الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث (ل م د)
تخصّص: أدب جزائري حديث ومعاصر
بعنوان:

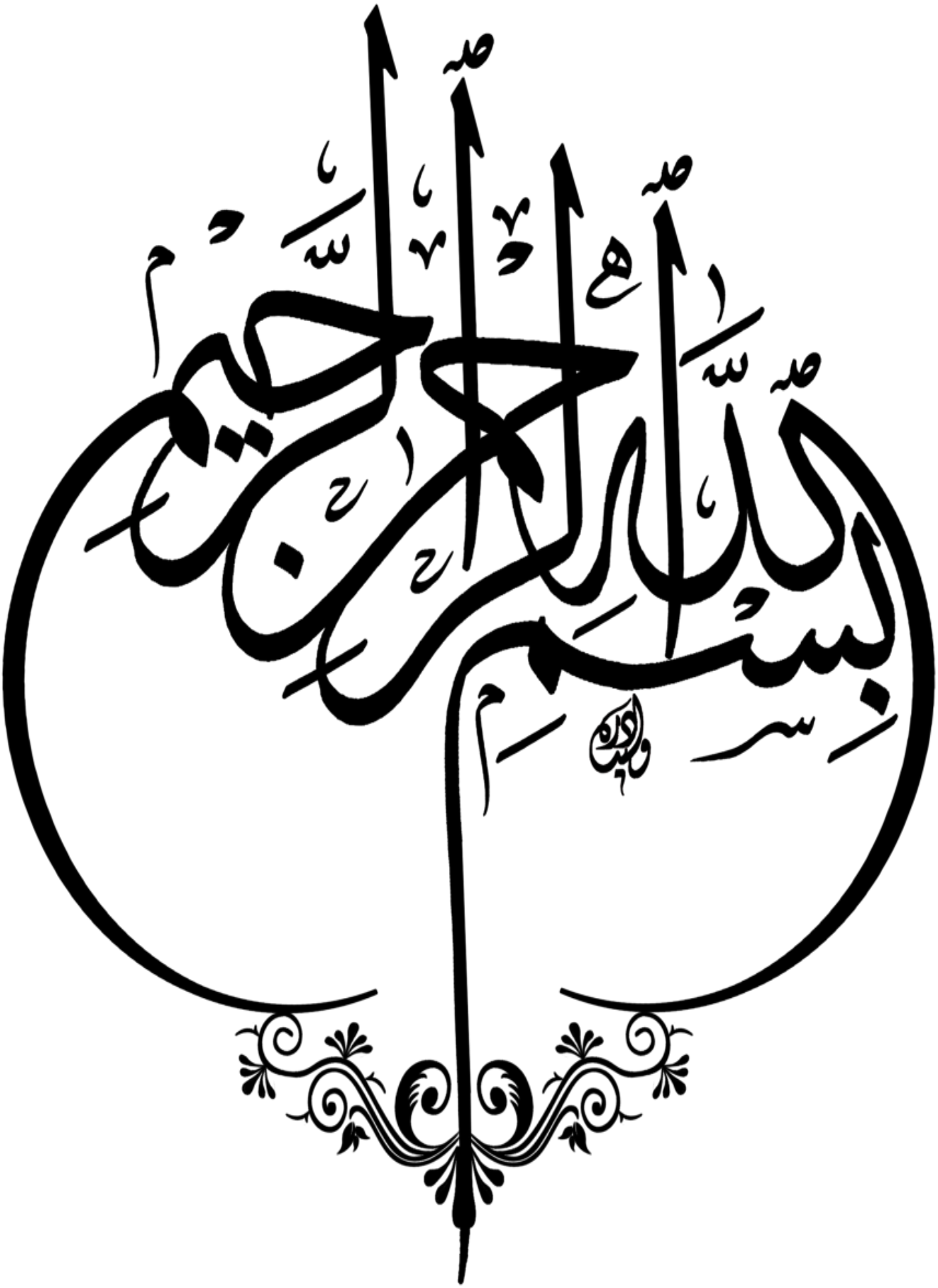
التشكيل السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية كتاب الماشاء لسمير قسيمي نموذجا

إعداد الطّالبة:
مناد عمارية

إشراف الأستاذ:
أ/د ملياني محمد

لجنة المناقشة			
الاسم واللّقب	الرّتبة العلمية	جامعة الانتساب	الصّفة
أ د. بن هاشم خناثة	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. محمد ملياني	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د.عبد الجليل مصطفاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. علي بوعزيزة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة ابن خلدون-تيارت-	عضوا مناقشا
د. سمير زياني	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 1441هـ-1442هـ/2020م-2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

وتقدير

الحمد والشكر لله عز وجل الذي وفقني ويسر أموري بالقوة والعزم وأعانني على إنجاز هذه المذكرة،والشكر للوالدين الكريمين، ثم إلى الدكتور الفاضل: "محمد مليياني" لقبوله الإشراف على هذه المذكرة وصبره معنا، وتواضعه وتوجيهه وتصويبه أخطائي،دون أن أنسى أستاذي الدكتور "هشام خالدي" على مساعداته الجمة، كما أتوجه بالشكر إلى كل من ساهم في تعليمي ولو حرف، وجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة الموقرة وكافة أساتذة كلية الآداب واللغات دون استثناء.

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع

إلى والدي الغالي في قبره،إلى حبيبتي وقرة عيني أمي الغالية

وإلى إخوتي وأخواتي كل باسمه وإلى العائلة الكريمة،

وإلى زوجي عكاشة لوقوفه معي ومده لي بيد المساعدة،

إلى كل أساتذتي وصديقاتي.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف الخلق أجمعين، وعلى آله، وصحبه، ومن سار على هديه إلى يوم الدين.

أما بعد:

لقد عرفت الرواية العربية تنوعا وثراء ملحوظين على مستوي التشكيل الفني والموضوعاتي، عبر التحولات الواقعة في تاريخ العالم العربي الحديث والمعاصر، حيث اتسمت بسمة الحداثة في مجالات الفكر والأدب، وأدخلت النصوص السردية عوالم التّجريب والبحث عن هوية للكتابة العربية بالبحث عن أشكال تلائم أزمة الإنسان العربي وتكتب رؤاه وأفكاره وقضاياه شكلا ومضمونا. فقد جرّب الروائيون العرب أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية العربية من التسجيل العفوي لمعطيات الفعل الإنساني في أبعاده الاجتماعية والشخصية إلى محاولة التجريب في رواية جديدة ذات رؤية فنية تعتمد على أساليب سردية جديدة مضمونها الذاكرة التاريخية للمجتمع العربي.

والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية عرفت تطورا كبيرا، إذا ظهر فيها روائيون جدد راحوا يبدعون ويغرقون في البراعة السردية المصورة لحال الناس بطرق سردية جديدة، تميل إلى كثرة التخيل وتنوع المضامين، وتطوير الآليات السردية لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها، حيث يميل معظم الكتاب المعاصرين إلى التّجريب في أعمالهم الأدبية رغم خطورة هذا التوجه، إذ تجاوزوا الشّكل التقليدي للرواية الواقعية، فتبدلت الرواية عندهم جدريا سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون، ويظهر ذلك في أعمالهم الروائية في أشكالها ومجالاتها وتقنياتها وهذا حسب الأساليب والصيغ المختلفة لكل مبدع.

والروائي الجزائري "سمير قسيمي" من الروائيين الجزائريين الذين مارسوا هذا الفن الروائي الجديد، حيث خاض هذه التجربة الإبداعية من خلال رواياته الرائعة، فهو أحد الروائيين الذين يسعون دائما إلى توسيع عوالم الرواية، من خلال التنويع، وتجديد الأشكال، والإتيان بتقنيات وملامح جديدة ومختلفة في كل عمل إبداعي عن طريف المزج بين الواقع والمتخيل، فهو روائي تجريبي بالدرجة الأولى. وبعد الإطلاع على رواياته الرائعة، اخترنا روايته الأخيرة "كتاب الماشاء هلابيل ..النسخة الخيرة" للدراسة والتحليل.

ومن هنا تولد اهتمام بحثنا ببيان أسلوبه وطريقته في استخدام الأدوات والتقنيات الفنية الجديدة من حيث كونه جديدا في الساحة الأدبية، والتعرف على التغيّرات التي حدثت لجنس الرواية عن طريق هذا الروائي الذي كسر طرق الرواية التقليدية بأسلوبه الفني المبدع، ومدى قدرته في التلاعب بالمشكلات السردية من مكان وزمان وشخصيات. كما سنحاول أن نسلط الضوء على التشكيل السردي في هذا النص، ذلك التشكيل الذي يسعى الكاتب من خلاله إلى تنميط عملية التلقي برسم مسارات ومعالم العالم التأويلي من الهيمنة والسلطة التي يمارسها الكاتب على المتلقي.

وجاء اختيارينا لهذا الموضوع تلبية لرغبتنا الخاصة وميلا إلى فن الرواية، ورواية هذا الأديب بالخصوص،ففي هذا النص يطرح "سمير قسيمي" مجموعة من الإشكاليات الوجودية والاجتماعية والسياسية، حيث يصيغها بشكل أسطوري يتمازج فيه الواقع بالمتخيل، واستطاع بذلك كسر الهوة بين النّص النّخبوي والجماهيري خلف توليفة خاصة به،على مستوى الشكل، ونمط السرد، وزاوية الرؤية، ومستويات اللغة، وتشكيل بنية الزمان والمكان، كل هذا مندمجا. ومن هنا جاء موضوع بحثنا موسوم ب "**التشكيل السّردي في الرواية الجزائرية المعاصرة**"، نهدف من خلاله إلى اكتشاف مكامن الحاضر في المجتمع الجزائري عن طريق الغائب الذي أعيدت صياغته من جديد في شكل إبداعي، وذلك من خلال البحث في التشكيل السردي الواحد للرواية الذي قد يصبح تشكلين على الأقل بحيث يقابل شكلا مستترا آخر بواسطة الرمز والاستعارة، ولا يمكن أن نحقق هذا إلا بالإجابة على الإشكالية التالية:

- تجليات التشكيل السردي في رواية كتاب الماشاء.

- وكيف وظف الكاتب الزمان والمكان والشخصيات؟ وهل وظف فيه التقنيات السردية الجديدة؟ وما هي الملامح التشكيلية الجديدة التي وظفها لإغناء الرصيد الفني للخطاب ودفع مكوناته الحكائية النّصية إلى القراءة والتميز؟

-. فكيف كان الاشتغال على اللغة عند قسيمي من خلال ما تقدمه شخصياته الروائية من أفكار ورؤى، و ما هي الملامح الإيديولوجية الموجودة في الرواية للشخصيات و للكاتب في حد ذاته ؟

وسيأتي البحث موزعا على أربعة فصول عدا المقدمة والمدخل والخاتمة، تطرقنا في المدخل إلى تبيان بعض المفاهيم المتعلقة بالتشكيل لغة واصطلاحا، مع تعريف التشكيل المستعمل في حقل الأدب،

باعتباره بمضمونه الفني و الجمالي تتوافر فيه خاصيات المرونة والرحابة، فهو لا يثبت في منطقة معينة، ولتعدد الخطابات السردية ارتأينا بأن نتعرض لمفهوم السرد والتشكيل السردي الروائي.

أما الفصل الأول فعنوناه ب"آليات التجريب الحديثة في تشكيل رواية كتاب الماشاء"حيث ضم مبحثين، تطرقنا في المبحث الأول إلى مفهوم التجريب من الناحية اللغوية والاصطلاحية وكذلك التجريب الروائي، إضافة إلى تعريف بعض آليات التجريب الحديثة التي تخدم بحثنا من أسطورة، وتاريخ، وتناص،وطابوهات، وحاولنا في المبحث الثاني البحث عن هذه التقنيات التي استعملها "سمير قسيمي"في هذه الرواية. والتي تمثلت خصوصها في النزوح الأسطوري، النزوح إلى الماضي وبعث الخطاب التاريخي، تيمة المسكوت عنه (كسر الطابوهات) والتناص.

بينما خصصنا الفصل الثاني المرسوم ب"تشكيل اللغة وتعددية الأصوات" لدراسة لغة الرواية متطرقين في المبحث الأول إلى مفهوم اللغة واللغة الروائية، وكيف كان توظيفها في رواية كتاب الماشاء من حيث الخصائص والسمات.أما المبحث الثاني تناولنا فيه تعددية الرواة وتشكيلاتها اللغوية من حيث مفهوم رواية الأصوات وخصائصها، المتمثلة في تعدد الشخصيات، تعدد أنماط الوعي، والمواقف الإيديولوجية والأطروحات الفكرية، وتطرقنا أيضا إلى التشكيلات اللغوية المتمثلة في لغة القرآن، ولغة التاريخ والأسطورة والشعر، إضافة إلى اللغة السياسية والصوفية والعامية.

أما الفصل الثالث فخصصناه لدراسة تشكيل الزمن والمكان الروائيين، حيث قسمنا الفصل إلى مبحثين أولها"بنية الزمن الروائي وأهميته" حيث تطرقنا إلى مفهوم الزمن، دراسة الزمن في الرواية، المفارقات الزمنية، وتقنيات زمن السرد من استرجاع واستباق وسرعة الحكي. أما المبحث الثاني "بنية المكان الروائي وأهميته" حيث يعد أحد العناصر الفعالة في الرواية كونه مؤطرا للأحداث، وعلاقته بالشخصيات ودلالتها التي تظهر في عملية الانتقال التي تصحبها تحولات على مستوى الشخوص، فتناولنا فيه العناصر التالية: المفهوم والأهمية، إستراتيجية بناء المكان، أنواع الأماكن وبنينها في الرواية ثم الصراع بين المكان والزمان في الرواية .

أما الفصل الرابع والأخير المعنون ب"تشكيل الشخصية والحدث الروائيين" قسمناه إلى مبحثين، الأول عنوناه ب"تشكيل الشخصيات" لأن الشخصية الحكائية من موضوعات النصوص الروائية وأركانها الفعالية، لأنها تدير الأحداث وتتحرك في الزمان والمكان، وتشكل بصراعاتها وتناقضاتها بنية الرواية وعنصر التشويق والعقدة، فالشخصية العنصر الوحيد الذي تجتمع وتتقاطع عنده مجموع

العناصر الأخرى، لذلك عمدنا إلى البحث عن مفهومها عند بعض الدارسين والمختصين فيه كما صنفنا شخصيات الرواية وطرق تقديمها وبناء كل شخصية وأبعادها الدلالة والوظيفة.أما المبحث الثاني فعنوناه ب" تشكيل الحدث"فتطرقنا إلى مفهومه وأهميته وكيف تشكلت أحداث رواية "كتاب الماشاء". وفي الأخير درسنا علاقة الحدث بالمكونات السردية الأخرى وعلاقة التأثير والتأثر بينها.

وختاما ذيلنا بحثنا هذا بخاتمة استخلصنا فيها أهم النقاط المتوصل إليها من خلال الدراسة، وأنهيناه بقائمة المصادر والمراجع ففهرست.

ولمقاربة التشكيل السردي والكشف عن عناصره وتقنياته في الرواية قيد الدراسية، ارتأينا اعتماد المنهج البنيوي، الذي يعد الأنجع كإطار منهجي للدراسة لأنه يقف على البنيات السردية في تعالقاتها،متوسلين ببعض آلياته وإجراءاته التي تكشف لنا بناءه السردي وتجلياته ومظاهره، وقد ركزنا في دراستنا على ما قدمه أعلام المنهج البنيوي السردي ومنهم "جيرار جنيت" و"تيزفيتان تودوروف".

وواعتمدنا في انجاز بحثنا هذا إلى مجموعة من المراجع و الدراسات السابقة أهمها :"في نظرية الرواية" و"تحليل الخطاب السردي" لعبد المالك مرتاض،"بنية النص السردي من منظور النقد البنيوي" لحميد لحميداني، "جماليات التشكيل الروائي"محمد صابر عبيد،"الرواية مدخل إلى مناهج وتقنيات الرواية المعاصرة" لبرنار فاليب، "النقد البنيوي للحكاية"رولان بارت و"تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بأجمل كلمات الشكر لله أولا وبعميق شكرنا وامتنانا لفضل وكرم أستاذنا المشرف على بحثنا الدكتور "محمد ملياني"، وأن نرفع له آيات التقدير والعرفان بالجميل لتواضعه العلمي وتوجيهاته الحيثية القيمة التي كان لها بالغ الأثر في استكمال هذا البحث.

مناد عمارية

يوم 11 سبتمبر2021

الموافق ل04 صفر 1443

بتلمسان

مدخل

1- مفهوم التشكيل.

1-1- التشكيل لغة.

1-2- التشكيل اصطلاحا.

2- مفهوم السرد.

2-1- لغة

2-2- اصطلاحا.

3- التشكيل في الحقل الأدبي.

3-1- علاقة التشكيل بالأدب

3-2- التشكيل الروائي.

1_ مفهوم التشكيل:

الإبداع الأدبي تشكيل يضم جملة من المقومات والأدوات الفاعلة في إنتاج حركة فنية وجمالية داخل النص الأدبي. والرواية من الفنون الجميلة مثل الشعر والرسم والنحت وغيرها باعتبارها صناعة جمالية فنية ، ولدت من حياة الفنان الداخلية وتجاربه في الحياة، التي أخذها وتأثر بها في عالمه الخارجي إذ« **إن لم يكن هناك تفاعل بين طبيعة الحياة وشعور الفنان فإن انعكاس ذلك على الفعل الإبداعي يكون باهتا لا يتغلغل في تأثيره على النتاج الإبداعي الفني، ومهمة الفنان هنا لا تتأثر فقط بقدر ما يحاول ترجمة هذا التأثير في نفوس الآخرين**»[1].ومن خلال هذا التأثير يحاول الفنان استنطاق الحياة والطبيعة بطريقته الخاصة، فيأتي بأشكال جديدة.

وتعد الرواية من أكثر الفنون التعبيرية ارتباطا بالمجتمع ، لذلك نجد الكثير من الدراسات قد ركزت اهتمامها على البحث في النص الروائي، لتكشف عن الجوانب الفنية والجمالية والشكلية التي يقوم عليها السرد ا، فأصبح التشكيل السردي أحد مقومات الرواية الجديدة وخامها الذي لا تستقيم إلا به.

1-1- التشكيل لغة:

إن أصل كلمة "التّشكيل" مشتق من الجدر اللغوي «**شَكَلَ: الشّكلُ بالفتح الشبه والمثل، والجمع أشكالٌ وشُكُولٌ، والشّكلُ: المثلُ والقولُ: هذا على شكلِ هذا أيْ مثلَهُ، و فُلانٌ شَكْلُ فلان أيْ مثله في حَالاَتِهِ وتَشَكَّلَ الشَّيْءُ تَصَوَّرَهُ وشَكَّلَهُ: صَوّرَهُ**»[2]

وأورد الزمخشري في أساس البلاغة:«**شَكْلُكَ هذَا شَكْلُهُ أيْ مِثْلَهُ وقُلْتُ أَشْكَالُهُ، وهذِه الأشياءُ أشكالٌ ومَشْكُولَةٌ، وهذا مِنْ شَكْلَ ذاكَ: مِنْ جِنْسِهِ**»[3]

وجاء في تاج العروس:«**الشَّكلُ المَثَلُ والشَّكْلُ أيضًا صُورةُ الشَّيءِ المَحْسُوسَةِ والمُتَوَهَّمَةِ، وتشكل الشيء تصوره، وشكله تشكيلا: تصوره**»[4]

والشكل في متن اللغة للشيخ أحمد رضا يعني:«**الشَّبهُ والمثَلُ، جمعُ أشْكَالٍ وهيئةٌ حَاصِلَةٌ للجِسمِ بسبب إحاطة حد واحد بالمقدار كالكرة أو حدود كلمات في المضلعات كالمربع والمسدس**

---

[1] -عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان، الأردن، 2009، ص 135

[2] -ابن منظور: لسان العرب، دار صادر،بيروت، لبنان، ط1،ج3، 1997،ص 463.

[3] - محمود الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص517

[4] - محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر بيروت، لبنان، (د، ط)، 1994، ص 381

والصورة المحسوسة أو المشوهة، قال الراغب: الشكل في الحقيقة الأنس الذي بين المتماثلين في الطريقة ومنه قيل: الناس أشكال وشكول.»[1]

مصطلح التشكيل في معناه اللغوي يحيل إلى التشابه والتماثل في الصورة وهذا ما يؤكده "محمد صابر عبيد" حين قال أن معظم المعاجم اللغوية العربية، التي تناولت هذا المصطلح- لغة- ذلك بالعودة إلى جدره اللغوي (شكّل مصدره تشكيل)، على أن مصدر الفعل يتصل بالجانب التصوري والتمثيلي.[2]

1-2- التشكيل اصطلاحا:

يعد «مصطلح(التشكيل) من المفاهيم الغامضة والمتشعبة والمتداخلة، إذ يصعب تحديد معنى دقيقا لاشتغال مضمونه الفني والجمالي والتعبيري في حقل الفنون الجميلة عموما وفن (الرسم) خصوصا، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالا على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذا أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعدا عميقا، فإن استعارة الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقيق»[3]

ومفهوم التشكيل عند القدماء يتعلق بالتركيب اللغوي والبلاغي، وذلك حسب ظروفهم التاريخية والحضارية حيث «**ركّزوا على الصوت اللغوي وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة انتهت بهم إلى ما يشبه النظرية الخاصة في التشكيل الصوتي**»[4]

كما ورد في المنظوم المفاهيمي العربي مفهوم التشكيل، الذي ينهض على معنى التغير والتبدل والتحول إذ « **كان العرب القدماء يسمون كل ما يأخذ صورة أو هيئة من حين لآخر بالتصور والتشكل**»[5]

1- أحمد رضاك معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،ط1، 2003، ج3، ص503.

2- ينظر محمد صابر عبيد: التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى، د ط، د ت، 2011، ص14.

3- محمد صابر عبيد: مقال بعنوان(التشكيل السردي مصطلحا أدبيا) نشر المقال على الموقع

http: // www: sortîmes.com 28-12-2010

4- بلقاسم نكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، مخطوطة، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2008، ص10

5- محمد صابر عبيد: التشكيل السردي –المصطلح والإجراء- ص15

ونجد أن مصطلحي (الشكل والتشكيل) في الدراسات النقدية الحديثة يأخذ حيزا كبيرا وصورا متعددة، ولكي تكتمل صورة الشكل لا بد من وجود عناصر أخرى تدخل في علاقة ترابط لتعطيه معناه، ولذلك عرف "جون كوهن"(Jon Cohen)ا "التشكيل" بأنه«**مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية لتنظيم، ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية**»[1]

ونجد "كلايف""klaif" يعرف التشكيل بأنه «**الشكل الدال، ويعني به في الفنون البصرية تلك التجمعات والتظافرات من الخطوط والألوان التي من شأنها أن تثير المشاهد**»[2] ويعني هذا أن التشكيل هو ذلك النظام الخاص باللغة البصرية التي اتخذت من اللون والخط أداة للتعبير عن الأفكار، ويختلف التشكيل من فنان لآخر، وذلك حسب الأدوات المعتمدة وقدرة الفنان على خلق أشكال حسب رؤيته الخاصة للتعبير عما بخاطره ولذلك يرى محمد التو نجي « **أن التشكيل هو القدرة على التشكيل بأشكال متعددة، ومن معناها ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية؛ لقدرة المواد التي يستخدمونها على الشكل المرغوب**»[3] شرط أن تكون هذه المواد ذات انسجام وتآلف، يعكس من خلالها الفنان أشكالا تتناسب مع أفكاره حيث تكون عناصرها ومكوناتها منسجمة ومترابطة في صورتها أو شكلها الجديدين لأن«**التشكيل هو الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجودا جديدا تحقق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والتنوع والتوازن والانسجام، فعلها الفني يمثل نزوعا جماليا لتحقيق التشكيل وتمثل هذه المبادئ السلوك الفني وتقاليده الهادفة لتكوين الشكل وتحقيق وجوده**»[4]

2-جون كوهن : النظرية الشعرية، تر:أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، (د، ط) 2000، ص50

3- ابتسام مرهوف الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب، اربد، الأردن، (د، ط)، 2010، ص 57-56

4- محمد التو نجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 1999، ص253

- محمد الأمين شيخه: التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة محمد حيضر، بسكرة، الجزائر، 2009، ص 19[4]

من خلال هذه الآراء والمفاهيم نصل إلى نتيجة مفادها أن مصطلح "التشكيل" دو أوجه عديدة ومختلفة فهو يعني التصور والتمثل،وأيضا التركيب اللغوي والبلاغي، كما يدل على التغير والتبدل والتحول وهذا عند القدماء. أما في الدراسات النقدية الحديثة يعني التشكيل مجموعة من العناصر والتجمعات التي يعتمدها الفنان لإعطاء شكل معين بطريقته الخاصة، فللتشكيل علاقة وطيدة بالفنون الجميلة عموما وبفن الرسم خصوصا، «**ففي فن الرسم – مثلا– يدل التشكيل على الرسم بوصفه نصا إبداعيا بصريا يتضمن خطابا متصديا ومحفزا ومثيرا للتأويل، وهذا المعنى الإشكالي بالذات هو الذي أخذه الأدب وصخره لوصف نصه الأدبي في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه، وبعد أن يتم السماح لتقانات الرؤيا بلوغ أعلى مراحل تعبيرها بأعلى طاقة حرية ممكنة ومتاحة ومناسبة وضرورية**»[1] وذلك تحت اسم "التشكيل السردي"، وقبل أن نتطرق لماهية التشكيل السردي يجدر بنا أن نمر على محطة السرد للتعرف على هذا المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية.

2– مفهوم السرد:

2–1– السرد لغة:

للسّرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي الذي يعني:التتابع في الحديث، يقال:«**سَرَدَ الحديثَ ونحوَهُ يَسرُدُهُ سرداً، إذا تَابعَهُ، فلانٌ يَسْرُدُ الحديثَ سرداً، إذا كان جيّدَ السِّياقِ له. وفي صِفةِ كلَامِهِ (صلى الله عليه وسلم)لم يَكُنْ يَسْرُدُ الحديثَ سردا أيْ يُتَابَعُهُ ويَسْتَعْجِلُ الحديثَ فِيهِ**»[2] ،كما وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**﴾[3] **سردَ القرآنَ تابَعَ قراءتَهُ في حَذَرٍ.سرد الصَّومَ: وَلَاهُ وتَابعَهُ.**»[4]

وفي منجد مختار الصحاح فقد ورد«"**س، ر، د" مَسْرُودَةٌ، وَمُسَرَّدَةٌ بالتَّشْدِيدِ، فقِيلَ سَرَدَهَا: نَسَجَهَا وهُوَ تَدَاخُلُ الحَلَقِ بَعْضُهَا فَي بَعْضٍ وقِيلَ السَّرْدُ: الثُّقْبُ والمَسْرُودَةُ المَثْقُوبَةُ، وفُلَانٌ يسردُ الحديثَ إذا كانَ جيّدَ السِّياقِ لَهُ، وسَرَدَ الصَّوْمَ: تَابَعَهُ، وتَوَلِّهِمْ الأَشْهُرُ الحَرَمُ ثَلاثةٌ سرد: أي مُتَتَابِعَةٌ،وهي دو القعدة، دو الحجة، ومحرّم، وواحد فرد وهو رجب.**»[5]

---

[1] –محمد صابر عبيد: التشكيل السردي، ص 17

[2] –ابن منظور : لسان العرب،مج2، مادة (س.ر.د)،تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص 211

[3] –سورة النبأ :الآية 11

[4] – ابن منظور : لسان العرب، ص 604

[5] –الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص194– 195

ويعرفه عبد الغني أبوالعزم في معجم الغني على نحو: «**سَرَدَ الكتابَ: قَرأهُ بالتَّتَابُعِ.سردَ الحَديثَ والقِرَاءَةَ: أجَادَ سِيَاقَهُمَا.سرد آياتٍ مَنَ القُرآنِ فِي كُلِّ مَساءٍ: يَقرَؤُهَا قِراءَةً سَرِيعَةً.سرد وَقَائِعَ الحَادِثةِ: ذَكَرهَا كَمَا حَدَثَتْ حَسْبَ تَسَلْسُلِهَا.**»[1]

يشير السرد في معاجم اللغة العربية إلى توالي الفعل وتتابعه، والحديث وإجادته بنقل الوقائع نقلا.وهو بذلك يحيل إلى الطريقة التي يعتمدها كلّ متحدّث لإلقاء ما عنده من قصص ،وحكايات، أو وقائع وأحداث.

2-2- السرد اصطلاحا:

السرد هو الذي يهتم بشؤون الحكي وكل ما يمت إليه بصلة (الراوي، المروي له، التقنيات السردية وغيرها)، وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، لذا فهو قديم النشأة قدم نشأة الإنسان، ومستمر ومتواصل ومتطور،استمرار وتواصل وتطور الحياة البشرية، ويمتد مفهومه ليشمل مختلف المجالات والخطابات، فهو يتواجد في اللغة المكتوبة كما يتواجد في اللغة الشفهية ويتواجد في لغة الإشارة والإيماء كما يتواجد في التاريخ والملحمة وبعبارة موجزة هو موجود في كل ما يقرأه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه،وذلك ما عبر عنه سعيد يقطين في قوله:«**فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، ويصرح رولان بارت(Rollon Barth) قائلا: يمكن أن يؤدى ألحكي بواسطة اللغة المستعملة شفهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الخرافة والأسطورة والأمثولة والحكاية والقصة**»[2]

أما حميد لحمداني فيرى أن السرد، هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وفي رأيه أن القصة لا تحدد بمضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون من خلال قوله:«**السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتين:**

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة .

---

[1] – عبد العزيز أبو العزم: معجم الغني الزاهر، موقع معاجم صخر،كلية الأدب والعلوم الإنسانية،دار الشق، الدار البيضاء، 2014، ص121

[2] – سعيد يقطين: الكلام والخبر –مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997، ص19.

و ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة ممكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد علية في تمييز أنماط الحكي بشكل أساس[1].وباعتبار أن الحكي يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرفين، طرف أول يدعى الراوي ، وطرف ثاني يدعى المروي له أو القارئ، هذا ما يشير إلى أن« **السرد هو الكيفية الّتي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي و المروي له و البعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها.**»[2]

و السرد مصطلح نقدي حديث يعني«**نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية**»[3]

وقد اتسعت دائرة السرد لتشمل عدة مجالات على حد قول رولان بارت(Roland Barthes) الذي يرى أن:«**السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة، والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء**»[4]على رأي بارت السرد موجود في كل ما يعبر أو يحمل فكرة ما أو حكاية سواء شفهيا أو كتابيا، وبذلك فهو يأخذ عدة أشكال لا حصر لها، ما دام يعتمد على اللغة بالرغم من اختلاف الأساليب.وهذا يعني أن السرد هو«**الطريقة الّتي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. فكان السرد هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي. وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا**»[5]

وللسرد أشكال كثيرة «**فهو حاضر في الأسطورة والخرافة، والحكاية والملحمة، والمأساة والملهاة وفي اللوحة الزيتية**»[6]

والسرد كعلم ظهر في العصر الحديث، حيث شق طريقا منهجيا حديث في تناول الفن الحكائي، خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية وبصفتها أهم شكل سردي ظهر حديثا وأكثر تعقيدا ويطلق اسم

--ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،1991، ص 45[1]

-المرجع نفسه، ص 45[2]

- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 28[3]

-أحمد كريم لخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار صادق الثقافية، دار صفاء، عمان، ط1، 2012، ص 38[4]

-عبد المالك مرتاض: ألف ليلة ليلة،تحليل سميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية،1993، الجزائر.[5]

- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (د،ط)، 1998، ص 219[6]

السرد على«**الفعل السردي، المنتج وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل**»[1]فهو عبارة عن فعل أنجز سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا.

وقد يعني «**الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو أكثر للمسرود لهم.**»[2]، أي أن السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر أو عدة أشخاص عن واقعة أو حادثة معينة حقيقة كانت أو خيالية . وقد اختلفت مفاهيم السرد من ناقد إلى آخر ومن دارس إلى آخر كل حسب استعماله لها؛ وذلك لوجود استعمالات عديدة، قديمة وحديثة،ونجد من بينها « **الأدب القصصي، أدب القصة، النثر الفني، القصة عند العرب، الحكاية الغربية(...)وما شاكل هذا من المفاهيم**».[3]

ومعنى ذلك أنه عندما يقال مفهوما جديدا، فإن هذا المفهوم الجديد يوظف ليكون مفهوما جامعا من جهة، وليكون دقيقا وشاملا من جهة أخرى. ويرى سعيد يقطين أن السرد هو« **نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وسواء تم التداول شفهيا أو كتابة**»[4]

أما سعيد علوش يعرف السرد على أنه:« **خطاب مغلق، حسب تداخل زمن الدال (في تعارض مع الوصف)، وهو خطاب غير منجز، وقانون السرد هو كل ما يخضع لمنطق الحكي، والقص الأدبي**»[5]

فالسرد أو القص هـ فعل يقوم به الراوي أو القاص حيث ينتج عن ذلك قصة موجهة للمروي له أو للمستمع، بأحداث حقيقية كانت أو خيالية، عن طريق الخطاب، ويكون ذلك في ظروف زمنية ومكانية خيالية أو واقعية، حسب الظروف التي تحيط به، «**فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة**»[6]

---

[1] -جيراد ميت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 39

[2] -علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2010، ص 36

[3] - سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006،ص 67

[4] - المرجع نفسه، ص 72

[5] - سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 110

[6] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 105

وتحدد هذا التعريف على الشكل التالي:**يعني السرد(Narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو ألحكي (Narrative)كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، والسرد دو طبيعة لفظية(Verbal) لنقل المرسلة.وبه تشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفلم، الرقص، السانتوميم،...)، أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت»**[1]

لقد لقي السرد اهتماما وعناية كبيرين في الدراسات المعاصرة فهو موجود أبدا بالرغم من اختلاف اللغة والأمكنة والأزمنة، لكن الأنواع تتحول لأنها تتحدد بالزمان والمكان، لذلك عرف مفهوم السرد كثيرا من التغيرات والتطورات فقد أضحى يطلق على« **العملية الروائية التي يقوم بها الراوي والصيغ أو التراكيب الواردة في بناء النص وفق طبيعة جنسه ووفق طبيعة الزمن الذي تقع فيه الأحداث**[2] »

والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء ذلك أن الراوي عندما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتشكيل الزمني للأحداث التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالراوي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فينا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ.[3]

يتعلق السرد بالطريقة التي تقدم بها القصة، لأن الطريقة تختلف من شخص لآخر وبالتالي فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة، والمروي له الذي يتلقاها، كما يتأثر بالقصة نفسها. ولكي يكتمل السرد لا بد من وجود تفاعل بين القارئ والنص، حيث يقوم القارئ بفك شفرات النص ليتمكن من الكشف عن الدلالات الخفية.والسرد هو شكل مضمون القصة أو ألحكي التي يقوم السارد بتقديمها إلى القارئ أو المستمع للإخبار عن أحداث أو وقائع سواء كانت حقيقية أو خيالية،أم شفهية أو كتابية، وتحويل هذه الأخيرة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية مما ينتج عن ذلك نصا قابلا للتداول والتأثير في المتلقي الذي يحاول إدراك النص الأدبي بتفكيك مكوناته التشكيلية والفنية والجمالية.

3- التشكيل في الحقل الأدبي:

---

[1] -سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص41

[2] -حجازي سمير، معجم المصطلحات الأدبية واللغوية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2005، ص145

[3] -رولان برونوف وريال أوتيليه، عالم الرواية ، تر: نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،ص21-22.

3-1-علاقة التشكيل بالأدب:

حظي مصطلح التشكيل بمفهومه الجديد خارج فضاء الفن التشكيلي، بأهمية وترحيب كبيرين، في مجال الدراسات النقدية الخاصة بالخطاب الأدبي الشعري والسردي على حد سواء، كونه«**مفهوما بنائيا ينسجم وهيكلة النص، القائمة على مجموعة من الأدوات الإجرائية، والمرتكزات الفنية التي يتم من خلالها إثراء النص الأدبي وفق رؤية حرة وشاملة تتجاوز أفق البناء الأجناسي الصارم، لتنتصر لمنطق التعالق والتلاقح والانفتاح بين الأجناس من جهة، وتعمل على تعميق وتخصيب النص بطاقات التدليل والتصوير والتشكيل من جهة أخرى**»[1]

ويمكن أن نفهم قضية (التشكيل) من خلال ارتباطها بالبعد الجمالي للفنون والآداب عامة لأن المراجعة الفكرية للمصطلحات النقدية والأدبية تحتم علينا فهم المنهجيات والمنطلقات التي انبثقت عنها هذه المصطلحات«**ومصطلح التشكيل يعود إلى التراث الفكري والمنهجي للجمالية في سياقها المادي؛ فالمكونات الأدبية والفنية هي الأثر الذي يمكن إدراكه وتحليله عمليا، فما ندركه من الرسم هو اللون والخطوط وما ندركه من الموسيقى هو الأصوات وغيرها**»[2]

وكما قلنا سلفا أن مصطلح (التشكيل) يرتبط في العصر الحديث بالفنون التشكيلية(كالرسم والنحت)،و« **يرتبط الأدب بالفن التشكيلي ارتباطا وثيقا، فقد اجتمعا في أشكال عديدة موضوعية من حيث أن يكون موضوع العمل الأدبي متعلقا بالفن التشكيلي أو العكس، أو جمع المبدعين بين الأدب والتشكيل، أو مرافقة أحدهما للآخر، أو تأثير أحدهما على بنية الآخر**»[3]فقد ارتبط مصطلح (التشكيل) أيضا بالأدب في الدراسات النقدية الحديثة والفرق بينهما هو:"«**أن التشكيل في الفنون التشكيلية حسي(senseur) في حين أنه في الفنون التعبيرية وراء حسي (supra Senseurs) أي أن الرسام يؤثر تأثيرا مباشرا في المتلقي من خلال اللون مثلا، أما الأديب لا يضع المتلقي وجها لوجه أمام اللون،بل هو يتعين فنيا من خلال الرمز والتأويل وحل شفرات النص**»[4]

1- محمد يونس صالح، فضاء التشكيل الشعري إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص01.

2-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقلفي العربيللطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنلن،ط1، 1990، ص25.

3- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجيا الإبداع في الأدب والفن، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1986، ص 24

4- المرجع نفسه، ص32.

التشكيل في العمل الأدبي لا نتلمسه ولا نتبين له موقعا، وإنما نشعر به ونتأثر به على عكس اللوحة الفنية التي تدرك عن طريق الحواس، إلا أن ما هو مشترك بين عمل الرسام والأديب، هو التعبير عن الواقع وإخراجه بطريقة فنية وتأثيره في نفسية المتلقي. ومن هنا يمكن إدراك علاقة الاختلاف التي تقوم بين الفنون التشكيلية والأدب، لأن هذا الأخير من الفنون الزمانية يبنى على مادته (اللغة) التي «**تعد حقا أداة زمانية، لأنها لا تغدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها**»[1]

لا يتوقف البعد الزماني للأدب على زمانية (اللغة) بل يتعدى ذلك إلى أن الصورة والتشكيلات الأدبية لا تتمتع بثبوتية واستقرار، لأنها في صيرورة مستمرة؛ لذلك فهي رهينة عملية القراءة، لأن القارئ هو الذي يتبنى وضع اللمسات الأخيرة للتشكيلات الأدبية، بناء على زاوية النظر التي يبصر من خلالها.

مصطلح التشكيل بمفهومه الفني ليس أدبيا بالمقام الأول ولكنه عندما دخل إلى النقد الأدبي فإنه يوحي إلى تداخل وترابط مجموعة من العناصر مع بعضها البعض حتى تشكل النص الأدبي، وإن كل مصطلح أو أداة مفهوميه لها وظيفة، وإذا اقترضت فإنه يجب أن تؤدي وظيفتها في الحقل الذي أضيفت له، « **ويمكن بيان ماهية التشكيل بين الفنون التشكيلية والأدب بالمخطط الآتي:**

المادة (اللغة) نص أدبي (زماني) صورة متحركة

المادة (خطوط، ألوان، مادة صلبة) فن تشكيلي مكاني صورة ثابتة.

ولا شك أن البعد البصري في مفهوم (التشكيل) يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالته في المصطلح، وحين يرحل المصطلح هنا إلى فضاء النص الأدبي فإنه يسهم في تحرير النص المكتوب والمقيد من خطيته ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديدا ومرشحا للقراءة يضاف إلى المستوى الأول الذهني المتداول، ويحرص مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب»[2]

ورد مصطلح التشكيل عند (جبار مختار) من خلال كتابه الموسوم "شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل" «**فمصطلح الرؤيا والتشكيل عند الدارسين الحداثيين هو بديل لمصطلحي**

---

[1] -حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص30.

[2] -محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، جريدة الأسبوع الأدبي،عدد2008/25/24،دمشق،ص 1

المضمون والشكل، أي العلاقة بين رؤيا الأديب للعالم وبين أسلوبه»[1] وبالتالي يتحدد مفهوم التشكيل عنده على أنه عملية يقوم بها المبدع بأسلوبه الخاص حيث يظهر من خلالها موهبته ومهارته الإبداعية، مع مراعاة كل العناصر المكونة للعمل الأدبي. ويؤكد معمر حجيج فكرة أن التشكيل هو جانب مهم من الجوانب التي تميز كل أسلوب عن آخر إذ يقول:«**ليس التشكيل إلا الدقة في استعمال الكلمات والجمل والفقرات والنصوص قصد تمكينها من الحرية والحيوية في إدراك قوة دلالاتها وكمالها في التعبير وجمالها الأدبي»**[2]

وظهر مصطلح التشكيل بوصفه مصطلحا أدبيا في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ومن الناحية الجمالية والفنية ظهر مصطلح أخر هو (التشكيل العام) الذي يقارب المجال النصي الأجناسي في درجته الكلية الشاملة، ويندرج ضمنه الأجناس الأدبية، ونشأ عن ذلك ما يسمى(التشكيل الشعري، التشكيل السردي، التشكيل، الدرامي،...)[3]، ولكل جنس أدبي تشكيلا خاصا به مثلما نجد ذلك في الرواية مثلا يتفرع عنها (تشكيل الشخصية، تشكيل الزمان، تشكيل المكان، تشكيل الحدث...) وهكذا يأخذ مصطلح التشكيل طابع العموم والشمولية والتعدد وهو ما يؤكده محمد صابر عبيد بقوله:« **يعد مصطلح التشكيل بمفاهيمه المتعددة والمتنوعة والمتشعبة أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصي»**[4] وإن نمو مصطلح الشكل ضمن الأعراف الأدبية متولد عن قضية الاهتمام ب"الشكل" في معادلة (الشكل والمضمون) ونظرا للتقدم الثقافي والمنهجي في الأبحاث الأدبية والنقدية تغيرت بغض المفاهيم والتعريفات واستبدلت بمفاهيم جديدة «**إذ تحول (الشكل) بمعناه المجرد والبسيط والأحادي إلى (التشكيل) بمعناه المركب والمعقد المتعدد، وتحول المضمون بمعناه المباشر والكمي إلى (الرؤيا) بمعناها ألحلمي والنوعي واللاّقصدي».**[5]

وإذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية ل"التشكيل" في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساسية التي يمكننا من خلال تحري حضور نوعي ما لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية "ثنائية الشكل والمضمون" ونجد هذا كذلك في المفهوم الغربي يرتبط أيضا بهذه

---

[1] – مختار جبار، شعر أبي مدين لتلمساني الرؤيا والتشكل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2002، ص141

[2] –معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الوفاء لدنيا النشر والتوزيع،مصر، 2007، ص 107

[3] –ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل مصلحا أدبيا، ص4.

[4] – محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا،ص 05

[5] – المرجع نفسه ، ص 5

الثنائية،فإذا فهمنا المضمون على أنه الأفكار والعواطف التي يتضمنها العمل الأدبي، فإن الشكل يضم كل العناصر اللغوية التي يعبر بها عن المضمون.بينما يرى (رونييه ويلك): «**أنه إذا دققنا الفحص في هذا التميز بين الشكل والمضمون تبين لنا أن المضمون ينطوي على بعض عناصر التشكيل**»[1]ونلمس ذلك مثلا في" **أحداث القصة التي تحكى، فهي أجزاء من المضمون ، بينما الطريقة التي ترتب بها في النسيج هي جزء من الشكل، فإذا فصلت الأحداث عن الطريقة التي ترتبت بها أصبحت غير ذات أثر فني**»[2]

وإنّ مفهوم (الرؤيا) المصاحبة ل(التشكيل) في منطقة عمل الثنائية ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخفية ذات حراك وتموج دائم، لا يستوعبها مفهوم (الشكل) الثابت بمنطقته الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابت الأسلوبية والدلالية، لدى فليس بوسع (الرؤيا) في هذا السياق التوجه إلى مفهوم (المضمون) من أجل التفاعل معه لإيجاد النص، كما هي الحال في مفهوم التشكيل الذي يناسب تماما مفهوم المضمون على النحو الذي يبحث له عن مكافئ مفهومي جديدي يناسبه ويضاهيه ويعادله ويرتقى إلى مستوى حساسيته. ولا نجد ذلك بطبيعة الحال إلا في "التشكيل"[3]

لأنه كما يقال (الأدب ابن بيئته) ونظرا للتغيرات والتحولات التي حدثت في المجتمعات، فإن الأدب يعبر عن المجتمع بكل حيثياته ووقائعه مما أدى إلى تغير ثنائية (الشكل/المضمون) إلى (الرؤيا/ التشكيل) لأن الطرق التقليدية القديمة لم تعتد كافية ولا مجدية للتعبير عن التغيرات الواقعة في المجتمع،وأصبح لكل أديب رؤيته الخاصة والطريقة التي تناسبه لتشكيل عناصر نصه الأدبي، ولكل عنصر من هذه العناصر تشكيله الخاص به إذ«**تتوافر في مصطلح "التشكيل" خاصية المرونة والرحابة والدينامية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح، فهو لا يتلبث في منطقة معينة ومحددة من النص، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظل منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثل، ويكون على هذا الأساس مصطلح (فوق نصي أو ما بعد نصي) أي أنه يمثل النص في حالة تشعبه الفني وامتلائه الجمالي.**»[4]

3-2- التشكيل الروائي:

-رونييه ويلك وأوستن وازن، نظرية الأدب،تر:عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية،1992،ص [1]193

- المرجع نفسه، ص [2]193

- ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، ص [3]5

- المرجع نفسه، ص [4]3

لقد أصبحت الكتابة الروائية اليوم تراهن على البحث عن علاقات فنية جديدة ترتسم على مشهدية الخطاب، ذلك أن أسلوب الكتابة ذات البعد الدلالي الواحد لم تعد قادرة على مواجهة زخم النظريات النقدية التي تبحث دوما عن ما هو انحرافي –انزياح– أي البحث عن علاقة النص قبل كتابته بالأداة الإجرائية التي تشتغل على هذه النصوص؛ أي علاقة الرواية وما تطرحه من جديد على مستوى التشكيل السردي بطروحات النقد الجديد«**لأن النصوص تعيش زمن التفكك والتكون لهذه القوانين الداخلية، وزمن هدم العناصر واستبدالها في بنيتها النامية والمتطورة نحو اختلافها، وهي بذلك قد تطلب أدوات فهمها الجديدة مفاهيم نقدية** »[1] ومن الملاحظ أن الرواية شديدة الالتصاق بالحياة، وكل عمل روائي جديد ،لا يتخلق إلا عبر صراع مرير مع مادته، وعبر هذا الصراع مع الواقع تتشكل بنية الرواية، وتتحدد خصوصية الخطاب الروائي، ومع ظهور أساليب القص الجديدة فقد أصبحت الرواية تبتعد عن الواقع وتغوص في الخيال، وهذا التردد أصبح يزداد ويجنح نحو منطق فني خالص يهتم أساسا بالتقنيات والوسائل وسائر الأدوات الفنية التي تسهم في تشكيل النص الذي لم يعد كما كان من قبل، لأن الرواية أصبحت «**تثور على كل القواعد،وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الخبر خبر،ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد**»[2]

وقد عرف المتن الروائي العربي المعاصر في فترة متأخرة من القرن العشرين بفعل عوامل متعددة، تحولات ملحوظة في بنيات السرد سواء في الأشكال والتقنيات أو في المضامين، ولعلها السمة الأبرز في حركية الإبداع الروائي[3]، وكانت هذه التحولات مظهرا من مظاهر تحول كبير وشامل في بنية الرواية العربية ككل، يسعى أصحابه إلى تأسيس ملامح تجريبية جديدة والبحث عن شكل جديد ومغاير للرواية عن شكلها التقليدي أو الكلاسيكي الذي يتسم بالنمطية والثبات والالتزام، وبذلك «**اتسم الشكل بقدر كبير من الحركية، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى، بل يتحول داخل الرواية الواحدة .واتسمت الرواية الجديدة بدينامية الشكل، وبالثراء التجريبي في هذا المجال، مما**

---

[1] – يمنى العيد، في معركة النص، دار الآفاق الجديدة ،ط3، 1985، ص 17

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص45.

[3] –ينظر نزيهة أبو نضال، التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 13

جعل حركية الشكل، وتحوله المستمر، وجها من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها»[1] ، وبرزت قضية الشكل وما يرتبط به من أساليب وتقنيات روائية لأن « **الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية المتمثلة في أن يكون لها شكلا ما، بمعنى أن يكون لها بداية، ووسط ونهاية»**[2].

وهكذا برزت قضية الشكل وما يرتبط به من أساليب وتقنيات روائية« **فتراجع الموضوع من الواجهة وبدأت استراتيجيات القص، في محاولتها للكشف عن حدّة وعي النص بذاتيته يتقدم إلى الواجهة،ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا في صياغة العالم القصصي، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية وأصبح من هم النص الروائي أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها. وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي وأسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها مما غير من طبيعة التلقي وآليات التشويق ذاتها. فقد أصبح تفتت السرد،وتفكك الحبكة، وتدخلات الروائي القصدية في سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارئ، والباعثة على اهتمامه.»**[3] والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية؛ أي كل ما يختاره الراوي أو السارد من أخيلة وحيل ووسائل لتقديم قصة للقارئ أو المروي له.

إن مسألة الشكل ليست مسألة شكلية، بل هي مسألة معرفة موضوعها الشكل؛ أي بنية القول، وإن دراسة التشكيل السردي للنص الروائي يعتمد على تحليل النص الأدبي تحليلا يتناول هيكل البنية، لتمكين الناقد أو الدارس من معرفة الوظائف الداخلية التي تقوم بها عناصر البنية والتي بحركتها ينبني النص، ويكشف أسرار اللغة الفنية لأن «**هناك صعوبة أكيدة عند محاولة تحديد عناصر التشكيل الروائي وهي أنية دون شك من كون هذا الأخير أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها امتثالا للقواعد والقيود»**[4]

فلكل نص روائي آلية تشكيله الخاصة به التي تميزه عن غيره، والرواية هي أكثر الأنواع السردية استظهارا واستيعابا وتمثلا للحراك الاصطلاحي لمصطلح التشكيل، ولها الحصة الأوفر في الهيمنة على

---

[1] – صبري حافظ، الرواية والواقع.متغيرات الواقع العربي وانسحابات الرواية الجمالية، مجلة "إبداع" العدد العاشر، 1992، ص 41

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 46

[3] –صبري حافظ، الرواية والواقع، ص 42

[4] – حسن بحراوين بنية الشكل الروائي، ص 17

المصطلح، وجره إلى ميدانها وفضائها ومنطقة عملها ل«**إن الرواية في حدود تشكيلها السردي الجمالي ملزمة –تشكيليا وتعبيريا وثقافيا– بكل هذا من اجل الوصول إلى حالة إشراق تخيلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل**»[1]، على هذا النحو الذي يتكشف فيه مصطلح «**التشكيل السردي في أنموذجه الروائي هنا عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثل كل عناصر السرد ومكوناته في الدرجة التي تكون فيها هذه العناصر والمكونات ذات كفاءة عالية**

لإنتاج جماليات السرد من خلال المكون النصي وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة»[2] لذلك تعد عملية التشكيل السردي من أهم ملامح النص الروائي، وهي تختلف من روائي إلى آخر، بحسب الرؤية والثقافة والفلسفة التي يمتلكها، ويعني بالتشكيل هنا كل العناصر المكونة للنص الروائي شكلا ومضمونا، وما يترتب عن ذلك من إيحاءات وتأويلات ودلالات تابعة لحيثيات النص تحيل إلى طبيعة النص من جهة وإمكانية المتلقي من جهة أخرى .وإذا ما أردنا أن نتعامل مع النص ومعرفة آليات التشكيل فيه وتقنياته التي تميزه عن غيره من النصوص، ربما علينا أن نتعرف عن ما يحمله النص من ملامح خاصة به، لا معرفة ما يحيط به أو ملامح شخصية المبدع،«**فهدف البنيوية هو كشف بناء النص أيا كانت طبيعته، أو كشف العناصر التي تتشكل بها البنية الكبرى للنص**»[3] وهذا يعني أن البنيوية تعمل على الولوج في عناصر النص الأدبي وتحليلاته المتعددة بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية كونها تسعى للكشف عن مكونات النص الداخلية وبذلك تكون البنيوية قد أعلنت عن موت المؤلف وعن خارج النص.

وبعد ذلك جاءت نظرية التلقي لتعيد الاعتبار لمتلقي النص مركزة اهتمامها على تفاعل النص والقارئ إذ « **إن الشيء الأساس في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه**»[4]وبذلك يكون العمل الأدبي دو قطبين: قطب فني يمثله نص المؤلف وقطب جمالي يمثله نص القارئ ، وهذا يعني أن الروائي عند كتابته لأي عمل روائي ،ربما يجمع عناصر نصه التشكيلية والتي هي عبارة عن آليات وتقنيات جديدة أو تجريبية إن صح التعبير، يقوم بالاشتغال عليها بكل عزيمة وإيمان ليتمكن

---

[1] – محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ، اللادقية، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص 12

[2] – محمد صابر عبيد،جماليات التشكيل الروائي، ص13.

[3] – الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردين عالم الكتب الحديث، د.ط، د.ب، 2011،ص2

[4] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب– تر: حميد لحمداني ، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، فاس، 1995، ص12

من الوصول إلى نتائج واضحة وعملية، ويكون بذلك قد شكل نصه المراد تحقيقه، ومن تم يأتي دور المتلقي الذي يقوم بتحليل النص تبعا لمرجعياته التي تساهم في إعطاء النص الروائي تحققه، وبذلك تكون قد تمت عملية التشكيل الروائي. أي أنه إذا كان "التشكل" هو الذي ينتج نص المؤلف، فإن المخزون المرجعي يساهم في منح النص تحققه، ويمكن أن يكون "التشكيل" حسب محمد صابر عبيد «**هو المنطقة الواقعة بينهما؛ حيث يجمع بين "التشكل" و"التحقق"**»[1]

ويمكن أن نفهم مصطلح "التشكل" بالمثال الذي قدمه حمد صابر عبيد حين قال:«**هي مرحلة يمكن تشبيهها ب(الخارطة الصماء)في علم الخرائط، التي تعبر عن الهيكل العام (المعماري)، وهو يقدم الشكل الأول للمادة الجغرافية التي تشتغل عليها الخارطة، فهي مادة مشكلة تضم الحدود والقياسات والهيئات والمجسمات والظواهر. لكنها تفتقر إلى التجديد الدقيق للمدن والجبال والسهول والأنهار والمحيطات وغيرها، إنها الشكل العام والتام للصورة الجغرافية**»[2]

فمرحلة التشكل الأدبي هي مرحلة بناء وتأسيس النص من حيث المرجعيات والخارجية المحيطة بالتجربة وتحتويها وتضم أطرها العامة وتستوعب حراكها الجمالي الداخلي وذلك لبلوغ النضج والوصول إلى المرحلة الأساسية وهي مرحلة "التشكيل" التي تعتبر« **مرحلة الاكتمال والنضج، حيث تأخذ الأسماء مسمياتها، والأشياء تعريفاتها، والحدود معانيها، والطبقات هوياتها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها**»[3]

عطفا على ما سبق ذكره يمكن القول أن "التشكيل الروائي" هو عميلة تجرى عبر ثلاث مراحل (مرحلة التجريب، مرحلة التشكل، ومرحلة التشكيل) يشترك فيها كل من المؤلف بنصه الفني،والمتلقي بنصه الجمالي، حيث يقوم الأول بالبحث عن تخطيطات تسبق العمل الفني، ويحاول إيجاد جوانب مختلفة يقدمها بأسلوبه الخاص فينتج عن ذلك تجربة جديدة تختلف عن التي سبقتها، من خلال طريقة مغايرة في بناء وتشكيل نصه، وأن يكون على وعي تام بعناصر التشكيل وآليات تركيبها بما يخدم النص وبذلك يكون قد أتم عملية "التشكل". و يأتي دور الثاني ليقوم بتحليل شفرات

---

[1] – محمد صابر عبيد، التشكيل السردي–المصطلح والإجراء، ص 16

[2] – محمد صابر عبيد: التشكيل الشعري– الصنعة والرؤيا، دار نينوى، سورية، دمشق، د.ط، 2011، ص 11

[3] – المصدر نفسه، ص 12

النص وتأويلها، ودراسة الكتابة السردية من حيث تشكيل اللغة، ورصد حركة الشخصيات في رؤيتها وفلسفة تشكيلها في زمان ومكان وقوع أحداث الرواية اعتمادا على مرجعياته الاجتماعية والثقافية الخاصة، وبهذا يحدث تفاعل بين النص والقارئ ينتج عنه نص آخر، ومن تم تكتمل عملية التشكيل السردي . لذا يمكننا القول أن "التشكيل" هو القدرة على التشكيل بأشكال متعددة، ويختلف ذاك من مبدع لآخر وبحسب قدرة العناصر التي يستخدمها على التشكيل المرغوب فيه. إذ يحاول المبدع تجريب أساليب جديدة وجوانب مختلفة يقدمها بأسلوبه الخاص في بناء وتأسيس معمار نصه الروائي.

الفصل الأول:آليات التجريب الحديثة في تشكيل رواية كتاب الماشاء

1- ماهية التجريب الروائي وآلياته الحديثة:

1 -1 مفهوم التجريب

1-2- آليات التجريب الحديثة

2- التجريب في رواية كتاب الماشاء:

2-1- جمالية النزوح الأسطوري في الرواية.

2-2- تشكيل التاريخ في الرواية.

2-3-التوظيف التناصي.

2-4- تيمة المسكوت عنه في الرواية.

1-ماهية التجريب الروائي وآلياته الحديثة:

شهد الخطاب الروائي الجزائري تحولات متباينة في السنوات الأخيرة من حيث نضج مستوى الأداء والمعالجة الشكلية والرؤية الإبداعية، التي توجب بعدا جديدا للشكل الروائي الجزائري وعوالمه، التي تسائل الوعي، والذاكرة، والإيديولوجية والتاريخ والواقع الراهن الجزائري وقضاياه المستجدة، وإعادة إنتاجه بآليات وتقنيات تستحق أعمق التّحليل والمتابعة للكشف الأوضح عن هذا الحقل الروائي الجديد، وبذلك تميزت الرواية الجزائرية كغيرها بالحداثة وإقبال كتابها على التجريب والتجديد.

فما مفهوم التجريب؟ وما هو التجريب الروائي؟ وكيف تجلى في رواية كتاب الماشاء؟

1-1- مفهوم التجريب:

1-1-1-لغة:

تشتق كلمة "تجريب" في اللغة العربية من الفعل "جرّب" حيث جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور(711هـ\1268م) في قوله:«**جَرّب يُجَرّبُ تَجْرِبَةً و تجريباً: الشَّيءُ حَاولَهُ واخْتَبرَهُ مَرَّةً بَعْد أُخْرى، ورَجلٌ مُجَرَّبٌ قَدْ عَرَفَ الأُمُورَ وجَرَّبَهَا... والمُجَرّبُ:الَّذِي جُرِّبَ فِي الأُمُورِ وَعُرِفَ مَا عِندَهُ...ودَراهِمٌ مُجَرَّبَةٌ :مَوْزُونَةٌ**»[1]

ويورد "الفيروز أبادي" معنى التجريب في قوله:«**وجرَبَهُ تجربةً: اخْتَبرَهُ ورَجلٌ مُجرَّبٌ،كمعظم: بلى ما كان عنده، و مُجَرَّبٌ عرَفَ الأمُورَ ودراهِمٌ مجرَّبَةٌ مَوْزُونَةٌ**»[2]

وردت نفس الدلالة أيضا في معجم الوسيط«**جرَّبه تجريبًا و تَجْرِبةً: اختبره مرة أخرى،ويقال: رجل مُجرَّبُ:جرَّبَ في الأمورِ و عُرفَ ما عنْدَهُ، ورَجُلٌ مجرَّبٌ: قَدْ عَرَفَ الأُمُورَ وجَرَّبَهَا**»[3]

فكلمة تجريب في اللغة تتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في المعاجم العربية على معنيين اثنين هما: الاختبار والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء

1- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1410هـ/1990م، ص261

2_ الفيروز أبادي، القاموس المحيط،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1، 1420هـ/1999م، ص60

3- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط2ن 1392هـ/1972، ص114

والتجربة هي «**المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته بها ملاحظة مباشرة...، والحقائق التي ستفيدها الإنسان من الكتب القديمة التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية والحكم التي استخلصها البشر من خلال العصور المختلفة....وهي غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته**»[1]فالتجربة هي ما يستخلصه الإنسان من خلال احتكاكه ومشاركته وممارسته لأحداث الحياة، وهي الخبرة التي يكتسبها وتمكنه من معرفة أعمق حول المجتمع الذي يعيش فيه.

وتعني كلمة "تجربة" في المعجم الأدبي من الناحية الفنية:« **مجموعة الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان أو الأديب، وتكون حصيلة احتكاكه بمجتمعة، وطرائف اتصاله به، والتفاعل بينهما، وهذه التجربة تكون عنصرا أساسيا في شخصيته الفنية التي تبرز في آثاره**»[2] بمعنى معايشة الأديب لجوانب الحياة والتأثر بها والتعبير عنها من خلال أفكاره ومشاعره، ثم يصيغها بطريقة تعبيرية فنية قادرة على التأثير في نفسية القارئ أو المستمع.

1-1-2-اصطلاحا:

عرفه الدكتور "سعيد قطين" بقوله:«**إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة ب"التجريب"**»[3] بمعنى أنه عندما يتجاوز المألوف وينزاح عن الشائع، ويكسر المنطقي المكرس أي الاستمرار في التجديد يعتبر تجريبا.

وهناك من الباحثين من ربطوا مصطلح التجريب بالمغامرة، إذ نجد محمد ساري يقول:«**على الكاتب أن يواصل مغامرة التجريب لعله يصل إلى مبتغاه، تقول الحكمة بأن المغامرة أساس الاكتشاف والتجديد**»[1]أي البحث عن الجديد انطلاق من القديم.

1-وهبة مجدي المهندس كامل، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 8

2- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص58.

3-سعسد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1،1985،ص. 287

أما أيمن ثعيلب فيرى أن التجريب«**ليس بدعة معاصرة كما يحلو للبعض تصور ذلك، فالحياة قديمة والعلم بها حادث، وقوة التجريب أعلى من قوة التنظير للتجريب...ولقد بدأ التجريب منذ بدأ الإنسان وجوده في هذا العالم بل ربما لم يستطع الإنسان الوعي بوجوده حقا إلا من خلال تجريب هذا الوجود**»[2] حاول أن يربط مصطلح "التجريب" بوجود الإنسان في هذا العالم، لأن الإنسان ولد على الفطرة ولولا تجربته في هذا الوجود وما فيه من مظاهر طبيعية وغيرها لما تفطن للتجريب، فعندما يقوم الإنسان بأبحاث قصد المعرفة فهو يقوم بوضع فرضيات وأسئلة، وبناء عليها تقوم التجربة لاستخلاص النتائج والقوانين، وقد عبر عن ذلك الفيلسوف" كانت" بقوله:«**إذا كانت معرفتنا كلها تبدأ مع التجربة، فهذا لا يعني أنها تنتج كلها عن تجربة**» [3]

لقد تعددت وتنوعت مفردات ومصطلحات التجريب فنجدها تتمحور حول المحاولة، التجديد، التجاوز، المغامرة، كسر المألوف، وابتكار قيم جديدة ، حيث نجد الدكتور "مدحت أبو بكر" أورد أربعة عشرة تعريفا للتجريب نذكر منها:

_التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.

_التجريب مرتبط بالمجتمع.

_التجريب إبداع.

_التجريب تجاوز للركود.

_التجريب ثورة.

_التجريب مرتبط بتقنية العرض.

_التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.

_التجريب مزج الحاضر بالماضي.[4]

---

[1] – محمد ساري، محنة الكتابة دراسة نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، د.ط،2007، ص 150

[2] – أيمن ثعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،د، ت،ط1، 2011، ص 07

[3] –محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب،نشر وتوزيع دراية، الجزائر، د.ط، د.ب،ص 85

[4] –مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة،1993، ص 166

تدور هذه التعريفات حول مفهوم واحد للتجريب وهو تجاوز المألوف وذلك عن طريق المغامرة سعيا إلى التجديد والإبداع والثورة على القديم؛ أي التخلص من الشكل التقليدي ومحاولة التغير عبر الزمن فلا بد من مواكبة العصر وفهمه بكل أبعاده والاستحداث فيه.

1-1-3- التجريب الروائي:

لقد حاولت الرواية العربية خوض غمار التجريب، وذلك عن طريق التجديد والإتيان بتقنيات حداثية جديدة، والخروج عن النموذج التقليدي الثابت، وتجاوز الأشكال التقليدية، بالبحث عن سبل الانفتاح أو الانسلاخ عن كل موروث وإحداث خلخلة في الدوق الفني، حيث مثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة، وقد عبرت عن ذلك "سندي سالم أبو سيف" بقولها:«**ارتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث عن رواية جديدة استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حديثة وظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية**»[1] [2]

أما الرواية الجزائرية فشكلها التقليدي لم يعد يناسب تغيرات الواقع والمجتمع، مما جعلها تنفتح على الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والشعر والمسرح والأسطورة وغيرها، وتخوض غمار التجريب من أجل تحقيق أشكال حديثة تتماشى مع العصر، وبذلك عرفت حركة تجديد واسعة، وفيها أشكال غير محدودة من التقنيات والآليات التي حاول من خلالها الروائي مساءلة الشكل موضوعيا وفنيا مستلهما ذلك من واقع المجتمع الجزائري ومستعينا بخياله الفكري،وذلك بالبحث عن أساليب مخالفة لما هو معروف وتجاوز العادي والخروج عن المألوف و«**قد أدى ذلك إلى التمرد على كل ما هو مألوف والنزوح إلى التخلص من كل مل يحمل طابع القداسة والاحترام في المخيلة العامة بل انتهاكه، وتحطيم كل ما يمكن تسميته بحرمة الوعي الموروث بكل التزاماته(حتمياته) الدينية والاجتماعية**

[1]- سندي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008 ،ص22.

والسياسية والأخلاقية...، إنها أشبه بالمبادئ الفلسفية الوجودية التي لا تقدس الأطر القديمة ولا الأشكال الشائعة بل إن أكبر همها إعادة النظر فيها وتحطيم كل ما هو مألوف» [1]

وهذا يعني أن التجريب الروائي هو تجاوز للمألوف وللواقع، وتمرد وثورة عن قوانين المعرفة العقلية والشريعة والمنطق، وإباحة المحرم والخلاص من المقدس، وبذلك تتجاوز شكلها التقليدي، وتكسب ثوبا جديدا مغايرا لثوب الرواية الكلاسيكية من خلال التغيير الذي مس مضامينها وأشكالها وخصائصها الفنية، ولكي تتماشى الرواية الجديدة مع متطلبات الواقع والعصر حيث" **إن المجرب في حقل الأدب والفنون يعمد بسبب أو بدون سبب إلى تجريب آليات وأدوات جديدة يخرج من خلالها نصا بشكل آخر جديد يحطم به المكرس النمطي السائد، وبالتالي تصبح هذه الأدوات والتقنيات عرضة للتبديل والتغيير والتعديل، وتأتي بدلها آليات وتقنيات أخرى تسمو هي الأخرى في تطوير النص الأدبي ليستمر مما يجعل الرغبة في التجريب والتطوير تنمو وتتزايد باستمرار"**[2]

يمكن أن نحدده أيضا على أنه حركة واعية وموقف نقدي من الحصيلة الثقافية للأمة، فهو ليس حركة عشوائية مبنية على الصدفة، بل هو نتيجة حتمية لتحولات الواقع وتغيراته إذ «**يتجاوز خروج الرواية التجريبية عن الرواية التقليدية وتقنياتها وقواعدها حدود الرفض السلبي ليكون تعبيرا عن وعي حاد وعميق بتغير الواقع وتحوله من جهة ، وموقفا من هذا الواقع ورفضه من جهة ثانية، إن رفض الرواية التجريبية إذ يتحدد في كونه خلخلة للجاهز من الكتابة فإنه يرمي من خلال ذلك إلى خلخلة الجاهز من الوعي أيضا**»[3] فالتغيّر الذي حدث للشّكل الروائي، هو انعكاس حتمي للرؤية الخاصة على مستوى وعي الذات الكاتبة بواقعها وبالتحولات والتغيرات الحاصلة فيه.

1-عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص197

2- الحاج علي هيثم، غزو المجهول حول التجريب وسماته في الأدب، منشور بموقع، بتصرف
wwwsmartweb.com Http//

[3] - ميسون علي:الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي وبنية السرد
Httb// thawara.alwehda.gov.sy/<print filname

يمس التجريب في الرواية كل شيء من موضوع،وأسلوب وحبكة وشخصيات وفضاء ولغة وتقنيات وغيرها، من خلال الانفتاح على البنية السردية الجديدة والمتغيرة التي تسعى إلى كسر الجمود والرتابة، وتبحث دوما عن واقع معادل للواقع ولكن لا يطابقه " **أي اكتشاف طرق جديدة ومختلفة لقراءة الواقع بطريقة تستفز المتلقي الإيجابي،وتلعب فيها اللغة دورا استراتيجيا لأنها الأداة الناجحة والفعالة التي يؤثث بها الكاتب عوالمه التخييلية، وبها يجتهد الكاتب في ابتكار تعابير خاصة به،ويترجم رؤيته الفكرية والجمالية ويعبر عن أحاسيسه ومشاعره وكذلك موقفه من حقيقة الوجود**"[1]

فباللغة تتأسس بنية الخطاب الروائي والذي يتكئ على عنصري الزمان والمكان اللذين تنتقل فيهما الشخصية لتنتج أحداثا، إما خارجية عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة لزمن السرد أو في زمن استشرافي تعرض فيه أحداث لم يطلها التحقق بعد، و« **يأتي عنصر الزمن كعنصر حيوي في تشكيل عوالم الرواية التخييلية ولكن في تناغم جميل مع الفضاء الروائي فلا زمان بدون مكان ولا مكان بدون زمان إذ ليس باستطاعة المرء ملاحظة المكان إلا في الزمن وهذا الأخير في المكان**»[2]والاثنان يتقاطعان مع الشخصية، هذا العنصر المهم الذي يتأتى وفق تصورات ومعطيات تفرضها طبيعة الزمان والمكان، لأن الشخصية حاملة لفضائها الذي تنهض عليه من خلال تفكيرها ونفسيتها وانتمائها الاجتماعي والثقافي ولغتها المتصلة بالنسق الاجتماعي والثقافي.

فالرواية جنس أدبي قابل للتطور والتغير من حيث البنية والهيكل، مما جعلها مجالا قابلا للهدم المعرفي للقيم النصية المتعارف عليها في النموذج السردي، وهو ما خلق ملامح جديدة للمنجز الروائي التجريبي، وأبرز هذه الملامح« **التكسير المعتمد لمعمارية الرواية، أي البنى السردية التقنية المتصلة بالراوي، الفضاء(الزمان/المكان) الشخصيات وغير ذلك، ونسج بنى جديدة على أنقاض ذلك، حيث عمدت إلى كسر الزمن وذلك بالتلاعب بالأزمنة والانتقال المفاجئ من زمن إلى آخر،**

1-ينظر بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، تر وتق سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999،ص31-32

2 – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ش، م، م، القاهرة، ط1، 2005، ص 34

بلحظة السرد الحاضرة إلى لحظات سابقة في الماضي أو استشراف لحظات في المستقبل غيبية، وذلك بتحطيم حركة السرد الخطية عن طريق خلخلة سير الأحداث، وبذلك تمر الأحداث بشكل متموج ومنعرج رافضة سلطة الزمن، فقد أصبحت الرواية تتبنى تركيبة متنوعة من الطموحات الفنية على مستوى الشكل وكذا على صعيد التجديد البنيوي الذي يطال تلك الكيفيات التي تبنى بها الشخصيات، ويتعالق فيها الزمن مع المكان، وأشكال الساردين والمنظور الروائي، وسائر تداخلات الروائي الضمنية في كسر وهدم مطابقة الرواية للواقع»[1]

أما بالنسبة للشخصية « **فلم يعد للشخصية وجودها المهيمن على الأحداث كما كان معتادا في الرواية الواقعية، ولم يحفل الكاتب بوصف سماتها الظاهرية أو نموها النفسي، بقدر ما هي قضية سردية تخدم العمل الفني، وقد يشار إليها بحرفها الأول أو بضمير الغائب، أ رواية الأحداث بضمير المتكلم أو الراوي البطل**»[2] لأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في الرواية التقليدية، وذلك بسبب هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية على كتاب تلك المرحلة، أما في الرواية المعاصرة تعتبر وحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص الذي يحتويها؛ أي أن الشخصية تنتج من عالم الأدب والفن والخيال، فهي من تخيل الكاتب وليست شخصية حقيقة في الواقع المعاش.

