصوفي في الجزائر خاصة عندما راح يصور مشهد المبعثية التي قام بها النوي وأتباعه ا لذي حمل صورة الصوفي المسخ والمتحور الذي يدعي الالتزام والتدين وفي المقابل يقوم بأفعال المتصوفة المعروفة كالاجتهاد والتوسل والتذلل لله والاعتكاف والاعتزال عن الدنيا.

فالرياضات والمجاهدات النفسية هي طريقة المتصوّفة في الحياة، فهم يمنون أنفسهم بالقليل ويرضون بما قسمه الله لهم ولكن الشيخ النوي اغتنم كل هذه المعطيات المعروفة عن المتصوفة وراح يعيد تركيبها ويصنع مونتاج خاص به مدعيا أنه صوفي فذ ورث عن كبار المتصوفة أسرارهم وطرقهم وإمكانياتهم في الكشف والتجلي.

كانت كل تلك المشاهد غاية واضحة وصريحة وهي تسليط الضوء على المشهد الثقافي والديني في الجزائر بإيجابياته وسلبياته، كما مثَّلَ التصوف في الرواية شكلاً من أشكال المعارضة السياسية والاجتماعية في الجزائر، وقد نجح الشيخ النوي في استقطاب العديد من الناس ونخر عقولهم واستغلال ضعفهم وجهلهم، فاختلط التصوف وانحاز عن طريقته الصحيحة، فطالته الكثير من الفلسفات والمغالطات التي جاءت باسم الدين المنزه عن كل بدعة وتحريف.

1.4-الاتجاه الفكري للطرق الصوفية في الرواية:

وظف الروائي الفكر الصوفي وأجواءه وطرقه القائمة على الخوارق والطقوس، وتعتبر الطرق الصوفية جزءا أساسيا من حركة التصوّف التي ظهرت في المجتمع العربي والإسلامي فجسّدت شخصيات الرواية الطرق الصوفية التي طغى عليها الجانب العملي بتأثير ظروف دينية واجتماعية وحتى سياسية والتي سنكشف عنها لاحقا.

ظهرت آثار المرجعية الصوفية في الرواية مع شخصتي "عبّاد النوي" وطائفته (*) و"خلقون بن مدا" وبعض الأسماء التي حملت مدلول الولاية كسيدي محمد مناد بن شريف وسيدي عيسى...، فكان عباد النوي مشرفا ومقررا لتلك المراسيم والطقوس الصوفية التي ابتدعها سكان منطقة "الرابوني" بشكل دوري مرتين في السنة، فكان الناس يقبلون عليها من كل حدب وصوب.

فكان لتلك الشطحات والطقوس الصوفية الغريبة تمثيل للبدع التي التبست –افتراءً– باسم التصوف والصوفية وذلك من خلال تلك الأجواء القائمة على الطقوس الغريبة والتي عبّرت عن وعي أصحابها للدلالة عن قضايا الإنسان الشعبي في الرواية، بحيث طغى الجانب العملي الذي كان ظاهرا من خلال تلك التمارين والأناشيد الغريبة التي أشرف عليها الشيخ النوي وأتباعه.

سرد "حبوب ولد سليمة" حيثيات وتقاليد بقيت عالقة في ذاكرته عن والده الذي كان يسافر مرتين في السنة إلى الرابوني "بتيندوف"، ليلتقي فيها برجال يأتون من كل حدب وصوب يبدؤون ويختمون تجمعهم بإنشاد قصيد غريب لم يسمعه ولم يقرأه من قبل في أي كتاب، فلم تكن صلاتهم تشبه الصلوات الخمس، يقول واصفا طريقتهم في الصلاة: «كانوا كلما التقوا يتعانقون ويقبّلون جباه بعضهم، وما أن ينتهوا يَتَسرّون بكلام لا هو بالعربية ولا حتى الحسينية لهجتنا، فإذا بأكبرهم يختار أقلّهم سنا ومهابة ويجعلونه وسط حلقة يشكلونها حوله، فيجلس وهو حوله واقفون»[1]

(*) **الطائفة:** وهي الجماعة، وتطلق على جماعة من الناس يجمعهم مذهب واحد أو رأي واحد أو مصلحة مشتركة أو معتقد واحد كالطوائف الدينية، كما تطلق أيضا على الفرقة كقولنا طائفة الفلاسفة وطائفة الباطنية وغيرهم...

(1) الرواية، ص60.

وأما عن ذلك الإنشاد الذي ينشده أقلهم سنا بعد أن يتم تزكيته ومبايعته لتميّزه بصفات وسمات التمسوا فيها خيرا ورؤية –حسبهم–، فقال مستذكرا ما جاء فيه[1]:

قُدّست يا هَذَا الّذِي فِي خَاطِرِي أَفَلَا تَـعُـــودُ إِلَـى فَـــقِـيـر كَـافـرِ؟

فَـلَقَـدْ سَـأَلـتُ اللهَ فِيـكَ مُشـفِعاً أن تَـبقَى مَا يَبْقَى الهَـوَى فِـي خَـاطِرِي

وسمّي هذا النشيد بـ"المبعثية" (*) لاعتقادهم بأن روح الوافد ستُبعث ذات يوم في نفس أحد من أبناء "هلابيل" ولهذا حمل النشيد عنوان "المبعثية" والذي مدلوله البعث والحلول مرة أخرى وقد جاء لنفس الغرض، فراح يتوسّل لوليّه ونبيّه ويمني نفسه أن يصبح مثل سيده "الوافد بن عباد" وأن تَحلّ روحه مرة أخرى في جسد أحد الشبان.

ولمسنا ذلك في قوله: أفلا تعود إلى فقير كافر؟ ولكن الوافد بن عباد ذكر في حديثه الذي رواه من بعده مريده وقريبه "خلقون بن مدا" أنه بريء منهم كما تنبأ مسبقا بقدوم طائفة "الشيخ النوي" الضالة والتي ستكتسي عباءة الدين وسيقولون أشياء ويحرمون أشياء أخرى وفي نهاية حديثة أوصى مريديه بأن يبلّغوا رسالة الحق وأن يعلنوها للعالمين وأنه ليس نبي ولا آخر الرسل كما زعموا وتوهّموا.

وبعد انتهائه من إلقاء هذين البيتين، يرددون بعده ما أنشد بصوت واحد «حتى إذا انتهوا تقدم آخر ينشد منضما إلى من هو في مركز الحلقة ويقرأ بيتين آخرين[2]:

فَالنَّاسُ قَد حَنَوا إِلَيكَ وَقَبْلَهُم حَنَتْ خَلَائِقُ لَا يَعُدُّهَا نَاظِرِي

فـإِلَامَ بيَـنَكَ وَالفـُؤَادُ مـُتَـيـَّمٌ وَعَلَامَ رَفْضُكَ لِلقَرِيبِ النَّاصِرِ

---

(1) الرواية، ص60.

(*)**المبعثية:** ورد في رسالة التلي بلكحل إلى سيباستيان دي لاكروا أن المبعثية بدعة من صنع الوافدين ينشدونها حتى يبعث صاحبهم "الوافد بن عباد" كما زعموا أن خلقون بن مدا من كتبها.

(2) الرواية، ص60.

واستمر الراوي "حبوب ولد سليمة" في سرد ما شهده عن هذه الطائفة، وذكر أنهم اجتمعوا في زحمة وسط الحلقة وقد قرؤوا في إنشادهم ذاك مائة بيت من المبعثية، وكانوا خمسين رجلا وكل واحد منهم ينشد بيتين منها، حتى إذا تمركزوا وسط الحلقة أعادوا الإنشاد لكل القصيد بصوت واحد.

كما وصف صلاتهم أنها بلا ركوع ولا سجود، وأن كل صلواتهم جهرية، يختارون السور الأطول من القرآن الكريم والتي كانت في الغالب سورة البقرة، حتى إذا وصل اليوم الخمسين من لقائهم يفعلون ما فعلوا في اليوم الأول، ولكن باختيار صغيرهم أكبرهم ليكون في مركز الحلقة وبعد انتهائهم من هذه المرحلة «يصطفون بلا إمام ويقيمون الصلاة التي ليس فيها إلا القراءة دون سجود أو ركوع يقرؤون فيها الفاتحة ويختمونها بالتصديق، ثم يبسملون ويقرؤون البقرة ويختمونها بالتصديق، ثم يتعوّذون ويقرؤون شيئا لا هو قرآن ولا شعر ولا أي شيء نعرفه وكل قراءاتهم تكون جهرا وبصوت واحد حتى إذا انتهوا منها جميعا سلّموا يمينا وشمالا وقاموا يقبّلون جباه بعضهم وكل واحد يدعوا لصاحبه الذي قبّله "جعله الله فيك" ويرد عليه بنفس الدعوة»[1]

وبعد كل هذه الطقوس والصلوات التي تشبه في ظاهرها صلاة المسلمين، يُقيمون الولائم لمدّة عشرة أيام يعودون فيها من صلاة وصيام وقيام الليل.

والملاحظ عن هذه المشاهد الغريبة التي لا تمت للدين ولا للمتصوّفة بأي صلة، والتي قد يظهرون من خلالها أحيانا أنهم رجال صالحين بتوسّلهم واجتهادهم وعزلتهم واجتهادهم طيلة شهر من الزمن، بحيث يقومون بإعادة اجتماعهم ذاك بعد ستة أشهر من تاريخه الأول –شهري جويلية وفبراير– ولكنه في حقيقة الأمر افتراء على الدين وتشويه له، خاصة باعتقادهم المزيّف والغريب أن روح نبي ستبعث لمن يكون أكثر علما ومهابة بينهم، وهذا أمر حرّمه الله تعالى فكل ما يُصلى لغير الله فهو باطل ومحرم بحسب ما

(1) الرواية، ص61.

جاءت به الشريعة الإسلامية، حتى بعدم سجودهم وركوعهم، ولكن نيتهم رمت للصلاة لغير الله تعالى، كما هو نزع لهالة القدسية عن المتصوّفة وبعد عن الدين الحنيف، فالصوفية تبرّأت من كل ما ينفلت عن العبادة الصحيحة فكل من يعبد ويتوسل غير الله باطل.

ورغم تلاوتهم للقرآن الكريم وذكرهم الله أحيانا، إلا أن غايتهم كانت لأغراض أخرى، وربما كانت إشارة ثانية من الروائي –على غرار قصة بعث الوافد– عن الطرق الصوفية التي حلت محلها البدع والخرافات التي عانت منها الجزائر والتي حاربها ثلة من رجال الدين والإصلاح مثل (عبد الحميد بن باديس ت 1940م، والبشير الابراهيمي ت1965م، ومبارك المليلي ت 1975م ومالك بن نبي ت 1973) فالتقت مواقفهم في مواجهة دعاة التصوّف المزيّف، بعدما لمسوه من خطر هذه الظاهرة على المجتمع، خاصة أمام ما خلّفته من تشتت وتخاذل في المواقف وتخذير للعقول للخروج من سبات التخلف، وخاصة بعد اكتشافه أن التصوّف قد استغلّ كوسيلة من طرف الاستعمار الفرنسي لتبرير وإدامة وجوده وتبرير الوضع للجزائريين أنه قضاء وقدر[1]

أعتبر الشيخ النوي وليا صالحا وصاحب شأن ومكانة مرموقة لدى سكان منطقة الرابوني فكانوا يقدّسونه ولا يرفضون له طلبا، فهو صاحب الرأي فيهم، وحتى أصحاب القطاع الأمني للمنطقة كانوا يبجلونه ويرفضون استجوابه، فكان أشبه برئيس البلدية أو أكثر مقاما منه، يقول "حبوب" معلّقا عن هذا الوضع: «أسألُهم عمّا حدث فيجيبون: اسأل الشيخ النّوي، لو أنهم قالوا اسأل شيخ البلدية لتفهّمت الأمر(...) كان عليّ أن أتعامل مع الموجود وأن أقنع نفسي بما يؤمنون به»[2]

(1) مليكة مذكور، التصوف في الجزائر دراسة اجتماعية لبعض ظواهر الاعتدال والتطرف وطرق معالجتها، مجلة أنثروبولوجية الأديان، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، المجلد 16، (ع 16)،2020/06/15، ص213/212.
(2) الرواية، ص74.

ناهيك عن ملامحه الشبابية وهو في التسعين من العمر، يقول "حبوب ولد سليمة" المسؤول عن قضية دار البراني وحادثة اغتيال قدور: «وهو في التسعين من العمر، ومع هذا لم يبدو عليه الهرم لولا الشيب والتجاعيد، وجهه أحمر كحبة رمان أو كوجه موسكو في تجرع قارورتي فودكا»[1]

ولا نكون قد بالغنا إذا حصرنا طرق الشيخ النوي في ممارسة التصوّف في زاوية مخلفات الاستعمار، الذي كانت له يد تحوير وإخراج التصوف عن دائرته الحقيقية المعروفة والخالية من البدع والخوارق الغريبة التي لا تمت للتصوف ولا المتصوّفة بأي صلة.

«ولعل الاستعمار الذي عرفته أغلب الأقطار العربية في المشرق والمغرب، ساهم بقسط وافر في تثبيت الطرق الصوفية لخدمة أغراض محددة فجنّدت الدعاية الفرنسية في الشمال الإفريقي قسما كبيرا من مشايخ الطرق الصوفية الذين اعتادوا أن يعملوا لمصلحة رجال الحكم أو الذين خلفتهم فرنسا لتسخيرهم لخدمته كمحمود التيجاني في الجزائر، وعبد الحي الكتاني في المغرب، وابن عزوز في تونس »[2] فعُرف عنهم خضوعهم وخدمتهم للإدارة الفرنسية التي سخرتهم لتجهيل الشعب وتغييب الوعي والوازع الديني عنهم.

كانت منطقة "بن يعقوب" أشبه بالمنفى فلم يملك سكانها أدنى شروط الحياة، ولم يكونوا آبهين للانقطاعات المتكررة للتيار الكهربائي ولا انعدام شبكات تغطية الاتصال ولا حالة الجفاف وندرة المياه، فكل همهم كان مقتصرا ومحصورا عند "دار البراني" والمحافظة على السر الذي بحوزتها، وهو دليل آخر على غياب الوعي لديهم الذي أدى بهم لانقطاعهم عن الحياة على غرار بقية الولايات الجزائرية الأخرى التي كانت تتميز

(1) الرواية، ص76.

(2) عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 2008، ص80.

بدرجات متفاوتة من التقدم، وهو ما عبر عنه "السائق بوعلام" واصفا منطقة الرابوني وأهلها: «ثلاثون عاما ولا شيء تغير في "بن يعقوب"، مازالت منازل الطوب من طوب، ومازالت الوجوه السوداء سوداء، حتى الأرض التي لم تنبت شيئا غير التراب...»[1]

ولأن الرواية جنس أدبي يمتاز برحابة التجربة وتفاعل الدلالات وتنوع التقنيّات الفنيّة؛ كان لحضور المرجع الصوفي في "هلابيل" دوره في تشكيل الرواية وإعادة سطوع نجمها في سماء جديدة، فصوّر لنا الروائي خارطة المذهب الصوفي بدءا بالفضاء المكاني الذي انتقاه بعناية فائقة مختارا في ذلك قرية الرابوني والتي تعتبر من أشهر صحاري الجزائر وأعرقها، وتم تصوير المكان برؤية ذكية وإدراك ثاقب بفاعلية الفضاء المكاني ومساهمته في طريقة التفكير، وما يحمله من مخزون ثقافي وحضاري بحيث طرح في ذلك المكان العديد من الإشكالات السياسية والأيديولوجية والاجتماعية التي صوّرت الوضع السائد في الصحراء؛ فالصحراء عند أهل التصوف ذات أهمية بالغة كيف لا وهي مهبط الوحي والكتب السماوية ومصدر إلهام أكبر الشعراء العرب.

أكد الروائي في أكثر من موضع أن سكان الصحراء وبالتحديد منطقة الرابوني وبن يعقوب وصحاري الجلفة، أن سكانها لا زالوا يؤمنون بالمشيخة والطقوس الغريبة وهنا نلتمس بعض الرؤى المتصلة بواقعهم اليومي والمتأصلة في الموروث الجمعي الثقافي الحامل لترسبات متواترة سهلة الانقياد مع صعوبة في تفكيك حقائق الأشياء وإعادة النظر فيها.

فكان سكان منطقة الرابوني غير مكترثين لواقعهم المزري، فلم تعنهم انقطاعات الكهرباء وانعدام وسائل التواصل بجميع أنواعها، «فليس هؤلاء من يثور على واقعهم، بل

(1) الرواية، ص46.

على الواقع أن يثور عليهم »[1] فكل ما كان يهمهم المقدسات والمعتقدات الخاطئة التي وضعوها فوق كل اعتبار، وهذا ما حاول السارد كشفه، حين راح يصور بعض الملامح البيئية ويحدد زاوية نظره على بعض العينات من المجتمع الصحراوي الغارق في الخزعبلات والطقوس الوهمية النابعة من لاوعيهم وتخلفهم ورفضهم المطلق لكل ما هو جديد وعصري.

لعل الاستعمار الفرنسي الذي عرفه الشعب الجزائري شارك أيضا في تثبيت الطرق الصوفية لخدمة أغراضه الاستعمارية، وهي نخر عقل الشعب الجزائري واستغلّ ضعفه وجهله وذلك كي يتمكن من استعماره بسهوله، لإيمانهم المطلق أن استعمار دولة يقتضي أولا تجهيل شعبها وتغييب هويته، وهو ما تقرر حدوثه من خلال حديث الروائي عن تاريخ الاستعمار الفرنسي، وقد استمرّت تلك العادات والمعتقدات الخاطئة التي جاءت باسم الدين إلى يومنا هذا ولكن بحضور محتشم نسبيا.

وأما الروائي فعمل على تصوير الفكر الصوفي المزيف للمجتمع الجزائري –على اختلاف مذهبه وطريقته– مع إعمال الخيال السردي في إظهار طرائقه، وراح يشحنه بحمولات خرافية محولا المعنى الظاهر لتلك الممارسات إلى معنى باطن ونسق مضمر وهو كشف زيف وبطلان ما جاؤوا به.

5–البعد الجمالي للتصوّف: التماهي الصوفي وتمظهراته الأسطورية والتعالق الموضوعاتي بينهما:

من المعروف والشائع عن المنطق الصوفي أنه نمط صارم لا يقبل في متنه مساحات مجّانية للأسطورة والغرائبية، «كما للخطاب الصوفي _بفعل قوانينه واستراتيجيات

(1) خليفة بولفعة، سيمياء الفضاء في رواية الصحراء عند إبراهيم الكوني، الملتقى الدولي لسيمياء النص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، قسم الآداب واللغة العربية، أكتوبر، 2013، ص02.

التواصل المعقدة فيه_ يملك من سمات الإطلاق واللاتحديد، ما يجعله بمثابة الآلية الكاتمة التي شكّل وضعها في التلقي آليات انفتاحه»[1]

وبما أن الصوفية تنبني على إلغاء الفوارق بين الأنا والآخر وعلى الإلهام والكشف والحقيقة والقلب والمشاهدة والتجلي؛ استغل المبدعين كل هذه الخصائص في بناء منتجعهم الإبداعي، وبما أن المنهج الصوفي يقوم على أساس المتناقضات والجمع بين الأضداد استغل الروائي هذا التكنيك المعرفي لخدمة غرضه السردي، فأخذ يجمع بين المتناقضات في باب "سفر الخلق أو حديث النسب"عندما اجتمع "خلقون بن مدا" ومريدوا الوافد بن عباد زمردك وأكيلا" في مكان أقرب بوصفه من الصحراء وهو مكان التقاءهم أول مرة.

أخذ الروائي يسترسل بالوصف والتخييل عن هؤلاء وكيف بدأت معهم رحلة اكتشاف الحقيقة المتمثّلة في قصة آدم وحواء وكيف نزلا إلى الأرض معتمدا في سرده على حديث يشبه في لغته الكتب السماوية والأحاديث المقدّسة، ومن بين الأمثلة التي ورد ذكرها في صفحات متفرقة من الحديث، ومما جاء فيها: «يا أبناء هلابيل لا يغرنّكم سفر السابق القريب على عقل اللاحق البعيد/ ألم يحلل لآدم ما حرّم الله فأغواه؟/ والحق كفن لا يدخله النور ولا تخرج منه العتمة/ جالسه القوي والضعيف/ شاركه الغني والفقير/ أخذ منه الجاهل والعالم/ قال عنه الفصيح والمتلعثم/ قال فيهم قديم وحديث/ وهو يعلم ما لهم وما عليهم/ مفاتيح الجنة والنار/ يكتبوا ويشطبوا/ باطلهم كباطلنا وحقهم كحقنا/ كذبة صارت صدقا)[2]

(1) آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (ط 3)، 2009، ص19.

(2) الرواية، ص205/204/202.

ولعل الروائي سلّم بمطلق ما جاء به "أدونيس" في جمع المتناقضات، معتبرا إياها تقنية سردية لتجاوز ما هو ظاهر، تجعل قارئها يغوص في بحر من التساؤلات المترتبة عن تلك التناقضات، وجمالية التصوّف تقوم كذلك على التناقض وهو يعني أن الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، الموت في الحياة والحياة في الموت، النهار في الليل والليل في النهار»[1]

وما تصادفنا معه ونحن نفك شفرة النص الديني أنه تناقض ظاهريا بما جاءت به الكتب الدينية رغم استشهاد الروائي ببعض آيات الذكر الحكيم، خاصة فيما تعلق بقصة بداية الخلق وهذا ما يمكن اعتبارهّ أيضا «مصدرا مباشرا للرؤيا الصوفية، وليس في هذه الرؤيا إلا ما يتناقض مع ظاهريا مع النص الديني لا على صعيد النظر إلى الخالق، بل أيضا على صعيد النظر إلى الخلق»[2]

استند الروائي على مرجعية قصة آدم وحواء عارضا ما جاءت به المرجعية الإنجيلية والإسلامية، فقال فيهما على لسان الوافد بن عباد وهو يعرض ما جاءت به الكتب السماوية: «ثم إن كتبهم تقول أن الحية دخلتها ووسوست لهما أن يأكلا من الشجرة، وفي كتاب الحق أن الشيطان دخلها ووسوس لهما أن يأكلا منها وقد لعنه الله قبلها حين لم يسجد لآدم»[3]

غير أن الصوفية فهمت النص الديني وأولته بشكل مغاير جذريا للفهم الشرعي الظاهري بل جعلت من النبي نفسه عملا وقولا النموذج الأول للصوفي »[4] وهذا ما برر فعل الروائي في ابتداعه قصصا مزجت بين الدين والأسطورة في أحايين كثيرة لرؤيته اشتراكهما في نقاط عدّة.

(1) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، (دب)،(ط3)،(دس) ص140.
(2) المرجع نفسه، ص18.
(3) الرواية، ص202.
(4) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، (دب)،(ط3)،(دس) ص18.

اشتركت الأسطورة والتصوّف في نقطة جوهرية مهمة، وهي التوق لبلوغ الحقيقة وامتلاكها، وكشف سر الوجود حتى تطمئن النفس ويهدأ روعها، فإذا كانت الأسطورة «تتكوّن في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة »[1]؛ فإن التصوّف وُجد لنفس الغاية، فقد عُرِف عن جمهور المتصوّفة غايتهم الأولى والأخيرة هي بلوغ الذات الإلهيّة والاندماج فيها وبالتالي فالتصوّف هو وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة فالله وحده هو الحقيقة الأبدية والثابتة في هذا الوجود.

التقى التصوّف والأسطورة في منحى واحد وهو رغبتهما وإصرارهما المستمر في البحث عن الحقيقة، وحقق ذلك الروائي مع شخصيات دون سواها في الرواية، ووقفنا في ذلك مع الثلاثي (السايح/ قدور/ نوى) فجعلهم الروائي رسل النور والحقيقة، مراهنا عليهم كونهم جيلا جديدا أعطى الفرصة لنفسه أخيرا في التفكير والبحث عن سرّ يعني البشرية جمعاء، وأن يتصالحوا أيضا مع فكرة أنهم سَلِيلُوا الخطيئة الأولى وأنه لا ذنب لهم في كل الشرور والمعاصي التي يقترفها الإنسان وأنه لا يدَ له فيها، فحتى هلابيل كان ابن خطيئة اقترفها والديه وتشكل مباشرة بعد أكل حواء تفاحة الخطيئة، فولد معلّقا ومعذبا، فكرهه آدم لأنه يذكره بيوم النفي ونكرته أمه لأنه ثمرة شهوة سببها وسوسة الشيطان.

والأسطورة شأنها شأن الفلسفة والمذهب الصوفي، فجميعهم جعلوا غايتهم المطلقة هي بلوغ الحقيقة والقبض عليها، وكل واحد منهم اعتمد في عملية بحثه أدوات مختلفة لكن العقل كان المادة الخام والأساس في تحليلهم لكل الظواهر والمعطيات الموجودة على وجه الوجود.

ويرى الكاتب "لويس اسبنس" (LOUIS.ES) في نقده لرأي "رابرتسن سميث" (R.SMITH) أن في الأساطير عنصرا مهما لدين القدماء (...)، وأن أغلبية الناس

(1) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص09.

يبنون آراءهم في الدين على القصة التي تفسر عقيدتهم فيها [1] بمعنى أن الأسطورة خصصت مجالا لتفسير الشعائر الدينية بعدما يمر على تأويلها ردح من الزمن، بل وراحت تؤول تلك الشعائر وتعطيها تفاسير حسية وأخرى خيالية بحسب ما اقتضته الضرورة.

إذن فالقاسم المشترك بين الأسطورة والتصوّف هو إعمال العقل وطلب الإجابة عن تساؤلات الإنسان، حتى تقرّ النفس وتطمئن فهو أمر جُبل عليه الإنسان، وعرف هذا عند الفلاسة والمفكرين أيضا، فبفعل إعمال العقل وتخييل الواقع، توصّل الإنسان إلى اكتشاف العديد من الاختراعات والتقنيات المتطورة التي يسرت له كل سبل الحياة، والأمثلة على هذا لا يمكن عدّها وذكرها نظرا لكثرتها واختلاف ميادينها.

وحتى يتفتح النص على آفاق أسطورية و صوفية خصبة يفيض معها العديد من الدلالات، استوعبت الرواية هذه التقنية فضمت إلى كيانها العلوم الأخرى وساهمت في معالجة العديد من القضايا النصية والفكرية المهمة، وإعادة كتابتها الاستعارية لكثير من القصص الأصلي.

ومجمل القول في هذا الباب، يمكن حصر ما تقدّمنا به بالشرح والتحليل وفق الأدوات الصوفية التي توفرت في النص، على أن المرجعية –الدينية والصوفية– في رواية هلابيل جاءت لخدمة رؤى أسطورية فعمد الروائي على إعادة تدوير مكونات الأسطورة التي حملت اسم أسطورة ولادة نبيّ مغبور، وإعادة إنتاج تلك المكونات في وعاء التصوف لتصبح تلك المواد قابلة للتجاوب والتجاوز مع مكونات المنحى الصوفي ولو أن المرجعية الأسطورية غلبت في طابعها وفي أهدافها ورؤاها على الجانب الصوفي الذي حضر كفكرة موازية.

(1) ينظر،محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،(ط 4)، 2007، ص19.

وفي ختام ما ورد في باب الأسطورة والتصوّف، يمكن إصدار فرضية مفادها أن حضور المرجعية الصوفية على ما بدت عليه في الرواية –رغم افتقارها للكثير من الأهداف التي جاء بها التصوّف– أنها ساهمت في إنتاج عدة خطابات تمكنا على إثرها من إعادة قراءة المدونة واكتشاف الأنساق المضمرة في النص، وهو ما تأكد حدوثه من خلال تلك المفارقات اللغوية والنسقية والموضوعاتية والدلالية بين النص الظاهر، وتأويله نسقيا في إطار السياق الذي جاء من أجله النص، فلا وجود لنصوص مبتورة عن سياق إنتاجها وحركتها.

قام الروائي أثناء تأسيسه للمرجعية الصوفية والأسطورية إلى بتر حبله السردي الذي كان منسجما مع الفكر والتاريخ، فاشتغل على هدم مؤسسته السردية التي بناها طيلة المائة وستة وثمانين صفحة الأولى، ليعرج إلى عوالم أكثر سموا وغموضا، وليغوص في عالم الروحانيات وتجاوز المعاني، حتى يجعل القارئ ينتبه إلى المُضمر من الرواية ويحفر مرة أخرى في هذا المنجز بمعدات جديدة تختلف عن تلك التي اعتمدها في ورشة المرجعية الفكرية والتاريخية.

فالقارئ لرواية هلابيل سيجد نفسه منهكا بسبب اشتغاله وبحثه المستمر عن المعنى وعن ربط الدلالات، والحقيقة أن الروائي اعتمد هذه الآلية لرسم مخططه السردي حتى يرهق القارئ ويجعله يغوص في منجزه السردي ويبحث بين الكتب لبلوغ المعنى المنشود من الرواية، فلن يكتفي القارئ لها بقراءة الرواية فحسب، بل سيجد نفسه منساقا وراء الكتب مترامیا هنا وهناك حتى يشفي غليله ويفك لغز الرواية ويبلغ معناها لتتسنى له فرصة فهمها واستيعابها.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أن الروائي اجتهد في بناء شركته السردية بإدراجه أسهم متنوعة ومتفرقة قد تبدو غير منسجمة ولا مترابطة في ظاهرها إلا أنها خدمت الغرض السردي للرواية، فحرصت مرجعيات الرواية على المساهمة في بناء

النص ومساعدته على إنتاج عدة دلالات تتنافر وتتقارب بين الصفحة والأخرى، وهو ما صنع فرادة "هلابيل" ورسم جماليتها.

كما قرأنا في بنية النص الأسطورية والدينية، دورة الحياة الأبدية التي تؤكد أن الإنسان بطبعه خطّاء ومشدود نحو غواية الخطأ كما هو مشدود إلى غواية معرفة الحقيقة؛ فالسالك لطريق الحقيقة لا بد وأن يقع في الخطأ، وتوظيف الروائي لأسطورة الخلق والبعث بطريقة خيالية نفث فيها روح الخيال والأسطورة والتصوف أمر مفتعل وغير اعتباطي من طرف الكاتب الذي أراد أن يثبت أن بني آدم خطاؤون قلقون مستعجلون دوما لبلوغ كل شيء.

الفصل الرابع:

المرجعيات الفنية للرواية بين الحداثة والتأصيل

1 الحداثة والتأصيل في السرد.

تعتبر قضية السرد ومساره الفني عبر التاريخ، أحد أهم القضايا التي توقفت عندها الحداثة وما بعدها، وذلك بإمعانها النظر في المحطات التي توقف عندها السرد ومدى استفادته منها، فمنهم من يرى أن الكتابة السردية العربية نهلت من التراث العربي القديم ومن مروياته سواء الشفوية أو المكتوبة، ومنهم من يرى عكس ذلك وبأنها استفادت أكثر من الرواية الغربية على اعتبار أن الرواية فن سردي حديث لم يُعرف من قبل وأنها دخيلة عن التراث العربي من ناحية الأصل والأسلوب والنوع، إلا أن الرأي الغالب استقر على أنه لا شيء يولد من فراغ، فمسار الرواية كغيرها من الفنون والعلوم الأخرى، لا يمكن أن تبدأ من العدم.

وكان القصص أول صور الأدب ظهورا، بل كان نتاجا لعوامل شتى مرّ جنبا إلى جنب مع التطوّر الفكري للعقلية البشرية، وكانت في مرحلتها الأولى تنسج خيوطا من الخيال، ويتمثّل في التساؤلات الساذجة والتفسيرات الفطرية للأمور الغيبية، لتتطوّر تلك الأساطير وتشرع في معالجة سير الأبطال ووقائع الحروب وبمرور الوقت تطور هذا اللون من القصص واكتسب شكلا جديدا أطلق عليه اسم (الملحمة)[1]

والملاحظ إذن أنه وبمرور الزمن انتبه الإنسان لأهمية مكانة الإبداع لديه، والتي جعلته في حاجة دائمة إلى البحث عن أشكال فنية جديدة. كما عرف عن تراثنا العربي وفرة السرديات كالحكايات الأسطورية، وحكايات الجن والحيوانات والألغاز وحكايات العشاق وحكايات الفكاهة والتندّر، وقد استفادت منها الأمم وبخاصة بعد أن ترجمها "أنطوان غالان" إلى الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر [2] وتمثلت في تلك الأعمال العربية

(1) ينظر، محمد بن مرزوقة، الرواية التأصيل..التأريخ، مراجعة بين المفهوم الأنواع والخصائص، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، (المجلد2)، (ع3)، جانفي 2014، ص10-11.

(2) ينظر، آسيا جريوي، السرديات العربية -من نظرية المحكي إلى تأسيس الرواية-، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1)، 2019، ص63.

القديمة مثل (ألف ليلة وليلة)، (كليلة ودمنة)، (مجنون ليلى)، (عنترة)، (سيرة بني هلال)، (حي بن يقظان) وغيرها من القصص والسير التي سجلها تاريخ الإبداع العربي القديم.

«فكانت الرواية في أول أمرها سيلا من الأخبار التي اتخذت شكل حكايات متوالية تفتقر إلى حبكة ناظمة لأحداثها، يحكما سوى إطار يجمع وقائعها المتفرقة، وهو ما نجده في "الحمار الذهبي" لأبوليوس، وفي "الديكامرون" لبوكاشيو، وفي "غرغانتو وبانتاغروئيل" لرابليه، وفي عموم روايات الفرسان، والسيَر الشعبية »[1] وكانت هذه الحكايات غافلة عن تقنيات الكتابة، فكانت تولي اهتماما بارزا بالأحداث والأخبار والأبطال والآلهة، وأهملت الجانب البنائي السردي.

«ولكن الرواية مع بداية القرن التاسع عشر انتقلت من مرحلة البداهة الإخبارية، إلى حال الصنعة المتقنة، فأصبحت تتألّف من مشاهد موصوفة بدقة مع ديكورها وحوارها وحدثها»[2] ومع هذا العصر تحديدا انتقل الاهتمام من الحدث والبطل إلى المشهد بوصفه المكوّن الأساسي في عملية الكتابة، «فلدى سكوت وبلزاك ودوستويفسكي تتألّف الرواية من تسلسل مشاهد موصوفة بدقة مع ديكورها وحوارها وحدثها (...) فالرواية تشبه سيناريو غني جدا»[3]

وأكد **عبد الله إبراهيم** بأن الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين عرفت تجديدا لم يطرأ عليها من قبل، وذلك في كيفية بنائها للأحداث والشخصيات وفي طريقتها

(1) عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2019، ص12.

(2) عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، ص12.

(3) ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، تر: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط 1)، 2015، ص132.

الخاصة في السرد، وانفصلت جزئيا من عالمها المرجعي الأول (التراث) واتخذت من الواقع مفاهيم جديدة لم تُعرف من قبل[1].

وعلى أساس هذا الطارئ التقني الذي كان بحاجته الفن الروائي؛ خرجت الكتابات السردية من محور دائرة القديم، وانتقلت إلى التجديد على مستوى الشكل والمضمون، بحيث لم تعرف الرواية استقرارا كليا منذ انتباهها إلى حاجتها الملحة للتجريب والتجديد، إلى حين وصولها لمرحلة العودة للتراث باعتباره أحد سمات التجديد في الكتابة بعدما كان حكرا على الموروثات الشعبية فقط.

ويرى **أدونيس** أن «الإبداع حضور دائم، وهو بكونه حضورا دائما، فهو حديث دائما»[2]، فلا يوجد خط فاصل بين عصر وآخر في مجال الابداع، وإلا فسيبقى الأمر مرهونا بالزمن، ورأى أن لجوء المبدع للشعراء القدامى أمر حداثي أيضا، «وأن من الحداثة أيضا ما يكون ضد الزمن ومنها ما يستبقه ومنها ما يتجاوزه أيضا »[3] وبالتالي قطع أدونيس كل طريق للزمن، وجعل الحداثة تكمن في ذاتها وأن كل شيء مآله التحديث بغض النظر عن الطريقة التي اعتمدها المبدع أثناء لجوئه إلى التجريب.

وفي رأي معارض **لأدونيس** حول أولئك الذين يجعلون الزمن الحاضر معيارا للحداثة، إذ وجد أنه من الوهم ربط الحداثة بالعصر وبالوقت الراهن، على اعتبار الزمن إطارا مباشرا لاحتضان حركة التغيير والتقدم والانفصال عن الزمن القديم، وعلى أن ما يحدث الآن متقدّم على ما حدث غابرا، وعلى أن الغد متقدّم عن الآن»[4]

(1) ينظر، عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، ص 53.

(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن "بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1980، ص314.

(3) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص315.

(4) المرجع نفسه، ص313.

وأما "جابر عصفور" فرأى أن الحداثة تنبثق من اللحظة التي تتمرّد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها من حيث هي حضور مستقل في الوجود»[1] ويعني هذا التعريف أن الحداثة تتطلب التمرّد والتجاوز عن تلك الأساليب المعهودة والتي نشأت عليها الأنا الفاعلة ، أو بإعادة إنتاج موضوعاتها سواء بالتجديد أو بالاستعانة بالموروث والاستفادة منه، وهنا قد تنقسم الذات إلى عنصر منتج أو متأثّر.

1.1-تجليات الحداثة الفنية في الرواية:

عرف عالم الرواية محطات مختلفة ابتداءً بأنواعها وموضوعاتها وانتهاءً إلى بنياتها الفنية فلم تنقطع محاولات الخروج عن البنية التقليدية في الإبداع الأدبي، وتأثر المبدعون الحداثيون بالفن السردي الأول وكتبوا على نمطه، معتبرين اللجوء إلى التراث أمر تلح عليه أيضا الحاجة الفنية والتجريبية، ويعدّ "سمير قسيمي" من بين الكتاب الذين اعتمدوا هذه التقنية في كتاباتهم، فنجده في مدونته المعنية بالدراسة، غالبا ما يلجأ إلى بعض مرتكزات التراث، وهو ما لحظناه عندما وظف المخطوطات والرسائل التاريخية، وتقنيته الواضحة في السرد والتي تعرف بالقص داخل القص، وما إلى ذلك من نقاط التداخل بين الحداثة والتأصيل في الرواية.

إن الوقوف على تجربة التجديد في دراسة الرواية؛ يستدعي البحث عن وسائل مختلفة لتقديم المادة الحكائية، وهذا ما وجدناه مع الروائي "سمير قسيمي" في لجوئه إلى تقديم وتطبيق العديد من التقنيات السردية والأساليب التجريبية المختلفة، إذ تصادفنا مع الكثير منها والتي استغلها الروائي بجعلها مرجعا بنائيا لتصميم منجزه الإبداعي وعلى

(1) جابر عصفور، رؤى العالم "عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2008، ص383.

رأسها إقحام القارئ وإشراكه في ملء الفراغات والتي غالبا ما تجعله مصدوما مع الشعور بحمى البحث عن حقيقة هلابيل وعن وضع احتمالات في أن "ماذا لو" ؟

وقد أشار "السعيد بوطاجين" في كتابه "علامات سردية" إلى النقطة المتعلقة بالقارئ الجديد واصفا إياه بالبديل الافتراضي للسرد، معتبرا المتلقي جزءا من المشروع ومن ثمة ضرورة معرفة موقفه من الملامح السردية وأهميتها وتبايناتها، واختلاف المرجعيات وتحولاتها التي يبني عليها القارئ في التعامل مع المادة السردية خاصة في حالة النصوص الرمزية، وقد يواجه علم السرد الجديد في تجريب التأويل مشكلة المقاصد المركبة، مقاصد المؤلف على تعددها ومضمراتها، ومقاصد المؤول في الوقت ذاته، علما أن المؤول يخضع للمتغيرات أكثر من خضوعه للمعيار الثابت[1]

جعل الروائي مُدونته موجهة للقارئ الجديد الذي لم تعد تهمه المادة الجاهزة التي لا تُخالف أفق توقعه أو الانصياع لوجهة نظر واحدة أو حدث واحد، وجعل نفسه بريئا من التأويلات التي قد يصنعها القارئ كما ألزمه بتقديم التأويلات وبتحرير قراءة خاصة به عما يرته مناسبا للنص.

تنتمي رواية هلابيل إلى نمط الرواية التجريبية في الجزائر، كما أثبت السارد أنه من جيل الروائيين الجدد الذين خاضوا غمار التجربة الروائية التجريبية، حيث قام بتأثيثها بأكسيسوارات التجريب والحداثة والتأصيل والذي وجدناه متمركزا في بعض الزوايا من الرواية باعتباره شكلا من أشكال التجديد أيضا.

فالكتابة الروائية التجريبية دائما في استدعاء ملح على الحرص لبقاء طابعها التجريبي في ابتكار أشكال جديدة للتعبير، ومن بينها تخييل شخصيات تاريخية والأماكن الأسطورية، وتجاوز وقائع الروتينات اليومية، واعتماد تقنيات الأجناس الإبداعية الأخرى "كالقصة، والمسرح، الشعر، الخطابة.." وبالتالي فإن الإفراط في التجاوز يسمى في

(1) ينظر، السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2019، ص225/224.

الغالب بـ"التجريب" «كما طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوفرة في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية، فقد كانت رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي»[1]

واعتمد الروائي على تفعيل استراتيجية التجريب بخوضه حربا ضد كل ما هو مألوف وعادي ومعمول به وسلم بمقولة أن الألفة تمنع النظر «كلما استقرت الرواية على حال كان ذلك من أسباب تدهورها، فيكون التجريب هذه المسطرات العامة التي تمنع النوع الأدبي من الموت كما حصل للمقامة، والتجريب في الرواية إن صحة المشابهة هو أقرب إلى الحاجة المتكررة لدى الحية للتخلص من جلدها ليس لمجرد التخلص ولكن لأن منطق الحياة يستلزم ذلك»[2]

وأما عن هلابيل فهي رواية ذات لغة متميزة، وعالم قصصي فريد، وأسلوب سردي مختلف، تتعدد فيها مستويات الدلالات نتيجة للافتعال التأملي والتفلسف الذي يتخلل داخل السرد، والاستطرادات الفكرية المتناثرة هنا وهناك نتيجة التلاقح في البنية السردية التي يمتزج فيها الواقعي بالحلمي، والأسطوري بالديني، ناهيك عن تداخل النصوص بطريقة النص داخل النص, كما تتعدد فيها ضمائر السرد بأصواته ورؤاه ليتوجه من خلاله الراوي إلى القارئ مباشرة.

وقد حقق "سمير قسيمي" كل ذلك في روايته فتصادفنا مع شخصيات خيالية وأخرى حقيقية وكانوا في اجتماع مع بعضهما من خلال تلك الحوارات التي وجدناها متربعة بين صفحات الرواية، ناهيك عن الأماكن الأسطورية والتاريخية والحقيقية أيضا وأما على مستوى الزمان الروائي فقد طابق قوانين الزمان التجريبي وكسر خطيّة الزمان العادي المعتمد على المفارقات الزمنية.

(1) حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، (مج 23)، (ع2)، 2007، ص02.

(2)عثماني الميلودي، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، الشركة الجزائرية السورية، دمشق، سورية، (ط 1)، 2013، ص238.

نهدف من خلال دراستنا لهذا الفصل إلى استجلاء سؤال المثاقفة في الرواية الجزائرية الجديدة وخاصة في أساليبها الفنية في تجاوزها عن الرواية التقليدية وهدمها لأساليبها الجاهزة وأحداثها المترتبة والمتصاعدة ووضوح عقدتها.

2.1-عتبة الرواية :

يعتبر العنوان أحد أهم الالتزامات الرئيسية التي لا يمكن لأي كاتب الاستغناء أو الحيد عنها، وقد جاء في تعريفه أنه سمة الكتاب أو النص ووسم له وعلامة عليه وله [1] كما أن للعنوان مقصدية من نوع ما، ربما تقود هذه المقصدية إلى مرجعية ما، ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو أيديولوجية [2] ويعتبر العنوان أول صدام لغوي ودلالي يواجهه القارئ.

إن أول صِدام يواجهه القارئ في الرواية هو عنوانها الغير عادي والغريب دلاليا، وقد يُطال عنوان الرواية إساءات فهم أو عدم فهم العنوان من الأساس، ف يشير عنوان الرواية من الوهلة الأولى إلى أن النص الذي يتصدّره سيسرد وقائع وأحداث تتعلّق بما جاء في العنوان، وأغلب الشك أن عنوان "هلابيل" هو اسم لشخصية مجهولة، خاصة وأنه عنوان يتناصُّ ويتقاطع -شكلا- مع ابنيْ سيدنا آدم عليه السلام وهما هابيل وقابيل، وبالتالي لم نتفاجأ حينما تصادفنا مع ما توقعناه منذ القراءة الأولى للعنوان.

«هلابيل» لا شيء يفك هذه الإشكالية العنوانية سوى المتن السردي نفسه الذي كشف سبب دواعي هذه الإشكالية السردية رغم تأخر إفشاء سر العنوان حتى الصفحات الأخيرة من الرواية، وهو تيكنيك سردي من طرف الروائي حتى يجر القارئ ويُنكّل بقراءته وأفق توقعه، ويجعلها أسيرة الرواية، بحيث لن يهدأ روعه حتى يكشف سر هذا العنوان

(1) ينظر، بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، (ط1)، 2001، ص31.
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص31.

الغريب شكلا، ولكن النص لم يتح لنا معرفة ماهية هذا الاسم الغريب إلا في نهاية هذا القسم.

الحقيقة أن اسم "هلابيل" اختزل كل الأسماء وتجاوزها من الناحية القومية والجغرافية والدينية والعقائدية، على اعتبار أن (هابيل، وقابيل، وهلابيل) هم أبناء آدم الأولين وما نحن سوى سليلوا ابنه الأول "هلابيل" ، وهي محاولة من الروائي لتفكيك الأسطورة الدينية وإعادة صياغتها من جديد في قالب روائي يحمل دلالة الوجود البشري وتخبطه في شقاء ه حتى يجسد عملية الاستنساخ البشري كما يجب عليها أن تكون من جديد.

وقد ورد في الإصحاح الرابع من سفر التكوين أن حواء ولدت ولدين فسمت الأول "قايين"، والثاني "هابيل" «وكان هابيل راعيا للغنم، وكان قايين عاملا في الأرض »[1] غير أن اسم "هلابيل" دل على الإنسان المُعلق بين السماء والأرض، وهو إشارة إلى اسم علم والذي ساقنا مباشرة لأول مخلوقين –بعد سيدنا آدم وحواء– وهما "قابيل وهابيل" أبناء أول مخلوق بشري في الوجود بحيث أضاف الروائي حرفي "الهاء واللام" وألحقهما بـ "بيل" حتى لا يبتعد عن الدال الأول، كما اعتبر الروائي "هلابيل" الابن الأول لآدم وحواء والذي منه كان نسل البشرية ومنه نسل الشعوب المهمشة والذي افترض قسيمي أن الشعب الجزائري منتم إليها.

كما جاءت في إحدى مؤلفات الروائي "يوسف زيدان" تحت عنوان "عزازيل" (الصادرة عن دار الشروق سنة 2007) وقد دل عنوانها ومضمونها على شيطان ظلّ يوسوس لراهب متدين حتى يكتب عن نفسه وعن تجاربه وعن الجسد والمرأة..، بعدما كان يكتب عن الله ويتضرع التوبة والغفران منه، كما ورد في نفس الرواية أنه في زمن "عزازيل" كان كل من يكتب عن الله فهو في مصاف المقدس، ومن يكتب لنفسه ولتجاربه

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم والجديد، مكتبة وصال العرب الإلكترونية، الإصحاح الرابع.

فهو عميل للشيطان وملعون من الرب، وقد أثار الروائي هنا مسألة الكتابة الإبداعية وغاياتها «فيريد الله من الإنسان أن يكتب له وعنه، أما الكتابة لغيره كائنا ما كان موضوعها فيدفع بها الشيطان فلا لقاء بين ما يطلبه الله وما يغري به إبليس»[1]

ومع مرور الوقت وكثرة تراكمات وساوس "عزازيل" للراهب المصري، عرضَ "هيبا" عن الكتابة لله التي دامت سنين طويلة، واتجه أخيرا ليكتب عن غير ذلك وبالتالي فقد أصبح يكتب للمدنس «بعد حصوله على لفائف جلدية رقيقة من نواحي البحر الميت ليدوّن عليها ابتهالاته ومناجاته وأشعاره التي يمجد بها الله راغبا في جعل الرب بؤرة للكتابة، لكن عزازيل أغراه بالكتابة عن حياته وتجاربه وشكوكه الدينية، فجعل ذاته هي المركز، وبذلك انحسرت الذات الإلهية عن فضاء السرد»[2]

وعلى هذا الأساس نشأ نزاع محيّر بين قطبين متنافرين لا يقبلان التلاقي والمشاركة، فبين الكتابة لله وللشيطان وقف الراهب حائرا في البداية، لكنه انحاز في النهاية إلى الكتابة لنفسه وذلك لحاجته الماسة لاكتشاف دواخله واستيعاب ذاته، وهنا بدأ الصراع بينه وبين الرب «وانزلق يكتب سيرة عجيبة وتاريخ غير مقصود لوقائع حياته القلقة وتقلبات زمنه المضطرب»[3]

واستمر الراهب "هيبا" في كتابة سيرته أربعين يوما مسجلا أحداث وتجارب عاشها طيلة أربعين سنة وظلت السيرة مخفية إلى أن عثر عليها الروائي في أواخر القرن العشرين وقام بترجمها من اللغة السريانية القديمة إلى اللغة العربية، بعد مرور أكثر من ألف وخمسمائة سنة على التاريخ الذي دونت فيه تلك السيرة والتي شملت كل شيء عن الحياة.

(1) عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي "السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 2011، ص139.

(2) المرجع نفسه، ص139.

(3) المرجع نفسه، ص 141.

فكتب عن الدين وقام بالتشكيك فيه بإثارته لقضايا عقائدية كانت راسخة في أذهان الناس في ذلك الوقت، كما كتب عن الجنس والمرأة وشكك بوجود الأنبياء وصحة الكتب السماوية..، وغيرها من المواضيع والملفات المقدسة التي حظر التطرق إليها بالكتابة، وقام بوضع علامات استفهام في مواضيع حُرّم الحديث عنها وإثارة الجدل حولها ، وبعدما ترجم "يوسف زيدان" تلك اللفائف وجد سخطا كبيرا من رجال الكنيسة القبطية بمصر نظرا لما حملته من أحداث خطيرة، كما لعب التخييل دورا كبيرا في صناعتها وجعلها في أعينهم حقيقة تاريخية دينية لا يجب أن تُنشر أو تقرأ.