« **أما المكان في الرواية الحديثة لم يعد ديكورا أو خلفية للأحداث، فهو عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد لأنه لا يوجد إلا من خلال اللغة ، كما لم يعد الزمن بمفهومه الكلاسيكي وعاء للأحداث بقدر ما هو تقنية سردية، إذ أفاد الكتاب من من تكنيك تيار الوعي حيث تتداخل الأزمنة مع بعضها البعض** »[3] لم يعد المكان مجرد خلفية تدور فيها أحداث الرواية، بل أصبح عنصرا أساسيا من مكونات البنية السردية، ويمكن القول أنه هو مركز اللغة الروائية بكل مستوياتها المعرفية والجمالية؛ باعتباره يلعب دورا أساسيا في تكوين الهوية الاجتماعية والثقافية

---

[1] – فتحي صالح، الرواية العربية الجديدة، نزعة اللايقين والانتهاك الشكلي، مجلة الطريق، ع4، بيان 1993،ص126.

[2] –شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960– 2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، الإسكندرية، ط1، 2010، ص 26

[3] – شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960– 2000)، ص 27

لكل مجتمع، فهو ينمو مع العمل في كل تغيراته ويتطور مع الإحداث فيؤثر فيها وتؤثر فيه.أما الزمن فيعد عنصرا أساسيا من عناصر النص السردي. وفي الرواية المعاصرة لم يعد الكاتب يحافظ عل تسلسل الأزمنة وترتيبها، بل أصبح يؤخر ويقدم في الأحداث مما نتج عن دلك تذبذب في ترتيبها ويتلاعب بالنظام الزمني فينتج عن ذلك خلخلة في وتيرة الزمن«**وهو مايعرف بالمفارقات الزمنية"مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"**»[1]

فالتجريب وسيلة للوصول إلى أبنية روائية وسردية جديدة، التجريب على مستوى طرق السرد، التجريب على مستوى اللغة، التجريب على مستوى فتح فضائي المكان والزمان، تجريب على مستوى الشكل؛ أي تجريب في بنية الشكل الروائي، من أجل تحقيق رواية جديدة ذات تقنيات تجريبية، وبهذا تكون قد خطت خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة، وأصبحت«**تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصوات، وترفض القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية، التي أصبحت توصف بالتقليدية**»[2].

لقد تعددت صور التجريب في الرواية الجزائرية العربية من خلال استخدام طرق سردية جديدة، وتغيير في جوانب فنية عديدة مثل الشخصية والمكان والزمان والحدث، واعتماد كتابها على عوالم تخيلية مثل الأسطورة والتاريخ ، بالإضافة إلى استخدام تقنيات جديدة داخل العمل الروائي مثل التناص وتعددية الأصوات وخرق المحرمات وغيرها، لأن التجريب «**لا يعالج المضمون وحسب، وإنما ينسحب على الشكل بما فيه من تكثيف وتجزئة حتى تظهر اللغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديدا بل ربما كان تجليه في الشكل أوضح من المضمون**»[3]

أما الناقد عز الدين التازي ينفي وجود تعريفات نهائية محددة للتجريب الروائي،ويقدم جملة من المفاهيم ومنها:«**التجريب الروائي يكمن في مغامرة لكتابة نص روائي مستعص وممتع، يحاول أن يستنجد بالحكاية أو بالمحكيات ليصوغ عالما روائيا حافلا بمظاهر المجتمع وعلاقة الإنسان**

---

[1] -حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1991،1، ص 73

[2] - ينظر عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية،(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، العدد240، الكويت، 1998، ص 47

[3] -علي محمد المرمني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار البازوني العلمية للنشر والتوزيع، دب، ط 2009، ص21

بمجتمعه، وما دام المجتمع متحولان فالنص الروائي التجريبي يعني هذا التحول عبر طموح الكاتب التجريبي في اختراق مظاهر هذا التحول،ولذلك فهو يوسع من مساحة اشتغاله على مجتمع متحول، له تاريخه الذي أوصله إلى حاضره. لذلك فمهمة الروائي التجريبي لا تكمن في توصيف معاناة الإنسان في حاضره، بل إنها تمتد قراءة لوجه الإنسان المبتذل وتحولات الذات والأنا والمجتمع والتاريخ ،في نص أو نصوص روائية، تستوعب الجوهري في تحولات المجتمع والإنسان من خلال التشخيص الروائي»[1]

وهذا يعني أن الروائي التجريبي عليه البحث عن الشكل السردي الجديد انطلاقا من أشكال قديمة ضمن مسعى إبداعي خلاق؛ أي أن التجريب لا يرمي إلى إعادة الأشكال القديمة التي يتوسل بها وإنما الانطلاق منها واستلهام ما قد يؤدي إلى تلمس ملامح شكل سردي جديد.

من خلال هذه التعريفات للتجريب تتباين آراء النقاد والروائيين فيصعب عليهم تحديد مفهوم واحد ودقيق، فكل ورأيه حسب تجربته الإبداعية في الكتابة. فالتجريب مصطلح فضفاض يصعب تعريفه التعريف الجامع القاطع الشك، فهناك من يرى أن التجريب تجاوز وهناك من يقول إبداع وهناك من يقول أنه ابتكار..

والرواية تعكس وعي صاحبها بالواقع المأزوم الذي يعاني منه شعبه مما يؤدي بالروائي إلى التعبير عن هذا الواقع بالاعتماد على بعض الآليات الحداثية مستعينا بالرمز والتلميح لمواجهة الإشكاليات والتناقضات التي يعجز عقله عن احتمالها، وهذا ما نجده في رواية "كتاب الماشاء " لسمير قسيمي "، الذي حاول أن يحاكي الواقع المعاصر، وذلك بتبنيه التراث العربي من حيث التاريخي والأسطوري والديني إلى النص الصوفي الذي يعبق بمعاني التجلي والشطحات والوجد وما إلى ذلك من المفردات التي أنتجها الخطاب التراثي العربي والتي يصر قسيمي على أنها لا تزال صالحة للاستعمال، يمكن أن ينفتح بها من جديد فتؤدي وظيفتها الجديدة وفق الرؤية المستجدة مع السياق الزمني المعاصر.

2- محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية،المجلس الأعلى للثقافة الدورة الخامسة للملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي"الرواية العربية إلى أين؟"15/12 ديسمبر 2012، ص6

1-2- آليات التجريب الحديثة:

1-2-1- الأسطورة:

تعد الأسطورة من الموروثات الحكائية التي شيّدت بها الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد، كونها مرجعا أساسيا من المرجعيات الثقافية للنصوص الأدبية، التي مكنت الرواية من تحقيق تقدما على المستويين الفني والمعرفي، لأن الأسطورة لطالما كانت مصدرا ثريا لإخصاب تجارب الروائيين ليعكسوا من خلال رموزها هموم عصورهم، وقضايا شعوبهم ومختلف التجارب الإنسانية التي يصورونها فنيا«**لأن الرواية العربية تمثل الآن الجنس العربي الأول الذي تشكل الظاهرة فيه حضورا قوي الدلالة على تحولات الحركة الثقافية العربية، وعلى استجابة الرواية العربية لهذه التحولات**»[1] فقد حقق استلهام الروائيين للأسطورة إنجازا نوعيا للخطاب الروائي العربي.

ونعني بالأسطورة الكلام الذي لا أصل له، والبعيد عن الواقع والناتج عن الخيال والزخارف المنمقة التي لا أساس لها، أو هي سرد لقصة شخص ما أو شعب **ما** و«**الأسطورة اشتقاق من سطر، أي ألف الأساطير والأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي للمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيهان فالأسطورة موضوع اعتقاد**»[2] فهي مرتبطة بالمعتقدات الدينية حيث تعمل على توضيحها وتثبيتها لتصبح متداولة بين الأجيال كما يرى الدكتور عبد المعين خان« **أن الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة فالأسطورة مصدر آراء الأولين** »[3] وعرفها الدكتور الجزائري رابح العوبي بقوله:«**إنها حكاية تعمد إليها المخيلة الشعبية البدائية إخراجا لدوافع**

1-نضال صالح، النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر ط1، 2001، ص 6

2-د.خليل أحمد خليل، مضمن الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت،ط3، 1986، ص 8

3-محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 203

داخلية رغبة في التعرف عن الحقيقة، محاولة لفهم الظواهر المتعددة الغريبة التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجيب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة »[1]

أي أنها نشأت استجابة لعواطف الجماعة من أجل تفسير الظواهر الطبيعية فكانت« **عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي**»[2]

والأسطورة في جوهرها عبارة عن حكاية « **تروي تاريخ مقدسان تروي حدثا جرى في الزمن البدائي" الزمن الخيالي هو زمن البدايات"... تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجتحتها الكائنات العليا ،...،باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه تفجر القديس (أو الخارق) في العالم** »[3] وبدلك أصبحت الأسطورة قصة سردية تتحدث عن تاريخ الآلهة وتاريخ الأبطال وقد تكون سيرة حيوان، أو جانبا خياليا مرتبطا بعواطف الإنسان وانفعالاته، وكأن الأسطورة لها علاقة وثيقة بالآلهة وأنصاف الآلهة والكائنات الفوق بشرية، وبالوقائع التي نشأت مند نشوء العالم، «**فزمانها هو زمان البدايات ذي الصيغة المقدسة؛ أي أن أحداثها تقع خارج حياة البشر، وخارج الزمن الدنيوي، كما أنها تؤسس للتاريخ المقدس وللحقيقة المطلقة، مما يعني أن ارتباطها بالمقدس هو ارتباط بالدين في المقام الأول؛ أي أنها بمثابة الحكاية التي تستجيب لحالة دينية عميقة وتطلعات أخلاقية**»[4]

يوافقه الرأي الناقد الكندي نورثروب فراي، إذ يعطي للأسطورة بعدا زمنيا ويمتد بها إلى آفاق مفتوحة حين يقول:« **إني أعني بالأسطورة في المقام الأول، نوعا معينا من القصة، إنها قصة بعض**

---

[1] – رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابه، م.س، م.ط، ص19– 20

[2] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، م ط – 1981، ص 18

[3] –إلياد مارسيا، مظاهر الأسطورة ن تر نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991، ص 10

[4] – إلياد مارسيا، مظاهر الأسطورة، ص22–23، بتصرف

شخصياتها آلهة أو مخلوقات أخرى أكثر قدرة من البشر. ومن النادر وجودها في تاريخ الأحداث الماضية: فعملها يحدث في عالم هو فوق الزمن العادي أو سابقا له»[1]

إن قلق الإنسان من الوجود وتوقه الدائم إلى كشف الغوامض والأحاجي التي تتحداه جعلته في بحث دائم من أجل تنظيم الكون تنظيما محكما يتحرك ضمنه، مما نتج عنه علاقة عتيقة بين الأسطورة والوجود تشكل نظاما فكريا متكاملا يستوعب قلق الإنسان، ومن تم فإن الأسطورة « **هي إيجاد النظام حيث لا نظام وطرح الجواب على ملحاح السؤال ورسم لوحة متكاملة للوجود»**[2]

أما بول ريكور فيرى أن الأسطورة« **ليست فقط حكاية، ولكنها واقع معيشي، إنها لا تنتمي إلى الخيال الذي يبهم الرواية الحديثة فهي حدث وقع في فترة قديمة جدا ولا يزال يمارس تأثيره على العالم وعلى المصائر»**[3] الأسطورة تحرك الإنسان من جيل إلى جيل، وعليها يؤسس ثقافته، فهي تعبر عن ثقافة وحضارة شعب ما، وبذلك أخذت عدة تعريفات ومستويات مختلفة، وإطارا مفاهيميا واسعا، حيث يرى جوزيف كامبيل أن« **الأسطورة هي أيضا قناع للإله، وصورة مجازفة لما هو مخبأ خلف العالم المرئي، ومهما يكن فإن طرق تناول الأسرار مختلفة، غير أنها تتناغم فيما بينها في دعوتها إلى المعرفة العميقة،لذلك الحدث العظيم الذي هو الحياة ذاتها على أن الخطيئة الوحيدة التي لا يمكن غفرانها هي تركنا لمصيرنا دون أن يحذرنا أحد أو يأخذ بيدنا فلا نستيقظ أبدا»**[4]

وفي اتجاه آخر نجد الناقد نضال الصالح قد خرج من تلك المفاهيم التي ربطت الأسطورة بالمجتمعات البدائية، وأتى بمفهوم آخر مغاير يقول:« **بأن الأسطورة لم تعد سمة مميزة للمجتمعات البشرية**

---

1 – نورثروب فراي، الماهية والخرافة، تر هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص 49

2 – نضال الصالح، النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 15

3 –فاطمة الغازي، الأسطورة في القصة التراثية، مجلة آداب الشرق القديم وتلاقح الحضارات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع 2005

4 – جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، تر حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق،ط2، 2001، ص 15

الأولى، كما لم تعد وقفا على التفسيرات البدائية لنشأة الكون والطبيعة أو طقوسا سحرية بل امتدت لتشمل البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة»[1]

ومن تم أصبحت الأسطورة من الأنماط التعبيرية التي يلجأ إليها ويتستر بها الأدباء، ويوظفونها في أعمالهم ليفصحوا فيها عن أوضاع مجتمعاتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، من أجل تحقيق غايات عديدة، والتصريح بالقضايا التي تثيرهم وتدمرهم، وتقديم ما هو أفضل ومغاير للسائد المتناقض وفضح المسكوت عنه ،« **وكشف ما يخصه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة، مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة حية، تؤثر في المتلقي فتخرجه من قهر قناعته إلى تأمل جديد»** [2]

قد سعى الكثير من الأدباء إلى توظيف الأسطورة في إبداعاتهم، حيث عمدوا توظيف رؤاهم الفكرية، فانزاحوا عن كل ما هو مألوف، ولجؤوا إلى الأسطوري السري والمسكوت عنه؛ لتفسير المعطيات الغريبة التي توحي بطبيعة خاصة للحياة. ويكون ذلك بالتستر تحت غطاء التجريب واعتماد الرموز والإيحاء.

1-2-2- التاريخ

تتناول الرواية في طياتها مجموعة من الظواهر التاريخية،لأن الروائي يعتبر التاريخ مرجعا ومنهلا يستقي منه موضوعات روايته ومكوناتها من شخصيات وزمن ومكان وغيرها،لأن هناك ارتباط بين الفن الروائي والتاريخ، فكلاهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي، ويكمن الفرق بين المؤرخ والروائي في الأسلوب واللغة في التعامل مع الواقع والأحداث، كما أن الفضاء الروائي هو فضاء تخييلي قبل كل شيء،بينما يبقى التاريخ أسير الحدث لغة ومنهجا، وإذا كان التاريخ هو ما كان فإن الرواية هي ما يمكن أن يكون؛ لأن التاريخ:«**من الفنون تتداوله الأمم والأجيال وتشد إليه الركائب والرجال...إذ هو ظاهرة لا يزيد على أخبار الأمم والدول...وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبدؤها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها»**[3]

فالتاريخ هو فن كباقي الفنون الأخرى، حيث يبقى متداولا من جيل لآخر، وفيه ما هو ظاهري

---

[1] – نضال الصالح، النزوح الأسطوري في الرواية العربية، ص 7

[2] – عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص25

[3] - ابن خلدون، المقدمة، ج1، دار الفكر، بيروت، 2001، ص 7

دون زيادة من أخبار الأمم والشعوب، وفيه ما هو باطني يتطلب بصيرة وقوة نظر للوصول إلى المعلومات الدقيقة والوقائع التاريخية وأسباب وقوعها.

أما عبد الله العروي يعرف التاريخ بأنه:«**مجموع أحوال الكون في زمان عابر ومجمع معلوماتنا حول تلك الأحوال**»[1] فالتاريخ عبارة عن حقائق ومعلومات مضت من حياة الأمم، والإنسان يخلدها عبر الأزمان للمحافظة عليها وربطها بالحاضر والمستقبل، فلا وجود لحاضر ومستقبل بدون ماضي.

والرواية عملا سرديا يرمي إلى: «**إعادة بناء حقيقة من الماضي بطريقة تخيلية حيث تتداخل فيها شخصيات تاريخية من الواقع، وشخصيات متخيلة**»[2] فالرواية هي إعادة صياغة الأحداث التاريخية بطريقة تخييلية، وإخراجها في صبغة أدبية يغلب عليها الطابع الجمالي الذي ينبض بالحيوية ويؤثر في القارئ الذي عزف اليوم عن الإطلاع عن تاريخه.

نجد الإنسان –منذ القدم–يدون ماضيه من أجل الحفاظ على تراثه، أو أخذ العبرة منه، وهو ما يؤكد أن اكتشاف الكتابة قد مثل عاملا حاسما في ظهور عملية التأريخ لماضي الإنسان، وهذا إن دل إنما يدل على أن البعد التاريخي يمثل إحدى المميزات الأساسية التي يتسم بها الوجود البشري، فالإنسان من طبيعته لا يعيش منغلقا في لحظته الحاضرة فقط، بل يستطيع العودة إلى الماضي ليتمثل حوادثه أو التوجه نحو المستقبل لتجسيد طموحاته،فالتاريخ عبارة عن محاولة لاستعادة حدث زال وانقضى، من استنطاق للشخصيات والوثائق والآثار المرتبطة به؛ أي المخلفات التي بواسطتها يستطيع المؤرخ التعرف عليه، لذلك ارتبط التاريخ ارتباطا وثيقا بالإنسان لا يمكن الفصل بينهما، فهو عبارة عن أحداث متتابعة؛ أي هو«**الذي يعني بدراسة وتتبع مجموعة الأحداث التي تميز حركية الإنسان في الزمن ورصد مجرياتها، وهنا يأتي دور المؤرخ المتمثل في تحقيق وسرد ما يجري فعلا في الماضي**»[3] وتعامل المؤرخ مع مادته يختلف من مؤرخ إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى.

- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2012، ص 33[1]
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، الدار العربية للعلوم الناشرون، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص159.[2]
- عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 9[3]

تعتبر المادة التاريخية من أهم الروافد السردية التراثية المتعانقة مع النص الحداثي السردي وخاصة الروائي، إذ أنها تحدث تفاعلات نصية تاريخية تقدم الوقائع المتزامنة عبر الأزمنة القديمة والساحقة في شكل مكون نص تخيلي قابل للقراءة والتأويل،عالمه الشخصيات التاريخية والأحداث وغيرها مما يشتبك فيه الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي. والرواية أكتر الأجناس الأدبية اقتحاما بكافة جوانب النشاط الإنساني والثقافي، إذ نراها مثلا عبر تقنياتها المختلفة تعوض في التاريخ وتعييد قراءته وإنتاجه خصوصا حين تعتمد على الوثائق التاريخية، سواء كانت حقيقية أو متخيلة، وتقدم من خلالها رؤية مغايرة ومختلفة عما هو سائد ورسمي، وتكون بذلك تشكيلا من الحاضر والماضي، وهي تلجأ كفن إلى تقنيات التاريخ نفسه وأساليب توثيقه لتقديم حبكات متطورة تكشف المخفي والمسكون عنه في رحلة فانتازية من عالم غريب فيما هو رسمي و متواري.[2]

1-2-3- التناص:

عرفته جوليا كريستيفا بأنه:«**ذلك التقاطع داخل التعبير المأخوذ من نصوص أخرى**»[1] ورأت أيضا أنه «**لوحة فسيفسائية، وبأن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص، واثبات ونفي لنصوص أخرى...**»[2]باعتبار التناص نتاجا جديدا لنصوص سابقة ينتج منها نصا جديدا بكسر بنياتها وإنشاء علاقة تبادل بينها؛ «**أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية**»[3] ركزت الباحثة على النص باعتباره نواة مركزية ينطلق منها الباحث لينشئ علاقات مع نصوص سابقة فيصبح نصا جديدا بسياقات مختلفة، ومن خلال هذا يتضح أن الباحثة قد صاغت هذا المصطلح من خلال تأثرها بفكرة الحوارية « **التي أشار إليها باختين في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة 1929) لقد تحدثت عن علاقة النص بغيره من النصوص من خلال مصطلح الحوارية لدلالة عن العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى حيث يرى أن التناص هو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص ولاسيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو**

---

[1] -مصطفى السعدني، التناص الشعري (قارءة أخرى للسرقات)، منشأة المعارف،مصر، 1997، ص 80

[2] -عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 22

[3] - عبد المحسن فراح القحطاني، نحو تحديد المصطلحات(التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية)، (مجلة علامات) مج16، ج64، 2008، ص 42

لأجزاء من نصوص سابقة عليها»[1] وهذا يعني أن التناص هو إنتاج نصا جديدا بإعادة نصوص أخرى في فضاء نص واحد تتقاطع فيه العديد من الملفوظات السابقة أو المتزامنة عليه، حيث يحدث تغيير وتبديل في هذه النصوص، التي تتداخل وتتشابك وبذلك يكون التناص عند كريستيفا هو«**التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخود من نصوص أخرى»**[2] ومن خلال هذا التقاطع يتشكل نصا جديدا من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فينا بينها فلم يبق منها إلا الأثر.

فرؤية كريستيفا للتناص تشير إلى أنه مصطلح واسع يحمل تعددية المعاني، فالنص في نظرها لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والاستشهاد تتشعب وتتشابك، استقطبت من نصوص يعيدها الروائي بطريقته الخاصة من خلال الهدم والنفي والتحويل وإعادة بنائها من جديد، وبذلك تتشكل معاني متعددة من خلال تحويل نصوص لبناء نصا جديدا أي«**ارتباط النص المعين بنصوص وخطابات اجتماعية وثقافية وفكرية وتاريخية محيطة به أو سابقة عليه، وتصبح الفكرة في كتاب(نص الرواية) حيث تصف النص الروائي بأنه دائرة مفتوحة تقطعها خطابات متعددة تاريخية واجتماعية ولغوية»**[3]

لقد جعلت الباحثة التناص وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ والدين وقد وصفت النص الروائي بأنه فضاء مفتوحا تتقاطع فيه خطابات وسياقات متعددة.

أما رولان بارت فيرى في كتابه (حول نظرية الرواية) «**إن كل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»**[4] فكل نص جديد حسب بارت هو تناص يستمد وجوده من نصوص سابقة.

وقد عرفه ميشال ريفاتير في كتابه (إنتاج النص) إنه«**إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى سبقته أو تعاصره»**[5]ومنه لا يمكن فهم نص دون الرجوع إلى النصوص السابقة.

1- ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن،ط1، 2003، ص 13

2- عبد المحسن فراح القحطاني، نحو تحديد المصطلحات، ص68

3- وليد خشاب، دراسات في تعدد النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية (د.ط) 1994، ص 10

4- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، ص 146

5- نعيمة قرطاس، أدبية النص عند ميشال ريفاتير، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد حيضر، بسكرة، جوان 2010، ص 5

ومن زاوية أخرى وجدنا مصطفى السعيدي عرض في كتابه(التناص الشعري) بعض المفاهيم التي قدمتها"كريستيفا" حول التناص، فتوصل من خلالها إلى أن التناص عبارة عن:«**أداة صيغية مخصبة، إذا ما استثمر توظيفها لإنجاز الجديد من القديم، وبيان دور المصادر والتأثيرات الأدبية وغير الأدبية**»[1] فالتناص عبارة عن أداة يستعملها الكاتب لإنجاز نص جديد اعتمادا على نصوص قديمة ممتدة في مخزون ذاكرته؛ أي دخول نصوص في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة، وهذا يدل على وجود علاقة بين نص جديد وآخر قديم تتشابك خيوطهما لتكون نصا جديدا ذا دلالات جديدة.

أما أحمد الزغبي فيرى أن التناص في أبسط صوره هو«**أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتدغم فيه ليتشكل كل نص جديد واحد متكامل**»[2] فالاقتباس أو التضمين كما يشير الزغبي ضمن التناص المباشر والضمني عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى نص، أو هي«**تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف إما لإكمال نقص أو عجز فكري لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمن لآخر، ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستفاء المعنى الذي يتواجد ويتحدد بفعل ذلك الانتقال، فالنصوص الأدبية منسوجة من نصوص وأعمال أدبية أخرى**»[3]

رغم اختلاف الآراء وتباينها عند النقاد وتحديدهم لهذا المصطلح كل حسب ثقافته وتأثره ورؤيته إلا أن الآراء جميعا تتفق على أن التناص هو ولادة نص من نصوص أخرى سابقة له أو معاصرة معه، بحيث يدخل معها في علاقات كثيرة متداخلة؛ أي أن الأديب يبدع نصه من خلال استدعاء وتحويل

مصطفى السعيدي، التناص في الخطاب النقدي، ص[1]80

1-أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص11

- بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديثة، أريد، الأردن، ط1، 2010، ص[3]237

نصوص أدبية أخرى«**مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارجة نصية**»[1] ؛أي أنه لا ينشأ من فراغ فكل كتابة تكون ضمن الكتابات والأعمال التي سبقتها، وكل نص يحمل بقايا وآثار نصوص أخرى، والكاتب مهما بلغت قدرته وموهبته فلا مفر له من الأخذ والاستعانة بنصوص أخرى.

1-2-4-الطابو (المسكوت عنه):

يعتبر الطابو أو المسكوت عنه تيمة عريقة في تاريخ الكتابة، إذ تمتد جذورها إلى أغرق الحضارات العالمية، التي عبرت عنها بشتى الأساليب والفنون واللغات، وقد عمد المعاصرون من أهل الأدب إلى حصر تيمات المسكوت عنه في ثلاثة مواضيع: الجنس، السياسة والدين. إذ تسعى الكتابة الروائية إلى اختراق الصمت عن المسكوت عنه وذلك بتكسير وتحطيم كل أسوار الزيف التي شيدتها السلطة بكل مرجعياتها، فتناولها الروائيون بأساليب تفاوتت بين الإيحاء والمباشرة والتلميح والتصريح.

ويتمثل المسكوت عنه في الرواية على أنه«**نصا غائبا أو موازيا للنص الظاهر، لا يقل أهمية وتأثيرا عن النص المكتوب، وهو ما يدفع الناقد للبحث عن إستراتيجية لاكتشاف المسكوت عنه أو المغيب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتمادا على فاعلية القراءة**»[2] أي كشف الغطاء عن الممنوع والمحظور (المغيب)فيه من أحداث وخبايا اجتماعية وسياسية.

كما توجد في بعض الثقافات كلمات محظورة وتتمثل في كل «**لفظ يمنع استعماله في سياق معين لعوامل متعددة، يتكون من كلمة أو أكثر، قابل للتغيير متنوع بين الحقيقة والخيال.**»[3] حيث يتجنب الناس استعمال هذه الألفاظ في الغالب لما لها من إيحاءات مكروهة، ودلالات على ما يستقبح ذكره، هذه الألفاظ تنتمي إلى مجال اللامساس أو الطابو، وهو «**مصطلح يطلق على كل ما هو مقدس أو ملعون يحرم لمسه أو الاقتراب منه لأسباب خفية سواء أكان ذلك إنسانا أم كلمة**

1-مي نايف، الخطيئة والتكفير والخلاص الخطاب الشعري عند محمد حسيب القاضي دراسة نصانية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002، ص 226

2-تامر فاضل، الممنوع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، ص 9

3- عصام الدين عبد السلام محمد ابراهيم، التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم، دراسة دلالية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،القاهرة، 2001، اص 72

أم شيئا آخر»[1]حيث تعبر هذه المصطلحات اللغوية عن كل الظواهر الاجتماعية غير الأخلاقية، أوالمحظورات السياسية والدينية باعتبار أن اللغة حاصل تعبيري عن كل وجود فعلي وواقعي في المجتمع.

ويعرف "سيغمون فرويده" الطابو بأنه «**كلمة بولينيزية، كانت مألوفة لدى قدماء الرومان وكانت كلمة (SACER) هي المرادف عندهم لتابو البولينيزيين والتابو ينطوي على دلالتين: من جهة أولى دلالة الشيء المقدس، المكرس، ومن الجهة الثانية دلالة الشيء المقلق الخطر المحظور المدنس وبالبولينيزية يقال لعكس التابو نوى (NOA) أي ما هو عادي وفي متناول الناس قاطبة»**[2]

يوجد في مجتمعنا معوقات ومحرمات معينة تمنع من التعبير بصيغة مباشرة عن هذه المحظورات، فيلجأ المتكلم إلى الصيغة المضمرة ليتجنب بعض الرقابة ذات الطابع الأخلاقي أو السياسي أو القانوني. فحاول الأدباء التعبير عن هذه المحظورات وتحطيم المكرس، وخاصة الروائيين منهم؛ لأن الرواية جنس أدبي مفتوح على الحياة يعبر عن كل الظواهر الحياتية وهو يتأسس على حرية الإبداع وعدم وضع قيود تعوق الروائي عن سرد أفكاره ورؤاه الفنية، واختياره لعوالمه التخيلية، وتقديم ما يراه مناسبا ويصلح لأن يكون سندا معرفيا وفنيا لإثراء نصه الروائي، وتمكينه من تحقيق التواصل مع القارئ.

2- التجريب في رواية كتاب الماشاء:

2-1- جمالية النزوح الأسطوري :

2-1-1- الطقوس الأسطورية:

عرفت الرواية العربية حضورا قويا لظاهرة الأسطورة ورموزها، وهذا بالتحديد ما وجدناه في الرواية الجزائرية التي تربعت على مكانة مرموقة، وحملت قضايا متشعبة منذ نشأتها، باعتمادها على مختلف الأساليب السردية المعاصرة للتعبير عن بيئتها وعصرها، كتوظيفها للرمز والتناص والأسطورة،

[1] - ستيفن أركان، دور الكلمة في اللغة، تر كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، دب، ص 174

[2] - سيغمون فرويد، الطوطم والحرام، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص 31

حيث تعد هذه الأخيرة ركيزة أساسية تقوم عليها السرديات الأدبية كونها موروثا ومرجعا من المرجعيات الثقافية للنصوص الأدبية، التي شيدت بها الرواية المعاصرة معمارها الجديد.

والروائي "سمير قسيمي" من هؤلاء الذين استلهموا الأشكال الأسطورية في العناصر الأساسية المكونة للنص الروائي؛ أي أن أعماله الروائية من تلك «**المتون الحكائية التي تبدو منبتة الصلة بقوانين الواقع الموضوعي ، بمعنى امتلاؤها بمظاهرة نصية مفارقة لتلك القوانين، ومعبرة نزوع مبدعيها إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطورية يتداخل الواقعي فيها بالمتخيل تداخلا تنمحي معه الحدود الفاصلة بين طرفي هذه الثنائية: الواقع والأسطورة.**»[1]

وهذا ما وجدناه في رواية "كتاب الماشاء" التي يطرح فيها العديد من الإشكالات الوجودية والاجتماعية والسياسية؛ حيث يصغها بشكل أسطوري يتمازج فيه الواقعي بالمتخيل ، عن طريق مزجه بين شخصيات حقيقية مستمدة من الواقع المعيشي وشخصيات أسطورية استوحاها من خياله فصنع لنا نصا يتماها فيه الواقع بالمتخيل. فقد لجأ إلى الشكل الأسطوري ليفسر المشاكل الاجتماعية والواقع السياسي الجزائري تفسيرا جماليا، ولم يكتفي بالتعامل بالرموز الأسطورية، بل ارتقى إلى التعامل بمنطق الأسطورة أي صار يصوغ لنفسه أساطير خاصة به، حيث خلق لنا أسطورة "هلابيل" هذه الشخصية الأسطورية التي ولدت من خلال اختراق "قسيمي"للمحظور الديني،حيث يشرح أحد الباحثين طريقة استخدام هذا الشكل فيقول:« **لا أقصد بالشكل الأسطوري ذلك النوع من القصص التي تستلهم الأسطورة، وتوظفها توظيفا معاصرا، أو تلك القصص التي تعيد صياغة الأسطورة صياغة حديثة بأسلوب عصري، ولكن الذي أعنيه بالشكل الأسطوري هو الذي يقدم عملا فنيا ذا بناء أسطوريا متكاملا يبدو واقعيا بينما هو يغوص غوصا في عالم الأسطورة، أي أن الكاتب –هنا– يخلق عالما أسطوريا فريدا يكتسب شرعيته من نسبته إليه وحده**»[2] هذا الباحث يقصد بالشكل الأسطوري عدم تناول الأسطورة في العمل الفني كما هي بل على المبدع استخدام أسلوب التعبير

---

[1]-نضال الصالح، النزوح الأسطوري في الرواية العربية،ص 203

[2]-شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة 1960-2000، ص 68

الخاص به لصياغة الأسطورة أو لخلق عالم أسطوري بأفكاره الذاتية ورؤيته العميقة حتى تكون تجربة إبداعية.

وجدنا "قسيمي" في روايته لم يهتم بالعادات والتقاليد المعروفة التي عالجها الروائيون في كتاباتهم الإبداعية كذكرهم لطقوس الزواج والأعياد الدينية، وكتضمينهم أيضا لبعض الأمثال والحكم الشعبية، بل تجاوز ذلك وركز اهتمامه على تلك الطقوس الأسطورية التي يمارسها بعض شخصياته التابعة للوافد بن عباد أحد شخصياته الأسطورية؛ أي أنه ربط الأسطورة بتلك الطقوس الإحيائية التي كان الإنسان البدائي يقوم بها للإجابة عن التساؤلات التي حيرت عقله، وهذا ما يؤكده العالم الأنثروبولوجي "جورج فريزر"بأنها « **قد استمدت من الطقوس فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته يبدو الطقس خاليا من المعنى والسبب والغاية وتخلف الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير وهنا تأتي الأسطورة لإعطاء تبرير لطقس مبجل قديم**»[1] ، وهي طقوس إحيائية يمارسها أتباع الوافد بن عباد من أجل إحياء روحه التي يعتقدون بأنها حية، «**فأطلق على هذه الظاهرة بأسطورة الحلول التي شكلت الخلفية الفلسفية للكثير من الديانات والمعتقدات الشرقية كالبوذية والمسيحية،ورقصات بعض المتصوفة المسلمين وغيرهم، فظهرت هذه الأسطورة كجواب مطمئن على تساؤلات حيرت العقل البشري حين بعث في مصر الروح بعد فناء الجسد**»[2] نعني بالطقوس الإحيائية هنا بالحلول والانبعاث وإعادة تشكيل الروح بعد فناء الجسد، وهذا بالضبط ما تناوله "قسيمي" في رواية "كاتب الماشاء" حيث عالج فكرة الانبعاث لروح الصاحب الوافد بن عباد الذي يعد آخر أغلفة "هلابيل" المتعددة، وهلابيل هنا في الرواية أحد أبناء أبي البشرية آدم عليه السلام. ويظهر ذلك في قوله:

هلابيل...هلابيل أبونا أنت من قبل

---

[1] – فراس السواح، مغامرة العقل الأولي،(دراسة في الأسطورة)، دار علاء الدين دمشق، سوريا، ط10، 1993، ص 12

[2] – عبد الحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات ألسائحي ، الجزائر، ط2012،1، ص97.

فلا قابيل أو هابيل أعطى قبلك العقل[1]

فيمكن لنا اعتبار الصاحب هنا –هلابيل– الذي لم يمت ولا تزال روحه تبعث في الأجساد الطاهرة، فكان الوافد بن عباد الولي الصالح يحمل روح صاحبه؛ الذي بدوره تبعث روحه في كل من يعتبره نبيا مقدسا أمثال أتباع "الشيخ النوى" أحد الشخصيات الروائية الذي كون لنفسه جماعة يقومون ببعض الطقوس الغريبة،المتمثلة في أدائهم لتلك الصلوات التي تختلف عن صلوات المسلمين، وقراءتهم لبعض التعاويذ بلغة لا هي بالعربية ولا بالحسينية (الصحراوية)، والغرض من هذه الطقوس إعادة إحياء روح الوافد بن عباد.

فنجد البوذيون يهتمون بفكرة الحلول والتناسخ ويروا« **بأن الفناء الكلي مستحيل بالنسبة إلى الجوهر، لأنه جزء من النور الإلهي، والله لا يفنى ولا يتبدد، وذلك يعني أن الروح التي تغادر جسدها عند الموت ملزمة بأن تحل في جسد إنسان آخر، أعلى درجة أو أقل درجة حسب أعمالها الدنيوية فإذا كان المرء تقيا في حياته انتقلت روحه إلى جسد إنسان آخر أعلى مقاما، ونالت فرصة التقوى مرة أخرى أما إذا كان المرء شريرا انتقلت روحه إلى حيوان.**»[2]

ولذا نجد "قسيمي" استلهم من هذه الأسطورة وبني روايته على فكرة خلود الأرواح، وبقائها في وجه الفناء، عن طريق انتقالها في أجساد بشرية أخرى شرط أن تكون حاملة لنفس الاسم الذي يحمله الوافد بن عباد، وروى لنا قسيمي تلك الطقوس التي يقوم بها أتباع الوافد على لسان أحد شخصياته الروائية وهو حبوب ولد سليمة وذلك بقوله:« **كانوا كلما التقوا يتعانقون ويقبلون جباه بعضهم وما إن ينتهوا يتسرون بكلام لا هو بالعربية ولا حتى الحسينية لهجتنا، فإذا بأكبرهم يختار أقلهم سنا ومهابة ويجعلونه وسط حلقة يشكلونها حوله فيجلس وهم حوله واقفون ، ويبدأ بالإنشاد:**

قدست يا هذا الذي في خاطري أفلا تعود إلى فقير كافر

فلقد سألت الله فيك مشفعا أن تبقى ما يبقى الهوى في خاطري

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء هلابيل النسخة الأخيرة،دار المدى للنشر،بغداد، بيروت،ط1،2016، ص 187

[2] –عبد الحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السائحي، الجزائر،ط1، ص 97

فيرددون بعده ما أنشد في صوت واحد، حتى إذا انتهوا تقدم آخر ينشد منضما إلى من هو في مركز الحلقة ويقرأ بيتين آخرين:

فالناس قد حنوا إليك وقبلهم حنت خلائق لا يعدها ناظري

فإلام بينك والفؤاد متيم وعلام رفضك للقريب الناصر

ويستمرون في الإنشاد على هذا النحو حتى يجتمعون في زحمة وسط الحلقة وقد قرأوا في إنشادهم مائة بيت من "المبعثية" عنوان قصيدهم، حيث كانوا خمسين رجلا، كل واحد ينشد بيتين منها، حتى إذا تمركزوا وسط الحلقة ،أعادوا الإنشاد لكل القصيدة بصوت واحد وحنجرة واحدة»[1]

نلتمس في هذه الأبيات الشعرية روح الاشتياق والحنين لشخص طال غيابه وهو الوافد بن عباد الذي ينتظرونه بفارغ الصبر، ويظهر ذلك بالتحديد أثناء قولهم:

فالناس قد حنوا إليك وقبلهم حنت خلائق لا يعدها ناظري

وبعد هذه الطقوس مباشرة ينتقلون إلى أداء صلاتهم وذلك بقول حبوب:« **إذا قاموا للصلاة لا يركعون ولا يسجدون أبدا، وكل صلاتهم يصلونها جهرا ويختارون طوال السور، فإذا كان اليوم الخمسون من لقائهم، يفعلون ما فعلوه أول يوم»**[2]

ففي هذه الفترة تبتعد الطائفة عن دينها الإسلامي وتغوص في تلك الطقوس الأسطورية، التي توحي بالكفر، أما في الأيام العشر الأخيرة يعودونا فيها إلى دينهم الإسلامي ويؤدون صلواته الخمسة ويمارسون الشعائر الإسلامية وكسائر أيام السنة.

من خلال هذه الطقوس نستحضر الأسطورة الدينية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالطقوس التي تعد أقوى أشكال التعبير عن الخبرة الدينية لدى الفرد والجماعة على حد السواء، ولذا يمكننا القول بأن الأسطورة الدينية ارتبطت بالمعتقدات والطقوس التي تنظم موقف الإنسان وسلوكه اتجاه المقدسات

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص179-180.

[2] - المصدر نفسه،ص182.

وتزوده برؤية شمولية للكون، ولذا سنقوم بدراسة وعرض بعض الأساطير التي وظفها "قسيمي" في عمله الفني.

3-1-2- أنواع الأساطير في الرواية:

أ) أسطورة الخطيئة: ترى جميع الأديان والكتب السماوية أن أول جريمة ارتكبت على وجه الأرض هي التي حدثت بين آدم وحواء من جهة، وإبليس من جهة أخرى في الجنة عندما وسوس لهما، أما"قسيمي"فوجدانه قد كشف لنا عن جريمة ثانية ارتكبها الإنسان الأول بعد معصية آدم وحواء، فأشار إليه من خلال شخصية المترجم الفرنسي "سيباستيان دي لاكروا" الذي كانت بحوزته الأمانة التي تركها له الربيعة فراش، وهي عبارة عن لوح مكتوب بالتمودية قام بترجمة ما كتب عليه إلى العربية، فاصطدم بتلك الحقيقة التي لم يذكرها التاريخ ولا يعلم بها الناس. وقال عنه بأنه نص بابلي قديم جاء فيه مايلي:«**وقفا ينظران إلى جسديهما، وفي يمين كل واحد تفاحة قضما بعضها كانت هذه أول مرة يكتشفان فيها جسديهما شعرا بشيء يملأ الفراغ الذي كان بينهما التصقا سقطت التفاحتان وتدحرجتا إلى حيث كان جاثما على ركبتيه يراقبهما بشغف وعلى شفتيه ابتسامة منتصر وعلى شفتيهما كانت الرغبة تحرق أول الحقول...لهذا ولهذا ولد وبهذا وئد ولأجل ما اقترفاه قتلاه بالنسيان...هناك حيث لم تكن الكلمات بعد جعله أبوه آدم 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 بيوم النفي من السماء ونكتره أمه لأنه ثمرة شهوة خلقها العصيان**»[1] من خلال هذه المقاطع ندرك بأن الجريمة الثانية التي ارتكبها الإنسان الأول هي جريمة الزّنا، التي انتهت بميلاد ذلك الطفل الذي همش وقتل بالنسيان، وليثبت "قسيمي"حقيقة تلك الجريمة، قام بتوظيف الشخصية الحقيقية والتاريخية- دي لاكروا- المترجم الفرنسي المهووس بالأبحاث والتنقيب ليعطي لنا بعدا واقعيا لأحداث روايته، فاختار لذلك الطفل اسم-هلابيل- والذي نسبنا إليه وكأننا على مرأى قسيمي أبناء الخطيئة، ولذلك وظف في روايته تلك الشخصيات الميؤوسة من حالها والتي تعاني الاغتراب والتهميش

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 198

من واقعها المعيشي، كشخصية قدور التي جاءت كإسقاط لشخصية هلابيل كونهما يشتركان في أمور كثيرة؛ لأن كليهما تسببا في حلول اللعنة على والديهما، فهلابيل تسبب في نفي والديه من الجنة، وكذلك قدور وجدناه قد شكل خطرا كبيرا على حياة والدته التي كاد أن يقتلها،فكرهه والده مثل هلابيل.

ب) أسطورة الفردوس المفقودة:

تجلى ذلك أثناء ذكره للجريمة الثانية التي تسببت في طرد آدم وحواء من الجنة، ولذا كان خروجهما منها عقابا أصدره الله عليهما، كونهما تمردا وخالفا أوامره فصار الحرمان قدرا مأساويا عليهما؛ بقيا مشتاقان للفردوس، فورث ذلك الحنين والشوق للفردوس على أبنائهما جيلا بعد جبل، ابتداء من تلك الشخصية الأسطورية التي صنعها "قسيمي" –هلابيل– ذلك الطفل غير الشرعي الذي نفاه والده وهمشه التاريخ، فعاش وحيدا بعيدا عن إخوته الشرعيين الذين أتوا بعده، فاعتبر هلابيل ثمرة شهوة خلقها العصيان ولذا رفض والده تزويجه رغبة في قطع نسل الخطيئة، فقتل الطفل البريء بالنسيان من طرف والديه، فكان خطأه الوحيد الذي ارتكبه هو خروجه من رحم أمه حواء الذي يعد الفردوس الذي فقده وحن إليه.[1]

فأسقط "قسيمي" تلك الظروف القاسية التي عاشتها شخصية هلابيل على شخصيته الحقيقية قدور الذي يوم ميلاده كان خطأ وبدون رغبة منه وذلك بقله:« **أما أنا فلم أختر أي شيء، لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر** »[2] فقدور مثل هلابيل؛ حيث كلاهما طردا من الفردوس دون رغبة منهما، فقسيمي وظف أسطورة الفردوس المفقود ليسترجع لنا خطيئة آدم وحواء التي بسببها طردا من الفردوس فقام من خلال تلك الخطيئة بصنع شخصيات أسطورية وأخرى واقعية، ثم ألحقها بتلك اللعنة فظلت تبحث عن الفردوس الضائع.

ج) أسطورة الموت والبعث:

[1] ينظر، سمير قسيمي، كتاب الناشاء، ص 185

[2] –المصدر نفسه ، ص 162

وظف" قسيمي" أسطورة الموت والبعث التي وجدناها ترددت كثيرا في المنجزات الروائية، لأنها أسطورة عظيمة تكررت في حضارات عديدة وفي عصور تاريخية مختلفة، كونها اتخذت النماذج الأصلية رموزا وعبرت من خلالها عن حقائق الإنسان المطلقة.

تجلت أسطورة الموت والبعث في رواية –كتاب الماشاء– من خلال تلك لقصيدة المعنونة بالمبعثية، التي كتبها البطل الأسطوري خلقون بن مدا والتي استهل بها "قسيمي" روايته .

فأثناء دراستنا لها عمقها الكبير الذي حمل دلالات كبيرة، حيث تظهر وكأنها أسطورة موت المسيح وإعادة انبعاثه لدى المسيحيين، ومرة تبدو أسطورة المهدي المنتظر الذي ينتظرونه المسيحيون.

يبرز البعد الأسطوري في رواية –كتاب الماشاء– من خلال قصيدة المبعثية المكتوبة من دوال صوفية، تحاكي شخصا مقدسا يملك مكانا خاصا في قلوب ناشدي تلك القصيدة، ولذا وجدنا "قسيمي" اختار لذلك الشخص اسما وجعل له مردين ينتظرون مجيئه بفارغ الصبر، وهو الوافد بن عباد، الذي حمل روح صاحبه– هلابيل– ثم أخبرنا عن تلك الطقوس التي يمارسها أتباعه بما ينشدون من تعاويذ غريبة ترسي في الجسد رعشة وكأن الغرض من خلال هذه الطقوس إعادة وبعث روح الوافد بن عباد في جسد واحد منهم حيث يقوم أحدهم بإنشاد بيتين يقول فيهما:

فك الأسرى يا الله فك الأسرى يا رب

وأعطي روحه جسدا كما أعطيتها الوافد [1]

ثم يقرا سواه مفردا: أنت "..." ويسرون لبعضهم باسم وكأنهم يخشون الجهر به:

أنت"..." يا الله أنت أدرى بالسر

فك الأسرى يا رباه يبعث فينا الوافد

وفي الأخير يجتمع أتابع –الوافد بن عباد – ويقفون كالعسر في استعداد تام رافعين أيديهم إلى السماء مطأطئين رؤوسهم ويقرؤون قصيدة –المبعثية –وذلك بقولهم:«**آت من الأرض كأشجار الصنوبر...يعشق الأرض وتعشقه السماء...يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون...ينتظر**

[1] –سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 175

اللحظة كي يأتي...كي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حولته قرونا، امرأة لا يحرثها القادم من خلف السر...لكن اللحظة لم تأت ... وامتدت قرنا...قال القادم من خلف السر..."إن الوافد لن يأت"... قالت أم الوافد..."بل يأتي"... صرخ الوافد من جدران الرحم: سأقيل اللحظة من قاموس الوقت...»[1]لقد استوحى قصة سيدنا "عيسى المسيح" –عليه السلام– لما وجد في احتوائها مجالا رحبا للتعبير الوجداني عن آلام الإنسان، وقوة المعاناة، وشدة المحنة بطريقة مباشرة، لا يحتاج المتلقي لفهمها إلى مجهود كبير ولا تقبل تأويلا غير الذي عبرت عنه.

وبعد قراءتنا المتكررة لهذه القصيدة التي كتبها قسيمي في روايته انتابنا شعور بأن الوافد بن عباد قصد به– سيدنا عيسى عليه السلام – أما تلك المرأة التي زرع في رحمها هي –سيدتنا مر يم العذراء– فنجد أن شخصية المسيح أثارت انتباه البشر كلهم، حتى نسج الروائيون والشعراء حولها كما هائلا ومتضاربا من الأساطير بسبب غرابته تلك التي تكمن في «**ولادته العجيبة من غير أب، وما أجرى الله على يديه من غرائب الآيات أثناء حياته، المجال واسع لطرح أسئلة جوهرية تتعلق بماهيته وحياته ونهايته. فهناك من رأى بأن المسيح ابن الله والبعض رأى بأنه الله ذاته.**[2]» وهذا ما لمسناه بالتحديد في تلك الطائفة التي اعتبرت الوافد بن عباد يحمل روح الابن هلابيل الذي بدوره يمكن اعتباره إلها، وذلك من خلال تلك الأبيات الشعرية التي ينشدها أتباعه، فكأن هلابيل –سيدنا عيسى عليه السلام– الذي بدوره يملك طائفة تؤمن به وتنتظر عودته وذلك بقول أتباع الوافد (آت من الأرض كأشجار الصنوبر) فالأرض هي رمز للام ولذا« **يغدو دفن المسيح في جوف الأرض رمز الانتظار لولادة جديدة»**[3]

وهذا يعني أن المسيح ينبثق من الأرض التي دفن في رحمها كالأشجار الباسقة، وبعد هذا المقطع تظهر لنا روح أم المسيح العذراء– مريم– في الأبيات التالية(يخدش الرحم الذي زرعوه فيه...كي

– ينظر المصدر نفسه، ص 188[1]

– ينظر عبد حليم مخالفة، تجليات الأسطورة في شعر نزار قباني، ص 112[2]

3– ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدبي في الجامعة الأمريكية للحصول على درجة الماجستير في الأدب، جوان 1974، ص34

يكون... وكي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حملته قرونا امرأة ...لا يحرثها القادم من خلف السر) كلها مقاطع تتحدث عن أم المسيح التي توحي إلى أسطورة موت ابنها المسيح وإعادة انبعاثه في يوم من الأيام وذلك بقولها:(بل بأتي) ولذا نجد الدين المسيحي يؤكد على غلبة الحياة على الموت في تاريخ الحضارة العربية، ولعل ذلك من أسباب انتشار هذا الدين وكثر من يؤمن به.

أما الدين الإسلامي يرفض تلك الأفكار ويقرر بأن المسيح « **بشر ورسول وإن أمه العذراء صديقة طاهرة ونفا نفيا قاطعا بأن يكون إلها أو ابن إله**»[1] وهذا يعني بأن المسيح ليس بأب ولا إله كما يرى أتباعه بل هو بشر كغيره من البشر، ورسول بعثه الله ليرشد أمته إلى الخير، وكذلك الوافد بن عباد عند "قسيمي" ليس بنبي ولا إله بل هو ولي صالح ما كان ليرضى أن يقدس أو يعبد.

ومن جهة أخرى، تظهر لنا شخصية الوافد بن عباد بأنه المهدي المنتظر، الذي ارتبطت أسطورته في ظهوره في آخر الزمان عند المسلمين ارتباطا وثيقا بأسطورة عودة المخلص التي عرفتها معظم الديانات والمعتقدات القديمة، التي سبقت ظهور الإسلام كالديانة المسيحية.

فالمهدي المنتظر هو الإمام المغيب الحسين عليه السلام حفيد_الرسول صلى الله عليه وسلم_ الذي ينتظره المسلمون الشيعة، فكانت قصة مقتله أسطورة من أساطير الموت والانبعاث، ولذا قمنا بربط شخصية الوافد بن عباد بشخصية المهدي المنتظر الذي سيبشر بالعودة من جديد ليملأ الأرض عدلا وأمنا بعد أن ملأت ظلما وجورا، ولذا يرى المسلمون بأن ظهور المهدي المنتظر سيدشن عصرا من العدالة والرخاء.

وفي الأخير نجد قصيدة المبعثية التي جاء بها "قسيمي" تحمل دلالات كثيرة أراد التعبير من خلالها عن الواقع الحالي الذي يرى بأنه في طريق الزوال والموت، إلا أنه يتفاءل ويرى بأن هناك أدمغة متعلمة ومثقفة ستقوم بإعادة الحياة وبعث الحيوية في هذا الواقع بفضل ذلك النور الذي أضاء وجودهم.

نجد قسيمي قد استقى من التراث الديني أسطورة (قابيل وهابيل) وتصرف فيها ليعطي لنا بعدا وجوديا جديدا، ويصور لنا الواقع الذي يخدم روايته التي بناها على منطق روائي مخالف وخاص به،

[1] – عبد الحليم مخالفة ، تجليات الأسطورة في شعر نزار قباني ،ص 113

ولذا قام بتحوير النص الديني؛ حيث صنع لنا شخصية هلابيل عن ذلك السؤال الذي في غالب الأحيان نتذكره، ونتساءل عن مصير الأنثى الفائض من جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل، فوجدناه قد صنع لنا فكرة ليجيب عن مصيرها فكتب رواية كتاب الماشاء لتكون كإجابة عن ذلك الإشكال فأخبرنا بأنها قد تزوجها هلابيل، ، وإليهما ينحدر نسب تلك الشخصيات الواردة في روايته على حسب ظنه.

تجاوز "قسيمي" كل ما هو واقعي ومحدد، ثم أعاد صياغته بطريقة أسطورية تمازج فيها الخيال بالواقعي؛ أي اعتماده على تقنية الحضور والغياب، أما بالنسبة لشخصيات روايته نجده قام بأسطرتها وجعلها غريبة عن الناس العاديين، فاستحضر من خلالها أبطال الأساطير العالمية المعروفة، التي تعكس لنا مدى تأثر قسيمي بها.

3-تشكيل التاريخ في الرواية:

نجد الكاتب "سمير قسيمي" في رواية "كتاب الماشاء" يرسم لنا حبكة الرواية على طول التاريخ قديما وحديثا، لتقدم لنا الرواية عن سر مقدس ضائع، أمسك خطه مستشرق فرنسي، وحاول الحفاظ عليه لينتقل لنا الآن، وكان ذلك عبر وثائق تاريخية ومخطوطات انتقلت عبر شخصيات الرواية بسرعة عبر الأجيال، لتصل في النهاية إلى ما لا يتوقع وهو السر الأعظم الذي بقي مخبأ منذ بدء الخليقة.

كما يعود الراوي بنا إلى تاريخ الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث وظف شخصيات تاريخية لتقدم لنا خليفة عن أحداث جرت في الماضي،إذ نجد نادر أحمد عبد الخالق يعرف لنا الشخصيات التاريخية بأنها« **تلك التي يستوحيها الكاتب من كتب التاريخ وأحداثه، ويكون موضوعها مقتبسا من سير القادة ورجال الدين وأصحاب الحركات والثورات التاريخية للشعوب مع مختلف أجناسها**»[1]

لجأ قسمي إلى توظيف هذه الشخصيات كرموز تحمل دلالات عميقة أعطت لنصه جمالا فنيا، وهذا ضرب أراد من خلاله إعطاء روايته بعدا واقعيا، واكساب نصه السردي مصداقية، حيث نجده

[1]-نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية حسب على باختينن ونجيب الكيلاني، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2010، ص 51

استخدم أحداثا حقيقية جرت في الجزائر قديما، إذ استحضر لنا شخصية المترجم الفرنسي سيسبان دى لاكروا، كرمز لشخصية عاشت في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، عرفه لنا على لسان المؤرخ الفرنسي "جبل مانسيرون" الذي جاء بمعلومات عنه من فهارس الأسماء والأعلام في مجلد المجلة الإفريقية إذ قال:«**سيباستيان دى لا كروا: مترجم حربي فرنسي مولود في مدينة طولون عام 1778، شارك في مواقع مهمة أشهرها حصار التوي لري الذي مهد لنابليون الاستيلاء على الحكم وكان المترجم الرسمي في بعثة الضباط بوتان الشهيرة عام1808، دخل الجزائر عام1830 رفقة الكونت دي بورمون وله بحوت عامة حول حياة البدو والتوارق**»[1]

فقد استقى معارفه من الحقائق التاريخية السابقة باستخدام لوازم تاريخية في بناء عمله مشحونة بالمعاني والدلالات الرمزية، وهي«**لازمات المؤرخ في قالب فني يوهم المتلقي بأنه أمام مادة تاريخية، ولكن في الوقت نفسه يحمل هذا البناء الفني دلالات عصرية**»[2]

كما لمح الروائي إلى اعترافات دي لاكروا التي صرح فيها عن الأسباب الحقيقية لاحتلال الجزائر، التي قدمها أمام اللجنة الإفريقية وحدد لنا "قسيمي" أعضاؤها والتاريخ الذي أقيمت فيه«**وهي لجنة أوفدها الملك الفرنسي لويس فيليب إلى الجزائر عام 1833لتقرير أهداف الحملة الفرنسية، أعضاؤها الجنرال بوني رئيسا، النائب في البرلمان السيد نيساروني كاتبا، الجنرال مونفور، السيد دوفال دابي....**» [3]كما اعترف دي لاكروا فيها أيضا عن الجرائم والمجازر التي قامت بها فرنسا الخبيثة وبالتحديد مجزرة "العوفية" سنة1832« **التي وصفها دي لاكروا بالمجزرة وادعى مقتل عشرات الآلاف فيها، ونفيه أن يكون سببها تأديب هذه القبيلة لسرقتهم أمتعة المبعوثين الذين أرسلهم عميل الفرنسيين فرحات بن سعيد في منطقة الزيبان إلى الكونت دي رافيغو، وادعى أنها كانت مقابلا لخدمات المدعو بن شنعان، والذي قال إنه كان حاضرا فيها، وأنه عذب شيخها**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 17

[2] – شعبان عبد الحكيم، التجريب في القصة القصيرة، ص 45

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص 31

وقتله،....، أبيدت عن بكرة أبيها بأمر الدوق دي رافيغو في أبريل 1832، وأن رأس قائد "العوفية" "الربيعة" قد أحضر هدية للدوق، وأن بقية جثته أحرقت»[1]

من الطبيعي أن المحتل الفرنسي يقتل ويذبح أبناء الشعب الجزائري، وهذا ثابت ومؤكد، لكن في الرواية يطالب أحمد بن شنعان بمدبحة لأبناء وطنه مقابل تجسسه ورشوته للجنود الأتراك حين تركوا مواقعهم، ليتركوا الفرصة للجيش الفرنسي بالدخول إلى شواطئ الجزائر، وهنا يبدأ عنصر التشويق،جاسوس لا يرد مالا، يطالب بإبادة قبيلة بأكملها، فقد وصفه الكاتب بأنه خائن لوطنه ودينه، ويسرد لنا سيباستيان ذلك بقوله:«**دخول جندي، قطع حديثنا، ليدخل أحمد بن شنعان، ليبدأ مع الكونت حديثا طويلا عن خطط الداي وعدد جنوده واستعداداته»**[2] وفي موقع آخر يؤكد بن شنعان خيانته لوطنه بقوله:«**هذا عهدنا بفرنسا، ولكني أردت فقط أن تعلم سعادتكم أن الأمر أهم عندي من أي وطن مهما كان، لذلك لم أتردد لحظة في خدمتكم مقابل ما وعدتموني به»**[3]

وذكر قسيمي أيضا شخصية أخرى رمزا للخيانة على لسان دي لاكروا حين قال:«**ولعل ما جعل حدثي يقينا ما سمعته صبيحة قدوم وفد الداي حسين للتفاوض حول شروط الاستسلام، إلا أن الكاتب كان يتحدث باسم الخزناجي، زاعما أن الداي حسين لم يعد يمثل غلا نفسهن وتمادى في وصف ضعف الداي حتى وعد الكونت، في لحظة حماسة أو نفاق، سيحظر له رأسه»**[4]

أما سيباستيان الفرنسي يرفض المدبحة والاحتلال من أساسه،وشهادته تدين فرنسا كوثيقة، بل نجده يهرب الجيوش الفرنسيين إلى باريس لئلا يقتلوا الجزائريين، ويتجلى ذلك في هذا المقطع«**في قرار**

[1] – المصدر نفسه ، ص 32

[2] – المصدر نفسه، ص 44

[3] –المصدر نفسه ، ص 45

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 45

نفسي كنت سعيدا بعدم وجود مقاومة وأوهمتها أن الاستيلاء على الجزائر سينجز دون قطرة دم، ربما بعدها يمكن أن ندعي أننا جئنا إلى الجزائر محررين لا غزاة» [1]

وظف قسيمي هذه الشخصية الخيالية في روايته؛ ليسرد على لسانها نتفا من تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر وليجعل من عمله عملا فنيا، ولذا رأى نضال الشمالي بأن:«**بناء الشخصية التاريخية المتخيلة على هذا الجانب من المهارة والإتقان والمعطيات، نابع بشكل أساسي من حرية الراوي الذي يشكلها دون قيود مسبقة**»[2] أي أنه استنطق ذلك التاريخ عبر مسيرة حياة شخصية تاريخية في إحالتها على مصير شعب جزائري عانى الاضطهاد في مقاومته للاستعمار الفرنسي، واعتبرها محور الأحداث لما تحمله بحسب رأيه من مبادئ وقضايا إنسانية اندثرت في عصرنا هذا.

من الشخصيات التاريخية الحقيقية التي كان لها علاقة مع سيباستيان دي لا كروا، وتعامل معها من أجل الأمانة الأسطورية التي خلقها قسيمي في روايته "الربيعة" شيخ قبيلة العوفية، الذي اغتيل وقدم رأسه للكونت ديرافيغو، وكذلك أحمد باي والأمير عبد القادر، اللذان كانت بينهما عداوة. لكن تلك الأمانة كانت تشكل خطرا على الدين الإسلامي الذي كان سببا في محو تلك العداوة، فهما لم يرغبا بأن تنشر تلك الوديعة، وقد وظف هاتين الشخصيتين اللتين كان لهما صدى كبيرا في تاريخ الجزائر، ليبرز لنا علاقتهما الشديدة بالدين الإسلامي رغم تلك المشاكل السياسية التي كانت بينهما.

ولم يكن توظيف الروائي لشخصية أحمد باي إلا رمزا للبطولة، ونستشف هذا من خلال قول سيباستيان:«**أما الذي أدهشني بالفعل تلك العبقرية التي أبداها أحمد باي، حيث توجه إلى "مسلخ" ونصب مدافعه الصغيرة وبعض المدفعية التي غنمها في هجومه على مؤخرة الجيش ليصبح الفرنسيون بينه وبين أسوار المدينة، ولما خشي أن تكون دفاعات المدينة غير كافية، أرسل**

---

[1] – المصدر نفسه،ص 41

[2] –نضال الشمالي، الرواية والتاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2002، ص 234

إليها جزء من الجنود الذين دخلوا المدينة ليلا من جهة صعبة لم تكن محروسة» حيث وصف تلك الأعمال الجبارة التي قام بها أثناء صده للاستعمار الفرنسي بالعبقرية.

وظف قسيمي في اشتغاله على التاريخ شخصيات تاريخية تراثية، بعضها أساسي في دفع الأحداث نحو الأمام وأخرى ثانوية تمثل دور التابع للشخصية الأساسية ف«**الشخصية المتخيلة في الرواية التاريخية شخصية مكملة لمشروع وضعه الروائي، وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات، فهذه الشخصيات لا تحدها مرجعية ولا تقيدها نصوص التاريخ القديمة، وهي ليست وليدتهم، إنما وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص**»[1] لذا نجده قد وظفها كرموز تحمل دلالات عميقة أعطت لنصه جمالا فنيا اختلط فيه الواقع بالخيال، حيث تجلى الخيال أثناء جمعه لتلك الشخصيات التاريخية بواسطة الوديعة الأسطورية التي أراد "سمير قسيمي" أن يجعل منها قصة واقعية.

فالروائي لا يقدم لنا التاريخ الذي نعرفه، بل إنه مزيج بين الأحداث التاريخية الحقيقية مع أخرى متخيلة للشخوص والأشياء «**لأن الخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه**»[2] بحيث يعتمد الروائي والمؤرخ على معطيات التاريخ ووقائعه التي تعتبر منابع مشتركة بينهما يأخذان منها، ولكنهما يختلفان في كيفية التعامل مع المادة التاريخية.

وقسيمي في هذه الرواية يقدم لنا قراءة نقدية متميزة تخرج عن الكتابات الرسمية وينفد إلى مواطن التأزم ليسلط الضوء على المغيب والملتبس والمهمش والمأزوم «**لأن مضامين العمل السردي المشتغل على مساحات التاريخ، تحاول استرجاع الوتد التاريخي المغيب ضمن سياقات المعرفة الإيديولوجية وهذا بالاستفادة من التاريخ البعيد المتواري كوقائع أو كأسباب ونتائج والذي يتفاعل في الذاكرة كرؤى ورغبات وأمجاد قديمة**»[3] فالروائي يحاول أن يظهر لنا رؤية نظره، فبالرغم

[1] – نضال الشمال، الرواية والتاريخ، ص 234

[2] – المرجع نفسه ، ص 138

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 127

من أن الشخصيات هي التي تتحدث في العمل الروائي وليس "قسيمي" إلا أن استخدامه لها كان قناعا يوجه به رؤيته الإيديولوجية ومنظوره الخاص، وتوجهاته الذاتية، ومن هذه الرؤى قدم لنا جانبا آخر عن المحتل الفرنسي، وهم أولئك الجنود الفرنسيين الذين أدركوا أن حملتهم التي أتت بهدف تحرير الجزائريين من الأتراك وضمان الامتيازات الفرنسية انحرفت عن مسارها وتحولت إلى احتلال كامل للأرض وإبادة أهلها، فما كان عليهم إلا أن شكلوا فرقة لتهريب الجنود الذين فقدوا الإيمان بالمهمة ولا يريدون المشاركة في المذبحة، وكان قائدهم سيباستيان دئ لا كروا الذي تعرف على شيخ العوفية "الربيعة"، حيث اتفق معه على تهريب الجنود مقابل أن يحافظ دي لا كروا على تلك الأمانة التي تدور حولها أحداث الرواية، ويتجلى ذلك من خلال قول شيخ العوفية:« **تعدني أن تخرج لي حمولة من مدينة الجزائر إلى مكان سأحدده لاحقا، لا تنظر فيها أبدا مهما حدث، وقبل أن تشكك في نواياي، أقسم لك أنها لا تحتوي أي أمر من شأنه أن يربك في نفسك أو في وطنك، سأكتفي بوعدك الآن أن أيسّر لك تهريب الفارين**»[1] وأوفى الربيعة بوعده لسيباستيان وساعده على تهريب أكثر من أربعين رجلا « **من ميناء صغير بوادي الحراش، يحمل كل ستة في قارب صيد حتى يصلوا عرض البحر بعيدا عن بواخر الأسطول الفرنسي ومناظيره، لتحملهم من هناك سفينة تجارية اكتراها لهذا الغرض إلى مرسيليا**»[2]

يمكن لنا أن نعد هذه الرواية عبارة عن تسجيلات وتساؤلات عن حقائق تاريخية دينية وثقافية وسياسية لهيمنة استعمارية فرنسية على الجزائر، ومقاومة غطرسة الآخر المستعمر مع تشكل مواقف القوة والضعف، من أجل أن ينصهر العالم الروائي في رسالة أو(كتاب)، اعتبرتها شخصيات الرواية قضية إنسانية ودينية بالدرجة الأولى، وهي رسالة كتبت على ألواح من عهد يسوع الأول، وهي الوديعة التي تحمل السر الأعظم والتي من أجلها قام "الربيعة فراش" بتهريبها من مدينة قسنطينة وإخفائها عن أعين بعض الطوائف التي تريد نشر هذا السر والمساس بالمقدس الديني، ومن خلال ما

[1] – المصدر نفسه ، ص 131

[2] – المصدر نفسه ، ص131

كتب عليها عاد بنا "سمير قسيمي" إلى عابر الأزمان وهو تاريخ بداية الخليقة أو نشوء الإنسان، رجع بنا إلى قصة آدم وحواء وسبب خروجهما من الجنة ، إذ خلق لنا تاريخا أسطوريا مغايرا لما تعرفه الأديان من خلال استحضاره لشخصية (هلابيل) الابن الأول لآدم وحواء والخطيئة التي ارتكباها من خلال أكلهما من شجرة الخلد.

2-3- التوظيف التناصي:

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قابلية لتمثلات المنجزات النصية السابقة عليها أو المعاصرة لها، مثل الدينية، الأسطورية، الشعبية، التاريخية، الفنية والأدبية وغيرها، خاصة إذا كانت تنزح إلى التجريب والتجديد على مستوى مضمونها ومبناها السردي.ونجد أن قسيمي شديد الاتصال بالتراث العربي، من خلال تطرقه لعدة قضايا اجتماعية وسياسية ودينية، إذ وجدناه قد ناوش التاريخ الجزائري واستقى من الأحداث التي جرت سنة1830، ويردها على لسان بعض الشخصيات التاريخية، والتي أحالت إلى الحقيقة التي كتبها بطله الأسطوري "خلقون بن مدى" عن معلمه الوافد بن عباد ليعطي لنا بعدا حقيقيا، فاعتبرها حقيقة دينية يجب أن تكشف علنا. كما نجده قد استحضر لنا قضايا حديثة متعلقة بالمجتمع والسياسة عندما تطرق للقضية الصحراوية (الصحراء الغربية) والحديث عن مشاكلها بكل طلاقة، ولذا جاءت رواية "كتاب الماشاء" عبارة عن رحلة في متاهات التاريخ الأسطوري الذي يتمازج فيه الواقعي والخيالي والمعقول واللامعقول، باعتماده على تقنية "التناص" ليعبر من خلاله على رأيه حول قضية ما. معتمدا في ذلك على أشكال وأنواع التناص المتمثلة في التناص المباشر والصريح والتناص غير المباشر والمستتر.

2-3-1التناص المباشر(الصريح):

اعتمد "قسيمي" على التناص المباشر ليعبر من خلاله عن رأيه حول قضية ما«**كونه يكون فيه الحوار بين نص وآخر صريحا وظاهرا نحو المعارضة الشعرية في جانبها المقصود، والنقيض والاستشهاد وما شاكل ذلك**» وهو ما يطلق عليه تناص التجلي، وهي عملية إعادة إنتاج للنص، حيث يتجلى فيه توالد النص وتناسله من جراء استقطاب عدد كبير من النصوص السابقة والمزامنة

في عملية تمازج نصوص وأفكار وجمل، وتكون عملية إعادة النص الغائب بشكل جامد دون نقده أو تمجيده. «**وهذه العملية التناصية المتجلية في النص تقوم على وعي من الكاتب بحيث يتم فيها امتصاص وتحويل النصوص في أتون التفاعل النصي لإخراج النص الجديد ويعتمد فيه الأديب أحيانا إلى استحضار نصوصا بلغتها ونصها**»[1]

و"قسيمي" أعاد صياغة نصوص تاريخية من جديد وفق متطلبات فكرية وجمالية، حيث انطلق في روايته –كتاب الماشاء– من الواقع الذي يعيشه المجتمع سياسيا، بكل طلاقة وحرية، خاصة ما تعلق بالقضية الصحراوية التي يعاني منها شعبها، إذ عبر عن وجهة نظره لتلك الوعود الكاذبة لمجلس الأمن الدولي المتواطئ مع النظام المغربي، وما آل إليه وضعهم أثناء فقدانهم الأمل الذي كان منبعثا من النظام الجزائري الذي حطم حلمهم من خلال تلك المحبة والصداقة المتبادلة بين الرئيس الجزائري والملك المغربي (الحسن الثاني)، حيث يقول على لسان أحد شخصياته وهو صحراوي يعيش في مخيمات "السمارة" (من مدن الصحراء الغربية) في هذا المقطع: « **تقرر عقد المؤتمر العاشر للبوليساريو، بمخيم السمارة، كانت الأجواء مشحونة بين الصحراويين الذين بدؤوا يشعرون بلا جدوى انتظار ما لن يأتي، شعور سرعان ما زادت وطأته مباشرة بعد انتخاب رئيس جديد للجزائر، قيل أنه يكن مودة خالصة للملك المغربي، كان الجميع يشعرون بدنو نهاية القضية الصحراوية**»[2] ويقول في موضع آخر:«**كما كان مقررا، انقضى المؤتمر العاشر للبوليساريو على لا شيء، رحلت البعثات الصحفية ومعهم ممثلو الأمم المتحدة**»[3] وكأن حبوب كان يعلم النتيجة قبل الإعلان عنها، ويوحي هذا على فقدانه الأمل خاصة بعد انتخاب الرئيس الجديد للجزائر حيث **يقول** :«...**بعد انتخاب رئيس جديد للجزائر....فقد كان يظهر لهم أن الرئيس الجديد، جاء ليقلب كل شيء، أسطورة العسكر، الإرهاب والفقر ومع هذه كلها قضية الصحراء الغربية، فلم يكن واضحا ما سيجريه الرئيس الجديد من بقاء قضية تنغص علاقته بصديقه القديم الحسن الثاني**

---

[1] – ينظر، محمد الجعافرة، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 15

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 179

[3] – المصدر نفسه، ص 183

ملك المغرب. لذلك كان المؤتمر العاشر للبوليساريو مهما، ليس فقط بالنسبة لشعب حلم حتى غرق في حلمه ولكن لنظام يملك دولة دون أرض»[1]

تظهر لنا جرأة "سمير قسيمي" حين نقل ما يدور في خلد الصحراء بكل صراحة على لسان "حبوب"في هذا المقطع: «**فقد عشنا كغيرنا حلم الحرية، ولأجل ا الحلم قبلنا أن نحشر في خيم أسميناها حبا أو شوقا بأسماء مدننا التي لم أزرها، حتى ظهر لنا لنا أننا لم نعد إلا رهائن طمع دولة لا تأبه باستقلالنا أو موتنا، ودولة تحاول أن تمحو ماضينا لنصير لها خزانة تنهب منها ما تحب، ونظام متآمر، ظاهره الرغبة في استقلالنا وسرّه أن نبقى كما نحن، شعب شتات وحسب»**[2]

لقد حاول قسيمي استنطاق التاريخ عبر مسيرة حياة شخصيته "حبوب" في إحالتها على شعب صحراوي عانى الاضطهاد والظلم في بلده، وفق تركيب فني يحمل شحنات إيديولوجية تميل أكثر ما تميل إلى النقد الواقعي، ليس نقد التاريخ المنتهي وإنما التاريخ المنسي في تماهيه مع التاريخ المعاصر الذي نعيشه«لأن الرواية في نهاية المطاف لا يمكنها أن تصور الحقيقة التاريخية المطبقة بقدر ما تجسد موقفا ورؤية معينة لهذا التاريخ، أي أننا نستطيع القول إن التاريخ يدخل النص الروائي والرواية خصوصا من زاوية ورؤية إيديولوجية محددة مسبقا لدى المبدع نفسه أو الواقع العام تسعى لتثبت قيم فكرية تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع أو الترويج لها حتى وهي تعمل على صياغتها فنيا»[3] أي إنطاق المسكوت عنه في الماضي والحاضر، ومحاورة الحاضر بدلا من محاورة الماضي، من خلال تمثل التاريخ ولو في أبسط التفاصيل الحياتية الصغيرة، وينفتح على مشاهد تاريخية ذات أبعاد تخيلية توحي للقارئ برها نيتها.