وبعد اطلاعنا على ما جاء في رواية "عزازيل"، تراءى لنا أن سمير قسيمي اعتمد هذه الرواية مرجعاً دلالياً بُنِيَت على إثره رواية "هلابيل"، إذ يمكن من الوهلة الأولى ملاحظة التشابه اللغوي الكبير على مستوى عتبة العنوان ونهاية أحداث الروايتين، فإذا انتهت رواية "عزازيل" بترجمة اللفائف الآرمية وغضب رجال الكنيسة في نهاية القرن الماضي؛ فإن رواية "هلابيل" اتخذت نفس المسار وذلك لتشابه الروايتين واشتمالهما على نفس الحدث أيضا، والمتمثل في قيام "الأخوان فراش" بترجمة مخطوط "الوافد بن عباد" في منتصف القرن التاسع عشر لنص بابلي يزيد عمره عن الأربعمائة سنة –حسب ما ورد في دراسات مترجمها الأول سيباستيان دي لاكروا– ، ثم بترجمتها مجددا من اللغة الفرنسية إلى العربية في أواخر القرن العشرين، كما واجه الأخوان الكثير من الصعوبات ولقيا حتفهما نتيجة ذلك المخطوط ، وقد ألحق نهاية ما جاء في الرواية بقوله: «هذا بعض ما جاء في كتاب خلقون، على أمل أن أجد ناشرا يقبل بنشره كاملا»[1]

وإذا كان "هلابيل" الابن الأول لآدم وحواء، فإن "عزازيل" وهو المسبب في انتقال الإنسان من جنة السماء إلى جحيم الأرض [2] وإذا كان مصير "هلابيل" أن يبقى معلقا بين السماء والأرض بسبب قرار والديه في ذلك بسبب نشأته بعد أكل والدته تفاحة

(1) الرواية، ص207.

(2) عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي "السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية"، ص 145.

الخطيئة، فإن "عزازيل" كان أول من أُبعد من نعيم الجنة إلى جحيم الأرض، وفي الإجمال؛ فقد اقترن اسم عزازيل بالعزل والابتعاد والانقطاع والنفي.

كما يشير "عزازيل" في التقاليد اليهودية إلى التيس الشرير التي وقعت عليه ذنوب بنبي إسرائيل وخطاياهم فأطلق في البراري حاملا معه الشر، وما فتئ يوقع الإنسان في آثام لا تنتهي، فدلالته تتصل بالشر القاطنة في البرية، وكان إبليس اسمه "عزازيل" وكان من الملائكة فلما عصى الله غضب عليه فلعنه فصار شيطانا، وقيل أن إبليس أبو الجن كما أن آدم أبو البشر، وكان اسمه بالسريانية عزازيل وبالعربية الحارث، وكان من خزان الجنة ورئيس ملائكة السماء الدنيا وأشد الملائكة اجتهادا وأكثرهم علما[1]

تؤكد قراءتنا لعتبة العنوان أنه إيحاء (ديني/ أسطوري) لأشهر قصة في الوجود والتي تصادف بداية الوجود البشري ورحلته الطويلة والشاقة، وصراعه اللامنتهي بين قوى الخير والشر، كما دل أيضا على أولئك المهمشين فوق الأرض الذين بقوا مهملين ينتظرون قرار المشيئة لتخليصهم من الضياع الذي وجدوا أنفسهم فيه، وبالتالي تقرر أخيرا أن العنوان يتقاطع مع ما ورد في الكتب السماوية إلا أن المعنى المراد تحقيقه ذهب إلى أبعد ما جاء فيها.

3.1-البنية السردية:

- **هندسة السرد وتقنية تعدد البدايات**

يتأسس نص هلابيل على خطين حكائيين متداخلين، يشكل الخط الأول نصا روائيا قدم فيه الكاتب عالم الشخصية الرئيسية الأولى (شخصية قدور) والأحداث التي واجهته لكشف سرّ المخطوط والمحافظة عليه، أما الخط الثاني فعُنِيَ بتقديم سر الرواية المتمحور في عنوانها الأول (هلابيل) والشخصيات الرئيسية والثانوية الأخرى التي حملت

(1) ينظر، عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي "السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية"، ص 147.

شعلة سر المخطوط وما جرفَ معه من مجريات الأحداث التاريخية، والأسطورية، والدينية، التي عرفها ذلك المخطوط.

وهذا ما جعل القالب الحكائي العام للرواية يأخذ سمة القص داخل القص أو السرد العنقودي المُتشكل من خلال تداخل الخطين المتكررة، لتتشعّب الحكايات وتتوالد من الخط الرئيس، وقد مسّ ذلك التشعّب العناصر السردية الأخرى، ابتداءً بالزمن والحدث والمكان والشخصية.

وبالتالي كان أول ما يلفت انتباه القارئ هو نوعية البنية السردية في الرواية، فالنص الروائي عند السارد لم يعد خاضعا لذلك الإحكام السردي، فهو يقوم على التفكك والتقطّع بشكل يجعله أقرب لقصص **ألف ليلة وليلة، إذ** يتكوّن النص الرواية من محكي إطار ومن محكيات مؤطرة، مما جعلها مبنية على منطق التجاوز والتناظر ولافتقارها أيضا للتسلسل والتتابع.

فجاءت الرواية على قسمين، عُنون القسم الأول بـ " بَعد الرواية " والقسم الثاني "ملاحق"، وبهذا المخطط السردي وقف القارئ متسائلا حائرا عن مكان الرواية وهل من سبيل للوصول إليها؟

كما قام الروائي بتقسيم الرواية إلى عدة فصول، حمل القسم الأول فحمل سبعة فصول وهي على الترتيب التالي:

- الفصل الأول: تناجي
- الفصل الثاني: هامشان
- الفصل الثالث: بن يعقوب
- الفصل الرابع: الرابوني
- الفصل الخامس: بوح

- الفصل السادس: رائحة
- الفصل السابع: همس أخير

أما القسم الثاني فضمّ خمسة فصول وهي:

- الفصل الثامن: أنا ونوى
- الفصل التاسع: شهادة سيباستيان دي لاكروا أمام اللجنة الإفريقية
- الفصل العاشر: رسالتان

-رسالة أحمد بن شنعان إلى شيخه مؤرخة في 12أفريل1832

-رسالة التلي بلكحل إلى سيباستيان دي لاكروا مؤرخة في 17ماي 1844.

- الفصل الحادي عشر: مذكرات سيباستيان دي لاكروا

-الكراسة الأولى

-الكراسة الثانية.

- الفصل الثاني عشر: مقتطفات من كتاب "أحاديث الوافد بن عباد".

-الكتاب الأول: باب ما ترجم سيباستيان دي لاكروا عن ألواح خلقون

-سفر البداية أو حديث التيه

-سفر الخلق أولا أو حديث النسب.

إن كل هذه التقسيمات التي سجلتها الرواية قد يبدو هدفها واضح وصريح، وقد رجحناه لسببين اثنين:

-**السبب الأول:** هو كثرة شخصياتها وأماكنها وتواريخها وأحداثها المتشابكة، ولهذا وجدنا أن السارد ذكر بعض البيانات على شكل عناوين في محتويات الرواية، كأسماء الأماكن "بن يعقوب، الرابوني"، والشخصيات "أنا ونوى" "سيباستيان دي لاكروا" وإدراجه للتواريخ (12أفريل1832)، (17ماي

1844) وهذا حتى يعطي فكرة مسبقة للقارئ عما سيواجهه وهو بصدد قراءته للمدونة، وهذا ما حصل معنا في قراءتنا الأولى للرواية.

-**السبب الثاني:** تنظيم الرواية لإفادة القارئ في قراءتها ولمساعدته في تحديد الكرونو الزمني القرائي (قراءته لفصلين أو ثلاثة فصول يوميا) وهذا من جهة.

ومن جهة موازية قد يفيد التقسيم الروائي بجعل السارد أكثر تنظيما لأفكاره ولتخطيطه لها، رغم أن الرواية انتهجت منهج "نظام اللانظام"، بحيث وضع الكاتب القسم الأول وعنونه بما بعد الرواية، وهو ما جعلنا نتساءل عن مكانها ومن أين يمكن أن تبدأ؟ وقد اعتبر النقاد هذه التقنية ما يميّز الرواية التجريبية وذلك بجعل القارئ في مأزق قراءة الأفكار وإعادة تنظيمها ومن ثمة تأويلها، وهو أمر يشبه في شكله العام لعبة الصور المتقطّعة أو "أحجية الصور المقطوعة" والتي تتم بجمع أجزاء كبيرة من القطع الصغيرة لتشكيل صورة كبيرة نهائية كاملة، وهو نفس غرض رواية هلابيل بحيث جعلت كل من يقرؤها مشوشا قلقا بسبب السرد المتشابك الذي غالبا ما يقوده إلى البحث بين صفحاتها عن أجزائها المتناثرة ليعيد جمعها وتركيبها من جديد.

وعلى هذا الأساس، عرفت رواية هلابيل تقنية تعدد البدايات، أو البدايات الحبلى بأجنة بدايات جديدة والتي رأينا أن الهدف منها تشتيت مركزية الخطاب ، بحيث اصطدمنا لقراء ومحللين بأكثر من حائط، وجعلنا الروائي نشعر وكأن البدايات تفر منا، إذ صعب علينا القبض على بداية محدّدة واحدة، وبالتالي صعُب علينا أيضا القبض على حبكة النص نظرا لتعدّد العقد من جهة واختلاف المرجعيّات من جهة أخرى، وكان سبب ذلك نتيجة تزاحم الأفكار وتسابقها إذ ولد متتالية سردية وجدنا داخلها العديد من الانكسارات والانقطاعات أحيانا، والتي غالبا ما تنتهي بفوهة مفتوحة من الأسئلة المستبطنة التي لا إجابة لها.

البداية الأولى: بداية (فلسفية–فكرية)

سجلت هذه البداية دخولاً مباشراً وغير عادي وذلك في قوله: «حين شاهدتهم واقفين حولي لم أدرك أنني مت منذ ساعة، فذكريات لحظاتي الأخيرة انمحت وهم حولي واقفون، سمعت نحيبا وأصوات مبحوحة بالكاد فهمت منها ما حدث... »[1] وبهذه البداية أمسك الروائي القارئ من تلابيبه وجعله مضطرا بأن يُولي اهتمامه للرواية ويعنيها بالقراءة والمتابعة.

البداية الثانية: بداية (تاريخية– أسطورية)

وتبدأ مع نهاية الفصل الثامن وبداية الفصل التاسع، وكانت مع "دي لاكروا" حين تكلم الراوي ممهدا لبداية المشروع التاريخي في الرواية «ولتكن البداية من عام 1808، حين كان واقفا على ظهر سفينة "لوركان" »[2] وفيها تم ذكر أحداث تراوحت بين المتخيل والحقيقة.

البداية الثالثة: بداية (صوفية–أسطورية)

وفيها مسح جزئي لمعالم التاريخ والإبقاء على آثار شخصية تاريخية متخيّلة (سيباستيان دي لاكروا) وذلك بحفظ أعماله ومذكراته المتعلقة ببداية الدخول الفرنسي للجزائر، وبكل ما له علاقة باللفائف والمخطوطات التي اشتغل على ترجمتها ونقلها إلى حيث أمره الشيخ الربيعة، ثم تسجيل الدخول إلى التصوف والأسطورة من خلال أحاديث الوافد بن عباد ومريديه عن هلابيل ومصير أبنائه.

إن القارئ لرواية هلابيل يقف أسير اختلاف أوجه الرواية ومتاهة السرد بحيث غلب عليها تنوع المرجعي ات والموضوعات ، فهي رواية شبه فلسفية شبه تاريخية شبه

(1) الرواية، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص128.

أسطورية شبه صوفية شبه بوليسية ، وهو ما أثبتته تقسيماتها وانقطاعاتها المتكرّرة منذ الصفحة الأولى للرواية والذي جمع كل تقسيماتها وفصولها.

لو أمعنا النظر في حديث شخصيات "هلابيل" لوجدنا الشخصية المحورية "قدور" قد اعتقد أن البداية كانت معه، وهو ما لمسناه عندما قال مُصرّحا" «ولكن من بدأ هذه القصة، فكما قلت لم يكن ما سبق بداية بقدر ما كان نهاية لقصة بدأت قبل الأين والمتى، حين لم يكن للإثم اسم، ولم تكن الخطيئة قد دُونت في قاموس الحياة»[1]

بحيث ارتأى لنا أن كل ما دُوّن قبل أكثر من مائة صفحة من الرواية لم يكن بداية سر هلابيل، بقدر ما كان نهاية لها، على اعتبار أن بداية الرواية كانت عند انتهاء قدور جثة مستلقية تعيد سرد ما عاشته طوال الأربعين سنة الماضية، ثم ينتهي مفسّرا ومؤكدا على بداية الرواية الحقيقية حسب اعتقاده «ولكن لا بأس أن أبدأ من يوم ظن سيباستيان دي لاكروا أنه وقع على أهم ما يحلم أي عالم أن يقع عليه، حتى أدرك في الأخير أنه لم يكن إلا حلقة في سلسة بدأت أين لا يدري ولن تنتهي إلا حيث يقدر لها، بالطبع أحب أن أوهم نفسي أنها ستنتهي بي، وأنني سأغلق الحلقة، ما دمت أنا من يقرر إن كنت سأنشر الكتاب أم لا»[2]

كما توقفنا عند "نوى شيرازي" باعتقادها أن البداية كانت معها خاصة بعد مقتل "قدور" وبقاء أمانة المخطوط معها ووصيته لها بنشرها والحفاظ عليها، أما "سيباستيان" فتوهم أيضا واعتقد أن البداية كانت معه عندما استلم الأمانة من "شيخ الربيعة" وترجمها، وإذا ما نظرنا في ألواح خلقون لوجدنا أيضا واعتقدنا أن البداية كانت معه عندما جلس مع مريده الوافد بن عباد وسجّل كل أحاديثه المقدسة.

(1) الرواية، ص128.

(2) المرجع نفسه، ص128.

ولكن في النهاية تقرّر أن لا بداية من كل تلك البدايات السالفة الذكر قد حققت مشروعها في البدء، خاصة بعد أن جعل الروائي النهاية مفتوحة لروايته الموالية والتي جاءت لتكمل ما انتهت منه "هلابيل" وليبدأ كتاب "الماشاء" مشروع بداية جديدة مع شخصيات جديدة أيضا.

أكد قسيمي أخيرا على أن الرواية حملت عدة بدايات وكأنها عدة روايات لنفس الحدث، وقد تقاطعت مع شخص واحد وهو النبي "هلابيل" وفي نصف نبي وهو "الوافد بن عباد" كما جنح الروائي في عملية السّرد خاصته على تقنية تجريبية مختلفة، بحيث اختار مسارا دورانيا ، اعتمده وفق بداياته الدائرية التي قسمها على ثلاث بدايات مختلفة لا تشبه بعضها خاصة من ناحية الموضوع، إلا أنها اشتركت في عقدة محورية واحدة وهي سر "هلابيل" بحيث أكد كل واحد من تلك الشخصيات أنه قادر على صناعة نسقه الثقافي الضاغط على حبكة الرواية ، وجَعلِ الحدث الروائي قد يبدأ معها، وأنهم قادرين على تقمص دور البطولة في أية لحظة.

4.1-الراوي المتعدّد:

يُعرّف الراوي بأنه «ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بواسطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون، بوصفه منتجا للمروي بما فيه من أحداث ووقائع»[1]

يقوم هذا الجزء بدراسة معالم التجديد في الرواية، والتركيز على نقطة تعدد الرواة إذ حرص الروائي في مدونته على تشغيل آلية وضع الاحتمالات ليضاعف حجمها بتعدد الرواة، وكل راو يسرد بدوره جزءا بسيطا من القصة ليجد القارئ نفسه في كل مرة واقعا في

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص11.

فخ الاحتمال المضمر، ويرى النقاد أن للراوي «مستويات مختلفة ومتفاوتة من الوضوح، فهو إما ذو هوية حقيقية، أو ذو هوية متخيّلة»[1]

في هذا الجزء من الدراسة، وجدنا أن الروائي لجأ إلى جماليات السرد العربي القديم، من خلال جمالية نصوصها التي تحتوي على وجود القصة داخل القصة وبهذا احتوت القصة الواحدة على عدة قصص فرعية كإعلان لافتتاح بداية جديدة للقصة مع الإبقاء على ارتباط القصة الأولى بالقصة التي بعدها.

يتخلل الرواية وجود ستة رواة، في القسم الأول الحامل لعنوان "بعد الرواية" وحمل سبعة فصول، فتناوب على رواية كل فصل راوٍ مختلف، أما الفصل الأول الذي حمل اسم مناجاة، فكان "قدور ولد فراش" من تكفّل بعملية سرده، بحيث يروي "قدور" وهو في حالة انقطاع عن الحياة تفاصيل وفاته و بتسجيل بعض من محطاتها ومجرياتها التي كان لها وقع قوي على نفسيته ، فقام بسرد خلفيته الاجتماعية ومعاناته وعلاقته بحبيبته "نوى" والدافع الأول وراء تعرفهما على بعض، وما إلى ذلك من التفاصيل التي خصّها الروائي بالسرد من أجل هذين الشخصيتين.

وبعد اختفاء الراوي الرئيس "قدور فراش" زاد الأمر تعقيدا بسبب إقصائه المفاجئ، فقام الروائي بطعنه عنوة حتى يزيد الرواية تشويقا وإثارة ، ويصبح القارئ أكثر لهفة وهو يتطفل ليكشف أسرارها وما يلبث أن يكشف جزءا منه، إلا ويقع مرة أخرى في حفرة مظلمة تتطلب سلالم طويلة وتمارين مكثفة في رياضة القفز الطويل حتى يبلغ المقصود من كل تلك الفجوات المتكررة، وكأن الروائي باعتماده على آلية تعدد الرواة واختفائها في كل مرة...، تعاون معهم ضد القارئ حتى يعرقل طريقه للوصول إلى الحقيقة وفك عقدة الرواية ومن ثمة إشراكه في التفاعل مع مدوّنته.

(1) إبراهيم بن محمد أبو طالب، تعدد الراوي في رواية "مملكة الجواري" لمحمد الغربي عمران، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، (م 3) (ع9)، 2022/09/01، ص146.

-الراوي الأول:

تبدأ الرواية بصوت راو مكثف الحضور (قدور فراش)، معلنة بذلك بداية الاستعراض السردي والتي من خلالها بدأت عملية السرد، ولكن سرعان ما انطفأ الضوء على هذه الشخصية ليضيء شخصية أخرى وهي (نوى شيرازي) لتكمل ما توقف عنده (قدور)، وهو ما أدى إلى انقطاع الخط السردي للحدث وتراجع صوت الراوي إلى موقع آخر وشخصية أخرى مع اشراكهم في نفس وبسرد متناوب الحدث بينهما، مع الإبقاء على هذا الفعل مع جميع الشخصيات الذين تكفلوا برواية أحداث الفصل والمرجعية الخاصة به.

فمثلا وجدنا في الجزء الأول من الرواية شخصيّة "قدور ولد فرّاش" هو الراوي والبطل الرئيس في الجزئية الخاصة بالمرجعيّة ا لفكرية، وشخصية دي لاكروا في روايته للتاريخ ومجرياته الحقيقية والمتخيلة، و"حبوب ولد سليمة" في المرجعية الدينية والسياسية من خلال تطرقه لموضوع الصحراء الغربية، وصولا إلى "الوافد بن عباد" و"خلقون بن مدا" في روايتهما لأسطورة "هلابيل"، ثم العودة إلى الراوي الأول قدور و السايح كونهما هما من جمعا المخطوط وما احتواه من أحاديث الوافد.

اعتمد "قدور" في روايته ضمير المتكلم، ووجدنا ذلك في نموذج من قوله: «حين ولدت لم يشأ أبي أن يختار لي اسما(...) أحببت تلك الحياة التي بدأت أعيشها منذ سنة(...) وثِقتُ فيها وسلمتها ما تبقى من حياة أفقدها الحقد رائحتها »[1]وما إلى ذلك من الأمثلة المماثلة.

وأما على الصعيد الزمني، فوجدناه يتأرجح بين الحاضر والماضي من خلال استرجاعاته المتكررة، إذ انطلق في البداية من حاضر السرد الروائي (لحظة موته) ثم انتقل إلى ماضي حياته وذكرياته التي بدأت قبل سنة ومثال ذلك في قوله، «فبين الواقفين

(1) الرواية، ص14.

أمام جثتي امرأة في الأربعين أحبها، وَجَدَتني منهكا منذ سنة، وقَبِلَت أن تأوي مخاوفي (...)، كانت حياتي نتنة لكنها اغتسلت وتعطّرت في آخر سنة»[1]

كما وجدناه في كثير من المواضع يولي نفسه مهمة السرد الروائي للرواية، وكأنه الوَصِيّ على سرد أحداثها، يقول في هذا «ولولا أنني وعدتكم بسرد كل قصتي لاكتفيت بقصتي معها، على الأقل كنت سأجعلكم تسعدون من أجلي على عكس هذه القصة التي لم تنته حتى بعد موتي، بدليل أنني الراوي، صحيح أحب لو رواها أحد سواي، ولكنني لست ساذجا لأصدّق رغبتي، فمن أنا لأملك رغبتي؟ »[2]وهنا تصريح واضح على أن هذا الراوي سيكون راويا مركزيا وسيتولى مهمة السرد.

وهكذا تتوالى مشاهد حياة هذه الشخصية الناطقة باسمه والراوية لحياته، والتركيز على الجانب الداخلي للشخصية يدلّ على تأثر الكاتب برواية تيار الوعي [*]، إذ لم يُتِح قدور الفرصة لبقية الرواة الآخرين نظرا لكثرة حواراته مع ذاته، وهذا تكتيك من الروائي لخدمة الجانب النفسي لقدور استنادا على أزمات طفولته وعلاقته المتشنّجة مع والده...، فكان الراوي الأول والمركزي الذي قاد الكرة إلى مرماها الأخير وذلك بتسجيل اسمه في "أحاديث الوافد" على اعتبار أنه من جمع وترجم المخطوط.

كما سجل الروائي بعض حوارات لوالد قدور، والذي كان أقل نصيبا في الخطاب، فلم يوله الروائي اهتماما خطابيا، في حين جعل ابنه "قدور" المُتحدّث باسمه وبتصرّفاته أيضا، وهو جزء خصّه الروائي أيضا بتصوير الحياة الاجتماعية الجزائرية بين علاقة

(1) الرواية، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص15/14.

(*) مصطلح وضعه الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس (William James)، ويعد أشهر الاتجاهات الروائية التي ثارت على المألوف والسائد، كما أن رواية تيار الوعي لا تحيل على العالم الواقعي، لكنها تنبثق من عالم الكاتب الداخلي المتكئ على مخزونه الثقافي والفكري والنفسي، (ينظر، الصالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة باتنة، 2011-2012م، ص33-34).

الطفل بوالده، ومما جاء في حوارات والد قدور عندما اقترحت عليه أخته أن تتكفل برعاية قدور «حين يكبر سأرى »[1] أو عندما يوقظه "قدور" الرضيع بصراخه من نومه العميق، فيُطالب صارخا بأن تخرج مع رضيعها من الغرفة بحيث يورد: «احملي ولدك بعيدا عني»[2]

وأما تلك التي جاءت باسم والده ولكن على لسان قدور فاستوقفتنا بعض الفقرات كقوله: «ويجعلني لا أشعر بشيء تجاه هذا الذي قذف بي في رحمها وأرغمني على المجيء، أنا أيضا لم يشعر تجاهي بأي شيء، لم يحبني ولم يكرهني، كنت بالنسبة إليه كأي قطعة أثاث في البيت »[3] وهو نفس الحظ الذي حظت به والدته التي لم تسجل حوارات كثيرة باسمها، فكانت جلّها متمحورة بينها وبين قدور ابنها، واتسمت بتجسيد عاطفة الأمومة بين الأم وولدها.

-الراوي الثاني:

تكفّلت به **"نوى"** كما سبقت الإشارة له، والتي بُرمِجت في نفس الفصل الأول المُعنون بـ"تناجي" وهو ما يوحي إلى الحوارات الداخلية للشخصيات، وهو ما تحقق فعلا مع هذين الشخصيتين (قدور ونوى) بحيث تناوبا على روايته بكميات خطابية متساوية معتمدة على المونولوجات الداخلية التي تهدف إلى استبطان الذات والبوح بمكنوناتها ودواخلها، تقول مناجية أغوار نفسها: «كدت أصدّق أنك جائزتي، ثوابي على توبتي المتأخرة»[4] ولم تبتعد "نوى" كثيرا عن "قدور" على مستوى الروي، فكلاهما استخدما نفس الضمير والزمن، وأما على مستوى مضمون المروي، فكان متناسقا ومتشابها أيضا، نظرا لاشتراكهما في نفس المهمة (مهمة البحث عن المخطوط) وعلاقتهما الواحدة مع

(1) الرواية، ص14.
(2) المرجع نفسه، ص15.
(3) المرجع نفسه، ص15.
(4) المرجع نفسه، ص21.

الشخصيات الأخرى، بحيث مارست حواراتها مع نفس الشخصيات وهم (قدور، السايح، بوعلام عباس)

-الراوي الثالث:

والذي كان مع شخصية **بوعلام عباس** الذي أولاه السارد مهمة الروي في الفصل الثاني من الرواية المعنون بـ:هامشان، وكان الهامش الأول من نصيبه، والهامش الثاني قُدّم لشخصية "حبوب ولد سليمة، فروى "بوعلام" مغامراته ورحلاته المتكررة مع "السايح" إلى بن يعقوب والجلفة والرابوني، وتساؤله عن سببها ولم هذه المناطق بالذات، إذ رسم لنا من خلال عملية السرد الخاصة به، صورة الصحراء الجزائرية التي تعاني من التهميش، وابتدأ صوته قائلا: «عُدتُ إلى حيث خلتني لن أَعود، ربما أقسمتُ قبل ثلاثين عاما أنني حين أُغادر "بن يعقوب"سَأتركها في كراسة الذكريات. »[1] وكانت مهمة هذا الراوي وضع مواصفات صحراء "بن يعقوب" وتذمره الشديد من أجواء قريته لانعدام شروط الحياة فيها حسب رؤيته.

-الراوي الرابع:

وكان مع شخصية **حبوب ولد سليمة** وقد تولّت هذه الشخصية مسؤولية رواية الهامش الثاني، وخاصة فيما تعلّق بمجريات "الرابوني" وطقوسهم الغريبة هناك، والعودة إلى ذكريات فترة طفولته في مخيمات اللاجئين الصحراويين وإقامته في الرابوني يقول مستذكرا: «بالطبع لا أذكر من حياتنا إلا السنوات التي قضيناها في مخيّم السمارة، حتى تلك السنوات حظر أبي أن نذكرها في حضرته، كان يقول لنا (...) مادمنا قرّرنا الرحيل فلا أقل من أن نلقي بذكرياتنا في المزبلة »[2]، وعن والده "سليمة" وعلاقته المشبوهة مع

(1) الرواية، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص58.

الشيخ النوي فمن خلاله اتضحت لنا رؤية جزئية لحقيقة هلابيل خاصة عند تطرقه لكشف طائفة الوافدين ونشيد المبعثية.

-الراوي الخامس:

مع **سيباستيان دي لاكروا** ، حين تولى رواية رحلة أول سفينة بحرية للتخطيط لاحتلال الجزائر، ونقل أخبار اجتماع اللجنة الإفريقية ومخططاتها المعلنة والمضمرة للاحتلال، وعلاقته مع البطل الجزائري "أحمد باي" وكذلك مروياته المتعلقة بالمخطوط وعلاقته مع "شيخ الربيعة" الذي أسرّ إليه مكان أمانة المخطوط وكيفية الوصول إليه، بحيث قام بترجمته وحفظه من الخائن "أحمد بن شنعان".

كما خص الروائي الفصل الحادي عشر بعنوان "مذكرات سيباستيان دي لا كروا" والذي حمل كراستين، وجرى فيهما الحديث عن الكثير من مروياته حول العديد من الأحداث والتواريخ المهمة والمتفرقة على صعيد المواضيع (حادثة المرابو، والعوفية، خيانة الداي...) وذكره للكثير من الشخصيات التاريخية الجزائرية والفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي وغيرها، كما قد يلحظ القارئ لعنوان هذا الفصل أن ما سيلي الحديث عنه وروايته سيكون على صورة السرد السيرذاتي، وذلك في قوله «أما أنا فانتهت رحلتي في تيندوف التي وصلتها عام تسعة وأربعين، بعد أن نصحني أحد أغوات الشريف بلطرش بحفظ أمانة الربيعة فيها، وكنت قد رحلت إليها أُسبوعا واحدا بعد وفاة زوجتي فاطمة »[1] إذ جرى تركيزه على الحقبة الزمنية التي قضاها في الجزائر، وإعطاء صور فوتوغرافية عنها.

-الراوي السادس:

ويكمن في **خلقون بن مدا** من خلال أحاديثه عن صاحبه **"الوافد بن عباد"** والتي كانت على شكل مخطوطات قديمة قام بجمعها وترجمتها الأخوان فراش، وقبلهما جدهما

(1) الرواية، ص186.

"دي لاكروا"، وهي عبارة عن أحاديث مقدسة عنيت بذكر سيرة ابن نبي مغبور مُهمّش، ومما ورد فيها: «بايعني صاحبي على خمس: ألا أحيد عن دين حبيبه، وألا أدّس غير الحق، وأن أجمع أحاديثه في كتاب واحد، وألا أكشف الاسم السّري، وألا أحدّث الناس عن لاحقهم (...)»[1] وهو السر الذي لم يستطع البشر كشفه بسبب طائفة الوافدين الذين تعمدوا إخفاء السر وجعله متداولا بينهم. والصورة العامة لتلك الأحاديث أنها جاءت على شكل رسائل وتوصيات –كما في الكتب المقدسة– تخاطب أطرافا عديدة باستخدام ضمير المخاطب الجمعي (أنتم)

5.1–تشظي الزمن ومفارقاته:

تعددت تقنيات الزمن في الرواية حيث كسر الروائي خطية الزمن من خلال تشغيله لتقنية المفارقات الزمنية ومخالفة زمن السرد لترتيب أحداث القصة (الاستباقات والاسترجاعات) وذلك باسترجاعه لأحداث تم وقوعها واستشرافه لأحداث لم تقع بعد، لتتراكم فيها الأزمنة في علاقة غير مكتملة، يندمج فيها الحاضر بالماضي، والماضي بالمستقبل..

توازى في الرواية زمنين متعارضين، وهما زمن السرد المتعلق بحياة قدور ومغامراته للحفاظ على المخطوط ونشره، والزمن التاريخي المتعلق بزمن الاستعمار وعلاقته بالمخطوط الأسطوري، واتصف الزمن الأول أنه زمن متراجع إلى الوراء ابتدأ من النهاية بتدفقات متداخلة إلى الخلف –لحظة موت قدور– حتى هجرة "نوى شيرازي" إلى فرنسا وقرارها في نشر وصية حبيبها قدور، فيما تميز الزمن الثاني بالتعاقب المتصاعد للزمن والذي بدأ منذ 1808 حتى 1850. كما وجدنا زمنا آخر خارج عن التصنيف الزمني (وهو زمن المخطوط المتعلق بالابن الأول لسيدنا آدم "هلابيل") كون الروائي وحتى الكتب السماوية لم تحدد بداية له وهو ما احترمه الروائي وعمل على الاتزام به.

(1) المرجع نفسه، ص195.

جعل الروائي زمن السرد عبارة عن مقاطع سردية متجاورة حينا (زمن البحث عن المخطوط) ومتداخلة ومتشابكة بتداخلها حينا آخر(زمن موت قدور، زمن بداية الدخول الفرنسي للجزائر، زمن بداية الخلق)وبهذا وجدنا فجوات كبيرة في نص "هلابيل" متمثلة في تلك القفزات الطويلة على مستوى الزمان والمكان وكأن السرد باعتماده على هذه التقنية يحاول تفتيت الزمن، فأحيانا نجده يحافظ على زمن السرد وأحيانا أخرى على تشظيه، وقد تم تقدير الزمن في الرواية بثلاثة أزمنة وهي على الترتيب الآتي:

-الزمن الأول: زمن الرواية (1969-2002)

إن أول حدث دل على زمن الرواية هو تاريخ ولادة شخصية قدور الذي عاش أربعين سنة حسب ما قدرناه من خلال مونولوجاته، «فقد كنت آخر بطن لها، الخامس عشر بلغة الأرقام، كنت آخر سلسلة امتدّت من سنة الثورة وانتهت عندي بعد سبع سنوات كاملة من الاستقلال»[1] وانتهت بوفاة شخصية السايح في خريف 2002، وبعد وفاة أخيه لم يمكث قدور طويلا ولحق به.

-الزمن الثاني: زمن المخطوط

ويرتبط هذا الزمن بزمن بداية الخلق وقصة سيدنا آدم، فلم يحدده الراوي واكتفى بوصف بدايته التي كانت منذ الأبد البعيد حيث يورد: « وحين نفخ الله في آدم من روحه، هيأه ليخلقه في الأرض وجمع الملائكة وفيهم إبليس سيد من ساداتها، ثم قال لهم إني جاعل في الأرض خليفة»[2] وهنا عمل الروائي على ابتلاع الأسطورة للزمن وبخاصة تلك التي اشتغلت على مرحلة بداية الخلق ولمسنا هذا في قول هلابيل عند تحديد مصيره في إبقائه معلّقا بين السماء والأرض: «سأقيل اللحظة من قاموس الوقت »[3]فنجد من خلال

(1) الرواية، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص203.

(3) المرجع نفسه، ص09.

هذا الزمن المفتوح على الأزلية والذي تميز بـقطع مساحات زمنية شاسعة، واختصار كل تلك المساحة المتمثلة في رحلة زمن المسيرة البشرية كلها، وذلك مذ بداية الخلق وأسطورة آدم وحواء وطردهما من الجنة، وامتداده حتى زمن الرواية الآن.

-الزمن الثالث: (زمن بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر):

زمن بداية الدخول الفرنسي للجزائر(1808-1850) فكانت إشارات مكثفة لفترة الربع الأول من القرن العشرين الذي ارتبط فعليا بالدخول الفرنسي للجزائر، وكان ببداية أول مشروع فرنسي استعماري في الجزائر (مشروع بوتان) وانتهى بوفاة أحمد باي وحددنا ذلك في قوله «بعدها بأيام، سافر أحمد باي إلى وادي عبدي ليساعد سكانه على مواجهة الجنرال بودو في حملته، ومنذ ذلك الحين لم أره، حتى سمعت بوفاته في سنة الخمسين في مدينة الجزائر، سنتان بعد استسلامه »[1] ويمكن لنا أن نقف على التمفصلات الزمنية الآتية:

1 الاسترجاع: Flashback:

مثّل الاسترجاع الزمني في الرواية «عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية بالاستذكار »[2] ويُعرّفه "يان مانفريد (Manfred Jahn) «هو عرض أحداث التي حدثت قبل القصة»[3]

توالت الاسترجاعات الداخلية في الرواية، وكانت مع شخصيات دون أخرى وجدناه في العديد من محطاتها وذلك منذ صفحات الرواية الأولى، وجاء أول استرجاع داخلي على لسان بطلها حين استرجع ذاكرته وهو ميّت، يقول في هذا:

(1) الرواية، ص186.

(2) عمر عاشور، المفارقات الزمنية في رواية "متاهات أنثوية"، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة "الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري، بوزريعة، الجزائر، (مج 13)، (ع 02)، 2022/01/31، ص284.

(3) يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر:أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، دمشق، (ط 1)، 2011، ص117.

«حين شاهدتهم واقفين حولي لم أدرك أنني مت منذ ساعة »[1] وروى مستذكرا، «غريب أن أتذكر هذه الأشياء حتى أنه من الغريب أن أتذكر أشياء في ذلك العمر وذاكرتي لم تتشكّل بعد، ولكنني وأنا ميت أسترجع الأشياء في حياتي وكأنني أشاهد فيلما أنا بطله»[2].

أما الاسترجاع الثاني فكان مع "نوى" التي كانت واقفة عند جثمان "قدور" تستذكر ماضيها الجميل والصدف التي جمعتهما سويا، «ساعتها استثارني تجاهلك حتى رسخت صورتك في رأسي وتمنيتك قبل أن أعرفك، وحين عرفتك تمنيت أن ألغي كل من عرفت قبلك من رجال، (...) حتى الآن وأنت ممد بلا حراك تفرض الصمت علي، مازال سؤالك الذي لم تمل من تكراره يلجم فمي ويمنعني من المكاشفة(...)»[3]

كما تصادفنا مع نوع من الاسترجاع المُكثّف والمختزل للأحداث والأزمنة في العديد من محطات الرواية على سبيل تسريع السرد، فاعتمد الروائي تفعيل تقنية التلخيص «وهو أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال»[4]

ويحقق التلخيص عدة وظائف بنيوية على سبيل تلخيص الأحداث أو تسريعها أو حذفها، كتقديم عامل ومسح شامل لشخصية معينة وإدخالها في الجو العام للرواية، وهذا لاختزال الزمن وتجاوز تفاصيل الأحداث يقول سائق الأجرة بوعلام وهو في صحراء بن يعقوب مستذكرا سنوات عيشه فيها:

(1) الرواية، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط 2)، 2015، ص121.

«ثلاثون عاما ولا شيء في بن يعقوب تغير »[1] وفي قوله مجددا عن «ربما أقسمت قبل ثلاثين عاما أنني حين أغادر "بن يعقوب" سأتركها في كراسة الذكريات على آخر صفحة...ولكنني عدت إليها وليس بين يديّ ما يمنع الذكريات من نهشي »[2] وهو تقديم سريع لشخصية "بوعلام عباس" على اعتباره شخصية ثانوية لم يسمح لها النص بتقديمها تقديما مفصلا، وقام "بوعلام" من خلال ما أورد بهبتقديم فيديو سريع لفترات زمنية طويلة عاشها وهو بعيد عن قريته التي ترعرع فيها دون أن يفصل ما فاتنا خلال ثلاثين سنة من مغادرتها.

أما مع الرجل الصحراوي "حبوب ولد سليمة" فكان استرجاعه منحصرا في فضائين مختلفين، وهما ذكرياته في المخيمات الصحراوية «بالطبع لا أتذكر من حياتنا إلا السنوات التي قضيناها في مخيم السمارة»[3] وذكرياته العالقة في منزله الواسع في تيندوف «كانت دار تيندوف واسعة من خمس غرف وحمام ومطبخ، تطلّ على حوش أرضيته من الإسمنت (...)»[4]

وأما "قدور" فقد انحصر تلخيصه لذكرياته عندما استرجع ذكريات طفولته في أول دخول له السجن «كنت وقتها قد قضيت ثمانية أشهر، لا يشعر بي غير الفراش الذي أنام عليه»[5] وحين تذكر حبيبته "نوى" «ومضت سنة أخرى لم يحدث فيها شيء يذكرني بها طرحها العمر كما تطرح الحية جلدها»[6]

إن في تكثيف واختزال الزمن في كل تلك الاستشهادات السالفة؛ تلخيص للأحداث وتكثيفها وتجاوز التفاصيل الغير مهمة والتي لا جدوى من ذكرها ومن ثمة تسريع إيقاع

(1) الرواية، ص46.
(2) المرجع نفسه، ص45.
(3) المرجع نفسه، ص58.
(4) المرجع نفسه، ص59.
(5) المرجع نفسه، ص40.
(6) المرجع نفسه، ص116.

الحدث للوصول إلى المهم من الرواية، وقد لجأ الروائي إلى تقنية تسريع السرد حتى في المواقف واللحظات التي افترض فيها أن يكون السرد خافتا وبطيئا، كما أن الروائي باعتماده على هذه التقنية الزمنية هو إعطاء رخصة للقارئ بالسماح لخياله بأن يرسم كل ما تركه من بياضات، كما أنه قد يضعه في اختبار لاكتشاف طاقاته وقدراته على إكمال فراغات النص وتصور ما يمكن وقوعه لتلك الشخصية خلال السنوات المختزلة، وربما من أجل إثبات حالة القلق والتشظي والضياع التي انسجمت كثيرا مع السرد السريع للأحداث التي عكست وضعا قلقا ومتأزما.

كما لاحظنا من خلال كل تلك الاسترجاعات وغيرها التي لم يتم ذكرها –نظرا لكثرتها– أن الهدف منها هو مساعدة القارئ على تفسير تلك الاشتباكات وملء الفجوات المتكررة في الرواية وتسليط الضوء على كل ما مضى ومحاولة استيعابه وفهمه كما يجب أن يكون.

2–الاستباق: (Flashforward):

ويعرّفُ الاستباق أنه «سردُ حدث لاحق أو ذكره مقدّما »[1] أو هو «عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح»[2]

طرح لنا الروائي استباقات مختلفة، وكانت أولها في المقطوعة الشعرية التي وردت في كتاب "خلقون بن مدا" حين صرخ "هلابيل" وهو داخل جدران رحم والدته قائلا: «سأقيل اللحظة من قاموس الوقت »[3] وهو استباق للزمن وتأجيل حدوث ما كان سيحدث، بحيث جعل الروائي القارئ بهذه المقطوعة لاهثا وراء السر الذي أقاله من

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص21.

(2) يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ص117.

(3) الرواية، ص09.

كرونو اللحظة، معطلا بهذا تدفق الزمن، وكسر النمط التقليدي الذي مارسه الكتاب التقليديون مراحل طويلة من الزمن.

كما نجده مرة أخرى يمهد لأحداث لم يحن وقوعها في زمن الخطاب، كقول "قدور" عندما كان في حوار مع نفسه وبعد أن تحول حلمه إلى كابوس وهو داخل تابوته ينتظر قدوم ملك الموت لتخليصه من ألم الموت يقول في هذا: «فحسب الكتب السماوية سيأتي ملكان في صورة أفاعي يسألاني عن أشياء كثيرة، وحين أرتبك أو أتلعثم أو أخطئ، سيضرباني بهراوة عظيمة، وحين أحسن الإجابة ينتقلان إلى سؤال آخر، وفي النهاية بعد أن ينتهي الاستجواب سيرياني مكاني في الآخرة، في الجنة أو الجحيم»[1]

وهذه الرؤيا تكشف عن تعرّض الروائي لمسائل العقيدة والدين في قضاياه الغيبية التي علمها عند الله، ولكنه بهذا أورد ما جاء في الأحاديث النبوية حول مصير الإنسان بعد موته، فراح يستشرف المجهول من وراء ذلك.

كما وجدنا استباقا آخر للزمن مع شخصية "سيباستيان دي لاكروا" حين تمنى أن يتغيّر مسار سفينة "لوركان" وتعود صوب اتجاهها الأول «تمنّيتُ في سرّي أن تتجاهل الريح أمر الضابط بوتان، وتُسيّر لوركان صوب تلك الشواطئ، فقط لو يحملها الموج إلى ذلك الساحل لأدقق في تلك الحصون وأملأ عينيّ بمشهد مدينة الجزائر التي قيل لي أنها من النظافة ما يغني أي سائر عن الانتعال، وتمنيت في سري أن يفشل بوتان في مهمته ليضطر أن يرسل بعض العيون إلى الساحل (...)إلا أنني سرعان ما أدركت أن ظني قد خاب»[2]

وبهذا نجد الروائي قد مهد لأحداث لاحقة قبل أوان حدوثها، وكان الهدف منها وضع القارئ في الجو العام للرواية، وكسر الترتيب الخطي للزمن وجعله متشابكا وغير

(1) الرواية، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص133.

مستقر فهو حريص على تنمية السرد باستمرار، وعلى تجريده من الزوائد كما يحرص السرد في هذه الحالة –و الذي يتقصى إبعاد الحدث الرئيسي– على حصر الأحداث في أضيق نطاق زمني وتجاوز سرد ماضي تلك الأحداث، ولجعل القارئ أيضا في استقبال للحدث القادم وهذا ما يعرف بالقص التنبئي.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن الركون إلى القول أن الزمن في الرواية متقطع متشظي، إذ لم يعتمد الروائي على السرد المتصاعد في السرد فتقطعت الأزمنة في سيرها النازل من الحاضر إلى الماضي أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فانفتح الماضي على الحاضر واستشرف على المستقبل، كما ألغى الروائي زمن القص وتطابقه مع زمن الحدث، وعوضه بزمن السرد الذي تمرد على التتابع الزمني للأحداث، متأثّرا بحداثة الزمن السردي في النتاج الروائي المعاصر.

6.1–تعدد الشخصيات في الرواية:

تعد دراسة الشخصية من أعقد المسائل التي واجهتها السرديات على الإطلاق، نظرا لعلاقتها المُباشرة مع الإنسان الذي مهما ادعى فهمه لذاته، فسيبقى تائها وجاهلا لجوهره واستيعابه لذلك الكائن الشديد التعقد.

فصناعة الإنسان للإنسان ليس بالأمر الهين، وكثيرا ما يواجه الروائيون صعوبات في رسم ملامح شخصياتهم الورقية ويقفون حائرين حول مصيرها، وقد سبق واعترفت الروائية "فرجينيا وولف" بجهلها الكبير للشخصية الروائية قائلة في مقال نشرته سنة 1925 حول نفس الموضوع "دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية [1] وراحت تسترسل مؤكدة أن الشخصية الروائية تعاني من ظلم وتجاهل كبيرين من طرف النقاد.

(1) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1990، ص207.

وأما عن مفهومها لغة، فقد جاء في اللسان أن «الشَّخصُ: جماعة شَخْصِ الإنسانِ وغيره، مذكّر، والجمعُ أَشْخَاصٌ وشُخُوصٌ و شِخَاصٌ»[1]

كما ورد في المفهوم الاصطلاحي، أنها كائن موهوب ملتزم بأحداث ما، مُمثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية، مستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة (سطحية) أو معقدة لها أبعاد عديدة[2]، وينظر النقد «للشخص personne باعتباره إنسانا من دم ولحم ينبض في الواقع بالحياة والحركة ويحيل على عالم مرجعي مادي محسوس، بينما الشخصية personnage في المقابل ما هي إلا كائن ورقي تخييلي صنعه المبدع ليتواصل مع متقبل افتراضي وخيالي بدوره»[3]

ويذهب **فيليب هامون** (Philippe.H) إلى أن الشخصية الروائية تشكّل «وحدة دلالية وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا وأن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وأن الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفّظ بها عنها، وأن تلك الحوارات والملفوظات سند لصيانة الحكاية وتحوّلاتها، فهي تجميع لصفات أخلاقية [4] وهنا نجد أن "فيليب" قد درس الشخصية الروائية وحصرها في زاوية لسانية وقد استفاد كثيرا من نظريات اللساني "بنفنست" (Émile Benveniste) الخاصة باللفظ والتلفظ والعديد من المهتمين بحقل السيمياء السردية.

أما غريماس (A.G.Grimas) فقد ربطها بما سماه بـ «الأنموذج العاملي الذي يعني استبدال وترتيب الأدوار الواردة في المحكي، بيد أن العوامل(...) هي عوامل تتحرك

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 4، مادة (شَخَصَ)، ص2211.

(2) ينظر، ألجيرالد ألدبرنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، المجلس الأعلى للثقافة مصر (ط 1)، 2003، ص42.

(3) جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر، عمان، الأردن، (ط1)، 2001، ص113.

(4) ينظر، فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، (ط 1)، 2013، ص39/38.

وتتشكل تدريجيا وتتبادل الأدوار فيما بينها، لذلك لا نستطيع شرح وظيفتها، دون الأخذ في الحسبان حركيتها(..)، في إطار المسار التركيبي والرجوع إلى التركيبة السردية»[1]

وقد اعتبر غريماس الشخصية عبارة عن عوامل لا حدود لها واضعا تركيزه واهتمامه على وظيفتها ودورها باعتبارها عنصراً فاعلاً في صناعة وإنتاج الدلالة السردية.

وهو نفس الرأي الذي نحاه "فيليب هامون الذي اعتبر حتى المكونات الغذائية كالبيض والدقيق والزبدة والغاز، فهذه المواد تشكل شخصيات لا تكشف عن نفسها إلا في النص المطبخي، كما أن الفيروس والميكروب والكرويات هي شخصيات في نص يسرد السيرورة التطورية لمرض ما [2]

- **مستويات الشخصيات وقيمها في الرواية:**

بما أن ساحة تحليل الشخصيات تتسع لأكثر من مجال، ارتأينا أن تقسيمات "فيليب هامون" للشخصيات الروائية هي الأنسب في هذا الباب، وقد قسم "هامون" الشخصيات إلى ثلاثة فئات وهي[3]:

أ -**فئة الشخصيات المرجعية: وتضم:**

- **شخصيات تاريخية (نابليون الثالث)**
- **شخصيات أسطورية (فينوس، زيوس)**
- **شخصيات مجازية(الحب، الكراهية)**
- **شخصيات اجتماعية(العامل، الفارس، المحتال)**

(1) نادية بوشقرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص84/83.

(2) ينظر، فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص31.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص37/36/35.

وأشار على أن هذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، وأنها تشتغل بصفتها إرساءً مرجعيا يحيل على النص الكبير، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل.

ب - فئة الشخصيات الإشارية:

وهي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص (شخصيات ناطقة باسمه، شخصيات عابرة، المحدثون السقراطيون..) ويكون من الصعب الإمساك بها، نظرا للتشويش والتمويه الذي يكسوها.

ت - فئة الشخصيات الاستذكارية:

ما يحددها هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية "جملة. كلمة. فقرة" وتكون وظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس، ويمكن اعتبارها شخصيات للتبشير والتحذير والتمني والتكهن والاسترجاع ..