لقد عبر قسيمي عن تفكيره الانتقادي للواقع، وتاريخه الحاضر المنكسر، وفضح الحقائق والمبادئ اللاإنسانية التي اندثرت في عصرنا هذا، إذ يقول على لسان حبوب الذي عبر عن يأسه من نتيجة المؤتمر أيضا: «**فقد كانت أحاديث فيلادير رئيس البعثة توحي أن الأمور ستظل على ما هي عليه،**

---

[1] - المصدر نفسه، ص179- 180

[2] - المصدر نفسه، ص175

[3] - ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 107

فكما لم يملك، منذ أشهر، أدنى شك في أن الأمم المتحدة ستمدد مهلة عمل المينورسو إلى سنتين، كان خبيرا بصراعات المصالح بين الجزائر والمغرب التي رأى أنها ستمدد هي الأخرى في معاناة شعب قسمته الحروب وتقاسمته الدولتان»[1]فقد صرح الروائي في هذه المقاطع بالأحداث بعد أخذها مباشرة من التاريخ.

ومن جهة أخرى نقل لنا "قسيمي" عن تاريخ الجزائر في الفترة ما بين 1830م/1849م، حيث تحدث عن المترجم الفرنسي "سيباستيان دي لا كروا" في شهادته أمام اللجنة الإفريقية المرسلة من قبل ملك فرنسا لويس فليب لتقرير أهداف الحملة الفرنسية«**وصلت اللجنة إلى الجزائر بتاريخ 2 ديسمبر1833 وكان رئيسها هو الجنرال بوني وكاتبها هو السيد بيسكاتوري، النائب في البرلمان»**[2] وهذا ما ذكره قسيمي في روايته (ص31) كما يعود سيباستيان بذاكرته إلى سنة 1808 من خلال أول لقاء له بهذه الأرض حيث عمل تحت إمرة أحد ضباط البحرية في مهمة لجمع المعلومات الضرورية من أجل وضع خطة لاحتلال الجزائر« **فقد شارك في بعثة بوتان التي يؤكد أرشيف البحرية الفرنسية أنها انطلقت من ميناء طولون عام 1808، كبحار اشتغل في سفينة لوروكان، التي استعملها الضابط بوتان في مهمة التجسس التي قادته إلى سواحل تمهيدا لاحتلالها»**[3] ، حاول الكاتب امتصاص النص السابق وإعادة صياغته من دون نقده ولا تمجيده وعملية الامتصاص هي «**قبول مسبق للنص الغائب، وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره»**[4] دفاعا عن النص الغائب المندمج في النص الحاضر وتحقيقا لسيرورته التاريخية، ونلاحظ أن "قسيمي" استقى الحدث بتناص مباشر مع ما جاء في كتب التاريخ عن الاحتلال الفرنسي للجزائر حيث ذكر "أبو القاسم سعد الله" خبر وصول بوتان إلى الجزائر في قوله«**وصل بوتان إلى مدينة الجزائر في 24**

سمير قسيمي ،كتاب الماشاء، ص 180[1] -

2- أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982، ص97

- سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 20[3]

- محمد بنيس طاهرة، الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 20147، ص 298[4]

ماي 1808 على ظهر سفينة تسمى لوروكان وقد ظل هناك متجسسا على الحصون دارسا خطة النزول بدقة متنقلا من برج البحري شرقا إلى سيدي فرج غربا»[1]

أحضر الكاتب شخصية دي لا كروا ليكشف على لسانه عن زيف الدعاوى الرسمية لتبرير عملية الاحتلال عن طريق فكرة "تصدير الحضارة" بل ويفضح الممارسات الوحشية والفظائع المرتكبة من قبل قوات الاحتلال الفرنسي في قوله:«**العوفية هي إحدى قبائل مدينة الجزائر العاصمة، أبيدت عن بكرة أبيها بأمر من الدوق دي رافيغو في أبريل 1832،....، كما ذكرت بعض الكتابات الفرنسية أن رأس قائد "العوفية" الربيعة، قد أحضر هدية للدوق، وأن بقية جثته أحرقت»**[2] كما تبرز من خلال شهادته، شخصية الخائن "أحمد بن شنعان" الذي يعتبره المحرك الأساسي لمجزرة "العوفية"، التي ذهب ضحيتها عشرات الآلاف من الجزائريين.

كما صرح قسيمي على ما لم يخبرنا به التاريخ، حيث أشار إلى اللجنة الإفريقية التي سجلت الشهادات التي قدمها سيباستيان وحدد تاريخها عام 1833 وأعضاءها، ثم قدم اعترافات دي لا كروا التي ألقاها أمام اللجنة التي لم تعترف بها ولم تأخذها بعين الاعتبار ويظهر ذلك في:« **المثير في تقرير الجنة الإفريقية، فيما يخص شهادة سيباستيان دي لا كروا، أن المقرر السيد بيسكاتوري كتب الملاحظة التالية: (أمر الجنرال بوني رئيس اللجنة الإفريقية ألا تدون الشهادة وتحذف من ملاحق التقرير النهائي، وألا تحمل على محمل الجد على اعتباره يشك في ولاءه للجيش ولفرنسا»**[3]

وظف "قسيمي" في هذه المقاطع التاريخ بشكل تناصي صريح، مستقيا منه أحداثه المذكورة سلفا على لسان حبوب ولد سليمة وسيباستيان دي لا كروا.

2-التناص غير المباشر(المستتر)

وجدنا أن "قسيمي" قد وظف في روايته أيضا التناص غير المباشر وهو ما يعرف بالتناص الضمني أو المستتر، وهذا الأخير لا يكون واضحا بل«**يكون تناصا ضمنيا ومستترا لا يعلمه إلا**

[1] - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الحديث، ص 21

[2] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 32

[3] - سمير قسيمي/كتاب الماشاء،ص 31

الناقد المتبصر بالبلاغة، والعالم بمراتب الكلام المميز لخاصه من عامه، ومولده من غربيه، ويمكن أن ندرج هنا التلميح والإيماء والإشارة والرمز وما إلى ذلك»[1]وتحدث عن هذا النوع من التناص أيضا محمد عزام تحت عنوان "التناص الخارجي" ويعرفه قائلا:«**بأنه حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات، وعملية اشتقاق التناص الخارجي ليست بالسهلة، وخاصة إذا كان النص مبنيا بصفة حادقة ولكنها مهما تسترت واختفت فلا تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه إعادتها إلى مصدرها»**[2]

وظف الروائي في نصه أفكارا وثقافات عجيبة دون اعترافه بالمصدر الذي استقى منه تلك الأحداث، حيث عاد بنا إلى تاريخ بداية نشوء البشرية (الخليقة) بطريقة تلميحية دون أن يصرح بذلك، بل ترك المجال للمتلقي ليغوص في متاهات هذه الرحلة العجيبة، ليبحث ويكتشف لأن هذا النوع من التناص «**يستنتج استنتاجا، ويستنبط استنباطا من النص، ويدعى بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي، والذاكرة التاريخية التي استحضرت تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها، أو لغتها، أو نسبتها إلى أصحابها، وهو يعني اقتباس النص بلغته التي ورد بها مثل آيات القرآن الكريم»**[3]حيث يقوم الأديب باستنتاج أفكار معينة من النص الأصلي المتداخل، يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد، ومن هذا المنطلق يلمح "قسيمي" من خلال عنوان الرواية_ "كتاب الماشاء هلابيل النسخة الأخيرة" فهذا العنوان يشد انتباهنا من الوهلة الأولى عند قراءته إلى اسمي _قابيل وهابيل_ وبعد القراءة المتأنية للرواية يتضح لنا أن "قسيمي" قد أدمج هذين الاسمين في اسم واحد وهو "هلابيل" الشخصية الأسطورية وهو أخوهما الأول من آدم وحواء، وقد ولد مفردا بخلاف إخوته الذين ولدوا توائم والذي «**لم يكن كإخوته في شيء غير النسب.ولد بين السماء والأرض حين نزل أبواه إعمالا لأمر السماء....وكان إذا ذاك قج أوتي من أبويه إخوة كثر، فكلم أباه أن يزوجه بواحدة**

---

[1] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 58

[2] – محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 326

3– أحمد الزغبي، الشاعر الغاضب(محمد درويش) دلالات اللغة وآثارها وإحالاتها، إربد، مؤسسة جماده للخدمات والدراسات الجامعية، واد الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1995، ص9

من أخواته فأبى عنه، فقد كان ميلاده مفردا من بطن أمه، أما بقية إخوته فقد ولدوا توائم، يزوج الواحد منهم توأمه لأخيه، فكان عليه أن يموت وبذره فيه،..ولكنه أبى إلا أن يكون.. وتشاء السماء أن تمطر الشهوة من جديد، فيقتل الأخ أخاه ويدفنه..هناك رآها وهناك قرر أن يحدث أباه مرة أخرى في أن يزوجه بزوج القتيل»[1].

حدد لنا نهاية قصة تلك الأنثى الفائض التي زوجها بشخصيته الأسطورية "هلابيل" الذي نسبنا إليه، واعتبرنا أبناء الخطيئة. كما استحضر أول جريمة ارتكبت على وجه الأرض في تاريخ البشرية، –جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل– ويظهر ذلك في هذا المقطع:«**إنها قصة أخرى للبشرية، قصة لا تبدأ بسلالة شيت الطيبة ولا من سلالة قابيل الشريرة، بل سلالة هلابيل الابن المنبوذ على الهامش»**[2]

كما أشار إلى أول خطيئة بشرية في تاريخ الخليقة، وهي جريمة آدم وحواء التي تسببت في طردها من الجنة والتي استلهما من خلال توظيفه لمعاني بعض الآيات القرآنية الكريمة، دون نقله الحرفي من السور القرآنية ومن سفر التكوين ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع:« **إن بعض كتبهم تقول أن الحية دخلتها ووسوست لهما أن يأكلا من الشجرة، وفي كتاب الحق أن الشيطان دخلها ووسوس لهما أن يأكلا منها وقد لعنا الله قبلها حين لم يسجد لآدم.**»[3] في هذا المقطع كان حديثه عن أسطورة الخلق(آدم وحواء)

ونجد مقطعا آخر ورد فيه معنى آيات مأخوذة من سورة البقرة، كما في: «**حين نفخ الله من آدم في روحه هيأه ليخلفه في الأرض، وجمع الملائكة وفيهم إبليس سيد من سادتها، ثم قال لهم: إني جاعل في الأرض خليفة، فحسبت الملائكة أن خليفة الله من كانوا في الأرض ساعتها يفسدون ويسفكون فيها الدماء فقالت: أتجعل فيها من يفسد فيها؟**»[4] حيث جاء هذا المقطع متناصا مع الآيات الكريمة التي قال فيها الله تعالى: –بسم الله الرحمن الرحيم–: ﴿**وَإِذْ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبى وَاسْتَكْبَرَ وَكانَ مِنَ الْكافِرِينَ (34) وَقُلْنا يا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ**

1- سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص215.

2-المصدر نفسه ، ص 217

3-المصدر نفسه ، ص 210

4- المرجع نفسه، ص 211

وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلا مِنْها رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُما وَلا تَقْرَبا هذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطانُ عَنْها فَأَخْرَجَهُما مِمَّا كانا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْض عدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتاعٌ إِلى حِين(36)﴾[1]وأيضا الآيات الكريمة من سورة الأعراف بعد بسم الله الرحمن الرحيم﴿**فَدَلاَّهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ (22)قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ (23) قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (24)قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ (25) يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ (26)﴾**[2]

من هذه الآيات الكريمة نجد قسيمي أضاف خياله الواسع إليها بخلقه لشخصية جديدة خيالية على لسان شخصيته الأسطورية "الوافد بن عباد" حيث نجد التناص الضمني في هذه المقاطع من الرواية حين قال:«**وقفا ينظران إلى جسديهما، وفي يمين كل واحد تفاحة قضم بعضها، كانت هذه أول مرة يكتشفان فيها جسديهما..شعرا بشيء يملا الفراغ الذي كان بينهما، التصقا. سقطت التفاحتان وتدحرجتا حيث كان جاثما على ركبتيه يراقبهما بشغف، على شفتيه ابتسامة منتصر**»[3]هنا يقصد حالة الشيطان حين وسوس لهما، وأيضا يوم ميلاد شخصيته الأسطورية هلابيل، الذي كان منبوذا من والديه آدم وحواء لأنه ولد من شهوة خلقها العصيان بين السماء والأرض، حين نفي والديه إلى الأرض.

نجد قسيمي قد اقتبس من قصة سيدنا آدم وأبنائه روايته هذه من أبعاد دينية مبنية من التراث الديني. كما أنه استدعى بعض الطقوس الدينية التي يمارسها أتباع الوافد بن عباد، حيث كان التناص الذي اعتمده في هذا البعد الديني أكثر تسترا وغموضا إذ نجده وكأنه يحاكي قصة سيدنا عيسى_ عليه السلام_ أو المسيح الدجال من خلال شخصية الوافد بن عباد التي أعطاها بعدا قدسيا في

[1] - سورة البقرة، الآيات من (34-36)

[2] - سورة الأعراف، الآيات (من22 إلى26)

[3] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 214

الكتاب الأسطوري "خلقون بن مدا" وحققه الأخوان فراش وذلك في قول الوافد بن عباد:«**لا سر بعد اليوم،فتح الباب وشقت الصدور، فبأي عذر تلاقونه وإنكم لملاقوه،أبعذر أبيكم هلابيل أم بجرم هابيل وأخيه؟لا والحق وقد جعلت بين ظهرانيكم، لا نبيا تقتلون ولا رسولا بكتاب ولا وليا بكرامة ...، إنما أنا كلمة سطرت فأحسنوا قراءتها، أو زخة ماء أنظروا أين تجعلونها، لا والحق وقد حملتني إليكم الريح بأمره أن تعودوا إلى مرعاكم، لا خوف عليكم من ذئب قتله الراعي ولا من جوع محقه المرعى، إنها لساعة ويحملني الريح إلى حيث جئت، وإنها لأخرى وأبعث في مماتي.**»[1]

من خلال هذا النص نستنتج قصة سيدنا عيسى عليه السلام، غير أن قسيمي وظفها بطريقته العجيبة حين أضفى عليها ثقافات وأفكار غريبة عنها دون أن يقر بالمصدر.

كما عاد بنا الروائي إلى تاريخ طائفة الأسينيون من خلال الطقوس التي تقوم بها طائفة أتباع الوافد بن عباد من خلال قول جيل مانسيرو:«**بعد الإطلاع على طقوس الطائفة المسماة "الوافديون"، أحالتني ذاكرتي إلى طقوس شبيهة كنت قد قرأت عنها قبل عقود. أعتقد وبلا أدنى شك أنها نفسها مع اختلاف طفيف أرجعه لعامل الزمن مع طقوس الطائفة المسماة "الإيسينيون". إنه أمر محير،سيما وأنني على معرفة وثيقة بأن التوثيق التاريخي لطقوس هذه الطائفة وإن تم في العصر الروماني، فإن إثبات وجودها الفعلي لم يتم إلا مؤخرا مع اكتشاف مخطوطات البحر الميت**»[2]حيث وجدنا توظيفا استدعائنا لهذه الطقوس التي كان يمارسها أتباع الوافد من خلال إنشاد قصيد غريب وأداء صلاة غير الصلاة العادية من أجل بعث روح الوافد بن عباد.

نجد أن قسيمي قد استقى من التراث الديني أسطورة (قابيل وهابيل) وتصرف فيها ليعطينا بعدا وجوديا جديدا، وصور لنا الواقع الذي يخدم روايته التي بناها على منطق روائي مخالف وخاص به، ولذا قام بتحوير النص الديني، حيث صنع لنا شخصية هلابيل ليجيب لنا عن ذلك السؤال الذي في غالب الأحيان نتذكره، ونتساءل عن مصير الأنثى الفائض من جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل.

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 200

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص194

فوجدناه قد صنع لنا فكرة ليجيب عن مصيرها، فكتب رواية "كتاب الماشاء" لتكون كإجابة عن ذلك الإشكال، فأخبرنا بأنه قد تزوجها هلابيل، وإليه ينحدر نسب تلك الشخصيات الواردة في نصه على حسب ظنه.

2-4- تيمة المسكوت عنه في الرواية:

نجد في رواية "كتاب الماشاء" أن "قسيمي" قد حاول فضح المسكوت عنه من خلال تحطيم المحظورات (الدينية، السياسية، الجنسية) وخاصة وما تعلق بالمرأة ودورها في خرق المحرم الجنسي والديني فصور لنا ذلك من خلال تحديد المحرم والمباح، المقبول والمرفوض وعلاقة المرأة بالرجل.

2-4-1- المرأة وخرق المحرم الجنسي:

نرى أن الرواية كتعبير عن الحياة وما يحدث فيها من صراعات سياسية واجتماعية وإنسانية تستجيب بالضرورة لكل النشاطات الإنسانية، وفي الوقت نفسه تعتبر مرآة المخيلة لشعب يعيش بأفكاره ورؤاه ولكن بغرائزه أيضا. فجاءت الرواية العربية وفضحت هذه الغرائز والمكبوتات، وخاصة ما تقوم المرأة بالتستر والتكتم عليه بكل جرأة، بدرع أسمته الإبداع والتجريب بالبحث عن مبررات وحيثيات لمداهمة عنصر الدين والجنس في النص الروائي انتصارا لما تعتبره أوساط المحافظين قوانين أخلاقية تفترضها مفاهيم للمجتمع وتراثه،حيث وقف الروائيون على ما تمارسه المرأة، ما تحبه هي ويرفضه فيها المجتمع،في السر والظلام،عبر صفقة مشبوهة مع رجل شاركها الشبه والسلوك والانحراف، إذ نجد أن مقاربة "قسيمي" لدينامية العلاقة بين الجنسين التي حاولت أن تكون شاملة للمجتمع في كليته، كان التركيز فيها على رصد السلوك الجنسي داخل مجتمع إسلامي عربي عموما وجزائري خصوصا«**يتناول العلاقة بين الرجل والمرأة كونها تأتي في سياق الحديث عن الإنسان نفسه، لذلك فإن النص الجيد سيثبت نفسه بغض النظر عن موضوعه وتيماته، وعليه فقد لا يكون النص المتعفف الذي يتجنب المشاهد الجنسية نصا عظيما وأن يكون صاحبه كاتبا جيدا، وبالمقابل يسقط بالتأكيد النص الذي يفضح تفاصيل جنسية كثيرة**»[1]

[1] – حبيب مونسي، المشهد الجنسي في الرواية Rowdatoladab.blogsport.com.25/04/2016.01h : 28 :m ;n

ونجد "قسيمي"قد تحدث عن المرأة ووظف بعض المشاهد الجنسية في عمله هذا، لأنه ليس من المعقول أن يتناول حياة إنسانية برمتها دون تناول قضية الرغبة الجنسية، وكأنها ليست من متطلبات النفس والجسد والحياة، وقد صور لنا من خلال روايته هذه في الشخصيات التالية:

– **أم قدور فراش**: صورها لنا كالمرأة التي لا تعرف قيمة جسدها، ساذجة تستحق الاحترام وهذا المقطع من الرواية يعبر عنها«**امرأة ساذجة لا تفهم جسدها، جهلها يجعلني أرأف لحالها، يمنحني القدرة على احترامها أو حبها**»[1]فهي امرأة مغلوبة على أمرها لا رأي ولا قرار لها على حياتها على رأي ابنها قدور حين قال:« **فهي مجرد بطن تحمل وفرج ينتهكه أبي في ساعات فراغه أوشهوته**»[2]يحاسبها لأتفه الأسباب ولو بسبب طيش الأبناء ويتجلى ذلك في هذا المقطع «**ولما أفعل ما يتوجب الضرب، وتحول أمي دون ذلك، يشفي غليله منها وهو يصيح:"والله لولا الملامة لطلقتك وألقيت بهذا اللقيط من البالكون**»جاء بها قسيمي ليبين استغلال الزوج لزوجته المقهورة المظلومة، التابعة لسيطرة الرجل.

– **نوى**: صورة للمرأة العاهرة، المتحررة من قيود العائلة وقيد الزوج، مثال عن ما يريده المجتمع الذكوري من المرأة. أراد بها قسيمي إخبارنا بأنه ليس كل مومس في مجتمعنا فاقدة للأخلاق والآداب، يستوجب أن تكون فاقدة للأخلاق الإنسانية، فنوى بالرغم من أنها فتاة ليل لم تفقد إنسانيتها، فهي تحترم الوعود والوصايا؛ فقد قامت بتنفيذ وصية أبيها بالاعتناء بإخوتها ثم وصية قدور فراش بنشر كتابه. فنوى لم تكن عاهرة بإرادتها، بل كانت مجبرة من أجل أن تعيش وهذا يتضح من خلال هذا المقطع:«**ولولا مهمتها تلك لقلت أنها امرأة محترمة، على الأقل لم يكن عهرها في حياتها أكثر من مهنة تأكل منها**»[3]

– **ابنة خالة قدور (زوجته)**: أوردها "قسيمي" في روايته كمثال للمرأة التي ارتكبت خطأ في حياتها حين فقدت شرفها، وتبحث عن الستر لتكوين أسرة ويتجلى ذلك في هذا المقطع«**حين اكتشفت**

[1]–سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص

[2]- المصدر نفسه، ص 60

[3]–سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص73.

الأمر، حاولت أن أهدئ من روعتها، قلت لها أن سرها سيظل في بئرها ولكنني لا أقبل أن تبقى زوجتي لأكثر من أسبوع، قبلت مرغمة وهي تشكرني، قلت لنفسي امرأة أخطأت وستجد رجلا بعدي يسترها، ولن يهمه أن تكون بكرا ما دامت تزوجت قبله»[1]

– حواء: أراد "قسيمي" بهذه الشخصية أن يفسر لنا معصية الزّنا المتفشية في مجتمعنا والّتي كانت مند بداية الخلق، حيث كانت السبب في خروج سيدنا آدم من الجنة والمقطع «**وقفا ينظران إلى جسديهما و في يد كل واحد منهما تفاحة شعرا بشئ يملأ الفراغ الذي كان بينهما التصقا، وعلى شفتيهما كانت الرغبة تحرق أول الحروف**»[2] يبين أول خطيئة على وجه الأرض ارتكبتها حواء مع سيدنا آدم عليهما السلام.

عاشت المرأة الجزائرية في تناقضات اجتماعية عديدة، حددت مصيرها وجعلتها تعيش صراعا حقيقيا مع متطلبات عصرية مستجدة بالغة التأثير على صورة ذاتها الاجتماعية، وتكون نتيجة تفاعلها مع المحيط الاجتماعي ومع العالم الخارجي، والكاتب هنا جاء بأصناف مختلفة للمرأة ونسب إليها جملة من الأخطاء، والغرض من ذلك هو أن يبين لنا كيف أن المجتمع ينحاز للرجل في المحاسبة، فكل خطيئة المرأة هي الضحية المجرمة، أما الرجل فهو الحر البعيد عن الشبهة والعقاب، وهذا بدءا بحواء عليها السلام، التي ارتكبت خطيئة الزنا وكانت سببا في خروج آدم من الجنة، فصورة آدم البريء تلك في حقيقتها تعكس مجتمعنا الذي يكون الرجل فيه هو مثال الخير والبراءة، في حين تمثل الأنثى الشر والخطيئة، فالقصة تشير إلى المجتمع . ولكن ما يقال عن المرأة بأنها سبب الخطيئة لا محل له في القرآن الكريم، فقد نسبت الغواية لآدم وحواء معا وعوقبا عليها معا، بل إن معظم الآيات كانت تخص آدم بالعقاب ومرة يعاتبان معا، ونسبت إليهما الخطيئة معا ومرة لآدم وحده، ولا يجب أن نستغرب هذا، فالرجل يمثل الأسرة ويحمل مسؤولية زوجته وأبنائه إضافة إلى مسؤوليته.

[1] – المصدر نفسه، ص 70

[2] – المصدر نفسه، ص 214

هذا كان من خلال توظيف قسيمي للمرأة في هذه الرواية، أما ما تعلق بخرقه للمحرم الجنسي فقد كان في هذه المقاطع«**تهدئ من روعتي بشفتيها العسليتين، تقطران عسلا نحليا كثيرا ما حسدت نفسي عليه، تمررهما على رقبتي وعلى وجهي، فأغمض عيني رغبة في المزيد من الاستثارة، تصدر صوتا يتماها إليّ كمزيج من المواء والشهيق والزفير**»[1] كذلك نجده في«**كانت ليلة من جحيم، قضيناها نمارس الحب من دون تعب، حتى انتهينا جسدين لا شهوة فيهما، تشابكنا بأرجلنا وتعانقنا كأنه عناق وداع وجعلتني أصغي للهاتها ولصوتها الخافت**»[2] وأيضا في هذا المقطع«**مسحت بيدي على شعرها حتى فتحت عيناها على وجهي،...، كانت تستحلى نهشي لها لتنتهي تحتي جسدا تعتريه الرعشة ويكبله الخضوع، فأفترسه المرة تلوى الأخرى، حتى إذا انتهيت انتهت. تلك الليلة لم ننم، كانت النار لا تكاد تخبو فينا حتى تشتعل من جديد، ولم نتحدث بغير لغة الجسد**»[3]

وقد تناول قسيمي العلاقة المثلية أوالسحاقية بشكل صريح بوصفها ظاهرة متفشية في مجتمعنا وذلك من خلال هذا المقطع«**وخرجت منها امرأة تشبه الرجال أو رجل يشبه النساء،فلم يكن الفارق ظاهرا ولا حتى مهما بالنسبة لي، وأنا لا أحسن التفريق بين الجنسين، حتى أنني لم أعلم أبدا إلى أيهما أميل أو لماذا أحب كليهما، كان السايح يقول:"لا جنس في الجنس" فأطمئن، ثم يعاودني الشك في كل مرة أضاجع فيها رجلا...حتى في المرة التي أشتهيه فيها قال لي مازحا تحول إلى امرأة وأمنحك نفسي**»[4]في هذا المقطع يتحدث سائق الأجرة عن نفسه فيتضح أنه مثلي للجنس.

كما نجد قسيمي قد تحدث عن خطيئة الزنا بين آدم وحواء ، أعاد كتابة قصة بداية الخلق، اللقاء الأول بين الرجل الأول والمرأة الأولى، فالجنس في الرواية جاء ضروريا لا مناص منه، ومن غير

---

[1] – اسمير قسيمي،كتاب الماشاء ، ص 74

[2] – المصدر نفسه ص 75

[3] –المصدر نفسه، ص 78

[4] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 170

الموضوعي أن تصوّر لنا الرواية اكتشافهما لجِدّتهما وجِدّة الأشياء من حولهما من دون المرور باللقاء الجسدي الأول، وقد جاء المشهد، بكل تفاصيله، سحريا كلوحة فنية تشكل جزءا مهما في لحمة العمل من دون ابتذال. فقد تضمنت الرواية الجنس كضرورة وليس من باب الإثارة. وهي مشاهد جنسية بشكل أو بآخر، ولكن وجودها في بيئة الرواية كان أمرا مهما وله أبعادا كثيرة تتجاوز فاقدي البصر لتصور لنا دناءة النفس البشرية في أقسى ظروفها.

لقد تمكنت الرواية المعاصرة من تجاوز النظرة التقليدية للجنس حيث الرجل هو الفاعل الوحيد في العملية، فقد أقحمت المرأة فيها سواء من خلال الكاتبات أو من خلال شخصيات فنية مبتكرة، ساهمن في تخفيف حدة مفهوم الجنس في واقعنا، وأصبحت الرواية تتحدث عن الجنس قبل الزواج، فالرواية تعبر عن كل الظواهر الاجتماعية غير الأخلاقية ما دامت ظواهر اجتماعية لها وجود فعلي وواقعي في المجتمع. فهي الناقل الحيوي والفاعل جدّا للحياة بكلّ أصولها وفروعها، ولما كان الأمر كذلك يسلّم القارئ المعاصر بأنّ مصطلح «الطابو» لم يعد ذا قيمة فاعلة في الرّواية بعامة وفي الرّواية الجزائرية بخاصة.

2-4-1- خرف المحظور الديني (المقدس):

منذ الأزل، والإنسان يعيش في صراع التناقضات خيرها وشرها، ومع النسبي والمطلق والمقدس والمدنس، فلا يمكن لأحدهما أن يكون دون وجود الآخر، ولا يمكن تصور قيام المدنس منفردا، كما لا يمكن خصور المقدس من دونه، لذلك لا معنى للمقدس إلا في طبيعة المدنس «**فإذا توقف المحظور عن لعبة دوره وإذا فقدنا الإيمان يغدو الحرف مستحيلا**»[1] لذلك فمنذ بدء الخليقة وضع المحظور (المدنس) نفسه لمؤسس شرعي للمقدس، فلا سلطة لقيام هذا الأخير دون قيام المحظور بتحقيقها، ففي القرآن الكريم نجد أن الأحكام القرآنية جاءت لتبين الصواب من الخطأ لما كان يعيشه الإنسان آنذاك ومن تم فإن«**المحظور يأخذ معنى الوجود بالفعل كبداية والضرورة تعني البدء من الوجود لا من العدم**»[2] فالوجود مؤسس على اشتياق المحظور من المقدس ومن حيث هو ممارسة إنسانية منسوبة

- علي جرب، لعبة المعنى فصول في نقد الإنسان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 1211
- اسمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 98[2]

إلى النسبي، فهو يشترك في علاقة جدلية مع ما هو مقدس. ونجد داخل المجتمعات العربية المسلمة أن دائرة المقدس تنقسم لتتقاطع مع ما هو مدنس والعكس، وإذا حاولنا الفصل بينهما فلا يمكن فهم الظاهرة الدينية لأن أزمة النقد تعني«**انحسار دائرة المقدس على صعيد الفرد وعلى صعيد المجتمع، وكذلك بتدنيس عناصر كثيرة كانت إلى عهد قريب معدودة من متعلقات المقدس، بل من ضلعه**»[1].

والرواية هي فن القول بالنّقيض وضد السائد والممنوع والثبات، وتعمل على كسر الأنماط المستهلكة، وإعادة إنتاج وعي بديل التعويل فيه على العقل وتدوير السؤال وقسمته، ففي رواية "كتاب المشاء" بجنح إلى طرح توصيل مختلف لبدء الخليقة ومنه ينسج مجموعة علاقات متشابكة ومتداخلة في الزمان والمكان، حيث فرض أن آدم ضاجع حواء بعد أكلهما من شجرة المعرفة قبل حتى أن يعلنها الله زوجا و زوجة و ذلك في قوله«**وفقا ينظران إلى جسديهما** ....»[2]وأنجب منها هلابيل الذي وصفه بلسان خلقون بن مدا –ابن حرام– ومنه نسلنا؛ أي نحن أبناء حرام، فظاهر هذا النص يشير إلى مساس واضح للعقيدة الإسلامية في جعل الإنسان المسلم ابن حرام، جاء نتيجة لحاجة دنيوية وليس سعيا لإرضاء الله أملا في الفوز بالجنة ويورد "قسيمي" ذلك في هذا المقطع على لسان "جيل مانسيرو"«**ماذا لو أن الإنسان تصالح مع حقيقة أنه نتاج خطايا متسلسلة قدرتها المشيئة ليكون، وأن الشر ليس ما أسماه آدم وتعارف عليه أبناؤه من بعده، بل كان اختراعا بشريا كونه التجاهل، لحظة ما قدر آدم وحواء تجاهل هلابيل**»[3]، وكان نتيجة ذلك طرد آدم وحواء من الجنة نتيجة الخطيئة التي ارتكباها حسب "سمير قسيمي" في المقطع التالي:« **جعله أبو آدم 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 بيوم النفي من السماء ونكرته أمه لأنه ثمرة شهوة**

2– نور الدين يوثري، مقاصد الشعرية، التشريع الإسلامي المعاصر، بين طموح المجتمع وطموح الاجتهاد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص112

[2]–ينظر، كتاب الماشاء، ص214.

[3]–سمير قسيمي، كتاب الماشايء ،ص 217

خلقها العصيان ولأنه لم يكن ابن الأرض فتحكمه شريعة والديه، ولا ابن السماء فتحكمه شريعة السماء،...،وتشاء السماء أن تمطر الشهوة من جديد، فيقتل الأخ أخاه ويدفنه..هناك رآها وهناك قرر أن يحدث أباه مرة أخرى في أن يزوجه بزوج الفتيل»[1] قيل أنه بعد المقتلة نكح الأنثى الفائض ومنها نسلنا، فهنا يخبرنا "قسمي" بأن طرد آدم من الجنة لم يكن بسبب أكلهما من ثمار تلك الشجرة المحرمة، بل بسبب جريمة الزّنا التي ارتكباها وبسببها نفاهما الله من الجنة، حيث يقوم هذا المقطع الذي يقدمه "قسيمي" على دمج المدنس والدنيوي المتمثل في ممارسة الجنس، مع المقدس المتعالي المتمثل في الذات الإلهية، فقد عمد إلى اليقين ونسفه حين جاء بقصة خلق أخرى للبشرية، فقصة هلابيل بن آدم الذي طمس ذكره، قد فتت اليقين إلى قطع مبعثرة لتضعنا جميعا في العراء، بلا جذور، هذا ما فعله قسيمي بقصة خلقنا القديمة، والهدف منها حفظ سر هذا الوجود لأجيال عديدة بعيدا عن الدهماء والعامة لتكشف أن العمل يقوم أساسا على فكرة تنوير الدين لا نسفه، وبذلك قد فتح المجال للسؤال عما يعتبره يقينا ومطلقا.

ورواية "كتاب الماشاء" رواية ضد يقينية حيت كسرت قاعدة أن من يحملون رسالات سماوية مقدسة للبشرية، شخصيات تتميز بطهارة النسب والكمال النفسي، في هذه الرواية لا شيء من هذا، فقدور فراش حامل "كتاب الماشاء"نزيل سجون ولديه إحساس بالدونية، بسبب نشأته وعلاقته غير السوية مع أبيه، وهو قاتل وخريج سجون ومضطرب نفسيا، فكيف يؤتمن مشوه نفسيا على كتاب الماشاء الذي هو رسالة للبشرية متماهية مع المقدس؟ وما الذي يضمن أنه لم يحرف هذا الكتاب المقدس الذي أحال إليه قسيمي في نهاية الرواية؟ هذا الكتاب الذي ورثه عن أخيه السايح، الذي كان زير نساء، والذي أورثه بدوره لنوى، المرأة المومس، أي أن هذه الرواية «**قصة لا تمنح البطولة لما هو رسمي، بل تمنحها لكل ما هو مهمش أو هامشي**»[2] فكان النص نصير المهمش، نصير من نعتقد أنهم أقل منا شأنا، أن يسند لهم القدر المهام الجسام، يحاول أن يوقف غرور الناس ويلقنهم

[1] – المصدر نفسه، ص 215

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 217

درسا يذكرهم أن الأنبياء ممن اعتقدوهم أنهم من هم أقل شأنا، لذلك نجد أن شخوص الرواية لا تخرج من دائرة المهمش والمنبوذ فيها، فهذه الأحوال تستدعي أن يراجع الإنسان نظرته لأخيه الإنسان.

فالرواية تشير إلى صراع بين حكاية مكرسة بالفعل في التاريخ والكتب السماوية، وحتى في أغلب أساطير الخلق المتعارف عليها، وبين حكاية الخلق من وجهة نظر الرواية التي تختلف مع ما جاء في الكتب والأديان السماوية وذلك في قوله:«**إنها قصة أخرى للبشرية، قصة لا تبدأ من سلالة شيت الطيبة ولا من سلالة قابيل الشريرة، بل سلالة هلابيل، الابن المنبوذ على الهامش**»[1] فقد جعلنا "قسيمي" في مواجهة مع أكثر اعتقاداتنا رسوخا، فهز اليقين والثوابت ليس لنقض عقائدنا ولكن لنعلم أن الإيمان الحق لا يتأت إلا بالسؤال والبحث، وأن المعرفة المتوارثة التي أخذناها كمسلمات بدون تمحيص أشبه بغرفة مغلقة لا يدخلها نور ولا تخرج منها عتمة، فكانت قصة بداية الخلق التي احتواها المخطوط ما سيشعل فتيل الأسئلة في داخلنا، ماذا لو علمنا أن لقصة خلق البشرية منظور آخر؟ وماذا لو علمنا أيضا أن لقصة خروج آدم وحواء _عليهما السلام_ من الجنة بعدا آخر غير الذي نعرفه؟ هكذا أخذنا هذا النص لرحلة طويلة تأتي من خلال كشف أكثر أسرار البشرية غرابة ودهشة.

كما جاء بفكرة أن الملائكة كانت تعرف آدم وبنيه قبل حتى أن يعلنه الله خليفة له في الأرض على لسان شخصيته الوافد بن عباد حين قال:« **لأنها رأت آدم في الأرض قبل أن يهبه الله عقله.كان بهيمة كسائر البهائم يرتع في الأرض ويفسد ويسفك الدماء، حتى اصطفاه الحق بالعقل.**»[2] وهذا تصور غير منطقي لأن الله تعالى حين شاء أن يخلق آدم قال للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة.

وفي موطن آخر يربط "قسيمي" استقرار إيمان المرء بممارسة الجنس ويستدل على ذلك بمقولته: «**ولم يعد الجنس أكثر من لحظة روحية يتوحد فيها جسدانا، الأمر أبعد ما يكون عن الرغبة**

- المصدر نفسه، ص 217[1]

-المصدر نفسه،ص 213[2]

والشهوة، كان مقدسا كالخشوع، كلحظة حلول الهية تتقمصنا فيها الحكمة حتى يذوب الجسد في رحابها»[1] فهو في هدا المقطع السردي يأتي لنا بصورة غرائبية ترفع المدنس إلى مرتبة أعلى مقاما وجوهرية من المقدس،ويرى أن نظام المعاشرة أكثر قدسية من الزواج حين قال على لسان "نوى":« **أصبحنا صديقين نقتسم الكلام، ثم حبيبين يجمعنا الفراش، وفي النهاية تحول ما بيننا إلى ما هو أقدس من الزواج»**[2]وصمنها بمجموعة من الدعوات التي تصب جميعها في مصب الانحلال الخلقي والديني، فهو يرى مثلا أن الزواج في طبيعته وشكله يشبه "الدعارة" ولا قدسية فيه إلا ما أضفناه نحن عليه من قدسية ويتجلى ذلك في قول قدور:«**لهذا ربما لم أفكر في الزواج منها: فقد أدركت ألا قداسة فيه إلا ما أضفناه عليه من قداسة، وليس في النهاية أكثر من دعارة مقننة، ألا يبدأ كل زواج بمقابل يقدم أجرا للمتعة؟...ألا ينتهي أيضا بمقابل يمنح كنهاية خدمة، فما الفرق بينه وبين العهر؟ الاسم أم الوثيقة؟»**[3] فهو بهذا الطرح يبين لنا مصير الإنسان الذي يبدأ من الفرج عند ولادته وينتهي فيه في كبره؛ أي هو ربط يرسم خروجا وعودة أزليتين أبديتين من وإلى هذا المحرم الجسدي (الفرج) ويعلنه مركزا ومصدرا ومأوى أخير للإنسان، في مقاربة تستوجب قداسة الوجود والروح من دنس الجسد.

كما استحضر لنا "قسيمي" أخبارا عن طائفة الأسونيين، وبها فضح أمام القارئ عن ممارسات المرجعيات الطرقية التي تدعي امتلاك الحقيقة الدينية والعقدية وتحتكرها، وترفض التسامح مع الآخر، بل ويصل الأمر إلى تهديد حياة المخالف، دون ذكر الممارسات العنصرية السائدة، حيث ترى هذه الطائفة التي يتزعمها الشيخ النوى أن يعاقب المخالف لتعاليمها ومبادئها بالحرق، ويعتبرون أن هذه النار ستطهر خطاياهم، ويتجلى ذلك في هذا المقطع:

طهورة هي النار

طهورة على الآثمين الجاهلين الكافرين بالحق

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 71

[2] – المصدر نفسه، ص71

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 71

طهورة بصراخهم

بعذابهم

طهورة لروحهم حتى تتلقفها السماء

وتصبغها بالنور.[1]

جاء هذا النص على لسان الصاحب أو الوافد بن عباد كما تسميه الطائفة، فقد كان النص واضحا في أن هذه الطائفة اعتقدت أنها بحرق المناوئين لها لا ترتكب أية جريمة، بل هي طريقة أمر الله بها لتطهير أرواح خصومهم والكافرين بعقيدتهم حتى يحصلوان على الخلاص.

وذكر لنا قسيمي أيضا الطقوس الأسطورية التي كانت تقوم بها هذه الطائفة في واحة الرابوني على لسان شخصيته حبوب ولد سليمة، الذي كان يرى أن ما تقوم به لاعلاقة له بالدين الإسلامي.

2-4-3- خرق المحظور السياسي:

يعتبر الخطاب السياسي مجالا خصبا للمسكوت عنه، كون أن المتكلمين يتوخون الحذر في التعبير عن رأيهم وأفكارهم بشكل مباشر وصريح، فيلجؤون إلى الإضمار والتضمين ليتسنى لهم إبداء رأيهم، لأن السياسة عبارة عن ممنوع يمنع تجاوزه، ففي كل الأنظمة السياسية لا مجال للصراحة المطلقة، أومعارضة المتكلم عن المؤسسات الدولية، أورجال الحكم، أومعارضة النظام السياسي القائم، ونتيجة لكل هذا القمع والتقييد لحرية التعبير التي يمتاز بها كل نظام سياسي يلجأ الأدباء إلى أساليب غير مباشرة، فيعبرون عن آرائهم ومواقفهم اتجاه ما يحدث في مجتمعهم وواقعهم المعيشي، حيث تسعى الرواية الجديدة إلى اختراق الصمت عن المسكوت عنه سياسيا.

وبعدما كانت السياسة خطا أحمرا لا ينبغي للكاتب المساس بها أصبحت من المواضيع الحساسة الأكثر إنتاجا واستهلاكا، إيمانا من الكاتب أن السياسة تتدخل في جميع شؤون الحياة، وبالتالي فالتعبير يبدأ منها وينتهي بها، فاتجهت الكتابات«**نحو مناوشة الحرام السياسي والجنسي والديني، وكذلك الفني،فقد أصبحت الرواية اغتصابا لغويا وسرديا اشتبكت على إثره الخطابات**

[1] - المرجع نفسه ، ص 219

فذهبت الكتابة تسائل نفسها لتحدد أدواتها وتعقد نظام الميثاق السردي وكلها من علامات اللحظة الحداثية»[1]

وقد عبرت الرواية الجزائرية عن التاريخ الحقيقي للجزائر كتابة، فكانت نسخة ثابتة للواقع المرير الذي عاشه الشعب الجزائري، فكشف الروائيون عن مختلف القضايا السياسية الساخنة وكسروا الطابو، وكتبوا عن مختلف المواضيع المحرمة سابقا، فنجح الكاتب بذلك في نقد السلطة السياسية واستطاع أن يغير الكثير من الاعتقادات الخاطئة. وهذا الجيل الجديد من الروائيين لم يؤسس لتلك النزعة التقديسية للثورة، بل عمد إلى اختراق كتابة مضادة للتاريخ تحرك صمت المسكوت عنه في التاريخ الرسمي كاشفه المعتم والمضمر منه، إذ نجد في رواية" كتاب الماشاء" أن " قسمي" قد فضح أزمة الاحتلال الفرنسي من خلال ما قام به الجزائريون في حق إخوانهم، الذين كانوا يحاربون الاستعمار الفرنسي واغتيلوا بأبشع الطرق بيدي أبناء وطنهم، الذين لم تكن أيديهم بريئة من دماء أبناء وطنهم، وهذا ما حدث مع قائد قبيلة العوفية "الربيعة" وسكانها وهذا المقطع من الرواية يبين «**أن العوفية التي أحالت عليها ملاحظة السيد بيسكاتوري هي إحدى قبائل مدينة الجزائر العاصمة، كانت أراضيها تقع شرق وادي الحراش بالمنطقة المعروفة اليوم ب(المحمدية) أبيدت عن بكرة أبيها بأمر الدوق دي رافيعوا في 7 أفريل 1832 كما ذكرت بعض الكتابات الفرنسية أن رأس قائد العوفية الربيعة قد أحضر هدية للدوق، وأن بقية جثته أحرقت** » [2] فقد استرجع قسمي هذا الحدث السياسي الذي أثر في حياة سكان قرية العوفية، حيث تغيرت كثيرا من الحقائق، سواء مأساة البلد من أحوال سياسة أو مأساة الأشخاص مثل الربيعة قائد العوفية .

نرى أن الروائي قد أورد في روايته نموذج الحركي في الجزائر الخائن لوطنه، ومفردة الحركي تعني عند الجزائريين كل شخص تعاون مع الاحتلال الفرنسي ضد الثورة الجزائرية، وذلك لعدة ظروف، ربما لطمعه أو لعدم إيمانه بنجاح الثورة الجزائرية ضد فرنسا، أو نتيجة ضغوطات سياسة أو اقتصادية، أو

1- لطبقة قرر هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، الشمعة الدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، بحث ماجيستر في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منور على قسنطينة، 2009-2010، ص8

2- سمير قسيمي، كتاب الماسشاء،ص 32

لغياب الضمير وعدم حب الوطن، ويتجسد هذا النموذج من خلال شخصية أحمد بن شعبان الجزائري الذي ساعد الاحتلال ودعمه في الوصول إلى كل الخطط والتجهيزات التي كان يقوم بها الجيش الجزائري أنداك للنيل من فرنسا، وأبشع ما قام به أنه كان سببا في إبادة وقتل سكان قبيلة العفوية وإحضار رأس قائدها "الربيعة" إلى الكونت "ديرافيغو" وجاء ذلك على لسان الكونت في حديثه مع سيباستيان دي لا كروا حيث قال: «**بعد قليل سيدخل رجل اسمه أحمد بن شنعان، سيدعي أمام الجند أنه جاء رسولا ليعرف غرض الحملة، إن هي لطرد الأتراك أم هي لاحتلال بلادهم .ولكن أحب أن تعرف أنه صديق قديم لفرنسا، وأنه هو من أرشي الجند الأتراك ليتركوا مواقعهم، حتى دخلنا سيدي فرج آمنين دون مقاومة** »[1]

كان أحمد بن شعبان رجلا مثقفا دينيا، وبالرغم من ذلك إلا أنه لم يملك حس الوطنية، وباع شعبه وبلده ممجدا فرنسا ويتجلى ذلك في قوله:« **هذا عهدنا بفرنسا، ولكن أردت فقط أن تعلم سعادتكم أن الأمر أهم عندي من أي وطن مهما كان، لذلك لم أتردد لحظة في خدمتكم مقابل ما وعدتموني به... ولكن تذكروا فقط أني سأكون رهن إشارتكم في أي شيء إذا أسعدتم هذا الفقير وشملتموه بعطفكم** »[2]

تجسد هذه المقاطع طبيعة الخائن أوالحركي بن شنعان، الذي خان وطنه من أجل فرنكات سيتقاضاها مقابل ذلك مهرا لعرسه أو لتنصيبه واليا على إحدى مناطق الجزائر مثلما فعل الكونت "دي رافيغو"«**حين اقترحه واليا على البلدية**»[3] لكن نواياه الحقيقة كانت محاولة منه الاستيلاء على ألواح "خلقون" التي تحتوي السر الأعظم الذي حاول الربيعة وأتباعه إخفائها عن البشرية وبذلك تظهر رغبته الجامحة في الانتقام منه لأنه استولى على هذه الألواح.

ويظهر نموذج الخائن كذلك من خلال شخصية كاتب الداي حسين في المقطع التالي «**قدوم وفد الداي حسين للتفاوض حول شروط الاستسلام، وقد ضم هذا الوفد كاتب الداي حسين الذي**

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشا ، ص 43

[2] – المصدر نفس ، ص 45

[3] – المصدر نفسه، ص 32

أمره بالتفاوض باسمه حتى يحصل على أفضل ما يستطيع، إلا أنه كان يتحدث باسم الخرناجي،زاعما أن الداي حسين لم يعد يمثل إلا نفسه وتمادى في وصف ضعف الداي حتى وعد الكويت في لحظة حماسة أو نفاق ممه سيحضر له رأسه»[1] لقد

عمد الكاتب إلى كشف جوانب مضمرة من تاريخ الثورة، لازم التاريخ الرسمي إزاءها الصمت وعمد إلى تعتيمها دفاعا عن الماضي أو تشبثا به لحد القداسة، لكن الروائي هنا واعيا بتشكيل التاريخ واقعيا وتشكيل الواقع تاريخيا، استجابة لحول علاقة الحضور والغياب بين الأنا والآخر، إذ وجدنا في هذا العمل الفني تناقضا لهذه الثنائية، فالغياب مثله الأنا الجزائري الخائن لوطنه عندما غاب ضميره وباع بلاده بثمن بخيس أما الآخر فمثله حضور الفرنسي الذي استيقظ ضميره، والذي جسدته شخصية سيباستيان دي لاكروا من خلال قوله:« **ففي السابعة عشر من العمر ولدت من جديد، و بفمي طعم دماء ساهمت في سفكها ، حين أجبرني قائدي أن أصوب بالمدافع عزّلا لا ذنب لهم إلا أنهم صدقوا وهما حسبني أدافع عنه وأنا أصرح تحيا الثورة...تحيا الثورة... وفي ظني أني أصرخ بالحق»**[2]

ويواصل السارد موقفه اتجاه الأخر الفرنسي في هذا المقطع على لسان دي لاكروا «**لعل الأصوات التي بدأت تجد صداها في الأليزية في ضرورة قمع الأهالي بشتى الوسائل حتى الإبادة جعلتني مقتنعا بضرورة العمل ضد ما أسميته موت الضمير.فشكلت فرقة من الجنود المؤمنين بمبادئي من أجل إحياء ضمير الأمة الفرنسية لدى الضباط والضباط السامين الفرنسيين، يحثهم في كل مناسبة باحترام حقوق الإنسان** »[3]كذلك في هذا المقطع « **فضلنا أن نعمل في سر لنقلل الأضرار...لهذا تحولت مهمتنا من إيقاظ الضمير الإنساني في الأمة الفرنسية، إلى عمليات متواضعة لتهريب بعض الجنود.**»[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 45

[2] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 34

[3] – المصدر نفسه،ص 126

[4] – المصدر نفسه، ص 127

من خلال هذه المقاطع يتضح لنا أن احتلال الجزائر لم يكن من جراء المستعمر الفرنسي فقط، وإنما حتى من الإخوة الأعداء الذين أصابهم الطمع والتفرق، وربما هذا ما زاد من توغل المستعمر في أنحاء الوطن وهو الأمر الذي أخّر استقلال الجزائر إلى وقت لاحق.

لقد أشارت الرواية إلى الترابط والتسلسل بين ماضي الجزائر وحاضرها، فالكاتب هنا لا يريد أن يتحدث عن ظاهرة سياسة واحدة في إطار ضيق؛ بل يريد من القارئ أن يتجه بعيدا في النظر للتحولات الاجتماعية والسياسية في هذا المجتمع، الذي يرضى بالأنظمة المستبدة ولا يريد التغير والتحول، فنجد في الرواية أن سكان قرية بن يعقوب قوم مهمشون « **مازالوا يؤمنون بالمشيخة أسألهم عما حدث فيجبون اسأل الشيخ النوي**»[1] تعتبر هذه ظاهرة سلبية تعيشها فئة من الشعب الجزائري بعيدة عن الحضور الثقافي وتعاني الكثير من الانهيارات الحضارية.

كما يورد الكاتب هنا استغلال الفرد الجزائري لأخيه بحكم سلطته، ويظهر ذلك في المقطع التالي «**هو من أدخلني سلك الشرطة، وهو من جعلني أعين في أي سكان أريد كان يقول لي: أنت لاعبي البديل فلا تعتبر ما أصنعه لك مزية..اعتبره تسبيقا تحت الحساب**»[2] هكذا يفعل أصحاب السلطة مع الأشخاص العاديين الأقل منهم قوة، بينما يمجدون ويقدسون أصحاب النفوذ ويدافعون عنهم بالرغم من جرمهم، وإخفاء التهمة المنسوبة إلهم، ويتجلى ذلك من خلال المقطع التالي «**ماذا تسمي ما فعلته للتو مع الشيخ النوي؟ أتعرف من يكون؟ من أنت بحق الله لتستجوبه ؟ ربما تواضع حياء ولكنك تماديت.**

هذا العجوز كاد يقتل رجلا بالرجم

قاطعني، ابن زانية لا أقل ولا أكثر، كلب ونال عقابه ما دخلنا نحن بما يفعلون بالسراق؟ لم أصدق إن لم نكن نحن من يجبر هؤلاء المتخلفين على احترام القانون فمن يفعل؟ »[3] من خلال هذا المقطع يعمل الكاتب على تصوير فساد الحكم والسلطة، وانتهاك حقوق الإنسان،

---

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 84

[2] – المصدر نفسه، ص 81

[3] – المصدر نفسه، ص 89

وإغلاق الأفواه الناطقة بالحق والمعارضة للحكم الانتهازي، كما يتبين ظلم وفساد وعدم مسؤولية جهاز الأمن، الذي يعتبر القلب النابض للبلاد التي ناضل من أجلها الشعب الجزائري ليجد نفسه هو المظلوم والسلطة التي يمثلها الحاكم هي الظالم المستبد.

وعليه سعت الرواية التجريبية المعاصرة إلى تحطيم كل أسوار الزيف، التي صنعتها السلطة وأسست لنظرة جديدة لها، رأيها النقدي في استجلاء الحقيقة بصورتها الصحيحة التي غيبت بفعل انكسار القيم أو تغيير المواقف، فكل ما نسمعه أو نقرأه قد كتب بمقاسات محددة تحتاج إلى بعض الموضوعية لنفهم مأساة الواقع الجزائري الذي يأكل فيه القوى الضعيف هذا ما لمحناه في هذا المقطع«**أتعرف أيها البغل...لوشاء هذا الشيخ الذي استحقرته أن ينقلك إلى آخر الدنيا لفعل، بل ولوأراد فصلك وزج بك في السجن لا يمنعه عنك أحد،هناك أشياء أكبر منك لا تفهمها**»[1]

فالراوي سمير قسيمي يحاول الكشف عن الملامح الاجتماعية في الجزائر، وفضح المواقف السياسة الباحثة عن المصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة، فتتحرك – ضمن هذا المنظور– شخصيات النص على إيقاع المصالح وليس المبادئ، والنزوات الفردية وليس القناعات الفكرية، فقد استحضر بعض الأحداث التاريخية الماضية من أجل كشف وتأويل الحاضر، وذلك من خلال سرد بوليسي يكشف المواقف السياسية الساخرة، ويفضح الأخطاء والسلبيات في المجتمع وفي أجهزة الدولة،حيث ينتشر التزوير ويغلب اللاقانون على القانون، ويتفوق دور المال والنقود على الضعفاء في السياق الاجتماعي الجزائري، بل هو شأن السياق العربي بعامة.

عطفا على ما سبق يمكن القول أن هناك عدّة عوامل تتدخل في تشكيل بنية النص التجريبي المعاصر، لذلك كان لا بد من الحديث عن التجريب في الرواية المعاصرة، لأن الجنس الأدبي مقبلا دوما على تطوير آلياته ويتجدد من خلال تشعبه، خاصة العالم الروائي الذي لم يكتمل بعد، فهو لا يزال بصدد التشكل كونه نوعا أدبيا تعالى على الثوابت والحدود، فالروائي يرفض أن ينتمي نصه إلى الأنواع الروائية التقليدية لأنها وليدة الماضي، فهذا «**الروائي نفسه منتميا إلى تيار جديد في الكتابة**

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص 69

فهو يقطع كل صلاته مع الرواية التقليدية، فهو في النهاية لا يكتب إلا الرواية؛ أي الرواية اللارواية أو الرواية الجديدة، أي النص المتعالي على الرواية التقليدية وما يتصل بها من أفكار وتصورات»[1] فالرواية قد قدمت نفسها كشكل متجدد يتسم بالرفض والتجاوز، خاضت عبر تاريخها غمار تجارب إبداعية جديدة شكلا ومضمونا، وهذا ما خلق ملامح جديدة لهذا المنجز التجريبي، ومن أبرزها التكسير المعتمد لمعمارية الرواية؛ أي البنى التقنية المتصلة بالراوي والفضاء (المكان والزمان) والشخصيات وغيرها.

نجد في هذا العمل أن الروائي قد استعمل أساليب تعبيرية جديدة من خلال البحث عن الحقائق الغامضة إما سياسيا أو اجتماعيا، حيث نرى أنه قد جسد رؤية تركيبية بين الواقع والخيال من خلال استدعائه لأحداث دينية وتاريخية وما توحي به من أسرار فوظفها في إبداعه هذا. كما استخدمها في بعض الأحيان كدرع يحمي به وجهة نظره، وذلك عن طريق تفاعلات تناصية مستحضرا نصوصا غائبة كثيرة، دينية وأسطورية.

وبهذا كان هذا التمرد الذي قام به "قسيمي" على الرواية عبارة عن إبداع خلق عالما آخر من المواقع والأحداث اعتمادا على تقنيات حداثية، كانت الأثر الأكبر في تفرد هذا العمل عن غيره من حيث مستوى اللغة والبنية السردية، وهذا ما سنحاول التطرق إليه في الفصول الموالية.

- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،بالتعاون مع منشورات الاختلاف(الجزائر)، ودار الأمان، الرباط (المغرب)، ط1، 2011، ص 78[1]

الفصل الثاني: تشكيل اللغة وتعددية الأصوات

1- تشكيل اللغة:

1-1-مفهوم اللغة

1-2-اللغة الروائية:

1-3- توظيف اللغة في رواية كتاب الماشاء :

-لغة السرد:

-لغة الوصف:

- لغة الحوار :

2- تعددية الرواة وتشكيلاتها اللغوية:

2-1- تعدد الرواة(الأصوات)في رواية كتاب الماشاء:

- مفهوم رواية الأصوات

-خصائص تعددية الأصوات في الرواية

2-2-التشكيل اللغوي في الرواية:

- لغة القرآن الكريم

- لغة الشعر

-لغة التاريخ

- اللغة العامية

-لغة السياسية

-اللغة الأسطورية

-اللغة الصوفية

1- تشكيل اللغة:

1-1-مفهوم اللغة :

اللغة ظاهرة يتميز بها الإنسان عن سائر الكائنات الحية الأخرى، وهي من نعم الله تعالى، أنعم بها على الإنسان لقوله تعالى: ﴿**الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ(3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4)**﴾[1].فالله سبحانه وتعالى عندما خلق الأنسان علمه اللغة ليمكن الأفراد الاتصال والتواصل مع بعضهم البعض؛ بمعنى أن اللغة هي الوسيلة الاجتماعية التي تجمع الأفراد، وتمكنهم من الاتصال، لأن مصالحهم مشتركة، ولا يمكن تصور حياة اجتماعية إنسانية بدونها، ومهما تعددت اللغات واللهجات فإنها تظل الرابط بين الأفراد والجماعات.فاللغة تطلق عموما على كل كلام يصدر من شخص أو يدور بين شخصين أو أكثر، إنها تطلق على ما يجري على كل قوم لأن اللسان هو الأداة التي يتم النطق بها، فاللغة تتضمن وتتطلب الحوار لأن الكلام يقتضي الطرف الأخر بالضرورة، فالمتكلمون يكونوان على علم باللغة ومفرداتها ليتمكنوا من تبادل المصالح الاجتماعية المختلفة.

إن اللغة نشاط عقلي داخلي وأداة للتعبير يعبر بها الإنسان ويمارسها من خلال الكلام، والقراءة والكتابة، وحتى تلك النشاطات العقلية الداخلية، التي يمكن أن يمارسها الإنسان بمفرده، وقد اختلف العلماء القدامى والمحدثون في تعريف اللغة ومعرفة ماهيتها.

نجد ابن خلدون يعرفها في مقدمته بقول : «**إعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصودة، وتلك العبارة فعل لساني، فلابد أن تعبر ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحهم**»[2]بمعنى أن اللغة هي كلام يعبر به الشخص بواسطة لسانه الذي يختلف من قوم إلى آخر.

أما اللغة في منظور فرديناند دي سوسير فهي «**نظام من العلامات، يرتبط بعضها ببعض على نحو تكون فيه القيم الخاصة بكل علامة، أو هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من**

[1] – سورة الرحمان، الآيات من 01 إلى 04).

[2] – عبد الرحمن ابن خدلون، المقدمة، المكتبة الأدبية بيرون، دار الشعب، القاهرة، ص 546.

التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة»[1]يظهر من هذا القول أن اللغة عبارة عن مجموعة من العلامات مرتبطة بعضها البعض، وهذه العلامات تنتمي إلى اللغة الواحدة التي يعبر بها كل فرد عما يحتاج إليه، حتى أصبحت هذه العلامات تقاليد يتعلمها الفرد ليتواصل مع الآخر.

وترى نادية رمضان النجار أن تعريف دي سوسير يقترب من تعريف الفرابي بها إذ يقول : «**إنها نظام اجتماعي تتكلمه جماعة معينة بعد أن تتلقاه عن المجتمع، وتتحقق به وظائف معينة، وتتكشل من جيل إلى جيل**»[2].فاللغة عادة عند جميع الناس تتم عن طريق اللسان، وكذلك يمكن للغة أن تشمل جميع وسائل الإتصال الإنسانية الأخرى، مثل لغة الإشارات المختلفة وغير ذلك من شتى طرق التواصل التي نستخدمها في حياتنا اليومية.

وعرفها المحدثون بأنها: «**نظام رمزي صوتي ذو مضامين محددة تتفق عليه جماعية معينة، ويستخدمه أفرادها في التفكير والتعبير فيما بينهم**»[3]

ويرى نعوم تشوميسكي Naoum chomshy : «**أنها ملكة عند المتكلمين بلغة ما لتكوين وفهم جمل نحوية** »[4]، يبدو من تعريفه للغة أنه اعتبرها ملكة إنسانية يتعلمها الفرد، وقد سدد علاقتها بقواعد النحو، لأنه مثابة القانون الذي يضبط كيفية الكلام بها، وقد ارتكز تعريفه على مصطلحين أساسيين هما القدرة على التكلم، وكيفية أدائها للتواصل.

ونجد عبد الله العروي يعتبرها : **"مجموعة من مفردات وتراكيب تختص مجالات معينة، مشتقة من أصل واحد أو مستعارة من أصول مختلفة"** [5].

---

[1] – فيرديناند دي سوسير، دروس في اللسانيات العامة، تعريب صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب طرابلس، ليبيا، د.ط، ص 17.

[2] – نادية رمضان الدار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم عبد الراجحي، دار الوفاء للطابعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د .ط، ص 41.

[3] –طه علي حسن الدليمي، سعاد عبد الكريم الوائلي، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2005، ص 57.

[4] – نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها، ص 49.

[5] – عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي في العربي، لبنان، ط 4، 1997، ص 210.

وأحدث تعريفات اللغة هو ذلك التعريف الذي قدمه كل من لويس بلوم وما رجريت لاهي حيث قالا : **"بأنها الشفرة التي يعبر بواسطتها عن الأفكار المتعلقة بالعالم من حولنا وذلك بواسطة نظام متعارف عليه من الرموز لتحقيق الاتصال"** [1].

نستنتج من هذه التعريفات أن اللغة ظاهرة إنسانية فطرية، ومن نتاج المجتمع الذي اصطلح أفراده عليها، وأنها الوسيلة التي تكفل للأفراد والجماعات التواصل والتحاور فيما بينهم بأي شكل من أشكال التواصل سواء كان لفظيا أو غير لفظي وهي تتضمن أحداثا أو أفكارا أو مشاعر.

وبما أن اللغة هي المادة الخام التي يستخدمها الأدباء في حياتهم التخيلية، وبما أن موضوع فصلها يتعلق باللغة وتشكيلها في رواية كتاب الماشاء فإنه يتحتم علينا أن نتحدث عن اللغة الروائية.

1-1-3- اللغة الروائية:

تعد اللغة العنصر الأول والأهم في السرد الروائي على وجه التحديد، بل إن الرواية لا تكتسب قيمتها وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا من خلال اللغة، لأنها هي التي تعبر عن تفكير وتخيل الكاتب إذ لا يمكن أن يفكر المرء خارج إطار اللغة.ف«**لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية، فالغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد**»[2] بمعنى أن أية لغة أدبية لا يمكن تحليلها سوى من خلال طابعها التعددي، لأن الاهتمام بمستوى واحد سيعمل على تغييب العديد من عواملها الفنية الجمالية. وبواسطة اللغة تحدد عناصر الرواية كحيزي المكان والزمان، وتمكن الشخصية من وصف شيء ما كما تبني الحدث، و«**ما انتماء الرواية إلا اللغة التي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية، وانتمائها إلى هذا المكان وإلى هذا المجتمع**»[3]، من هنا تكون اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية والمرآة التي تعكس أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بها.

[1] – ، عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ ص –ص 35- 36.

[2] – صلاح قفل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد 1641، نقلا عن محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ط 1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص 2008، ص 31.

[3] – يمني العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 2005، ص 227.

وبما أن الرواية هي التنوع الأدبي والاجتماعي المنظم للغات والأصوات، والمحفوظات والمواقف الإيديولوجية المتصارعة، فلابد أن تكون هي الجنس الأفضل تعبيرا عن الصورة والسعي إلى الاكتمال، وهذا ماجعلها من أنجح السبل اللفظية قدرة على تصوير الواقع والإحساس به، وذلك عن طريق تنويع لغتها في بحثها الدائم عن أشكال جديدة لأن اللغة **"هي الدليل المحسوس على أن ثمة رواية ما، يمكن قراءتها ودون اللغة لا توجد رواية كما لا يوجد فن أدبي، والرواية إذا ما اعتنى الروائي بأسلوب لغتها المكثفة البلاغية الإيحائية ففإنها تقترب كثيرا ما يسمى اليوم بالرواية الشعرية"** [1].

فاللغة تعد من أهم مكومات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والمكانية والشخصيات، «**لكن اللغة تبقى هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي المكونات الأخرى، كما أنها المادة التشكيلية التعبيرية التي تبنى عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة، سردية وصفية مشهدية بلاغية وحرفية** »[2]. من هنا يتضح أن اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة ومن خلالها، فاللغة ليست رموزا ومواصفات فنية فحسب ولكنها إلى جانب ذلك منهج وفكر وأسلوب وتصور لواقع الأمة ورؤية شاملة لقضاياها ومشاكلها «**فالحياة اللغوية تخضع لمؤشرات شتى، قديمة وحديثة وطارئة ومناخية مزاجية بيولوجية متشابكة في نسيج معقد**»[3].

فاللغة تعتبر ذاكرة خصبة تتكون من النصوص والإحالات الدلالية الداخلية التي تقوم على كشف الاستعمالات القديمة والجديدة للكلمات، كما تكشف عن الرغبات المتحققة والمكبوثة التي لا تدرك إلا من خلال المضامين المرئية في اللغة وفي التجربة المحسوسة [4] فلغة الرواية عادة ما تكون بسيطة لأنها خطاب موجه إلى شرائح مختلفة في المجتمع، وهي تعبر عن شرائحه الاجتماعية المتنوعة، إلا أن الروائي العربي الحديث والجزائري بشكل خاص أصبح يرتقي بلغته الروائية لتتحول الرواية إلى رواية شعرية.

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015، ص 35.

[2] – درار حياة، شعرية الرواية الجزائرية المعاصرة (تلك المحبة للحبيب الساذج نموذجا) راسلة ماجستير في الأدب الجزائري، تحت إشراف حسين بن مالك،جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2015، ص 102.

[3] – عائشة عبد الرحمن، لغتنا والحياة، دار المعارف، مصر، 1978، ص 93.

[4] – ينظر : سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2008، ص ص 199– 200.

ومع التحول الذي طرأ على الأدب بصورة عامة والرواية بصورة خاصة «**قد جعلت الرواية الجزائرية من اللغة علامة من علاماتها البارزة، وقد استخدمت اللغة الشعرية البارزة، وقد استخدمت اللغة الشعرية بهدف استخدام سحرها وجماليتها، وتوترها للتأثير في المتلقي، من خلال السحر الذي تمارسه عليه هذه اللغة، إضافة إلى دورها في إخفاء البعد الإيديولوجي فيها، والتمويه عليه**»[1]. فلغة الرواية تكتسب قدرا كبيرا من شعريتها من ما تمارسه من قراءات وتأويلات للنصوص من جهة، ومن ما تخلفه من علاقات لم تكن متوقعة بين المكونات من جهة أخرى، والمسؤول المباشر عن هذه التأويلات هو القارئ؛ أي المحرك البارز لفاعلية الأثر الفني في الرواية، وكذلك المتأثر المقصود لدلالات اللغة ومعانيها.

يرى عبد المالك مرتاض أن اللغة الأدبية هي وعاء من المشاعر المتقلبة، والتدفقات الشعورية المختلفة، التي تتحول وتتغير حسب مزاج الكاتب إذ يقول :« **بينما لغة الكتابة الأدبية بعامة هي لغة قلقة، متحولة، متغيرة،متحفزة، زئبقية الدلالة يحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا**»[2].

ويقتصر نجاح الرواية وبنائها الفني على نجاح اللغة ورقتها وانزياحها، حيث «**تكون اللغة دالة عندما تسمح لنفسها بأن تتحطم ثم أن يعاد تركيبها من قبل الفكرة، وذلك يدل أن تعمل على مجرد نقل الفكرة**»[3] فالتبليغ مجرد وظيفة عامة للغة الروائية والفاعلية السردية لا تنجح إلا بكسر حواجز باقي مكوناتها التي تقضي استنطاقات، وتخطيطات تخرجها عن محدوديتها السردية داخل النص الروائي.

واللغة الروائية هي التي تعبر عن أذواق الناس، وأفكارهم وعواطفهم، وتصور بطرقها الخاصة مستوياتهم الحياتية، وما يحدث فيها من صراعات ومفارقات اجتماعية واختلاف طبقاتهم، وبما أن الرواية هي تعبير عن واقع المجتمعات، فلابد أن تقدم فئة اجتماعية بلغها الخاصة بها مما نتج عنه تعدد لغوي في الرواية لأن «**الرواية ظاهرة لغوية فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس**

[1] – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970– 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، د.ت، ص 76.

[2] – محمد الأمين الطلبة، اللغة في السرد، ص 64.

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 109.

الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية»[1]، ويعني أنه لا يمكن دراسة رواية في مستوى لغوي واحد بل يتم ذلك من النظر إلى جميع مستوياتها اللغوية المتعددة.

وعليه فإن اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صور مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، وهذه سمة من سمات اللغة الروائية لأنها تقترب من الواقع المعاش، على الرغم من معالجتها لعوالم خيالية، فيحاول من خلالها الروائي الإيهام بالواقع المعيشي، ولذلك فإنه يستخدم اللغة البسيطة الواضحة سردا ووصفا أو حوار، فبهذه اللغة البسيطة يستطيع الكاتب أن يكشف عن الأبعاد الداخلية للشخصيات الروائية كما أنه يستطيع أن يكشف أيضا أبعادها الخارجية من جسمية واجتماعية وبيئية وغيرها.

ومن خصائص اللغة الروائية في الأعمال الأدبية الفنية أنها «**ليست مجموعة من الألفاظ فقط، بل مجموعة من العلاقات المصاغة بألفاظ، فالمهم في العمل الأدبي ليس الألفاظ بذاتها، بل الروابط التي تقام بينها**»[2]، وهذا يعني أن جمال الرواية لا يتأثر كثيرا بالمفردات اللغوية، لوحدها وإنما من خلال علاقتها بمجموعة من العناصر التي تشكل أعمدة بناء الرواية في وجودها ونموها وتفاعلها من بداية الرواية إلى نهايتها، ويتجلى ذلك من خلال حركة الشخصيات في علاقتها ببعضها البعض وفي علاقتها بالموضوع والأحداث والزمن والمكان، وهذه العناصر هي التي يصرف إليها جهد الكاتب؛ لأن تنميتها ونسجها هو ذاته بناء الرواية، وأما المفردات فليست إلا اللبنات التي يتم بواسطتها النسج والبناء، غير أن هذا النسج وهذا البناء لا يكون فنيا إلا إذا وظف الكاتب المفردات توظيفا مناسبا للمواقف والشخصيات والسلوكات جميعا.

إن كل نوع أدبي يوظف اللغة حسب مجاله الخاص به فمثلا المسرح يستعمل الحوار والإيحاء والإثارة، أما القصة القصيرة مفردات ومصطلحات مكثفة ومركزة دون استطراد أو إطناب، أما القصيدة توظف الجوانب الإيحائية والرمزية ما أمكن،[3]، أما الرواية فتوظف السرد والوصف والحوار.فكيف وظف الروائي سمير قسيمي اللغة في روايته "كتاب الماشاء" ؟

[1] – تاعوف زياد، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1993، ص 168.

[2] – أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1983، ص 222.

[3] – أنظر: عبد القادر القط الأدب العربي الحديث، تقديم إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب (المنيرة)، القاهرة، ط1، 1975، ص 22.

1-2- توظيف اللغة في رواية كتاب الماشاء :

الملاحظ في هذا العمل الأدبي أن "سمير قسيمي" قد وظف هذه التقنيات ببراعة، حيث استطاع أن ينوع في لغة روايته من لغة السرد ولغة الحوار ولغة الوصف بطريقة مميزة.

1-2-1لغة السرد:

يعد السرد القوام الرئيسي في بناء العمل الروائي، وهذا ما نلمحه في رواية كتاب "الماشاء" حيث ظهر فيها هذا العنصر بكثرة، ، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه قصد إبراو مستويات اللغة المستخدمة فيه انطلاقا من بعض المقاطع السردية التي تبرز فيها جمالية اللغة عند "قسيمي" .

بما أن اللغة السردية هي الوعاء الذي يحتوي رؤى الكاتب وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة، فإن تشكيل أساليب اللغة يكون وفقا لهذه الأنواع، والمتتبع لرواية كتاب "الماشاء" يرى أن قسيمي قد اعتمد على مستويات لغوية متفاوتة تتراوح بين لغة السرد البسيطة (السردية اللغوية المباشرة) وبين اللغة الشعرية المكثفة (السردية اللغوية غير المباشرة) .

❖ **اللغة السردية المباشرة :**

يعتمد الروائي على هذا النوع من اللغة للتعبير عن تجربته الإنسانية ورؤيته الفكرية بطريقة بسيطة ومباشرة، بعيدا عن التعقيد واستخدام الألفاظ والتراكيب المجازية، فهي لغة تصف الحياة اليومية للشخصيات الروائية، والواقع الأليم الذي تعيشه، وما يدور في أعماقها الداخلية من أفكار، أو تصف المكان وما فيه من ملامح ومعالم، بلغة سهلة بسيطة ومباشرة، فيؤدي دورا إخباريا ناقلا للأحداث، وتصويرا للشخصيات بوصفها أداة ووسيلة تبليغية.

ومن أمثلة اللغة المباشرة ما جاء على لسان السارد في قوله :«**ما كان لهذه القصة أن توجد لو لم يكلف رجل اسمه "جوليان هاد" بمهمة غاية في البساطة، ففي شهر أبريل من عام 2004 وصل مكتب جوليات تكليف رسمي من مديرية أرشيف ما وراء البحار بوضع وصف شامل لأرشيف "المجلة الإفريقية" ابتداء من عام 1856، تمهيدا لمشروع ضخم يهدف إلى رقمنة كل**

الأرشيف الفرنسي ونشره لاحقا»[1]يلاحظ القارئ في هذا المقطع السردي أن اللغة تعبر عن محمولاتها بوضوح ويسر، تحاول إيصال المعلومة السردية إلى متلقيها بأقصر الطرق الممكنة، ولا تعتمد في جاذبيتها على شعرية أو تكليف، فقد استخدم الجمل المباشرة العادية دون أن يتوغل في التصوير الشعري، ومال من خلال بناء جمله إلى توظيف الجمل الطويلة، محاولا نقل الواقع بصدق وواقعية دونما تكلف أوتزيق ويتجلى ذلك في قوله أيضا :«... **إلا أن سعادتي سرعان ما اضمحلت وأنا أرى الكون يدخل وحرسه مسجد زاوية المرابو سيدي فرج، ويأمر بإجلائه وكامل الزاوية حتى بستقرفيه، وبالفعل أقام قيادة أركانه في المسجد بعد أن نهبه الجند ودنسوه»**[2] فهو يلجأ إلى لغة السر المباشر، لتكون له الحرية في رصد الأحداث كما يريد وتقديم رؤيته عن الواقع الحياتي المعيش.

وفي مقطع آخر يبرز الكاتب إدراكه لأبعاد الواقع ومشكلاته محاولا تجاوز هذه المشكلة، للتطلع إلى واقع جديد معتمدا في ذلك على الأسلوب التوثيقي الذي يتخذ من تقنية الرسالة وسيلة لتسجيل الواقع ورصده بقول السارد في رسالة التلي بلكحل إلى سيباستيان دي لاكروا المؤرخة في 17 ماي 1844:«**أبدأ بالاعتذار أولا على أسلوبي الذي لن يكون منهقا نتيجة اطلاعي البسيط على اللغة الفرنسية، مع علمي بمعرفتك بلغتنا العربية، ولكني أردت احتراما أن أراسلك بلغتك الأم، حرصا على نودتك، وتعبيرا على احترامي لشخصك بعد أن أبلغني سي الشريف بلحرش نقلا عن الأمير، ما تكبدته لحفظ أمانة لو لا الله وسعيكم لضاعت كما أراد الخائن بن شنعان الذي وفقت على دناءته وخسته»** [3].

وفي مقطع آخر لجأ الكاتب إلى لغة السرد المباشر التي أعطته الحربية، ليعلق على الواقع اليومي، ويجسد رؤيته وفق ما يريد، فهو يقدم إشارة تاريخية للمؤتمر العاشر للبوليزاريو الذي طرحت فيه القضية الصحراوية في قول السارد : «**تقرر عقد المؤتمر العاشر للبوليساريو بمخيم السمارة، كانت الأجواء مشحونة بين الصحراويين الذين بدؤوا يشعرون بلا جدوى انتظار ما لن يأتي، الجميع يعشرون بدنو نهاية القضية الصحراوية...**»[4]، وهي لغة الحياة اليومية بإيقاعها العادي بكل ما فيه

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 07.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

[3] – المرجع نفسه، ص 158.

[4] – سمير قسيمي، المرجع السابق، ص 180.

من تساؤلات ومفردات الخطاب اليومي عن سير الأحداث السياسية والاجتماعية التي جاءت في النسيج الروائي لتجعله صادقا، وهذا المزج لحياة الناس الحقيقية جعل الرواية أقدر على جسد المفارقات المذهلة التي شهدها المجتمع الصحراوي.

المتأمل في مستوى الخطاب السردي وفي تركيب بنيه الجملة السردية في هذا المقطع، يجد أن ألفاظ المقطع وتراكيبه قد اصطبغت بنعمة خافتة من سخرية لاذغة وتهكم مرير من واقع الأمة المعاش، إن اللغة الساخرة التي لونت هذه المفردات والعبارات تعبر في الواقع عن شخصية الكاتب الساخرة، فهي هنا كصاحبها، وهذا ما يؤكد ما قاله النقاد في أن لكل شخصية لغتها المناسبة، وأن اللغة هي من السمات المكونة لأبعاد الشخصية وملامحها.

كما يوظف الكاتب اللغة المباشرة ذات الوظيفة التبليغية الإخبارية في نقل الحدث، حيث يقول السادر : «**وصلنا بلاغ أن بن يعقوب تحترق هاج شبابها وشيوخها وأضرموا النار في بعض البيوت، واستمروا في شغبهم ساعات، يحرقون العجلات ويضعون المتاريس حتى أنهم هاجموا مقر الحرس البلدي**»[1].فالراوي هنا تعامل مع اللغة السردية من بعد واقعي عبر فيه تعبيرا مباشرا، فهي لغة تبليغية، إخبارية تكاد تخلو من البعد الجمالي الذي يقوم على الإيحاء والتخيل.

❖ لغة السرد غير المباشرة:

لقد أصبحت العناية بلغة الرواية عناية تقترب بها من جماليات لغة الشعر، فقد غدت اتجاها عاما لدى الدارسين ف «**إذا لم تكن لغة الرواية شعرية أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلة، بالية، فانية**»[2]، فالناقد هنا يشترط بأن تكون لغة الرواية لغة شعرية بعيدة عن المألوف حتى تتمكن من التأثير في المتلقي.

ولغة الشعر أو اللغة الشعرية عند جون كوهن Jeon Cohon هي«**الانزياح عن لغة النثر عندما توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة**" [3]، والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية والتي

[1] – المصدر نفسه، ص 82.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 184.

[3] – جون كوين، بناء الشعر، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص 35.

يقصد بها في الرواية: «**تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري لتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية محوله إياها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالاته**»[1].

والدارس لشعرية النص الروائي سيولي اهتمامه نحو اللغة، ونحن بدورنا سنحاول رصد هذه الشعرية المتجلية في لغة الرواية من خلال ظاهرة الانزياح، والذي يقصد به «**انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو الحديث اللغوي الذي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي بحد ذاته**»[2]، فهو استعمال اللغة استعمالا يخرج بها عن المألوف والمعتاد، فيضمن المبدع التفرد لنفسه وقوة الجذب، فالانزياح يجعل لغة الكاتب ذات خصوصية في إطار النظام العام للسان الذي تنتمي إليه اللغة. وهو ظاهرة أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية لأنه يعتبر«**الخروج عن المعيار الفرض الذي قصد إليه المؤلف أو المتكلم أو جاء عفو خاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات مختلفة ومتفاوتة**»[3]ويستعين بالاستعارة والتشبيه والخيال والرمز وغيره.

وعند تتبعنا لرواية "كتاب الماشاء" وجدناها مليئة بالإنزياحات، فقد نزح قسيمي في روايته هذه عن المألوف من ناحية اللغة، الشخصيات، الخيال والمكان. فمن ناحية اللغة، نبدؤها من العنوان "**كتاب الماشاء، هلابيل**" والمعروف أنه لله تعالى تسعة وتسعون اسما، والمقصود هنا في الرواية ب"كتاب الماشاء": "كتاب الله"؛ أي هناك اسم آخر لله سبحانه وتعالى حسب ما جاء في الرواية وهو "الماشاء"، اسم الله الأكبر وهو السر الأعظم الذي حفظ في مخطوطات خلقون بن مدا، أما "هلابيل" فهو اسم لابن أدم وحواء الذي ولد بين السماء والأرض، ونعلم أن لآدم وحواء ابنين هما قابيل وهابيل أما "هلابيل" فهو إزاحة لغوية لكلمتي هابيل/قابيل، وهو غير موجود في الواقع، حيث تكرس هذه الكلمة البعد الغرائبي والديني ومن تم جاء العنوان غريبا، فمن خلال هذا العنوان قام "قسيمي" يخرق الدين وتشويه العقيدة من خلال طرحه قصة مخالفة لخق البشرية وهو ميلاد "هلابيل"، وكذلك إعطاء اسم آخر لله تعالى ويتجلى ذلك من خلال قول خلقون بن مدا مع شيخه

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيقية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص 175.

[2] – محمد سالم، محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سبما تطبيقا السرد، م. ن، ص 60.

[3] – نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة الجزائر، ج 1، 1997، ص 79

الوافد بن عباد:«**أمرني أن أبقى معه، فودعت صاحبي وأوصيتهما بما نقلت من أحاديث الصاحب خيرا، ونزلت عند صاحبي وسبلت نفسي للصلاة والدعاء بمثل ما علمني إلى حين أن تأذن له المشيئة بالبوح، وكنت قد قلت له بلسان العجلة:ما أكتب قدس الله روحك؟ قال : ما شاء لنا الحق أن نكتب قلت:وما يكون؟ قال:لم أحط باسمه ولكن السر تكشف، فنظرت وإذا باسمه منقوش في صدرك منذ الأزل، وما هي إلا أيام حتى أنزل الحق اسمه على خاطري. وحين أخبرت الصاحب أنه "الماشاء" انفجرت سريرته وقال: هو ذاك**»[1].

ونجد انزياحا آخر في قول السارد:«**هو الله الذي لا إله إلا هو، بأسمائه التي نعرف وأسمائه التي تحتها، وباسمه الأول الكاشف الواصف له من غير وصف هو" ..." هكذا عرفت الاسم السرى لله، وفهمت بعد أن قرأت ألواح خلقون أنه لو تكشف للعامة لفقدت الرجاحة معناها**»[2].فقد قام "قسيمي" بخرق المعتقدات الدينية والإسلامية والخروج عنها وعن ما هو مألوف ومعروف عند المسلمين من خلال روائية "كتاب الماشاء هلابيل" باعتماده على الإنزياح.

وتظهر شعرية اللغة أيضا من خلال هذا الانزياح الواضح الذي استخدم فيه "قسيمي" بعض المقاطع النثرية تشبه الشعر في قوله:«**آت من الأرض كأشجار الصنوبر...يعشق الأرض وتعشقه السماء...يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون...ينتظر اللحظة كي يأتي...كي يخرج من جسد الأنثى وحول من حملته قرونا، امرأة لا يحرثها القادم من خلف السر**»[3].

يتضح من خلال هذا المقطع قدرة الروائي على استخدام اللغة وتكسير تشكيلها المنطقي، فمن لغة النثر نجد أبياتا شعرية بلغة راقية منحرفة عن المألوف، إذ «**يجسد الانحراف قدرة المبدع في استخدام اللغة، وتفجير طاقتها وتوسيع دلالاتها، حيث تكشف ظاهرة الانزياح الأسلوبي عن الطاقات التعبيرية والقيم الجمالية والدلالية التي تكتنزها الصيغ اللغوية حيث تستجيب للتشكيل**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 05.

[2] – المصدر نفسه، ص 147.

[3] – المصدر نفسه، ص 185.

الفني الذي يكسر بها قواعد التشكيل المنطقي للغة، ويخرج بها عن حدود المألوف فتولد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال»[1].

ونجد كذلك في موضع آخر «**أنا مثلكم / لا تخافوا انعكاسي / فمهما يكن لست إلا انعكاس خيال، وأي انعكاس تخافونه من مرايا مطينة ليس تنفع حتى خزانة**»[2]، جاء هذا المقطع على لسان الوافد، فهو كلام يشبه الشعر وليس منه، وبذلك يكون قد انزاح قسمي عن الكلام المألوف المباشر، ليقدم لنا شخصية الوافد بن عباد الأسطورية.

كان هذا من ناحية اللغة، أما من ناحية الخيال فقد تجاوز قسيمي كل ما هو واقعي إلى غير المنطقي، وهذا ما نلمحه في هذا المقطع «**فتح أبي الباب، فاجأه منظر الشرطي بزيه الأزرق... تسمر أبي في مكانه وقد انحسر الدم في وجهه...تعاودني هذا الذكريات وكأنني شهدتها، رغم أنني كنت ساعتها أغط في النوم**»[3]من خلال هذا المقطع نجده قد تجاوز الواقع، فكيف لنائم أن يحكي قصة مجيء الشرطي وحديثه مع والده عن قضية مقتل صديقه فاروق وهو يغط في نوم عميق.

ونجد انزياحا آخر في قوله :«"**أظنني يوم ولدت لم أحضر نفسي للخروج إلى هذا العالم أو للدخول إليه، ولكن الطبيب أجبرني على ذلك خوفا على حياة أمي...حين ولدت لم يشأ أبي أن يختار لي اسما...فضل أن تختاره أخته العاقر، عمتي**»[4]فكيف لجنين في بطن أمه أو مولود حديث الولادة أن يعلم بمثل هذه الأحداث.

فعملية الانزياح تقوم بتمتين صلة المتلقي بالنص الروائي، فبواسطتها يكسر أفق توقع المتلقي و «**يتولد لدى القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأة في المنتظر واللامتوقع، وإن هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكل لديه لذة وطرفة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبعد عن المباشرة والتقريرية**»[5] فالمبدع ينقل الكلام من أسلوبه التعبيري المألوف إلى أسلوب تعبيري غير مألوفن

[1] – ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003، ص 58.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 145.

[3] –ينظر: المصدرنفسه، ص 58

[4] – المصدرنفسه، ص– ص 59– 60.

[5] – موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص 56.

وبذلك يخرج الكلام عن النمطية فيؤثر في المتلقي ويوقض فيه الإصغاء للاستماع، ويثير فيه تساؤلات شتى عن دلالة هذا الانحراف وهدفه، ومن تم يحاول القارئ العوض في أغوار هذه الظاهرة الفنية واستخراج قيمها الجمالية والفنية.

أما من ناحية المكان فقد استخدم "قسيمى" أمكنة مختلفة تتداخل فيها الكثير من العوالم والأحداث والحكايات الصغرى المليئة بالغرابة والدلالات الرمزية المختلفة، ومن بين هذه الفضاءات، فضاء الصحراء القاحل والمتسم بالعسر والجذب والضياع، وهي قصة سردها لنا خلفون بن مدا في ضياعه مع صديقيه أكيلا وزمردك في الصحراء ولكن "قيسمي" لم يذكر المكان بل أشار إليه بدوال تدل على أنها صحراء قاحلة والصحراء تعد «**مكان مقدس ينطوي على تجلي القداسة وعلى إنبثاق المقدس**»[1]، وللصحراء أهمية كبيرة لأنها فضاء أسطوري يذكرنا بتلك الأبنية البدائية زمن سيدنا آدم وزوجته حواء حين طردا من الجنة وأنزلهما الله إلى الصحراء فكانت الملجأ والمأوى بالنسبة لهما.

كما استخدم "قسيمي" مكانين مليئين بالدلالات والرموز لأهميتهما في بنية النص الدلالية وهما فضاء "بن يعقوب" الذي يحمل رمزية السكون والجماد، فهو مكان ثابت لا تغيير فيه، كما يحمل رمزية الموت ويتجلى ذلك من خلال ذكره للتراب والطوب والسواد وكلها علامات تدل على الفناء والموت والنهاية حيث يقول: «**آخر الدنيا، هناك حيث "لا هناك"... حيث النهاية ما يحيط به الأمل أسماله، فيولد ليموت**»[2]، فتحول المكان إلى العدم واللاوجود، فقسيمي قد اقتنى هذه الكلمات ليثري لغة روايته ويجعلها أكثر شاعرية، وتوظيفه لتقنيات التحويل الجمالي للمشاهد البصرية إلى الرؤى الخيالية المبدعة.

كما وظف فضاء "الرابوني" الذي يعد مكانا مقدسا بالنسبة لتلك الطائفة التي تتوافد إليه من كل مكان لتقوم بطقوس غريبة إحياء لروح نبيهم الوافد بن عباد.وهي على العكس من ذلك بالنسبة للبعض الآخر، من خلال اللغة الموظفة في رسم هذا الفضاء المقفر، حيث يقول الراوي:«**لم تكن الرايوني مدينة ولا ضاحية، لم تكن قرية في الريف ولا واحة في الصحراء كانت كل ذلك دون أن تكون أيا منها...في ترجمة اسمنتية لما أنا عليه جسد بلا روح...هوية أشعر بها دون أن أقدر على**

[1] – ميرسيا إلياد، المقدس والعادي، تر عادل العوا، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2009، ص 64.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 163.

إمساكها»[1]فقد وظف قسيمي في هذا المقطع لغة انفعالية بكلماتها وأبعادها الدلالية، فهي لغة عنيفة منفعلة تعبر على مشهد الضياع المكاني والتمزق النفسي الناجم عن هذا الضياع، مما زاد من جمالية اللغة وشعريتها.

أما من ناحية الشخصيات فنجد "قسيمي" قد اختار شخصياته الروائية من الهامش على غير العادة، وأسفل السلم الاجتماعي، عتال خريج سجون (قدور) عاهرة (نوى)، مثقف وزير نساء (السايح)، شيخ صوفي روحاني (قويدر بن عبد الله) وبالرغم من ذلك فهي التي تحمل الحقيقة التي غالبا ما تدعي شخصيات المركز احتكارها، حيث جعل كل واحد منهم بطلا في سرد الأحداث مخرجا إياهم من هامشيتهم ليصبحوا صانعين للتاريخ وشهداء للحقيقة.

هكذا اعتمد سمير قسيمي على مستويات لغوية متفاوتة تراوحت بين لغة السرد البسيطة والمباشرة وبين اللغة الشعرية المكثفة، من خلال توظيفه لظاهرة الانزياح التي أضاءت النص الروائي، ومكنت من الغوص في لجج أعماقه.

1-2-2- لغة الوصف:

يعد الوصف عنصرا أساسيا تبنى عليه الرواية من حيث تطوير أحداثها، وتصوير شخصياتها، وخلق عالما متخيلا يكون انعكاسا للواقع، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الروائي يوظفه من أجل رصد مظاهر الحياة التي تصفها الرواية من أماكن وأشياء وأحياء ومظاهر طبيعية مختلفة. حيث يعرف معجم السرديات الوصف بأنه:«**نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع**»[2] أما عبد المالك مرتاض ربط الوصف بالأسلوب اللغوي في النص الأدبي، ويرى أنه ضروري لأنه يؤدي وظيفة جمالية، وعلى هذا الأساس يجب الإهتمام به وتوظيفه أحسن توظيف، لأنه يخدم الخطاب الروائي خصوصا، وذلك من خلال الوظائف الأخرى التي يؤديها ويعرفه بأنه :«**إجراء أسلوبي يسعى إلى**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 98.

[2] – محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص 472.

تأنيق النسيج اللغوي وتبيان صفات الموصوف حيا كان أو شيئا عبر نص أدبي... تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء، خارج حدود هذه اللغة الوصفية»[1].

الوصف في السرد الروائي هو:«**تصوير تلك الأفعال والحالات والوضيعات المختلفة، المتعلقة بتلك الشخصيات والأمكنة التي جرت فيها تلك الأحداث والأفعال**»[2]، ويمثل بنية مهمة تلازم المكان والأشخاص وهو يدخل ضمن بنية اللغة الحوارية.

تميل لغة الرواية إلى الطابع الوصفي لأنها تصف الفضاء الروائي والأحداث والشخصيات وتجسد الحالات النفسية، حيث ترسم صورة الشخصية في فرحها وغضبها، وتتفرع من ملامحها وسماتها لوحة فنية تتألف في التعبير عن مكنوناتها الداخلية، فقد رسم الكاتب صورة الزوجة الجزائرية إذ يقول السارد في وصف تلك الشخصية الإنسانية:«**سألت أمي فابتسمت بمرارة وهي تعلم أن لا قرار لها حتى في بطنها، فهي مجرد بطن تحمل وفرج ينتهكه أبي في ساعات فراغه أو شهوته**»[3]فقد وصف الكاتب في هذا المقطع حالة المرأة الجزائرية وكيف هي علاقتها بالرجل، ونلاحظ كذلك أن الوصف تتخلله السخرية الهادفة إلى إجلاء ملامح الشخصية السردية، وهو وصف معنوي عرض جوانب نفسية داخلية كالحزن والانفعال الذي أصاب الشخصية.

كما يلعب الوصف دورا هاما في التعرف على ملامح الشخصية وأحوالها ومثال ما جاء في الرواية لما سأل المستجوب عن مقتل فاروق:«**تذكرت وجها مستديرا وجسما أكثر استدارة، حبة بيض تسير على قدمين**»[4]، هذا الشخص هو "فاروق" زميل قدور في المدرسة، أسباب وفاته كانت مجهولة، حييت وجهت أصابع الاتهام إلى هذا الأخير، فقداستعان بتقنية وصف الشخصية لأن الوصف له وظيفة فنية مهمة، تقرب الحدث من القارئ وتوهمه أنه بصدد قراءة قصة حقيقية لا خيالية، والوصف بهذا يزيد في تشويق القارئ، وقد عمد السارد إلى وصف شخصية نوى من خلال قوله :«**كان برفقة**

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 374.

[2] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط 1، 1999، ص 101.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 60.

[4] – المصدر نفسه، ص 59.

امرأة وصفها أنها تخليه، طويلة غير متحجبة في حوالي أربعين، سمراء بشعر أسود وعينين سوداوين»[1]فهذا الوصف جعلنا نتخيل الشخصية وكأنها أمامنا.

يظهر من خلال وصف الشخصيات التي عمد إليه "قسيمي" أن الواصف هو السارد أحيانا، وقد تكون الشخصية الروائية هي التي تصف أحيانا أخرى، و«**يستخدم الوصف عموما في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما»**[2].

قد تراوح الوصف في النص بين فضاء النفس (الشخصية) وفضاء الخارج (المكان)، أما فضاء النفس تمثل في العالم الداخلي للشخصية (أفكارها، مشاعرها، حالاتها) أما فضاء الخارج فتمثل في المكان الذي تعيش فيه الشخصية الساردة، ومن أمثلة وصف المكان نجد في قوله :«**ثلاثون عاما ولاشيء في"بن يعقوب"، ما زالت منازل الطوب، وما زالت الوجوه السود سوداء، لا الزفت ولا الإسمنت ستراها بقيت كعهدي بها منسية، تشدد في نكران ذاتها، لارغبة فيها للحياة** »[3]، رغم الغياب الذي دام ثلاثين سنة، لم يتغير شيء في "بن يعقوب" وكأنه لم يبتعد عنها، فالسارد من خلال هذا المقطع توصل إلى واقع القرية المر، فتقنيه الوصف وسعت من تداعي الشحن لديه، حيث عبر عن حالة القرية المزري التي فارقها ثلاثون سنة، فأخذت لغة الوصف في هذا المقطع بعدا انفعاليا يعبر عن أحاسيس الشخصية ومشاعرها التي أحستها اتجاه هذا المكان، فجاءت اللغة تعبر عن تلك المشاعر والانفعالات وإثارة مشاعر المتلقي.

قام السارد بوصف الأماكن التي تخدم موضوع السرد ليخبر عن واقع الحياة الاجتماعية وما تحويه، سواء كانت هذه الأماكن مفتوحة أو مغلقة، وكان الوصف يخدم السرد والقصة ويسهم في بناء لغة السرد، وكل هذه الأوصاف والنعوت سواء للشخصيات أو للأمكنة جعلتنا نتصور ونتخيل أحداث الرواية بكل تفاصيلها مما يبين لنا القدرة الهائلة لدى الكاتب لتحكمه في عنصر هام في الرواية وهو الوصف، حيث قام بوصف الأماكن، والحالة النفسية للشخصيات، وهذا ما انعكس في

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 91.

[2] – ألان يروب غريية، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د ت، ص 166.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 160.

مستويات التشكيل اللغوي للرواية، فجاءت كاشفة العالم الداخلي لجوهر تلك الشخصيات بكل أبعادها النفسية والفكرية وكذا الفضاء الذي تعيش فيه.

1-2-3- لغة الحوار:

يعتبر الحوار من الوسائل اللغوية التي استخدمها الأديب عند إنجازه لنص أدبي، وهو نوع من أنواع التعبير تتحدث من خلاله الشخصيات حول موضوع ما، وهو من أهم الدعائم التي يرتكز عليها أي عمل أدبي نثري، فهو يؤكد عملية السرد ويضمن استمرارها لأنه يوضح طبيعة الشخصيات وطريقة تفكيرها ومدى وعيها بالقضية التي تشكل حياتها المتخيلة.

أما المقصود من الحوار فهو:«**طريقة من طرائق التعبير المختلفة وهو من أهم الأساليب التي تبعث مداها في حياتنا اليومية لكونه وسيلة أساسية للتواصل والتخاطب**»[1]ويشترط في الحوار شخصين أو أكثر لتكتمل عملية التواصل والتلقي.

كما يعرف الحوار بأنه «**محادثة بين شخصين وهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلالفا لمقاطع التحليل أو السرد والوصف هو شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال**»[2]فالحوار هو حكاية الأقوال حيت يكون في الرواية المتخيلة إيهاما بالواقع فقط ونقله عن طريق شخصية ما وليس حقيقيا، لأنه يعتمد على أقوال قيلت فعلا،ويعتبر الحوار جزءا مهما في الأعمال الروائية إذ يعتمد على الشخصيات التي تتحدث وتتخاطب بمعية السارد الذي وضعه الكاتب الحقيقي لهذه المهمة الفنية، أو بمعزل عنه إذا كان هذا الأخير سارد (محايد) عن الشخوص مراقبا للأحداث من بعيد.

في الفصل الثالث سنورد جزءا من الدراسة فيها تتعلق بالحوار من خلال التطرق إلى بينه الزمن في الأحداث عندما يلجأ السرد إلى البطء في تقنية المشهد الحواري الذي يتساوى فيه زمن القصة بزمن سردها وسنقدم أمثلة مقتبسة عن الحوار في الرواية، غير أن ذلك يخص الزمن الروائي وليس بنية الحوار في حد ذاته لذلك سنقوم في هذه المعالجة إلى رصد أنواع الحوار مواضيعه ووظيفته الدلالية.

[1] – علي آيت أوشان، ديداكتيك التعبير والتواصل البتقنييات والمجالات، دار أبي قراقر للطباغة والنشر، الرباط، 2010، ص 61.

[2] – قسومة الصادق، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 212.

ومن الوظائف التي يؤديها الحوار بشكل عام في النصوص الأدبية ما أشار إليه النقاد وهي :

خلق جو عام للنص الأدبي، إعطاء المعلومات، تطوير النص من خلال تطوير الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقيدة، الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية، الإيحاء بصدى الأحداث إلى المتلقي... وغيرها [1].

والحوار نوعان حوار خارجي (ديالوج) وحوار داخلي (مونولوج).

❖ **الحوار الخارجي (ديالوج)** :

وهو الكلام الذي يكون بين شخصين أو أكثر، ويبنى الحوار في الرواية للتعليق على أحداث حدثت بالفعل أو لم تحدث، ونجده قد تجسد في الرواية من خلال الحديث الذي دار بين الباحثة ميشال دوبري والآنسة دارين :

- **لا أعرف أن الأمر يكان يكون مستحيلا، ولكن هل تصادف حين استأجرت البيت أو وجدت أي شيء يربطه بما السابقين؟**
- **لا أعتقد، ولكن إذا حدث فقد يكون إيمي احتفظ به في مكتبه.**
- **مكتبه؟**
- **نعم مكتبه.**
- **يمكنك انتظار نوي، فهي من قام بتربيته بعد وفاة إيمي.**
- **نوي؟**
- **صديقة العائلة، حتى أكون صريحة صديقة إيمي جزائرية تقيم في المنزل المجاور لك أن تقولي إنها ابتننا المتبناة.»**[2]

[1] -ينظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة) القاهرة، سنة 1982، ص 199. نقلا عن محمد العيد تاورتة، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدنية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21، جوان 2004، ص 60.

[2] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص- ص 44-45.

جاءت لغة هذا الحوار تلقائية، فقد تكونت من جمل وعبارات قصيرة دالة هادفة إلى معرفة شيء يريد طرف من طرفي الحوار معرفته، وفي الوقت نفسه عبر هذا المقطع الحواري عن عتبة التعرف على شخصية نوي لكن ذلك بقي ناقصا، لأنها شخصية نامية لا تكتمل إلا باكتمال الرواية، ففي كل مقطع نتعرف على جزء من هذه الشخصية وخاصة ما تعلق بحياتها الاجتماعية والثقافية.

ونجد كذلك في قوله : صمت برهة حتى نبدأ أنا هو، فصلا جديدا، فلا يصح أن أبدأ تحقيقا فتحه هو، باغته بالسؤال: **اسمك كاملا، مهنتك وسنك، ضحك ثم أجاب : "عباد النوي... تسعوم عاما بحسب الظن، أما عملي لك أن تكتب أنني أنتظر الموت"**

- **ماذا حدث البارحة بالضبط ؟**
- **لا شيء مهم سارق كدنا نمسك به، وحتى يفر منا أضرم النار في دار البراني.**
- **دار البراني ؟ !.**
- **الدار التي أحرقها فهي ملك واحد من الصالحين اسمه سيدي محمد مناد بن شريف، سليل عائلة من الأولياء الصالحين...**
- **أتعرفون السارق ؟.**
- **ومن أين لنا أن نعرفه؟ السارق عندنا أجرم من القاتل ولو لا معرفتنا بحدود الله لكان الأفضل لنا أن نقتل كل من يسرق أو يختلس.**
- **ربما لهذا رجمتموه هو وحبيبته ؟** [1]

يهدف الروائي في هذا الحوار إلى الدعوة لتحقيق العدالة الاجتماعية، وقد كلفت هذه المهمة لشخصية الضابط، الذي حاول أن يتستعمل ذكاءه لكنه لم يفلح في ذلك، ونجد أن اللغة المستعملة في هذا الحوار لغة بسيطة ومباشرة لم يستعمل فيها الخيال والاستعارات ولا الكنايات، مثلما نجده في الصفحة الخامسة والتسعون في الحوار الذي دار بين ضابط الشرطة وحبوب ولد سليمة، عن مدة مكوث الضابط في تندوف، عندما كان يبحث في قضية مقتل "قدور فراش" حيث يقول :

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 87.

- **لا أعلم حقيقة لا أعلم.**
- **لا تعلم ماذا؟**
- **هل يعقل أن يكون قد نسي سؤاله ؟**
- **لا أعلم كم سأمكث في تندوف ينوط الأمر بقدرتي على إيجاد شخص أبحث عنه.**
- **لن يكون الأمر سهلا... تندوف مدينة كبيرة... ولكن لا يهم، ستكون ضيفي مهما طالت زيارتك، وربما سأساعدك على إيجاد صديقك.**[1]

استعمل الكاتب في هذا الحوار لغة عادية فصحى يستطيع أي قارئ أن يفهمها بسهولة على عكس اللغة الشعرية التي تستعصي الكثير من قراءتها.

كما نلاحظ في بعض الحوارات أن اللغة الغالبة عليها هي لغة شعرية فيها نوع من الانزياح عن اللغة العادية وهي العدول عن القاعدة المألوفة ومن ذلك ما جاء في الحوار التالي بين الصاحب وأكيلا وزمردك حيث قال الصاحب: **هذا حديث يطول فاجلسوا كيف راحتكم ولا تبالوا من المعلم ومن المريد ثم قال :قالت الكتب إننا من آدم وصدقت، وهو أولنا في البسيطة، خلقه الحق من طين الأرض ونفخ فيه من روحه ثم جعله في الأرض قرير العين...**

- **قلنا: بل في الجنة والحق.**
- **قال: هو ذاك... هو ذاك، ولكنها على غير ما تفهمون.**
- **قال أكيلا: صدق الصاحب فلا يوصف ما لم ير.**
- **فضحك صاحبي وقال:إنما هي على ما تعرفون، وقد رأيتموها خلفا وسلفا.**
- **قال أكيلا: استغفروا الحق، إنما جنته جنة السماء كما قالت الكتب.**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 95.

- **قال صاحبي : حين نفخ الله في أدم من روحه هيأه ليخلقه في الأرض وجمع الملائكة وفيهم إبليس... ثم قال لهم أني جاعل في الأرض خليفة قال خلفون : قلت يا صاحبي، تلك مقولة لا نعرفها ولم تعرفها أمم سابقة، وقد ورثنا وتوارثنا أن المقصود بالخلافة آدم وبينه.**
- **قال خلقون: ضحك الوافد ثم قال : ويحكم يا أبناء هلابيل، والحق ما ورثكم أباؤكم ذهبا ولا ورقا...**
- **قال زمردك : ألا شرحت لنا صدورنا فنفقه.**

قال الصاحب: لأنها رأت آدم في الأرض قبل أن يهبه الله عقله كان بهيمة كسائر البهائم يرتع في الأرض ويفسد ويسفك الدماء، حتى اصطفاه الحق بالعقل.[1]

فالكاتب في هذا الحوار استعمل لغة شعرية خارجة عن المألوف حيث استحضر شخصيات أسطورية من وحي خياله، وخاصة شخصية هلابيل الابن الأول لآدم وحواء، أنجباه قبل أن يزوجهما خالقهما، ومن نسله جاءت البشرية بحسب الرواية، وهو بمثابة الأب الأول كونه سابقا لقابيل وهابيل، وهي حقيقة يخشى منها خلقون وصديقاه زمردك وأكيلا، وبهذا يكون "قسيمي" قد جاء بقصة لخلق البشرية مخالفة لما جاء في الكتب السماوية، كما نجده يمعن في التطرق إلى موضوعات تستفز المسلمات الدينية، وهذا ما جعل المتلقي يتشوق ويتساءل عن صحة هذه المعلومات من خطئها.

وظف الكاتب في هذه المشاهد الحوارية عبارات تحمل دلالات غنية فعبارة "ستكون ضيفي مهما طالت زيارتك" إيحاء قوي على كرم وسخاء سكان الصحراء الغربية، وضرورة مؤازرتهم لأهل الحق والقانون ونصرته، وهذا ما فعله حبوب ولد سليمة مع ضابط الشرطة ومساعدته له في العثور على نوى ليصل إلى حقيقة مقتل قدور فراش من خلالها أما عبارة "ألا شرحت لنا صدورنا فنفقه" **أيضا إضاءة إلى استحضار آية من سورة الشرح وهي﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾**[2] بمعنى أن الله سبحانه وتعالى شرح صدر الرسول –عليه الصلاة والسلام– ونوره وجعله فسيحا رحبا واسعا، وفيها

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاة، ص ص 209– 214 بتصرف

[2] سورة الشرح/الآية 1

إشارة إلى صفاته الحميدة، فكما شرح صدره كذلك جعل شرعه فيسحا واسعا سمحا سهلا لا حرج فيه ولا أمر ولا ضيق، فعمل على نشر الإسلام وهداية الناس إلى الحق وفي قوله تعالى :﴿ **فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ ۖ وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ ۚ كَذَٰلِكَ يَجْعَلُ اللَّهُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿١٢٥﴾**[1]، إن هذه العبارة توحي بأن الصاحب بمثابة النبي المنتظر الذي يهدي إلى الحق، حيث ظهر لابن خلفون وصديقه في الصحراء، المكان المقدس الذي أنزلت فيه الكتب السماوية، وأخبرهم عن قصة خلق البشرية من هلابيل وهي غير ما اعتدنا عليه في الكتب المقدسة.

❖ الحوار الداخلي (المونولوج) :

ويقصد به حديث النفس مع ذاتها؛ أي«**مناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، هي لغة حميمية تندس ضمن اللغة العامية المشتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحمييمية والصدق والاعتراف والبوح... وقد اعتدت المناجاة في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكل سردي**»[2] وفي هذا الحوار تخاطب الشخصية ذاتها وتعبر عن نفسها وعن دواخلها وأفكارها وخباياها، والتصريح بما يناسبها من هواجس ووساوس مدفونة.لا يمكن أن تصرح بها إلا في لحظة معينة، أي أن الروائي يترك المجال للشخصية، وتركها تتحدث مع حالها لتخبرنا بما يدور في خلدها، فتعبر بكل صراحة عن مشاكلها وهمومها وتأزم حالتها نتيجة الظروف المعيشية الاجتماعية والسياسية أيضا.

وقد أعطى الروائي "سمير قسيمي" للشخصية الروائية حرية الحديث الذاتي ومكنها من التعبير عن حالتها ودواخلها، ومن ومن ذلك ما جاء في قول سيباستيان دي لاكوروا : «**تمنيت في سري أن يفشل بوتان في مهمته ليضطر أن يرسل بعض العيون إلى الساحل حتى يتمكنوا من معاينته عن قرب، فإذا اضطر إلى ذلك فلن يجد بدا من أن أرافقهم ما دمت الوحيد في الطاقم الذي يحسن العربية والتركية**»[3] فمن علامات الحوار الداخلي قول الرواي : "تمنيت في سري" ولكن ليس دائما

[1] – سورة الأنعام، الآية : 125.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 120.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاة، ص 39.

نفهمه من خلال العبارات التي تدل عليه، وإنما يعرف من خلال السياق، فالراوي لم يوجه خطابه إلى شخصية معينة، والمتمعن لهذا الحوار الداخلي يجد أن نوع اللغة المستعملة فيه هي لغة فصحى بسيطة وعادية.

وفي مقطع آخر ترك الكاتب للشخصية أن ترتد إلى داخلها بالتعبير المباشر أو المناجاة، حيث تقول ميشال:«**ساوريني سؤال ملح : "كيف يعقل أن نملك امرأة تسكن في بيت مجاور مفتاح غرفة في هذا البيت؟ كان ملحا ولكن ليس إلى درجة أن أطرحه حالا على الآنسة دارين مع ذلك بدالي أن لظهور نوي على مسرح الأحداث وبهذا الشكل غير المتوقع دلالة ما. أي دلالة؟ لم أكن أعرف، بعد فحتى تلك اللحظة لم أملك إلا أن آمل أن تساعد نوى في بحثي**»[1] فالمتأمل في هذه الفقرة يدرك أنه أمام حوار داخلي بين السارد ونفسه، ويظهر ذلك من خلال استخدام ضمير المتكلم "أنا" في النص، ومن خلاله تم الانتقال من عالم الشخصية الخارجي إلى عالمها الداخلي، وتنقل إلى المتلقي جزءا من أفكارها، وجاء كل ذلك بلغة بسيطة فصحى، ولم يعتمد على المفردات العامية.

ونلاحظ في هذا المقطع ميل الكاتب إلى الاقتصاد في اللغة وتكثيفها، وقد بدى ذلك في قصر الجمل والإيجاز في العبارات، واحتشاد الحوار الداخلي بالتساؤلات:«**يعرف؟ أعجبتني هذه الكلمة، قلت لنفسي، كيف له أن يعرف شيئا حتى أنا لا أعرف...قتلته...شركاء؟!...أي أحمق هذا...أكان الأمر يحتاج إلى معونة لأقتله بدبوزة؟...لم يكن الأمر صعبا...صدقني كان أيسر مما تصور "همست لنفسي، فلم أكن قادرا على رفع صوتي**»[2]جاء الحوار متسقا مع حركة النفس وإيقاعها المتسارع وهو يرصد الواقع المأزوم الذي يعيشه، وبذلك عكس الحوار الداخل بناء شخصية قدور، وكشف عما يدور بداخلها، وبدت لغة الحوار فصيحة واضحة في نسيجها، بسيطة تتجه مباشرة إلى غرضها، ولكن يغلب عليها طابع السخرية، تحاول من خلاله الشخصية تجاوز الحالة الاستيطانية، وبذلك يكون دا علاقة بشخصيات أخرى وموافق ورؤى وأحاسيس.

حوار داخلي آخر يتجلى في عدد من الأسئلة التي طرحتها شخصية ضابط الشرطة على نفسه دون إيجاد إجابة لها حيث يقول:«**كان لابد أن أعرف ما حدث فلم يكن الأمر معقولا أن**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاة، ص 25.

[2] – المصدر نفسه، ص 64.

يحاول البعض قتل رجل لمجرد أنه سرق منهم... تم ماذا سرق ؟ ولماذا استعان الشيخ النوي بالمحافظ ليخرجه من القضية ؟ ما الذي جعل المحافظ يرتعد بمجرد أنني حاولت استجواب النوي ومعرفة الحقيقة ؟ لماذا يقدم قدور بلاغا بما أصابه في بن يعقوب؟ أسئلة...أسئلة لا تنتهي، والذي تحرك في صدري جعلني موقنا أن جميع الأجوبة مع قدور»[1]

استعان "قسيمي" بأدوات الاستفهام (ماذا- لماذا- ما الذي- من – ما) التي شكلت ركيزة أساسية للخطاب المراد من النص، ومحور الرؤية التي يريد الكاتب التعبير عنها، فجاءت لغة الحوار شعرية مكثفة توحي باستيعاب السارد لما يجري حوله من أحداث ومواقف، فهو يحمل بداخله جذور الوعي بضرورة التخلص من الظواهر الاجتماعية الفاسدة لتخليص المجتمع منها وتحريره من قيود أصحاب السلطة.استخدم الكاتب هذا الحوار الداخلي، ليكشف عن جوانب في الشخصية الروائية التي لا تعمل على كشفها الوسائل الفنية الأخرى والتي تكشف جوهر النفس الإنسانية وتداعياتها المختلفة.

يسهم الحوار الداخلي في الكشف عن بعض الجوانب المهمة في حياة الشخصية وتفكيرها وإيمانها بقضية ما، ومدى وعيها لإيديولوجيات العصر، لأن السرد يتخذ من هذه التقنية وسيلة تسهم في تشكيل بنية لغة الخطاب الروائي، ويتجلى ذلك في حوار سيباستيان مع نفسه حول قضية هجوم المستعمر الفرنسي على قبيلة "العوفية" وشيخها الربيعة، ومن ذلك «**لا ريب في أنه كان يعلم أنه مقبل على الموت، فالدوق ديرافيغو لا يكف عن مطالبته بالاعتذار على ما لحق بمبعوثي فرحات بن سعيد المتهمة قبيلته في سرقتهم ...حتى أن حمدان خوجة حين تدخل للوساطة وقدم البراهين والحجج على براءة الربيعة وقبيلته من التهمة، هدده الدوق بالنفي إذا عاد إلى هذا**»[2] في هذا الحوار الداخلي يناجي سيباستيان نفسه ويحدثها في شكل حوار يتركب من افتراضات، واستخدم فيها ضمير الغائب، لأنه بصدد الحديث عن شخصية أخرى وما سيحدث لها، في ظروف سياسية متأزمة في الجزائر إبان الاستعمال الفرنسي لها، وقد تمظهر الحوار الداخلي بين الشخص وذاته، وكانت هذه المناجاة تشبه الحوار الخارجي بين متكلمين اثنين لأن السارد وظف ضميرين متناقضين على غير

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاة، ص 92.

[2] – المصدر نفسه، ص 134.

العادة، هما (هو) ثم (أنا) الأول يعود على الربيعة فراش والثاني يعود على سيباستيان، ولا شك أن توظيف هذه الضمائر السردية في الحوار الداخلي يهدف إلى إيهام المتلقي من خلال إشراكه في عملية القص الروائي، والشخصية السردية عندما تتحدث مع نفسها تتحول من شخص متكلم (أنا) إلى مخاطب (أنت) وكأنها تخطاب شخصا غير ذاتها، فيظن القارئ أنه أمام شخصي مختلفين.

فكل من الحوار الخارجي والحوار الداخلي أسهما بشكل كبير في الكشف عن الشخصية داخل الرواية والكشف عن طروحاتها الفكرية، وكذلك أسهم في نقل الحوادث إلى المتلقي.كما بنى الحوار في هذه الرواية على أساس علاقات وظروف مترابطة يؤثر فيها الحوار الداخلي، لأن هذه الأقوال قد تكون وسيلة إلى تحاور بعض الظروف وتعمل على جدب القارئ وإقباله على قراءة الرواية، كما تعمل جاذبية الحوار وقدرته على الإقناع والإثارة ومن هنا تنوع الحوار الروائي وتعدد وفقا لقرينة الحدث ووفقا للوظيفة البنيوية التي أداها السرد.

من خلال دراسة لغة الرواية نجد أن للسرد علاقة عميقة بالوصف والحوار في الوقت نفسه، و«**لعل تنوع طرق السرد،وعمق علاقاته بالوصف والحوار وبغير ذلك من عناصر الأداء الروائي، هو الذي جعل بعض النقاد يسمي النوع الروائي كله بالسرد**»[1]، لأننا حين ندقق في أسطر وفقرات النص السردي الروائي لا نجده يلتزم التزاما كليا بالسرد دون العناصر الأخرى كالوصف والحوا، ولا نجد من يلتزم كليا بالوصف أو بالحوار، وهذا يعني أن الرواية تجمع بين هذه العناصر كلها من وصف وسرد وحوار وغيرها، من أجل بناء عملا فنيا يطمح الكاتب أن يكون متكاملا وناضجا فنيا وجماليا، ليوهمنا بأننا أمام حركة الحياة من حولنا. ولكنه يضفي عليها من خياله ليجعلها أكثر أمنا وعدلا وانسجاما وجمالا من الحياة الواقعية التي أثارته فأراد أن يعيد بنائها من جديد.

تضمنت روائية "كتاب الماشاء" طابع الحوار من خلال إشراك عدة شخصيات في تقديم الحدث والإبانة عن ملابساته الخفية، إذ يعمد الروائي من خلاله إلى الاعتماد على تقنية تعدد الأصوات (الرواة) التي تخلص السرد من أحادية المنظور والصوت، فتميزت الرواية بتعدد وجهات النظر، وتعدد الضمائر والشخصيات، التي باتت تتمتع بحرية مطلقة في التعبير عن مواقفها

[1] – الآداب الأجنبية (مجلة فصلية) يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الرابعة، العدد 03، كانون الأول (ديسمبر)، سنة 1977، ص 151.

الإيديولوجية والفكرية بلغتها الخاصة بها، فما هو مفهوم رواية متعددة الأصوات أو بالأحرى الرواة ؟ وكيف تجلى ذلك في رواية كتاب الماشاء ؟وماهي أهم التشكيلات اللغوية التي اعتمدها الكاتب في ذلك؟

2- تعددية الرواة وتشكيلاتها اللغوية:

2-1- تعدد الرواة(الأصوات)في رواية كتاب الماشاء:

2-1-1- مفهوم رواية الأصوات:

يقصد بالرواية متعددة الأصوات:«**تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية...بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب**»[1]

ظهرت الرواية متعددة الأصوات مع دوستويفسكي، حسب المنظر الروسي ميخائيل باحثين، حيث يعرفها في كتابه "شعرية دوستويفسكي"بقوله:«**إن الرواية متعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظاهرة الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى**»[2]، بمعنى أن الرواية متعددة الرواة يحدث عنها حوارية تتناوب فيها الشخصيات على السرد مع عدد من الرواة؛ أي استنطاق الراوي أغلب الشخصيات الروائية وجعلها تساهم في بناء الحكاية وتدلي بأصواتها ووجهات نظرها وتبوح بما يجيش في صدورها.

[1] - حميد لحميداني، بنية النص الروائي، ص 03.

[2] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر : جميل نصيف التكريتي، دار توقبال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1986، ص 59..

ويعرفها جميل حمداوي بأنها تلك الرواية «**التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب، وبتعبير آخر يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب**»[1]أي تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة نظرتها الفردية وأسلوبها الفردي ومنظروها الشخصي، وفي المقابل تتخلى الرواية عن سلطة الراوي الواحد العارف والعليم بكل شيء، والمتمعن في الرواية متعددة الرواة يرى أنها عبارة عن مسرح لصراعات فكرية وإيديولوجية تتجاذبها كل شخصيات الروائي.

فالرواية المتعددة الرواة تحتوي مجموعة من الشخصيات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا وبالتالي«**تملك أنماطا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب إيديولوجيته الشخصية، ويعني هذا أن الشخصيات في الرواية المتعددة الأصوات تتمتع باستقلال نسبي ولها الحرية الكاملة للتعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية ولها الحق في الكلمة الحق والصريحة التي قد تعترض وذلك بشكل من الأشكال، مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل موجة من قبل الكاتب**»[2]، أي ترك حلبة الصراع للشخصيات لتعبر عن مواقفها بكل حرية وطلاقة، وعن وعيها الفكري والإيديولوجي لتؤثر في القارئ الذي لا تقل حريته في التأويل عنها دون أن يكون للراوي تدخل مباشر في إجباره على تقبل وجهات نظره.

من خلال ما سبق يمكن القول بأن الرواية متعددة الأصوات تصور حياة الإنسان بتفاصيلها المبنية على العلاقات الحوارية المتنوعة، التي تعكس العلاقات الاجتماعية بين البشر والتي تعبر عن البنية الإنسانية فكرة وبناء على مستوى الواقع، وبنية مستقلة بإيديولوجية شخصياتها عن كاتبها، والتي

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 2003، ص 12.

[2] – مخائيل باختين، شعرية دوستوبقسكي، ص 11.

تحاول نقل طبيعة الحياة الإنسانية، لذا تمتاز رواية الأصوات بخصائص فنية تشكل خصوصيتها وتفردها إذ تنبني على [1] :

- تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر (الرؤية من الخلف، الرؤية الداخلية، الرؤية من الخارج).
- تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم، ضمير المخاطب، ضمير الغائب).
- تعدد الرواة الدين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواصلا واختلافا وتبليغا واقتناعا.

2-1-2- مميزات رواية الأصوات:

تقوم رواية الأصوات على الفكرة الأطروحة؛ أي الإيديولوجية القائمة على أطروحة حوارية ديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة والمواقف الجدلية وتباين المنظورات الإيديولوجية، بمعنى ليس هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي، فقد تقدم الرواية مجموعة من الأفكار على لسان شخصياتها إيديولوجيا، كأن تكون شخصية ما إسلامية أو وطنية أو ملحدة فالفكرة هي التي تسيطر على الشخصيات وتعبر عن نظرتها للعالم.

كما وضع مخائيل باختين عددا من المميزات للرواية متعددة الأصوات، منها« **"التعددية في أنماط الوعي"، و"التعددية في الطروحات الفكرية"، و"التعددية في المواقف الإيديولوجية" وتلك كلها تعبير عن شيء واحد هو الفكر، و"التعددية الشخصيات" المتعلق ببناء الرواية و"تعدد اللغات والأساليب" من خلال "الأسلبة والمحاكاة والحوار والتهجين والتناص والأجناس المتخللة"** [2]»

ونحن بدورنا سنحاول دراسة هذه المميزات كل على حدى في رواية "كتاب المشاء" والكشف عن تجلياتها ومقوماتها الفنية والجمالية.

[1] – ينظر : جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات
www.aluhah.net/publications.competitions/0/39038/

[2] – جميل حمدواي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، ص 09.

أ- تعدد الرواة (الشخصيات) :

اعتمد "سمير قسيمي" على أكثر من سارد في روايته "كتاب المشاء" بالإضافة إلى الراوي الحقيقي فيها نجد (نوى، ميشال، قدور، السايح، عباس،...) يتناوبون على السرد لكن بنسب متفاوتة، ولهذه الشخصيات أهواء وآراء متباينة ولكل شخصية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي والذي يجمع هذه الأصوات.

ففي البداية نجد "ميشال دوبرى" تتحدث عن شخصية "سيبا باستيان دي لاكروا" وما جاء به في سيرته عن تلكم المخطوطات التي تحمل السر الأعظم حيث قالت: «**بعد تأكدي من الوجود الحقيقي لسيباستيان دي لاكورا وصحة معظم ما جاء في سيرته المذكورة في مجلد الفهارس، ظهر لي أن علي العودة إلى مديرية أرشيف ما وراء البحار لتتبع حياة سيباستيان دي لاكروا من خلال سجلات الحربية الفرنسية لما بعد 1830**»[1] "فميشال دوبري" تروي لنا قصتها عن بحثها الذي قامت به في جامعة إكس-إن-بروفانس عن حركة وعمل المستشرقين الفرنسيين في شمال إفريقيا نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وخصصت بالذكر المترجم سبياسيان، وما جاء به في سيرته التي دونتها على شكل رحلة بعنوان "الرحلة العجيبة لسيباسيتان دي لاكروا من لوروكان إلى ظلال المرابو" وما ذكره فيها عن ألواح خلقون بن مدا.تحمل شخصية ميشال بعدا ثقافيا ينكشف من خلال تتبعها لأخبار سيباستيان ومحاولتها معرفة تلك الحقيقة التاريخية التي غيبتها كتب التاريخ.

إن السارد "جيل مانسيرون" غير مجانس لعالم القصة، ولا يسرد قصته، فهو ليس بطلا في القصة ولا يتقمص دور إحدى الشخصيات الرواية، وهذا خيار سردي يجعل من الرواية فسحة زمانية ومكانية تمكن السارد من سرد قصص شخوص الرواية (قدور، نوى، سيباسيان، عباس بوعلام، الضباط حبوب لد سليمة) وهي عبارة عن سير ذاتية لكل شخصية. فالسارد في هذه الرواية هو آخر شخص وصلت إليه الوديعة التي تحمل سر الوافد بن عباد، وجيل بدوره حاول تقصي هذه الحقيقة المخفية بعدما وصلته رسالة ميشال ووديعة تركتها له، وبعدما قرأها بدأ في إكمال البحث الذي تركته له حيث افترض بأن الترتيب مهم في قراءة ما بالصندوق وكانت أول سيرة لسياسبتيان دي كروا

[1] - سمير قسيمي، كتاب المشاء، ص 21.

ويتضح ذلك في المقطع التالي :«**كان الأمر واضحا أن بداية البحث ستكون بسباستيان دي لاكروا**»[1].

فالسارد يروي أحداثا وأفعالا وقعت في منطقة الجزائر بضمير الغائب، وضمير المخاطب، وضمير المتكلم بحضور السارد مع عالم القصة والحكاية، وقد تحدث عن الشخصية في أكثر من قسم تبعا لتسلسل الأحداث، فقدور ونوى مثلا يتوزع وجودهما على طول الرواية، بينما يظهر عباس وحبوب وضابط الشرطة كل في قسم خاص به، لأن سرد الأحداث والوقائع المختلفة والمتعددة في الخطاب الروائي يمكن أن يكون من خلال راو واحد يحضر ضمن كامل النص الروائي ويتواجد من بدايته إلى نهايته، ويأخذ على عاتقه سرد كامل الوقائع، كما يمكن أن يكون من خلال عدة رواه يتوزعون فيأخذون عدة مواقع داخل المتن الروائي ويتبادلون الأدوار في سرد الأحداث وإيصال تفاصليها للمروي له.

وبعد صوت السارد نسمع صوت قدور الذي كان له الدور الكبير في سير الأحداث وخاصة الحدث الرئيسي للرواية بقوله وعلى لسان شقيقه السايح : «**أنت وريثي ... وحدك ستنهي عملي" سألته بتردد : "عن أي ارث تتحدث؟"..."سيأتيك أحدهم بأمانة..بعملي...اقرأه أولا...ثم قرر" اكتشفت لاحقا أن إرث السايح لم يكن مجرد أوراق...لقد كانت نوى من غير أن تدري بعض هذا الإرث، وكان كل الإرث أعظم مما كنت أتصور**»[2]وهذه الشخصية لها دور أساسي في الحدث الر الرئيسي.ثم يأتي صوت آخر يروي لنا هو الآخر جزء من الرواية له علاقة بالسر الأعظم الذي تدور حوله أحداث الرواية، وهو ضابط الشرطة الذي حقق في مقتل "قدور" وبعدها في وفاة بوعلام السائق الذي وجد جثة في شقته ومعه عمل "السايح" الذي أكمله أخوه "قدور"؛ وهو عبارة عن مخطوط وظرف كبير أرسلتهم له نوى، حيث تعرف عليهم الضابط بمجرد أن رآهم ويتجلى ذلك في قوله:«**لم يعد الأمر يقبل أي تخمين، فقد كانت هذه المخطوطة الكتاب التي حدثتني عنها نوى...يا الهي كيف جعلتها تصل إلي؟...أغلقت باب الغرفة بالمفتاح، وكأنني حدثت قبل جمع المخطوطة، أنها من الخطورة ما يجعل الحيطة واجبة...ولكن علام أحتاط...ولم؟ أتراني صدقت**

[1] – سمير قسيمي كتاب الماشاء، ص 19.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 75- 76

اعترافات نوى وأوهامها أن قدور كتب ما قد يقلب العالم؟!»[1]حكي لنا قصة قدور في قرية بن يعقوب، حيث اغتنم فرصة العطلة الإجبارية في انتظار تسوية أوراق التحويل ليتابع خيوط القضية فحادثة الرجم التي عرف بها "المفتش" عن طريق قائد فرقة الدرك نتيجة بلاغ أدلى به السائق الذي نقل "قدور" الجريح و "نوى" إلى مطار العاصمة في خضم رحلتهما إلى تندوف، هي نقطة البداية في تحقيقه غير الرسمي في تندوف.

كذلك نجد صوت "نوى" يدور حول الحدث الرئيسي في هذا المقطع: «**علي أن أنبهك أن المسألة تتعدى مجرد قصة مألوفة لمستشرق ضاع بين طيات التاريخ كما اعتقدت أو مقال سقط سهوا من كتاب فقد تنتهي هذه المسألة بهلاكك أو على الأقل بدخولك دائرة من الريبة في كل أمر اعتقدته يقينا**»[2] فنوى هي الشخص الذي أسند إليه "السايح" مهمته لتوصلها لشقيقه "قدور" والمتمثلة في إتمام كتاب "خلقون"، وعن دخولها في حياة "قدور" كأن مهمتها تتمثل في حراسة ومراقبة مخطوط الكتاب.ثم يقتحم الرواية "بوعلام" سائق الأجرة حيث يروي تفاصيل رحلته إلى "بن يعقوب" بالجلفة قبل سنوات لتأدية مهمة كلفه بها "السايح" ليعود إلى الرسالة التي تركتها "نوى" بعد آخر لقاء منذ أربعة أشهر،حيث تركت معها نسخة من كتاب "خلقون" ويتجلى ذلك في هذا فيما يلي «**ظرف صغير...مجموعة أوراق مرقونة...قصاصات أوراق مكتوبة بأقلام مختلفة...صفحات قليلة، حوالي عشر لمخطوطة قديمة، تآكلت أطراف بعضها**" [3]

ثم عودة سريعة إلى "نوى" المختفية والتي لا يعلم أحد بمكانها وذلك من خلال الرسالة التي تركتها "لبوعلام" تخبره فيها عن السر المدون في المخطوط الذي تركه لها "السايح" وبعده شقيقه "قدور"«**تكون قد حصلت على مخطوطة الكتاب الذي كتبه قدور شقيق السايح قبيل وفاته في تندوف، ولثقتي فيك سأحكي لك قصة هذا الكتاب وقصة السايح ومن بعده قدور، سأحكي لك كيف أصبحنا أنا وأنت وصديقانا، رسل حقيقة لم نكن نظن أن لنا دورا في ظهورها، ولكنها المقادير أو الصدف ما جعلتنا نجتمع على الحق كما اجتمعنا سابقا على الباطل**»[4].

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 111.

[2] – المصدر نفسه، ص 53.

[3] – المصدر نفسه ، ص 171

[4] – المصدر نفسه ، ص 171.

أما شخصية سيباستيان دي لاكروا فقد كانت قصته في الرواية عن الثورة الجزائرية، والشهادة التي أدلى بها أمام اللجنة الإفريقية وكذلك تحدث عن ألواح خلقون في سيرته، كما كشف المترجم عن زيف الدعاوي الرسمية لتبرير عملية الاحتلال عن طريق فكرة "تصدير الحضارة" بل وفصح الممارسات الوحشية والفضائح المرتكبة من قبل قوات الاحتلال الفرنسي، كما تبرز من خلال شهادته شخصية الخائن "أحمد بن شعبان" الذي يعتبره المحرك الأساسي لمجزرة "العوفية" التي راح ضحيتها عشرات الآلاف، والدسائس التي كانت تحاك في مدينة قسنطينة بعد احتلال مدينة الجزائر، كما يروي تفاصيل هروبه من المعسكر بعد تسريحه من الجيش. ذكر دي لاكروا أحداث تاريخية جرب في الجزائر في هذه الفترة سنتطرق إليها في الفصل الموالي في جزء خصصناه لدراسة أحداث الرواية، وهنا نكتفي بذكر بعض ما يخدمنا في هذا الجزء والذي له علاقة مع الحدث الرئيسي والمتعلق بالسر الأعظم الذي احتوته ألواح خلقون إذ يقول: «**ظرف بحجم اليد، شمعت جوانبه ...فتحته بعناية، فبدا لي أنه ورقة خالية من كل كتابة، وحين قربت الشمعة أكثر...ظهر سطر واحد ...كتب بالقطران بخط كوفي دقيق قرأت باستبطاء:"هو الله الذي لا إله إلا هو، بأسمائه التي نعرف وأسمائه التي تحتها، وباسمه الأول الكاشف الواصف له من غير وصف، هو"..." هكذا عرفت الاسم السري لله، وفهمت بعد أن قرأت ألواح خلقون أنه لو تكشف للعامة لفقدت الرجاحة معناها**»[1]، وهكذا كانت الرسالة الثانية التي تحمل الجواب على سؤال كان قد طرحه عليه "أحمد باي" في لقائه الأول به إمعانا في الاحتياط، ولم تكن هذه الرسالة سوى ورقة بيضاء كتب عليها بالقطران جواب السؤال المتعلق ب"الاسم السري لله !"

وفي الأخير يأتي صوت "خلقون" بن مدا الذي يحكي روايته، وهي عبارة عن رحلة مع صديقيه زمردك وأكيلا، كما تضمنت روايته مقتطات من كتاب أحاديث الوافدين بن عباد، حيث قسمت إلى قسمين الأول عنونه ب "سفر البداية أو حديث التيه"[2] أما الآخر فعنونه ب "سفر الخلق أو حديث النسب"[3]، إذ يقول خلقون في سفر البداية: «**فأبصرنا شيخا حسن القد يجلس القرفصاء في ثوب ولا الثلج فتطايرت عنا الوحشة وضمنا الأمل، قلت أنجانا الله بك يا شيخ**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 147.

[2] –المصدر نفسه،ص 203

[3] – المصدر نفسه،ص 209

فدلنا.فقام نحونا يسعى إلينا يمشي ولا يمشي، كأن الريح بين رجليه تحمله ... والله كأنه شق صدري ونفخ فيه ما ينفخ الله في صدر كافر فيؤمن، ورأيت صاحبي مثلي في الراحة»[1] ويقصد خلقون بهذا الشيخ "الوافد بن عباد" أي النبي المنتظر على حسب ظنهم، الذي ستنبعث روحه في كل من يحمل اسم "الوافد" أو "عباد" بحسب زعم خلقون، وأن الوافد بن عباد لم يكن إلا غلافا لروح معلمه الذي يدعوه بالصاحب، وهو آخر أغلفته المتعددة منذ آدم عليه السلام، وحسب الزعم فإن الصاحب لا يبعث إلا في جسد من ذرية هلابيل بن آدم.

تميزت رواية "كتاب الماشاء" باحتوائها على أكثر من راو، قاموا بسرد أحداثها وتداولوا على نقل تفاصيلها ووقائعها. كما كشفوا عن أسبابها ونتائجها، ووصفوا مختلف الظروف التي أحاطت بها وساهمت في تغيير مجراها، حيث ساعدوا الراوي الأول في سرد أحداث الرواية وأوصلوا تفاصيلها إلى المروي له، فقد كانوا يروون أحداث قصة مشتركة بينهم ومن وجهات نظر مختلفة، ومتباينة وذلك لأن "تعدد الرواية يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة" [2]، وهذا طبيعي نظرا لاختلاف الخلفيات والمرجعيات الفكرية والثقافية لكل واحد منهم.

ب- التعددية في أنماط الوعي :

المؤلف هو الذي يصنع وعي هذه الشخصيات ويعدل بينها، ويتركها تتصارع فيما بينها دون أن ينحاز لأي شخصية، أو يلغي وعيه؛ لأن «**مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه وإنما أن يتوسع إلى أقصى حد وأن يتعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي**»[3] أي أنه لم يتم إلغاء وعي المؤلف وإنما قد تم استحضاره لكن شرط حرصه على إنشاء علاقة تفاعل بينه وبين الشخصيات.

نجد في رواية "كتاب الماشاء" أنماط وعي مختلفة، وهذا ما نلحظه في شخصية "قدور" الذي حاول أن يبحث عن عالم أفضل وهو في السجن، عندما أراد تغيير نفسه والتغلب على شخصية "قدور" القاتل، السجين، وذلك بعد أن حاول التعلم من جديد، ويتجلى ذلك في قوله:«**كان من**

[1]-سمير قسيمي، ص 206.

[2] - حميد لحميداني بنية النص السردي، ص 49.

[3] - مخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، ص 97.

الغريب أن يفكر من كان في وضعي بما فكرت فيه، لا أدري بالضبط ما الذي جعلني بعد اثني عشر عاما من السجن أفكر في التعليم من جديد »[1]، وبهذا التفكير حاول "قدور" تغيير حياته كسجين مرغم مكبل، إلى شخص آخر كله أمل وحب في غد أجمل.فوعي قدور هو وعي ذاتي خاص، يختلف عن وعي بقية السجناء، فهذا التعليم ساعده مستقبلا في إتمام رسالة أو بحث أخيه السايح لتحقيق الهدف المنشود وهو نشر كتاب "خلقون بن مدا" وهو الحدث الرئيسي الذي تدور حوله كل أحداث الرواية.

ومن أنماط الوعي الواقع أيضا قول قدور: «**تتذكر ترددها حين قبلت وصية أبيها لإعالة إخوتها...لتجد نفسها على عتبة الأربعين بوحدتها، لم يشفع لها شيء عند أشقائها حتى حين تركت دراستها بالجامعة لتعليهم، نبذوها بمجرد أن ظهرت لهم أجنحة ولم تعد عنهم إلا العاهر التي يجب محوها من الذكريات**»[2]يبدو من خلال هذا المقطع أنه صوت السارد لكنه رؤية "قدور" المتعلق بشخصية "نوى" فهو يصف حالتها ومكانتها الاجتماعية ونظرة إخوتها إليها، فرابطة الأسرة منحلة خاضعة لنظرة المجتمع.

تتصارع الشخصيات فيما بينها مرات عديدة داخل الرواية، فكل صوت يسعى إلى تأكيد يقينية وعيه الذاتي، وتطلعه إلى بناء واقع يتماشى وهذا الوعي، ومن ذلك شخصية سيباستيان دي لاكروا المترجم الفرنسي الذي يظهر تعارض وعيه مع وعي جنرالات فرنسا في قضية احتلال مدينة الجزائر،حيث يقول: «**أعترف أنني فكرت في مغادرة الجزائر أكثر من مرة، خاصة بعد أن ظهر لي أن فكرة تصدير الحاضرة إلى الأرض لم يكن إلا حلما مخادعا، وبعد أن أيقنت أو وجودي في الحملة لم يعد ضروريا بعد أن استغنى عن خدماتي من خلفوا الكونت دي بورمون ولعلي كنت قد أخذت يوما، على الكونت دي بورمون تساهله مع الجنود والضباط لما قاموا به من أعمال نهب وسرقة غداة تسليم مدينة الجزائر**»[3] فبالرغم من انتمائه إلى فرنسا إلا أنه يبغض ما تقوم به اتجاه الجزائر والجزائريين، فله وعي ذاتي مستقل عن وعي غيره من الفرنسيين، وهذا يعود لعدة عوامل

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 68.

[2] – المصدر نفسه، ص 77.

[3] – المصدر نفسه، ص 46.

ساهمت في بناء هذا الوعي فباختين يقول :«**إن جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية طباعه ملامحه الروحية(...) كل ذلك يصبح مادة لوعيه الذاتي**»[1]فكل شخصية لها وعيها وطباعها الخاصة بها، وثقافتها وانتمائها الاجتماعي، هذه العوامل هي التي تبني وعيها وتميزه عن وعي باقي الشخصيات الأخرى، مما ينتج عنه اختلاف في الأفكار وفي المواقف الإيديولوجية.

ج– التعدد في المواقف الإيديولوجية والأطروحات الفكرية :

ارتبط مفهوم الإديولوجيا منذ بروزه بمختلف المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والدينية، وهي عبارة عن منظومة من المبادئ والأسس والقواعد التي تضمن اتساق الفكر مع نفسه ومع موضوعه أوبعبارة أخرى هي«**علم الأفكار في أعم معنى لهذه الكلمة أي علم حالة الوعي**»[2]،الذي يكشف عن تلك الأطروحات الفكرية والمواقف الايديولوجية المتعارضة المتناطحة، وذلك لبعد الوعي واختلاف مستوى التفكير الذهني عند الشخص وهذا ما يولد صراعا إيديولوجيا.

ونجد هذا التعدد في المواقف الإيديولوجية والأطروحات الفكرية في رواية الأصوات ، حيث تفضح الشخصيات عن هذه المواقف بكل حرية واستقلالية، فتعبر عن أفكارها وتوجهاتها الإيديولوجية والفكرية التي تؤمن بها وتسعى إلى تحقيقها في ظل عالم مليء بالمتناقضات والأطروحات الفكرية المتعارضة «**فتعدد الأصوات لا يتلائم وأحادية الفكرة في النمط الاعتيادي** »[3]وإنما يتلاءم بوجود تعدد المنظورات الإيديولوجية للشخصيات الروائية، فباحثين يرى أن هذا التعدد والتباين دليل على وجود حوارية، فهو يصر على حوارية الأفكار «**فالفكرة بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي**»[4] فلابد من تبادل الأفكار بين وعيين أو أكثر. فالأصوات السردية يمكن ربط تعددها بالحمولات الثقافية التي ترسلها هذه الشخصيات من خلال حواراتها وتفاعلها داخل السرد الروائي، والرواية متعددة الأصوات.