وبالعودة إلى نماذج الشخصيات في الرواية، والتي صورت لنا ونحن نقرأ مسارها وحواراتها أنها تقطن داخل مبنى بغرف متعددة مختلف ديكورها بحسب الظروف والإمكانيات التي أثثتها؛ إلا أن ما يهمنا في هذا الجزء من الدراسة هي الشخصيات المرجعية -نظرا لعلاقتها المباشرة مع شخوص الرواية- ويمكن تمثيلها كالآتي:

- **الشخصيات المرجعية من خلال الرواية:**

أ-النموذج الاجتماعي:

اشتغل الروائي على رسم ملامح شخصياته بعناية فائقة لبعض الشخصيات الرئيسية (كشخصية قدور، نوى شيرازي، السايح...) بحيث جعلهم على كرسي رئاسة سرد الأحداث وتحريك مجرياتها.

-قدور:

واسمه الكامل قدور ولد فراش ولد بلقاسم، في الأربعين من عمره، لم تكن حياته عادية جعله الروائي شخصية محورية أدت أدوار كثيرة، أسهب الروائي في الحديث عنه منذ ولادته، مراهقته البائسة ودخوله السجن بسبب عقده مع والده، شخصية في ظاهرها العام مجرمة، شخص يقتل مرتين، يدخل السجن، في حادثة القتل الأولى كان قد بلغ عشر سنوات.

وأما في المرة الثانية فكان بسبب قتله حارس السجن فحُكم عليه مدة طويلة إذ بالرغم من الظاهر العبثي لهذه الشخصية، إلا أن الرواية أظهرت أيضا جانب الإنسان داخله، وكأنه بفعل القتل محاولة من الروائي تمرير رسالة لجعلنا نتذكر قصة قتل نبي الله موسى لرجل من آل فرعون بالخطأ، فلو نظرنا إلى قدور بعين الظاهر لوجدناه مجرما يستحق أن يعاقب ولكن عندما تحول من ذلك الإنسان الشرس الذي أقدم على قضم حارس السجن وكان أميا جاهلا بالكاد يفك الحروف، إلى شخص ناضج قوي الإرادة خاصة عندما قرر في لحظة إدراك ووعي، أن يتعلم القراءة والكتابة وأصبح يقرأ ويكتب، كما ساهمت شخصيته بشكل فعال في تحريك حبكة الرواية.

-السايح:

أخ قدور وأحب إخوته إليه، عُرف بشغفه الكبير بالقراءة والبحث والسفر وحب المغامرة، عمل كشخصية مساعدة لتحريك عجلة محرك أحداث الرواية، كان أول من اكتشف سر المخطوط الذي تركه جده "ديلاكروا" والذي ورّثه لأخيه "قدور" بعد موته وسلمه كل الأبحاث التي أجراها قيد حياته عن سر هلابيل، كما أدى دور الرجل المثقف المولع بالرحلات والاكتشافات.

كما وجدنا في جانب من شخصيته اهتمامه وإعجابه بالصحراء، وكانت نتيجة رحلاته المتكررة للصحراء اكتشاف حقيقة نسبه الفرنسي وكذا حقيقة ما ورد في المخطوط، لتنتهي سيرته بإيداعه المخطوط في "الرابوني" وتركها في ذمة "حبوب ولد سليمة".

وأما على مستوى الوصف الداخلي لهذه الشخصية، فلم يعنه الروائي كثيرا من الوصف، واكتفى بتصويره على هيئة الرجل العصبي المجنون وهو ما أدلت به نوى في شهادتها عنه «أعرفه عاشرته سنينا، أكلت من عسله وعلقمه لم يكن ملاكا مثلما تصورت أنت، كان مجنونا مصابا بنوبات عقل»[1]

-نوى شيرازي:

حبيبة السايح وعشيقة قدور من بعده، أدت دورين مختلفين عرفت في البداية على أنها مومس فاضلة متحررة من قيود العائلة والمجتمع، رأت في الزواج مشروعا فاشلا، حملت على عاتقها مشعل مخطوط هلابيل وحاولت نشر حقيقته ، وكانت سببا في انتشال قدور من ظلمته.

كما عملت على تأدية دورين مختلفين أولهما في اشتغالها في سلك الدعارة وقصد الرجال لها حتى تنسيهم الضغوطات التي يواجهونها في حياتهم، والثاني بإعطائها صفات المرأة المتزنة والصبورة وتصويرها على أنها على قدر كبير من الإنسانية والمسؤولية وهو سبب مراهنة الروائي عليها في حماية ونشر مخطوط حقيقة البشرية، تقول في هذا: «وكأنني لم أخلق إلا لتنفيذ الوصايا(...) وصية أبي أن أعتني بإخوتي، وصيتك أنت بتنفيذ تلك المهمة، وقبلها وصية رجل أحببته بشكل مختلف عنك وعدته أن أهتم بك بعد

(1) الرواية، ص24.

رحيله»[1] وكانت تقصد في وصيتها الثانية نشر مخطوطات هلابيل، أما في الوصية الثالثة فعنت بها وصية السايح لها بأن تهتم بأخيه قدور.

كما ساهمت شخصية "نوى" بتحريك عجلة السرد الروائي فاعتمد عليها الروائي لتحمل مشعل النهاية التي توقفت عندها بعدما نجحت في الفرار من حريق "دار البراني" وبرفقتها كل المخطوطات الثمينة والتي حاولت بدورها نشرها مرات ومرات وبسبب محاولاتها البائسة خسرت كل ما لديها من مال واضطرت لبيع شقتها الوحيدة وتسديد مستحقات دور النشر التي غالبا ما تُخيّبها في نشر المخطوط وتنصب على أموالها بمبرر خطورة ما ورد فيه.

-بوعلام عباس:

سائق التاكسي الذي كلفه السايح بمهمة دار البراني ونقل المخطوط من تيندوف إلى العاصمة ، صور لنا مشاهد من رحلاته المتكررة إلى منطقة بن يعقوب بالجلفة ليؤدي مهمة كلفه بها السايح، ولكن سرعان ما استسلم وقرر عدم تنفيذ الوصية خاصة بعد اطلاعه على رسالة نوى له وتأكيدها كبر حجم المسؤولية وأن حياته قد تكون في خطر بسببها، ولذلك قرر حرق كل ما له علاقة بتلك الحقيقة وهنا انتهت مهمته السردية التي لم تدم طويلا.

-حبوب ولد سليمة:

شخصية لاجئ صحراوي انتقل بسبب الظروف السياسية في الصحراء الغربية للعيش في الجزائر وتحديدا في منطقة تيندوف في الجنوب الغربي من الجزائر، عبر عن معاناة الشعب الصحراوي وذكره ما يدور في المخيمات وأنهم لم يصبحوا سوى رهائن لدولة لا تأبه باستقلالهم أو حتى موتهم، كما تحدث عن النظام المتآمر ضدهم، واستغله

(1) الرواية، ص23.

الروائي حتى يحشر قلمه في السياسة وتحديدا القضية الصحراوية وموقف الجزائر والمغرب منها، كما نقل لنا تفاصيل الطقوس الأسطورية التي جاءت باسم الدين والتي جرت إقامتها في "الرّابوني" بتندوف.

ب-النموذج التاريخي:

لجأ الروائي إلى توظيف الشخصيات التاريخية والتي لعبت دورا توجيهيا ومركزيا في رسم أبعاد الأحداث التاريخية حين تعاملت معها وظهرت في البناء الروائي العام للمؤلف، كما اعتبرناها رموزا حملت دلالات عميقة منحت النص جمالا فنيا فريدا خاصة عندما امتزجت الشخصيات التاريخية الحقيقية بالشخصيات الخيالية.

-الداي حسين:

ورد ذكر هذه الشخصية في الجزء الخاص بسرد الأحداث التاريخية المتمثلة في بداية الدخول الفرنسي للجزائر، فقام الروائي بتصوير الجو العام لأسباب الاحتلال والتي كان من بينها خيانة رجال الدولة للداي حسين وعلى رأسهم كاتب الخزناجي الذي توعد بإتيان رأس الداي على طبق من ذهب للكونت "دي بورمون" وإعدامه للوزير "يحي آغا" وتعيين صهره إبراهيم آغا الذي لم يملك تلك القدرات والحنكة السياسية والعسكرية التي تميّز بها "يحي آغا" وهو ما عالجناه بالتحليل في المرجعية التاريخية.

-أحمد باي:

رجل سياسي عسكري عرف بنضاله وبحنكته العسكرية، جعله "قسيمي" بين المتخيل والتاريخي وهو ما لمسناه عندما وجدناه على تواصل مع الشخصية المتخيلة "دي لاكروا" بغرض نقل الوديعة والحفاظ عليها من الضياع.

-سيباستيان دي لاكروا:

شخصية وهمية نهلها الروائي من الثقافة الفرنسية التي سجلت اسم "أوجين دي لاكروا" على أنه فنان تشكيلي شهير، ولكن الروائي استغله لخدمة غرض تاريخي وهذا ما جعلنا نصنفه في مجموعة الشخصيات التاريخية في الرواية.

ج-النموذج الأسطوري:

-هلابيل:

شخصية أسطورية وبطل رمزي، وحامل لعنوان الرواية وسرها المكنون ومفتاحها المدفون بين أسطرها، إذ قام الروائي بإخفائه وحجب حقيقته التي لن يستطيع القارئ كشفها منذ الوهلة الأولى من القراءة، وتأجل التعريف به حتى الصفحات الأخيرة، فحمله الروائي في حقيبته واحتفظ به وجعله معلّقا على كتفه، واعدا القارئ بسرد تفاصيل قصته ذات صفحة.

ولكنه قلَّمَا ما يفشي سره أو يلمح له، ويتوعد خائفا فضح ما جاء في المخطوط على لسان شخصياته، فوجدنا "نوى" تتهدد بسرد حقيقته قائلةً: «أخشى أن أقولها الآن، أخشى أن أفضح السر وكتاب قدور لم يُنشر بعد، واسم الوافد لم تصرح به المشيئة، ألأن الوقت لم يحن؟ لا أدري ولكن سأكشفه»[1]

استمر ذكر هلابيل على هذه الشاكلة حتى الصفحة الأخيرة من الرواية، التي ذكرت قصته ونسب أبنائه «وقفا ينظران إلى جسديهما وفي يمين كل واحد تفاحة قضم بعضها، كانت هذه أول مرة يكتشفان فيها جسديهما(...) سقط التفاحتان وتدحرجتا إلى

(1) الرواية، ص34.

حيث كان جاثما على ركبتيه يراقبهما بشغف، على شفتيه ابتسامة منتصر(...) لهذا ولد، وبهذا وئد، ولأجل ما اقترفاه قتلاه بالنسيان»[1]

إن أول تعريف ضمني حظى به "هلابيل" كان في هذه الأسطر الموجزة التي صورت قصة سيدنا آدم وحواء، ولكن الأمر المفاجئ في هذه القصة أسطرة ابن أول لهما وجعله في مرتبة عظيمة في زمن لاحق، على عكس الزمن الذي خُلق فيه والذي أهمله فيه والداه بجعله في سجل النسيان تاركينه وراءهم معلّقا بين السماء والأرض منتظرين مشيئة الرب حتى تقرر وتَفصِلَ في أمره، ولكن الروائي كشف السر واستعجل بالفصل في قضيته وذلك بتفعيل زر الأسطورة والخيال فجعل له وافدين ومريدين وأصحاب وأبناء.

وأما أبوه آدم « فجعله في رحم أمه حواء، لم يكن كإخوته اللاحقين في شيء غير النسب، ولد بين السماء والأرض حين نزل أبواه إعمالا لأمر السماء، كرهه أبوه لأنه يذكره بأمر النفي، ونكرته أمه لأنه ثمرة شهوة خلقها العصيان، ولأنه لم يكن ابن الأرض فتحكمه شريعة والده، ولا ابن السماء فتحكمه شريعة السماء، ظل بينهما منتظرا أن تقرر فيه المشيئة حتى بلغ العشرين دون أن تقرر المشيئة»[2]

وهكذا فصل الروائي في تقديم بطله "هلابيل" الذي لم تحكمه شريعة الأرض ولا السماء ولقي إهمالا وتجاهلا من والديه لأنه يذكرهما بيوم النفي، فبقي مهمشا منتظرا القدر ليرى ويفصل في مصيره المجهول، وقد أخذت قصته من أوراق بابلية قديمة، وقد عثر على بعضها المترجم "ديلاكروا" «والتي رجَّح أن تكون قد كتبت في القرن السابع ميلادي، والذي حفظها في عهدة الرجل الصالح سيدي محمد مناد بن شريف عام 1849

(1) الرواية، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص206.

بالمنطقة المعروفة بالرابوني »[1] وبقيت في عهدة ذريته لا يفتحونها حتى آخرهم سيدي عيسى بن قويدر.

وبالتالي بقي سر المخطوط واللفائف مع طائفة واحدة حرفوا ما جاء في حقيقتها، توارثوها بينهم وحرصوا على المحافظة عليها وعدم كشف ما جاءت به، حتى مجيء السايح الذي تنبأ بقدومه يوما الولي الصالح "سيدي عيسى بن قويدر" وأوصى بأن تُغلق داره حتى يأتي رجل يسأل عنها، وزودهم بالأوصاف والعلامات حتى يسهل التعرّف عليه، يقول مبشّرا: «يأتيكم بعدي رجل من الحضر يسألكم عن جدي وأبي فأرشدوه وأعطوه مفتاح داري، ولقد حسب أهل بن يعقوب أن ذلك الرجل أخي السايح جاءهم في خريف 2002 وسلموه مفتاح الدار فوجد فيها الألواح واللفائف مدفونة في أرضها، فأنقذ الألواح جميعها وأعادها إلى الرابوني»[2]

وعلى هذا الأساس تقرر مصير "هلابيل" وكُشف سر هذا النبي المعلّق على يد أبطال الرواية الذين سخّروا حياتهم وفدوا أرواحهم في سبيل كشف الحقيقة وإخراجها إلى نور الوجود، وأن ينصفوا "هلابيل" الذي ظلمته سنين الضياع ونسيت أن تذكره الكتب السماوية، بل وحتى عرابوا تلك الحقيقة اعترفوا أنه من الصعب شرحها أو التعريف بها يتحدث "دي لاكروا" حين سألته زوجته الجزائرية ببراءة عن كتاباته وبقائه طوال الوقت منشغلا بها «تسألني ببراءة عن كتاباتي، فأحاول كالمعتوه أن أشرح لها، أقول لها أنها كتابات قديمة بعضها من بلاد الحجاز وأخرى من حضارات بادت، تحكي قصة غارقة في القدم ، قصة الإنسان الذي انقرض في عقونا، تحكي عن الحق المتعدد والواحد في

(1) الرواية، ص190.

(2) المرجع نفسه، ص191.

آن، عن حقيقة لم يعد يشغلنا منها إلا خيالاتها، نقتفيها ونحاول القبض عليها بأيد جِلدها الوهم»[1]

وهو إقرار من الروائي على أن الهامش هو أصل الوجود وحقيقته ولهذا السبب تم إهماله وتخطيه، ليصبح "هلابيل" الأب الروحي لكل المهمشين والمنسيين على الأرض، وقد أكد "خلقون بن مدا" في آخر حوار أجراه مع مريدي "الوافد بن عباد" بقوله أما أنا فأدركت أن هذا لم يكن إلا بداية التعري..، تعرينا نحن أبناء الزنا»[2]

- **الشخصيات الاستذكارية:**

-الشيخ النوي:

أحد أفراد منطقة "بن يعقوب" وأكثرهم وقارا وهيبة وصاحب الرأي فيهم، وهو شيخ في التسعين من عمره، ورغم كبر سنه إلا أن الهرم لا يبدو عليه لولا الشيب والتجاعيد، رشيق الجسم خفيف الحركة، كان الشيخ النوي رئيسا طائفة "الوافدين" أو "المبعثية" وهو نفس عنوان اسمه الذي حظي به نتيجة زعمهم أن روح "الوافد بن عباد" قد حلت فيه من قبل، وحسب ذات الزعم يجب أن تحل روح الوافد في روح شاب في مقتبل العمر حتى يكون خليفة الشيخ "عباد النوي".

الأمر الذي جعلنا نصنفه في هذا المستوى من الشخصيات، هو دوره الذي جسد صفة الرجل الشبح الذي غالبا ما يقدم تنبؤات وإشارات عن "الوافد بن عباد" والذي يعتبر حاملا لسر هلابيل أيضا، ولمسنا هذا عندما كان "الشيخ النوي" في حوار مع "حبوب ولد سليمة" حين حدّثه عن والده في أنه كان أدرى وأعلم بإخفاء حقيقة المبعثية التي كان يقوم بها مع طائفة الوافدين، تحدث "حبوب" عن هذا بقوله:

(1) الرواية، ص178.

(2) المرجع نفسه، ص207.

«صمت برهة وكأنه يفكر فيما يقول، شعرت أن ثمة ما يريدني أن أعرفه، ولكنه على حين غرة وقف، مادا يده إلي (...) ولم أكد أستقيم في وقفتي حتى باغتني: ثمة أمور لا يصلح أن تكشف،أبوك كان أعلم بذلك من سواه، ولو رأى فيك ما ينفع لورثك علمه غالبا لأنه رأى أنك لا تصلح لطريقتنا، كنت أعلم أنه لن يهيئك لتكون وريثه بدليل أنه سماك "حبوب" وكأنه قرأك قبل أن تكتب»[1].

وفي هذا المقطع يشير "الشيخ النوي" هنا لشيء من سر "الوافد بن عباد" والذي لم نتمكن من حل لغزه إلى في الصفحتين الأخيرتين من الرواية وغالبا ما نجد هذا الشيخ في تستر دائم عن كل ما يتعلق بسر "هلابيل" حتى يزيد من عقدة الرواية ويشغل زر التشويق والإثارة فيها، ونفس المبرر الذي جعله يأمر أتباعه بإضرام النار في دار البراني حتى يُردي "قدور" قتيلا ولا ينجح في حمل السر معه وليحرق مخطوطة "خلقون بن مدا" ويحولها لرماد يغبره الزمن.

-الوافد بن عباد:

حسب ما ورد في التعريف به في الرواية؛ فإن الوافد بن عباد لم يكن إلا غلافا لروح معلمه الذي يدعوه بالصاحب، وهو آخر أغلفته المتعددة منذ آدم عليه السلام، وأن الصاحب لا يبعث إلا في جسد من ذرية "هلابيل"، وقد جعلت منه طائفة "الشيخ النوي" منه نبي يعبد فجعلوا له صلاة ودعاءً خاصا به حتى تحل روحه في أحد أبنائهم، فأولاه الروائي طابع القدسية والصفاء كما خص له أحاديث تشبه في ظاهرها أحاديث الكتب السماوية نظرا للغتها الفصيحة والصور البلاغية التي زخرت بها.

إن السبب الذي جعلنا نصنف هذه الشخصية في حيز الشخصيات الاستذكارية، هو عملها على وضع منطق لأسطورة هلابيل عن طريق تقنيتي الاسترجاع واستباق ما سيجري وقوعه، ناهيك عن مدلول اسمها الذي يحيل إلى شخصية صوفية مكثفة

(1) الرواية، ص69.

الحضور، وغالبا ما كانت تتحدث –تنبؤا أو تكهنا– حول مصير البشر من بعد كشف المخطوط والتحذير من الوقوع في فخ الفتن والتحريف كما ظهر الوافد بن عباد ومريدوه بمكان تميز بالغرابة وكأنه ظهر في عالم غير العالم الذي نعيش فيه، فضاء لا يشبه الأرض في شيء لا هو في السماء ولا في الأرض وهذا ما زاد من قدسية هذه الشخصية الغريبة.

- **شخصية البطل في الرواية:**

يعتبر البطل في الرواية الجديدة شخصية غير بطولية، إذ تفكك مفهوم البطل شيئا فشيئا وأصبح يقدم دور بطل دون بطولة، فلم يعد البطل تلك الشخصية التي حظت باهتمام الكتاب عقود طويلة من الزمن يمنحونها صفات خارقة واهتمام سردي فائق العناية، فحلت محله شخصية ذات أبعاد جديدة بنماذج وأشكال مختلفة، لأنه لم يعد يمثل إنسان هذا العصر[1]

كما جاء في مؤلف "ميكائيل باختين" (Mikhail.B) في "شعرية دوستويفسكي" الحديث /عن هذا الكائن، وأكد باختين أن المغزى من دراسة شخصية البطل هو بلوغ «المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته، ففي نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه»[2]

وكما يقول البيريس في كتابه "تاريخ الروايةِ" وإذا كان ألن روب غرييه قد أوجد رواية الظواهر المجردة، فإن ناتالي ساروت وميشيل بوتور أشركا القارئ في اللعبة

(1) ينظر، آلان روب جيرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.س)، ص55 .

(2) ميكائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص67.

السردية، من خلال استخدام ضمير المخاطب غير المتوقع، وذلك للتوحيد بين القارئ والبطل[1]

إن البطل في رواية هلابيل لم يحمل صفات البطل التقليدي، فشحنه الروائي بدلالات تجريبية تعبر بوعي وقلق عن إنسان ما بعد الحداثة، فكان البطل قلقا بائسا غير مبال بما يجري حوله، لم تكن تعنيه المكانة الاجتماعية الراقية، ولا الأمكنة ولا الأزمنة ولعل اشتغال الروائي على منح البطل كل هذه الصفات التي غلب عليها تفكك شخصية البطل وتراجع دوره البطولي أحيانا لصالح تعدد الرؤى السردية؛ كان نتيجة تعقد الحياة وتناقضاتها وعجز الإنسان على إعطاء تفسير لكل مجرياتها فلم يستطع القبض على مطلق حقيقتها وفك أسرارها رغم عمارته الطويلة فوق الأرض.

وعلى أساس ما قدّم في هذا الباب من تعدد الشخصيات التي لم يتسع المجال لذكرها جميعا نظرا لكثرتها وقلة حركتها في الرواية أحيانا، وجدنا أيضا أن الروائي غالبا ما يقوم بإخفاء البطل وتقديم دور البطولة لشخصيات أخرى "كشخصية نوى شيرازي وسيباستيان دي لاكروا ثم السايح وبوعلام الوافد بن عباد ..." إذ توهم كل واحد من هؤلاء للحظة أنه حامل مشعل البطولة وسيقود القارئ إلى نهاية الرواية وفك لغزها.

إلا أننا حاولنا القبض على شخصيتين دون سواهما في تقرير مصير البطل وبهذا تأكدنا من وجود بطلين في الرواية وهما "قدور وهلابيل" الأول أولاه الروائي بالتهميش الاجتماعي والثقافي، والثاني بإهماله وجعل شخصيات الرواية الأخرى تتحدّث وتبحث عنه، فبدا أقل نصيبا على مستوى الحضور والخطاب والوصف.

(1) رامي أبو شهاب، بورتريه في مفهوم الرواية الجديدة، موقع القدس العربي، 2018/12/27، https://www.alquds.co.uk/

كما وجدنا شخصية "قدور" غالبا ما تحاول إثبات دورها في البطولة من خلال ذلك المونولوج الذي أجراه حين لخص بداية رحلته وشعوره بدور البطولة «لم أكن في البداية إلا مشروع حياة قذفه أبي في رحم أمي(...) ولكنني وأنا ميت أسترجع الأشياء في حياتي وكأنني أشاهد فيلما أنا بطله، أخيرا أصبحت بطلا لشيء ما»[1]

أخذ الروائي يهمّش البطل الذي اختاره وينفث في أوصاله شحنات سلبية أقل ما يقال عنها تدميرا للذات الإنسانية، فأخذ يقلل من شأنه ويذله وينقص من قيمته بجعله يتخبط في الآلام بتحميله أشياء فوق طاقته، وأن أي شيء يمكن أن يكون له قيمة إلا قدور، حرمه من التعليم والقراءة والكتابة، وفي حقه أن يختار له اسم، قضى شبابه في زنزانة انفرادية، وعندما كلفه أخوه السايح بمهمة المخطوط وأصبح له سبب يعيش من أجله بعد كل تلك المآسي والمحن التي عرفها، فضل لو بقي على حاله وأن يموت بلا هدف، يقول في هذا: «ألم يكن أفضل لو رحمني وتركني أموت في جسد العتال الذي كنته، على الأقل ما كان ليهمني ما بعد موتي ولما كنت أملك ما أحكيه»[2]

كما عرف "قدور بانتفاضاته المتكررة، فهو كثير التذمر، سهل الانقياد والاعتياد، فأثناء دخوله السجن لم يلبث طويلا واعتاد على ظلمته ووحشته «في أول يوم لي هناك بدا المكان موحشا، وبعد عام أصبح أقل توحشا، حتى أصبح في زحمة السنوات المكان الذي أعيش فيه»[3] «فأي غبي سيفكر أن قدور فراش الحمال يملك سرا كنت في نظر الجميع بمن فيهم أمي رجلا بالكاد يفك الحروف، عرف السجن مرتين»[4]

طبعا المتمعن في هذه الشخصية التي سبق واستشهدنا بمواقفها المختلفة في الفصول السابقة –نظرا لضرورة الاستشهاد بمواقفها حسب المرجعيات– سيقف متسائلا

(1) الرواية، ص18.
(2) المرجع نفسه، ص28.
(3) المرجع نفسه، ص38.
(4) المرجع نفسه ، ص23.

لماذا اختار الروائي "قدور" دون سواه حتى يقود دور البطولة ثم يهينه بهذه الطريقة ويرسم مسار حياة بائسة يائسة جعلت من الشخصية نفسها ترى أن لا جدوى من حياتها؟ ولماذا احتلت هذه الشخصية المركزية الفاعلة في صناعة وحركة أحداث العمل الروائي؟

طبعا الإجابة عن هذا السؤال لن يخرج عن سبب واحد وهو تكريس الروائي لنظرته للحياة والوجود ومن خلاله تسنت لنا فرصة رؤية مواقف الروائي الفكرية.

تعدّ شخصية البطل من العناصر السردية التي تُتَرجم فيها رؤية الكاتب للعالم، إذ يعبؤها بأفكاره وأيديولوجيته ويشحنها بفلسفته الخاصة، وذلك بجعل الإنسان محور الكتابة واعتباره الوحش الذي يتربص بالجميع في النص ليطل من شرفات مشاعره طوال رحلة البوح ليفضح كل المخبوء.

والملاحظ مما سبق عرضه أن الروائي قد يهتم بأبطاله أحيانا، وقد يصرف النظر عنهم أحيانا أخرى، وكما هو موضح في وظائف الشخصيات بكل مستوياتها ونماذجها، انقسمت إلى عدة عينات ونماذج، بعضهم كان محصورا في بوتقة متاهة النفس الإنسانية والأسئلة التي تراود كل موجود على هذا الوجود ، والبعض الآخر طرح مسائل وقضايا تاريخية ورؤية التاريخ بعين الحاضر، وآخر عمل على صناعة بداية جديدة ووضع تفسير آخر لبداية الوجود البشري معتبرا بذلك أن كل شيء يمكن أن وضعه تحت مجهر الشك، وفوق ميزان الخير والشر.

7.1-الفضاء المكاني ودلالة الانفتاح والانغلاق:

يعتبر المكان أحد المكونات الفنية التي تُسهم في تفاعل الأحداث والشخصيات والزمان في الرواية، كما يعمل على الحفاظ عليها وتماسك عناصرها. كما أنه لا يرتبط ببنية الرواية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى تشكيل أبعادها الدلالية "الهوية، الذات، التاريخ، القيم الروحية والجمالي.." وما إلى ذلك من الدلالات العميقة التي من شأنها رسم فضاء مكاني مختلف وفريد.

وإذا ما اتجهنا إلى هذه اللفظة في اللغة، فقد أوردها ابن منظور في لسانه تحت الجذر (مَكَنَ)، فقال: والمَكَانُ المَوضِعُ، والجَمعُ أَمْكِنَةٌ كَقَذَالٍ وأَقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جَمعِ الجَمعُ، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فَعَالًا، لأن العرب تقول: كُنْ مَكَانَكَ وقُمْ مَكَانكَ، واقْعُدْ مَقعَدكَ؛ فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه »[1] ويأخذ مدلول المكان لغويا صيغة مكان وقوع الفعل، والإطار الذي وقع فيه الحدث.

كما عرف المكان الكثير من التعريفات الاصطلاحية المتنوعة، نظرا لشموله واتساعه وتداخله مع الكثير من المجالات، وكان المكان يكتسب أهمية كبيرة في بنية السرد الروائي التقليدي، وقد يطول وصفه إلى صفحات كثيرة في الكتابات الروائية، إلا أن رواية تيار الوعي لم تعره كل ذلك الاهتمام المفصل والطويل، بل عملت على تكثيفه وإعطاء مسح شامل للأمكنة وذلك لعدة أسباب، والمكان هو عالم بلا حدود، متشعب نحو سائر الاتجاهات(...)، تعبر شخصيات العمل الروائي من خلاله على أهوائها، رغباتها، ومرامي مبدعها، ويتخد دلالته من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، ويكسب قيمته الحقيقية من خلال الشخصيات»[2]

(1) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، المجلد 6، مادة (مَكَنَ)، ص4250.

(2) أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2009، ص64.

إذ يعمل المكان على رسم الجانب النفسي للشخصيات وبرمجة سلوكاتها وإعطاء تفسير لوجهة نظرها أو سبب هجرتها لأماكن وحلولها في أماكن أخرى، إلا أن الرواية الجديدة رغم كل هذا اعتمدت على الإشارات الخاطفة والسريعة للمكان الروائي ليتأسس فيها فضاء الرواية الشامل وهو نوع من الروايات الذهنية[1]

يعد المكان محورا أساسيا في العمل الفني الإبداعي فلا يمكن للروائي أن يستغني عنه نظرا لحمولته الدلالية الكبيرة، كما نجده في الكثير من الأحيان يحمل مشعل البطولة بجعله مكوّنا فنيا أساسيا في عملية الوصف وكذلك لتجاوره وعلاقته المباشرة من الشخصيات والزمان والأحداث في الرواية.

كما يختلف وصف المكان في الرواية الجديدة عن الرواية التقليدية، فيُقدّم عن طريق الوصف النفسي، بحيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرّفاتها الخارجية، ويمكن أن نطلق عليه "الوصف الذهني" الذي تتميز به رواية تيار الوعي، ويقتصر فيه الروائي على الإشارات الخاطفة للأمكنة[2]

والحقيقة ونحن نحلل الفضاء المكاني في الرواية، وجدناه يلتقي مع الكثير من الجوانب النفسية لشخصيات الرواية، كما تصادفنا مع أغلب شخصيات هلابيل في تقاطعها الشبه كامل مع أمكنتها، وغالبا ما يُقدم الروائي على هدم أمكنته، إلا أننا لمسنا بقاءه متربعا على عرش ذاكرتهم مستجيبا لاستحضار اللحظة والذاكرة التي غالبا ما تحنّ إلى أمكنتها بشكل طارئ ومفاجئ.

(1) ينظر،آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 157.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 157.

أ -الأماكن المفتوحة:

-الساحل: سيدي فرج

أسس الروائي هذا المكان وفق بعده الجغرافي بحيث ورد ذكر تفاصيل ساحل سيدي فرج مع "سيباستيان دي لاكروا" وقد ساهم البعد الزمني التاريخي في توسيع دائرة المكان في الرواية، يقول الراوي مستذكرا «كنت سارحا في الساحل الذي تراءى لي قطعة من الجنة، بدا البحر أكثر زرقة والرمال حبات ثلج أو بساط قطن، تمنيت في سري أن تتجاهل الريح أمر الضابط بوتان وتُسيّر لوركان صوب تلك الشواطئ (...)لأدقق في تلك الحصون وأملأ عيني بمشهد مدينة الجزائر التي قيل لي أنها من النظافة ما يغني أي سائر عن الانتعال»[1]وقد طابق ذكر هذا المكان اسمه الحقيقي على خارطة الواقع، وقد قصد بذكره سحر الطبيعة الجزائرية التي فُتن بها كل من رآها.

ويعتبر ساحل "سيدي فرج" أحد أهم معالم الساحل الشمالي في الجزائر، ويقع جغرافيا غرب العاصمة الجزائرية وقد طابق ذكره في المرحلة التي تقرر فيها احتلال الجزائر من طرف فرنسا، وقد عرف عنه ذلك الوقت أنه أضخم أسطول بحري في شمال إفريقيا «سيدي فرج عبارة عن شبه جزيرة تمتد نحو البحر على مسافة 2 ميل بحري، ولا توجد به نتوءات وانكسارات كبيرة بالطبيعة الجغرافية لساحل سيدي فرج، ويوجد به حوضان كبيران أحدهما في الجهة الغربية الآخر في الجهة الشرقية، ويتميزان بمياههما العميقة القريبة من اليابسة التي تعطي إمكانية رسو السفن»[2]

كما وجدنا أن الروائي ذكر ساحل سيدي فرج وفق قاعدته التاريخية بكل حمولاتها الحقيقية التي حدثت فعلا في ذلك الوقت، والتي طالما ورد ذكرها على ألسنة المستعمرين كونه لؤلؤة الساحل الإفريقي.

---

(1) الرواية، ص133.

(2) بوذراع أحمد، الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830-دراسة عسكرية-، مجلة الدراسات التاريخية العسكرية، الجزائر، المجلد 04، (ع03) جويلية 2022، ص81.

-العوفية:

يعدّ هذا المكان معلما تاريخيا وشاهدا لأفضع وأول الجرائم التي قامت بها فرنسا في الجزائر، وتقع العوفية شرق وادي الحراش بالمنطقة المعروفة باسم المحمدية، وأبيدت بأمر من "الدوق دي رافيغو" في السابع من شهر أفريل سنة 1832، وقد تحدث عنها الروائي في القسم التاريخي من الرواية وسبق وأن قدمنا تفصيلا لتلك الواقعة الشنيعة حسب ما تقدمت به كتب التاريخ وشهادة المجاهدين الذين عاشوا وقائعها، وقد أقحم الروائي شخصية "أحمد بن شنعان" في سبب نشوب تلك الواقعة المؤلمة، باعتقاده أن سر الوديعة كان مع شيخها «فلم يكن رجاء بن شنعان من تعذيب شيخ العوفيين وقتله بعد أن حرض دي رافيغو على إبادة القبيلة جمعاء، إلا ليستأثر بها هو وطائفته من الوافدين وظنهم أن فيها مفتاح بعث صاحبهم الوافد»[1]

وبهذا تم حذف المعالم المكانية لخدمة غرض التخييل التاريخي في الرواية، وجعلها محفورة في ذاكرة كل جزائري وحتى يجعل من "هلابيل" رواية ذاكرة لن تنجح في مسح تفاصيل ماضيها نعيم سنوات ما بعد الاستقلال والحرية.

-الصحراء: "فضاء بن يعقوب والرابوني":

جسد فضاء "بن يعقوب" بالجلفة نموذج الصحراء القاحلة والتي حملت دلالات الموت والضياع والفراغ واللاحياة، في حين مثلت الرابوني تلك الصحراء المفعمة بالحياة، كما أن دلالة اسم الرابوني هو ماء الحنفية في الثقافة الفرنسية (Robinet)، وهنا دلالة أخرى على أن هذا المكان مفعم بالحياة والأمل، وهو ما دفع بسكان المنطقة بتسمية "الرابوني" بهذا الاسم.

(1) الرواية، ص147.

كما تميز سكان بن يعقوب بالقناعة والاستسلام لوضعهم، وفي هذا يقول السارد: «كانوا قانعين بواقعهم ولم تشكل فرقا عندهم أن تصل إليهم الحضارة أو أن تبقى قابعة في الجلفة المدينة »[1] وفي قوله أيضا «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 أعوام لم تسكنها غير الجرذان وبعض الكلاب الضالة، لم يكن لأحد منهم أن يفضل السكن في العمارات على السكن في الأحواش، وكأنهم كانوا يخشون أن يصيبهم التحضر على حين غرة»[2]

في حين ورد وصف فضاء "بن يعقوب" باعتبارها صحراء قاحلة لا تصلح للعيش، لا شيء ينبت فيها إلا التراب على عكس فضاء "الرابوني" التي جاءت عكس ذلك «لم تكن الرابوني مدينة ولا ضاحية، لم تكن قرية في الريف ولا واحة في الصحراء، كانت كل ذلك دون أن تكون أيا منها، هي صفعة لتحضر تحاول أن تلجه، وضرب على قفا الصحراء الطيبة، أبنية لا تجمعها هندسة تمنحها هوية ما (...) كنت وأنا أراها لأول مرة كأنني أرى نفسي في المرآة ترجمة إسمنتية لما أنا عليه، جسد بلا روح، هوية أشعر بها دون أن أقدر على إمساكها »[3] وهو موقف سجّلته شخصية "بوعلام" من الصحراء الجزائرية والتي بالرغم من جمال مناظرها وسحرها الطبيعي، إلا أنها لا تزال تعاني من التهميش مقارنة بالمدن الأخرى، كما لاعتياده العيش في العاصمة، جعله يضع الصحراء في موضع مقارنة، مما أسفر أخيرا وجود الكثير من النواقص في الصحراء الجزائرية.

(1) الرواية، ص72.
(2) المرجع نفسه، ص74.
(3) المرجع نفسه، ص83.

ب-الأماكن المغلقة:

-الرحم:

احتقن الرحم في الرواية بأفكار فنية فلسفية فكرية، فتعدّى المكان هنا ذلك الموضع الذي يعشش داخل الأنثى بوصفه جهازا داخليا تنمو فيه الأجنة في جوفه، ليصبح فضاءً كرس لدلالات النور والأمان رغم عتمته، فقد كان قدور يحن إلى موضعه الأول ويشتاق لأشهر قضاها فيه، وقد ورد ذكر الرحم في القرآن في مواضع كثيرة وانشطر معناه إلى قسمين، ;وأما في شطره الأول كونه جهازا عضويا يقول الله تعالى في كتابه الحكيم: ﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ [1]وقوله أيضا﴿ اللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَحْمِلُ كُلُّ أُنثَىٰ وَمَا تَغِيضُ الْأَرْحَامُ وَمَا تَزْدَادُ ۖ وَكُلُّ شَيْءٍ عِندَهُ بِمِقْدَارٍ﴾[2]

والثاني بوصفه مدلولا لصلة القرابة الواحدة كون شجرة العائلة تخرج من رحم واحد وقد وصف القرآن ذلك في قوله تعالى ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ ۚ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾[3]

ورغم اختلاف التعريف نسبيا إلا أن الرحم يبقى فضاء القرابة والأمان ومصدر القوة للإنسان، وهو نفس الوصف الضمني الذي أكد عليه قدور حين قال: «خروجي إلى الحياة لم يكن سهلا ولا برغبتي، وخروجي منها كان كذلك صعبا ورغما عني، وكما أحببت رحم أمي، أحببت أيضا تلك الحياة التي بدأت أعيشها منذ سنة»[4]

(1) آل عمران، الآية 06.
(2) الرعد، الآية 08.
(3) النساء، الآية 01.
(4) الرواية، ص14.

-البيت:

يعتبر هذا الفضاء مأوى الكائنات الحية، وملجأها ومظلة أمانها من قسوة الطبيعة وشرور العالم الخارجي فللطيور أوكارها وللمواشي حظيرتها وللنحل خليتها، ويشكل البيت كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية، فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نسكن داخل أنفسنا، وفي البيت ينطوي الإنسان على نفسه لأنه يشعره بالأمان والطمأنينة تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا ويتحول من شيء إلى رمز وفكرة[1]

وقد ظهرت عدة نماذج لمنازل مختلفة في الرواية وعلى رأسها دار البراني [*]، أو دار الغريب كان يقع في الجهة الشرقية من قرية بن يعقوب «يقع في زقاق ضيق تصطف على جانبيه منازل مبنية من الترنيت والطوب على شكل أحواش محاطة بأسوار تبين لي بعد استجواب الجيران أنه كان مهجورا من قبل، قال لي أحدهم أنهم يسمونه "دار البراني" لم يكن أحد يعلم سبب هذا الاسم »[2] وفي استجواب جرى بين محافظ الشرطة والشيخ النوي، أكد النوي أن دار البراني ملك لأحد الصالحين، «اسمه سيدي محمد مناد بن شريف، سليل عائلة من الأولياء الصالحين، انقطع نسله منذ أعوام حين توفى آخر أحفاده سيدي عيسى بن قويدر رضي الله عنهم أجمعين، كان الأجداد يكنونه بالبراني لأنه جاء مغتربا»[3]

وقد جسد هذا المكان المغلق دلالة أسطورية، بحيث ضم داخلة سر "هلابيل" فكان الكود السري للرواية وقمة الجبل الذي يمكننا من رؤية الهضبة، فبعد تمكن "قدور" وحبيبته

(1) ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2010، ص106.

(*) صفة متداولة في الثقافة الشعبية الجزائرية يطلق على الشخص الغريب عن العائلة أو الحي.

(2) الرواية، ص73.

(3) المرجع نفسه، ص77.

"نوى" من الوصول لدار البراني وأخذ المخطوط الذي كان بداخله، عمد الروائي على مسح هذا المكان وحرقه على يد طائفة الشيخ النوي.

لعب المكان دورا أساسيا في تأطير الأحداث في الرواية، إذ تعامل معه الروائي بخياله الواسع وأحاسيسه الجياشة، فتعاملت شخصيات الرواية مع فضاء البيت بإحساس خاص ورؤية مختلفة، وغالبا ما نجدها في حنين كبير إليه فوجدنا "حبوب ولد سليمة" يشتاق لأيام مخيمات السمارة ومنزله في تيندوف الذي كان أول منزل يكسبه والده.

-مقصورة المسجد

أشار الروائي في أكثر من موضع لهذا المكان المقدس المعروف بجامع كيتشاوة، فلم يمثل المسجد مكان للعبادة فحسب بل كان دالا ومرجعا تاريخيا مهما في الجزائر، وقد وصف الراوي تفاصيله الهندسية بقوله: «كانت المقصورة مفروشة بالزرابي، نقشت جدرانها بآيات من القرآن، ومزينة بفوانيس فضية وذهبية وما يشبه زمردات ضخمة مختلفة الألوان، وكان بجانب الأريكة التي جعل منها الكونت سريرا، صندوق من النحاس مرصع بالفضة والمرجان»[1]

يعتبر هذا الجامع من أشهر الجوامع التاريخية الجزائرية، بني في العهد العثماني سنة (1021هـ1612م) ويمثل تحفة معمارية تركية نادرة فريدة من نوعها وكان هذا البناء موجودا منذ القرن الرابع عشر وسمي بكتشاوة نسبة إلى السوق التي كانت تقام في الساحة المجاورة وكان الأتراك يطلقون عليها اسم سوق المعز [2] فلم تدم تلك التفاصيل الجميلة طويلا حتى جاء المستدمر الفرنسي وقضي على أجمل تحفة فنية عثمانية بالجزائر وحولها إلى كادرائية مسيحية وقد صور لنا الروائي مسح الفرنسيين لهذا المعلم الديني

(1) الرواية، ص137.

(2) ينظر، محمد حاج سعيد، مساجد القصبة في العهد العثماني "تاريخها،دورها، عمارتها"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الإسلامية، إشراف، أ.د عبد العزيز شهبي، جامعة الجزائر 1، 2015، ص 64.

المقدس «إلا أن سعادتي سرعان ما اضمحلت وأنا أرى الكونت يدخل وحرسه مسجد زاوية المرابو ويأمر بإجلائه وكامل الزاوية حتى يستقر فيه، وبالفعل قام قيادة أركانه في المسجد بعد أن نهبه الجند ودنسوه، كانت تلك سيدي الجنرال أولى جرائمنا في هذه الأرض لم تكن جريمة ضد الإنسان فيغفرها لنا ولكنها جريمة ضد الرب الذي يحيطنا جميعا»[1]

-السجن:

من المعروف عن السجن أنه مكان انتقال إجباري تنبذه الفطرة الإنسانية الراغبة دوما في الحرية والانتقال، كما يدل على العزلة عن العالم الخارجي والوحدة والوحشة والظلمة والقيد والحيد عن الحرية.

ساهم هذا الفضاء المغلق والمظلم في إعادة بناء شخصية "قدور" وانتشاله مجددا من ظلامه وضياعه وجهله الذي عانى منه سنوات طوال، يصرّح الراوي عن حالته وهو داخل السجن «لا أحد يعلم ما الذي جعله بعد اثنتي عشرة عاما من السجن يفكر في التعلم من جديد، حتى هو حين راودته الفكرة سخر من نفسه، لم يكن وقتها قارا على قراءة جملة دون أن يتلعثم، ولكنه كان يشعر بسحر الحروف، بقدرتها على أن تخترق الجدران، أن تقفز فوق أسوار السجن إلى حيث كانت أمه، كان يشعر بقدرتها على منحه عمرا آخر غير الذي ابتلعه السجن »[2] فكان السجن محفزا إيجابيا عمل على تغيير رؤية "قدور" للحياة فوجد في الحرف ضالته ونجح في التغلب على جهله وتسريع زمن مكوثه في السجن فلم يشعر بتلك السنوات التي قضاها بين جدرانه البالية.

كما انزاح السجن عن معناه الحقيقي المعروف عندما اعترف "قدور" عن راحته وسعادته الغامرة وهو يدخل السجن الانفرادي والذي لا يقل وحشة عن السجن العمومي، يقول في هذا: «ولكنني كنت أشعر في كل مرة أدخل الحبس الانفرادي بالراحة، أجدني

(1) الرواية، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص101.

مجبرا على التأمل، تأمل ما وصلت إليه(...) كنت أحاول أن أجد طريقة للفرار لا من السجن فلم يكن ثمة من طريقة، ولكن من نفسي، مما أصبحت عليه»[1]

أسس المكان في الرواية بروز عدة أبعاد من أمكنة نفسية إلى وجودية إلى تاريخية وأسطورية، فكان تأثير المكان قوي على السرد فوجدنا عدة أمكنة مختلفة إلا أن المكان المؤثر والمرجعي انحصر في فضاء دون آخر، كما وقفنا على حضور مكثف لعدم الاستقرار المكاني في الرواية، فلم يرس الروائي على مكان معين للاستقرار فيه، وغالبا ما نجده يخسف الأمكنة ويتعمد مسحها وفي أحيان أخرى ينتقل من مكان لآخر فمثلا وجدنا قدور يتحدث عن حياته التي قضاها متنقلا من مكان لآخر بسبب خيار والده في ذلك «لم يكن الأمر جديدا بالنسبة إليه ولا لعائلته التي اعتادت التنقل من منزل إلى منزل ومن شقة إلى أخرى، حتى لم يعد في العاصمة كلها مكان لم يسكنوا فيه، جعلهم بلقاسم كالبدو الرحل»[2]

وكان في فضاء الصحراء الذي وجدناه في اختلاف تام عن بقية الأماكن الأخرى السلطة في تقويض الخطاب الروائي، كما كان لشخصيات الفضاء الصحراوي نوع من الاختلاف على غرار بقية الفئات الأخرى من شخوص الرواية، فوجدناها في استئناس تام مع الفراغ وكأنها ترغب في تطهير ذاتها من أخطاء الأمكنة الأخرى، كما عبر هذا المكون السردي ولوح إلى فكرة جوهرية بنى على إثرها الروائي متخيله السردي، وذلك بجعل الصحراء مسقط الحقيقة وفيها يستطيع الإنسان اكتشاف ذاته وحل مشاكلهودليل ذلك في جعل سر هلابيل في فضاء "الرابوني" معتبرا بذلك الصحراء مهبط الأنبياء والمرسلين.

(1) الرواية، ص43.

(2) المرجع نفسه، ص99.

2 المرجعيات الفنية التراثية في الرواية:

تأسس نص "هلابيل" على العديد من المرجعيات كما سبقت الإشارة إليه، فاستلهم الكاتب من وقائع التاريخ والأيديولوجيا والأسطورة والدين، كما بنى مؤسسته السردية في النص ذاته على العودة للتراث والاستفادة من خصائصه الفنية، وهو ما شكّل المرجعية الفنية التراثية في البعض من زوايا الرواية.

وجاء في تعريف التراث أنه «كل ما خلّفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدّد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبل عصر النهضة من جهة ثانية »[1] فكل ذلك الزخم المعرفي الذي خلّفه السف للخلف والمتمثل في كل تلك الموروثات العربية من أدب وفن وتاريخ وعمران وعادات وتقاليد...، يعتبر مرجعا ذا صلة وثيقة بالهوية العربية، وهو ما وجدناه في الرواية التي استفادت من أسلوب الكتابة التراثية بشكل خاص.

1.2-التضمين الحكائي:

تعدّ هذه التقنية السردية أحد الخصائص التي تميّز بها السرد العربي القديم والذي يعتمد على التضمين الحكائي، والذي يحتوي على إطار عام للحكاية ومنه تتناسل بقية الحكايات الفرعية الأخرى، وتخضع الكثير من الحكايات السردية العربية إلى منطق التضمين السردي، فثمة حكاية إطارية تشكّل محور النص العام وبؤرة العملية السردية تتناسل منها عبر الخيط الحكائي مجموعة من الحكايات تتكون ضمن هذا الإطار، وتتفرّع هذه القصص إلى عشرات أخرى غيرها بصورة عنقود من الحكايات القصيرة التي يغذيها ذلك الإطار، ونلحظ ذلك بوضوح في نص ألف ليلة وليلة، حيث تتوالد الحكايات باستمرار مشكلة بنية سردية متداخلة[2]

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص47.

(2) ينظر، عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم البنية السسيو ثقافية والدراسات الجمالية، 2023/12/25، 15:00، https://www.startimes.com

إذ يمثل الإطار العام للرواية وعالم الكاتب الأول ومركز العملية السردية، ويتألف ذلك الإطار من مجموعة حكايات، ليأتي دور الشخصيات الموجودة في الرواية ويَحين دورها في السرد على اعتبارهم رُواة من المستوى الأول أيضا، ويتولى مسؤولية السرد في التضمين الحكائي، «راو من داخل الحكاية يحتل مستوى سردي غير المستويين الأول والثاني، ويوكل إليه القص راوٍ من داخل الحكاية بدءاً من المستوى الثاني، ومن أمثلة هذا القص حكايات "ألف ليلة وليلة" التي تعهد فيها شهرزاد بالسرد إلى راوٍ آخر»[1]

وعرّفه **مصطلح السرديات** لـ"محمد القاضي"،على أنه تقنية القص في القص ويدرج ضمن مستويات سردية: وهو مستوى وضعه جيرار جينيت (Genette) لدراسة النصوص السردية التي تتداخل فيها الحكايات ويتعدّد رواتها وتحتلّ المستوى الأول من السرد (السرد الابتدائي)، ويحتلّ المستوى الأول من السرد الحكاية التي تتضمّن غيرها من الحكايات دون أن تحويها أي حكاية، أما الحكايات داخل الحكاية فتقع في المستوى الثاني من السرد وما يليه، ويكون راوي المستوى الثاني على سبيل المثال شخصية من شخصيات المستوى الأول ، ويكون فعل السرد الذي ينشئ هذا الراوي حدثا من الأحداث المروية في هذا المستوى[2]

وقد صادفتنا نفس التقنية في الرواية وذلك باعتماد الروائي على تداخل الحكايات وتعدّد الرواة، ووجود حكاية أولى غير حاوية لبقية الحكايات ولكنه أبقى على التماسك بين الحكايات، وجعل بينهم نقطة اشتراك واحدة إلى آخر الرواية.