[1] – مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 68.

[2] – ميشال فادية، الإيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية، تر أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار التنوير، بيروت، لبنان، د ط، 2006، ص 19.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستوبيسكي، ص 111.

[4] – المرجع نفسه، ص 125.

وفي رواية "كتاب الماشاء" يمكننا ملاحظة وجود عدة إيديولوجيات، فلكل شخصية نظرتها الفكرية الخاصة بها التي تنظر بها إلى الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية وغيرها، فالإيديولوجية الدينية تظهر لنا جلبة واضحة في الرواية ومن ذلك ما يظهر في قول السارد:«**لا أحد يرغب في الموت، وإن عمر قرنا أما الاستعداد للموت فنحن المسلمون أعرف به من سوانا**»[1]، وقوله أيضا «**ما كان سيسلمك هذا إذا لم يكن موقنا بقرب أجله**»[2] فشخصية الربيعة فراش شخصية مؤمنة بقضاء الله وقدره، وهذا ما جعله يكون مستعدا للموت دون خوف ولا قلق على حياته دفاعا عن وطنه.وهذا دليل على أن "الربيعة" كان صادقا في مشاعره تجاه وطنه وصبره الطويل وإيمانه بأن الله مع الصابرين فالصبر مفتاح الفرج.

وبالرغم من اختلاف الديانة والجنسية فقد شارك سيباستيان دي لاكورا "الربيعة" وناس قبيلة العوفية في حفظ السر المتعلق بألواح خلقون بعدما عرف اسم الله السري، وكان هدفه ألا يصل هذا السر إلى البشرية عامة والمسلمين خاصة، كي لا يزرع الشك في بني أدم حول العقيدة الإسلامية ويتجلى ذلك في قوله:«**هكذا عرفت الإسم السري لله، وفهمت بعد أن قرأت ألواح خلفون أنه لو تكشف للعامة تفقد الرجاحة معناها**»[3] وقوله أيضا:«**مزقت أوراقي لاكتشاف خطورته، ربما فكرت أن أكسره خوفا أن يطلع الناس عليه، ولكنني بعد تفكير تركته جانبا فمن أنا لأقرر في أمر تقرر سابقا**»[4] وهذه الألواح وما جاء فيها حسب "سمير قسيمي" لا تخص المسلمين فقط بل هي لبني آدم كافة.

كما نلاحظ في النص إيديولوجيا تخالف تماما ما جاء في العقيدة الإسلامية، إذ نرى النص ناقم على ما يعرف بمؤسسة الزواج والتي أعطاها الدين والمجتمع والتقاليد التابعة له مكانة مقدسة حيث يقول قدور:«**لهذا ربما لم أفكر في الزواج منها فقد أدركت ألا قداسة فيه إلاماأضفنا عليه**

[1] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 135.

[2] – المصدر نفسه، ص 137.

[3] – المصدر نفسه، ص 147.

[4] – المصدر نفسه، ص 147.

من قداسة، وليس في النهاية أكثر من دعارة مقننة، ألا يبدأ كل زواج بمقابل يقدم أجرا للمتعة ؟ألا ينتهي بمقابل يمنح كنهاية خدمة، فما الفرق بينه وبين الظهر الاسم أم الوثيقة؟ !»[1]

ونجد كذلك عنصر المتصوفة في قرية "بن يعقوب" في ممارستهم للمرجعيات الطرقية المهيمنة على تلك المناطق، والتي تدعى امتلاك الحقيقة الدينية والعقيدة وتحركها وترفض التسامح مع الآخر، بل ويصل الأمر إلى تهديد حياة الآخرين (المخالف) وهذا ما قام به شبان قرية "بن يعقوب" عندما رجموه "قدور" في دار البراني وقاموا بأعمال الشغب بإمرة الشيخ "النوي" إذ ما زالوا يؤمنون بالمشيخة لأن «**ليس هؤلاء من يثورون على واقعهم، بل على الواقع أن يثور عليهم، ما زالوا يؤمنون بالمشيخة أسألهم عما حدث فيجيبون اسأل الشيخ النوي لو أنهم قالوا اسأل رئيس البلدية لتفهمت الأمر كان علي أن أتعامل مع الموجود أن أقنع نفسي بما يؤمنون**»[2] الهدف من هذا الشغب هو رفض الشيخ "النوي" كشف السر، وكذا معتقدات ناس بن يعقوب الدينية والصوفية، فالشيخ "النوي"لم يكن متعاونا مع الشرطة، فيما يخص قضية مقتل "قدور" الذي كان يحاول البحث عن الهوية الحقيقية والوجود، فهو وشقيقه "السايح" يمثلان بنية ضدية لبنية الشيخ "النوي" حيث عملا على الكشف والإفصاح عن الحقيقة وكشف الهوية وسر الوجود في هذا الكون، التي لطالما ادعت النخبة احتكارها. وفي عملنا هذا نرى أن "قسيمي" قد اختار شخصياته من الهامش وتحت (أسفل) السلم الاجتماعي ليكونوا هم حاملوا الحقيقة، وهم عتال أمي خريج سجون (قدور)، عاهر وبائعة هوى (نوى)، مثقف هائم على وجهه وزير نساء (السايح)، أناس كما قال لا رائحة ولا جذور لهم، أشباح لا ظلال لها، مرفوضون في كل مكان، وهذه الصفات التي تحملها هذه الشخصيات تدل على استنقاص الهامش في المجتمع، لأن الفقيه كان ولا يزال يحتكر معرفة الحقيقة ونقلها أو أنه وحده له الحق في ذلك، لكن "قسيمي" قد كسر القوانين وجعل من شخصياته المنبوذة هي من تحمل هذه الحقيقة فليس بالضرورة خط الاستقامة بمعناه القيمي والأخلاقي هو خط الفقيه.

نجد الشيخ"النوي"يتهم "قدور" بالسرقة عندما ذهب إلى دار البراني لأخذ مخطوطات السايح، وحاول قتله ويتجلى ذلك في قوله:«**أخذوا كل شيء...استأمنتهم وأخذوا كل شيء...لم يكن هذا**

[1] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 71.

[2] – المصدر نفسه، ص 84.

مقررا، اتفقنا أن يبقى كل شيء في دار البراني رحماك يا رب خنت أمانتك، لم أصنها» [1]وقوله أيضا:«**السارق عندنا أجرم من القاتل، لو لا معرفتنا بحدود الله لكان الأفضل لنا أن نقتل كل من يسرق أو يختلس»**[2]فالشيخ النوي وأتباعه من سكان "بن يعقوب" طريقة تفكيرهم متعصبة للصوفية، لا تسمح بالحديث عن الموضوع والبوح بالحقيقة، لذلك هاجموا "قدور" عندما حاول الإطلاع على تلك الوثائق والألواح وقابلوه بالعنف واتهموه بالسرقة، فهم لا يزالون يسكنون الأحواش والخيم ولم تصلهم الحضارة بعد، وكذلك يخضعون لحكم شيخ القلبية (الشيخ النوي) الذي رفض الحديث عن الموضوع لكن "قدور" استطاع كشف الحقيقة في النهاية فهم أخيرا صفة المشيئة. ومن هنا نستخلص أنه خاض صراعا مستميتا ضد "النوي" ليظهر الحقيقة ودفع حياته ثمنا لذلك، وأيضا يمكننا أن نقرأ صراع الجيل الجديد لاسترجاع النص الديني متمثلا في المخطوط الذي تركه "السايح" لأخيه "قدور" من سلطة "النوي" الذي احتفظ به واستبد بتأويله لصالح مؤسسة السلطة، لأن الفكرة هي التي تسيطر على الشخصيات، تحدد مصير البطل، ثم تبرز موقفه النهائي من العالم و«**إن وجهة النظر التي ينظر بها البطل إلى هذا العالم هي التي تشكل الفكرة الأساسية لدى تصوير الواقع من حوله، لقد قدم العالم الخاص بكل من زاوية خاصة يتم تصويره وبناؤه في ضوئها تماما**»[3].

وهناك نوع أخر من الإيديولوجية مثلتها الثنائية الضدية (حب الوطن، خيانة الوطن) تمثل حب الوطن عند الربيعة الذي جاهد في سبيل الحفاظ على وطنه ودينه عندما شارك في معركة الغوفية التي أبيدت وكذلك عندما ائتمن سيباستيان دي لا كورا على حفظ الأمانة ويتجلى ذلك في هذا المقطع «**ائتمنتك على ما هو أغلى من زوجاتي وأولادي، فلا تضيعه ببقائك هنا**»[4] فهو رجل محب لوطنه وصادق في مشاعره وإيمانه القوي.

وتجلى حب الوطن أيضا عند أحمد بايي وذلك في قول السارد:«**لقد كنت برفقته حين حملت إليه أخبار باستعدادات كثيفة للجيش الفرنسي في عنابة... ما إن تناهت هذه الأخبار إلى مسامعه، حتى قرر أحمد الخروج إلى وادي الكلاب واستنصار القبائل وحلفائه لتشكيل الجيش،**

[1] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 87.

[2] – المصدر نفسه، ص 87.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسيكي، ص 34.

[4] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 136.

وتشابك مع الفرنسيين في "عقبة العشاري" على مشارف قسنطينة»[1] من أجل الوطن ضحى أحمد باي والربيعة فراش وكذا شعب حرم معنى الاستقرار والهدوء.

وعكس هؤلاء نجد فئة تمثل صورة حية لخيانة الوطن تمثلت في "أحمد بن شعنان" ويتجلى ذلك على لسانه «**هذا عهدنا بفرنسا ولكنني أردت فقط أن تعلم سعادتكم أن الأمر أهم عندي من أي وطن مهما كان، لذلك لم أتردد لحظة في خدمتكم مقابل ما وعدتموني به»**[2]من خلال هذه المقاطع يظهر لنا الصراع القائم بين إيديولوجيا الربيعة وإيديولوجيا بن شنعان فكل منهما يحاول إثبات وجوده والتأكيد على أصالته مع تخطي الآخر.

كما تظهر الإيديولوجية السياسة في الرواية بكثرة كونها رواية تتحدث عن فترة زمنية للاحتلال الفرنسي للجزائر، ومن الشخصيات التي لها إيديولوجيا وأفكار مختلفة والتي شكلت الثنائية (مع الحملة /ضد الحملة) الفرنسية نجد سيباستيان الذي تتناقض أفكاره تماما مع جنرالات فرنسا فهو كان ضد ما فعلته فرنسا في الشعب الجزائري ويظهر ذلك من خلال قوله: «**لم يكن أحد يجهل معارضتي لانحراف غاية الحملة من تحرير الجزائريين من حكم الأتراك وضمان الامتيازات الفرنسية إلى احتلال كامل لهذه الأرض»**[3] فنظرة سيباستيان للجزائر تختلف تماما عن نظرة بقية الفرنسيين الذين كانت أهدافهم احتلال الجزائر واستغلال ثرواتها من أمثال الكونت دي رافيغو والقائد بوتان الذي ما إن نزل بشاطئ سيدي فرج حتى «**قرر أن يجعل قيادة أركانه بجامع كتشاوة وحين اعترض عليه الأهالي أمر بضربهم بالمدفعية حتى قتل أربعة آلاف»**[4]

فبالرغم من وحدة الجنسية والديانة إلا أن سيباستيان وبوتان يختلفان من حيث الإيديولوجية والأفكار، لأن الفكرة هي التي تحدد موقف البطل من عالمه ومصيره، لذا فإن الرواية متعددة الأصوات هي جماع الأفكار المتعارضة، حيث تتصارع وتتناقض جدليا وعليه «**تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 142.

[2] – المصدر نفسه، ص 142.

[3] – المصدر نفسه، ص 126.

[4] –المصدر نفسه، ص 157.

داخل وعي البطل الذي يحيا بصورة خاصة لا بالبطل، بل الفكرة فيه، ومن هنا بالذات ينبع التحديد النصفي لرواية دوستويفيسكي بوصفها رواية إيديولوجيا»[1].

ونجد أيضا أن "قسيمي" عمل على تصوير فساد الحكم والسلطة، وانتهاك حقوق الإنسان، وإغلاق الأفواه الناطقة بالحق والمعارضة للحكم الانتهازي،وهذا ما نجده فيما تعلق بقضية مقتل "قدور" الذي مات مقتولا بالرجم من طرف المتصوفة. فهنا يمكننا أن نلاحظ وجود رأيين أو فكرتين متعارضتين الأولى هي تطبيق القانون بحل هذه القضية، حيث تمثلت في مفتش الشرطة الذي تولى القضية والبحث عن الحقيقة، وكذا تحقيق القانون وكشف المجرم الذي قام بقتل الضحية، ويتجلى ذلك في حواره مع ضابط الشرطة إذ قال:«**لكنه خرق القانون... كاد يقتل رجلا... أقسم أن هناك أمرا أعظم يخفيه هذا الشيخ الخرف علينا أن نستجوبه ونعرف ربما يعمل في الإرهاب أو التهريب**»[2] لكنه لم يجد من يسانده لا ناس قرية "بن يعقوب" الذين رفضوا إخباره بما جرى ووجهوه إلى الشيخ "النوي" ولا ضابط الشرطة الذي يعمل لصالح الشيخ "النوي"، إذ وبخ ولام المفتش وقرر التخلص منه بإعادة تحويله إلى العاصمة وأمره بغلق ملف القضية بسرعة، وأورد السارد ذلك على لسان المحافظ «**هذه قضية واضحة لن تحتاج فيها إلى ذكاء أنهها كيفما شئت وبسرعة**»[3]، وهنا تتضح الفكرة الثانية المعارضة لفكرة تطبيق القانون أي اللاقانون المتمثلة في الشيخ النوي ومحافظ الشرطة الذي جاء على لسانه ما يلي: «**ماذا نسمي ما فعلته للتو مع الشيخ النوي ؟ أتعرف من يكون ؟ من أنت بحق السماء لتستجوبه... لو شاء هذا الشيخ الذي استحقرته أن ينقلك إلى آخر الدنيا لفعل** »[4].إذن هناك من يعارض فكرة الضابط، وهو الشيخ النوي، الذي حاول إعاقة القضية واتهم الشرطي بالفساد وأخرجه من الخدمة، وقد رفض الاعتراف بالجريمة المعتمدة وبإمرة النوي طرد محافظ الشرطة المفتش. فقد حاول المحافظ والشيخ النوي تغيير القانون واحتكار السلطة، واستغلال المناصب للتصرف في تسيير الأمور، وهذه الأفكار تسعى إلى تعرية الفكر السياسي الذي يعيشه العديد من صناع القرار في المجتمعات العربية.

[1] – مخائيل باختين، شعرية دوستيويفسيكي، ص 33.

[2] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 89.

[3] – المصدر نفسه، ص 85.

[4] – المصدر نفسه، ص 89.

لقد عمل "سمير قسيمي" على المزج بين إيديولوجيات شخصيات رواية "كتاب المشاء" والملاحظ من خلال هذه الدراسة أن كل فكرة في الرواية إلا ولها وجهان أحدهما مع والآخر ضد والكاتب جمع بين هذه المتناقضات في الفصل الواحد، وإعطاء لكل صورة رؤيتين متصارعتين.

2-2-التشكيل اللغوي في الرواية :

تميزت رواية كتاب الماشاء بتعدد الأصوات حيث قام عدة رواة بحكيها، وكل شخصية لها وعيها الخاص بها، وتفكيرها وثقافتها، مما نتج عن ذلك تعددية في المستويات اللغوية في النص، فكان «**حوار المبدع مع اللغة لا من حيث هي ألفاظ أو كلمات أو معمار أو بنية مجردة، بل من حيث هي مواقف وعلاقات وأبنية ودلالات وتصورات وقيم وأبعاد تاريخية وتجارب اجتماعية ومفاهيم تراثية حية قابلة للتطور والنمو والتجدد والتعامل الحديث الحضاري مع قضايا الحياة المصيرية والخاصة**»[1] فالراوي يحرص أن يقدم لغة سردية متعددة وحوارية في نصه الروائي، لأن الكاتب يعبر عن المجتمع الذي يعيش فيه بكل طبقاته وفئاته الاجتماعية، وحتما سوف يكون لهذه الفئات خطابها الخاص بها مما ينتج عنه تعدد لغوي في الرواية، وهو ليس بالضرورة الحديث بلغات متعددة أو امتلاك لسان متعدد، وإنما هو التعرف على أنظمة لغوية متعددة، قد لا تكون بالمستوى نفسه ولا القيمة نفسها، ولكنها القدرة على التواصل والتحاور والفهم والقراءة والكتابة[2]وهذا يعني أن التعدد اللغوي يمس اللغة الواحدة لا عدة لغات أو ألسنة بل في العربية تعدد لغويا.

وهذا ما يظهر بجلاء في رواية كتاب "الماشاء" التي تتوسل من أجل إيصال ملفوظها السردي للقارئ بعدة لغات، فقد احتوى هذا العمل الروائي على كم هائل من الأجناس والنصوص الغائبة واللغات، حيث تظهر إلى جانب اللغة العربية الفصحى، بما تتوفر عليه من خصائص لفظية وتركيبية معيارية، مجموعة من الأجناس الأدبية : كالشعر، واللغة الصوفية،اللغة التاريخية،لغة السياسية، اللغة الأسطورية واللغة العامية.

2-2-1-لغة القرآن الكريم :

[1] – عبد الرحمن باغي، البحث عن إيقالع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999، ص 61.

[2] – عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1995، ص 240.

تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية العربية عامة، والرواية الجزائرية خاصة حيث يستثمر الروائي مجموعة من الأقوال السردية من النص القرآني الذي أسهم بشكل كبير كعنصر رافد في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية لما تتوفر عليه لغته من فصاحة وبلاغة وقدرة على الخلق والتصوير فهو : «**مصدر غني من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل الإنسان في كل مكان دلالات لا متناهية وتفسير أسباب تمس حية الإنسان**»[1].

وقد اهتم "سمير قسيمي" في خطابه الروائي بتوظيف لغة القرآن وذلك من خلال إدراج بعض الألفاظ القرآنية في لغة الرواية مباشرة أو بعض المعاني عن طريق التلميح أو كما يسميه جيراد جنيت «**التعريض أو الإلماح (L'allusion) وفيه لا يوجد النص بحرفية ولا يصرح بعملية الاستعارة التي يفترض أن تكون قد حدثت بين نص وآخر فشكلت حضورا قد يكون صريحا أو مضمرا**»[2].

ومن بين الصيغ التي اشتملت عليها الرواية : «**فجلدتني بابتسامة أشعرتني بأنها مشفقة علي**»[3] فهنا ذكر لفظ "الجلد" المذكور في الآية القرآنية التالية:﴿**الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ**﴾ [4]، وما جعل السادر يذكر هذا اللفظ هو أن "نوي" قد ارتكب الزنا وتعدت حدود الله، والجلد هو عاقبة كل من ارتكب هذه الفاحشة، وهذه المفردات أو الألفاظ تؤدي بحضورها إلى تشكيل لغة النص السردي، وتسهم في اغناءه واستمراريته وجعله قابلا للحوار مع غيره من النصوص السابقة له.

كما يذكر لنا الروائي قصة سيدنا أدم ومن أمثلة حضور ذلك من النص القرآني حين أكلت حواء من التفاحة هي وآدم لأنهما طردا من الجنة ويتضح ذلك في قول الراوي: «**كنت خائفا من قول أحبك فتجبرني على أكل التفاحة ويطردنا الحب من جنته**»[5]وكذلك في قوله: «**وقفا ينظران**

---

[1] – موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، موسى حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط 1، 2000، ص 76.

[2] – سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، قسم الأدب، المركز الجامعي، سوق أهراس، عدد 23 جانفي 2005، ص 34.

[3] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 69.

[4] – سورة النور، الآية : 01

[5] – سمير قسمي، كتاب الماشاء، ص 87.

إلى جسديهما وفي يمين كل واحد تفاحة فضم بعضها كانت هذه أول مرة يكتشفان فيها جسديهما شعرا بشيء يملأ الفراغ الذي كان بينهما جاثما على ركبتيه مراقبهما بشغف على شفتيه ابتسامة منتصر»[1]، إن المتتبع لهذه الجمل والملفوظات يجد أن النص الروائي قد وظف النص القرآني واستثمر فيه اللغة القرآنية لما تتوفر عليه من حمولة بلاغية في ابتكار دلالة جديدة لها ارتباطها بأحداث الرواية وبواقع الشخصيات، وعلاقتها بالمجتمع الذي تعيش فيه.

ومن أمثلة حضور النص القرآني أيضا في نص "كتاب الماشاء" كلمة الرجم وذلك في قول السارد:«**ربما لهذا رجمتموه هو وحبيبته**»[2]حيث ذكرت كلمة الرجم في عدة سور ومن ذلك قوله تعالى:﴿ قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ آلِهَتِي يَا إِبْرَاهِيمُ لَئِن لَّمْ تَنتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ وَاهْجُرْنِي مَلِيًّا ﴾(46)[3]وقوله أيضا:﴿ **إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوا إِذًا أَبَدًا**﴾[4](**20**) لقد احتل المضمون الديني مساحة واسعة في رواية "كتاب الماشاء" كما يمكن حضور لغة القرآن كذلك من خلال المفردات الكثيرة التي تواجدت في النص منها : سراجا، مشكاة، الجحيم، النار، الحياة، الموت، الجنة اللوح، القصاص، وكل إليه مآله جاءتكم الرسل بكتب، تكشف جاء أجله.[5]، وهذه الكلمات والمصطلحات عبارة عن مؤشرات للحوار الديني واستحضرها سمير قسيمي في خطابه الروائي وشكلت حضورا فاعلا في المتن الروائي عنده.

كما ذكر "قسيمي" في روايته أسماء الله الحسنى:الله، الفاتح، الملك، الخالق، القدير...، إضافة بعض أسماء الرسل والأنبياء عليهم السلام، نذكر منهم اسم "بن يعقوب" فيعقوب هو ابن إسحاق ابن إبراهيم وهو أحد الأنبياء المذكورين في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**وَوَصَّىٰ بِهَا إِبْرَاهِيمُ بَنِيهِ وَيَعْقُوبُ يَا بَنِيَّ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَىٰ لَكُمُ الدِّينَ فَلَا تَمُوتُنَّ إِلَّا وَأَنتُم مُّسْلِمُونَ** ﴾(**132**) [6].

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 195.

[2] – المصدر نفسه، ص 87.

[3] – سورة مريم، الآية 46.

[4] – سورة الكهف، الآية 20

[5] – ينظر سمير قسيمي، كتاب الماشاء

[6] – سورة البقرة، آية 132.

كما نجد أسماء أخرى للأنبياء منها: عيسى ابن مريم عليه إسلام، وسيدنا سليمان، وإبراهيم وسيدنا زكريا وقد استخدمها بطريقة غير مباشرة جسدت في أسماء بعض الشخصيات التاريخية أمثال «**إبراهيم الملتحي**» و«**إبراهيم باي**» [1].

للقرآن الكريم دور كبير وفعال في المجتمع سواء كحجة على مختلف القضايا أو من خلال توجيه السلوك العام للأفراد، ويقوم الروائي بتوظيفه على مستويات متعددة مما يجعل العقيدة الإسلامية تحتل موقعا مهما في بنية الخطاب السردي، كما تعد الاستخدامات اللغوية والتعبيرية في القرآن الكريم أسمى وأرقى ألوان التعبير الأسلوبي. ونلاحظ أن تداخل النصين الروائي والقرآني قد زاد التشكيل اللغوي من الناحية الجمالية والدلالية على حد السواء، فعملية التفاعل بين النصين القرآني والروائي هي محاولة للتفرد بمستوى معين من الكتابة ويعطي للرواية تميزها.

2-2-2- لغة التاريخ:

في رواية "كتاب الماشاء" اهتم "سمير قسيمي" بتوظيف التاريخ، خصوصا تاريخ الفترة التي استعمرت فيها الجزائر قديما منذ سنة 1808 إلى غاية 1854 وأراد بذلك أن ينقل واقع تلك الفترة، وأن يؤرخ لبعض الحوادث والمعارك الحربية، وبذلك نقرأ التاريخ الاستعماري القديم للجزائر، ولكن ما يهمنا نحن في دراستنا ليس الأحداث والوقائع التاريخية، بل الملفوظات والصيغ التاريخية المستعملة للتعبير عن هذه الأحداث.

أما فيما يتعلق بتجليات اللغة التاريخية في رواية "كتاب الماشاء" فقد استقى "قسيمي" بعض شخصياته من شخصيات تاريخية عاشت في تلك الفترة الزمنية المذكورة أنفا من أمثال (الداي حسين، أحمد باي، الأمير عبد القادر، أحمد بن شتعان، أحمد بوضربة، حمدان بن عثمان خوجة، التلي بلكحل، نابليون، الكونت دي رافيغو، القائد بوتان، سيباستيان...) [2].

وقد تكون اللغة التاريخية متلاحمة مع اللغة السردية إلى حد يصعب إيجاد الحدود الفاصلة بينهما حيث يتداخل عبر هذا الالتحام اللغوي الماضي بالحاضر فيصبح كل منهما صورة للآخر، حيث

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 128.

[2] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء،.

يروي سيباستيان دي لاكروا قائلا: «**في فجرا الرابع والعشرين ماي رأيت أول مرة هذه الأرض وما إن تراءى الساحل للضابط بوتان حتى أعطى أمره للطاقم أن يضلوا يقظين وألا يغامروا بالاقتراب أكثر من اللازم وأمر أن تبقى لوروكان في موقع يسمح لها بالمناورة والانسحاب إذا هاجمتها سفن الداي، مع الأخذ بعين الاعتبار مدى المدافع التركية**»[1] فاللغة التاريخية في هذا المقطع السردي عبارة عن أخبار ومعلومات عن حادثة قدوم السفينة الفرنسية "لوروكان" بقيادة الضابط بوتان للتجسس على الجزائر تمهيدا لاحتلالها في وقت لاحق.

وكذلك ذكر التفاوض الذي جرى بين الداي حسين والضابط ديرافيغو في قوله : «**قدم وفد الداي حسين للتفاوض حول شروط الاستسلام وقد ضم الوفد كاتب الداي حسين ومرافقيه من المور أحمد بوضربة وحسن بن عثمان خوجة، كان يتحدث باسم الخزناجي زاعما أن الداي حسين لم يعد يمثل إلا نفسه**»[2] فقد استحضر الكاتب من خلال هذا المقطع حدث تاريخي مهم تمثل في سقوط مدينة الجزائر وتسليمها لفرنسا.

لقد اهتم "سمير قسيمي" بالمعلومات التاريخية أشد اهتمام من حيث نقلها إلى المتخيل السردي وتوثيقها توثيقا صارما، ومن ذلك حديثه عن اللجنة الإفريقية في قول السارد : «**وهي لجنة أوفدها الملك الفرنسي لويس فيليب إلى الجزائر عام 1833 لتقرير أهداف الحملة الفرنسية**»[3] وهي اللجنة التي مثل سيباستيان دي لاكروا شاهدا أمامها.

كما تضمنت الرواية رسالتين: الأولى رسالة أحمد بن شعبان إلى شيخه مؤرخة في 12 أفريل 1832 حيث جاء فيها ما يلي:« **الأمر تجاوزني والكافر دي رافيغو لا يكف عن مطالبتي بما وعدنا به إذا حمل على العوفية وسلمني شيخها الربيبعة... وكنت قد خوفتك منه منذ قرر أن يجعل قيادة أركانه بجامع كتشاوة، وحين اعترض عليه الأهالي أمر بضربهم بالمدفعية حتى قتل أربعة**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 38– 39.

[2] – المصدر نفسه، ص 44.

[3] – المصدر نفسه، ص 31.

آلاف»[1] ويتضمن ملخص الرسالة تنفيد بن شنعان وعده في الطريق أمام "دي رافيغو" للهجوم على قبيلة العوفية مقابل استرجاع هذا الأخير للمخطوط الذي كان بحوزة الربيعة قائد العوفية.

أما الرسالة الثانية فكانت من قبل "التلي بلكحل" إلى سبياستيان دي كروا مؤرخة في 17 ماي 1844 ببسكرة عبر فيها عن وقوفه إلى جانب الجزائريين وتحمله المخاطر من أجل تبليغ الأمانة (المخطوط) إلى الشريف بلطرش حيث جاء فيها «..**حرصا على مودتك وتعبيرا على احترامي لشخصك بعد أن أبلغني السي الشريف بلحرش فضلا عن الأمير ما تكبدته لحفظ أمانة أولا الله وسعيكم لضاعت، كما أراد الخائن بن شنعان الذي وقفت على دناءته وخسته...**» [2] وهذا لأن سبياستيان دي لا كروا ساهم وبشكل كبير في مساندة الجزائريين والوقوف إلى جانبهم وكذا وثوق الجزائريين فيه. فقد استحضر قسيمي هذه النصوص التاريخية من سياقها الأصلي إلى سياق جديد (تخييلي) مع المحافظة على دلالتها الأصلية.

يسعى الروائي من خلال عمله إلى تمثيل الواقع والتاريخ معا، ولا يمكن لأي إنسان أن يعيش حاضره بعيدا عن ماضيه فهو حاضر يعيشه وتاريخ يحيا به، وهذا ما نلمحه عند قسيمي "عندما استحضر الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري وعبر عنها أحسن تعبير في رواية "كتاب الماشاء".

2-2-3- لغة السياسية :

سمير قسيمي من الروائيين الدين يحبون نقل الواقع المعاش كما هو وبكل ما فيه من مساوئ، حيث استطاع أن يوظف السياسة في روايته "كتاب الماشاء" لأنها تنتمي إلى الواقع الاجتماعي الذي تتحرك فيه الشخصيات السردية والتي تعبر عن صورة منقولة لشخصيات الواقع، فهو يقيم حواراته الروائية مع السياسية، ويمرر ما شاء من أفكار ومواقف متعددة حول ما حدث ويحدث في البلاد، ونجد في الحوار الذي يدور بين بعض شخصياته شيئا من ذلك.

فقد أشار "قسيمي" في روايته إلى هشاشة الحكم في فترة حكم الداي حسين ويتجلى ذلك في قول السارد : «**إلا أن الكاتب وعلى عكس مرافقيه من المور أحمد بوضربة،... كان يتحدث**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاءص 156

[2] – المصدر نفسه، ص 157.

باسم الخزجالي، زاعما أن الداي حسين لم يعد يمثل إلا نفسه وتمادى في وصف ضعف الداي حتى وعد الكونت في لحظة حماسة أو نفاق أنه سيحضر له رأسه» [1] قسيمي يهدف من خلال توظيفه لهذا الحدث السياسي وذكره لشخصية الداي حسين إلى إبراز بعدها السياسي المتمثل في تقريب صورة ضعف بعض الحكام في زمننا الحاضر.ويظهر الواقع السياسي أيضا في هذا الملفوظ التالي : «**شكلت فرقة من الجنود المؤمنين بمبادئي وبدأنا ننفذ خطة من ثمانية بنود، كان بينها : السعي لدى الملك لإبلاغة بالصورة الحقيقة للجزائر بعد الغزو، لاسيما بعد تولي الدوق دي رافيغوا»**[2]

ويتجلى الحوار السياسي أيضا في هذا المصطلح «**كنا قد التقينا أياما بعد مذحبة جامع كتشاوة الشهيرة جاء يومها برفقة وفد من بعض القبائل ليقابلوا حمدان خوجة حتى يكون رسولهم إلى الدوق دي رافيغوا»**[3].

يهدف "قسيمي" من خلال ما ذكرناه من مقاطع إلى محاولة إعادة الماضي في قالب الحاضر، وخاصة ما يقع في البلدان العربية، وبذكره لمذبحة "جامع كتشاوة" ليكشف السياسة التي تعتمد الدول الأجنبية للقضاء على العقيدة الإسلامية، وقد قام بإسقاط هذه الحادثة على ما يحدث من انتهاكات في مساجدنا أهمها ما يحدث في "مسجد القدس" الشريف من طرف الاحتلال الإسرائيلي باعتبار أن المسجد مكان مقدس لدى المسلمين، فهو يمثل هويتهم الإسلامية ومرجعيتهم الدينية التي هي مستهدفة اليوم من طرف الغرب.

ويظهر كذلك الخطاب السياسي في هذا الخطاب الروائي على لسان "حبوب ولد سليمة"الذي تحدث عن القضية الصحراوية في قوله:«**كانت الأجواء مشحونة بين الصحراويين...بعد انتخاب رئيس جديد للجزائر قيل أنه يكن مودة خاصة للملك المغربي...الجميع يشعرون بدنو القضية الصحراوية...فقد كان يظهر لهم أن الرئيس الجديد جاء ليقلب كل شيء أسطورة العسكر الإرهاب الفقر ومع هذا كله قضية الصحراء الغربية...»** [4] قد أدمج الكاتب السياسة في هذا

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 45.

[2] – المصدر نفسه، ص138

[3] – المصدر نفسه، ص 117.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 180.

المقطع وترك الحرية للشخصية السردية التي تمثل موقفه وفكره كي تتحدث بحرية، وجعل من هذه الرواية منبرا لكي يعلي بصوته من خلف هذه الشخصية الوهمية.

وتجلى الحوار السياسي في الرواية أيضا من خلال مجموعة من المصطلحات السياسية المستخدمة منها : سقوط الحكم العثماني، تحرير الجزائر من الاحتلال التركي، التفاوض، مقر القيادة، وزارة الحربية، الأمم المتحدة وغير ذلك.

لقد استثمر الروائي "سمير قسيمي" الحوار السياسي ضمن خطابه الروائي وذلك رغبة منه في نقل الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تعيشه الجزائر والبلدان العربية بصدق وأمانة، لأن معظم البلدان العربية عاشت في الفترة الأخيرة مشاكل سياسية كثيرة، والروائي لم يكن على معزل عن هذه المشاكل فينقل لنا من خلال شخصياته الروائية التي اختارها وسند إليها هذه الوظائف السردية.

2-2-4-اللغة الصوفية :

وجدنا في هذا المنجز أن"سمير قسيمي" قد استعار بعض المصطلحات الصوفية بأشكال متنوعة ليثري لغته السردية، وقبل الغوص في دراسة هذه اللغة الصوفية يجدر بنا الإشارة إلى مفهوم التصوف أو التجربة الصوفية.

«**التصوف في معناه يتنازعه معنيان الأول حقيقي وهو الموت والآخر مجازي وهو موت النفس بفطامها عن الأهواء وفضول الرغبات بغية استخلاصها لله عز وجل، فاقترن هذا المذهب بمجاهدة النفس وتصفيتها من ضرائب الدنيا بالزهد والتواضع لله والإقبال عليه دون سواه**»[1]، ويكون توظيف التصوف في النص الروائي من خلال توظيف المصطلحات الصوفية أو إحدى الشخصيات التي تمثل هذه النزعة الدينية تصريحا أو مجازا، ويدخل في تشكيل لغته بدءا من لفظة الكتابة.

و«**الخطاب الصوفي، هو خطاب مغرق في الرمز والتجريد، إذ يصدر عن ذات تعيش حالة وجد وانفعال قوي في لحظة اتصال بالغيب وبالمطلق وهي حالة خاصة بالمتصوفة، مما دفعهم إلى**

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جامعة آل البيت، الأردن، ط 1، 2008، ص 10.

محاولة إيجاد لغة خاصة بهم تتسع لكلامهم وتعبر عما يقولون" [1]، والخطاب الروائي يستدعي من الخطاب الصوفي بالأخذ من ثقافته الصوفية، مرجعيته ومرتكزاته ومقوماته وشعرية خطابه العجائبي، وهذا ما يميزه عن الخطابات الأخرى، إذ يعمل الصوفي على تحميل اللغة أكثر مما تتحمل ألفاظها من معاني عربية، ينهل منها الراوي ما يخدم روايته باعتبارها تقنيات تساعد في تشكيل اللغة الروائية ضمن أفق التجلي الصوفي كحضور المصطلحات والشخصيات الصوفية بمفاهيمها وأبعادها.

والمتأمل في رواية "كتاب الماشاء" يستنشق بجلاء الحضور المكثف لهذا الخطاب بمجموعة من المصطلحات والمسميات الصوفية التي فتأت تنفك عن البناء الفني للرواية، حيث استقى منها الرموز والصور التي ساهمت في التعبير عن أبعاد تجربته بشى جوانبها النفسية والروحية حيث استفاد "قسيمي" من مصطلحات التصوف مستفيدا من إيحاءاتها الغامضة ورمزيتها المكثفة وبعدها الروحي ومن هذه المصطلحات نجد "البوح" وتجلب في النص في قوله : «**تأذن له المشيئة بالبوح**» [2] وهو الإفصاح والبوح بكل الأسرار المكتومة لكن "خلفون بن مدا" لم يبيح بالسر الذي كاشفه به الصاحب حتى تأذن له المشيئة.

بالإضافة إلى عبارة : «**ولكن السر كشف**»[3] فالسر والكشف أو المكاشفة من المصطلحات الصوفية ونعني بها إظهار الشيء أو السر عما يواريه ويعطيه«**فالكشف هو كشف عنه الحجاب أي حجاب الظلمة، فرأي الحقائق فهي مكاشفة لا بعين البصر ولكن بعين البصيرة**»[4]ومصطلح الكشف تجلى في عدة مقاطع مثل «**كشف سري**»[5] و «**كانت المسكينة تحاول أن تكاشفني بماضيها**»[6] وأيضا في قوله :« **لو لم يتكشف لي إرثي الحقيقي**» [7] وهذا يعني مكاشفات القلوب بالاتصال.

---

[1] – آسية متلق، التجريب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، أبعاد وتجليات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، المجلد 04، العدد، مارس 2017، رمد 1717/ 2170، ص 147.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 05.

[3] – ، المصدر نفسه، ص 05.

[4] – المصدر نفسه، ص74

[5] – المصدر نفسه ، ص 73.

[6] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 74.

[7] – المصدر نفسه، ص 175.

نجد كذلك كلمة "الحلول" الذي يعد أعلى مرتبة ودرجة يتوصل إليها المتفوق عند ما تدرك المعارف الربانية فيعرفه محمد كعوان بأنه: «**اتحاد الذات الإنسانية بالذات الإلهية خيالا فقط والحلول عند الصوفية هو الحلول للمعارف الربانية في قلب الصوفي الواصل**» [1].

وقد عالج قسيمي موضوع الحلول في راوية "كتاب الماشاء" ويتجلى ذلك في قول السارد : «**كلحظة جلول إلهية تتقمصنا فيها الحكمة حتى يذوب الجسد في رحابها ويصير دون أن تقرر مجرد إناء تفيض منه روحانا**»[2].

كما سرد لنا قسيمي على لسان حبوب ولد سليمة الطقوس التي بها تقوم طائفة "عباد النوي" في كل سنة مرتين يحيون فيها روح نبيهم الأسطوري "الوافد بن عباد" الذي يعتقدون بأنها تحل في روح كل من يحمل اسمه بعد كل خميس سنة ويتجلى ذلك في قوله : «**يتحدثون في نغم واحد بحديث واحد، وكأنهم يسترجعون نصا حفظوه" هو المقدس لروحه، المباركة روحه جلال الذكر الموصوف بغير صفى، المعطي بغير حساب، المعطي ليوم الحساب خارق الأين والمثن، تقدس في الجهر والسر بغير حديث فك الله أسره وبعثه فينا**"»[3] نلاحظ من خلال الألفاظ المستعملة مثل (المقدس، خليل، الموصوف، خارق، المعطي، الجهر، السر، بعث، أسر...) أنه غلب عليها الطابع الصوفي، من خلال هذا المقطع يظهر أن هذه الطائفة تنتظر حلول تلك الروح المقدسة فيهم.

كما وظف قسيمي مصطلح الوجد الذي يمثل إحدى الدرجات العليا للحب «**فهو يصادق القلب من الأحوال المقيمة له عن شهوده إذ يغيب المحب عن حس المحسوسات في حضرة محبوبه** » [4].

ويتجلى الوجد من خلال ما جاء من المصطلحات في قصيدة المبعثية «**آت من الأرض كأشجار الصنوبر...يعشق الأرض وتعشقه السماء...يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون... ينتظر اللحظة كي يأتي... كي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حملته قرونا، امرأة لا يحرثها**

[1] – محمد كعوان التأويل وخطاب الرمز في خطاب الشعر الصوفي المغربي المعاصر.دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص192

[2] – ، المصدر نفسه، ص 41.

[3] – المصدر نفسه، ص 185.

[4] – محمد عصران، التأويل وخطاب الرمز، ص 197.

القادم من خلق السر»[1]فالألفاظ في هذه المقطوعة (تعشقه، يعشق، زرعوه، اللحظة...) توحي إلى الوجد وهو نوع من الحب السامي الطاهر المقدس وهذا ما حدث مع "نوي" و"قدور" بعدما كانت مومس، ولكن بعد تعرفها على "قدور" نشأ بينهما هذا النوع من الحب، ويتجلى ذلك في قول قدور «**لم يعد الجنس أكثر من لحظة روحية يتوحد فيها جسدانا كان الأمر أبعد ما يكون عن الرغبة والشهوة، كان مقدما كالخشوع كلحظة حلول إلهية، تتقمصنا فيها الحكمة حتى يذوب الجسد في رحابها، ويصير دون أن نقرر مجرد إناء تفيض منه روحيا**» [2] من خلال هذا المقطع يتجلى الحب الصوفي الذي نشأ بينهما.

كما نجد عدة كلمات منها "الليل والنهار" "الحب والحوف" "الظلمة والنور" "العقاب" "الفناء" "الفقر" "اللوح" وتجلى في الرواية في المقاطع التالية : "وقد ألفت الظلمة المقل" [3] وأيضا "خلق الله الحرب والخوف ثم خلق الظلمة والنور" [4] وكل هذه المصطلحات ذات دلالات صوفية استعملها "قسيمي" ليروى لغته السردية ويزيد من شعريتها وتميزها.

كما وظف الكاتب أدب الدعاء والذي يعني «**عند الصوفية الاستعانة والاستغاثة وطلب من الله، كما أنه بمعنى السؤال يكشف الضر واستجلاب النفع**»[5] ويتجلى في الرواية في هذا القول:«**وكل واحد يدعو لصاحبه إذا قبله "جعله الله فيك" فيدعو له صاحبه بدوره "بعثه الله فيك"**»[6]وهو دعاء موجه للناس، وهنا في الرواية كل واحد من أفراد طائفة "عباد النوي" يدعو لصاحبه أن يجعل الله فيه روح نبيهم المنتظر. والدعاء دلاله على فكرة الحلول التي تجلت كثيرا في رواية "كتاب الماشاء" وهذا يعني أن "قسيمي" قد وجد في فكرة الحلول ضالته، فقدم لنا أسطورة البعث والتكوين التي بعث من خلالها شخصياته الأسطورية "هلابيل" "خلقون بن مدا" "الوافد بن عباد" الذي يعد آخر أغلفة معلمه "هلابيل" والذي يبعث روحه بعد كل خمسين سنة.

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 186.

[2] – المصدر نفسه ، ص 71.

[3] – المصدر نفسه، ص 205.

[4] – المصدر نفسه، ص 176.

4– أيمن حمدي، قاموس مصطلحات الصوفية، ص 138.

– سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص178.[6]

لقد جاء الخطاب الصوفي المستدعي داخل الرواية مثقلا بالمعاني، فلكل كلمة دلالات خاصة بها ولغته مكثفة المعنى، وهو انفتاح على الغريب والطريف والمدهش والعجيب والمخالف للعادة لما يطرحه من إشارات ورموز تتجاوز فهم المتلقي إلى مجال التأويل مدركا مقاصد كلام رجال الصوفية. وهكذا ساهم المتخيل الصوفي في إثراء لغة الرواية باعتماد الكاتب على المصطلحات الصوفية ودلالاتها والتأثر بالموروث الصوفي.

2-2-5- **لغة الشعر** :

إن اللغة في رواية "كتاب الماشاء" منزاحة عن المألوف مشكلة بذلك غنائية الخطاب، حيث اتشتركت مع الشعر وبذلك كانت لغتها جميلة مثقلة بالصور الشعرية، فالنثر يميل إلى اللغة التي تتحدث عن حياة الناس اليومية، لكن "قسيمي" أراد أن يخرج عن نظام هذه اللغة وترقية لغته عبر لغة الشعر، لأنه في بداية مشواره الأدبي كان شاعرا، لكنه لجأ إلى كتابة الرواية، ورغم تركه للشعر إلا أننا نلمح توظيف بعض الأشعار في روايته وتجلت في قوله:

قدست يا هذا الذي في خاطري أ فلا تعود إلى فقير كافر

فلقد سألت الله فيك مشفعا أن تبقى ما يبقى الهوى في خاطري

فالناس قد حنوا إليك وقبلهم حنت خلائق لا يعدها ناظري

فإلام بينك والفؤاد متيم وعلام رفضك للقريب الناصر[1]

هذه الأبيات من قصيدة "المبعثية" التي كان ينشدها أفراد طائفة "عباد النوي" والملاحظ هنا أن هذه الأبيات لا تحرك فينا شيئا، لانعدام التشويق والجمالية.

ونجد أيضا بعض الأبيات الشعرية الأخرى تمثلت في قول الوافدين وجاء ذلك على لسان حبوب ولد سليمة :

هلابيل هلابيل أبونا أنت من قبل

[1]-سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 177

فلا قابيل أو هابيل أعطي قبلك العقل

فك الأسر ألله فك الأسر يا رب

وأعطي روحه جسدا كما أعطيتها الوافد[1]

لقد أورد الكاتب هذه الأفكار للتعبير ضمنيا عن اعتقاد هذه الطائفة بوجود نبي مجهول همشه التاريخ وهو الوافد بين عباد آخر أغلفه أبيهم "هلابيل" حين كانت تقوم هذه الأخيرة بقتل كل مناوئ لها حرقا ظنا منهم أنهم لا يرتكبون أي جريمة، بل هي طريقة أمر بها الله لتطهر أرواح خصومهم والكافرين بعقيدتهم حتى يحطوا على الخلاص ويتجلى ذلك من خلال قانون الطائفة الذي ذكره "حبقون المعلم" في ألواح خلقون بن مدا:

«ظهوره هي النار

ظهوره على الآثمين الجاهلين الكافرين بالحق

طهورة بصراخهم

بعذابهم

طهورة لروحهم حتى تتلقفها السماء وتصبغها بالنور أبناء الحق في السماء عبيده في الأرض

عندما ينفذ القانون المكتوب

في اليوم الذي قدره الحق

ستظل المبادئ المنقوشة على صدري منقوشة على لساني

ولسوف يعلق الحق بلساني دائما

عن وجوده وكرمه وعن آثام الإنسان

[1]-المصدر نفسه، ص 185

حتى تنتهي ذنوبهم بموتهم

أو بطهارة النار »[1]

لقد استثمر "قسيمي" قوة الشعر وجماليته في رواية "كتاب الماشاء" من خلال هذه الأبيات الشعرية وقد كان ينتقل بحرية تامة وبسلاسة من النثر إلى الشعر ومن الشعر إلى النثر دون أن يؤثر ذلك على البناء الروائي وقد أسهم الشعر بدخوله إلى الرواية في خلق التعدد اللغوي في النص الروائي، وتم بذلك تحطيم الحواجز الوهمية الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

2-2-6- اللغة العامية :

وفي رواية "كتاب الماشاء" لقسيمي على الرغم من اختياره للغة العربية الفصحى، إلا أن الرواية اقتربت في مواقع عديدة من اللهجة العامية بحكم ارتباطها الوثيق ب «**اللهجات وبمختلف لغات الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع حتى تلك التي لا يعترف بها على المستوى الرسمي**»[2].

ومن أمثلة العامية التي تخللت الرواية والتي تتواجد في بعض مقاطع السرد وذلك في قوله: «**والله لولا الملامة لطلقتك وألقيت بهذا اللقيط من البالكون**» [3]نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الروائي لم يوظف اللغة العامية اعتباطا بل من أجل إبراز نظرة الرجل للمرأة فهو ينتقدها ويلومها وكأنها هي من أنجبت لوحدها وعليها تحمل مسؤولية تربية أبنائها.

كما نلاحظ في هذا المقطع أن كلمة "بالكون" هي كلمة فرنسية والتي تعني باللغة العربية الفصحى "الشرفة" أما العبارات الفرنسية والملفوظة باللغة العربية فقد كان لها حظا وافرا في الرواية منها أسما، الشخصيات الفرنسية مثل (سيباستيان دي لاكروا، ميشال دوبري، جيل مانسيرون، نابوليون، بوتان، دي بورمون...)، وكذلك أسماء بعض الأماكن مثل:"جامعة إكس، بروفانس، باريس، إيسوني،

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص219

[2] – حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 79.

[3] سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص63

باتاكلان،أشارد، مرسيليا، طولون...) بالإضافة إلى"سفينة لوروكان وغيرها من الكلمات الفرنسية.أما الكلمة أو العبارة الوحيدة التي وردت مكتوبة باللغة الفرنسية هي: «**فرنسا VITELL**» [1].

كما نجد أن الروائي على إطلاع بثقافة مجتمع الصحراء الغربية من خلال توظيف كلمات باللهجة الحسينية الصحراوية ويتجلى ذلك في قوله: «**أشحالكم... ياك الخير... ياك لا باس** »[2]

إن العامية في رواية "كتاب الماشاء" لا تحضر كقضية فكرية تطرح إشكالية العامي والفصيح في الرواية على غرار ما نقرأ في بعض الأعمال الروائية العربية، وإنما تحضر كفضاء لغوي مرن قابل للتقاطع مع الآخر (الفصحى) وإن كان لهذا الأخير قداسته التي قد تخترق.استخدام المفردات العامية في الحوار الروائي يسهم في تشكيل لغته وتشكيل أهم بنياته خصوصا إذا كان ذلك يؤدي إلى نقل الواقع بدقة.

2-2-7 اللغة الأسطورية:

عمد "سمير قسيمي" إلى توظيف اللغة الأسطورية في روايته لإثراء عمله لغويا وفنيا وجماليا، فزادته رونقا وجاءت مؤدية لغرض المؤلف. ونجد اللغة الأسطورية في الرواية بدءا من العنوان **"كتاب الماشاء –هلابيل – الفسخة الأخيرة"** فهو المفتاح الرئيسي للنص وأول رسالة يتلقاها القارئ قبل سبر أغوار النص، فالمقصود بكلمة "الماشاء" في الرواية اسم من أسماء الله الحسنى، لكن المعروف والمتداول في الكتب السماوية أن لله تسعة وتسعون اسما لكن "قسيمي" خرق هذه القاعدة وابتكر اسما أسطوريا لله سبحانه وتعالى وجاء في حوار "خلقون بن مدا"مع الوافد بن عباد:«**ما شاء لنا الحق أن يكتب قلت:وما يكون؟ قال:لم أحظ باسمه ولكن السر تكشف، فنظرت وإذا باسمه منقوش في صدرك منذ الأزل وما هي إلا أيام حتى أنزل الحق اسمه على خاطري، وحين أخبرت الصاحب أنه "الماشاء" انفرجت سريرته وقال هو ذاك**» [3]، يغلب على هذا المقطع الطابع الأسطوري أو اللغة الأسطورية لأن الكلمات جاءت محملة بالألقاب والنعوت الأسطورية.

[1] – المصدر نفسه، ص 121.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 182.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 05.

أما "هلابيل" جاء في الرواية على أنه الابن غير الشرعي لآدم وحواء وهو ابن الخطيئة، وقد مزج "قسيمي" في هذا الاسم بين اسمين هما : "قابيل" و "هابيل"«**هلاييل ابن أدم أحد أبناء البشرية أدم عليه السلام، لم يذكر التاريخ شيئا عنه ولا عن ذريته... جعله أبوه أدم في رحم أمه حواء، لم يكن كإخوته اللاحقين في شتى غير النسب ولد بين السماء والأرض حين ترك أبواه أعمالا لأمر السماء... قيل إنه بعد المقلة نكح الأنثى الفائض ومنها نسله**»[1]

نلاحظ أن أهم ما يميز اللغة الأسطورية «**أنها على مستوى عال من الرموز والأداءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطورية كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس**»[2]

مما سبق يمكن القول أن عنوان الرواية يحمل بعض الغموض يستدعي القارئ ببعض من التركيز والفطنة والذكاء حتى يفهم ما يريد الكاتب إيصاله له من خلال هذه الرواية. ونجد الروائي قد استحضر بعض الشخصيات الأسطورية التي صنعها من وحي خياله وتتمثل في "الوافدين عباد" وتلاميذه (أكيلا، زمردك وخلقون بن مدا) حيث قام خلقون بتدوين السيرة الذاتية لأستاذه في تلك الألواح الأسطورية، ودون عليها أيضا مقتطفات من كتاب أحاديث الوفد بن عباد، حيث تطرق فيه إلى «**سفر البداية أو حديث التيه**»[3] وهي عبارة عن رحلة أسطورية استوحاها "قسيمي" من وحي خياله فسردها لنا على لسان خلقون بن مدا وذلك بقوله : «**كنا ثلاثتنا رابعنا الضياع شدنا التيبه إلى ربعه فرأينا رملا لا ينتهي، وظمأ شق الشفاه وبقينا نسير لعلنا نلقي ركبنا أو تلقانا رواحلنا وقد هجت بما عليها من ماء ومتاع ومازلنا نأمل ونسير حتى انقطع الرجاء فسقطنا صرعى**» [4].

فالوافد بن عباد شخصية عجيبة وغريبة جعلتها الطائفة التي يترأسها الشيخ عباد النوي وبأنه سيبعث يوما ما وذلك حسب ما ورد في كتاب خلقون بن مدا الذي يرى في صاحبه بأنه الوافد «**لم يكن إلا غلافا لروح معلمه الذي يدعوه بالصاحب، وهو آخر أغلقته المتعددة منذ آدم عليه**

[1] – المصدر نفسه، ص 126.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية العربية في مصر، 1914 – 1988، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1991، ص 212.

[3] ص 203

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 203.

السلام وحسب ذات الزعم فإن الصاحب لا يبعث إلا في جسد من جسد من درية هلابيل بن أدم » [1]، والصاحب هنا يقصد به تلك الشخصية الأسطورية هلاييل.

ونلاحظ من خلال هذه المقاطع أن الراوي قد أنصب اهتمامه بأبطاله فخلع عليهم قوى ترفعهم إلى درجة الأبطال الأسطوريين ويتجلى ذلك من خلال اللغة المستعملة التي تختلف عن منطق اللغة العادية فهي لغة يغلب عليها الطابع الرمزي والإيحائي «**لغة تتغير بواسطتها الخبرات الحميمة والمشاعر والأفكار والمنطق بألسنة هذه اللغة يختلف عن المنطق المعروف الذي يخضع له الكلام اليومي، فهي تخضع لمنطق خاص لا يعتبر الزمان والمكان مقولته الأساسيتين، بل الترابط والشدة إنها اللغة الجامعة الوحيدة التي استطاع الجنس البشري أن يبلورها ويجعلها واحدة بالنسبة لكل الحضارات وعلى مر التاريخ، ولهذه اللغة إذ أجاز القول قواعدها ونحوها الخاص بها، فينبغي أن نفهمها إذا كنا نتوخى فهم معنى الأساطير والأحلام وحكايات الجنيات**» [2]

ونجد "قسيمي" في عمله هذا قد غبر عن تجليات التوظيف الأسطوري، حيث شغل الجو الأسطوري في هذه الرواية حيزا هاما، وقد جعلها الروائي تتقاطع مع البنية الحكائية للقصص القرآني الذي يعد مصدر مليئا بالأساطير والحكايات الأسطورية المتسمة بصيغة أدبية، ويتجلى ذلك من خلال قول الوافد بن عباد «**يا أبناء هلاييل إنما أنا منكم مفرد بجسد بعثت فيه لكم لئلا تختلفوا، فانظروا وجها سي بخره الدود بعد حين، فإن نسبتموه فلا تجزعوا، فكل راجل بغير دابة وكل إليه ماله تم احفظوا ما لقنتكم وأورثوه ذريتهم حتى إذا جاء يوم القصف (...) وقد جاءتكم الرسل بكتب من السدرة، حرفتم جلها لتتبعوا في شرعه الحق ما لم يشرعه هو حتى جاءتكم آخرهم بوعد حبيبه (...) فجلده تموه... وقلتم بعدها هذا شرعه وهذا شرعنا، حتى بعث في جسدي هذا الذي سيفنى بعد حين (...) فما أنا إلا كاشف الموجود، فانظروا على أي درب ستمشون... وأرى بعضكم يقول الوافد آخر الرسل ومنتهى الأنبياء...فيا أبناء هلاييل لم تزل الدنيا بخير حتى يأتي هؤلاء ممن تكشف لي لاحقهم وإني برئ منهم فاشهدوا**»[3].

[1] – المصدر نفسه، ص 195.

[2] – إيريك فروم، اللغة المنسية، تر حسن قيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص ص 12- 13.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 197.

بعد تأملنا لهذا المقطع تظهر لنا ملامح اللغة الأسطورية من خلال اعتماد الكاتب على التلميح إلى قضية سيدنا عيسى عليه السلام الذي سيبعث روحه من جديد، والوافد هنا هو النبي المنتظر الذي سيبعث يوما حيث وضعوا له صلاة غير صلاتنا وطقوسا غريبة يمارسونها من أجل إعادة تشكيل روحه.

قد اعتمد "سمير قسيمي" على اللغة الأسطورية في عمله هذا وذلك لما جاء فيه من إشارات فلسفية متعلقة بالوجود الإنساني وبالحياة يصوغها بمفردات تعرفها ولكنها تبدو غير مألوفة.

لقد تخللت إلى ورواية "كتاب الماشاء" نصوصا مختلفة أدت بحضورها إلى تشكيل لغة النص السردي فيعدو نصا جديدا مركبا منها، ولا يستطيع الاستغناء عنها، لأنها أصبحت جزءا منه لحظة الكتابة وهي تسهم بالتالي في إغناء النص واستمراريته وجعله قائلا للحوار مع غير من النصوص الأخرى السابقة عليه أو الموازنة له، وهذا ما يقصد به التعدد اللغوي في النص الواحد.

تنوعت التشكيلات اللغوية في بنية رواية "كتاب الماشاء" لتظهر لغة ممتزجة بدلالات رمزية يعكسها النوع اللغوي الذي تزخر به الرواية، مما يمنحها امكانيات قرائية متعددة تنقل الخطاب الروائي من معيارية النثر إلى انزياحية الشعر، وتجعل المتلقي متواصلا وراغبا في لذة الاكتشاف كما تعكس غموض الكاتب حول ما جرى في الجزائر خلال مرحلة الاستعمار الفرنسي ومرحلة الأزمة في التسعينات.

لقد تمكن "قسيمي" أن "يخط لنفسه خصوصية إبداعية تنهل من استثمار للقدرات التعبيرية في اللغة العربية القائمة على محاولة اختراق المألوف ونبد المعتاد للوصول إلى بنية لغوية تؤسس لعلاقات اسنادية تقوم على المشاكلة والمقابلة، وعلى الاتفاق والمفارقة لكي تستطيع أن تقرب من هذا الواقع المتردي العاكسة لتجربة حياتية قائمة في بنية لغوية فنية توصل إلى المتعة والجمال إنها بنية تنبد المألوف والمعتاد لترسم شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة والمتقابلة والمتعارضة لتقترب من المفارقة التي تؤسس لخطاب جمالي قائم على التشكيل في إطار طرائق التعبير المماثلة والمفارقة"[1].

[1] – محمد نحريش، في الروياة والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007، ص 138.

إن هذه الوقفة القصيرة مع هذه الرواية ما هي إلا إشارة تومئ إلى أن كثيرا من الأعمال الأدبية تتماوج وتتلاقى في التشكيلات اللغوية والمستويات الكلامية المختلفة، كعلامة تؤشر إلى انفتاح الرؤية عند الروائي وهي في المقابل دعوة إلى قارئ متعدد المعارف منفتح الرؤية كذلك.

وما أشرنا إليه من تشكيلات لغوية ليست بالضرورة الوحيدة المتوافرة فيها إذ هناك أشكال أخرى لم نشر إليها لأن المقام لا يتسع لإماطة اللثام عنها جميعا، ثم إن رواية "كتاب الماشاء" ما هي إلا نموذجا لروايات كثيرة كرست التعدد اللغوي في مضمونها.

الفصل الثالث: تشكيل الزمن والمكان الروائي

1- تشكيل الزمن

1-1- مفهوم الزمن وأهميته

1-2- أنواع الزمن في الرواية

1-3- المفارقات الزمنية

1-4- الإيقاع الزمني (الديمومة):

2-تشكيل المكان في رواية كتاب الماشاء هلابيل

2-1- ماهية المكان وأهميته:

2-2- أنواع الأمكنة وبنيته.

2-3- علاقة المكان بالمكونات السردية

- علاقة المكان بالزمان.

- علاقة المكان بالشخصيات.

-علاقة المكان بالشخصية.

1- تشكيل الزمن

1-1- مفهوم الزمن وأهميته:

1-1-1-مفهوم الزمن:

إن الزمن«**خيط وهمي مسيطر على كل التصورات و الأنشطة و الأفكار، فإذا كان لكل هيئة من العلماء مفهومها الخاص للزمن ،فإن علماء النحو العربي حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث و الفعل و الحركة لاحظوا أن للزمن ثلاثة امتدادات كبرى:الماضي الذي يؤدي إلى الحاضر الذي يتصل بالمستقبل،والحاضر هو فترة انتقالية بين الماضي و المستقبل وقد ربط العلماء النظام الزمني بالحيز،فلا يوجد أي شيء يحتل حيزا إلا وهو موجود في وضع زمني**»[4]

فالزمن هو فترات انتقالية بين الماضي و الحاضر و المستقبل و له علاقة بالحيز.

و«**الزمن هو ذلك الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى،بل حيثما استقرت بنا النوى بل حيثما تكون و تحت أي شكل وغير أي حال نلبسها، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه: هو إثبات لهذا الوجود أولا،ثم فهو رويدا رويدا بالإبلاء آخر، فالوجود هو الزمن يخامرنا ليلا ونهارا مقاما وتضاعفا و صبا و شيخوخة،دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات**»[1] فالزمن هو تسجيل لكل المراحل الحياتية البشرية وكل ما يتعلق بها.

و يعرفه أبو البقاء بأنه«**امتداد موهوم غير قار الذات، متصل الأجزاء، فيكون كل آن مفروض في الامتداد الزماني نهاية وبداية لكل من الطرفين قائمة بهما،وهو من أقسام الأعراض و ليس الشخص فهو قار و الحال منه قار، وهو ليس معنيا تحصل فيه الموجودات بل كل شيء وجد وبقي أو عدم و امتد عدمه أو تحرك جزئيات حركاته أو سكن و امتد سكونه،وحصل واحد من الامتداد هو الزمان**»[2]فالزمان عند أبو البقاء هو امتداد لكل شيء .

ج-الزمن الروائي

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 202،203

2- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،عمان، ط1، 2004، ص49

الزمن عنصر أساسي في بناء الرواية إذ لا يمكن أن نتصور حيزا تخيليا كان أم واقعيا خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو مكتوبا دون نظام زمني، فالزمن«**هو مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس ،يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي الظاهر،فهو وعي خفي لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة، وبالتالي فهو من العناصر المهمة التي يقوم عليها القص بشكل عام، وفي الرواية بشكل خاص، وهو تجسيد في الرواية بواسطة سرد الحوادث**»[1] فالزمن في الرواية لا يظهر إلا من خلال الاستعمالات الحكائية للزمن، فهو ليس زمنا واقعيا حقيقيا، إنما يتوفر فقط على وترية زمنية، ويكون السرد الحكائي خادما للزمن من خلال سرد الحوادث، كما يمثل الزمن العمود الفقري الذي تشيد به الرواية. تتأسس النصوص الروائية الحديثة على فعل التلاعب الزمني مما تجعله أكثر تعقيدا وإشكالية من خلال كسر النمطية المعتادة، وإقامة قضاء معقد ومتداخل«**وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي في بعض تكويناته فنونا أخرى كالموسيقى مثلا، ويخضع لمقاييس مختلفة مثل الإيقاع و دراسة السرعة،فالرواية في جانبها المكاني شبيهة بالفنون التشكيلية ،إذا إن المساحة التي تجري فيها الأحداث التي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، بالإضافة إلى المسافة التي تفصل القارئ، وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي**»[2]وباعتبار أن الرواية سرد لأحداث تتحرك بفضل الزمن، نجد فوستر قد يعطي أهمية عظيمة للزمن و ذلك بقوله:«**لا يمكن كتابة الرواية من دون زمنية**»[3] فيصرح فوستر على استحالة وجود رواية دون زمن. ومن جهة أخرى نجده "هنري جيمس" قد ألح أكثر من مرة على أن:«**الزمن بوجوهه المختلفة، يعد عامل تكثيف رئيسي في تقنية الرواية**»[4]ويعني هنري؛ يوجد للزمن أقسامه وفروعه المتمثلة في (الماضي والحاضر والمستقبل).

---

[1] –إدريس بودبية، البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة ميسوري،ط1، 2000، ص98.

[2] –سيزا قاسم، بناء الرواية، 74ص

[3] –فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان–دراسة في الزمن السردي،دار مبحث للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 14

[4] –أ.أمندلار، الزمن والرواية، تر بكر عباس، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1997، ص25.

وفي نفس المنحى نجد "جيرار جنيت" يوافق "تودوروف" في الرأي ولكن يوضح ذلك بصورة أكثر تفصيلية فيستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي ، وفي النظر في تمييز بين المبني الحكائي والمتن الحكائي، فنجد فيه الأحداث نفسها، ولكن يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا[21]

ومن جهة أخرى نجد أن النفاد العرب قد تطرقوا إلى مفهوم الزمن حيث لم يبعدوا كثيرا عن المفاهيم والتصورات الغربية، حيث نجد سعيد يقطين قد أورد في كتابه"تحليل الخطاب الروائي"، مفهوما للزمن ثم أشار إلى أقسامه الثلاث و هي: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن المادة الحكائية فرأى بأنه « **يظهر لنا من القصة في زمن المادة الحكائية وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية إنها تجري في زمن، سواء كان مسجلا أو غير مسجل، كرونولوجيا أو تاريخيا، وتقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميزا وخاصا، ودور الكاتب في عملية تخطيم الزمن أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا، أما زمن النص فيبدو لنا مرتبطا بزمن القراءة»**[2]

فالتقسيمات التي قدمها سعيد يقطين تختلف عن تلك التي أشار إليها"جيرار جينيت"و "توما سفسكي" وذلك بإضافة الزمن والنص، وفي نفس السياق نجد"سيزا قاسم" تنطلق في دراستها لبناء الزمن الروائي، من نظرية"جيرار جينيت" حول الترتيب الزمني ومفارقته على خط السرد في النص وفي معالجتها لمفهوم الزمن الروائي أشارت إليه أنه ينقسم إلى نوعين :«**زمن نفسي أو داخلي، والثاني زمن طبيعي أو خارجي، فيعرف الأول أنه يمثل الخيوط التي تنسج منها لجمة النص، أما الثاني فتراه يمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية**»[3]

أما مها حسين القصراوي نجدها قد أسهبت في حديثها عن الزمن، فجعلته موضوعا لدراستها في كتابها"الزمن في الرواية العربية" فرأت بأن:«**الزمن الروائي ليس بزمن واقعي حقيقي، إنما هو زمن تكثيف وقت وحذف، وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي**

- ينظر، المرجع نفسه، 48- 51[1]

2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 89

- سيزا قاسم، بناء الرواية، 76[3]

الموضوعي، إنه زمن مرن يتحرر في الروائي من قيوده فهو الخالق لزمنه الروائي المشكل لكل بنية روائية، لذلك يعالج زمن الحدث الروائي أحيانا، إما بتطويل شديد أو بقفز سريع أو بتخليص حسب معطيات النص»[1]

نتوصل من خلال المفهوم الذي قدمته مها حسن، بأن الزمن في الرواية لا يخضع للترتيب المنطقي للأحداث، و إنما يتجاوز الروائي ذلك التسلسل و يخترق تتابع الزمن ليخلق لنا أزمنة متداخلة ومتشابكة تشابكا عجيبا.

1-1-2- أهمية الزمن الروائي :

يعدّ الزمن عنصر مهما من عناصر النص السردي لأنه الرابط الحقيقي للأحداث و«**محور البنية الروائية وجوهر تشكلها**»[2]حيث لعب دورا أساسيا في بناء الرواية «**فلا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا، خارج الزمن كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما، دون نظام زمني**»[3] إذ أن العلاقة الوطيدة بين الزمن والرواية أفضت إلى القول بأن الرواية هي "**الزمن ذاته**"[4] حيث شكل الزمن أحد الركائز الأساسية التي تسهم في تشييد معمار النص فنيا وجماليا. فوجود الزمن ضروري في السرد؛ أي لا وجود للسرد بدون زمن «**فمن المعتذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإن جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد. فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس هو الذي يوجد في الزمن**»[5]؛ وهذا معناه أنه لا وجود لسرد بدون زمن حتى وإن جاز لنا أن نقول أنّ الزمن يمكن أن يوجد بدون سرد. فالزمن

---

[1] -مها حسن، الزمن في الرواية العربية،ص 39

[2] – المصدر نفسه، ص30.

[3] – إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 48 -49.

[4] – عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس 1988، ص20.

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص117.

يحتل مكانة هامة في العمل الروائي فهو أكبر من أن يكون «**مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها البعض ويؤسس العلاقات الشخصية بعضها البعض**»[1].

فللزمن إذن أهمية كبيرة نظرا لموقعه داخل البني الأدبية خاصة السردية منها، حيث يعد أحد مكونات السرد ومحور الرواية وعمودها الفقري الذي يشيد أجزائها و«**قلبها النابض بدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركتها**»[2].

فكل حدث داخل النص مرتبط بزمن معين، فالزمن هو الإيقاع النابض في الرواية بما له من «**حركة وانسياب وسرعة وبطئ فالسرد زمن، والوصف زمن –في بعض حالاته– والحوار زمن، وتشكيل الشخصية يتم عبر الزمن وبالتالي يمكننا القول أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها أو خارجها يتم عبر الزمن**»[3].

يحدّد الزمن طبيعة الرواية وشكلها، فهو الهيكل الذي تتركز عليه ويدخل في عمق تقنياتها، وعليه تترتب عناصر التشويق والتتابع واختيار الأحداث؛ وهذا يعني أنه لا وجود لسرد بدون زمن حتى وإن جاز لنا أن نقول إن الزمن يمكن أن يوجد بدون سرد، فللزمن أهمية كبيرة تتمثل في كوننا نستطيع إغفال ذكر مكان الحكاية إلاّ **أنّه** «**يستحيل علينا ألا نحدّد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد. لأنّ علينا روايتها إمّا بزمن الحاضر وإمّا الماضي وإمّا المستقبل، وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه**»[4] فهذه الأهمية تجعل التعرض لأي عمل سردي دون الوقوف على تقنية الزمن أمرا صعبا، فالزمن الروائي يحدّد إلى درجة كبيرة طبيعة الرواية وشكلها فهو أحد المكونات الحكائية التي تشكل الخطاب الروائي ليمنحه طابع الصدق والحركية، فهو ضروري في عملية السرد ولا يمكننا تصور حدث دون أن يقع في زمن معين.

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص203.

[2] – إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، د.ط، الجزائر، 2004، ص98.

[3] – محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الواقعية في الرواية العربية داخل الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994، ص94.

[4] – زيتوني، المرجع السابق، ص103.

فالزمن إذن ذو أهمية كبيرة في الرواية ويتجلّى ذلك في حركة شخوصها، أحداثها وأسلوب بنائها وكذلك بالنسبة لصمودها في الزمن، بقاءها واندثارها، ومن خلال دخول الزمن حيز التطبيق فإنه يكتسب قيمة جمالية حيث أنه «**يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى**»[1].فلا يمكننا رؤيته إلاّ من خلال العمل الأدبي كونه عنصر حسّي لا يرى بالعين المجردة «**فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها**»[2]وبذلك يكون الزمن هو المحرّك الرئيسي للأحداث، يستخدمه الراوي قصد ربط أحداث الرواية ببعضها البعض، وتكون بذلك أكثر ترتيبا وتنظيما ليوهم القارئ وليعايشه الحدث وينقله من فترة إلى أخرى.

1-2- أنواع الزمن في الرواية:

أمّا أنواع الزمن في العمل الروائي، فيكاد النقاد يجمعون على ضرورة التركيز على زمنين أساسين هما: زمن القصة وزمن السرد (زمن الخطاب)، وهناك عدّة تسميات لهذين الزمنين، فنجد"جيرار جنيت" يستخدم زمن القصة وزمن الحكي، فهناك بحسبه «**زمن الشيء المحكي وزمن الحكي**»[3].

أمّا الناقد المغربي "سعيد يقطين" يقدّم ترتيبا ثلاثيا للزمن الروائي على الشكل التالي:

- زمن القصة: هو زمن وقوع الأحداث، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل.
- زمن الخطاب: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، وهو الذي نعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب.

[1] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص42.