وبالعودة إلى نص هلابيل، تقاطعنا ونحن نفكك مستويات السرد في الرواية بأن الراوي الرئيسي (سمير قسيمي) عمد على تقسيم مهام الروي من خلال شخصيات الرواية فوجنا أن "هلابيل" تحوي عدة حكايات، واقتصرت الحكاية الأولى على الراويين "قدور"

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص328.

(2) المرجع نفسه، ص391.

و"نوى" والتمثلات الاجتماعية والرؤى الفكرية لذواتهما، وهي الحكاية التي تضمنت غيرها من الحكايات الباقية وجمعت أشلائها، ولكنه عمد على ربط هذا المستوى بزمن السرد في الرواية بالنظر إلى الحكايات التي تواترت مع نفس الزمن ووضع نقاط تلاقي بين كل منها، ونجد ذلك مع الراوي "بوعلام عباس" الذي سرد بعضا من أحداث الحكاية الأولى وانطلق على إثرها.

أما الحكاية الثانية كانت على لسان الرواي "سيباستيان دي لاكروا" وقصّه لمجريات التاريخ الجزائري خلال الفترة الاستعمارية وهنا دخول ثان لحكاية جديدة مختلفة عن سابقتها، إذ لم يسبق وأن أشار الراوي الأول عن أي مظهر من مظاهر التاريخ، وأخّر ظهوره إلى حين تجهيز الشخصية المتكفلة بروي هذا المستوى.

أما الحكاية الأخيرة فكانت من نصيب "خلقون بن مدا" الذي أفشى لنا سرّ "هلابيل" من خلال المخطوطات التي عمل "ديلاكروا" على ترجمتها، والتي حملت اسم راويها "خلقون بن مدا" ، كما جعله السارد الرئيسي للرواية يحمل العنوان المدرج تحت الفصل الثاني عشر والذي عُنون بـ: "عن ألواح خلقون"، وسفر البداية وسفر الخلق والتي استمرّ فيها الراوي بسرد الألواح المقدّسة لهلابيل.

قد تبدو الحكايات المدرجة داخل إطار النص السردي مختلفة عن سابقتها في ظاهرها؛ لكن سرعان ما يتضح الأمر من خلال اشتغال السارد على ربط الحبل السردي للحكايات السابقة الذكر، بقضية واحدة وهي القضية الأساس والتي كانت منارة الرواية والشمس التي تدور حولها بقية الأفلاك الأخرى، والمتمثلة في سر هلابيل المدفون والذي عمل الروائي بكل ما أوتي من طاقات سردية وإبداعية على إخراجها من حفرتها العميقة.

كما ضمّت محتويات الرواية (الفهرس)، مجموعة مختلفة من العناوين التي تميّزت بتنوّع عتباتها العنوانية، وهو ما ساعده مجددا على التنويع القصصي داخل المتن الروائي، بأسلوب التضمين الحكائي المُعتمد في جماليات السرد العربي القديم، وتضمين

حكاية داخل حكاية أخرى، وهو اجتهاد من الروائي على ملء الفراغ داخل مدوّنته، وإضفاء الحيوية السردية، كما يقوم هذا التداخل على زعزعة النظام الزمني، وبالتالي تأثر التسلسل المنطقي للسرد داخل الرواية.

2.2-التعجيب السردي في الرواية:

يعرّف العجيب في اللغة « بأنه التعجب وهو حالة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء، ولهذا قال الحكماء: العجب ما لا يعرف سببه»[1]

يعرّف مصطلح "العجائبي" على أنه الأدب الذي يخلق «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهر »[2]مما يجعل المتلقي تحت التأثير العجائبي بمعنى أنه يكون محاطا بالخيال لعدم تطابق المنطق العقلي بما يورده السرد العجائبي بكل حمولته الغربية والخيالية التي تتنافى مع الحقيقة التي وضعها الإنسان وفق منطقه وأبحاثه.

- **البعد العجائبي لشخصية البطل:**

اعتمد الكاتب على الاستعانة بالعجائبية وقد ظهرت منذ الصفحة الأولى من الرواية، ولكنها لم تكن واضحة المعنى، وذلك لزيادة انتباه القارئ وجعله متشبثا ومنتبها لما سترويه أحداث الرواية، لكننا تصادفنا بعودة الكاتب إلى أرضية الواقع وسرده لحياة البطل وحواراته، وهو ما أخّر ظهورها لحاجة في نفس الكاتب.

لكننا وبعد مضي أشواط طويلة من قراءة الرواية، توقفنا أخيرا عند عنصر التعجيب مجدّدا، وذلك في المرجعية الأسطورية، بحيث زج الروائي بالقارئ في واد مختلف تماما

(1) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2005، ص35.

(2) تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، (ط 1)1993، ص18

عن سابقه، مما سمح بظهور العجائبية في النص، وهو ما توقفنا عنده عند شخصية البطل الأسطورية (هلابيل) ، وشخصية البطل الموازية (قدور) وهو ما عمل على تحريك الأحداث العجيبة لهلابيل ولكن بطريقة بدت منطقية في أولها، حتى يجعل القارئ يتجهّز للمستوى العجائبي ويُحضّره نفسيا كي لا يُصاب بأية صدمة لما سيرويه لاحقا.

كما جعل الروائي "هلابيل" يتمتّع بمقوّمات عجائبية ، فهو النبي المغبور الذي دُفنت سيرته منذ قرون طويلة، لتعاود الظهور من جديد باتباعه أسلوب رواية الأسرار واكتشاف شخصياته للسر المخبوء في سراديب التاريخ الغابر، مع نموذج بشري حمل أحيانا سمة الأبطال الأسطوريين (قدور)، بجعله يطرح موضوع ذلك النبي المغبور فوق الطاولة، فانفتح الزمان في حديثه عنه إلى الأمد البعيد والذي صعب تحديده، إلا أنه مرجّح على أنه بدأ مع بداية الخلق وولادة أبناء سيدنا آدم عليه السلام.

أحاط الروائي بطله "هلابيل" بكثير من العناية السرية والرمزية التي قد لا يُنتبه لها في البداية، إذ استهل الكاتب الحديث عن البطل منذ الصفحة الأولى، وذلك في كتاب "خلقون بن مدا" في أحاديث الوافد بن عبّاد" وعند قوله أنه آت من الأرض، وأنه ينتظر لحظة الولادة الثانية، فلم تكن ولادته الأولى مشروعا ناجحا، يقول في هذا: «آت من الأرض/ يخدش الرحم/ ينتظر اللحظة/ كي يخرج من جسد الأنثى.. »[1] وما إلى ذلك من الدلالات التي مثلت الترددات الضوئية التي أنارت عتمة مدلول النص.

وإذا كان فعل الولادة لا يحظى باهتمام الكثيرين باعتباره أمرا عاديا ومتكرّرا، إلا أنه مع البطل يصبح الوضع مختلفا (...)، إذ يبدو بأن القاص لكي يزخرف معجزات حياة البطل، رغب في أن يحكي كيف تعرض الرجل العظيم أو المرأة العظيمة للخطر ساعة ميلاد الطفل، لتنقذ الطفل المعجز من أجل المصير الكبير الذي ينتظره »[2] وهو ما

(1) الرواية، ص09.

(2) نبيل حمدي، العجائبي في السرد العربي القديم، الوراق للنشر والتوزيع، (ط1)، 2012، ص189.

حدث مع "هلابيل" الذي تعسّرت ولادته وبقي معلّقا بين وتري السماء والأرض، يتحيّن لحظة النزول حتى يكشف سرّه على يد "الوافد بن عباد حين صرخ قائلا: «صرخ الوافد من جدران الرحم: سأقيل اللحظة من قاموس الوقت»[1]

وبهذا اعتبرت لحظة ولادة هذا الكائن العجيب فعلا خارقا وأمرا غير عاديا فظهر على أنه حامل لشعلة العجائبية بالنظر إلى الطريقة الإعجازية التي أُلقي بها إلى هذا العالم.

وقد أدى ظهور هذا البطل المثير للجدل إلى تحرير بقية الشخصيات التي كانت تعيش جهل معرفة الحقيقة المتعلقة بالبداية الأولى لأبناء هلابيل، في رغبة من الروائي لضمان انجذاب القارئ المستمر صوب محور القصة.

وهي خطة إبداعية محكمة وذلك باتجاه الروائي إلى مواضيع قد يتغافل عنها الإنسان العادي وهو نفس غرض عنوانها الذي حمل اسم نبي معلق بين وَتَرَيْ السّماء والأرض وحقق بذلك صدمة حقيقية للقارئ بإيهامه أنه ابن خطيئة وأنه لا يد له في كل ما يحدث وذلك بوضع تفسير أو بوضع سؤال كيف كانت البداية ومسار النهاية.

- **البعد العجائبي للفضاء المكاني:**

يكتسي هذا الجانب مجموعة من المقوّمات الخيالية والتي تكون من صنع الكاتب، وغالبا ما تتم هذه العملية وفق قاعدة أسطورية وخرافية، «وإن هذه الفضاءات العجائبية بوجه عام تتجسّد هنالك أي بعيدا عن الفضاءات المرجعية المركزية، وغالبا ما تكون متفردة وسط الخراب أب بعيدا عن العمران »[2]، بحيث يلجأ الكاتب إلى نسج مكونه السردي العجائبي في أماكن غير عادية ومختلفة عن المكان الواقعي المألوف.

(1) الرواية، ص09.

(2) نبيل حمدي، العجائبي في السرد العربي القديم، 297.

وأما عن الفضاء العجائبي للمكان في الرواية، فقد شمل الأماكن المفتوحة والمغلقة، وقد ورد ذكره على لسان "خلقون بن مدا" في "سفر البداية" يقول واصفا المكان: «كنا ثلاثة رابعنا الضياع، شدّنا التيه إلى ربعه، فرأيناه رملا لا ينتهي، وظمأ شق الشفاه وبقينا نسير لعلنا نلقى ركبنا أو تلقانا رواحلنا وقد هجّت بما عليها من ماء ومتاع»[1]

فلم يحدد الروائي المكان بالضبط بل أشار إليه وأمده بدلالات عجائبية تدل على أنها صحراء قاحلة بعيدة عن العمران والإنسان، وذلك بالنظر إلى وصفه للمكان وذكره للرمل والظمأ والتيه الذي واجهه خلقون ومريدوه.

كما يمكن اعتبار الصحراء فضاءً أسطوريا ومنها انطلقت بداية الإنسان فكانت المقام الثاني لأبناء هلابيل بعدما كانت البداية في الجنة–حسب الرواية–.

يشير "خلقون بن مدا" واصفا ذلك المكان العجيب في قوله: «وما زلنا نأمل ونسير حتى انقطع الرجاء فسقطنا صرعى ينظر بعضنا بعضا وكأنها نظرة وداع ثم أُطبقت جفوننا ونحن نحاولها، فأدركنا أنه الردى. وما هي إلا ساعة أو أقل حتى استيقظت ووجدتني في خضرة بين خرير وشجر»[2]

فانتقل المكان من الصحراء إلى الجنة، مشيرا على أن الصحراء جحيم وفردوس في الآن ذاته، وقد ورد ذكر الجنة في القرآن الكريم بأن فيها أنهارا وأشجار عظيمة كثيفة، يقول الله تعالى واصفا جنته: ﴿ مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ ﴾[3]

(1) الرواية، ص197.

(2) المرجع نفسه، ص197.

(3) سورة محمد، الآية15.

وهكذا جعلنا الروائي نتنقل في أمكنة عجيبة، إذ لم يُصرّح عن طبيعته، لينقلنا مجدّدا إلى مكان عجائبي آخر، بدا أنه مغلق وكل ما فيه مختلف، يقول على لسان "خلقون بن مدا": «لعل أصحاب الدار من الدراويش المعتزلة! ومازلت كذلك حتى وجدتني في بطحاء قد نفر الأخضر منها وعافتها الجنان، في وسطها قبران وثالث لم يكتمل، فقرأ على أحدهما "هذا قبر الصاحب الأول"، وعلى الآخر "هذا قبر الصاحب الثالث" »[1] ويبدو هذا الفضاء المغلق أشبه ببيت يحتوي على حجرة بها أضرحة لأشخاص مقدسين بعيد عن عالم.

وفي هذا الفضاء العجائبي استعصى عن العقل وضع تفسير للأمكنة المختارة، وخاصة بعد إعادة المشهد مع مكان غير معروف لديه «عدت أدراجي لا يسترني غير الخلاء (...) حين صحوت وجدتني بين صاحبيّ في ظلمة لا تصرفها شمس »[2] وبهذا جعلنا الروائي نتساءل عن الفضاء الذي كان يصفه "خلقون بن مدا" وجعل الراوي نفسه في موضع تساؤل عن المكان الذي هو فيه.

ويمكن الركون إلى أن الروائي اعتمد على توظيف السرد الفانتازي في بعض المقاطع من الرواية، وهو ما جعلها تأخذ طابع العجائبية في بعض المحطات.

(1) الرواية، ص199.

(2) المرجع نفسه، ص199.

3.2-الأساليب التراثية:

«يعتبر التراث واقعا ما يزال يمتد بيننا وجزءا أساسيا من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي»[1] فهو قاعدة فنية وركيزة إبداعية يلجأ إليها الكاتب المعاصر ليحتمي بها حتى يشعر بالدعم الفني وكذا لتمتين قاعدته في الكتابة، ويعد التراث رافدا معرفيا استند عليه الروائي واستلهم من مخزونه المتفرّد الشامل على الثقافة والهوية العربية والعادات والتقاليد والتاريخ والسير الشعبية وما إلى ذلك من الموروثات التراثية.

كما عرف العرب هذا الفن وأبدعوا فيه، وظهرت طبقات من كتاب الرسائل الأدبية والتي ظهرت على عدة أصناف منها ما كانت لطبقة الكتاب الأجلاء من الأمراء والوزراء، وطبقة كتاب دواوين الرسائل، وطبقة الكتاب الجوالين المتكسّبين، «وقد ظهر في القرن الرابع للهجرة طبقات من كبار الأدباء والكتاب كانوا نموذجا نادرا في البلاغة وصناعة الترسل(...)، ولعل في طليعة أولئك الأعلام: أبا الفضل ابن العميد، والصاحب ابن عباد، وأبا إسحاق الصابي، وأبا بكر الخوارزمي،وبديع الزمان الهمذاني، وأبا القاسم الإسكافي ...»[2] فأسهم هؤلاء وغيرهم في إثراء الجانب الأدبي وتنوع أشكاله.

توقفنا في هذه الرواية عند بعض الأساليب التي اعتمدها السارد ليحدد إطار أسلوب الكتابة لديه، «فانبنت تجربة التراث عن رغبة ملحة في البحث عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية ويحدّ من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية »[3]، وهذا ما فسّر تردد الأساليب التراثية في الرواية والذي كان على المستوى اللغوي بشكل واضح.

---

(1) جوادي هنية، المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش أنموذجا"، مذكرة لنيل درجة الماجيستير في الأدب العربي، تخصص الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2006-2007، ص134.

(2) غانم جواد رضا الحكم، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2011، ص150-151.

(3) جوادي هنية، المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش أنموذجا"، ص138.

واستفادت الرواية من الأنواع النثرية الأخرى، فوظف السارد فن الترسل واستوعب أدواته واستفاد من جمالياته، على أساس أن هذا النوع من الأدب يسعى «إلى إضاءة الحدث أو تقديمه مما تتضمنه أحيانا من قراءات ملزمة التنفيذ وهي بهذا تسهم أيضا في تأطير الحدث»[1] فأضاءت رسالة "بن شنعان" ورسالة "سيباستيان دي لاكروا" ظلمة عقدة الرواية التي تميّزت بضبابيتها في أول الأمر، وبعد توقفنا في هذا الفصل تحديدا، تسنّت لنا فرصة تحديد مسار الحدث الذي اتجه صوب المخطوط المقدّس.

تواترت الأساليب اللغوية في الرواية وظهرت في شكل مخطوطات ووصايا ورسائل، وظهرت أول رسالة في الرواية في **الفصل العاشر** المعنون **برسالتان**، الرسالة الأولى كانت لـ"أحمد بن شنعان" إلى شيخه "النوي"، وأُرّخت بتاريخ **12أفريل1832**، وقد كتبت الرسالة بصيغة أدبية بلاغية، أكّدت براعة الروائي وتمكنه من الاستغلال الجيد لأدوات الكتابة.

ورد في فاتحة رسالة "أحمد بن شنعان إلى شيخه": **«تعلم أصلحك الله وبعثه فيك، أنني لم أبخل جهدا لنصرة طريقتنا منذ أن لثمني علمك الشريف وأعدتني إلى جادة الصواب، فكنت لك السهم والحراب، تصيب بهما من شئت من أعداء الطريق القويم »**[2] فاستهلت الرسالة بدعاء المرسل إلى المرسل إليه، وهي عادة عرفها الأدباء العرب في ترسّلاتهم، «وقد تكون بالثناء والدعوة إلى المواصلة إعجابا بشخصية المرسل إليه، وتقديرا لوفائه(...)»[3] ومن بين الرسائل الإخوانية التي جاءت في الدعاء والثناء للمرسل إليه،

(1) وداد طه، الرسائل في الرواية هروب من مأزق الأنا أم مأزق السرد، 04-03-2021، سا 22:00، https://arabicpost.net .

(2) الرواية، ص143.

(3)غانم جواد رضا الحكم، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة، ص292.

رسالة الوزير أبي محمد المهلبي إلى صديقة أبي الفضل العباس بن الحسين، يقول فيها:
بسم الله الرحمن الرحيم إني –حفظكَ الله– وحفظني لك، وأمتعك بي وأمتعني بكَ [1]

فاعتمد الروائي على هذه الخاصية النثرية التراثية، والتي عهدها أدباؤنا قديما، معتبرا إياها مرجعا تراثيا يمكن استثماره في الرسالة، بالرغم من أنها لم تتوفر على كل الشروط التي اعتمدها الأدباء العرب في أساليبهم، إلا أن الروائي حاول تقديم نموذج مشابه نسبيا لها، وقد أظهر بن شنعان قدرته اللغوية في الكتابة مركزا على القيمة الجمالية والمزايا الفنية.

وأما على مستوى الموضوع، فكانت رسالة تواصلية لم يتحدّد موضوعها ولم يظهر بشكل كلي، نظرا لتوفرها على عيّنة من الموضوعات، منها ما كانت تخص موضوع التاريخ الجزائري ومساومات "بن شنعان" للدوق "دي رافيغو" من أجل إرضاء شيخه والحصول على العوفية، وكذا تحذيره منه ومن مطالباته المستمرة لدفع المال، وتهديداته بالقتل إذا لم يف بدينه له، كما كشف له سر "دي لاكروا" ولتهريبه للجنود الفرنسيين، وكذا ذكره لبعض الأماكن والشخصيات.

وكان المرسل والمرسل إليه في الرسالة جزءا من الحدث، فهما من أقدما على أكبر مجزرة تاريخية في الجزائر، وكانا سببا في مقتل آلاف الأبرياء في العوفية، نتيجة بيعهما لها من أجل أغراض شخصية والحصول على أمانة صاحبهم المقدّس "هلابيل"، وهكذا حددت الرسالة هدفها الضمني وفضحت سر بن شنعان وشيخه ورغبتهما في نهب مخطوط تراثي مقدس، وكانت بأسلوب مباشر واضح المعالم والمطالب.

أما الرسالة الثانية الواردة في الرواية، كانت من طرف "التلي بلكحل" إلى "سيباستان دي لاكروا" واستهلت بالاعتذار، وتميزت بالوضوح والبعد عن التغريب واللغة الرمزية، وذلك لقدرات المرسل المتواضعة في الكتابة باللغة الفرنسية، ومما ورد في

(1) ينظر، غانم جواد رضا الحكم، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة، ص292.

رسالته: **«أبدأ بالاعتذار أولا على أسلوبي الذي لن يكون منمقا نتيجة اطلاعي البسيط على اللغة الفرنسية، مع علمي بمعرفتك بلغتنا العربية وغيرها، ولكنني أردت احتراما أن أراسلك بلغتك الأم حرصا على مودّت، وتعبيرا على احترامي لشخصك»**[1]

والاعتذار أحد الأغراض والمقاصد التي تناولتها الرسائل الإخوانية، وذلك لسل السخيمة والأضغان من القلوب أو لتبرير فعلة كانت سببا للعتب أو اللوم أو القطيعة [2] كما عُرف الاعتذار «في الأغراض الشعرية القديمة التي عرفها تراث الأدب العربي، ثم شاع استخدامه في النثر الفني، ولا سيما في المكاتبات الإخوانية »[3]فهو أسلوب أخلاقي يلجأ إليه المرسِل كنوع من اللباقة في التعامل، وقد اعتذر "التلي بلكحل" في رسالته على قلة درايته، وركاكة أسلوبه في اللغة الفرنسية.

وحققت الرسالتين التكافؤ الموضوعي مقارنة مع المتن الروائي نفسه، بحيث كانت لهما صلة مباشرة لأحداث التاريخ من جهة، ومن جهة أخرى لتحديد مسار "هلابيل" الذي حاول الروائي تأخيره حتى ظهور الرسالة، مع الإبقاء على الاختلاف الزمني للرواية وللرسالة، بحيث حُدد الإطار الزمني في الرواية سنة (2002)، في حين تحدد الزمن في الرسالة الأولى سنة (1832)، وفي الثانية (1844)، وهي حاجة فرضها التسلسل المنطقي للزمن وللحدث في الرواية.

وبهذا وتأسيسا على ما سبق ذكره، يمكن الركون إلى أن الروائي اعتمد على المرجع الفني الحداثي والتراثي، وذلك على مستوى الشكل الفني، وهو ما جعل المدونة ترسم حدودها السردية وتقع بين مطرقة التجريب، وسندان التراث العربي القديم، وهو ما صنع فُرادتها نظرا لتقنيات الكتابة المعتمدة فيها.

(1) الرواية، ص146.

(2) ينظر، غانم جواد رضا الحكم، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة، ص289.

(3) غانم جواد رضا الحكم، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة، ص288.

خـاتـمة

في ختام هذا البحث الذي هدف إلى كشف مرجعيات رواية هلابيل، وبعد إتمام عملية القراءة والتحليل، تم رصد جملة من النتائج أهمها:

- يعتبر مفهوم المرجعية من المفاهيم التي طالتها الانتقادات، فلا وجود لتعريف مُتفق عليه من قبل الدارسين لهذا المصطلح، مما قد يعترض الباحث في تأصيل المفهوم لمصطلح المرجعية، إشكالية التداخل المصطلحي أو تعدّد المصطلح.
- تتعدد مصطلحات المرجعية في التخصّصات المعرفية الأخرى، فالمرجع في الميدان اللساني يختلف نوعا ما عن الميدان الأدبي وكذا المعجمي وحتى الرياضي.
- تعتبر المرجعية عُصارة تفكير الكاتب وأرضيته المعرفية، وهي الركيزة الأساسية والمادة الخام للكتابة الإبداعية، وغالبا ما يتم اعتمادها كلبنة أساسية في صناعة الإبداع الأدبي، كونها تجعل النص ثرّيا ومختلف المشارب والاتجاهات، فهي عامل لتنوع الخطابات والموضوعات في المتن الروائي.
- تحقق ظهور المرجعيات في الرواية وبأشكال مختلفة، فحملت كل منها نسقا فكريا وثقافيا مختلفا، وهو ما دعم الرواية وأمدها بدلالات مختلفة أيضا.
- يعتبر الجنس الروائي أكثر الأنواع الإبداعية استحضارا وارتكازا على الأنساق الفكرية والأيديولوجية.
- إن مسألة الموت والحياة و الحرية والجبرية من أهم القضايا التي طرحها الإنسان منذ القدم وحتى الآن، فوجد الروائي ضالته في الكتابة وعمل جاهدا على ترجمة المفاهيم المجردة التي تتميّز بجفافها وغموضها، وقام بوضعها ضمن قالب فني جمالي إبداعي.