[2] – عبد المالك مرتاض، عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، (بحث في الترتيب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، من منشورات الاتحاد العربي الكاتب العربي د.ط، دمشق، 2001، ص79.

[3] – جيرار جنيت، خطاب الكتابة، مجموعة من الباحثين، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 1997، ص45.

- زمن النص: إنّه الزمن الذي ينشأ من خلال الكتابة التي يقوم بها الروائي في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب. إنّه زمن الكتابة، وهو ثانيا زمن تلقي النص من طرف القارئ[1].

في حين تقدم "مها حسن" تقسيما أدق للزمن الروائي، بعد استفادتها من كلّ الأطروحات التي قدمها الغربيون، فجاء تقسيمها كالآتي:[2]

- **زمن الحكاية: وهو زمن الأحداث واقعية كانت أم خيالية.**
- **زمن الخطاب: وفيه ينتقل بالمادة الحكائية من الواقعي إلى الفني.**

ويتمثل لنا زمن الخطاب الروائي في مستويين هما:

زمن السرد الذي هو زمن الراوي، إذ يتحكّم فيه بحركة الأحداث وتطورها، والمدة التي تستغرقها عملية السرد في بناء هيكل الخطاب الروائي، وثانيها زمن الشخصية النفسي الذي لا تحكمه معايير محدّدة، سوى تحرك الشخصية عبر أبعاد زمنها الخاص (الماضي، الحاضر، المستقبل) باستخدام تقنيات المونولوج، والتداعي، ومراوحة الزمن، ومنطق الصور، والمونتاج وغيرها من آليات الزمن النفسي.

إنّ الزمن في رواية "كتاب الماشاء" له طابع خاص ومميز، لأنه يتقاطع فيها زمنان: زمن حقيقي مستمد من تاريخ الجزائر الحديث، وزمن روائي متمثل في طريقة الروائي "سمير قسمي" في توظيف التاريخ، من خلال استرجاعه، وإعادة ترتيبه للأحداث، عن طريق استخدامه تقنيات سردية مميزة للعب بالزمن التاريخي. وفي هذا البناء الزمني ينفتح الماضي بكل آفاقه على الحاضر، ويمتد الماضي في الحاضر عندما يذكر لنا "قسيمي" ذلك المخطوط الأسطوري، وهذا يعني أنه قد ألغي زمن القص

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص49.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص22- 23

الذي يخضع بالضرورية للتتابع المنطقي للأحداث ليعوضه الزمن السردي الذي لا يتقيد بهذا التتابع، فولد لنا من ذلك التلاعب بالزمن صعوبة كبيرة في تتبع وفهم أحداث الرواية وسنحاول الوقوف على:

1-2-1- زمن القصة (الزمن الحقيقي):

يعرفه "جيرالد برنس" بأنّه **"الفترة الزمنية التي يقع فيها المروي Narrated"**[1] ويضيف **"مدة الزمن التي يحدث فيها المسرود"**[2].

أمّا "يمنى العبيد" فتعطيه مسمّى آخر وهو زمن الوقائع إذ أنه زمن ما تحكي عنه الرواية، ينفتح في اتجاه الماضي، فيرى أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصيات الروائية[3]، فهي ترى أن الوقائع أو زمن القصة له علاقة بالماضي، أي وقت حدوث القصة أو الواقعة.

من خلال هذه المفاهيم، نستطيع القول بأن زمن القصة هو الزمن الحقيقي الذي حصلت فيه القصة في الواقع، فهو الزمن الطبيعي الذي يمكن قياسه فيزيائيا، أي زمن الأحداث المتصلة بالسياق الخارجي المحيط بالنص، حيث يعني بتتبع الأحداث كما حصلت في الواقع والتاريخ.

أمّا أوّل حدث دلّ على بداية أحداث الرواية هو: عندما سلمت "لجوليان هاد" مهمة رقمنة الأرشيف للمجلة الأفريقية وكان ذلك في سنة 2004م، وهذا ما يبينه المقطع التالي «**ما كان لهذه القصة أن توجد لو لم يكلف رجل اسمه "جوليان هاد" بمهمة...ففي شهر أبريل من عام 2004، وصل مكتب جوليان تكليف رسمي من مديرة أرشيف ما وراء البحار بوضع وصف شامل لأرشيف "المجلة الأفريقية" ابتداء من عام 1856 تمهيد لمشروع ضخم بهدف إلى رقمنة كل من الأرشيف الفرنسي ونشره لاحقا**»[4]. وأنهى "جوليان" عمله في سنة واحدة حيث جمع عشر مجلّدات

[1] – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 189.

[2] – المرجع نفسه، ص222.

[3] – يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص227.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص7.

إضافة إلى مجلّد الفهرس بعد توقيع عقد شهري غير أنه احتفظ بنسخة من الفهرسة وأهداها لعالم اللغات القديمة الذي يهديه بدوره إلى الباحثة المؤرخة الفرنسية ميشال دوبري التي تكتشف سقوط المقال المتعلق بالمترجم الفرنسي "سيباستيان دي لا كورا" لتكتشف فيما بعد مخطوط اللاهوت، ويضم هذا المخطوط الأحداث التي جرت لكلّ من الشخصيات التالية: قدور، نوى وضابط الشرطة وحبوب ولد سليمة والسايح وعباس سائق التاكسي، وتبقى الأحداث متوالية مع هؤلاء إلى غاية صدور الرواية سنة 2016.

أمّا ثاني حدث في الرواية هو مشروع مديرية أرشيف ما وراء البحار في نشر عمل جوليان على الإنترنيت، واستثناء نشر المجلد الحادي عشر، الذي أرسله جوليان إلى صديقه "جيل مانسيرون"، وبعد ذلك أخذت ميشال مراسلة مديرة المجلة لكن مراسلاتها باءت بالفشل، وسنتان بعد ذلك قدمت ميشال استقالتها من جامعة إكس إن بروفانس، واتجهت للعمل في مدرسة ابتدائية بضواحي ايسوني بباريس، واختفت أخبارها إلى غاية سنة 2015، أين عُثر على جثتها مفحمة في مسرح باتا كلان إثر هجومات باريس[1].

نلاحظ أنّ الروائي استهل روايته بتواريخ زمنية منطقية، فالجزء الأول يمثل الواقع، بل الحاضر عند الروائي و2004 هو تاريخ بداية رقمنة أرشيف البحرية، وفي نفس الوقت يسترجع الماضي في نفس الجزء ليعبر عن أحداث تاريخية جرت في الزمن الماضي حيث يعتبر الزمن التاريخي مكوّنا أساسيا في الرواية، فمن خلاله ينشط الروائي الأحداث والتواريخ والشخصيات التي تخدم موضوعه، من خلال توظيفها في قالب فني إبداعي.

إن الزمن التاريخي هو الزمن الحقيقي الذي تقوم عليه الرواية خلال توظيفها لأحداث تاريخية وقعت في أزمنة مختلفة في الواقع، حيث «**يمثل الذاكرة البشرية، يخزن خبراتها مدونة في نص له**

[1] – ينظر المصدر نفسه، ص8 -7.

استغلالية عن عالم الرواية ويستطيع الروائي أن يفترق عنه»[1]. ونجد أنّ "قسيمي" قد أخذ من الواقع أو بالأحرى التاريخ، حدثا حاول من خلاله كشف ومعالجة بعض الأوضاع السياسية والاجتماعية، حيث عمل على مزج الواقعي بالمتخيل ليظهر لنا جمالية هذا العمل من خلال إزاحة الستار عن أحداث القصة.

في رواية "كتاب الماشاء" أوّل مدة زمنية معينة، افتتح بها بداية الرواية، وهي الفترة بين (1808- 1830) وتمثل هذه الفترة الوقت الذي كان يمهد فيه الضابط "بوتان" لاحتلال الجزائر، من خلال هذا المقطع: «**شارك في مواقع مهمة أشهرها حصار تويلري الذي مهد لنابليون الاستيلاء على الحكم وكان المترجم الرسمي في بعثة الضابط بوتان الشهيرة عام 1808، دخل الجزائر عام 1830 رفقة الكونت برومان، وله بحوث هامة حول حياة البدو والتوارق**»[2]، فهذا التاريخ انطلق فيه واقع دخول فرنسا إلى الجزائر وصور فترة المحتل في قتل وذبح أبناء الجزائر. والهدف من وراء إدراج هذه الفترة الزمنية في الرواية ليس الهدف منها التذكير بأحداث الماضي، ولكن مقاربة ما حدث في الماضي وما يحدث في الحاضر وكأن التاريخ يعيد نفسه، نظرا للواقع المزري الذي يمر به المجتمع العربي، وكأنه مستهدف من الغرب الذي يحيك مؤامرات للقضاء على العرب بلدا تلوى الآخر.

حاول قسيمي أن يسرد لنا في زمن، كانت فرنسا تخطط لاحتلال الجزائر والاستيلاء على سواحلها وصحرائها حيث يقول: «**اشتغل في سفينة لوركان عام 1808... لم أحتج إلى أي ذكاء لأدرك أنها نفس السفينة التي استعملها الضابط يوتان في مهمة التجسس التي قادته إلى سواحل الجزائر تمهيدا لاحتلالها رغم انعدام أي سجل يؤكد ذلك... فقد شارك في بعثة يوتان التي يؤكد أرشيف البحرية الفرنسية أنها انطلقت من ميناء طولون عام 1808**»[3].

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص26.

[2] -سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 23

[3] -سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص20.

وهذا المقطع بين انطلاق واقع دخول فرنسا إلى الجزائر حيث ينتقل الروائي إلى مؤشر زمني هو 1830، وهو سقوط مدينة الجزائر واحتلالها من قبل فرنسا، حيث تمثل هذه الفترة بداية معاناة الشعب الجزائري ونقطة سوداء في تاريخه حيث يقول: «...**أين عرض بوتان تقريره الذي سيحفظ في الأدراج حتى عام 1830، حين تقرر أخيرا غزو الجزائر...فقد كنت على علم أن الحملة لن تتوقف عند مدينة الجزائر أو بالاستيلاء على السواحل والحصون، بل ستمتد إلى كامل الجزائر...وكانت مهمتي السهر على تحرير ترجمات عربية وبربرية لرسالة الكونت دي بورمون إلى سكان مدينة الجزائر، تضمنت أهداف الحملة... لم تكن تلك الرسالة إلاّ حيلة فكر فيها الكونت ليسير عليه دخول مدينة الجزائر دون أي مقاومة شعبية تذكر**»[1].

فمن خلال هذه الفترات الزمنية التي تناولها "قسيمي" حاول معالجة القضايا الراهنة، ولكن بمنظور تاريخي من أجل الكشف عن المستور «**فالرواية في استعانتها بالمادة التاريخية يريد بناء حاضر، وبعث الماضي لأحبابه، بأسلوب جديد وتقنيات مبتكرة يحمل من الإثارة والجمال ما يسمح بتلقي الزمن بأسلوب فني**»[2] وهذا ما يهدف إليه "قسيمي" في رواية "كتاب الماشاء" حيث ورد أيضا في روايته المقاومة الشعبية في الشرق الجزائري بقيادة "أحمد باي" .

نلاحظ من خلال هذه الدراسة أنّ الروائي قد حافظ على تتابع الأزمنة التاريخية حيث لم يقدم أو يؤخر أي زمن على الآخر، حيث تناول سقوط منطقة القبائل وسقوط عنابة ثم تلاها سقوط مدينة قسنطينة، إذ يقول: «**كان أحمد باي قد طمأنني أنه سيعود ويرافقني بنفسه بعد أشهر، ولكنه بعد سقوط قسنطينة كفّ عن زيارة المنعة خوفا أن يكتشف أعدائه من الفرنسيين والعرب مكان أهله فيهددونه بهم، لذلك لم أجد إلاّ أن أصبر ما دامت على يقين أنه سيعود ذات يوم ما دامت زوجاته وأولاده في المنعة**»[3].

[1] – ينظر: سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص40 -41.

[2] – صبحية زعرب عودة غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار----، ط1، 2006، ص64.

[3]– سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص45.

إن أبعاد الزمن في رواية "كتاب الماشاء"، تأخذ قيمة جمالية خاصة في فهم دلالة النص وأبعاده الفكرية، وعلى هذا الأساس تبلورت الرواية ببعدها التاريخي، كونها عملا سرديا قائما على توزيع الأزمنة، كما يرى عبد المالك مرتاض أنّ «**الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماض إلا حين يذوب في ماضي المؤلف الذي يستحيل إلى مستقبل بالقياس إلى زمن الرواية المكتوب**»[1].

فالروائي هنا يضع الأحداث التي تبين حاضره، فهو حين ينبش في الماضي التاريخي فإنه يرحل معه زمن الحاضر، وهذا جسّده "سمير قسيمي" من خلال نبشه في تاريخ الجزائر، بداية من مخطط فرنسا لدخول الجزائر إلى سقوط مدينة الجزائر، واحتلالها مرورا إلى المقاومة في منطقة القبائل ثم عنابة ثم قسنطينة بقيادة "أحمد باي"، محاولا نقل دلالات إيجابية ونقل الحياة الاجتماعية والتاريخية والدينية وليست عبثا، محاولا من خلالها تمرير رسائل مشفرة تحيل إلى ماض حاضر فنيّا، فعودة الكاتب إلى تلك الفترة من تاريخ الجزائر، إنما ليستخلص منها عبرا، ويسلط الضوء على بعض القضايا الإنسانية التي تتكرر في حياة الناس، فتستفيد منها الأجيال اللّاحقة، وطريقة تعامل الإنسان مع أخيه الإنسان خاصة في ظلّ الإسلام.

من خلال هذه الأزمنة التاريخية التي تعود إلى فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر يتضح لنا أن الحدث الكبير للرواية وقع في هذه الفترة، وجاءت شخصيات الرواية في الفترة الممتدة من (1979إلى غاية 2016) لإتمام هذا الحدث والمتمثل في البحث عن المجهول الوافد بن عباد، حيث أثناء سير الأحداث منذ البداية إلى نهايتها نوعا من التذبذب في حركة السرد بين الحاضر والماضي القريب والبعيد، فبين الفينة والأخرى تستدعي اللحظة الحاصرة الماضي ليتطلب من القارئ إمعان النظر وإعمال الفكر من أجل استيعاب تسلسل الأحداث في العمل المتخيل.

يعود بنا الروائي إلى مؤشر زمني سجل بتاريخ 1979، ارتبط بحياة قدور ليعبر عن الحياة الاجتماعية والأسرية التي ترعرع فيها قدور وإخوته ويظهر ذلك في قوله: «**بدأ كل شيء عام 1979**

[1] – عبد المالك مرتاض، بحث في تقنيات السرد، ص23.

حين صحا فجر ميسوني على صوت صاخب شيع الليل إلى باب نهار جديد، وكان من عادته أن يصحو على أصوات عربات يجرّها الخضّارون والسّماكون في اتجاه السوق، حيث يقضون فيه يوما آخر يطرحونه من حياتهم»[1] يتضح لنا من خلال هذا المقطع أنّ أحداث الرواية جرت من الفترة الممتدة من 1979 إلى غاية سنة 2016، حيث حدّد التاريخ الذي وقعت فيه الأحداث بدقة، أي ذكر الأحداث سنويا التي وقعت في الزمن المعاصر، إلاّ أنّنا نحاول أن نستشفها من خلال بعض القرائن والفقرات الدالة على سياق الزمن الطبيعي لأحداث الرواية.

وفيما يلي سنحاول ترتيب أحداث الرواية التي عمل الروائي على كسر سيرورتها الزمنية، وترتيبها تسلسلا منطقيا مناسبا للأحداث الواقعية كما تجري في الواقع مع أن الروائي لم يحدّد زمنه بدقة، إلاّ أنّنا سنعتمد على القرائن والمقاطع لتساعدنا على ترتيب الأحداث زمنيا كما في الواقع:

- أوّلا: كلّف رجل اسمه "جوليان هاد" برقمنة أرشيف المجلة الأفريقية سنة 2004.
- ثانيا: نشر المجلدات العشرة على الشبكة العنكبوتية في سنة 2010، وملاحظة الباحثة "ميشال" أنّ المجلّد الحادي عشر غائب.
- ثالثا: الرحلة العجيبة لـ "سيباستيان دي لا كروا" من لوركان إلى ضلال المرابو.
- رابعا: بحث الباحثة "ميشال" عن حقيقة وجود "سيباستيان دي لا كروا" لتختفي أخبارها ويكتشف سنة 2015 أنّ هذه الباحثة وجدت جثة مفحمة مع جزائرية اسمها "نوى شيرازي" في مسرح "باتاكلان" إثر هجومات باريس.
- خامسا: وصلت إلى المؤرخ "جيل مانسيرون" دعوة من مكتب المحاماة لكي يقدم له وديعة تركتها له الباحثة "ميشال" وهي عبارة على مجموعة أوراق، ومن هذه الوديعة تبدأ رحلة "جيل" في البحث عن "سيباستيان".
- سادسا: حياة "قدور فراش" ودخوله إلى السجن بتهمة قتله لصديقه في المدرسة.

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص57.

- سابعا: كيف انضم المحقق إلى سلك الشرطة، ليحقق في قضية "بن يعقوب"، ومعرفته لقصة الشيح النوى، وتعرفه على "نوى و"بوعلام" سائق التاكسي، الذي عرفه هو الآخر على "حبوب ولد سليمة" الذي ساعده للوصول لـ "نوى".
- ثامنا: العثور على جثة "بوعلام" سائق التاكسي متعفنة في شقته وقد وُجد معه أوراق ذكر فيها اسم "سيباستيان دي لا كروا".
- تاسعا: اكتشاف جيل أن الوديعة التي حصلت عليها "ميشال" لم تكن عادية على الإطلاق فهي قصة للبشرية لا تبدأ من سلالة "شيت الطبيبة" ولا من سلالة "قابيل" الشريرة، بل من سلالة "هلابيل" الابن المنبوذ على الهامش.

من خلال هذا الترتيب نلاحظ أنّ الروائي قد حدّد بعض الأحداث تحديدا زمنيا دقيقا، إلاّ أنّنا وجدنا بعض الأحداث في زمن القصة لم يحدّد زمنها تاريخيا فكان ترتيبها مفيدا بما ورد من أحداث. ولما كان زمن القصة يعني الزمن الخارجي أو الحقيقي الذي يستدعي ترتيب الأحداث منطقيا، وأثناء ترتيبنا لأحداث الرواية كما تجري في الواقع. فقد وجدنا نوعا من الاضطراب في الترتيب، أي كسر سير الخط الزمني، حين بدأ الروائي قصة أحداثه بلحظة الحاضر مسترجعا أحداثا تاريخية جرت في الماضي وهذا ما أحدث نوعا من الخلخلة بالترتيب الطبيعي لإضفاء الطابع الروائي أو التخلي على الأحداث حيث اكتسبت بعدا فنيا رائعا.

1-2-2- زمن الخطاب (المتخيل):

هو الزمن الذي لا يمكن أن يكون ترتيبه مثاليا متسلسلا إذ يصبح للروائي أحقبة التلاعب به مباشرة عند ولوجه العالم المتخيل ليخلق عالمه الخاص، المختلف عن الواقع بطابعه الفني الذي يوحي

بالجمالية الكامنة خلف النص المسرود من خلال التلاعب بالأزمنة. إذ أنّ «**اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وإنّما من حيث الصياغة والترتيب**»[1].

فالروائي عندما يقوم بتكسير الزمن الطبيعي، فإنّ ذلك لا يؤثر على جوهر الأحداث من ناحية فهم واستيعاب القارئ لها، وإنّما يؤثر على سير الأحداث من ناحية التقديم والتأخير الذي يحدثه الروائي من جرّاء التلاعب بالزمن، حيث تنتج عنه شبكة متداخلة من الأزمنة، وفي هذا البناء الزمني ينفتح الماضي بكل آفاقه على الحاضر ويمتد الماضي في الحاضر عندما يذكر لنا "قسيمي" ذلك المخطوط الأسطوري، وهذا يعني أنّه قد ألغي زمن القص ولجأ إلى الزمن الداخلي ليقدم لنا حلقة ومرجعية موجزة عن حياة شخصياته ومن أجل معرفة ماضي كل واحد منهم، فانطلق أثناء سرده للأحداث من الحاضر فجاء ذلك موازيا مع زمن الخطاب، وفجأة تشظي الترتيب الزمني وانقلاب الشخصيات إلى استرجاع الماضي وفي المقابل كانت لحظات العودة إلى الحاضر قليلة جدا.

ركّز الأدباء اهتمامهم حول الزمن النفسي وآليته في النص الأدبي رغبة منهم في كشف ذواخل الشخصية وسلوكياتها في الحياة ومعرفة مشاعرهم التي تتغير وتتقلب عبر الزمن، وهنا ندرك أنّ الزمن الداخلي مرتبط بالشخصية الرئيسية ويكون في ذكرياتها أي ماضيها وآمالها وتمنياتها ومستقبلها وبالنسبة لرواية "كتاب الماشاء" فإنّ أحداث الرواية تقوم الباحثة "ميشال دوبري" بسردها إذ حملت مجموعة من الأحداث وحملت مسيرتها ماضي تريد تحقيقه وحاضر مؤلم.

تشبثت "ميشال" بماضيها وهي مهمتها في البحث عن المقال المفقود في مديرية أرشيف ما وراء البحار، المعنون بـ " الرحلة العجيبة لسيباستيان من لوركان إلى جبال المرايو" بحيث تنكرت وتركت جامعتها من أجل هذه المهمة، وقدمت استقالتها من جامعة "إكس –إن–بروفانس" وذهبت إلى التدريس في ابتدائية بضواحي ايسوني بباريس، وبعدها تذكرت كيف وصلت إلى "سيباستيان" وتعرفها

[1] – سلمان قاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي أربد، د.ط، 2002، ص261.

على "دارين" حيث قالت «**بدت لي "دارين برنار" في الثمانين من العمر ولكن وجهها حافظ على نظارته، فقد كان واضحا أنها كانت فاتنة سنوات شبابها**»[1]. وتسترجع أيضا أنه وبعد فقدانها للأمل في مهمتها إلاّ أنّها تعرفت على "نوى" التي ساعدتها في بعض المعلومات وأنّها بعد أشهر وجدت معلومات عن "سيباستيان" في اللجنة ويتجلى ذلك في قولها: «**بعد أزيد من ثلاثة أشهر من البحث عثرت على "سيباستيان دي لا كروا" مرّة أخرى في تقرير لجنة تدعى اللجنة الأفريقية**»[2].

ويظهر هذا الزمن أيضا عندما استرجع لنا "قدور" ماضيه الأسود، فصار البطل هنا منحصرا في زمن دائري مغلق فتجلى ذلك من خلال سرده للمدة الزمنية التي مكثها في رحم أمّه «**لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر، زعم الطبيب أنيّ شكّلت خطرا عليها، لأجبر على الخروج إلى هذا العالم وعلى ودخول سجنه بتهمة خطورتي على حياة من منحتني الحياة**»[3].

وبعده حدّد لنا السّنين التي قضاها في السّجن في قوله: «... **أمر أن أحبس سنتين... سنتان، هكذا قالوا، ولكنّني أمضيت ثمان عشرة سنة وخمسة شهور ويومين وثلاث ساعات**»[4]، ومن خلال هذه السنين التي مكثها في السّجن انمحت كل ذكرياته الطفولية التي عاشها خارجه لم يبق منها إلاّ وجه فاروق" الذي تسبب في دخوله إلى السجن. جاء زمن شخصية قدور تعاقبي تكررت فيه أيامه بصورة متشابهة، حيث ساد فيها الحقد والألم، ولكن فجأة انفتحت دائرة الزمن وتحرّر من تلك الأغلال التي كبلت حياته، وذلك عندما تعرف على عشيقته "نوى" التي كشفت عن تلك الأقنعة التي تغطى وراءها، فكان انفتاح زمن "قدور" إيجابيا، ولكن لم يدم إلاّ عاما واحدا وهي المدّة الزمنية التي عاش فيها مع "نوى".

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص23.

[2] – المصدر نفسه، ص31.

[3] – المصدر نفسه، ص59.

[4] – المصدر نفسه، ص60.

أمّا "نوى" فجاءت خطاباتها عبارة عن استرجاع واستذكار للماضي، الذي رفض "قدور" التعرف عليه حيث أخبرته عن علاقتها بشقيقه السائح الذي كان يتردد إليها بعد عودته من رحلاته إلى الصحراء، وأنّها لم تحزن حين تناهى إليها خبر موته، كما استرجعت الأحداث المأساوية التي عاشتها كوفاة والدها الذي ترك لها وصية الاعتناء بأشقائها الذين تركت دراستها بالجامعة لتعليمهم. لقد جاء زمن "نوى" تعاقبي أيضا، تكررت فيه أيامها بصورة متشابهة حيث سادها الحقد والكراهية اتجاه الحياة، ولكن فجأة انفتحت دائرة الزمن في تلك الأيام التي عاشتها مع "قدور".

كانت خطابات "نوى وقدور" كلّها عبارة عن سرد استذكاري والذي يعرّفه "حسن بحراوي": «**بأنه خاصية حكائية في المقام الأوّل، وأن الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي**»[1]. تميّز السرد الاستذكاري بعدم الاستقرار والانتظام، فمرّة يحملنا إلى الماضي القريب وتارة إلى الماضي البعيد، حيث يتجلّى ذلك بوضوح في القسم الثاني من الرواية الذي وظف "قسيمي" فيه دخول فرنسا إلى الجزائر رسميا، وهي الفترة الممتدّة من (1830 -1849)، حيث أشار فيه إلى تلك الشخصيات التاريخية التي لا تحيل إلاّ على ذاتها وتبقى أسيرة الزمن الذي وجدت فيه، أي لا تتطور بتطور الأحداث، هي شخصيات مكتملة النمو.

تغلب السرد التاريخي على الفصل الثاني من الرواية، فاعتمد "قسيمي" على التسلسل الزمني في غوصه للأحداث، كونها سارت على خط تصاعدي له بداية ونهاية وتجلّى ذلك من خلال تلك الشهادة التي قدمها "دي لا كروا" أما اللجنة الافريقية سنة 1833، ثم حدّد لنا تاريخ خروجه من الجزائر وذلك في سنة 1849م.

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

أمّا عن زمن تلك الوديعة التي دارت حول فلكها أحداث الرواية لم يحدّده "قسيمي" بل رجح أنّه يعود إلى أزمنة بعيدة كل البعد عن زمننا الحالي، فأعاد إحياء زمنها في الفترتين الممتدتين من (1830 -1849)م ومن (2002 -2010)م.

وبهذا يكون "قسيمي" قد ألغى زمن القص الذي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ليعوضه بالزمن السردي الذي لا يتقيد بهذا التتابع فولد لنا من التلاعب الزمني، صعوبة كبيرة في تتبع وفهم أحداث الرواية.

1-3- المفارقات الزمنية :

تعدّ المفارقة الزمنية من أكثر التقنيات السردية حضورا في النص السردي، فهي عبارة عن تلاعبات فنية يقوم من خلالها الروائي بطريقة خاصة في بناء أحداث روايته، وهي ضرورة سردية تحمل بعدا جماليا، وتعبر عن مدى استيعاب المؤلف لنصّه الأدبي، وما يدور في ثنايا النص السردي فهي «**خروج عن الخط الزمني للسرد برواية حدث سابق أو حدث لاحق**»[1] وهي تعني الانحراف والخروج عن التسلسل المنطقي الزمني بالإشارة إلى حدث أو أحداث ماضية، والرجوع إلى الخلف أو باحتمال وقوع حدث ما، ممّا يؤدّي ذلك «**إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل**»[2] يعنى تهديم الترتيب والتسلسل الزمني، وإعادة بناءه من جديد بما يناسب ويلائم ذلك النص الروائي، وهي تقنيات يعتمد عليها الروائي ليوهم القارئ، وينقله من فترة إلى أخرى، ويتركه يتساءل ويرغب في الإطلاع ومعرفة ماضي الشخصيات الروائية؛ أي عودة الروائي إلى بعض الأحداث الماضية واستذكارها لأغراض جمالية وهذا ما يعرف بالاسترجاع، وقد يتنبأ الروائي بأحداث مستقبلية قبل وقوعها ستأتي فيما بعد، تترك القارئ ينتظر ويتوقع وقوعها وهذا ما يعرف بالاستباق.

[1] – بوعلي كحال، معجم المصطلحات السردية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص73.

[2] – عبد الرحمن محمد العبودي، بناء الرواية عند حسن مالك (دراسة مقارنة)، دار الكتب القومية، العراق، د.ط، 2012، ص25.

ويعرف "جيرار جنيت" المفارقة الزمنية بقوله: «**هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**»[1]، ويعني هذا أن السرد يورد المقطع متأخرا في نقل الخبر وقد كان يجب أن يحل متقدما في الرواية لذلك فإنّ المفارقات الزمنية تكون بأسلوبين الأوّل يسير باتجاه خطّ الزمن، يسبق الأحداث والثاني يسير في الاتجاه المعاكس، أي الرجوع إلى الوراء.

وهذا التنافر الحاصل بين النظام المعترض للأحداث، ونظام وقوعها في الخطاب، كأن نبدأ السّرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، تمثل مفارقة زمنية «**والمفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعا أو استباقا**»[2]. المفارقة الزمنية قد تكون استباقا أي تنبؤ لأحداث لم يصل وقتها بعد، وإمّا أن تكون استرجاعا لأحداث قد جرت في الماضي وذكرت في لحظة الحاضر ويعود ذلك إلى أسلوب الروائي في اختيار التقنيات الفنية والجمالية التي تخدم نصّه، وفي المدونة الروائية التي بين أيدينا، قد تجلّت مظاهر الاسترجاع بكثرة، بحيث نجد أنّ الروائي قد مزج بين الماضي والحاضر في الرواية.

1-3-1- الاسترجاع:

ويأخذ تسميات عديدة من بينها: الاستذكار، التذكر، اللاحقة، حيث يعرّفه "جان ريكارد" بقوله: «**هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى**

[1] - جيرارد جنيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم والجليل الأردي وعمر الجبلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص229 -230.

[2] - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص15.

الآن»[1]، كما يعرّفه "جرار جنيت" على أنّه «**كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد»**[2].

حيث يعدّ الاستذكار أو الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومخالفة صريحة لسير السرد، إذ فيها إشارة إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، أي العودة إلى الماضي، ويكون الاسترجاع تلبية لبواعث جمالية وفنية، ويكون ذلك إمّا باسترجاع أحداث ماضية أو استذكار معلومات عن ماضي شخصية محورية، من خلالها يفهم العمل الروائي برمته، «**فكل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به كماضيه الخاص يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»**[3].

لقد استخدم "سمير قسيمي" في رواية "كتاب الماشاء" الكثير من الاسترجاعات المتنوعة والتي تعود بنا إلى بعض الأحداث الماضية، وقد تعمد ذلك لتحقيق الجمالية الفنية التي تتّسم بها الرواية الجديدة، والتي يتشابك فيها الماضي مع الحاضر عكس الرواية التقليدية التي تعتمد على مسار زمني ذو اتجاه واحد، فطبيعة الزمن في الرواية هو الزمن المتداخل. وقد اعتمد الروائي على هذه التقنية بحيث يروي لنا أحداثا ماضية من تاريخ الجزائر، وهذا الرجوع لهدف جذب اهتمام القارئ، بحيث استنطق تاريخ الجزائر العريق، ليقف ويتحدث عن صورة التضحية، والكفاح عند أجدادنا، لتحقيق النصر والحرية، وكان الراوي يقصد التضحيات التي قدّمها "أحمد باي" ويتجلّى ذلك من خلال قول السارد: «**أمّا الذي أدهشني بالفعل هو تلك العبقرية التي أبداها "أحمد باي" حيث توجه إلى (مسلّح) ونصب مدافعه الصغيرة وبعض المدفعية التي غنمها في هجومه على مؤخرة الجيش...ولم يخش أن تكون دفاعات المدينة غير كافية»**[4]، استحضر لنا "قسيمي" هذه الشخصية الشجاعة التي لا تهاب لا قوة الجيش الفرنسي ولا مدافعه، حيث ركّز على المسيرة النضالية للشيخ "أحمد باي" وفترة حكمه،

[1] – ينظر: جان ريكارد، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الهيثم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977، ص250.

[2] – جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص51.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص146 -147.

حيث تمكّن من بلورة تلك الفترة التاريخية وكل الظروف المحيطة بالشخصية المرجعية إذ كشف للقراء تاريخها الحافل بالانتصارات والمكانة الرفيعة التي احتلتها والتي جعلتها خالدة في ذاكرة الجيل الحاضر.

كما استرجع لنا ماضي بعض الشخصيات الفرنسية التي جاءت إلى الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي مثل شخصية الضابط "بوتان" الذي حلّ بالجزائر سنة 1808 حيث يقول الراوي: «**وفي فجر الرابع والعشرين من مايو رأيت أوّل مرّة هذه الأرض، وما إن تراءى الساحل للضابط "بوتان" حتّى أعطى الأمر للطاقم أن يظلوا يقضين وألا يغامروا بالاقتراب أكثر من اللّازم**»[1]. فاستحضار الروائي لمثل هذه الشخصيات دلالة على الاستبداد والاضطهاد والظلم الذي مارسه المستعمر الفرنسي في حق الجزائريين.

ونجده أيضا استذكر الأعمال التاريخية التي قام بها الأبطال الجزائريون أمثال "الأمير عبد القادر"، وقائد قبيلة العوفية المعروفة بالمحمدية الآن والتي أبيدت عن بكرة أبيها بأمر الدوق "دي رافيغو في 7 أبريل 1832، فقد استحضر شخصية "دي رافيغو"، الشخصية القاسية التي لا تتحلّى بأدنى أخلاق الحرب والذي دائما يجد لذّة في إطلاق الرصاص أو يأمر بقطع رؤوسهم والمذبحة التي ارتكبها في حق أهل قرية العوفية وهي حادثة مشهورة نفذها الدوق: «**لقد أمر الدوق بغزو قبيلة العوفية وإبادتها، فكما جاء في رسالة "بيشون" لقد كان أمره واضحا لا لبس فيه، أقتلوا كل من انتسب لهذه القبيلة حتى كلابهم أقتلوها، لا أريد أن يعود كل جندي بعد الحملة إلاّ بأحد هذه الأمور: رأس معلقة على نصل، محفظة بارود فارغة، أو قصص مرعبة تؤرق الكبار**»[2]. فقد استرجع السارد هنا أحداث تاريخية في فترة الاحتلال الفرنسي، وهي استرجاعات محدّدة وبعيدة المدى، إذ عاد بنا إلى الماضي واسترجع حادثة قديمة، مرّت عليها السنين، وتمكّن من قطع زمن السّرد والعودة بنا إلى الماضي، ويبدو هذا الفعل السردي بأنه حدث ماض على النقطة الزمنية التي بلغها السرد.

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص39.

[2] – المصدر نفسه، ص137.

أمّا الاسترجاع القريب المدى نجدها في قول "ميشال" عندما رجعت بذاكرتها إلى الوراء وذلك أيام دراستها في الجامعة: «**لأنّني وطول فترة دراستي لأعمال المستشرقين الفرنسيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لم أقع أبدا على عمل لهؤلاء، يعني بالأدبية في اختيار العنوان أو في صياغة الموضوع**»[1]، فهي هنا تخص بالذكر عنوان المقال الذي كتبه "سيباستيان دي لا كروا" "الرحلة العجيبة لسيباستيان دي لا كروا من لوروكان إلى ظلال المرابو" .

كما استرجعت كذلك مراسلاتها التي باءت بالفشل لمديرية أرشيف ما وراء البحار فيما يخصّ المجلد الحادي عشر الذي لم ينشر على شبكة الإنترنت مع باقي المجلدات، وذلك خلال قولها «**قمت مباشرة بتصفّح المجلد الرقمي الذي يحتوي العدد الثالث من عام 1945 الذي به مقال لوبلو... راسلت مديرية الأرشيف لإعلامهم بالأمر وطلب نسخة من المقال، في البداية تلقيت ردّا مطمئنا، ولكن الأرشيف سرعان ما التزم الصمت وتجاهل مراسلاتي الكثيرة**»[2]. من خلال هذا المقطع نلاحظ أنّ "قسيمي" يودّ أن يبيّن لنا أنّ فرنسا لا تنشر إلاّ ما يخدم مصلحتها ويظهر نزاهتها، أمّا مقال "سيباستيان" تعمّدت عدم نشره لأنه يحتوي شهادته أمام اللجنة الإفريقية عن الأعمال الاستبدادية التي مارسها المستعمر في حق الشعب الجزائري.

وفيما يلي استرجاع متعلق بماضي "قدور فراش" في قول السارد: «**بدأ كل شيء عام 1979 حيث صحا فجر ميسونيي على صوت صاخب شيع الليل إلى نهار جديد، وكان من عاداته أن يصحو على أصوات عربات يجرّها الخضارون والسماكون في اتجاه السوق**»[3] وهو يقصد الشارع الذي سكن فيه "قدور" يبين لنا كيف هي الحياة الاجتماعية والاقتصادية في مدينة الجزائر.

ونجده أيضا يسترجع أول يوم دخل فيه إلى السجن حيث قال "قدور": «**تقدّم نحوه شرطي وأسرّ له بشيء تسمّر أبي في مكانه وقد انحسر الدم من وجهه...اتجه أبي نحو المطبخ وقد ترك**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ،ص17.

[2] – المصدر نفسه، ص19.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص57.

خلفه شرطيا حازما... تعاودني هذه الذكريات وكأنّني شهدتها، رغم أنّني كنت ساعتها أغط في النوم... في الحقيقة لا أتذكر إلاّ جملة جافة خرجت من فمه لتكون آخر جملة أسمعها منه حتى خرجت من السجن»[1] كثيرا ما استعمل الكاتب عبارات توحي بالاسترجاع فقدور مثلا عرض فيها أحداثا تفسر سبب دخوله إلى السجن.

هذه المقاطع عبارة عن ومضة كاشفة قدمها السارد حول نفسه بما أنه شخصية محورية، سمحت بإضاءة جانب من حياة البطل عن طفولته، وأثناء قتله لزميله في المدرسة "فاروق" وكيفية دخوله إلى السجن وعلاقته المتوترة مع والده، إذ تمكّنا من معرفته من خلال تقديم هذه الاسترجاعات، وبالرغم من أن هذا الحدث المسترجع ورد في النظام الزمني للرواية، وهو زمن خارج عن زمن الحكي الأول، إلاّ أنّه كان مفسّرا ومكمّلا وموّضحا للحدث الأول.

وقد ورد في الرواية بعض الاسترجاعات، وقعت بعد بداية الحكي الأول، تمثلت في إقحام الروائي لشخصيات جديدة هي شخصية ضابط الشرطة، والسائق بوعلام، وحبوب ولد سليمة، لينقل لنا الراوي أحداثا عن ماضي هذه الشخصيات.

فنجد مثلا الضابط يسترجع لنا الأحداث التي وقعت في قرية بن يعقوب في قوله: «**وصلنا بلاغ أن بن يعقوب تحترق: هاج شبابها وشيوخها وأضرموا النار في بعض البيوت، واستمروا في شعبهم ساعات**»[2]في هذا المقطع عمل الروائي على استرجاع ماض قريب المدى تمثل في استحضار شخصية ضابط الشرطة، وأقحمها لتظهر في قرية بن يعقوب، ثم في مدينة تيندوف مع صديق "قدور" "حبوب ولد سليمة" الذي ساعده على الالتقاء بـ "نوى شبراري" وتجلى ذلك في قوله: «**أعترف أني وجدته كما وصف لي، دعاني إلى بيته وإلى الغذاء وفي المساء إلى حمام**»[3] استرجع

[1] – المصدر نفسه ، ص58.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص82.

[3] – المصدر نفسه، ص91.

الراوي هذه المعلومات عن ماضي شخصية "حبوب" ليكشف لنا عن جانب من حياتها ويوضح لنا سلوكها وعلاقتها مع الآخرين لتبرز علاقة الزمن بالشخصية.

من خلال السياق الحكائي، نجد أنّ الروائي استرجع ماضي الشخصية مباشرة عندما أقحمت في الرواية من خلال استرجاع الضابط لحالة حبوب أثناء عودتهم من تيندوف في وصفه وكأنه عائد من جنازة من شدّة حزنه على موت "قدور فراش" وذلك في قوله: «**كانت العودة إلى تندوف تشبه العودة من جنازة صديق لم نتحدث فيها عن شيء، بقي صامتا فاحترمت صمته ولم أشعر حتى بلغنا تندوف**»[1].

وفي سياق آخر عمل السارد على استعادة ماضي شخصية أخرى، وتمثلت هذه الشخصية في شخصية "بوعلام عباس"، سائق التاكسي حينما استحضر لنا جانبا من ماضيه في قوله: «**ربما أقسمت قبل ثلاثين عاما أنني حين أغادر " بن يعقوب" سأتركها في كراسة الذكريات على آخر صفحة... ربما أقسمت أني سأحرق صفحات الجوع والعرى والتيه لئلا يلاحقني ظلها، ولكنني عدت إليها وليس بين يديّ ما يمنع الذكريات من نهشي غير مهمة نجحت بها كي أعود**»[2].

يكشف الاسترجاع عن جانب من شخصية عباس ابن قرية بن يعقوب، والذكريات التي عاشها هناك، وموضوع هذا الاسترجاع كان بعيدا عن الحكاية الرئيسية، وظفه الروائي لخلق نوع من المتعة والكشف عن الجماليات والدلالات الكامنة خلف هذا الاسترجاع، والتي ساهمت في بناء النص.

وممّا سبق نجد أنّ الاسترجاعات كان لها دور مهم في تقديم معلومات تخصّ ماضي الشخصيات الروائية، وذلك عن طريق الإشارة إليه بقطع الحكي، أثناء سرد الأحداث الروائية، وهذا الاستذكار يمنح الرواية قيما ووظائف تجعلها ذات استقلالية تقنية، ويعطي معلومات عن الشخصية دون توضيح

[1] – المصدر نفسه، ص99.

[2] – المصدر نفسه، ص161.

لسماتها أو معالمها، كما أنّ الاستذكار ينور اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية، وفعلها من خلال استعادة الماضي، ويكشف عمق التطورات الحاصلة في الأحداث، ودرجة التحول في الشخصية بين الماضي والحاضر.

1-3-2- الاستباق:

والاستباق **هو** «**مقارنة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، وهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد ويقوم الروائي باستباق الحدث الرئيسي في السرد**»[1] أي أنّ السارد يقفز من الزمن الحاضر إلى المستقبل ويعمد إلى استشراف بعض الأحداث التي لم يحن وقتها فيشير إليها فقط دون التفاصيل.

ويعرّفه حسن بحراوي بأنّه «**القفز على فترة زمنية معينة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتّطلع إلى ما سيحدث من مستجدات الرواية**»[2] فالاستباق هو الحدث قبل وقوعه،وتوقع وانتظار لما سيقع، ولكن ذلك لا يعني تحقق ما ينتظره في النهاية، فهو توقع وانتظار يعيشها القارئ أثناء قراءة النّص، لما توفره له من أحداث وإشارات أولية توحي بما هو لاحق من السرد، ولا تكتمل الرؤيا إلاّ بعد الانتهاء من القراءة التي يستطيع القارئ من خلالها تحديد الاستباق النصي، والحكم بتحققه أو عدمه « **ولعلّ أبرز خاصية للسرد الاستشرافي هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية ما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب "فرينج" شكلا من أشكال الانتظار**»[3].

[1] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص211.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص133.

ويتجلّى لنا ذلك بوضوح في نص "كتاب الماشاء"، حيث وظف الروائي الاستباق والاستشراف، لكسر الترتيب الخطي للزمن الذي يلجأ إليه السارد عند قوله:«**تمنيت في سري أن تتجاهل الريح أمر الضابط "بوتان"، وتسير لوروكان صوب تلك الشواطئ فقط لو يحملها الموج إلى ذلك الساحل لا دقق في تلك الحصون وأملأ عيني بمشهد مدينة الجزائر التي قيل لي أنّها من النظافة ما يغني أي سائر عن الانتعال**»[1]، فالسارد هنا يتمنى الوصول إلى سواحل الجزائر وهو يتصور مناظرها في مخيلته وبذلك هو استبق أحداثا قبل وقوعها.

وفي نفس الموضع نجد السارد يتمنى أن تفشل خطة المستعمر الفرنسي ليتمكن من الدخول إلى مدينة الجزائر ويتجلّى ذلك في «**وتمنيت في سري أن يفشل بوتان في مهمته ليضطر أن يرسل بعض العيون إلى الساحل حتى يتمكنوا من معاينته عن قرب، فإذا أضطر إلى ذلك فلن يجد بدا من أن أرافقهم ما دمت الوحيد في الطاقم الذي يحسن العربية والتركية**"[2]. فهذا الاستباق فيه تطلع إلى مستقبل الشخصية وما سيحدث فيما بعد، وهو يعبر عن حالة التفاؤل لصاحبه "سيباستيان دي لا كروا" كونه سيصبح مترجما للبحرية الفرنسية في الجزائر، وقد استبق الزمن هنا في تمني انشغال قائد السفينة بوتان بإرسال بعض الضباط إلى مراقبة المدينة لأنه سيكون معهم لأن لا أحد يتقن اللغة العربية إلاّ هو.

وفي المثال الآتي استباق آخر لحدث معلن في قول السارد: «**بعد قليل سيدخل رجل اسمه أحمد بن شنعان، سيدعي أمام الجند أنه جاء رسولا ليعرف عن غرض الحملة، إن هي لطرد الأتراك أم هي لاحتلال بلادهم**»[3]. فجاء الروائي بهذا الاستباق ليبيّن لنا أن في الجزائر خونة لوطنهم مارسوا الخيانة وهم مستعدون لذلك قبل دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر.

[1] – المصدر نفسه، ص39.

[2] – المصدر نفسه، ص39.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص43.

وأيضا من خلال قوله: «**ومع هذا أملت ما قام به الكونت دافعه الخوف على حملته**»[1].هذا السياق جاء إجابة عن السياق الاستباقي الأوّل، فكان ضرورة لازمة لربط الاستباق بهذه النقطة من السرد، ونكتشف من هذا المقطع أنّه استباق يعبر عن رغبة السارد وأمله أن تكون حملة الكونت لإظهار الحضارة الفرنسية لا لاستعمار الجزائر.

وهناك استباق آخر جاء على لسان "قدور عن نوى": «**تنظر إلى عيني، كأنها كانت تحاول أن ترى فيهما وجهها، فتنعكس في حدقتي طفلة تحملها البراءة على أمواجها**»[2]وهنا ترى نوى مستقبلها المشرق كبراءة الطفولة مع قدور.

وقد أورد الروائي استباقا آخر على لسان السايح في قوله: «**أنت وريثي وحدك ستنهي عملي**»[3] يعلن السارد هنا عن حدث سيجري في المستقبل تمحور حول تنفيذ "قدور" لوصية أخيه السايح وهي إنهاء عمله الذي بدأه ومنعه المرض من إتمامه، وفي نفس السياق يقول: «**سيأتيك أحدهم بأمانة، بعملي اقرأه أوّلا ثم قرّر**»[4] فهنا يظهر السارد رغبته في إتمام العمل الذي بدأ فيه من خلال إمكانية تحقق هذا الاستباق، حين يتم الإعلان صراحة عن رغبة الشخصية، إلاّ أنه لم يتحقق بالرغم من الجرأة والصراحة التي يتصف بها البطل، لأنه تعرض للرجم والموت قبل تنفيذ وصية أخيه في قرية بن يعقوب.

ونجد أيضا الشرطي جاءت بعض خطاباته على شكل استباق كقوله: «**سأجد طريقة لأعيدك إلى العاصمة ضابطا كما كنت**»[5] وفي قوله أيضا «**عام واحد أو أقل وتعود إلى العاصمة**»[6]

[1] – المصدر نفسه، ص42.
[2] – المصدر نفسه، ص 78.
[3] – ، المصدر نفسه،ص 75.
[4] – المصدر نفسه، ص 75.
[5] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 81.
[6] – المصدر نفسه، ص81.

يلخص الضابط في هذا الحكي الاستباقي ما سيقع في المستقبل، حيث سيسافر إلى الجزائر ويرجع إلى عمله هناك في مركز الشرطة كما كان سابقا بعدما أنزلت رتبته إلى مجرد مفتش.

يتبيّن ممّا سبق أن الاشتغال على تقنيتي الاسترجاع والاستباق له أهميته الخاصة في الحكي، إذ اعتمد عليهما الروائي في خلخلة النظام الزمني للأحداث وكسر الرتابة المحتلة بالنظام، مما يكسب النص الجمالية الإبداعية، ويثبت مدى قدرة الروائي على التلاعب بالزمن ليخلق منه زمنه الخاص في نص متميز ببنائه الزمني، حتى أنّ القارئ لا يشعر بتشويش مخل بالترتيب، بل يخلق لديه نوعا من المتعة الفنية أثناء عملية القراءة.

1-4- الإيقاع الزمني (الديمومة):

ويعني بها جنيت مقارنة «**مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية هي عملية أكثر صعوبة، ذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون عبر الزمن الضروري لقراءته**»[1] حيث يطلق على هذه التقنية عدّة تسميات منها: سرعة النص، الحركة السردية، الإيقاع الزمني، الديمومة، المدة، وغيرها من التسميات مع أن المعنى والمفهوم واحد، أي قياس الفترة التي تستغرقها القصة بالفترة التي تستغرقها الحكاية المروية.

وذلك يعود إلى التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد «**فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني**»[2].

[1] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص101.

[2] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

وتتجلى الديمومة في عدة تقنيات زمنية التي تعمل بدورها على إبطاء السرد أو تسريعه ومنها: الخلاصة والحذق في مستوى تسريع الحكي، والوقفة والمشهد في مستوى إبطاء الحكي. لجأ "سمير قسيمي" في هذه الرواية "كتاب الماشاء" إلى استعمال هذه التقنيات بكثرة، باعتبار أن السرعة السردية ضرورة فنية، يعتمد عليها القاص لذا سنرى بعضا من المقاطع السردية التي وظفت فيها هذه التقنيات.

1-4-1- مستوى تسريع الحكي:

أ- الخلاصة: ولها عدّة تسميات من بينها الايجاز، المجمل، الملخص، وكلها مسميات لمعنى واحد يعتمد عليها الكاتب في سرد أحداث الرواية، وتقع الخلاصة «**ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنها أقل سرعة من الحذق، فهي تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال**»[1]. لكن المتداول في الدراسات هو الخلاصة ويرمز لها "جيرار جنيت" بالرمز "زح×زق"[2]، أي زمن الحكاية، زمن القصة بمعنى آخر أن زمن الحكي أو السرد زمن القصة.

أمّا حسن بحراوي فيرى أن الخلاصة «**هي تقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية من الحياة المعروضة، وتحتل لنا الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها مرورا سريع على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف**»[3].

[1]- المصدر نفسه، ص75.

[2] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

إذا فالخلاصة تعني، «**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**"[1].

وما يلاحظ على هذه الحركة أنها عرفت حضورا قويا في رواية "كتاب الماشاء"، فنجد مثلا قول السارد: «**كان لافتا لأنني وطوال فترة دراستي لأعمال المستشرقين الفرنسيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لم أقع أبدا على عمل هؤلاء**»[2] في هذا المثال لخص لنا السارد فترة دراسته لأعمال المسترقين دون تفصيل أو تحديد للمدة الزمنية التي قضاها أثناء دراسته.

وفي موضع آخر من الرواية يلخص لنا السارد الفترة التي تبدأ من سفر "ميشال" إلى غاية العثور على جثتها وذلك في هذا المقطع «**سنتان بعد ذلك قدمت "ميشال دوبري" استقالتها من جامعة إكس –إن– بروفانس واتجهت للتدريس في ابتدائية بضاحية إيسوني بباريس، ولكنها فجأة تقرر السفر إلى الجزائر لتختفي أخبارها حتى شهر نوفمبر 2015 أين عثر على جثتها مفحمة في مسرح باتاكلان إثر هجومات باريس**»[3] هنا يقوم السارد بعرض وقائع بشكل سريع دون التفصيل في الأحداث.

وفي قوله أيضا وهو يلخص مدة زمنية من حياته بعد طلاقه من ابنة خالته إلى حين لقائه "نوى شيرازي" : «**لم أر ابنة خالتي بعد ذلك، سمعت بأنها تزوجت وطلقت مرتين وأنها أنجبت خمسة أولاد، أما أنا فسرت في طريقي أحمد الله ألا امرأة قطعته، أو هكذا حسبت حياتي تسير حتى اقتحمتها نوى وجعلتها بجسدها تخرج عن سكتها التي هجرتها منذ ذلك الحين**»[4].

[1] – أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص121.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص17.

[3] – المصدر نفسه، ص10.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص70.

إذا فالخلاصة هنا، هي نوع من التسريع Accélération في الأحداث بحيث تحولت إلى نظرات عابرة من الماضي والمستقبل[1] فهي وسيلة سردية استعملها الكاتب من أجل تقليص حجم النص الروائي، وذلك بتلخيص بعض الأحداث التي يمكن حدوثها في سنوات أو شهور أو أيام في عبارات أو أسطر موجزة.

حيث لخّص الراوي في هذا المقطع المدة التي قضاها في السجن، فيقول: «**في أوّل يوم لي هناك بدا المكان موحشا، وبعد عام أصبح أقل توحشا حتى أصبح في رحمة السنوات المكان الذي أعيش فيه انمحت من رأسي ذكريات الخارج، وبدأت أنسى أسماء أصدقائي ووجوههم**»[2] هنا لخّص لنا "قدور" مختصرات حياته في السنوات الأخيرة التي عاشها في السجن، وما مرّ عليه من أحداث في بضعة أسطر، والغاية من هذا التلخيص إعطاء لمحة وجيزة عن المحطات التي مرّ بها.

ونجد الخلاصة في قول السارد: «**كنت وقتها معسكرا في نواحي "جنان الباشا" مع بعض الجنود منذ أزيد من شهر نرقد في دار كانت ملكا لأحد يولداش مدينة الجزائر، صادرها الجيش مباشرة بعد رحيل اليولداش مع الباشا حسين، وكنت أنا من اختار ذلك المنزل ليكون مرقدا لنا، فقد علمت من سكان المنطقة أن أحمد باي التجأ إليه بعد معركة سطاوالي، وبقي فيه حتى تناهى إليه خبر استسلام الباشا ليعود لاحقا إلى قسنطينة**»[3]. كان هذا المسترجع عبارة عن تلخيص لأحداث وقعت في الماضي، حدّدها زمنيا أكثر من شهر، فالروائي ذكر المدة الملخصة دون ذكر الأحداث بالتفصيل الدقيقة وكلها تصب في قالب الحرب والاستعمار الذي حلّ بمدينة قسنطينة. فالخلاصة تقوم بدور هام يتجلّى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام

[1] – ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص60 –61.

[3] – ، المصدر نفسه، ص118.

القارئ، فالواقع الذي يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور تختزل في أسطر أو صفحات دون ذكر التفاصيل[1]

تغطي الخلاصة مدة قد تكون محدّدة مسبقا، وقد تكون غير محدّدة، وبالتالي لا يمكن تحديد مدّتها إلاّ بالتقريب من خلال القرائن الدالة التي تقرب المعنى وعلى نحو ما يظهر في المثال التالي: « **قبيل وفاته بسنتين، وكنت في العشرين من العمر وجد لي عملا في الولاية، لانتقل بعدها للعمل في "المينورسو" وفيها عملت شهرا واحدا في مصلحة إثبات الهويات الصحراوية وعندما اكتشفوا موهبتي في معرفة الصحراء وظفوني سائقا**»[2] تبدو هذه الخلاصة وكأنها كانت محدّدة مسبقا بفترة زمنية، لكن العكس من ذلك فنحن لا نعلم بالضبط عدد الأشهر أو السنين التي عاشها في هذه الفترة الزمنية التي لخّصها.

من خلال معرفة الروائي لكيفية اشتغال الخلاصة في رواية "كتاب الماشاء"، نجد أن كل التلخيصات التي وردت عملت على طوي مسافات لفترات زمنية طويلة أو قصيرة بذكر ما يهم من أحداث؛ وبالتالي تسريع الحكي يتجاوز التفاصيل الدقيقة، وكلما زاد طول المدّة الملخصة كلما زادت سرعة الحكي، وبذلك يتمكن القارئ من معرفة ما حدث في تلك الفترة في بضعة أسطر، لندرك مدى قدرة الروائي على الاشتغال بهذه التقنية المرتبطة بالزمن الماضي مع تنويعه بين ماضي قريب وبعيد، فقد قدم لنا ما حدث فيها بإيجاز فعملت بذلك على سد ثغرة حكائية رغم المساحة الضيقة التي شغلتها، والهدف منها تزويد القارئ بماضي الشخصيات بشكل سريع ومكثف لإعداده إعدادا يسمح له بفهم مجريات سير أحداث الرواية، وبذلك ساهمت الخلاصة في بناء الزمن الروائي.

ب– الحذف (القطع):

[1] – ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص109.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص179.

هو تقنية زمنية يلتجئ إليها الكثير من الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان، «**لتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا "ومرّت سنتان" أو "انقضى زمن طويل..."ويسمى هذا قطعا**»[1]، يتضّح من هذا التعريف على أن القطع أمّا أن يكون محدّدا أو غير محدّد. هو فترة زمنية يقوم الروائي بتجاوزها دون أن يشير إلى ما حدث فيها، وبذلك يعمل على تسريع الحكي بإيراد تلك اللحظة المسكوت عنها، حيث يلغي التفاصيل الجزئية لأنها لا تنتمي إلى المادة الحكائية العامة.

ويعرّفه "حسن بحراوي" بقوله: «**يكون جزء من القصة مسكوتا عنه كلية، أو إشارة إليه فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من قبل "مرّت بضعة أسابيع" أو "مضت سنتين**»[2]. فالحذف هو القفز فوق فترات زمنية طويلة كانت أو قصيرة من غير الإشارة لما تم فيها من أحداث، أي الجزء المحذوف من الحكاية، ويلجأ الروائي لتقنية الحذف من أجل إعطاء السرد سرعة كبيرة تطوي من خلالها السنين وتتجاوز به الأحداث التي جرت فيها.

وينقسم الحذف باعتباره قفز على الزمن إلى قسمين: الحذف المحدّد والحذف غير المحدّد[3].

-الحذف المحدّد: في هذه الحالة تكون المدّة الزمنية المحذوفة مذكورة نحو قولنا وانقضت أربعة أشهر، بعد سنتين، أي تحديد الكاتب للفترة الزمنية المحذوفة بشكل صريح، لأنها بعيدة عن الحكي ولا يهم ما وقع فيها من أحداث، يعمل الروائي على تجاوزها وتحديد زمنها بشكل دقيق لتتميز عن مقاطع الحكي الأخرى، ومن أمثلة هذا النوع في الرواية كما يلي:

«**سنتان بعد ذلك، قدمت "ميشال دوبري" استقالتها من جامعة اكس- إن- بروفانس**»[4]عمل السارد هنا على إسقاط فترة زمنية محدّدة قدرت بسنتين حيث وضّح أنه بعد هذه الفترة توقفت

[1] - حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص77.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[3] - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية، دمشق، الرابط، ط1، 1999، ص185.

[4] - سمير قسيمي،كتاب الماشاء، ص10.

ميشال عن العمل بالجامعة، ولكن قبل هذه الفترة الزمنية لا يعلم القارئ ما الذي حدث فيها، حيث أبى عن ذكرها لعدم ارتباطها بمضمون الحكاية ولهذا تم إسقاطها.

وفي مقطع آخر ورد الحذف «**بعد خمسة عشر يوما وصلت جوليان مراسلة تحمل توقيع مديرة مشروع الرقمنة "مارتن كورن" تطالبه بتسليم كل النسخ المفترضة لعمله**»[1]. وهنا صرح الكاتب بالفترة الزمنية التي وصلت فيها الرسالة إلى "جوليان" لتسليم جميع أعماله دون ذكر ما حدث قبل خمسة عشر يوما لجوليان. وكذلك من الأمثلة النصية على هذا النوع من الحذف قوله:«**فقد مرّت ستّ سنوات منذ آخر لقاء جمعه بها**»[2]يعلن هنا الكاتب صراحة عن المدة الزمنية التي مرّت منذ لقاء جوليان بميشال.

فالحذف له دور هام في تسريع الحذف يتجلّى في المرور على فترات زمنية دون ذكر ما جرى فيها فهي «**تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث**»[3] حيث نجد السارد في هذا المقطع يحذف عشر سنوات دون أن يذكر ما حدث فيها بالتفصيل في قوله: «**بعد عشر سنوات من دخولي السجن، قرّر والدي أن يرحل إلى باش جراح لم يكن ثمة من سبب محدّد لقراره، عدا فارق الثمن بين شقتنا القديمة في ميسوني وشقة جراح**»[4]فهذه العشر سنوات قد حذفت من القصة ولم يسرد الكاتب ما وقع فيها من أحداث بالرغم من طول المدة.

أثناء سرد "قدور" لحياته جاء هذا السياق الحكائي يتخلله حذف لفترة زمنية قدرت بعشر سنوات، حيث تم إخبارنا بنبأ بيع والده لشقتهم الواقعة بميسوني فأقصى السارد فترة زمنية طويلة دون ذكر الأحداث التي وقعت فيها لأنها بعيدة عن المقصد الحكائي ونجد مثل هذا الحدث الطويل المدى

[1] – المصدر نفسه، ص08.

[2] – المصدر نفسه، ص16.

[3] – المصدر نفسه، ص19.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

في قوله: «**بعد ستّ سنوات فقط، باع الشقة الجديدة واستأجر أخرى حتى تمكن من تسديد الديون وقمار العاهرات**»[1] وكذلك هذه الفترة المعلنة من حياة قدور لا تعرف كيف أمضاها وهو ينتظر لحظة خروجه من السجن وعودته لبيت العائلة في باش جراح.

-الحذف غير المحدّد: في هذه الحالة تكون المدة الزمنية غير مذكورة مثل قولنا "مرّت عدّة سنوات"، "خلال شهور" ويعرّفه لطفي زينوني بأنه «**الحذف الذي لا تتحدّد فيه المدة المحذوفة من زمن السرد**»[2]وجاء في الرواية كما يلي:

قول "ميشال دوبري" :« **بعد أشهر من اللامبالاة راسلتني مديرة الأرشيف بأنه تم الاستغناء عن المقال واستبداله بآخر تنفيذ القرار الأكاديمية الفرنسية**»[3] في هذا المقطع لا يعلن السارد عن المدة الزمنية التي مرّت على مراسلات ميشال صراحة بل استعان بكلمة أشهر دون ذكر عددها.

وفي مثال آخر من الرواية: «**كشفت أنه كان الابن الوحيد لوالديه وأنه لسنوات لم يحدث شيء في حياته يستحق الذكر**»[4]السارد وهو يحكي في السياق عن حياة "سيباستيان دي لا كروا" تجاوز فترة زمنية من حياته يبدوا أنها طويلة لأنها لم تحدد بدقة وكل ما ذكر منها عبارة (لسنوات)، ففي هذه الفترة التي لا نعلم بدايتها أو بكم تقدر أسقط السارد الكثير من الأحداث ومساحة نصية كبيرة مادامت لا تمس بمضمون الحكاية. وكقوله أيضا وهو يصف حالته لحظة قراءته لبعض المخطوطات: «**احتجت لساعات إثر انتهائي من القراءة لأستفيق من دهشتي**»[5] هنا لم يحدّد الراوي هذه الفترة بل اكتفى بذكرها فقط.

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص66.
[2] – لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص75.
[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص19.
[4] – المصدر نفسه، ص20.
[5] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص49.

ويقول أيضا على لسان قدور وهو يصف طول انتظاره وخيبة أمله من قرار عدم خروجه من السجن: «**كنت أعلم أن عقرب الوقت سينتظر سنين أخرى ومع هذا كنت آمل**»[1] فهو هنا يحكي واسترجع حياته في السجن والسنين التي قضاها فيه دون تحديد الفترة الزمنية بدقة بل اكتفى بعبارة (سنين) دون ذكر ما حدث فيها.

وفي قوله أيضا: «**وبمرور الوقت أبدعوا لي كنية جديدة لأصبح "الساسي" لم أفهم في البداية معناها، حتى أدركت أنها تعني القائد**»[2] والقرينة الدالة على الحذف هي (بمرور الوقت) حين صرح بها السارد واختزل هذه الفترة من المدة الزمنية التي عاشها في السجن، فقد تغيرت حالته فيها ولم يذكر التفاصيل وما هي الأسباب التي جعلت المساجين يدعونه بهذا الاسم. وفي قوله أيضا: "في الحقيقة نمّيت الحقد وأرضعته سنوات سجني"[3]، بهذا الحذف قد أسقط السارد الكثير من التفاصيل والأحداث التي عاشها داخل السجن.

وقد ورد حذف آخر في هذا المقطع: «**شهور قبل أن يلزم الفراش طلب من أمي أن نفرد له كوبا وصعنا و.... قال لها إنه مصاب بالتهاب الكبد الفيروسي**»[4]، وهنا في هذا المقطع كان يقصد شقيقه السايح الذي كان مريضا حيث أنه اختزل فترة من حياته التي عانى فيها المرض قبل أن تسوء حالته ويلزم الفراش.

وهكذا فإن الحذف له دور كبير في انجاز الوظيفة الأساسية وهي تسريع السرد، فهذا النوع من الفن الايجازي يحفظ للسرد الروائي تماسكه الضروري ويضفي عليه بعدا جماليا.

- المصدر نفسه، ص 63[1]

- المصدر نفسه، ص 64[2]

[3] – المصدر نفسه، ص69.

[4] – المصدر نفسه، ص72.

وقد كان توظيف الروائي لتقنيتي الخلاصة والحذف من أجل العمل على تسريع وتيرة الحكي، بتجاوز بعض الأحداث وإيراد المهم منها في مساحة نصية محدودة حتى يتجنب حشو الكلام، كما تظهر مدى قدرة الروائي على العمل بالتقنيتين، فهو روائي متميز بفنية وتماسك بنائه.

1-4-2- مستوى إبطاء السرد:عبارة عن مقطع طويل من الخطاب تقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية، وهو يشتمل على تقنيات المشهد والوقفة الوصفية[1] ويقتضي بتعطيل السرد، حيث يتمهل السارد في سير حركة تقديم الأحداث الروائية.

أ-الوقفة الوصفية (التوقف pause):

وهي من أكثر الحركات التي تعمل على تعطيل السرد، حيث يتوقف مسار الأحداث بإقحام السارد لتقنية الوصف التي تقتضي بالضرورة قطع وتيرة المسار الزمني.

للوقفة الوصفية مسمى آخر هو الاستراحة ويقصد بها «**إيقاف مسار الأحداث المتناهية إلى الأمام، بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء، أي حين يتوقف السرد وينشأ الوصف على شكل مقطع نصي مستقل عن الزمن**»[2] فالوقفة الوصفية هنا ليست إلا إيقافا للسرد وتعطيلا له، قصد تحقيق أهداف سردية معينة يضيء السرد فيها الحذف القادم.

أمّا حميد لحميداني يقول: «**أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، عادة يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها**»[3]بمعنى أنّ الوقفة الوصفية هي عبارة عن استراحة من عملية السرد، وانقطاع لمسيرة الزمن وتسلسل الأحداث في القصة أو الحكاية، ليحل الوصف محل السرد.

[1] - مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص223.

[2] - إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبر إبراهيم، ص147.

[3] - حميد الحميداني، بنية الشكل السردي، ص76.

وتتجدد وظائف التوقف أو الوصف في وظيفتين أساسيتين: « **الجمالية أو التزيينية ويكون الوصف بمثابة استراحة في وسط الأحداث السردية، الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية ويكون للوصف فيها وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي**»[1] فللوصف دور مهم في بناء الحدث ليخلق بذلك البنية المناسبة التي تجري بها الأحداث ويكون المقطع الوصفي في خدمة القصة.

وقد اشتغل "سمير قسيمي" في روايته على هذه التقنية حيث تنوعت من وصف الأشخاص والأماكن والأشياء، ومن بين الوقفات الوصفية التي جاءت في الرواية مع "جيل مانسيرون" الذي كان يصف صورة وجدها في الصندوق الذي تركته له صديقته "ميشال دوبري" "وهو يهم بذلك انفلتت ورقة وسقطت أرضا، «**كانت صورة بالأبيض والأسود لشيخ ملتح بلباس بدوي يحمل رضيعا بجواره شاب في الثلاثين من عمره كما يبدو يرتدي بذلة وربطة عنق**»[2].

في هذه الوقفة الوصفية قام بوصف الصورة التي سقطت من بين الأوراق والأشخاص الموجودين فيها من قبل السارد ممّا أدّى إلى توقف التطور الخطي لسير الأحداث وبذلك إبطاء في السرد ولكن بعد الانتهاء من تلك الوقفة عاد السرد إلى حركته. وهناك وقفة وصفية أخرى تتمثل في وصف الساحل الجزائري، على لسان "سيباستيان دي لا كروا" وهو كذلك أدى إلى إبطاء السرد حيث: «**أثناء ذلك كنت سارحا في الساحل الذي تراءى لي قطعة من الجنة، بدا البحر أكثر زرقة والرمال حبات تلج أو بساط قطن**»[3].

كما يقول أيضا في وصفه لبيت حبوب ولد سليمة: «**يسكن بمفرده منزلا أرضيا بضواحي تيندوف لا تكاد تخلو غرفة منه من لوحات لبعض آيات القرآن الكريم، كانت غرفة الضيوف**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص79.

[2] – المصدر نفسه، ص14.

[3] – ، المصدر نفسه، ص39.

أشبه بمسجد منها إلى غرفة فسيحة مفروشة بالزرابي والحصائر، وبها مكتبة معظم كتبها في الدين والفلسفة»[1].

كان السارد يحكي عن ذهابه لبيت حبوب بتندوف، حيث كانت الأحداث تسير على خط زمني مندفع إلى الأمام، وفجأة قطعت وتيرة الأحداث لفسخ المجال مباشرة عند ولوج السارد إلى منزل حبوب، على حد قول حميد لحميداني:« **أن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني**»[2].والسارد بوصفه لهذا المكان قام باستقصاء جميع العناصر المكونة له، حيث تمكن القارئ من التعرف على المكان من خلال هذا الوصف، بهدف الكشف عن ملامح الحياة القائمة فيه ونوعية الأشخاص الذين يقطنونه.

وهناك وقفة لشخصية أخرى وهي: «**يجلس على عتبته رجل نحيل يلبس ملاية زرقاء، ويضع على رأسه عمامة أرادها غير مرخية حيا حبوب رافعا يده وابتسم، فأبان عن أسنان صفراء يحضها سواد**»[3]، نجد في هذه الوقفة صفات شخصية صاحب التاكسي فون الذي يتضح من خلال لباسه وملامحه أنه صحراوي، وبمجرد البدء في تحديد هذه الصفات توقف التطور الخطي لسير الأحداث وبعد الانتهاء عاد الحكي إلى مجراه الطبيعي.

وفي الأخير نستطيع القول بأن السارد أثناء الوقفة الوصفية استطاع شد اهتمام القارئ متصلا من إحساسه الزمني من خلال هذه التقنية التي عطل بها السرد لمدة قصيرة ليعود بعدها لسرد حوادث حكائية.

ب- المشهد La scène:

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص93.

[2] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص63.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص99.

نقصد بالمشهد «**المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق**»[1].

ويعد المشهد من التقنيات المساهمة في تعطل السرد الروائي:«**والمشهد عكس الخلاصة، ترد فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها وتفاصيلها، ويحقق المشهد عن جيرار جنيت تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا**»[2] فهو تقنية تعمل على إبطاء السرد وتعطيل وتيرته، وكسر خطية الحكي، ويقوم «**المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية**»[3]. فالمشهد إذن يتجلى في الحوار القائم بين الشخصيات الروائية للتعبير عن الآراء المختلفة والتوجهات وردود الأفعال، ومن خلاله يستطيع كشف الطبائع النفسية للشخصية.

ومن أمثلة الحوار الواردة في الرواية هو الحوار الذي دار بين ميشال والآنسة دارين عن الصورة المعلقة على الحائط والرجل الموجود عليها وهو كما يلي:

«**–هذا زوجك بلا شك.**

–هذا إيمي صديقي...

–آسفة بحق،لكن يظهر أنكما كنتما سعيدين

–لك أن تقولي ذلك»[4]

[1] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص78.

[2] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص108.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاؤء، ص23 -24.

ودلّ هذا المقطع على الحوار الذي وقع بين ميشال التي كانت تسأل على صاحب الصورة ودارين التي كانت تقول إنه صديقها كانا يعيشان كأنهما زوجان.

وهناك مقطع فيه مشهد حواري دار حديث بين سيباستيان ورئيس الحملة الفرنسية بسيدي فرج وهو كالتالي:

«–سيدي..وما المطلوب مني بالضبط؟

–أولا ألا تذكره أمام أحد بهذه الصفة.

–وثانيا؟

–وثانيا أن تترجم لي كل ما يقوله»[1].

أمّا في هذا المشهد فكان الحوار يدور بين سيباستيان ورئيس الحملة حول الرجل الذي اندهش منه سيباستيان كونه جزائري صديق ضابط فرنسي، وطلب رئيس الحملة من سيباستيان أن يقول إنه رجل عادي وأن يقوم بترجمة كلام هذا الرجل وكان اسمه أحمد بن شعبان. فهذا المشهد كان طويلا ممّا أدّى إلى تعطيل وتيرة السرد حيث تجاوز صفحة.

ومشهد كذلك بين حبوب ولد سليمة والشيخ النوي صديق والده، وهو كالآتي:

«تبحث عني،لابد أنك ابن صاحبنا سليمة رحمة السماء عليه.كان من رجال الله.كان صاحبي وشيخي.فكما ترى أنا في التسعين من العمر، عرفت سلفي وخلفي، حتى إن أكثر دعائي أن يأخد الله أمانته.

قلت منافقا:مازالت البركة يا شيخ.

لا عليك...بماذا أخدمك؟

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص44.

حاشا لله. أنا خادمك، فقط أسأل عنك،فقد حدثني أبي عنك، وكان لايقول الشيخ النوي إلا وذكرك بخير.»[1] وهنا كان حبوب يجامل الشيخ النوي وكأنه يريد أن يعرف هل الشيخ يعلم بموت أبيه ولم يكن ذلك بطريقة مباشرة لكن الشيخ فاجأه بأنه يعرف بموته.

من خلال هذه الأمثلة التي وردت في الرواية يظهر لنا أن المشهد ليس فقط تقنية من تقنيات تعطيل السرد، بل ساهمت أيضا في بناء شكل بنية السرد، كما تبينها المقاطع الحوارية الموجودة في الرواية، فقد أعطت لها أحداثا جديدة من خلال القارئ بواقعية الأحداث في الرواية وتسهيل عملية تخيلها. فهكذا كان الاشتغال على تقنيتي الحوار والوصف التي عملت على بطيء الحكي، بزيادة مساحة النص والحدّ من سيرورة الزمن بالتركيز على لحظة زمنية معينة تزيد من الحكي بشكل آخر، حيث تقدم معلومات جديدة ومهمة للقارئ، وبذلك تعمل على سد فجوة حكائية، ممّا يساهم في تشكيل بنية الحكاية.

من خلال دراستنا للزمن وانطلاقا من مفهومه وأهميته وأنواعه وتقنياته، يمكننا القول بأن الزمن في رواية "كتاب الماشاء" يتجلّى بأبعاده الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل في تسلسل يسير عبر حياة الإنسان، ليأتي الحاضر نتيجة للماضي حاملا في طياته المستقبل. ولهذا السبب لم يخضع سمير قسيمي روايته للتتابع المنطقي للزمن الروائي، وإنّما تلاعب بزمن الحكاية ليشكل لنا نصا ممزوجا بدلالات عديدة.

2- تشكيل المكان

2-1- ماهية المكان وأهميته:

2 -1-1- مفهوم المكان:

[1] -ينظر،سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص189.

يعرفه سمر روحي الفيصل بأنه «**المكان الطبيعي الحقيقي في الواقع الخارجي المحسوس، وهذا المكان لا علاقة له بالمكان الروائي، لأنّه الموضع الحقيقي الثابت الجامد**»[1]، فالمكان هو الموضع الثابت والحقيقي.

أمّا غاستون باشلار فيعرفه بأنه: «**المكان الأليف، وكذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خياليا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور**»[2] فالمكان بالنسبة له هو البيت الحقيقي الذي ولد فيه الشخص وعاش طفولته وأحلامه فيه، أي هو الموضع الحقيقي الذي نراه في واقعنا وحياتنا.

أمّا الناقدة سيزا قاسم فترى أنّ «**المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث**»[3]، أي المكان هو المسرح الذي تقع فيه الأحداث.

أمّا يوري لوتمان فيرى «**أنّ المكان يؤثر في البشر، وبالتالي فهو يعكس سلوكهم وطبائعهم وفق ما يقتضيه تنظيمه المعماري حيث أنه يمكننا من التعرف على الشخصية من خلال مكان معيشتها**»[4] ذلك لأن المكان يمثل المرآة العاكسة التي تكشف عن طريقة تفكير الشخصية وحالتها المعيشية انطلاقا من تحديد مكان إقامتها.

وقد اختلف النقاد حول التسمية التي تطلق على عنصر المكان، فتعددت بذلك المصطلحات الدالة عليه، ومن بينها الحيز والفضاء والمكان.

فلقد كانت الباحثة اعتدال عثمان من أنصار تسمية هذا المصطلح بالمكان حيث أنها قد عرفته «**بالمساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم**»[5].

أمّا النقاد الذين أطلقوا عليه مصطلح الفضاء، فقد كان من بينهم الباحث عمر عبد الواحد في كتابه شعرية السرد، فالفضاء هو «**المشهد أو البيئة الطبيعية والاصطناعية والبنايات بمختلف**

[1] – سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص25.

[2] – غاستون باشلار، جمالية المكان، تر، هلسا غالب، ص6.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 106.

[4] – ينظر، فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009، ص58.

[5] – اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص65.

أنماطها ووظائفها والشوارع والسيارات...التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها »[1].

ويرى جيرار جنيت أن الفضاء يتعدّى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان معين، فالفضاء «**تخلف نظاما داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنه انعكاس لخارج النص الذي يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية**»[2]، أي أن كل ما يدخل في تشكيل النص يمكن أن يساهم في تكوين وتمثيل الفضاء الروائي، فيصبح وكأنه تصوير لما هو خارج النص.

أمّا الباحث والناقد عبد المالك مرتاض يسميه بمصطلح الحيّز، حيث يقول في كتابه تحليل الخطاب السردي بأنه «**هو كل ما عنده حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث يطلق الحيز في حدّ ذاته، على كل فضاء، خرافي أو أسطوري، أو كل ما يند على المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسّمة مثل الأشجار والأزهار، وما يحتوي هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيير**»[3]، أي أن الحيز يطلق على كل ما يحتل مساحة معينة، وكل ما يطرأ على الأشياء من حركة أو تغيير، سواء كان ذلك خياليا أو واقعيا محسوسا.

كانت هذه جملة من التعاريف التي تخصّ المصطلحات الثلاث، المكان، الفضاء، الحيز، حاولنا من خلالها توضيح كل مصطلح على حدّة حتى يمكننا التفريق بينها، وبما أن مصطلح المكان أكثر شيوعا واستعمالا بين النقاد والباحثين العرب على وجه الخصوص، كونه الأقرب إلى الواقع المعيشي، وقد يستطيع المبدع أن ينتقل به إلى العالم المتخيل كما يعبر به عن العالم الواقعي.

ج- المكان الروائي:

تتكون الرواية من عدد من العناصر، لكن المكان «**هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها**»[4] حيث ترى الباحثة سيزا قاسم **أن «مكان الرواية ليس هو المكان الطبيعي،**

---

[1] – عمر عبد الواحد، شعرية الرد لتحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنشأ، القاهرة، ط3، 2003، ص83.

[2] – جرار جنيت، الفضاء الروائي، ص20.

[3] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

[4] – المحادين عبد الحميد، جدلية المكان والزمان، ص21.

فالنص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[1]؛ بمعنى أن المكان الروائي ليس مكانا معتادا كالذي تعيش فيه، ولكنه مكان تخيلي غير واقعي يتشكل عن طريق اللغة الروائية فيحقق المؤلف باللغة عالمه الروائي بكل تصوراته وتمنحه الحرية الحق في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة.

والمكان عند غاستون باشلار، ليس المكان الهندسي إنما هو: «**المكان الذي عاشه الأديب كتجربة، والمكان الذي لا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل»**[2]، فالمكان الروائي يعبر عن مقاصد المؤلف وعن تجربة عاشها في ذلك المكان وتأثر به فيتحول المكان الحقيقي إلى فضاء روائي جرت فيه الأحداث وهو يؤثر ويتأثر بالعناصر. فالمكان الروائي «**هو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل لعنصر ما بين العناصر المكونة للحدث الروائي وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث»**[3]، فالمكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادي المجرد فحسب، لأن الأديب وبخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع، وأحاسيسه، ورؤيته المكانية الخاصة.

يتأسس المكان الروائي على اللغة، فهو «**مكون لغوي تخيلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور»**[4]، وتعامل الروائي مع المكان لا يتم بالنظر إليه كأشكال، وأحجام وفراغات، ومناظر، وأشياء، وألوان مختلفة، وإنما يتم باعتبار كل هذا مجرد رموز لغوية حاملة للكثير من الدلالات الجمالية والفنية، ذلك أن النص الروائي يخلق «**عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مفهوماته الخاصة بأبعاده المميزة»**[5]، وهذا يعني أن المكان يتأسس في خيال القارئ حيث يستفيد من المكان الواقعي في علاقته بالإنسان ويضفي عليها آلياته الخاصة فتجعل من هذا الأخير شكلا من أشكال التمثيل للعالم الواقعي وعبر تزويده ببعض العلامات الطبوغرافية التي تزيد من الإيمان بواقعيته، كأن

---

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص75.

[2] – غاستون باشلار، جمالية المكان، ص92.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

[4] – سليمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، الدار الكندي، النشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003، ص127.

[5] – عثمان بدري، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص94.

نسميه بالاسم، وكذلك ذكر أسماء المدن، وأسماء الشوارع والأحياء والمعالم التاريخية وغيرها، ومن هنا تنشأ مفارقة المكان الروائي للمكان المرجعي.

إذا المكان الروائي هو مكان خيالي مصنوع من الكلمات مستوحى من المكان الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية، فالمكان في الرواية أيا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي ولو أشارت إليه الرواية أو سمته بالاسم، فإنه يظل عنصرا من عناصرها الفنية فهو «**المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته**»[1].

كما يرى بدر عثمان أن «**المكان الروائي والطابع اللفظي فيه، يجعله يتضمن المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات وتجعل منه شيئا خياليا** »[2] فالمكان في النص الروائي مكان متخيل وبناء لغوي، يختلف عن المكان الواقعي، لكن الروائي يصف بعض الأشياء منه ليدرك القارئ أنه في عالم آخر غير العالم الواقعي، لما يحمله من دلالات وعلاقات خفية يحاول الباحث اكتشافها حتى تتشكل لديه صورة مكتملة لبناء المكان السردي.

إن ضرورة التفريق بين المكان الطبيعي والمتخيل من المسائل الضرورية التي أشار إليها الباحثون حديثا، أي الفضاء المكاني داخل العوامل الروائية والفضاء المكاني الواقعي. «**فالرواية تخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة، فهي قريبة من الفنون الزمانية، ولكنها تشبه الفنون التشكيلية في تشكيلها للمكان، ذلك أن القارئ عندما يشرع في قراءة الرواية، فإنه ينقل مباشرة إلى المكان المتخيل الذي أنشأه الروائي، من خلال رحلة في المكان، فمكان الرواية ليس هو المكان الطبيعي، إنه المتخيل**»[3]، كما أن الأمكنة الواقعية والتاريخية، تكتسي حلة جديدة منسوجة من خيوط المتخيل، والأحداث المبتكرة، ولا يبقى من تلك الأماكن إلاّ أسماءها التاريخية.

للمكان الروائي عدّة تعريفات تجمع كلها على أنه عنصر أساسي في البناء السردي، بتشكله للإطار الذي تنطلق فيه الأحداث، وتسير فيه الشخصيات، فالمكان هو السجل القريب والمرئي الذي سجل عليه الإنسان ثقافته وفنونه وفكره، أسراره، آماله، ومخاوفه، كل ما يتصل به في حاضره وما

[1] – سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص 251.

[2] – بدر عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، ص 28.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 100.

وصل له في ماضيه ليورثه إلى المستقبل، فمن خلال المكان الروائي نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة.

2-1-2- أهمية المكان:

للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمن، فهو عنصرا رئيسيا يحتاج إلى التأمل والدراسة، لا يمكن أن تتجاوزه في أي عمل روائي، فالشخصيات تحتاج إلى مكان تتحرك فيه، والزمان يحتاج إلى مكان يحل فيه الأحداث الروائية كذلك، والمكان باعتباره عنصرا من عناصر الرواية «**كونه أحد عناصرها الفنية ولأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر، وتشخيص المكان هو الذي يجعل من الرواية بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع فهو يعطينا واقعيتها، فكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلا ضمن إطار مكاني**»[1].

وقد حضي كل من المكان والفضاء في الرواية باهتمام كبير من قبل الدارسين، واعتبروا أن العمل الأدبي إذا فقد المكان فهو يفقد خصوصيته لأن المكان ركن مهم في السرد الروائي، لأن الكاتب لا يستطيع إيهامنا بأن ما قدمه من عوالم متخيلة حقائق تكتسي من التخيل والتصوير أفضل كسوة فهو يحدّد الإطار الذي تجري فيه أحداث الرواية وتتحرك الشخصيات ويرسم ملامحها من الهوية الذاتية أو الوطنية، وأبعادها النفسية وعلاقتها مع بعضها البعض، ويعتبر المكان المساحة التي تجسد وعي الكاتب ووجهة نظره ولأنه الإطار الذي تتجسد داخلها الصيغة البنائية التي تأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه من جهة أخرى، فالمكان «**ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتضمن أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل لأنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله**»[2].

فللمكان دور فعال في النص الروائي، اذ يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي «**فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية كما له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وبنظم الأحداث، إذ يرتبط بخطية الأحداث السردية، حيث يمكن القول بأنه يشكل المسار الذي يسلكه اتجاه السرد، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والأحداث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها وتقرر الاتجاه الذي**

[1] – إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، د.ط، 2006، ص 34.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.

يسلكه السرد لتشييد خطابه ومن تم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان»[1]، فالحدث من العناصر الفاعلة في البناء السردي، ونجد أن له دورا في بناء المكان الروائي، فكما تؤثر الأحداث في المكان فقد يؤثر المكان أيضا في الأحداث.

تتكون الرواية من عدّة عناصر لكن المكان «**هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض**»[2]، وممّا يدل على «**أن الشخصيات تحتاج مكانا لحركتها، والزمان يحتاج مكانا لحركتها فيه، ويسير منه وإليه، الأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل إذا تمّ اقتطاعها وعزلها من الأمكنة فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشئ حرياته عليه**»[3]، فالمكان عنصر أساسي في النص الروائي لا غنى عنه فهو يدخل صلات وثيقة مع المكونات الحكائية.

كما يعتبر المكان «**نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذّه**»[4]، وينتج هذا من خلال تغيير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية مما يؤدي إلى تغير الأمكنة داخل الفضاء الروائي، وحسب أن تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي.

«**والمكان يكتسب أهميته من خلال معايشة البطل للأمكنة والأحياء التي تمدّك بالصلة سواء من قريب أو من بعيد، فبكون المكان هو اللوحة الفنية التي عاشها وعايشها البطل**»[5] أي تشكيل بنية المكان وأهميته من خلال علاقته بالشخصية التي تتحرك فيه، وهو لا ينفصل عنها فيذكر معها ويظهر من خلال خطابها فيؤثر فيها كما تؤثر فيه، فيتجاوز أهمية المكان بالنسبة للشخصية إدراك الحدود الجغرافية لتأثيره البالغ في حياتها. ولهذا يعد المكان من العناصر الفاعلة في تحديد ملامح الشخصية وطبيعة أفعالها حيث تقوم الشخصية ببنائه وفقا لما يتناسب مع طباعها، فيصبح المكان يعبر عن الشخصية وطبيعتها. كما أنّه قد يدفعها للتعبير عما يجول بداخلها من مشاعره.

ويرى حميد لحميداني أنه «**إذا كانت أهمية المكان كمكون للفضاء... تجعل بعض النقاد يعتقدون أن المكان هو كل شيء في الرواية... وأن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال**

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 20.

[2] – هلسا غالب، المكان في الرواية العربية، ص 9.

[3] – صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقات، القاهرة، 1997، ص 12.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 48.

[5] – أحمد زياد محيك، متعة الرواية (دراسته نقدية متنوعة)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 55.

تلك الإشارات المقتضية للمكان»[1]، أي أنّ المكان هو الإطار الذي تجري في الأحداث الروائية لذا لا يمكن إلغاء المكان في أي عمل روائي، ولا يمكن الاستغناء عنه لأن كل مقطع وصفي وجملة ما في الكتابة الروائية تحيل على مكان معين ومجموع هذه الأمكنة يحيل إلى فضاء محدّد مادامت تعبر عن فعل يقطع، ويقدم لنا حضورها في العالم لأن صلة الفضاء في نص الرواية هي أكثر من وطيدة وتكاد تقول بأنه ليست هناك رواية أبدا بلا فضاء. فالمكان ركن مهم في السرد الروائي، لا يمكن للقارئ أن يوهمنا بأن ما قدمه من عوالم متخيلة حقائق تكتسي من التخيل والتصوير أفضل كسوة، كما لا يمكن للقارئ أن فهم ما يجري من أحداث بدون مكان .

2-2- أنواع الأمكنة وبنيتها في الرواية:

تتمتع رواية "كتاب الماشاء" بشبكة واسعة من الأمكنة تتنوع على مساحة النص الروائي، فقد مزج "قسيمي" بين الأمكنة المغلقة والمفتوحة.

2-2-1- المكان المفتوح:

«**ونعني به المكان المشاع، حدوده متسعة ومفتوحة**»[2]، ويمكن للإنسان التنقل فيه بكل حرية وراحة كالمدينة والقرية والأحياء وهي غير محدودة.

والمكان المفتوح عكس المكان المغلق لأن **الأماكن «المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع ومدى تفاعلها مع المكان هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي حيث يوحي بالألفة والمحبة»**[3].

ويعتبر المكان المفتوح أيضا «**مكان رحب وواسع يكون تفاعل الفرد فيه من الناحية الإيجابية»**[4]، أي المكان الذي يقضي الإنسان مشاغل الحياة بعيدا عن البيت.وفي رواية "كتاب الماشاء" جاء قسيمي بمجموعة من الأمكنة المفتوحة منها:

الجزائر: فالجزائر بالنسبة للروائي "سمير قسيمي" هي مسقط رأسه وبالضبط "باش جراح" وهي المكان الذي جرت فيه الوقائع المتعلقة بقدور وعائلته وذكرياته مع أبيه وأمّه وأخيه السايح، وصديقته

---

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 66.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 71.

[3] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية ختامية، دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011، ص 95.

[4] – كلثوم المدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، طيب صالح، مجلة الأثير، ج 4، د.ت، ص 232.

نوى التي تعرف عليها في سوق باش جراح في ميسونتي، فالروائي عندما يختار المكان ينطلق في بنائه من واقعه، ولكن أثناء عملية الكتابة قد يغير الكاتب هذا الواقع، وقد ينقله، مازجا ذلك بعنصر الخيال الذي يعدّ ركيزة في العمل الأدبي الفني.

وقد وظف "قسيمي" مدينة الجزائر لأهميتها الكبيرة، وموقعها الاستراتيجي، ويتجلى ذلك في قول السارد: «**أثناء ذلك كنت سارحا في الساحل الذي تراءى لي قطعة من الجنة، بدا البحر أكثر زرقة والرمال حبات ثلج أوساط قطن... أملأ عيني بمشهد مدينة الجزائر التي قيل لي أنها من النظافة ما يغني أي سائر عن الانتعال**»[1]فقد قدم لنا الروائي وصفا لمدينة الجزائر عروس المتوسط، والتي كانت تعرف قديما بالجزائر البيضاء لشدة نظافة شوارعها أو المحروسة لحصونها المتبعة، والتي كانت منذ القدم محل أطماع المحيطين بها من أعداء.

لقد كانت مدينة الجزائر محل طمع الفرنسيين لما فيها من خيرات، ويبرز لنا " قسيمي" في روايته المساعي الاستيطانية للجيش الفرنسي، واتخاذ بيوت وقصور الجزائريين بيوتا لهم، والمقطع السردي التالي يوضح ذلك: «**كنت وقتها معسكرا في نواحي "جنان الباشا" مع بعض الجنود منذ أزيد من شهر، نرقد في دار كانت ملكا لأحد اليولداش بمدينة الجزائر، صادرها الجيش مباشرة بعد رحيل اليولداش مع الباشا حسين، وكنت أنا من اختار ذلك المنزل ليكون مرقدا لنا، فقد علمت من سكان المنطقة أنّ أحمد باي التجأ إليه بعد معركة سطوالي وبقي فيه حتى تناهى إليه خير استسلام الباشا**»[2]، وقد أراد المؤلف من خلال هذا المقطع إبراز أن الغاية من احتلال الجزائر هي مصادرة خيراتها وليس كما روّج له، بأن الحملة تهدف إلى مساعدة الجزائريين للتخلص من الاستعمار العثماني، والدليل على ذلك هو سياسة المصادرة لأملاك وأراضي الجزائريين، ونفس الأمر يحدث في عالمنا الغربي في الوقت الراهن حيث تحاول الأيادي الأجنبية التدخل فيه لزرع الفتنة والاستيلاء على خيراته.

قسنطينة وعنابة: وهما المدينتان اللتان توغل فيهما الفرنسيون لاحتلالهما حسب ما يذكر"سيباستيان دي لا كروا "أثناء مجيئه إلى سيدي فرج مع الحملة الفرنسية وكيف كان "دي بورمون" يحتل مدينة تلوى الأخرى، حين كان الجيش الفرنسي مرتكزا في مدينة عنابة لما لها من موقع استراتيجي، فهي الواجهة الشرقية للبحر المتوسط، وتحتل مركزا مهما، ففيها كان مقر الشركة الفرنسية لصيد المرجان، وكانت مسرحا للكثير من الواجهات، وكانت متصلة بجبال قسنطينة، وقد أدرجها الكاتب في المقطع

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص 39

[2] – المصدر نفسه، ص 118.

التالي:«**في طريقنا إلى هناك، كانت الأخبار تتوالى من قسنطينة عن معارك أحمد باي مع الفرنسيين من جهة، ومع إبراهيم باي الملتحي في جبال عنابة من جهة أخرى**»[1]، حاول الكاتب إدراج توضيح مدى مساهمة الخيانات والطمع في السلطة على حساب مصلحة الوطن المهدد بالاستعمار، فطبيعة المنطقة عرقلت من تقدم المستعمر في حين منحت الخونة ملجأ.

ومن مدينة عنابة قام المستعمر الفرنسي بالزحف إلى مدينة قسنطينة ويتجلى ذلك في المقطع التالي: «**أمّا الأخبار القادمة من مدينة الجزائر، فقد كانت تتكلم عن سقوط وشيك لقسنطينة، وتؤكد أن أحمد باي بدأ يفاوض الجنرالات لتسليم المدينة، وأخبار أخرى تتحدث عن استعدادات الجيش الفرنسي المرابط بعنابة للزحف عن قسنطينة لعزل أحمد وتعيين رجل يدعى يوسف خلفا له**»[2]. فقد أدرج "قسيمي" مدينة قسنطينة في روايته لما لها من أهمية بالغة كونها تشكل قطبا حضاريا، حاول الكاتب إبرازه في هذا المقطع «**طول مكوثي بقسنطينة وأنا ألاحظ الحركة الدءوبة للجنود والبنائين، وكانت على خلاف مدينة الجزائر مجهزة بالأسلحة والعتاد الحربي، فعلى أسوار المدينة وحدها، انتصب ما يربو عن الثلاثين مدفعا صغيرا ومتوسطا وبعض المدافع الكبيرة، وكان يسهر على الحراسة أزيد من ألف رجل...كما كانت مخازن المدينة ممتلئة عن آخرها**»[3]، فقسنطينة هي عاصمة الشرق الجزائري، مدينة العلم والعلماء، مدينة الحصون المنيعة، وظفها الكاتب من أجل استعادة أمجاد الأمة في أيامها الخوالي، فلقد كانت بمثابة حجر العثرة الذي أبطأ زحف المستعمر الفرنسي، وفي ذلك إشادة لما كانت عليه ودعوة من أجل إعادة مجدها.

قرية بن يعقوب: لقد احتلت القرية مكانا رفيعا في الرواية، تحضر كبنية مكانية في هذا النص، لها خصوصيتها وسماتها المميزة لأنها «**تعتبر من الولادات البكرية الأولى للأمكنة، شأنها شأن رحم الأم، وبيت الطفولة**»[4]. **وقرية "بن يعقوب"**هي قرية في الجلفة، وهي المنطقة التي حدث فيها شغب من الشباب الذين كانوا يعانون التهميش، وفيها رجم وقتل قدور، وهي التي حقق فيها ضابط الشرطة

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 138.

[2] – المصدر نفسه، ص 138.

[3] – المصدر نفسه، ص 141.

[4] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط، 1994، ص 101.

ويتجلى ذلك في هذا المقطع «**وصلنا بلاغ أن ابن يعقوب تحترق: هاج شبابها وشيوخها، وأضرموا النار في بعض البيوت واستمروا في شغبهم ساعات... حتى أنهم هاجموا مقر الحرس البلدي، ولولا حصانته لدكّوه دكّا**»[1]، تحضر القرية هنا بدون وصف مادي، أي لم تحدد بشكلها الجغرافي، وإنما حددها الراوي بصفات أخرى هي الأخلاق التي يتميز بها سكان القرية من شغب وعنف بالرغم من طيبتهم وقناعتهم، ويظهر ذلك من خلال ما قاله الضابط: «**الأمر غريب أن يحدث شيء في هذه القرية، فلم يكن يعرف على سكانها إلا القناعة والطيبة والاستسلام لوضعهم، كانوا قانعين بواقعهم، ولم تشكل فرقا عندهم أن تصل إليهم الحضارة أو تبقى قابعة في الجلفة المدية**»[2].

فقرية بن يعقوب بهذا الوصف تدل على السكون والجمود، لم تصلها حضارة المدينة، وهي مكان رتيب لا يوحي بالحيوية والحياة ويظهر ذلك من خلال المقطع «**لم تكن بن يعقوب إلاّ صورة منفتحة لقبيلة دون خيام. تعثرت الحضارة عند عتبتها ولم تلح على الدخول، حتى العمارات التي بنيت على مشارفها منذ عشرة أعوام لم تسكنها غير الجردان بعض الكلاب الضالّة، فلم يكن لأحد منهم أن يفضل السكن في العمارات على السكن في الأحواش، وكأنهم كانوا يخشون أن يصيبهم التحضّر على حين غرّة**»[3].

والملاحظ هنا أن فضاء بن يعقوب يحمل رمزية السكون والجماد، فالمكان ثابت لا يتغير ولا يتحول وهو بذلك بعكس توقف الحياة أي الموت بما يحمله من دلالات الفناء واللاوجود «**ثلاثون عاما ولا شيء في بن يعقوب تغير، مازالت منازل الطوب من طوب، ومازالت الوجوه السوداء سوداء، حتى الأرض التي لم تنبت شيئا غير التراب ظلت على حالها، لا الزفت ولا الاسمنت ستراها، بقيت كعهدي بها منسية، تتلذّذ في نكران ذاتها، لا رغبة فيها للحياة فتبعثها من رمادها، ولا مقتا يشدّها إلى الموت فتندثر... هي هي**»[4]. إن المكان هنا يحمل رمزية الموت ويتبين ذلك من خلال توظيف الكاتب ما يومئ إليه صراحة أو ضمنا، فالطوب والسواد والتراب كلها علامات ترمز للفناء والعدم

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص80.

[2] –المصدر نفسه، ص 82.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 84.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 162.

واللاوجود اللذان يفجران في نفسية الكاتب هذه الدلالات الرامزة إلى الرغبة في إعادة تشكيل المكان برؤية التغيير والتجديد.

الرّابوني: هي القرية التي كانت تأتيها تلك الطائفة من كل صوب مرتين في السنة لتقوم بطقوس غريبة تحيي فيها روح نسبهم الوافد بن عباد، ويعدّ فضاء الرّابوني فضاء مقدسا بالنسبة للطائفة.

وكان والد حبوب من يترأس هذه الطائفة: حيث هذا الأخير لم يفهم طبيعة تلك الطقوس التي كان يمارسها والده مع أتباعه، وظهر في قوله: «**كان أبي يزورها مرتين في السنة، يلتقي فيها برجال يأتون من كل صوب، ولم يكن أحد يفهم سبب لقائهم ولا يعرف غاية تلك اللقاءات التي يبدؤونها ويختمونها بإنشاء قصيد غريب لم أقرأه قبلا في أي كتاب**»[1].

قرية الرّابوني تمثل المكان المقدس لهذه الطائفة للقيام بطقوسهم الغريبة، وهي منطقة صحراوية تتميز بالخلاء، إذ نجد أن الكتب السماوية نزلت على الأنبياء والرسل في منطقة الصحراء، وهذا ما جعل الوافد بن عباد وأتباعه يتخذون منها مركزا لشعائرهم وطقوسهم، فهي شخصيات محبّة لهذا المكان –الرّابوني"– وفي زاوية أخرى قدّم لنا "قسيمي" شخصيات رافضة له، ويظهر ذلك على لسان إحدى شخصيات الرواية معبّرة عن فضاء (الرّابوني) بقولها: «**لم تكن الرابوني مدينة ولا ضاحية، لم تكن قرية في الريف، ولا واحة في الصحراء، كانت كل ذلك دون أن تكون أيامنها، هي صفعة لتحضر تحاول أن تلجه، وضربا على قفا الصحراء الطيبة، أبنية لا تجمعها هندسية تمنحها هوية ما، كنت وأنا أراها لأوّل مرّة كأنّي أرى نفسي في مرآة....ترجمة إسمنتية لما أنا عليه، جسد بلا روح،فلشد ما شعرت أنني اغتصبت حياتي وأرغمتها أن تحبل بي على صورتي هذه، وعوض أن تلدني، بصقتني كما بصقت السياسة هذا المسخ المسمى الرابوني**»[2].

إذا كان فضاء بن يعقوب غزيرا بدلالات الانتماء والتعلق بالجذور والهوية، فإن فضاء الرّابوني على العكس من ذلك جاء مكتظا برموز الوحشة والضياع التي تعكس لنا حالة السارد التي تعاني بالانتكاسة من الواقع المعيش، ولذا كان ذلك الوصف بمثابة تجسيد لحالة الشخصيات المصدومة والمنفعلة بمشهد الضياع المكاني والتمزق النفسي الناجم عن هذا الضياع. فقسيمي لم يختر المكان بصيغته النفعية الفنية

[1]– المصدر نفسه، ص 176.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 98.

التي تعني صب المواقف، في القوانين المكانية الجاهزة، بل يختار المكان الواقعي اختيارا دقيقا، نابعا من تصور نفسي إنساني.

الصحراء: لقد وجدنا "قسيمي" قد تعمد في اختياره للفضاء الصحراوي كونها تعدّ: «**مهبط للوحي والكتب السماوية، وملاذ للنساك والرهبان والمتصوفة**»[1].

كما تعدّ الصحراء أيضا «**الأصل الذي صدر منه الإنسان، فهي المعدن الذي استلهموه فيها أتوه من ابتكارات واضطلعوا به من دور حضاري عالمي طلائعي بالنسبة للعصور القديمة وكان لهم إذ ذاك من معول على غير أنفسهم، فكان مصيرهم صورة لما تبتغيه إرادتهم لذلك رفعوا هذه الصحراء إلى مقام النموذج**»[2].ومن المدن الصحراوية التي ذكرها "سمير قسيمي" في روايته تندوف والصحراء الغربية.

حيث عمل فيها حبوب ولد سليمة سائق كونه لديه معرفة عن كل ركن فيها «**عملت شهرا واحدا في مصلحة اثبات الهويات الصحراوية، وعندما اكتشفوا موهبتي في معرفة الصحراء وظفوني سائقا**»[3]، لم يقدم السارد هنا وصفا طبوغرافيا بل ذكر الصحراء كمكان للعمل من خلال شخصية حبوب ولد سليمة الذي عين سائقا لإقالة السواح والعمال الأجانب الذين لا يملكون أدنى دراية عن صحراء الجزائر وشساعتها، وفي ذلك دلالة على أن الصحراء مكان للتيه والضياع إن لم يكن الشخص على معرفة به.

ونجد ذلك في قصة ضياع "خلفون" مع صديقيه "أكيلا" و"زمردك" وذلك بقوله: «**كنا ثلاثتنا رابعنا الضياع شدنا التيه إلى ربعه فرأيناه رملا لا ينتهي، وظمأ شق الشفاه وبقينا نسير لعلنا نلقى ركبنا أو تلقانا رواحلنا وقد هجت بما عليها من ماء ومتاع ومازلنا نأمل ونسير حتى انقطع الرجاء فسقطنا صرعى**»[4]. وفي هذا المقطع لم يحدّد لنا "قسيمي" المكان، بل أشار إليه بدوال تدل على أنها صحراء قاحلة. إنّ للصحراء أهمية كبيرة كونها فضاء أسطوريا يذكرنا بتلك الأزمنة البدائية – زمن

---

[1] – خليفة بولفعة، سماء الفضاء في رواية الصحراء عند إبراهيم الكوني الملتقى الدولي لسمياء النص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الأدب واللغة العربية، الجزائر، أكتوبر، 2013، ص 2.

[2] – عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2003، ص 137.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 179.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 203.

سيدنا آدم وزوجته حواء- اللذان طردا من الجنة، وأنزلهما الله إلى الصحراء فكانت بالنسبة لهما المأوى الثاني بعد الجنّة.

الشارع: يعدّ الشارع مكانا مفتوحا وهو من أهم شرايين المدن، فقد «**احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا روايات عن المدن العربية مكانا بارزا، وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة**»[1].

فالشارع من الأماكن التي لا يمكن للروائي الاستغناء عنها أو تجاهلها، وذلك لأن الشارع هو الواصل بين الأماكن المختلفة، فالشارع «**من أماكن الانتقال التي تمر عبرها الشخصية من مكان ذهابها وإيابها من وإلى البيت، ومكان العمل، فهو حلقة الوصل بين الأماكن المختلفة، وهذا لا يعني أنه مكان عابر لا يستحق الدراسة، لكنه يعدّ مكانا مهما في الحياة، وفي العمل الروائي أيضا إذ يصل بين أماكن متعددة، وقد يكون له دور فعال في الرواية لأنه يشهد حوادث مهمة**»[2].

والقارئ لرواية "كتاب الماشاء" يجد أنّ الكاتب استحضر حي الميسونيي في الجزائر العاصمة بوصفه مكانا لالتقاء التجار والعمال، وقد تجلى ذلك في قول السارد: «**حين صحا فجر ميسونيي على صوت صاخب شيع الليل إلى باب نهار جديد، وكان من عادته أن يصحو على أصوات عربات يجرّها الخضّارون والسّماكون في اتجاه السوق، حيث يقضون فيه يوما آخر يطرحونه من حياتهم**»[3]. لقد صوّر الكاتب حي ميسونيي في مدينة الجزائر، وقد جاء الوصف مفعما بالحيوية والتنوع، ففي الحي أناس متنوعون، سماكون وخضارون، وباعة، يمكن القارئ من تخيل هذا الحي بكل ما يحتويه من مشاهدة متنوعة، وحقيقة إن وصف الكاتب للحي يوحي بالحديث عن مدينة الجزائر العاصمة، فحي المدينة هو الذي يجسّد التنوع والباعة الكثيرين، فالقارئ يستدل من البداية الأحداث تبدأ من المدينة.

وقد ورد الشارع في الرواية باعتباره عنوان مسكن الشخصية ومن ذلك قول السارد: «**بمجرّد أن دخل شقته الواقعة في الطابق الرابع من العمارة الثالثة في شارع أشارد بمرسيليا وأغلق الباب**

[1] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 65.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 57.

خلفه، حتى شرع "جيل مانسيرون" في فتح الصندوق»[1]، فهذا الشارع هو أيضا المكان الذي وقع في أحد شققه حريق وراح ضحيته عدّة أشخاص كان منهم أطفال «**إنّ الحريق الذي شبّ بأحد شقق شارع أشارد بمرسيليا يعدّ أكثر خطورة، سنة 2016م**»[2].

يمثل الشارع حلقة وصل بين المناطق والمباني، ومن خلاله تتجلى صورة المدينة بميزاتها الثقافية وخصوصية تفكيرها لأن الشارع يمثل الواجهة الخارجية لفضاء المدينة، ويعكس طبيعة تكوينها ومؤثثاتها وأشكالها وطبيعة شخوصها.

المخيم: «**هو مكان قسري للعيش المؤقت فقط، وتذكار بالشتات**»[3]، وفقدان للوطن والهوية، وهو بالنسبة لسكان الصحراء الغربية مكانا للجوء إليه مرغمين ويتجلى ذلك في قول السارد: «**قبلنا أن نحشر في خيم أسميناها حبا أو شوقا بأسماء مدينتنا التي لم أزرها... بالطبع لا أذكر من حياتنا إلاّ السنوات التي قضيناها في مخيم السمارة**»[4]. فالمخيم يعني هنا البؤس والضياع، وفقدان الوطن والأرض والأمن، حيث يقول السارد «**ظهر لنا أننا لم نعد إلاّ رهائن طمع دولة لا تأبه باستقلالنا أو بموتنا، ودولة تحاول جاهدة أن تمحو ماضينا لتصير لها خزانة تنهب منها ما تحب، ونظام متآمر، ظاهره الرغبة في استقلالنا وسره أن نبقى كما نحن، شعب شتات وحسب**»[5] فقد كان بمثابة صدمة قوية واجهها الصحراوي مما أدّى إلى محاولة التعايش في المخيم لفترة مؤقتة لمحاولة العودة إلى الوطن.

وقد قدّم "حبوب ولد سليمة" وصفا لهذه المخيمات في قوله: « **كانت" السمارة"كغيتوهات السود: بيوت من الطين والقصدير وبحر من الخيام الصفراء والبيضاء منصوبة، يعلو بعضها العلم الصحراوي، أطفال يلهون بأي شيء بأقنعة من تراب وبأرجل مشقوقة حافية يرحبون بالوافدين، لم يكن ثمة رجال غير رجال الحكومة ونساء يرتدين ملايات زرقاء في معظمها وأخمر سوداء لا تستر كل الرأس كاشفة منهن شعرا كيليا من حرير**»[6]. جاء وصف المخيم بأن بيوته قديمة معظمها

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، ص 231.

[3] – غسان إسماعيل، عبد الخالق، الزمان المكان النص اتجاهات الرواية العربية المعاصرة في الأردن (1980 –1990)، ص 59.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 175.

[5] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 175.

[6] – المصدر نفسه، ص 181.

من الطين والخيام، وقد جاء هذا الوصف معبرا عن الواقع بكل ما فيه من ألم، فالناس في المخيم لا يمتازون بحياة جيدة، وهذا دلالة على عدم الراحة في السكن لا من الناحية المادية ولا المعنوية.

فرنسا: هو المكان الذي جرت فيه جلّ أحداث الرواية وبالتحديد لما وقع لـ "جوليان هاد" الذي كلف بمهمة رقمنة أرشيف ما وراء البحار، وبعده "ميشال" التي بدأت مشروعها في فرنسا ومدينة طولون هي وصديقتها "نوى شيرازي" لما بدأت به غاية مقتلها في باريس.

مرسيليا: هي المدينة الفرنسية التي فرّ إليها الجنود الفرنسيين من الجزائر بدعم من "سيباستيان" كي يقلّل من الجرائم التي أوقعوها في الجزائر «**ومساعدته في تهريب الجنود الفرنسيين الفارّين من الجيش الفرنسي إلى مرسيليا**»[1].

2-2-2- المكان المغلق:

المكان المغلق هو مكان محدد بحدود تفصله عن الخارج مما تجعله يتصّف بالضيق، وبذلك تكون حركة الشخصيات محدودة فيه بما يسمحه، بحيث إن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدود كالبيت والغرفة.

ويعرفه فهد حسن بأنه«**مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية**»[2] أي قد يكون هو« **المكان الذي يحتمي به الإنسان في كثير من الأحيان وفي أحيان أخرى يكون له المضيق الذي يمكث فيه مدة زمنية طويلة سواء كان ذلك بإرادته أو فرض عليه**»[3]، وتتميز هذه الأماكن بمميزات قد تكون إيجابية مثل (الألفة والأمان)، كما قد تكون سلبية معاكسة للسابقة مثل (القلق، والخوف، والوحدة).

ولقد حضر المكان المغلق بكثرة في رواية "كتاب الماشاء" حيث اختاره الروائي كميدان لحركة الشخصيات ومن بين الأماكن المغلقة في الرواية نجد:

جامعة إكس- إن- بروفانس: وهو المكان الذي كانت تعمل فيه "ميشال دوبري" واستقالت منه لتعمل كمدرّسة في ابتدائية ويتجلّى ذلك في قول السارد: «**قدّمت ميشال دوبري استقالتها من**

[1] - المصدر نفسه، ص 161.

[2] - فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، ص 163.

[3] - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 77.

جامعة اكس– ان– بروفانس، واتجهت للتّدريس في ابتدائية بضاحية إيسوني بباريس»[1]، وكان ذلك من أجل التفرغ لمشروعها.

مسرح باتاكلان: وهو المكان الذي توفيت فيه "ميشال دوبري" مع صديقتها "نوى" حيث كان هدف المتمردين أثناء هجومهم على مدينة باريس وأضرموا فيه النار حيث وجدت ميشال جثة مفحّمة مع صديقتها «**لتختفي أخبارها من شهر نوفمبر 2015 أين عثر عليها جثّة مفحمّة في مسرح باتاكلان إثر هجومات باريس، حيث بحسب شهود عيان من الرهائن، فقد تمّ حجزها برفقة جزائرية أضرمت فيهما النار حيّتين»**[2].

الصندوق: هو شيء توضع فيه حاجيات النّاس من ثياب ومجوهرات، وفي الرواية يظهر الصندوق كمكان لوضع وديعة "ميشال" التي تركتها لصديقها "جيل مانسيرون" وهو مشروعها الذي كانت تحلم أن تتمّه «**بمجرّد أن دخل شقته... شرع جيل مانسيرون في فتح الصندوق»**[3].

سفينة لوركان:وهي السفينة التي اشتغل فيها "سيباستيان دي لا كروا" ويتجلّى ذلك من خلال قول السارد: «.. **ليظهر مجدّدا في سجّل ميناء طولون كبحار اشتغل في سفينة لوركان عام 1808، وهي السفينة التي احتجزها الانجليز في نفس السنة بجزيرة مالطا ولم يظهر أي خبر عن ركّابها»**[4]، وهي مكان متنقل، أتى من فرنسا إلى الجزائر، حيث استخدمت في عدّة مهام، منها أنّها كانت أداة تجسّس من قبل الضابط "بوتان" الذي «**أمر أن تبقى لوروكان في موقع يسمح لها بالمناورة والانسحاب إذا هاجمها سفن الداي»**[5].

مسجد الزاوية: وهو أوّل مكان يستوقفنا في الرواية، وهو عبارة عن زاوية وما تحمله من بعد ديني وثقافي، إلاّ أنّ المستعمر الفرنسي دنّسه وارتكب فيه عدّة جرائم منها نهب ممتلكاته وتحويله إلى مكتب يخصّ الكونت الفرنسي ويتجلّى ذلك في قوله: «**إلاّ أنّ سعادتي سرعان ما اضمحلت وأنا أرى الكونت يدخل وحرسة مسجد رواية المرابو سيدي فرج، ويأمر بإجلائه بعد أن نهبه الجند ودنّسوه...لم تكن جريمة ضدّ الإنسان فيغفر لنا، ولكنّها جريمة ضدّ الرب الذي يحيطنا**

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص 10.

[3] – المصدر نفسه، ص 13.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 20.

[5] – المصدر نفسه، ص 38.

جميعا...وما إن استقر الكونت في مسجد الزاوية، حتّى أعطيت الأوامر لباقي الجند باتّخاذ محيط الزاوية وبساتينها إلى حين»[1]. وقد استحضر "قسيمي" هذا المكان –المسجد– لما يحمله من هوية إسلامية للمسلمين عامة والجزائريين خاصة، لأنّه يعدّ مركزا دينينا وعلميا وفيه تسير وتحتكم أمورهم، والاحتلال الفرنسي منذ دخوله إلى الجزائر والبلدان العربية وهو يحاول طمس هذه الهوية وتدنيس الأمكنة الدينية، وهو نفس ما يحدث في وقتنا الحالي من إساءات للدين الإسلامي واعتداءات على رموزه الدينية في محاولة لتغريب المجتمع الإسلامي وإبعاده عن دينه.

مسجد كتشاوة: وهو ثاني مكان مقدّس ذكره "قسيمي" في روايته لما يحمله من قيمة دينية واجتماعية كبيرة هو الآخر لدى الجزائريين، والذي لحقه هو أيضا أذى المستعمر الفرنسي الظالم وهذا ما يبرزه المقطع السردي التالي: «**كنّا قد التقينا أيّاما بعد مذبحة جامع كتشاوة الشهيرة**»[2]. وهنا يبرز الروائي بشاعة الاحتلال الفرنسي والسياسة القمعية التي كان ينتهزها والتي تستثني حتى الأماكن الدينية المقدّسة والتي تهدف إلى ضرب صميم الأمّة الإسلامية باستهدافها في دينها، وهذا ما تشهده اليوم في مساجد المسلمين خاصة ما يحدث في مسجد القدس الشريف الذي يتعرض لانتهاكات متكررة من طرف الاحتلال الصهيوني.

مكتب إيمانويل: وهو غرفة في منزل "سيباستيان دي لا كروا" والذي كانت "نوى" تقصده كل يوم من أجل إتمام بحث "قدور" وهو نفس الغرفة التي تمثّل هاجسا بالنسبة لـ "ميشال" لأنّها تمثل صندوقا من أسرار حياة "إيمانويل لوبر" صديق "دارين" وحفيد "سيباستيان"، وكانت "نوى" تتفرد فيه لساعات «**ففي كل يوم في مثل هذا الوقت تأتي "نوى" لتحضر للعجوز غذاءها، ثم بعد أن تتناولا الغذاء وتشربا القهوة، تنفرد بنفسها في مكتب "إيمي" حتى السادسة مساءا، لتخرج منه...فكان هذا روتينها منذ وفاة "إيمي" بحسب ما أخبرتني به الآنسة دارين**»[3].

البيت: هو المسكن كما هو متعارف عليه، أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموع القرى ومجموع المدن. وهو

[1] – المصدر نفسه، ص 42.

[2] – المصدر نفسه، ص 117.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 26.

من أهم الأماكن في حياة الإنسان، إن لم يكن هو الأهم، فهو مكان لا يستغنى عنه أي إنسان وقد وصفه –باشلار بقوله: «**البيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول**»[1].

وللبيت عدّة تسميات في الأعمال الروائية: البيت، المنزل، الدار، الشّقة، لكن هذه التسميات تلتقي جميعها لتؤكّد دلالة واحدة مفادها: أنّ البيت «**مكان لا بدّ منه لضمان واثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية**»[2].

بيت قدور: كان "قدور" يلجأ إلى البيت طالبا الراحة بعد يوم شاق من العمل والروائي هنا لا يفرط في وصف البيت كمكان، بل يقدمه لصورة تتحرك وفقا لأفعال الشخصيات، دون أن يقدم وصفا له، ويتجلّى ذلك من خلال قول "قدور" في هذا المقطع: «**فلشد ما كان أكبر همي أن أعود إلى المنزل متعبا لآكل وأنام**»[3]، فهنا المنزل يحمل معاني الراحة والاسترخاء وملاذا للتخلص من الإرهاق والإجهاد الجسدي والنفسي.

وفي حديث آخر يصف المنزل في لحظات خاطفة ممزوجا بلحظات السرد، فتعرف على بيته في هذا المقطع بعد قدوم رجال الشرطة لاعتقاله « **كان أبي وأمي يشربان القهوة في مطبخ شبيه بزاوية تبدأ لتنتهي، أنقد ضيقه اتساع شرفة تجمع بصالة المعيشة، حيث ترقد أخواتي وجدتاي في جهة وأشقائي في الجهة الأخرى لا يفصلهم إلاّ ستار**»[4]. من خلال هذا الوصف ندرك على لسان قدور أنّ بيته يتكوّن من مطبخ، شرفة وصالة، دون الالتفات إلى ذكر الأجزاء الأخرى أو الأثاث المكوّن للبيت.

شقة نوى: كانت شقة "نوى" لها دورها في تطوير أحداث الرواية، كونه مكان مدنس يدعو إلى الرذيلة، وبعد ذلك أصبح مكانا مقدّسا، لأنه المكان الذي اجتمع فيه كل من (قدور، السايح ونوى) صدفة على الباطل، اجتمعوا فيه على الحق فأصبحوا رسل الحقيقة التي لم يكن لهم دور في ظهورها، ويتجلّى ذلك من خلال هذا المقطع: «**اخترت غرفة في شقة "نوى" وجهزتها لتكون مكتبتي، كنت أدخلها كل فجر ولا أخرج منها إلاّ لقضاء حاجتي أو حين يلّح عليّ النوم...وكلّما خرجت**

[1] – باشلار، جمالية المكان، تر،هلساغالب، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، بيروت 1984، ص 34.

[2] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 206.

[3] –سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 70.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 57.

لقضاء أمر كنت أعمد إلى غلق الغرفة بالمفتاح، خشية أن تطّلع "نوى" على كتاباتي»[1]. كانت غرفة "نوى" المكان الذي يعود إليه من سفرياته الغربية إلى الصحراء، ولم يقدم "قسيمي" وصفا لها بل اكتفى بذكر تلك المكتبة التي كان "قدور" يقوم فيها بعمله من أجل إتمام بحث السايح، بل تعرض لذكر ما يقوم به في شقة "نوى"، والمنزل هنا يوحي على الاستقرار والطمأنينة الذي يشعر به "قدور".

وقد يأتي الحديث عن البيت لكن هذه المرة الوصف من الداخل، وعلى لسان ضابط الشرطة وهو يصف منزل "حبوب ولد سليمة" في قرية الرابوني، وهذا المقطع يبين ذلك «**يسكن بمفرده منزلا أرضيا بضواحي تيندوف، لا تكاد تخلو غرفة منه من لوحات لبعض آيات القرآن الكريم، كانت غرفة الضيوف أشبه بمسجد منها إلى غرفة، فسيحة، مفروشة بالزرابي والحصائر، وبها مكتبة معظم كتبها في الدين والفلسفة**»[2]. من خلال هذا الوصف لمنزل حبوب والأشياء التي يحتويها هذا البيت لم يقتصر على تقديم صورة له فقط بل على تقديم رموز ومعاني أو حقائق لشخصية "حبوب ولد سليمة"، والتي تدلّ على أنّه شخصية حافظة للقرآن الكريم، وهو رجل متدين.

غرفة "قدور ونوى" في الرابوني: وهي غرفة السايح سابقا كان يأتي إليها في سفرياته إلى تيندوف ليقوم بأبحاثه حول المخطوطات الموجودة في بيت البراني، حيث قام السارد بوصف هذه الغرفة قائلا: «**فتح الغرفة التي كان فيها قدور ونوى يقيمان، قال لي مازحا "لا تلمس شيئا... حاول أن تنام هذه الليلة... في الغرفة سريران وكتب تكاد ترسم حدودها، جدران مطلية بالجير وأرضية من الاسمنت، تنتهي بمرحاض تركي لا باب له**»[3]، فهذه الغرفة خاصة بقدور ونوى ولا أحد له الحق في لمس ما تحتويه من كتب ومخطوطات غيرهما، وقد كانت دلالة المكان هنا مصدر أمن وعمل وملجأ للهروب من المجتمع والناس للبحث عن الطمأنينة والراحة التي يسعى إليها كل شخص، وذلك لغرض إتمام بحث السايح الذي تركه لهما أمانة في رقبتهما.

دار البراني: وهي بيت لأحد أولياء الله الصالحين، وتدعى بدار البراني لأنّ صاحبها لم يكن من القرية لذلك تسمى بذلك، وهي نفس الدار التي رجم فيها "قدور" وأحرق، وجاء ذلك على لسان الشيخ النوى: « **سارق...أضرم النار في دار البراني...الدار التي أحرقها، فهي ملك واحد من**

[1] – المصدر نفسه ، ص 78.

[2] – المصدر نفسه، ص 93.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 102.

الصالحين...كان الأجداد يكنونه بالباني لأنه جاء ربا»[1]، لم يقدم السارد وصفا للمنزل من حيث شكله وما يحتويه، ولم توظف الرواية البيت لتدلّنا على الراحة والاطمئنان الذي يلقاها الإنسان في البيت بل لتخبرنا عن ذلك الحدث التعيس الذي وقع لقدور وتسبب في موته.

السّجن: يعرف السجن على أنه «**نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العام إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات، واثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات**»[2]ويشير "فوكو" إلى دوره قائلا: «**يرتكز دوره المفترض، أوالمطلوب كجهاز لتغيير الأفراد**»[3].

وفي عملنا هذا نجد أنّ "سمير قسيمي" لم يصف لنا السّجن بالوصف الطوبوغرافي، بل أشار إليه من خلال شخصية "قدور" الذي أحسّ بضغط نفسي بعد دخوله إليه وبالألم والمرارة كلما عاد بالذاكرة إلى الوراء، وهو يسترجع قصة دخوله السجن ظلما عند إقدامه على قتل زميله "فاروق" ويتجلّى ذلك من خلال هذا المقطع «**في أوّل يوم لي هناك، بدا المكان موحشا، وبعد عام أصبح أقل توحّشا، حتى أصبح في زحمة السنوات المكان الذي أعيش فيه انمحت من رأسي ذكريات الخارج، وبدأت أنسى أسماء أصدقائي ووجههم، إلا وجهه... وجه فاروق**»[4]. يحمل السجن في هذا المقطع كثيرا من الدلالات السلبية، فهو مكان ضيق مكتظ، الحياة فيه رتيبة ومملة وهذه الصفات جعلت منه مكانا معاديا ومكروها يثير الإحساس بالضيق والوحشة، فالسجن يترك إشارة سلبية في نفس الإنسان لأنه استلاب للوجود وإهدار للحياة واستلاب للحرية.

فالسجن في رواية "كتاب الماشاء" هو المكان الذي قضى فيه "قدور" طفولته بعد قتله لصديقه في المدرسة، ورغم ذلك لا يعتبر أنه ملام وهو في الأصل كان يزعم أنّ أمّه هي من دفعته إلى سجن الحياة قبل أن يضعوه في السجن بسبب التهمة ويتجلّى ذلك في قوله: «**ومثلما زجت بي أمي إلى الحياة، زجوا بي هم السجن**»[5].

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 87.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.

[3] – ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، تر، علي مقلده مركزا الاتحاد ---- (د.ط)، بيروت، 1990، ص 236.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 60 -61.

[5] – المصدر نفسه، ص 62.

إن الإقامة في السجن خلافا لما سواها، هي إقامة جبرية، تعزل الإنسان عن العالم الخارجي، مخلفا وراءه عالم الحرية، فيه تتحول القيم والعادات ولا يفرق بين كبير وصغير، فالكلّ سيان، «**فالانعزال والحياد لم يكونا خيارين يطرحان في السجن، ففيه إمّا أن نكون "مع" أو "على" صديق أو عدو، منطق السجن سيان في جناح القصر والبالغين، فالسجن لا يفرّق بين كبير وصغير، ففيه كنا جميعا سواء**»[1].

يتصف فضاء السجن بالضيق والمحدودية و«**يزداد الضيق على حركة الشخصية عندما تكون زنزانة انفرادية متناهية الضيق وسيئة التهوية، ممّا يجعل قدرتها على الانتقال تختزل إلى الصفر**»[2] ويتجلّى ذلك من خلال هذا المقطع «**كانوا يحبسونني في زنزانة ضيقة لا تسمح لي بالاستلقاء، كانوا يختارون لي زنزانة بلا مرحاض ويمنعون عني الأكل ليومين أو أكثر وأحيانا يقيدون يدي من الخلف ولكنهم كلما عادوا وجدوني جالسا وسط بولي وغوطي غير آبه بالقرافة التي أحدثتها ولا بالرائحة التي تكاد تفسد هواء السجن**»[3]. إنّ محدودية المكان أو فضاء السجن تشكل عبئا إضافيا يشل حركة النزيل، وتزيد من تعقيد حالته النفسية وازدياد شراسته وتعنته لهم، «**فالزنزانة تبدد ما تبقى من الإمكانيات الضئيلة في الحركة والاتصال بالعالم المحيط مما سيؤثر بكيفية سلبية على معنويات النزيل ومقدرته على المواجهة**»[4].

وقد يصبح السجن مصدرا للراحة والطمأنينة ويظهر ذلك في «**كنت أشعر بالراحة في كل مرّة أدخل الحبس الانفرادي، أجدني مجبرا على التأمل، تأمل ما وصلت إليه**»[5]. في هذا المقطع انزاح فضاء السجن عن مفهومه التقليدي، فجعل علاقة "قدور" تتحول من علاقة انفصال عن المكان إلى علاقة اتصال، حيث استطاع السجن الانفرادي تهذيب سلوك وتوازن شخصيته.

«**وقد يكون السجن ميدانا لتلقي المعرفة والوعي**»[6]، وهذا وجدناه عندما "قدور" فكر في التعليم من جديد بعد اثني عشر عاما من السجن ويتجلّى ذلك في هذا المقطع: «**لا أعرف بالضبط**

[1] – المصدر نفسه، ص 62.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 67.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 64.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 68.

[5] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 66.

[6] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 56.

ما الذي جعلني بعد اثني عشر عاما من السجن أفكّر في التعليم من جديد... وهكذا تقدمت بطلب لإدارة السجن لأعمل في المكتبة... والتحقت بمكتبة السجن، أين وجدت فيها ما أملت وأكثر... تمكنت أخيرا من القبض على الأمل من جديد... أدركت بأن العالم أكبر ، تحررت من سجني، كسرت أغلالي وأحيانا كنت أعيش طفولة تركتها ذات يوم على عتبة السجن، حتى أنّني وجدت أبا يحبني ويحب أمي»[1]. وهكذا بعد ما دخل "قدور" مكتبة السجن وأجاد القراءة والكتابة، تمكن من فكّ أغلال السجن والتحرّر من قيوده النفسية التي كانت تكبح اتصاله بالعالم المحيط به ونزع تلك المؤثرات السلبية على محتوياته، وكأنه من خلال تعلّمه القراءة والكتابة جعل من نفسه شخصا آخر، تحدى السجن ونسي الضيق والعزلة وصنع لنفسه أشعة من الضوء، تأتيه من الخارج، رغم أنّ السجن مكان مغلق إلاّ أنّ النّور وجد منفذا ليتسلل إلى حياة "قدور" وذلك بفضل العزيمة والإرادة القوية، فقد كان بالنسبة له فرصة لاستخراج مكبوتاته وتعلّم القراءة والكتابة وهذا ما أشار إليه "باشلار غاستون" في قوله: «**قد يكون مكانا يكبح الحياة أو يرفضها**»[2].

فالمكان هو العامل الأساسي والرئيسي في أي عمل روائي لأنّه يشكل سلسلة من الأحداث التي تتحرك فيها الشخصيات في زمن معين.

2-3- علاقة المكان بالمكونات السردية:

2-3-1- علاقة المكان بالزمان:

يعتبر المكان الإطار الذي تقع فيه الأحداث، أمّا الزّمن فهو الخط الذي تسير عليه الأحداث، ومن هذا يمكن القول أنّ الزمن يصاحب الزمن وبعنونه. و«**المكان في القصة هي الأرضية التي تقع فيه أحداث القصة، فإن وضع المكان وضع الزمن القصصي، أي أنّ المكان هو طريقة لرؤية النص الأدبي، أمّا الزمن يتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها**»[3]. فالمكان والزمان لهما نفس الأهمية في القصة، فالمكان يحدّد وقوع الأحداث، أمّا الزمان يحدّد تاريخ هذه الأحداث، فهما عنصرين يكملان بعضهما البعض.

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 68، (بتصرف).

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 134.

[3] – سعيد حورانية، جماليات المكان في قصص، منشورات الهيئة العامة السردية للكتاب، د.ط، دمشق 2011، ص123.

فالمكان هو الحيز المحدّد الذي يسيطر على حركة الشخصية وإطار الزمن وتناول الأحداث في فترة محدّدة يحدّدها الروائي لعمله ويقترحها قدر تعلق الأمر بقدرته على ضبطها «**وتتّضح العلاقة بين المكان والزمان، وهما متلاحمان ولكن كل منهما يمكن أن يدل على الآخر، ويحدّد من خلال أنهما وجود لفظي في الرواية، وهما يشكّلان مفتاحا للتعرف على الزمان والمكان في الرواية، على سيرورة الخط التاريخي والوجودي بتحديدهما**»[1]. فالأحداث التي تقع في العمل السردي تكون نتيجة زمان ومكان واقعيين أو متخيلين. فلا مكان يتشكل ويتحول، إلاّ بعامل زمني معين، ولا زمان يرصد، ويقوّم ويحدّد إلاّ بمكان يحتويه ويجعل من ذاته مسكنا للزمن.

تتّسم رواية "كتاب الماشاء" بمفتتح زماني/ مكاني، محدّد ويتجلّى ذلك من خلال قول السّارد: «**في شهر أبريل من عام 2004 وصل مكتب "جوليان" تكليف رسمي من مديرة أرشيف ما وراء البحار بوضع وصف شامل لأرشيف المجلة الإفريقية ابتداء من عام 1856... وكانت المجلة تنشر بانتظام أبحاث ثلة من المستشرقين الفرنسيين، وأبحاث أعلام جزائريين**»[2].

وقعت هذه الأحداث في أرشيف ما وراء البحار إكس بروفانس مرسيليا، حيث كلف "جوليان هاد" برقمنة أعداد المجلة الإفريقية من 1856، لكن العمل تعلق بمدينة الجزائر والمستشرقين الذين عاشوا فيها في فترة محدّدة من تاريخ الجزائر إبان احتلال الاستعمار الفرنسي، والملاحظ أنّ المكان والزمان متلاحمان، حيث ذكر الحدث في فترة زمنية ومكان محدّدين.

وفي موقع تظهر علاقة المكان بالزمان جلية حين قال السارد: «**طوال مكوثي بقسنطينة" وقد دام ثلاثة سنوات، "وأنا ألاحظ الحركة الدؤوبة للجنود والبنائين، وكانت على خلاف مدينة الجزائر مجهزة بالأسلحة والعتاد الحربي كما كانت مخازن المدينة ممتلئة عن آخرها، حتى أنّ أحمد باي أخبرني... أنّه يملك من المؤن ما يجعله قادرا على مواجهة حصار سنة كاملة**»[3]. فالحدث في هذا المقطع يشير إلى فضاء استذكاري قريب بالنسبة للسارد، وهو استذكار مضمر، لأنّ الراوي لم يحدد بصراحة مباشرة الوقت والتاريخ، إلاّ أنّ مرجعيات النص تكشف عن فترة من تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر، وبالتحديد فترة حكم أحمد باي في القرن التاسع عشر الميلادي، وهي فترة شحن وتوتر في

[1] – المحادين عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص135.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص7.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص141.

عموم البلاد، ونرى أنّه في هذا المقطع لا يرتبط زمن السرد ومكانه في اتفاقهما على جوهر غياب التحديد الزماني والمكاني لأنّه حدّد "قسنطينة" أمّا الزمن فتعرفنا عليه من خلال شخصية أحمد باي الذي عاش في القرن التاسع عشر الميلادي.

كما نجد أنّ الكاتب أثناء وصفه للمكان لم يبعد عنصر الزمان من الظهور، وذلك يدل على أنّ عنصرين المكان والزمان متداخلان معا وليس منفصلين، ومن ذلك قول السارد: «**حين صحا فجر ميسوني على صوت صاخب بتبع الليل إلى باب نهار جديد، وكان من عاداته أن يصحو على أصوات عربات يجرّها الخضّارون والسماكون في اتجاه السوق**»[1]. فقد أشار الكاتب إلى الزمان خلال وصفه للمكان، عندما ذكر الفجر والنهار، فبدا في مخيلة القارئ أنّ الوقت بين الفجر وطلوع الشمس.

ومن جماليات الزمن التي قام الكاتب بإظهارها الحديث عن المكان من الناحية، الماضي، الحاضر ومن ذلك قول السّارد: «**ثلاثون عاما ولا شيء في "بن يعقوب" تغير، مازالت الطوب من طوب، ومازالت الوجوه السوداء سوداء، حتى الأرض التي لم تنبت شيئا غير التراب، ظلّت على حالها، لا الزّفت ولا الاسمنت ستراها، بقيت كعهدي بها منسية**»[2]. بدت قرية "بن يعقوب" على حالها دون تغير، رغم غياب "بوعلام" عنها عدّة سنوات، فكل شيء على حاله (المنازل، الوجوه، الأرض...) فبدا المكان ثابتا غير متغير على الرغم من تغير الزمن.

وهناك بعض الأمكنة لم تبق ثابتة بل تغيرت بتغير الزمن، فمثلا يقول السارد: «**أمر الكونت بتجريد المسجد من كل موجوداته وتحميلها إلى سفينته، لتصبح زاوية المرابو سيدي فرج بعد ساعتين من دخولنا نصف ردم، بعدما كانت وقت وصولنا إليها تحفة من العمران**»[3]. لقد أظهر الكاتب مسجد زاوية المرابو سيدي فرج التي تغيرت بتغير الزمن تغيرا جذريا سلبيا، فقد جرّدها الفرنسيون من كل موجداتها، ودنّسوها بنهبهم لها وهي أوّل جريمة عند الرّب والأماكن المقدّسة في الجزائر ارتكبها الاستعمار الفرنسي حين نزل إلى شاطئ سيدي فرج، ولم تمضي إلاّ ساعتين حتى تحوّل مسجد الزاوية إلى مقر للكونت وجنده، حيث اتخذ مقصورة المسجد مكتبا ومقر قيادة وسكنا له، فلا مكان يتشكل، ويتحوّل، إلاّ بعامل زمني معين.

---

[1] – المصدر نفسه، ص57.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص162.

[3] – المصدر نفسه، ص42.

فالمكان يرتبط بالزمان ارتباطا وثيقا، وتتشكل بينهما علاقة وطيدة، تتضح من خلال ما يحدث تعاقب الأزمنة على الأمكنة، فالمكان « **أضحى حيزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع، وقد يعود ذلك إلى توظيف القصّة الجديدة للأسطورة التي غالبا ما تحوي أماكن من نسيج الخيال، وهو ما يظهر جليا أنّ مفهوم المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبيا لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العمل والواقع**»[1].

ومن الأمكنة الغرائبية التي تظهر علاقتها بالزمن قول السارد في هذا المقطع: «**كنّا ثلاثتنا رابعنا الضياع... فرأينا رملا لا ينتهي... وما زلنا نأمل ونسير حتى انقطع الرجاء... فأدركنا أنه الردى... وما هي إلا ساعة أو أقل حتى استيقظت ووجدتني في خضرة بين خرير وشجر... فقمت آكل وأشرب وفي قلبي خرقة على صاحبي**»[2]. فقد أشار الكاتب في هذا المقطع إلى الزمن الذي تغير فيه المكان وهو ساعة أو أقل من ساعة حين كان المكان عبارة عن صحراء قاحلة يميزها التيه والضياع، والظمأ وفي فترة تقل عن الساعة تحوّلت إلى ربع أخضر بأشجاره وخرير مياهه، وفيه ما لذّ وطاب من المأكولات والمشروبات، وهذا دليل على غرائبية المكان، وقد أشار الكاتب للزمن أثناء وصفه للمكان قبل وبعد هذه الفترة الزمنية، فقد تميزت الأمكنة في "كتاب الماشاء" بعدم الثبات، لأنّ المكان يمثل في هذه الرواية الأرضية الخصبة، التي حاول الروائي من خلالها بناء نصّه السّردي.

يمكن القول أنّ العلاقة التي تربط المكان والزمان داخل العمل الروائي هي علاقة وطيدة، بل ضرورية أيضا، إذ لا يمكن الفصل بينهما، ولا يمكن أيضا إيداع عمل أدبي قائم على عنصر دون التطرق للعنصر الآخر، ولا يمكن أيضا دراسة عنصر بمعزل عن الآخر في أي عمل أدبي. إذن فعنصرا الزمان والمكان يمثلان الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص الأدبي، فهما يمثلان الرّكن الأوّل الذي يبني بواسطته الروائي عمله الإبداعي.

علاقة المكان بالشخصية:

تعمل الشخصية على تجسيد أحداث الرواية في أماكن معينة، ومنه فإنّ ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء الفني في النص، والمكان لا يتشكل إلاّ

[1] – عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص90.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص203.

باختراق الأبطال إليه، كما أنّ الأحداث تتجدّد في فضاء مكاني يكون منسجما مع مزاج وصانع الشخصية «**كما أنّ المكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه وتخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه وعلى مستوى السرد فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته المناسبة وتماسكه البيولوجي**»[1]. فالشخصية مهما انتقلت إلى أماكن متعدّدة، فإنّها تبقى مرتبطة بمكان محوري يعكس صفاتها ومشاعرها وتحركاتها، ويتعين على تجسيد الأحداث فيها ممّا يزيد انسجام وتلاحم الشخصيات بالمكان في الرواية، فهي عنصر أساسي من عناصر النص السردي، ومن خلالها تنتظم العناصر الأخرى.«**والمكان يمثل جزءا من بناء الشخصية**»[2] لأنّ تقديم المكان مرتبط بتقديم الشخصية، إذ أنّ المكان هو الذي يساعدنا على فهم الشخصية، وهنا تظهر العلاقة واضحة بينهما من خلال احتكاك الشخصية بالمكان الذي يولد تأثيرا وتأثرا بينهما، ف «**الشخصية كما تتأثر بالمكان بانجذابها نحوه أو نفورها منه، فهي تؤثر فيه ليصبح التأثير متبادلا. خاصة مع الأماكن التي تقضي فيها الشخصية أوقاتا كثيرة، أو معظم وقتها، بحيث تبني الشخصية علاقة ألفة مع المكان فتتفاعل معه ويتفاعل معها، فتظهر سمات المكان وتحدّد من خلال ذات الشخصية ووفق أحاسيسها ورؤاها وحتى خيالاتها، فيكون وصف المكان فكرة الشخصية عنه** »[3] وما يؤكد علاقة الشخصية بالمكان طبيعة العلاقة بين الإنسان ومحيطه الذي يعيش فيه، والحديث في موضوع المكان الروائي إلاّ إذا اقترن بالحديث عن الشخصية التي تتحرك في إطاره كقوة فاعله ومؤثرة، فهي تنهض بشتى الأفعال في المسار السردي للرواية.

ويظهر أثر المكان على الشخصية من الناحية الجسدية والهيئة الخارجية ومن الناحية النفسية حيث يظهر أثر المكان على تصرفات الشخصية مثل "قدور" الذي أثر عليه السجن، لأنّ السّجن مكانا مرفوضا وضيقا ومعاديا لأن الإقامة فيه جبرية بدلا من كونه مكانا اختياريا، ويتجلّى ذلك في هذا المقطع «**بدأت رغم نفوري من كل شيء أألف حبسي، فعلى الأقل لم أعد كأوّل أيامي فيه واقفا بين بين... بين شوق إلى الخارج لم أعد فيه وتقزز من مكان أنا فيه... ولكن في حدود يقيني أنني**

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص30.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص44.

سأخرج من السجن بعد أربعة أشهر، لذلك لم يكن من بأس أن أظهر للحراس وجه الجبان الذي لم أكنه، وأضع للمحبوسين قناع المسالم الراغب دوما في السلام»[1]. لقد غيّر السجن "قدور" تغييرا جذريا وكليا فلم يعد ذلك الطفل الوديع، فالسجن مكانا موحشا بالنسبة له لأنّه أبعده عن عائلته وجرمه من طفولته ودراسته وعن عالمه الخارجي ككل، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع «**في أوّل يوم لي هناك، بدا المكان موحشا، وبعد عام أصبح أقل توحشا... انمحت من رأسي ذكريات الخارج وبدأت أنسى أسماء أصدقائي ووجوههم إلاّ وجهه... وجه فاروق... كان وجهه آخر ما تبقى من ذكريات طفولتي... سجن التهم طفولتي كما كان يفعل ذلك السمين القدر"**[2].

إنّ دخول "قدور" إلى السجن وهو ما يزال صغيرا أثّر فيه كثيرا، فلقد أدرك أنّ السجن ليس للرجال فقط، فهم في السجن سيان سواء كانوا كبارا أو صغارا ويتجلى من خلال قوله: «**فضّلت ألا أقيم علاقة بأحد، بالطبع لم يكن الأمر سهلا في البداية، فالانعزال والحياد لم يكونا خيارين يطرحان في السجن، ففيه إمّا أن يكون "مع" أو "على" صديق أو عدو، منطق السجن سيان في جناح القصر أو البالغين، "السجن لم يخلق للأطفال... للمجرمين فقط، سواء كانوا دراري أو شيوخا، فالسجن لم يفرق بين كبير وصغير ففيه كنا جميعا سواء»**[3].

وجدنا أنّ السجن أثقل كاهل قدور بعبء القضية رغم صغر سنه، فالسجن الذي تعرض له لم يزع فيه الخوف، بل جعله إنسانا يحاول تحمل المسؤولية على الرغم من صغره، بل نجده أيضا قد اكتسب صفة التمرد والثقة وعدم الخوف اتجاه الآخر، الذي حاول أن يزرع فيه الخوف ف «**بمرور الوقت أبدعوا لي كنية جديدة لأصبح الساسي... تعني القائد، فأنا من كان يسوس صالة القصر فبعد مقتل الحارس وما رأوه مني في معاندة الحراس ومقارعة المحابيس ممن هم أكبر مني اعترفوا بزعامتي، لم أكن آبه بأحد، كنت آخذ حقي وغير حقي بيدي ولا يهمني في ذلك من هو الخصم: حارس، محبوس، مسجون، ضابط...لا يهم»**[4].