- اعتمد الروائي على خلخلة النظام التاريخي الصارم، وذلك من خلال شحن التاريخ الجزائري بتقنيات فنية، فعمد على تخييل الوقائع والشخصيات التاريخية، وهذا ما دعم كثيرا الجانب الجمالي والفني في الرواية.
- أكّدت المرجعية التاريخية في الرواية على أنها خيار سردي، نظرا لتغييره للكثير من مجريات التاريخ حتى يتم دمج السابق (التاريخ) باللاحق (الأسطورة).
- إن عودة الروائي للماضي واستعادة أحداثه المتأرجحة بين الواقعية والخيالية، ما هو إلا سعي منه لمحاكاة الواقع التاريخي، مع الانتصار للجانب الجمالي والفني في السرد.
- في سياق الحرص على البحث عن كشف البنى الفنية من خلال تداخل المرجعيات وتناحرها أحيانا، جعل السارد مدونته تصنع فُرادتها وتحقق استثناءً روائيا مختلفا، بحيث استغل الروائي المرجعيات وعمل على بنائها بشكل تصاعدي مرتب، مع إعطاء الأولوية للأسطورة والتاريخ.
- كان لانسجام الأسطورة والتصوّف حضورا مغايرا ومختلفا خدم الجانب الجمالي في العديد من زوايا النص، فحققت هذه الخاصية سمة المغايرة التي جعلت نقطة النهاية محور تلاق مع بعضهما، وكأنهما يقومان بتقديم البديل السردي في كل موقف شعرنا فيه بانتهاء الحبكة الروائية، ولكن ما إن انتابنا ذلك الشعور إلا ونجد البديل لاحتضانها وإخراجها من مأزقها الذي تورطت فيه وهو ما توقفنا عنده ونحن نغوص ونحفر مضمرات النص في اكتشاف للعوالم الخفية في الرواية.
- اشتغل "سمير قسيمي" كثيرا على مزج الواقع بالخيال، وهو ما جسّدته الشخصيات والأمكنة، والأزمنة، بدءاً بعنوان الرواية الذي فتح شهية القارئ وجعله يغوص داخله ليكتشف سره الذي جرّ معه مواضيع وقضايا إنسانية مختلفة.

- إن لجوء الروائي للمرجعية الدينية والصوفية من خلال تواتر المصطلحات الصوفية، هدفه دعم الجانب الأسطوري بالتصوّف، كون أسطورة "هلابيل" وولادة أول إنسان في الكون، جاء وفق ما تواترته الكتب السماوية بما عرف بقصة سيدنا آدم عليه السلام.
- استعان الروائي بتمثيل سردي خاص في عرضه لقضايا إنسانية سياسية فكرية وجودية أسطورية، ظلت غائرة باحثة عن المجهول في أعماقها أسرار وملفات محظورة لا يمكن فتحها من جديد إلى حين وقت تأسيس مشروع رواية "هلابيل"ومجيء أبطالها ونجاحهم في كشف مستور هلابيل ومحاولة إنزاله من بين السماوات والأرض.
- تمكنا من خلال مستويات البناء الفني في الرواية استخراج مجموعة من القيم المختلفة والمتضاربة في كثير من الأحيان، فعلى مستوى الزمان وجدنا أنه زمان ساكن يرفض التحرك والدينامية وهو ما أثبتته حوارات الشخصيات في تعاملها مع الزمن الذي بقي رهينة سر المخطوط.
- أما في ما يخص الفضاء المكاني فوجدنا محورين دارت حولهما فكرة الكاتب المنشطرة إلى مرميين، الأول فضاء الصحراء الذي مثل الفساد والظلم والقهر واللاإنتماء والتخلف والموت، ومن جهة موازية مثل مصدر الحياة وبؤرة الحقيقة، ومن جهة أخرى ثالثة أسس المكان المغلق معاني القوة والالتفات للذات وإعادة برمجتها، والتفكير الإيجابي والعزلة بالإضافة إلى بعض الأماكن الأخرى التي لم تحدد قيمتها الفنية إلا بوصفها فضاءً تدور فيه الأحداث الروائية، أما فضاء المدينة فكان مجرد معبر لتنقل الشخصيات إلى فضاء الصحراء.
- أما الشخصيات في الرواية فصورت على أنها شخصيات مسخة لمجتمع حائل لم يجد سبيلا للوصول إلى حقيقته المطلقة، شخصيات في صراع دائم بين الخير

والشر، والإشكال المستمر واللا منقطع لدى الإنسان في فهم الحياة وفهم نفسه، وأن الإنسان قد يُخلط إلى حد التشويش بين الخير والشر وعلى أساس هذا الطارئ الوجودي؛ راح الروائي يستلهم من أول حكاية بدأت في الوجود البشري، الحكاية الأكثر شهرة على الإطلاق وأول ما قصه الله تعالى من القصص في كتابه الحكيم.

- أكد الروائي أخيرا من خلال تقنيته في المزج بين الواقع والمتخيل أن ما يمكن أن نعيشه هو الواقع ومالا يمكن أن نعيشه ويُفترض أن نعيشه هو الخيال، هذا المزج الذي صنع الرواية وهو ما فسر سبب كتابتها وهي طريقة فنية للقول أن التاريخ الذي لا نعرفه لا يجب أن نؤمن به بيقين وأن كل المسائل لابد وأن نتعامل معها ببعض الشك، وأن كلما يدور في الكون يمكن النظر إليه بطريقة معينة أو حتى التشكيك فيه وتكذيبه على سبيل إعمال العقل وتفسير ما يجب تفسيره، فما لم يتم اكتشافه في الحياة هو موجود، ينتظر فقط تلك اللحظة التي تجعله ظاهرا للعقول.
- يمكن الركون إلى أن رواية هلابيل رواية تجريبية أبقت على ملامح التقليد في بعض المواضع وخاصة على مستوى الشكل الفني، وذلك من أجل تقديم خطاب فني هادف مستوعب لكل المرجعيات.

*****تمت بحمد الله*****

قائمة المصادر

والمراجع

❖ **القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع).**

❖ **الكتاب المقدس، العهد القديم والجديد.**

أولا: المصادر:

1 الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ترتيب ومراجعة: داود سلوم وآخرون، (ط1) مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت/لبنان، 2004 م.

2 أبي نصر إسماعيل بن حماد الجواهري، الصحاح، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، 2009.

3 محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، (دس).

4 أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تح: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (دط)، (دس).

5 تمير قسيمي، رواية هلابيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2013.

6 عبد الرحمان بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، مر: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2001، (ج1).

7 مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تح: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د ط)، (د س).

8 محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت لبنان (د ط)، 1986، مادة (أرخ).

ثانيا: المراجع:

أ -**بالعربية:**

1 أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصريّة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)،1956.

2 أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2009.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، (دب)،(ط3)،(دس).

4 أدونيس، فاتحة لنهايات القرن "بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، (ط1)، 1980.

5 أنيس منصور، مقالات عن الوجودية، دار نهضة مصر، الجيزة، مصر، (ط 9)، 2010.

6 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2009.

7 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط2)، 2015.

8 برهان شاوي، وهم الحرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2012.

9 -بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، (ط1)، 2001.

10 بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تق: محمد طرشونة، المغاربية للنشر والإشهار، (ط 1)، 1999.

11 بن تومي اليامين، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، الرباط، (ط1)، 2011.

12 بوطاجين السعيد، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2019.

13 -جابر عصفور، رؤى العالم "عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2008.

14 -جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتي في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، (ط 2)، 2009.

15 -جمال قنان، العلاقات الجزائرية الفرنسية 1790-1830، منشورات متحف المجاهد وزارة المجاهدين، الرويبة، الجزائر،2005.

16 -جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر، الوجود والموجود، دار التنوير، (د ط)، 2009.

17 -جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر، عمان، الأردن، (ط1)، 2001.

18 -جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: د/صالح جواد الكاظم، (د.ب) ط 2، 1986.

19 -جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1982.

20 -حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، سوريا، (ط 1)، 2001.

21 -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط 1)، 1990.

22 -حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث "دراسة تطبيقية"، دار العلم والإيمان، (د ب)، ط 2، 2010.

23 -21- حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، تح: محمد العربي الزبيري، تصدير، عبد العزيز بوتفليقة، منشورات ANEP،الرغاية، الجزائر، (د ط)، 2005.

24 زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، (د ط)، (د س).

25 محمد سعيد العشماوي، تاريخ الوجودية في الفكر البشري، دار الوطن العربي، بيروت، لبنان، (ط3)، 1984.

26 سعد الله أبو القاسم ، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، "بداية الاحتلال"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط3)، 1982.

27 سعيد ناشيد، التداوي بالفلسفة، دار التنوير، تونس، (ط1)، 2018.

28 سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

29 سعيد يقطين، انفتاح النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط 2)، 2001.

30 رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، (ط1)، بيروت لبنان، 1999.

31 سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، (ط 1)، 1997

32 –صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، شركة الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

33 ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2005.

34 عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، دار المعارف، (ط 1)، (د.ت).

35 عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 2008،

36 ـعبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائ ي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، (دب)، (ط1)، 2013.

37 ـعبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، بيروت، لبنان، (ط3)، 1973.

38 –عبد الرحمن حن حبنكة الميداني، كواشف زيوف في المذاهب الفكرية المعاصرة، دار القلم، دمشق، سوريا، (ط2)، 1991.

39 ـعبد العزيز شهبي، الزوايا والصوفية والعزابة والاحتلال الفرنسي في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، (د ط)، 2007.

40 ـعبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي "السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية "، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط 1)، 2010.

41 ـعبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط.1)، 2011.

42 ـعبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي.

43 ـعبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2019.

44 ـعبد الله العروي، مفهوم التاريخ الألفاظ والمذاهب–المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

45 ـعبد المتعال محمد الجبري، الاستشراق وجه الاستعمار الفكري، مكتبة وهبة، القاهرة ، 1997.

46 ـعبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (ط 2)، 2010.

47 -عثماني الميلودي، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، الشركة الجزائرية السورية، دمشق، سورية، (ط1)، 2013.

48 -علي حرب، لعبة المعنى، فصول في نقد الإنسان، دار مدارك، الطبعة الأولى، 2012.

49 -عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط1)،1997.

50 -عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر، 1830-1962، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (ط 2)، 2005.

51 -غالب بن علي عواجي، المذاهب الفكرية المعاصرة، المكتبة العصرية الذهبية، جدة، الرياض، (ط1)، (ج1)، 2006.

52 -غانم جواد رضا الحكم، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط1)، 2011.

53 -فاضل ثامر، التأريخي والسردي في الرواية العربية، دار ابن النديم للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2018.

54 -فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، (ط 2)، 2001، ص 88.

55 -كاظم الحجاج، المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، (ط1)،2002.

56 -مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، الظاهر، (ط1)، 2003.

57 -محمد الأمين بحري، الأسطوري، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2018.

58 -محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، (ط 1)، 2003.

59 محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2010.

60 محمد حسن هيكل، الإيمان والمعرفة والفلسفة، مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 2012.

61 محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، 1991.

62 محمد شرقاوي، الاستشراق وتشكيل نظرة الغرب للإسلام، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر، (ط.1)، 2016.

63 محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (ط4)، 2007.

64 محمد عزام، التلقي والتأويل "بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، (ط 1)، 2007.

65 محمد عيساوي ونبيل شيخي، الجرائم الفرنسية في الجزائر أثناء الحكم العسكري 1830-1871، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2011.

66 محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

67 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط1)، 1985.

68 مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية ، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، الظاهر، (ط1)، 2003.

69 مذكرات أحمد باي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2)، 1981.

70 مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، (ط1)، 1991.

71 مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، (ط1)، 2005.

72 نادية بوشقرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (د.ط)، 2011.

73 نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار العالم العربي، القاهرة . مصر، (دط)، (د س).

74 نبيل حمدي، العجائبي في السرد العربي القديم، الوراق للنشر والتوزيع، (ط 1)، 2012.

75 نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2014.

76 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (دط)، 2006.

77 يوسف عطا الطريفي، الوافي في قواعد الصرف العربي، دار الأهلية، عمان الأردن، (ط1)، 2010.

ب-بالأجنبية:

1- Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux , une fête pour l'œil, réunion des musées nationaux ,bibliothèque publique san d'evry,1998

2-Christine ferret, Eugène Delacroix et l'Afrique du nord, le blog gallica, la bibliothèque numérique de la bnf et de ses partenaires,11/10/2022.

3-Dictionnaire historique. Thématique et technique des littératures. (nouvelle éditionaugmentée). Ed Albin michel. Paris. 2001.

نقلا عن عبد الرحمان التمارة، مرجعيات باء النص الروائي.

4-Dictionnaire des genres et notions littéraires (Nouvel edition augmentée) paris , 2001 .

المترجمة:

1 -آلان روب جيرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.س).

2 -أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، (ط 2)، 2001، المجلد 1.

3 -بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر:محمد برادة، حان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، (ط 1)، 2001.

4 -تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، (ط1)1993.

5 -تودوروف وآخرون، تر: عبد القادر قنيني، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، إفريقيا الشرق، (د ط)، المغرب، 2000.

6 -جان بول سارتر، الوجود والعدم، تر عبد الرحمن بدوي، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 1966.

7 -جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفنى، دار المصرية، مصرن القاهرة (ط1)، 1964.

8 -جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: د/صالح جواد الكاظم، (د.ب) ط2، 1986.

9 -جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1982.

10 -سيغموند فرويد، الكبت تحليل نفسي، تر: علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.س).

11 –سيغموند فرويد، معالم التحليل النفسي، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، لبنان، (ط5)،(د س).

12 –سيمون بيفاير، مذكرات أو لمحة تاريخية عن الجزائر، تر: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1974.

13 –فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، (ط 1)، 2013.

14 –موريس كرانستون، سارتر بين الفلسفة والأدب، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، (د.س)

15 –ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، تر: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2015.

16 –نيقولاي بيرديائف، العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط) 1960.

17 –يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر:أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، دمشق، (ط1)، 2011.

ثالثا: المجلات والدوريات والملتقيات:

1 –إبراهيم بن محمد أبو طالب، تعدد الراوي في رواية "مملكة الجواري" لمحمد الغربي عمران، 2–مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، (م 3) (ع9)، 2022/09/01.

2 –بغداد خلوفي، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، مطبوعة أكاديمية موجهة إلى طلبة الثانية ليسانس تخصص تاريخ عام، المركز الجامعي، نور البشير، البيض، الجزائر، الموسم الجامعي2015–2016.

3 -بوشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة التبيين، (د،ب)، ع11، 1أبريل1997.

4 -بوذراع أحمد، الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830-دراسة عسكرية-، مجلة الدراسات التاريخية العسكرية، الجزائر، المجلد 04، (ع03) جويلية 2022.

5 -حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، (مج 23)، (ع 2)، 2007، ص02.

6 -حصاد عبد الصمد، مشاريع الاحتلال الفرنسي للجزائر 1782-1829، مجلة متون، مخبر الدراسات المتوسطية عبر العصور، تاريخ النشر 2021/09/15، ع03، م13، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر

7 -خليفة بولفعة، سيمياء الفضاء في رواية الصحراء عند إبراهيم الكوني، الملتقى الدولي لسيمياء النص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، قسم الآداب واللغة العربية، أكتوبر، 2013.

8 - زكريا بوشارب، المرجعيات الجمالية للمصطلحات النقدية، مجلة اللغة العربية، (ع43)، 2019.

9 -سلسة عندما نطق السراة، الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين، (ط1)، 2005.

10 عمر عاشور، المفارقات الزمنية في رواية "متاهات أنثوية"، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة "الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري، بوزريعة، الجزائر، (مج 13)، (ع 02)، 2022/01/31.

11 لغليطي محمد، مجلة المتحف، ذكرى استرجاع السيادة الوطنية، ثمرة تضحيات السلف، ووديعة يصونها الخلف، مجلة سداسية عسكرية تاريخية، (ع 09) جويلية 2019.

12 مصطفى علوش، الوجودية في الميزان، مجلة رسالة الإمام، كلية علوم الدين، جامعة الأزهر، إصدار المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، (ع4)، أغسطس 1985

13 مليكة مذكور، التصوف في الجزائر دراسة اجتماعية لبعض ظواهر الاعتدال والتطرف وطرق معالجتها، جامعة حسيبة بن بوعلي، مجلة أنثروبولوجية الأديان، (م16)، (ع02)، 2020/06/15.

14 نجلاء علي الصادق المقطوف، التوظيف الجمالي للفن الإسلامي في لوحات المستشرقين المعاصرين، مجلة كلية العلوم والفنون، جامعة مصراتة، ليبيا، (المجلد4)، (ع8)، 2019.

15 محمد بن مرزوقة، الرواية التأصيل.التأريخ، مراجعة بين المفهوم الأنواع والخصائص، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، (المجلد 2)، (ع3)، جانفي 2014.

16 حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، (مج 23)، (ع 2)، 2007.

17 نواف أبو ساري، الرواية التاريخية جنس أدبي جديد في الأدب العربي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (ع 23)، جوان 2005.

18 منى طلبة، تجليات الذات على مرآة الكتابة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السابع عشر، العدد(01).

رابعا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

1 جوادي هنية، المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش أنموذجا"، مذكرة لنيل درجة الماجيستير في الأدب العربي، تخصص الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2006-2007.

2 -محمد حاج سعيد، مساجد القصبة في العهد العثماني "تاريخها،دورها، عمارتها"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الإسلامية، إشراف، أ.د عبد العزيز شهبي، جامعة الجزائر 1، 2015.

3 -محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجيستير، إشراف الدكتور: موسى رزقة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2016/1437.

خامسا:المعاجم والقواميس:

1 إبراهيم مصطفى ، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، (د ط)، (د ت).

2 –

3 –ألجيرالد ألدبرنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، المجلس الأعلى للثقافة. مصر (ط1)، 2003.

4 –أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء، القاهرة/ مصر، (دط)، 2000.

5 –جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982، ج 2.

6 –رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

7 –رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، (ط 1)، بيروت لبنان، 1999.

8 –محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار الفارابي، لبنان، (ط 1)، 2010.

سادسا:المواقع الإلكترونية وتاريخ المراجعة:

1– أسطورة المعنى في أعمال كارل يونغ، 2019/10/27، https://azema.org/

2– خولة مرتضوي، البقرة المقدّسة بين الطقس والأسطورة، 2018/12/11، https://arrabiaa.net

3- رامي أبو شهاب، بورتريه في مفهوم الرواية الجديدة، موقع القدس العربي،2018/12/27، https://www.alquds.co.uk/

4- عبد الرحمان الجوهري، أوجين ديلاكروا والمغرب العربي، مجلة القافلة، السعودية، 2018/01/14، 12:38، https://www.alarabiya.net/qafilah

5- وداد طه، الرسائل في الرواية هروب من مأزق الأنا أم مأزق السرد، 04-03-2021، سا22:00، https://arabicpost.net

6- عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم البنية السسيوثقافية والدراسات الجمالية، 2023/12/25، 15:00، https://www.startimes.com

7- رامي أبو شهاب، بورتريه في مفهوم الرواية الجديدة، موقع القدس العربي،2018/12/27https://www.alquds.co.uk

8- محمد بصري، حدود الأسطرة في الخطاب الصوفي، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 07مارس2017.

https://www.mominoun.com

9- أسطورة المعنى في أعمال كارل يونغ، 2019/10/27، https://azema.org/

10- خولة مرتضوي، البقرة المقدّسة بين الطقس والأسطورة، 2018/12/11،

11- حسام الدين إسلام، مسجد "كتشاوة" شاهد عثماني على جرائم فرنسا بالجزائر، 2023/11/17، 11:00، https://www.aa.com.tr/ar

12- محمد الأمين بحري، أقلام سيلا، قناة الجزائر الدولية، 2022/03/26https://youtu.be/wNbuAf04kjI

13- حسام الدين إسلام، مسجد "كتشاوة" شاهد عثماني على جرائم فرنسا بالجزائر، 2023/11/17، 11:00 https://www.aa.com.tr/ar

14- عبد الرحمان الجوهري، أوجين ديلاكروا والمغرب العربي، مجلة القافلة، السعودية، 2018/01/14 ، 12:38، https://www.alarabiya.net/qafilah

15-Israeli troops target worshippers in Al Aqsa Mosque attack, scores.injured 2023-01-20, 18:00 https://web.archive.org/web/20220416140613/https://www.trtworld.com/middle-east/israeli-troops-target-worshippers-in-al-aqsa-mosque-attack-scores-injured-56375

16 -GALLICA, LA BIBLIOTHÈQUE NUMÈRIQUE DE LA BNF ET DE SES PARTENAIRES,11/10/2022, http://gallica.bnf.fr/blog/11102022/eugene-delacroix-et-lafrique-du-nord

17عقدةالأبhttps://www.aljazeera.net/encyclopedia/2018/7/19/%D9%85%D8%A7-%D8%B9%D9%82%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%A8

بتاريخ:2018/07/19. 17:34

الفهـــــــــــــرس

الموضوع	الصّفحة
شكر و عرفان	/
إهداء	/
مقدّمة	أ-هـ
مدخل: في مفهوم المرجعية والمرجعية الرّوائية	
1-المرجعية: ضبط مفاهيمي	2
1.1-المرجعية لغة	2
2.1- المرجعية اصطلاحا	6
3-بين المرجع والمرجعية	10
4-الرواية وإشكالية المرجعية	13
الفصل الأول: المرجعية الفكرية في رواية هلابيل	
1 نشأة الفلسفة الوجودية	26
2 أنواع الفلسفة الوجودية وأبرز روادها	30
3 تجليات الفلسفة الوجودية في الرواية	37
3.1-الموت الوجودي وسيكولوجية الرجل الزومبي	38
2.3-الشخصية الروائية بين حرية الاختيار وجبرية الاضطرار	46

الفصل الثّاني: المرجعية التاريخية في رواية هلابيل	
1-مفهوم التاريخ	58
1.1 -التاريخ لغة	58
2.1 -التاريخ اصطلاحا	59
2 -علاقة الرواية بالتاريخ	61
1.2 -حضور التاريخ في الرواية الغربية	64
2.2 -الرواية العربية والتاريخ	66
3 تجليات المرجعية التاريخية في رواية هلابيل	72
1.3 -الحدث التاريخي بين الواقع والتخييل	74
2.3 -توظيف الشخصيات التاريخية	85
3-2-1 الشخصيات المرجعية	87
3-2-2 الشخصيات التاريخية المتخيلة	97
4 البعد الجمالي للتاريخ	105
الفصل الثّالث: المرجعية الأسطورية والدينية في رواية هلابيل	
أولا: تمظهرات الأسطورة في الرواية	111
1-ماهية الأسطورة (لغة-اصطلاحا)	111

2-رحلة البدء بين الأسطورة والدين في الرواية	112
1.2-أسطورة الخطيئة وبداية الشقاء البشري	117
2.2-من عقدة هلابيل إلى عقدة قدور	121
3.2-أسطورة البطل المؤله	126
4-نهاية العالم وولادة النبي المُخلص	129
5-البعد الجمالي للأسطورة" علاقة اللامعنى بالمعنى	132
ثانيا: حضور التصوف في الرواية	137
1 ماهية التصوف	137
2 الرمز الصوفي في الرواية	140
3 تجليات المصطلحات الصوفية في" أحاديث الوافد بن عباد"	149
4 الطريقة الصوفية من خلال شخصيات الرواية	155
1.4-الاتجاه الفكري للطرق الصوفية في الرواية	157
5 البعد الجمالي للتصوف "التماهي الصوفي وتمظهراته الأسطورية والتعالق الموضوعاتي بينهما"	164
الفصل الرّابع: المرجعيات الفنية للرواية بين الحداثة والتأصيل	
1 -الحداثة والتأصيل في السرد	173
1.1-تجليات الحداثة الفنية في الرواية	176

2.1-عتبات الرواية (العنوان)	179
3.1- البنية السردية	183
4.1-الراوي المتعدد	189
5.1-تشظي الزمن ومفارقاته	196
6.1-تعدد الشخصيات في الرواية	203
7.1-الفضاء المكاني ودلالة الانفتاح والانغلاق	220
1 المرجعيات الفنية التراثية	230
1.2-التضمين الحكائي	230
2.2-التعجيب السردي	233
3.2-الأساليب التراثية	238
خاتمة	242
قائمة المصادر والمراجع	248
الفهرس	265

ملـخـص:

يتناول هذا البحث "مرجعيات النص الروائي عند سمير قسيمي" رواية هلابيل أنموذجا"، والذي حاولنا من خلاله تقصي المرجعيات التي اعتمدها الكاتب في كتابة مشروعه السردي، على اعتبار أن رواية "هلابيل" تزخر بالمرجعيات المتنوعة كما تتميّز بترابطها وتداخلها بشكل واضح، فجسدت هذه الرواية رؤية الكاتب للوجود وللتاريخ وللإنسان وللواقع، وهو ما أنتج أخيرا خطابا فنيا فريدا ومتنوّعا وغنيا بالمرجعيات الفكرية والتاريخية والأسطورية والدينية.

تعتبر رواية "هلابيل" نصا إبداعيا استفاد من العديد من المرجعيات والتي حقّقت تفاعلا في ما بينها، مما ساهم بشكل كبير في بناء الجانب الجمالي والفني.

Abstract

This research, "References in the Narrative Text by Samir Kasmi: The Novel "Halabil" as a Model," attempts to investigate the references that the writer relied on in writing his narrative project. This is based on the fact that the novel "Halabil" is rich in diverse references and is characterized by their clear intertwining and interconnection. This novel embodies the writer's vision of existence, history, humanity, and reality, which ultimately produced a unique, diverse, and rich artistic discourse in terms of intellectual, historical, mythological, and religious references. The novel "Halabil" is a creative text that has benefited from many references, which have interacted with each other, contributing significantly to the construction of the aesthetic and artistic dimension