---

[1] – المصدر نفسه، ص62.

[2] – المصدر نفسه، ص61.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص62.

[4] – المصدر نفسه ، ص65.

فالسجن قد أخرج "قدور" من حياته العادية بين الأهل والأصدقاء إلى حياة ضيقة، فكانت تلك الإقامة جبرية مرتبطة بجريمة القتل التي ارتكبها مرة في حق صديقه "فاروق" وأخرى في حق حارس السجن، وبحكم أنّ هذا المكان هو مكان إجباري خلق لقدور ضغطات نفسية لأنه أحسّ بداخله بحالة من الغربة والضيق ممّا جعله يكون متمردا ومعاندا مما يجعل الحراس يدخلونه للسجن الانفرادي ويظهر ذلك من خلال قوله: **لم أبق للحراس ولا للعاملين في السجن من حل إلاّ محاولة مداواتي بالحبس الانفرادي... يضعونني فيه يوما أو يومين ثم امتدت فترة حجزي إلى أسابيع وأشهر، مع مرور الوقت أدركوا أني أصير أكثر شراسة كلما حجزت فيه** »[1].

لقد أثر المكان في شخصية قدور ويبدو ذلك جليا من خلال ما طرأ عليه من تحولات إيجابية أو سلبية، وذلك من الناحية النفسية وعلى تصرفاته السيئة، وهذا دليل على سوء العلاقة بين الشخصية والمكان، وظهور علاقات سلبية بينهما، فالسجن له تأثير سلبي وجدت فيه استعدادات عند الشخصية للتغير سلبا وفق الظروف التي مرّ بها قدور نفسيا واجتماعيا والتي يمر بها.

بالرغم من سلبية المكان، فلم يعد السجن مكانا فقط حوى قدور، بل تعدّاه حتى أصبح العنصر الفاعل في شخصية قدور ودفعته إلى فعل أشياء، غيّرت من حياته، ودفعته إلى التغير وفق الظروف التي يمرّ بها، وهناك تأثيرات إيجابية على قدور متمثلة في تفكيره في الدراسة من جديد .

وقد تنطوي علاقة الشخصية بالمكان على قدر من الحميمة والألفة والمحبة في توطئة العلاقة بين المكان والشخصية وهي علاقة نابعة من جوهر أساسي وهو الانتماء إلى هذا المكان إذ نجد في رواية "كتاب الماشاء" أن قرية "بن يعقوب" لها علاقة حميمة أو علاقة انتماء بالنسبة للسايح رغم أنها لم تكن مسقط رأسه، حيث هو المكان الذي كان يذهب إليه في رحلاته بغرض البحث عن الذات، على عكس "بوعلام" سائق التاكسي الذي شعر بالكره وعدم الانتماء إليها.

فالمكان هنا يتحول بالنسبة للسائق بوعلام من مكان الألفة حيت تربى ونشأ فيه إلى مكان معاد، فهويحمل رمزية الموت بل إنه يتسع بدلالات وتبين ذلك من خلال توظيف الكاتب ما يومئ إليه صراحة أو ضمنا، فالطوب والسواد والتراب كلّها علامات تدل على ظلامية الموقف من المكان الذي يتحول إلى رمز للفناء والعدم .فمن المألوف أن يحن المرء إلى مكان مولده ونشأته لكن بوعلام كان عكس ذلك من خلال قول السارد: «**أعادني إلى أرض نفيتها من قلبي بغضا وكرها وازدراء، حتما هو**

[1] – المصدر نفسه، ص65.

الاضطرار، فلا شوق يحمل حيث لا ينبت الحلم وتزهر الآمال فما عودتي عودة، ما دمت لن أدخلها إلاّ كما خرجت منها منذ ثلاثين عاما، مرارة في الفم وفي القلب انقباض»[1].

فهذا المقطع يحمل من الكره ما كان، لأن بن يعقوب في نظر السارد رمز للفقر والتهميش، فهي قرية منسية في وسط ولاية الجلفة لم تصلها الحضارة ليومنا هذا، فقد أراد الروائي من خلال إدراج هذا المكان أن يحيل إلى الوضع المتأزم الذي تعانيه جلّ المناطق الداخلية، وفيه دعوة للاهتمام بها وإعادة تشكيلها وتغييرها ولكن بالحرص على التشبث بالجذور والرائحة، فهنا يصبح للمكان خاصية إنسانية حيث يصبح جسدا تفوح منه الرائحة التي هي في الأصل رائحة السارد «**فرغم كرهي لهذا المكان أشعر أن شيئا ما عاد إلى داخلي، أكاد أقسم أنه ملأني وأنا الذي عشت ثلاثين عاما يملأني الفراغ... حتى رائحتي عادت، أشمّني من جديد... يا الله أما زلت أحمل رائحة؟ ! حسبت أنّني فقدتها وأنا أدخل العاصمة**»[2].

فهنا ارتباط شمولي بالمكان وتوحد وجودي له، من حيث كونه مصدر الرائحة التي تحدد هوية الإنسان، وتحدد معالم شخصيته الثقافية والنفسية، فالسارد لا يعود لابن يعقوب من حيث هو مكان جغرافي فحسب بل من حيث كونها أرضا تبعث روائح الانتماء و التجذر، فتكون بذلك علاقة دالة على الهوية والحقيقة للإنسان وعلى جذره الحقيقي مهما بعد وابتعد.

كما يعد فضاء "الرابوني" مكانا مقدسا بالنسبة لتلك الطائفة الوافدية التي تتوافد إليه من كل صوب مرتين في السنة لتقوم بطقوس غريبة تحيي فيها روح نبيهم الوافد بن عباد. وهو أيضا المكان الذي أولج فيه "السايح" الأمانة، وتركها في ذمة "حبوب ولد سليمة".

لقد تنوع الفضاء المكاني في رواية "كتاب الماشاء" على مساحة ورقية تمتد من بداية العمل إلى نهايته، تتداخل فيها الكثير من العوالم والأحداث والحكايات المليئة بالغرابة، فقد صور "قسيمي" المكان، إذ نسج به وبالشخصيات التي تسكنه علاقات وثيقة سلبية كانت أم إيجابية، متفتحة أو مغلقة، ونظرا لكثرة الأمكنة فنكتفي بهذه النماذج للدراسة فقط، لأن الأمكنة كثيرة ومتعددة، فمن فضاء الصحراء القاحلة والمتسمة بالعسر والجدب والضياع، حيث الثكنة والمخيم إلى فضاء المدينة حيث العمارات والشوارع والأسواق ،وبين هذا وذاك يوظف قسيمي تقنيات التحويل الجمالي للمشاهد البصرية إلى

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص161.

[2] – ا لمصدر نفسه ، ص164.

الرؤى الخيالية المبدعة، ولكننا اكتفينا بفضاء السجن، وفضاء بن يعقوب، وفضاء الرابوني لأهميتها في مهنة النص الدلالية.

نستخلص ممّا سبق أن للمكان أهمية كبيرة في الكشف عن الكثير من جوانب الشخصية التي تقيم فيه وتخترقه بما تحمله من مواقف ووجهات النظر المتباينة، لأنّ هناك تأثير متبادل بين الطرفين، فكل ما بالمكان يكتسب بدلالته ومعناه من خلال ارتباطه بالإنسان الذي يعيش فيه، فالمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، يحصل بينهما تفاعل على أساس التأثير والتأثر، حيث يكشف عن انتمائها وحياتها الاجتماعية والنفسية، وكذا أهمية الشخصية بالنسبة للمكان التي تقوم بتنظيمه وتحديد أبعاده لتكشف عن الجماليات الخاصة التي تساهم في بناء المكان.

فالمكان لا يوجد في معزل عن بقية عناصر السرد، وإنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد ويأتي الزمن في مقدمة تلك المكونات التي تربطها علاقة حميمية بالمكان، وهذا ما يجعل الزمان والمكان متداخلين، فلا مكان بدون زمان ولا زمان بدون مكان، وكلاهما لا يمكنهما الظهور بدون الشخصية التي تتأثر بهما وتؤثر فيهما من خلال تحركاتها وقيامها بالأحداث التي تحتاج إلى مسرح لوقوعها وزمن يعمل على تطويرها، فتعمل على تماسك وانسجام عناصر الرواية ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد. كما تشكل فضاء الرواية من نوعين من الأمكنة، تمثل النوع الأول في المكان المفتوح الذي مثل القوى والمدن والبحر والصحراء، وردت من خلال استرجاع الشخصيات الحاضرة فيه لمغامراتها السابقة.وظف أماكن العبور المفتوحة كالبحر والصحراء والشوارع، فتخيل البطل لهذه الأمكنة دلالة على اندماجه مع الطبيعة وتوحده معها بعيدا عن العالم.

كما وظف بعض الأماكن غير المستقرة والمتحركة منها السفينة والعربة محاولة منه لتجميع عدّة أمكنة من خلال استحضار الشخصيات لتكتسب الرواية زئبقية في أماكنها تدور حولها كل العناصر السردية بطريقة فنية جمالية تجريبية.

الفصل الرابع: تشكيل الشخصية والحدث الروائي

1- تشكيل الشخصيات

1-1- مفهوم الشخصية وأهميتها:

1-2- طرق تقديم الشخصيات في رواية كتاب الماشاء

1-3- تصنيف الشخصيات في الرواية

2- تشكيل الحدث

2-1- ماهية الحدث الروائي وأهميته:

2-2- الأحداث في رواية كتاب الماشاء:

2-3- علاقة الحدث بالعناصر الروائية:

1- تشكيل الشخصيات:

1-1- مفهوم الشخصية وأهميتها:

1-1-1- مفهوم الشخصية:

يعود مصطلح شخصية personnalité إلى كلمة persona اللاتينية، التي كانت متداولة في العصور الوسطى و استخدمت للإشارة إلى القناع الذي كان يرتديه الممثل على المسرح، حين يريد تمثيل دورا، أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي يقوم بها على مسرح الحياة[1]؛ أي هي الصفات التي يتخذها الشخص والتي تميزه عن غيره من الأشخاص، وجاء في قاموس السرديات ما يؤكد على ذلك فهي «**كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية** »[2] ونجد أن تودروف يعطيها تعريفا مماثلا و هو:«**أن الشخصية هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم**»[3]ويعني هذا أن الشخصية هي الصفات التي يتصف بها من قام بالفعل أثناء الحكي.

أما فيليب هامون فيعرفها بأنها :«**وحدة دلالية تولد من وحدات المعنى ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها**»[4]فالأقوال والسلوكات التي تقوم بها الشخصية لا معنى لها إلا بأفعالها وأقوالها، لكن النقاد انتبهوا إليها وأعطوها مكانتها في السرد ذلك لأن:«**الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة**»[5].

ومن هنا برزت أهمية الشخصية في الأعمال الأدبية وأصبحت بنية أساسية في السرد لما تحمله من دور ووظيفة تؤديها من خلال المعاني والأفكار التي تقدمها في العمل الفني. وهكذا فرضت الشخصية في النص الروائي، وتخلصت من تبعيتها للحدث تدريجيا،مما جعل عناصر السرد تعمل على إبراز الشخصية وفرض وجودها في جميع الأوضاع.

---

[1] -سعيد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها و فن التعامل معها) مؤسسة اقرأ، مصر- القاهرة، ط1، ص11.

[2] -جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص30.

[3] -تيزفيطان تودروف، مفاهيم سردية، تر. عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، د.م، ط1، 2005، ص74 .

[4] -فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، د.ط، 2012، ص34 .

[5] -محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.س، ص502 .

ويعرفها جيرالد برنس في "المصطلح السردي" حيث جمع تعريفه تعريفات الكثير من النقاد والأدباء، فهي عنده:«**كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حيث تخضع للتغيير) مشفرة أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكاتها)، أو عميقة معقدة لها أبعادها العديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ**»[1] نرى من خلال هذا التعريف أن الشخصية تتحدد من خلال صفاتها الداخلية والخارجية وما تقدمه من أفعال ومؤهلات تمكنها من تأدية عملها في النص، وأيضا الدور الذي يساهم في بنائها أيضا، حيث تنضج بفعل الحديث الذي تمارسه داخل القصة كما تؤثر في بلورة وظيفتها السردية .

وهذا ما يؤكده التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية «**علامة تشكل مدلولها وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه**»[2]حيث تمثل الشخصية علامة يتحدد مضمونها ومعناها من خلال الأفعال التي يقوم بها داخل النص السردي، و«**لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا في الحياة بحسب ما تعمله**»[3] ويقصد من خلال هذا التعريف أن الشخصية دال أو علامة ومدلولها مجموعة من الأفعال التي تنجزها داخل سياق الرواية وليس خارجه.

والشخصية الروائية لدى بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين«**مثلها مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي يعتري إليه بما فيه من أحباء وأشياء، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل بل إنها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها**»[4]

وتعرف الشخصية بأنها:«**كل مشارك في أحداث الرواية سلبا و إيجابا فهي عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها و أقوالها**»[5] فشخصية الرواية تبرز طبيعتها وطريقة تفكيرها ومعالجتها للقضايا وتترجم خبايا نفوسها ومكوناتها من خلال الأفعال والأقوال التي تقوم بها. فكل شخصية تتشكل من خلال البيئة

[1] -جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، الشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003، ص42-43.

[2] -ينظر صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، ص144.

[3] -المرجع نفسه، ص39.

[4] -عبد المالك مرتاص، في نظرية الرواية، ص115.

[5] -لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113، 114 .

التي تعيش فيها، كما للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدور الأبرز في تشكيلها لأن«**الشخصية الروائية تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها الجسمية من الواقع الذي تعيش فيه، وتكون عادة ذات طابع مميز عن الأنماط البشرية التقليدية التي نراها في حياتنا اليومية**»[1]

بمعنى أن الشخصية هي مركز الأحداث في الرواية وأن الروائي حين يطرح رؤيته فإنه يطرحها عبر شخصياته فهي بهذا الوضع المكون الأكبر للنص ولا وجود للسرد دون شخصية «**فتشكيل الشخصية في عمل روائي ما يرتبط بالضرورة بموقف المؤلف منها سواء كان ذلك الموقف ايجابيا أم سلبيا، فقد يقترب المؤلف من الشخصية لاقتراب توجهاته من توجهات الشخصية التي تقف على الجانب المقابل من توجهه الفكري**»[2]فالروائي يلبسها كل ما يريد إيصاله للمتلقي من قيم وأفكار وغيرها، كما له حرية اختيار الطريقة التي يراها مناسبة لتقديم شخصيته لأنه هو الذي يصنعها ويضع لها أوصافا ضمنية تفهم من خلال سلوكها وأقوالها وتحريكها للحديث داخل الرواية، كما أن واقعية الشخصية غير مهمة في العمل الأدبي فقد تكون «**الشخصية مزيجا من الواقع و الوهم، فهي وهم واقعي أو واقع وهمي**»[3] فتشكيل بنيتها يكون بمزج صفات خيالية قد لا يتحقق وجودها وصفات أخرى واقعية يشعر القارئ كأنها موجودة في الواقع فعلا، وكأن القاص يحكي قصته مطابقة للصفات، ومع ذلك تبقى الشخصية الروائية محافظة على سماتها الخيالية الخاصة والتي تميزها عن الشخصية الواقعية .

1-1-2-أهمية الشخصية الروائية :

لا وجود لرواية من دون شخصيات، فهي محرك الأحداث بأفعالها وحركتها داخل النص الروائي، وهي تنمو نمو الأحداث التي تدور بين الشخصيات المتفاعلة فيما بينها لتتم بعد ذلك نصا حكائيا إذ يرى حسن بحراوي أن«**الشخصية عنصر أساسي في الرواية، حيث تهتم الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، والقوة الواعية الذي**

[1] -عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة السباب، مصر،ط1، 1982، ص121.

[2] -عادل درغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2010، ص40.

[3] -عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 78.

يدور حول الشيء في الوجود، ولقد تعرض لهذا أحد النقاد حيث يعرف الرواية، قصة لقاء الشخصيات بعضها ببعض وبالعلاقات التي تنشأ بينها»[1]

فالشخصية تعد إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونها تمثل عنصرا فعالا ينجز الأفعال، ويعمل الروائي على بنائها وفقا لنظريته الخاصة فيعطيها بعدا اجتماعيا أو دينيا أو أسطوريا أو سياسيا، حسب مختلف الطبقات الاجتماعية التي يؤيدها المؤلف وقد «**لعبت الشخصية دورا فعالا في القرن التاسع عشر خاصة لدى نقاده، حيث كانت لها وظيفة اختزال وإبراز مميزات الطبقة الاجتماعية وتصاعد قيمة الفرد في هذه الفترة وأهمية الفاعل في المجتمع**»[2] فالشخصية يمكن أن تكون رمزا يحيل إلى مرحلة اجتماعية أو تاريخية تعيشها أو تعبر عنها بعد أن كانت تعاني نوعا من التهميش .

إن الشخصية هي المحرك الأساسي للرواية ويقول في هذا الشأن محمد غنيمي هلال: «**الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والمعاني والآراء العامة ،الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع**»[3] فلا يمكن أن تتصور رواية دون شخصية لأنها تمثل أهمية كبيرة في الجنس الأدبي، فهي التي تميز الأحداث السردية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، عن أي قصة قصيرة لصنفت ربما في جنس المقالة، وأهم ما يميز هذين الجنسين بعضهما عن بعض، ليس اللغة ولا الزمان ولا المكان ولا الحدث، ولكن انعدام الشخصية أو وجودها، فبناء على عدميتها أو كينونتها يتحدد الجنس الأدبي.

«**إن الشخصية هي التي تكون واسعة العقد بين جميع المشكلات الأخرى،حيث أنها تصطنع اللغة، الحوار، تصطنع المفاجأة،وهي التي تصف جميع المناظر التي تستهويها وتنجز الحدث وهي التي تعمر المكان وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديد، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل**»[4]والروائي في الرواية الحديثة أصبح يغور في أعماق الشخصية ويحلل سلوكياتها ويقدمها من جميع النواحي النفسية، حيث يصور عالم الشخصية الداخلي والخارجي، محاولا ربط الأحداث وعلاقتها الاجتماعية، كما يتعامل الفنان مع الشخصية طبقا للحدث، بحيث تتلاءم مع الدور الذي تعبر عنه والذي يمثل فئة من فئات المجتمع،

[1] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص269.

[2] –ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر، د.ط.ت، ص34.

[3] –محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص62 .

[4] –حسين بحراوي، المرجع السابق، ص 213.

فهي لا تتجزأ منه لأنها صورة مستمدة من واقع الخيال، وهي تختلف من كاتب إلى آخر بناء على موقف الكاتب أو اتجاهه الفكري، فهي تعبر عن التباين الاجتماعي والثقافي في المجتمع، فأي شخصية مهما ابتعدت عن الواقع ما هي إلا عينة منه، حيث تجد الشخصية المكافحة الثائرة التي تمثل التحدي والرفض وتعبر عن معاناة الشعب الكادح ورفضها للواقع المعاش، أما الشخصيات الضعيفة فإنها تمثل المعاناة والاضطهاد وتظل على الهامش تتفرج وقد تأتيها الفرصة فتتحرك وتثور وتبرز نفسها.

أما في الدراسات المعاصرة فقد أورد عبد المالك مرتاض في كتابه " نظرية الرواية " جملة ما للآراء التي تدعو إلى الحد من سلطة الشخصية، منهم على الخصوص (أندري جيد) الذي يعد حسب رأيه من الأوائل الذين دعوا إلى التقليل من أهمية الشخصية الروائية، وقد لقي رأيه صدى واسعا بعد انتشاره عام 1925.كما ترفض(فيرجينيا ولف) التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية ومعها كثير من الكتاب العالميين يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما أو خداعا فهم يقولون إن واقع الفرد حقيقة لا يتحدد بموضعه و لا بطبعه في المجتمع، و لكن بطائفة من القيم الثابتة التي تنهض في الغالب على غير المتوقع .[1]

أما (رولان بارت)يعد موقفه وسطا، حيث يجعل الشخصية علامة لسانية تنتج الخطاب، كما أن الخطاب ينتج الشخصيات فيقول: «**الخطاب ينتج الشخصيات، فكأن هناك شيئا من التضافر الحميم بين الخطاب والشخصيات، تضطرب عبره علاقة معقدة يقوم على التمثيل الحكائي العاطفي للأحياء والأشياء، فكأن الشخصيات عينان من الخطاب وكأن الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية**»[2]

تعددت الآراء وتباينت حول الشخصية الروائية ونجد أن فيليب هامون قد جمع بين هذه الآراء المختلفة ووافق بينها ويقدم مدلول الشخصية في صورة ثلاثية :

- شخصيات مرجعية، وحددها في الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية .

[1] -عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص91.

[2] -المرجع نفسه، ص92 .

- شخصيات استذكارية وهي تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظة وذات أحجام متفاوتة[1] ويؤكد بعد ذلك على أن الشخصية الواحدة يمكنها أن تنتمي إلى هذه الفئات الثلاث في الوقت ذاته .

ونرى أن موقف يمنى العيد يقترب من رأي هامون إذ تعتبر أن هذه الشخصيات باختلافها هي التي تولد الأحداث وهذه الأخيرة تنتج من خلال العلاقات بين الشخصيات«**الفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها**»[2] إذ تعمل الشخصيات على توليد الأحداث وفق منطق محدد.

هذه التصورات الحداثية تلغي وجود الشخصية القصصية وتحاول أن تظهرها على شكل علامة، ولكن إلغاءها ضرب من العبث، لأنها عنصر أساسي في الأعمال القصصية، فأغلب الروايات ما هي إلا أحداث وأفعال تقوم بها الشخصيات، لهذا حتى المنكرون للشخصية يعترفون بالدور الفعال في القصة أو الرواية فـ " تودوروف " الذي يؤمن بأن الشخصية مسألة لسانية فقط، يقول في مكان آخر «**ومع ذلك فمن العبث إنكار وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص، ذلك أن الشخصيات تصور أشخاصا وفق طرائق خاصة بالتخيل**»[3]

و هكذا توضح أهمية الشخصية التي تشكل نقطة تأثير وانجذاب للمتلقين الذين يبحثون عن القصة التي تقدم لهم الشخصيات الحية،فالقصة تتطور وتصبح معقدة من خلال تغير في الشخصية لأنها على رأي ليندا سيجر«**هي التي تفجر القصة وتعدد أبعادها وتدفع القصة باتجاهات جديدة، ومع جميع خصائص الشخصية وصلابتها، فإن القصة تتغير، الشخصية هي التي تجعل القصة مفروضة**»[4] وهذا لأن موضوع أي قصة قصيرة كانت أو رواية يتطلب تصوير العلاقات البشرية المتغيرة والشخصية لها مكان الصدارة في أغلبها .

فالشخصية تمثل عنصرا مهما من عناصر الرواية، إن لم تكن أهمها على الإطلاق فهي النقطة أو المركز الذي تتقاطع فيه جميع العناصر الأخرى، لأنها تقوم بتنظيم وتطوير الحدث ونموه.

---

[1] -ينظر،ادريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ)، عالم الكتب الجديث، بيروت، ط1، 2008، ص316 .

[2] -يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي

[3] -مجلة الحرس الوطني، مقال الشخصية لتودوروف، 102 نقلا عن يمنى العيد، 179.

[4] -المرجع نفسه، ص97 .

1-2- طرق تقديم الشخصيات في العمل الروائي:

الروائي هو الذي يختار شخصياته ويقدمها كما يريد من وجهة نظره، وإيصال الفكرة إلى المتلقي أو القارئ من خلال القيم التي تتصف بها هذه الشخصية، فهو له الحرية في اختيار الطريقة المناسبة لتقديمها لأنه هو الذي يصفها وعليه«**فالشخصيات في النصوص الروائية هي نتاج البناء التأليفي،ولهذا فأشياء مثل كيف تنظر هذه الشخصية، أو كيف تتكلم داخل البنية النصية تعتمد على جزء كبير على تلقي المؤلف واختياره**»[1]

و يرى نجيب العوفي أنه لكل روائي طريقة خاصة به في تقديم شخصياته للمتلقي في قوله: «**أن الشخصية الروائية لا تتميز إلا من وحدات المعنى ومن ثم تبدو مرتبطة بالمؤلف منفصلة عنه في آن واحد، مرتبطة به باعتباره الأبوة الفكرية والفنية، ومنفصلة عنه باعتبار استقلالها وتموضعها الخاص داخل الفضاء الروائي**»[2]ومن هذا المنظور يمكن اختيار الشخصية على مستويين «**على مستوى علاقتها بالمؤلف ودلالتها على نفسها، وعلى مستوى علاقتها الخاصة ودلالتها على نفسها**»[3] تتضح علاقتها بالمؤلف من خلال وصفها لملامحها وصفاتها الخارجية وعلاقتها بنفسها من خلال أفعالها وتصرفاتها التي تقوم بها .

«**ويمكن تقديم الشخصية الروائية بأربع طرق، بواسطة نفسها، بواسطة شخصية أخرى، بواسطة راو يكون موضعه خارج القصة، بواسطة الشخصية نفسها وشخصية أخرى والراوي، ومن الطرق الشائعة في تقديم الشخصيات الروائية تقديمها بواسطة راوي خارجي وعن طريق شخصية أخرى ونادرا ما يتم تقديم الشخصية عن طريق نفسها**»[4] وهذه الطرق تمنح الكاتب المرونة في التعبير وفي اختيار الطريقة المناسبة في التعامل مع الشخصيات، ونخلص من خلال هذا القول أن الطرق الشائعة في تقديم الشخصية إما أن تكون بواسطة شخصية أخرى أو عن طريق الراوي غير الشخصية المقدمة، يمكن أن نسميها بـ "الطريقة الغيرية "أو"المباشرة" أما عندما تقدم الشخصية نفسها بنفسها فهذا يعرف بـ"الطريقة الذاتية" أو"غير المباشرة" فعلى رأي محمد صابر عبيد

---

[1] – المرجع نفسه، ص41 .

[2] – بن قرين عبد الله، النقد الأدبي السوسيولوجي (تطبيق على رواية الحمار الذهبي لوكوش أبوليوس)، مذكر دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2007/2006، ص141 .

[3] – بن قرين عبد الله،النقد الأدبي السوسيولوجي، ص142 .

[4] – محمد صابر عبيد،جماليات التشكيل الروائي، ص178 .

أن هناك طريقتان أساسيتان يقدم بهما الراوي شخصيته إما بطريقة غيرمباشرة «**وهي التي يفسح فيها الكاتب المجال للشخصية نفسها للتعبير عن أفكارها وعواطفها**»[1] وهنا تقدم الشخصية نفسها على لسانها مباشرة.وإما بطريقة مباشرة«**وهي التي يصور الكاتب فيها أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وإحساساتهم وكثيرا ما يصدر أحكاما عليهم**»[2]وفي هذه الحالة يكون السارد الشخصية وكل ما يتعلق بها من خلال الأحداث والتفاعل مع غيرها من الشخصيات أو يقدمها من خلال شخصية أخرى. وما يمكن الوصول إليه هو أن هناك طريقتين لتقديم الشخصية في الرواية، طريقة مباشرة وطريقة غير مباشرة، كما يعتبر القارئ أيضا عنصرا فعالا في إدراك الطريقة التي يقدم بها الروائي .

1-2-1- التقديم الذاتي (غير المباشر):

التقديم غير المباشر، هو التقديم الذي يفسح فيه الكاتب المجال للشخصية «**للتعبير عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها، لتكشف لنا عن حقيقتها**»[3]وفي هذه الطريقة من طرق التقديم لا يقع القارئ على معلومات جاهزة عن ماهية الشخصية، بل يترك المؤلف المجال للمتلقي ليشارك في التعرف والبحث عن حقيقة الشخصية «**فهو يضع على القارئ عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال أقوالها واستجاباتها وردود أفعالها**»[4]

وكما يقول بحراوي :«**فإن التقديم غير المباشر للشخصيات لا يكلف المؤلف شيئا فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين**»[5] وهكذا يسمح الروائي للأشخاص الآخرين التعرف على الشخصية والكشف عنها من خلال التعليقات وإصدار الأحكام عليها.

في هذه الطريقة من التقديم لا يستعمل الكاتب المقاطع الوصفية، من أجل رصد الملامح الخارجية للشخصية لأن «**هذه الطريقة تترك المجال للقارئ ليقوم بمهمة الكشف عن الشخصية**

---

[1] – محمد صابر عبيد،جماليات التشكيل الروائي، ص 118 .

[2] – المرجع نفسه، ص 118 .

[3] – معتوف محبة حاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص36

[4] – خالد عدنان عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص68

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص223.

وتجعله مضطرا إلى ملاحقة تصرفاتها وأقوالها ليتمكن من تحديد بنائها، وهذه الملاحقة تجبره على جمع ملامح الشخصية وصفاتها المتناثرة في النص الروائي»[1] وبذلك يصبح القارئ ملزما بتتبع أحداث الرواية والتغيرات التي تطرأ على الشخصية ليجمع المعلومات عنها وعن علاقتها بالشخصيات الأخرى من أجل رصد سلوكاتها ومواقفها؛ لأنه من طبيعة الإنسان أن يفهم الأشياء التي يرى حدوثها متتابعا أمامه أكثر من الأشياء التي تقدم إليه جاهزة .

والروائي عندما يجعل سمات الشخصية تتضح تدريجيا من خلال حركتها وتفاعلها مع الحدث أو مع ما يحيط بها من ظروف اجتماعية أو طبيعية يترك لها مساحة واسعة وكافية من الحركة لذلك لا يمكن للشخصية أن تكون مقنعة إلا إذا تطورت وحددت أبعادها وارتباطها بالحدث مؤثرة فيه ومتأثرة به، لأنه يساهم في إبراز معالمها وأفعالها وسلوكها وملامحها، وبذلك يتم تشكيل الشخصية مما يجعل القارئ قادرا على كشف حقيقتها وإدراك سلوكها وهنا تقوم الشخصية بتقديم نفسها بنفسها دون تدخل الراوي أو أي شخصية أخرى من شخصيات الرواية .

أما العنصر الثاني من عناصر التقديم عبر المباشر أو الذاتي للشخصية، هو عنصر الحوار الذي يقوم بدور كبير في كشف حقيقة الشخصيات، وذلك من خلال حديثها مع بعضها البعض يقصد الوصول إلى جوهرها وتحديد أفعالها وسلوكها، وتقديم الشخصية عبر الحوار يبث في نفس القارئ روح المتابعة، ولأن السارد « **قد يترك الشخصيات تتحرك، دون تدخل منه مما يزيد من التأثير الدرامي للمشاهد التي تتضمن حوارا، لأن القارئ أو المستمع يشعر أنه أمام أحاديث حقيقية»**[2]ولعل مهمة الروائي في عرض الحوار الذي يدور بين شخصياته وعلى لسانها يحتاج منه إلى مهارة كبيرة في خلق عقلية وتفكير كل شخصية، فينبغي عليه أن يقدم أحاديثها على درجة من التباين بحسب إيديولوجياتها وطريقة تفكيرها، حيث يكشف الحوار عن المستوى اللغوي والاجتماعي والحالة النفسية والطبيعية لكل متحاور، فيعد الحوار من العناصر المهمة في الكشف عن الشخصيات الروائية .

ومن التقديمات الذاتية ما جاء عن طريق الحوار الثنائي، بين سيباستيان دي لاكروا وبوتان، حيث بدأ بوتان كلامه قائلا:

[1] –سمر روحي الفيصل، المرجع السابق، ص67.

[2] –أيوب محمد، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية، القاهرة، ط3، 1989، ص28

أذكر أنك أكثر الفرنسيين معرفة بالتركية والعربية، فابتسمت تواضعا ومع هذا هززت رأسي موافقا

- **ولك أيضا معرفة بلغة برابرة شمال إفريقيا.**
- **تقصد لغة البربر، أفهم بعض لهجاتها أما تلك المنتشرة في الصحراء فأجهل عنها كل شي، ولكن لي نظرية في طريقة فهمها فما هي ....**
- **دعك من النظريات و كز معي، فأنا أحتاجك في مهمة . أقصد أحتاج معرفتك بلغات سكان مدينة الجزائر**
- **ليس هذا بالأمر العظيم، فسكانها من العرب والترك والبربر أيضا**
- **تحتاج مترجما إذا ؟**
- **نعم. مترجم نثق فيه.**
- **تثقون فيه ؟؟**
- **بالضبط، وقد فكرت أن تكون أنت؟.**[1]

إن هذا التقديم الذاتي من طرف الشخصين بوتان وسيباستيان لم يكن بطريقة مباشرة بل تم بواسطة الحوار الذي يعد من الأساليب الحديثة في التقديم، وهو بمثابة أداة لتحليل شخوص الرواية و إبراز الملامح الخاصة بها، والتي لا تتضح من خلال الأفعال أو الوصف الخارجي، إن حوارهما مع بعض كشف لنا عن شخصية سيباستيان بصفته فرنسي الأصل وعارف بلغات شمال إفريقيا، ويبدو أن هناك توافق وانسجام بين الشخصين، وهذا أمر طبيعي إذا علمنا أن بوتان له ثقة كبيرة في سيباستيان ويرى فيه مثال الوفاء والإخلاص، هذا ما كان يراه بوتان في سيباستيان ظنا منه أنه سيساعده في حملته إلى الجزائر لاحتلالها واستغلال شعبها وثرواتها، لكن دي لاكروا كان على عكسه تماما لأن قبوله الدعوة والتجنيد في الجيش الفرنسي لم يكن لإيمانه وحبه للوطن وإنما بدافع رغباته

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص37

العلمية وحبه للجزائر واكتشاف تقاليد وعادات شعبها، والشيء المشترك بين بوتان وسيباستيان أن كلاهما فرنسي الأصل .

يبدو التقديم الذاتي في إطار الحوار الثنائي ذو أثر كبير في رسم الشخصية خصوصا عندما تسرد بضمير المتكلم، فحينما تقول الشخصية «**لم يكن الأمر يحتاج إلى تفكير عميق لأدرك أن مهمة بوتان لا علاقة لها بالدبلوماسية، ولكني فضلت أن أصمت**»[1]وقوله أيضا: «**كنت أعرف غاياتها وأسبابها**»[2]فهذا النمط يترك المجال للمتلقي على هذه الشخصيات ومعرفة باطنها وجوهرها، وتجعل القارئ ينفعل معها ويعيش اللحظة في المشاهد الروائية، فأهمية الحوار تكمن في قدرته «**على إقناع القارئ بأن شخصيات الرواية حية**»[3] وهذا ما يجعل المتلقي ينجذب إليها ويدفعه للبحث والكشف عن حقيقتها .

اللافت للنظر أن الحوار الخارجي في هذه الرواية غلب عليه العرض المباشر الذي تم فيه عرض حديث الشخصيات مع تدخل السارد في عرض الحوار ويتجلى ذلك في حوار بوتان مع أحمد بن شنعان حين قال السارد :«**قطع حديثنا، 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 ...سأل بن شنعان الكونت وكأنه يذكره بوعد قطعه :**

- **تعلم أن هذا مجرد مهر لعرسي ؟**

ضحك الكونت و قد فهم قصده، و قال:

- **وأنت تعلم أننا لم نكن مجبرين على وعدك، ولكن فرنسا لا تخذل أبدا خدمتها**

ابتسم أحمد وقال وكأنه يؤكد كلام الكونت :

- **هذا عهدنا بفرنسا، ولكني أردت فقط أن تعلم سعادتكم أن الأمر أهم عندي من أي وطن مهما كان، لذلك لم أتردد لحظة في خدمتكم مقابل ما وعدتموني به**»[4]

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص40.

[2] – المصدر نفسه، ص40.

[3]– المصدر نفسه، ص44.

[4] – المصدر نفسه، ص44

إن هذا المقطع الحواري الذي أشرنا إليه جعلنا نصل إلى حقيقة أحمد بن شنعان وأنه رجل جزائري خائن لوطنه لصالح فرنسا مقابل المال وتنصيبه حاكما للبليدة. والحوار إضافة لما تقدم ذو فائدة في تحليل الشخصية وإلقاء الضوء على عالمها الداخلي والكشف عن طباعها وطموحاتها.

و من وجوه التقديم الذاتي في الرواية حديث قدور فراس بضمير المتكلم:« **حين ولدت لم يشأ أبي أن يختار لي اسما، ربما لأني كنت متهما كما قلت فضل أن تختاره أخته العاقر، عمتي . بالطبع لم تكن عمتي لتصبر على المستحيل، فأسمتني انتقاما لها قدور وصرت أنا قدور ... قدور فراش ولد بلقاسم**»[1]يقدم قدور لنا نفسه في هذا المقتبس، إذ يبدو شخصية مهمشة وغير مرغوب فيها، اتهمه والده على أنه سبب مرض أمه حين حبلت به وكاد يقتلها، ليجد نفسه مذنبا رغما عنه بالرغم من براءته وعدم رغبته في الخروج إلى هذا العالم ويتجلى ذلك في قوله:«**أظنني يوم ولدت لم أحضر نفسي للخروج إلى هذا العالم أو الدخول إليه، ولكن الطبيب أجبرني على ذلك خوفا على حياة أمي، خيرها بين حياتها وحياتي، فاختارت حياتي وأن تكمل شهور الحمل ولكن أبي اختارها هي وأذن للطبيب أن يخرجني، أما أنا فلم أختر أي شي لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر. زعم الطبيب أنني شكلت خطرا عليها لأجبر على الخروج الى هذا العالم و الدخول سجنه بتهمة خطورتي على حياة من منحتني الحياة**»[2] نلاحظ أن قدور فراش يشير إلى الطبقة التي ينتمي إليها، وأن المؤلف يقدم لنا موقف قدور اتجاه العالم الذي ولد فيه، فهو ساخط على الحياة ويمكن أن نؤكد ذلك بقوله:« **ومثلما زجت بي أمي إلى الحياة، زجوا بي هم إلى السجن**»[3] من خلال هذه المقاطع تتضح لنا شخصية قدور الذي أسمته عمته العاقر تصغيرا وتحقيرا منها بعد أن رفض أبوه تسميته وترك الأمر لأخته التي تريد أخذه، إلا أن أم قدور رفضت وانتقاما منها أسمته بهذا الاسم.

إن المؤلف كما يظهر لم يعمد إلى تدخل في السرد، بل ترك الشخصية تتكلم عن نفسها وكأنها في مثابة سرد سيرتها الذاتية مباشرة مما جعلها أقرب إلى ذهن القارئ وهذا ما يسهل على المتلقي مهمة الكشف عن طبيعتها وهذا ما نلاحظه من خلال شخصية قدور المأزومة والتي تعيش حالة من اليأس والتوتر بسبب الظروف التي تعيشها.

[1] –سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص60

[2] – المصدر نفسه، ص59.

[3] – المصدر نفسه، ص59.

أما التقديم الذاتي المرتبط بإبراز الملامح الخارجية للشخصية حين قال قدور:«**أعرف أنه لولا جسدي العظيم وملامحي القاسية ووجهي الآيل للقبح لافترست كل يوم فأخيرا صار لفائدة (البغل) الذي كان أبي يصفني بها فائدة ترجى**»[1]والجدير بالذكر أن هذه الأوصاف التي جاءت على لسان قدور تعد مؤشرا واضحا على الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها، وجاءت مناسبة مع سلوكه في أحداث الرواية.

من خلال تعقبنا للتقديمات الذاتية في رواية " كتاب الماشاء" تبين أن التقديم الذاتي من الشخصيات، سواء أكان فرديا أم عن طريق الحوار، فقد كشف عن مدى استيعاب كل شخصية لنفسها سواء بكسر بعض القوانين، أم ببلورة حضورها عبر مواقف متعددة، حيث تمتد الجسور بينها وبين متلقيها الذي يكون أقرب إلى ما تشعر به الشخصية وتطمح إليه فيستطيع التعرف عليها ويفهم تلك التغيرات التي تصاحبها .

1-2-2- التقديم الغيري (المباشر):

من الطرق الحديثة التي يلجأ إليها الروائيون في تقديم شخصياتهم، حديث الشخصية عن شخصية أخرى، حيث يكلف الراوي شخصية لتقوم بتقديم المعلومات بطريقة مباشرة، حيث تقوم آلياتها على وصف الشخصية ورصد سلوكها وردود أفعالها وكل ما يتعلق بها من حيث شكلها ووجودها إذ يعمد الروائي فيها إلى: «**تقديم مقاطع وصفية من الرواية يرسم فيها ملامح الشخصية وطبائعها بواسطة الراوي، أو يكل هذه العملية إلى شخصيات أخرى في الرواية، أو يترك الشخصية نفسها تقوم بهذا العمل**»[2]وإن أبسط طريقة في التقديم المباشر للشخصية هي الطريقة التقليدية التي يتبعها المؤلف، وهذه الطريقة لم تقتصر على الرواية التقليدية فقط، بل هي موجودة في كثير من الروايات الحديثة والمعاصرة التي يظهر فيها وصف البعد الخارجي للشخصية و«**الذي يشمل المظهر العام للشخصية والسلوك الظاهري لها**»[3] وكذلك أوصاف الجسم المختلفة، الذي يتعلق برصد الملامح الجسدية والسلوك، بل يتعداه ليصف البعد الداخلي للشخصيات «**فيتوغل توغلا**

[1] -سمير قسيمين كتاب الماشاء، ص63.

-سمر روحي الفيصل، بناء الشخصية الروائية، ص [2]67

[3] - السمرة محمود، في النقد الادبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، 1974، ص25.

عميقا في نفسها، فيكشف عن هواجسها بشكل مباشر وأجود الوصف هو الذي يستطيع أن يحكي الموصوف حتى يكاد يمثله للسامع، ولذلك قال بعض النقاد أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا»[1] وبناءا على ذلك إن التقديم المباشر يكون الوصف فيه إما يقتصر على الملامح الجسدية والمحسوسة أو وصف نفسي يكون مباشرا على لسان الروائي عن طريق الراوي من تصوير ووصف ما يدور في العالم الداخلي للشخصية من أفكار وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات .

في رواية "كتاب الماشاء" نرى براعة "سمير قسيمي" التي تجلت في استخدامه لنمط تقديم الشخصية بطريقة مباشرة أو التقديم الغيري، حيث قامت شخصيات الرواية بتقديم بعضها البعض من خلال الحوار الداخلي والخارجي وذلك راجع لتعددية الأصوات، هذه التقنية التي اعتمدها قسيمي في كتابة روايته، حيث كلف الشخصيات بتقديم المعلومات، وهي الطريقة الأوفر استخداما في الرواية، وهذا راجع إلى أن الشخصية كان لها نصيب وافر في سرد الأحداث، وتقديم الشخصية لشخصية أخرى، أو تقديم الراوي للشخصيات الذي يجعل القارئ لا يكتفي بمعلومات أولية في صفحة واحدة فقط، بل بحاجة إلى البحث عن معلومات أخرى في صفحات أخرى عن الشخصية حتى يستطيع الحصول على تصور واضح عنها.

لجوء الروائي إلى هذا النمط من التقديم ربما لأنه ساعده على تقديم سماتها الأولية التي تتجسد في مظهرها الداخلي والخارجي مما ترتب عنه تقدم المعلومات عن الشخصيات، خصوصا حين يتكلم الروائي عن سيباستبان دى لاكروا :«**سيباستبان دى لاكروا مترجم عربي فرنسي مولود في مدينة طولون عام 1778م، شارك في مواقع مهمة اشهر حصار الثولري...كان المترجم الرسمي في بعثة الضابط بوتان الشهيرة عام 1808، دخل الجزائر عام 1830 رفقة الكونت دي بورمون، و له بحوث هامة حول حياة البدو والطوارق**»[2]من الواضح هنا أن هذا التقديم جاء على شكل سيرة ذاتية لشخصية سيباستيان، لأن جيل ما نسيرون (الراوي) لم يركز على الجوانب الشكلية الظاهرية للشخصية أو النفسية، أما عن عمله فقال:«**التحق بالجندية وهو في السادسة عشر من العمر، قضى بسنتين في الجندية، ومن بعدها بحار اشتغل في سفينة لوروكان عام 1808**»[3] في هذه

[1] – غرام محمد، مصطلحات نقدية من التراث الادبي العربي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، ص552.

[2] –سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 32

[3] – المصدر نفسه، ص 36

المقاطع نلاحظ أن السرد هو مصدر المعلومات عن الشخصية حيث يوضح لنا أن سيباستيان كان من أحد الجند في البحرية الفرنسية سنة 1830 وكان أيضا من أكبر المترجمين الفرنسيين أنداك، ولعل في إبراز هده الشخصية في فاتحة الرواية ما يشير إلى أهميتها والأدوار الحاسمة التي سوف تقوم بها في أحداث الرواية.

وفي تقديم "جيل مانسيرو" لشخصية سيباستيان نجده يتحدث أيضا عن أخلاقها ونبلها و التضحيات التي قام بها من أجل قضية الإنسانية مثل: تهريبه الجنود الفرنسيين الفارين من الخدمة بعد ما عرف غرض فرنسا من حملتها إلى الجزائر، وتعاون مع الجزائريين ضد فرسا أمثال الربيعة فراش حيث اتفقا على أن يساعده على تهريب الجنود من عنابة إلى قسنطينة إلى مدينة الجلفة لإخفائها في منزل للربيعة فراش، و من أمثلة أعماله النبيلة أيضا«**كتابة تقارير صادقة عن الوضع في الجزائر و محاولة نشرها في الجزائر الفرنسة، بهدف تنوير الرأي العام**»[1]إن هذا التقديم دليل على أن السارد عالم بأحوال الشخصية.

ولقد حملت بعض الشخصيات على عاتقها تقديمها الشخصيات فنجد قدور فراش يقدم أخوه السايح في قوله:«**كان أحب إخوتي إلي وأقربهم مني، لم يعش طويلا فقد مات بشيء لم نفهمه، أقعده المرض أربعة أشهر كاملة من دون أن يسمح لنا أن نحضر طبيبا يكشف عنه**»[2] وقوله:«**شهور قبل أن يلزم الفراش طلب من أمي أن تفرد له كوبا وصحنا وفنجانا وملعقة، قال لها أنه مصاب بالتهاب الكبد الفيروسي ويخشى أن يعدي أحدنا**»[3]ففي هذه الفقرة يتضح أن السايح مصاب بمرض معدي، ويبدو رجلا صحته متدهورة، بالرغم من ذلك كان يسهر كثيرا ويتعب من أجل إنهاء ما بدأ به، حينما كان يحاول إنهاء بحثه حول ذلك اللوح أو المخطوط الذي يحتوى على حقيقة بداية الخلق المخالفة لما جاء في الكتب السماوية ويتضح هذا في قول قدور:«**كثيرا ما سألته عن سبب ولعه بكتب الرحالة والصحراء التي لم يكف عن زيارتها وعن تلك اللغة الغريبة التي بدأ في تعلمها بشره مخيف**»[4] تشده إلى ذلك عزيمة وإصرار كبيرين، بمقاومته لمرضه وآلامه، وقبل وفاته جعل من أخيه قدور وريثا له في بحثه.

---

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 127

[2] – المصدر نفسه، ص 72

[3] – المصدر نفسه، ص72

[4] – لمصدر نفسه، ص 75

وقد تسلك الشخصية في اتجاه آخر مسلك الوصف الخارجي في تقديم المعلومات، حيث نجد تركيزا على الملامح والأعضاء، كالعينين والبشرة من أمثلة هذا النوع من التقديمات قول ضابط الشرطة في نوى:«**كان برفقته امرأة وصفها أنها نحلية، طويلة غير متحجبة في حوالي الأربعين، سمراء بشعر أسود وعينين سوداوين**»[1]وقوله أيضا عندما وصف الشيخ النوى:« **هو في التسعين من العمر، ومع هذا لم يكن يبدو عليه الهرم لولا الشيب والتجاعيد..وجهه أحمر كحبة رمان أو كوخه موس كوفي تجرع قارورتي فودكا**»[2]

ففي هذه المقاطع اعتمد الكاتب على عرض المظاهرة الخارجية للشخصية من خلال إعطائها بعض الملامح (العمر الجسم، لون البشر) كما نلحظ أن السارد يبدي وجهة نظرة في هذه الشخصية حيث أن عمر الشيخ النوى التسعين سنه لا يتوافق مع ملامح وجهه التي تحيل إلى الشباب والقوة.

أما خير ما تعلق بالصفات المعنوية كالوقار والتدين والهبة هذا المثال:«**هو رجل طيب، متدين يعمل في هيئة دولية، حتى أن جل أصدقائه من الدرك والشرطة والجيش وحسب ما قاله فلقد كان أبوه شيخا أو إماما أو رجل دين**»[3]

وفي مكاشفه أخرى يقدم لنا السارد بعض المظاهر الخارجية التي تخص الشخصية على لسان الضابط في وصفه لنوى في قوله:«**بدت من مشيتها غاية في التعب، تسحب رحيلها في خطوات قصيرة و اتنظر بعينين فارغتين، ورغم اصفرار وجهها الخالي من الماكياج كانت تشيع شيء من الملاحة الطبيعية، ربما لعب قوامها المثالي دورا في ذلك ولكن الأكيد أن دوره ما كان ليتضح لولا ذلك الوجه الصافي من كل عبث للزمن**»[4]من خلال هذا التقديم يمكننا أن نكون صورة عن شخصية نوى في مظهرها الخارجي خاصة، كما حاول السارد إظهار بعض الحوادث الخفية لها غير الأخلاقية وهذا في قوله:«**هناك رأيتها أول مرة، وهناك بدأت قصتنا...صرنا صديقين نقتسم الكلام ثم حبيبين يجمعنا الفراش، وفي النهاية تحول ما بيننا إلى ما هو أقدس من الزواج، ولم يعد الجنس أكثر من لحظة روحية يتوحد فيها جسدانا**»[5]يكشف لنا هذا المقطع عن حياة (نوى) التي

[1] – سمير قسيمي ، كتاب الماشاء، ص 92

[2] – المصدر نفسه، 86

[3] – المصدر نفسه، ص97

[4] – الصدر نفسه ،ص 101

[5] – المصدر نفسه،ص 71

انهارت الحياة الأخلاقية عندها وتهدمت لديها منظومة القيم والأخلاق فانجرفت نحو تلبية رغباتها ونزواتها مقابل المال.

على عكس التقديم الغيري السابق الذي ركز على الوصف الخارجي للشخصيات، ينحو هذا التقديم المنحي الأسطوري والإشادة بشخصية عظيمة، شخصية أسطورية تشبه المسيح عيسى بن مريم وهي شخصية الوافد بن عباد التي أخبرنا عنها حبوب ولد سليمة عند حديثه عن جماعة الشيخ الدين كانوا يقرؤون هذا المقطع:«**آت من الأرض كأشجار الصنوبر..يعشق الأرض وتعشقه السماء...يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون..ينتظر اللحظة كي يأتي كي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حملته قرونا امرأة لا يحرثها القادم من خلف السر**»[1] ولعل في تشبيه الوافد بن عباد بالمسيح ما يحمل كثيرا من الدلالات، من بينهما أنه سيبعث روح المسيح في شخصيته من جماعة الشيخ عباد النوى وكل من يحمل هذا الاسم وذلك كل خمسين سنة حسب رأي سمير قسيمي.

ومن الطرق الجديدة التي اعتمدها السارد في التقديم، ما يسمى بالمونولوج الداخلي الذي «**يجعل الشخصية أكثر حيوية، وأوفر إحساسا، وتتدفق مشاعرها تدفقا عفويا، مما يقلص المسافة بينها وبين القارئ من جهة ويجعل تصوير المؤلف أكثر مصداقية من جهة أخرى**»[2] والشخصية في هذا المونولوج لا تقدم أخيارا عن نفسها فقط، بل تقدم حتى أخبار الآخرين، وتحاول ربطها بمجربات الأحداث، ويظهر اتكاءه على المونولوج الداخلي جزئيا حين يتحدث عن شخصية"الشيخ النوى"«**لم أكن مخطئا، هذا الرجل داهية.. يريد أن يلطف الأجواء**»[3]وقوله أيضا:«**وجدت الشيخ النوى جالسا ينتظر، كان على غير ما حدست بمفرده.بدا الأمر غريبا ألا يفضل المصاحبة وهو في التسعين من العمر**»[4] نجد السارد يستخدم الأسلوب التقليدي المباشرة، مواصلا:«**شعرت وهو يمسك بقبضتي بفوران دم وعافية، حتى أكاد أقول أن فيه شابا يعدو في جسده المترهل**»[5]نلاحظ هنا أن السارد يصف هيئة الشيخ النوى، التي كان عليها،لكنه لا يبقى على هذا الحال فسرعان ما يحاول الاقتراب تدريجيا من "النوى" والالتصاق به لكي يكون صوته وصوت الشخصية صوتا واحدا

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء،ص 186

[2] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص182.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 87

[4] –المصدر نفسه، ص 86

[5] –المصدر نفسه، ص 86

يقترب السارد من هواجس وأفكار الشيخ النوى، فكأنه يتحدث بصوته كاشفا عما يدور في دهنه وتفكيره، وما توصل إليه من نتائج.

فالتقديم الغيري لا يخلو من فائدة، فهو بدوره يجسد لنا صور الشخصيات ومظاهرها، وما تحب أن تفعله، وما هي مقدمة عليه، فالسارد يقترب من شخصياته إلى درجة الامتزاج بها، فيعرف أهم الأحداث الدقيقة عنها، حين يلامس أفكارها ووداخلها وأفعالها مما يضفي عليها جمالا مميزا.

1-3- تصنيف الشخصيات:

1-3-1-تصنيف الشخصيات عند النقاد:

لقد اختلفت النقاد في تصنيف الشخصيات في الأعمال السردية، حيث أثارت هذه المسألة إشكالات متعددة نظرا لتعدد واختلاف معايير التصنيف.

فأول هذه التصنيفات يقوم على مقابلة الشخصية الرئيسية بالثانوية، أي حسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها، ولنستهل حديثا عن الشخصية الرئيسية كونها هي التي يقوم عليها العمل الروائي الذي« **يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي**»[1]فهو يمنحها أكثر حرية ويوليها عناية فائقة لأنها هي المحركة للعمل الروائي ككل، فهي المحور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث القصة، وكونها محل اهتمام السارد، ولها حضور في العمل الروائي بنسبة كبيرة وأيضا نتعرف على الشخصية الرئيسية من خلال الوظائف التي تقوم بها حيث «**تسند للبطل وظائف وأدوار لا تنتسب إلى باقي الشخصيات والأخرى، وغالبا ما تكون هذه الدوار مثمنه (مفصلة) داخل الثقافة والمجتمع**»[2]فالشخصيات الرئيسية تقوم بأدوار ووظائف لا تنتسب إلى باقي الشخصيات الأخرى، فهي ذات ميزة تجعلها تتصدر قائمة الشخصيات الموجودة في العمل الفني.

والكاتب لا ينبغي له أن يضع كل تركيزه على الشخصية الرئيسية، فالشخصية الثانوية لا تقل أهمية عنها لأنها قد تغير في مسار الأحداث الروائية حيث « **تقوم الشخصيات الثانوية بدور المساعد، ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى ويستخدم القصاصون هذه الشخصيات لتقوم بإدارة بعض الأحداث الجانبية لتسيير الحدث الرئيسي أو لإظهار شخصية**

1- محمد على سلامة، الشخصية الثانوية و دورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 25

2-محمد بوعزة، تحليل النص الروائي، ص 53

البطل وتوضيح بعض معالمها وسماتها»[1] فالشخصية الثانوية لها عدة مهام وأدوار فهي مساعدة أحيانا ومعارضة أحيانا أخرى، وذلك حسب الغاية التي وظفها لها الكاتب فلهذا النوع من الشخصيات وظيفة ورسالة يؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها.فهي تأخذ أدوارا محددة إذا قورنت بأدوار الشخصية الرئيسية، فهي شخصيات تظهر في المشهد بين الحين والآخر لتحتك بالشخصيات الرئيسية فتخلق لنفسها عالما من الحيوية والاهتمام في عالم الشخصية.

أما التصنيف الشكلي الثاني فينظر إلى الشخصية من وجهة الثبات والتغير فهناك شخصيات مدورة دينامية وأخرى مسطحة ثابتة.

الأولى نامية لأن «**هذا النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتنا بها إلا عندما تنتهي القصة فالمحك الذي تتميز به الشخصية النامية هو قدرتها على مفاجأتنا بطريقة مقنعة**»[2]؛أي لا تبقى على حالتها الأولى التي تظهر عليها، أما الثانية فهي ثابتة«**وهي التي تتسم بلون واحد ولا تبرحه.وصفة واحدة فضيلة كانت أو رذيلة تنبع كل تصرفاتها**»[3]وهذا النوع يبقى على حالة واحدة مهما كانت الأحوال والقارئ لا يجد صعوبة في التعرف عليها.

لقد اختلفت أشكال الشخصيات وأنواعها من نافد لأخر وهذا راجع لثقافة كل باحث ولطبيعة النصوص المنقودة، ولهذا نجد تعددا في تصنيف للشخصيات من باحث لآخر ومن بين هذه التصنيفات:

❖ **تضيف فلادمير بروب**(vladimir propp:

توصل بروب أثناء دراسته للحكاية العجيبة إلى سبع شخصيات:«**الخصم(المعتدى)، المانح، المساعد، الأميرة،الطالب،البطل،البطل المزيف**»[4] فهذه الشخصيات وحسب بروب تقوم بواحد وثلاثين وظيفة، وهذه الوظائف التي تسند إليها«**حيث قدم نموذجه الوظيفي المقترح الذي يعتبر فيه الوظيفة عنصرا أساسيا في العملية السردية ونعني الوظيفة: عمل شخصية ما وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل حريات الحبكة**»[5] إذ ركز في دراسته على تحليل الشخصيات من خلال وظائفها.

---

[1] – عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 158

[2] – عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، ص154 .

[3] –المرجع نفسة،ص . 154

[4] – فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن وسميرة بن حمو دار شراع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1،1996،ص 210

[5] – حميد لحميداني، بنية النص الروائي، ص 24

❖ **تصنف غريماس:**

عمل غريماس على تطوير محاولات بروب ليصل إلى عمل أكثر اكتمالا فهو قلص عدد الشخصيات إلى ستة:

المرسل ——— الموضوع ——— المرسل إليه

المساعد ——— الذات ——— المعارض

فهو هنا يغير اسم الوظائف الذي قامت علية دراسة بروب ليطلق عليها اسم "العوامل" يصنفها فواعل دلالية في العمل الروائي فقد جعل الشخصيات «**عوامل تقوم بمجموعة من الأفعال إذا كانت مجرد شخصيات مشاركة فهي الفاعل ضمن أدوار ستة**»[1]

❖ **تصنيف فيليب هامون:**

وقد انتهى هذا الأخير إلى أن شخصيات الروائية متنوعة وذلك بإعطاء تصنيفا مغايرا لها فيضعها في ثلاث مجموعات:

أ_فئة الشخصيات المرجعية: وهي«**نوع من الشخصيات التاريخية والمثولوحية، والاجتماعية، و المجازية تحيل عن معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة**»[2] وهذا النوع من الشخصيات يرتبط بالدرجة الأولى بالقارئ وما مدى اتساع ثقافته.

ب_فئة الشخصيات الواصلة: وهي تلك التي تكون «**علامة حضور المؤلف أو القارئ أو مندوبيها في النص**»[3] وهذا النوع يصعب الكشف عنه بسهولة بسبب تدخل بعض العناصر المركبة للفهم المباشر للشخصية حسب رأي فيليب هامون.

ج_الشخصية الاستذكارية:

وهي تلك الشخصية التي تقوم:«**داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير، بأجواء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة)..إنها علامات تنشط ذاكرة**

[1]– وهيبة عجيري، تقنيات السرد في الرواية"كتاب الأمير" لواسيني لعرج مذكرة ليل درجة الماجستير تخصص السرديات العربية، جامعة محمد حيضر بسكرة الجزائر،2008-2009

[2]– جويدة حماش، بناء الشخصية في رواية عبدو والجماجم لمصطفى قاسمي مقاربة سيمائية، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص 364

[3]–رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، تر، عدنان محمد، منشورات العتبة العامة السورية، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 102.

(القارئ..التكهن،الذكرى) الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف،الصحو،المشروع، تحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات وأفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات»[1] فهذه الشخصيات تحضر أثناء عمليات التذكر لملئ معنى الأحداث وهذه الأنواع الثلاثة قد تجتمع في شخصية واحدة في وقت واحد أو بشكل تتابعي.

وهذه الفئات الثلاث تعطي حسب رأي فليب هامون"مجوع الإنتاج الأدبي" وفي ختامه لهذه التصنيفات ينبهنا لملاحظتين أساسيتين «**تتعلق أولهما (تكون الشخصية وحدة يمكنها كما هو معروف المشاركة آنيا، وتعاقبيا في العديد من الفئات الثلاثة المجملة، فكل واحدة تتميز بتعدد الوظيفة في السياق)، بينما تلح الثانية على أن(الأخيرة أي الاستذكارية بطبيعة الحال هي التي تهمنا بالأخص، وأي نظرية لشخصية تتبلور من مفاهيم التكافؤ، الإبدال، الاستذكار وبذلك يتضح أن الصنف الثالث من الشخصيات هو الذي لا يعرف القارئ عادة إلا ما يوفره من معلومات»**[2]

لقد أسهمت الجهود النقدية في بلورة تقسيم الشخصيات من أنواعها و تصنيفاتها والملاحظ من كل هذه التصنيفات للشخصية الروائية أنها تحدد بناءها من خلال سلسلة الأحداث(حركتها وسكونها وثباتها، ونفيها) وعلاقة الشخصيات فيما بينها ومحاولة فرض وجودها داخل العمل السردي، وبعد إطلاعنا على رواية"كتاب الماشاء" ارتأينا أن نتبع في دراستنا تصنيف فليب هامون لأنه الأقرب إلى أصناف شخصيات الرواية.

1-3-2- تصنيف الشخصيات في رواية كتاب الماشاء:

سبق وقلنا أن فليب هامون قد صنف الشخصيات في النص السردي إلى ثلاثة أنواع:الشخصية المرجعية، الشخصية الواصلة(الإشارية)، والشخصية الاستذكارية، ونحن بدورنا سنقوم بتصنيف شخصيات الرواية ودراسة أبعادها الدلالية حسب ما جاء به فيليب هامون من تصنيف، ولكننا سنعتمد على نوع واحد وهو الشخصيات المرجعية لأنه الأقرب إلى شخصيات العمل الروائي الذي بين أيدينا. لأن الشخصية المرجعية حسب فليب هامون ليست مجرد حبر على الورق و إنما تدل على

---

[1] -فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ص 31

[2] -عبد العالي بوطيبة، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات،مج4، 24 شوال 1435، ديسمبر 2004، ص 371

ثقافة ما ودلالة معنية لا تتغير بتغير الزمان والتاريخ وقد قسم فليب هامون الشخصية المرجعية إلى أنواع:

أ_الشخصيات الاجتماعية:

يعرفها أحمد عبد الخالق بأنها«**تلك الشخصية التي يلحظها الجميع ونعرفها جيدا في الحياة العادية، وتتحدد أبعادها الاجتماعية من حيث عملها و الطبقة التي تنتمي إليها والبيئة التي أفرزتها، ويلجأ الروائي إليها لتكون مرآة المجتمع توضح ملامحه وأبعاده الأخلاقية، وهذه الشخصية ليس لها نمط ثابت تبدو عليه، بل هي متغيرة ومتقلبة تبعا لتغير المجتمع وتقلبه، ومن سماتها اللغة في مستواها الاجتماعي وضآلة ثقافتها أو اتساعها حسب ما يصورها الكاتب**»[1] وقد اختيار "قسيمي" مجموعة من الشخصيات الاجتماعية ليعبر عما يختلجه في خلدها،وليكشف لنا من خلالها عن بعض الحقائق العقائدية والفكرية الهامة في حياتنا. لأنها أكثر الشخصيات تجسيدا للواقع المعاش حيث تعبر عنه من خلال أفعالها وأقوالها وحالتها الاجتماعية وتفاعلها مع البنية، مما يجعلها تنحو اتجاها واقعيا بكل أبعادها الاجتماعية والدلالية العميقة.

والجدير بالذكر أن رواية "كتاب الماشاء" تسرد تقريبا في كل صفحاتها وقائع اجتماعية وأحداث معاشة، فقد اختيار "سمير قسيمي" شخوص روايته من الهامش جاعلا منها أبطالا فاعلين في مسار الأحداث مخرجا إياهم من هامشيتهم، ليصبحوا صانعين للتاريخ.

نجد في العمل الروائي أن "سمير قسمي"جاء بشخصيات من الهامش وأسفل السلم الاجتماعي،وهي (قدور فراش) حمال أمي وخريج سجون،(نوى شيرازي) مومس وبائعة هوى،(السايح فراش) مثقف هائم على وجهه وزير نساء،(ضابط شرطي) نفي من الجزائر العاصمة إلى الصحراء، (بوعلام) سائق طاكسي لم يتغبر فيه شيء، وشيخ صوفي روحاني (قويدر بن عبد الله) متخندق داخل جذور المرابطية النورانية في قرية بين يعقوب في الجلفة، حيث نجد أن شخصيات الهامش تحمل الحقيقة التي غالبا ما تدعي النخبة احتكارها،كما أنه تعامل معها على قدر من المساواة جاعلا من كل واحد منهم بطلا في مسار الأحداث مخرجا إياهم من هامشيتهم ليصبحوا صانعين للتاريخ وشهداء للحقيقة وشهودا عليها حتى وإن تعددت مصائرهم في المكان والزمان. وقد اختار"قسمي"هذه الشخصيات الاجتماعية

1-نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية عند علي أحمد باختين ونجيب الكيلاني دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإجماع للنشر والتوزيع،مصر، ط1، 2010، ص52.

بهذه التشكيلات ليعبر بها عما يختلج في خلدها، وليكتشف لنا من خلالها عن بعض الحقائق العقائدية والفكرية الهامة في حياتها، ولدا سنقوم بدراسة أبعاد كل شخصية على حده التي بنى من خلالها قسمي معمار روايته.

-**قدور**:أسمته عمته العاقر"قدور" تصغيرا وتحقيرا منها، بعد أن رفض أبوه تسميته حين ولد، وقد ترك أمر تسميته لأخته التي تريد أخذه وتربيته على أنه ابنها بما أنها عاقر ولا يمكنها الإنجاب، ونجده أيضا قدور فراش ولد بلقاسم،وكنيته "فراش"أتت من جده الأكبر سيباستيان دي لا كروا من أصل فرنسي، أتى إلى الجزائر بعد دخول فرنسا إليها باعتباره مترجما لهم لأنه كان يعرف اللغة العربية إلا أنه تعامل مع الجزائريين وساعدهم بعد أن اكتشف هدف دخول فرنسا الجزائر.تزوج من امرأة جزائرية ابنة أحد حلفاء الباي المدعو "بن عباس" وبعد ذلك غير اسمه حيث نصحه أحمد باي باسم"الربيعة بن فراش بن حمدان" وأنجب ولده "رابح" الذي بدوره تزوج وأنجب ذكرا أسماه بلقاسم.

قدور شاب في الأربعين من عمره، ويعد الشخصية الرئيسية التي انطلقت منها الأحداث الروائية، دخل السجن مرتين، مرة حين قتل زميله في المدرسة(فاروق) والمرة الثانية حين قتل حارس السجن، حيث دامت فترة مكوثه فيه ثمانية عشر عاما.هو أصغر إخوته الخمسة عشر، وذلك في قوله:«**فقد كنت آخر بطن لها: الخامس عشر بلغة الأرقام**»[1]وقد نشأ وسط عائلة غير مستقرة ماديا ومعنويا، إذ لم يواصل دراسته الابتدائية.

لم يمكث في بطن أمه أكثر من ثمانية أشهر وذلك بقوله:«**لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر،زعم الطبيب أني شكلت خطرا عليها.لأجبر على الخروج لهذا العام وعلى دخول سجنه بتهمة خطورتي على حياة من منحني الحياة**»[2] فقد انطلق في سرد قصة حياته منذ أن خلق في رحم أمه الذي أحس بالحنين والاشتياق إليه، لأنه خرج منه دون رغبة، مجبر على ذلك حيث شبهه بالفردوس المفقود. وقد عاش ظروفا قاسية في حياته، مما جعل منه متناقضا في شخصيته العنيفة، و تجلى ذلك من خلال تلك الجريمة التي قام بها في السجن. حيث قام بقتل الحارس ، وبسببها امتدت مدة مكوثه به، وكان يزج في السجن الانفرادي ويفصل عن بقية المجرمين الذين صار عليهم سيد يخضعون لأوامره. وأعظم لحظة في الرواية هي لحظة التحول التي عرفتها شخصية قدور نتيجة التحول

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص40.

[2] - المصدر نفسه، ص59.

في ظروفها الاجتماعية والتعليمية وكذا في وعيها الوطني، هذا التغيير الذي حول قدور من الشخصية السلبية المفعول بها إلى الشخصية الايجابية الفاعلة، فقد كان قدور بالكاد يفك الحروف،لكن دخوله إلى السجن الانفرادي كشف له عن ذاته، بسبب الهدوء الذي ساد المكان، فقرر أن يبدأ حياته من جديد ويتجلى ذلك في قوله«**علمتني سنوات السجن أن أقبل الواقع كما هو وأسير وفقه، لم أعد أخشى على نفسي شيئا أو أحدا، قررت أن أبدء من جديد**»[1] وهكذا فكر وراجع نفسه عن الحالة التي وصل إليها من حقد وكراهية، ومن ثم تغيرت حياته، فواصل دراسته في سجن إذ يقول في هذا المقطع:«**لا أعرف بالضبط ما الذي جعلني بعد اثني عشر عاما في السجن أفكر في التعليم من جديد**»[2]وهكذا تقدم بطلب إلى مدير المكتبة للعمل بها فقبل والتحقق قدور بالمكتبة أين وجد ضالته «**بمجرد أن أجدت القراءة حتى وجدتني أسيرها تمكنت أخيرا من القبض على الأمل من جديد، تحررت من السجن، كسرت أغلالي، وأحيانا كنت أعيش طفولة تركتها ذات يوم على عتبة السجن**»[3]وبعد خروجه من السجن بقي متسترا على سره، واشتغل عتالا بسوق باش جراح بالعاصمة، وبعدها تزوج ابن خالته التي بقيت عنده أسبوعا واحدا فقط.

و توالت الأحداث إلى أن تعرف على نوى وأخذت العلاقة بينهما تنمو بتدرج إلى أن تمكن من الاستيلاء على عقلها وقلبها وتوطدت الثقة بينهما وصارت محل تقدير وثقة.رغم تستره على سره إلا أن شقيقه السايح كشفه من كتبه التي كانت تثير قدور عندما يختلي بها فيتفحصها وظهر لنا ذلك من خلال هذا المقطع«**كثيرا ما كنت أسأله عن سبب ولعه بكتب الرحالة وعن تلك اللغة الغريبة التي بدأ تعلمها...لم أكن ألود بالصمت إلا خوفا من أن يكون قد كشف سري، أدركت في النهاية أن تعلمي لم يعد سرا بعد أن كشفه السايح ثم لا حقا نوى**»[4]

وعندما اقترب موت السايح أورث شقيقه قدور أبحاثه ليتمم ما تبقى منها حيث قال له:«**أنت وريثي..وحدك ستنهي عملي**»[5]وبعد موته اكتشف قدور أن نوى هي الأخرى من إرثه، وهكذا دخلت حياته وأنارتها كمصباح، ونزعت عنه تلك الأقنعة المتخفية وراء الحقد والكره، ونزعت

---

[1]-سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص67.

[2]-المصدر نفسه، ص68.

[3]- المصدر نفسه، ص68.

[4]- المصدر نفسه، ص 73

[5]-المصدر نفسه، ص 75

عنه أيضا وجه الحمال الخجل واكتشافه حقيقته من خلال تلك الأبحاث وهي حقيقة نسبهم لأبيهم غير قابيل وهابيل بل لذلك الشخص الذي قام آدم وحواء بتهميشه، وهو هلابيل، فأدرك قدور سبب ذلك الحقد الذي كان في قلبه،بأنه يعود نسبة إلى سلالة هلابيل ذلك الولد المنحوس،فاطلع على تلك الأبحاث واكتشف حقيقة أخيه المتمثلة في أنه كان باحثا واكتشف الحقيقة التي غيبها التاريخ والتي بسببها أهمل عائلته وأهمل عمله.

كما حاول قسيمي أن يبن لنا أن "قدور مثل هلابيل في قوة بنيته،لأنه ذو بنية قوية مثل الإنسان القديم الذي كان عملاقا وضخما،وهذا يعني أن قدور يتحلى بمواصفات أسطورية كالشجاعة والقوة وضخامة الجسم، حيث ظهرت قوته وشراسته من خلال الجرائم التي ارتكبها في صغره،وكذلك مواجهته للشيخ النوى وشباب قرية "بن يعقوب" عندما أحرقوا عليه دار البرابي وحاولوا أخذ ما بجوزته من أوراق ومخطوطات، فأبى قدور الذي مستعدا للموت لا يموت سر السايح، ولكنهم تفاجئوا به عندما قام بكسر باب الموصدة وواجههم بيديه وفر منهم، لكنهم رجموه بالحجارة وهكذا انتهت حياة قدور على يد الشيخ النوى.

ويمكننا القول في الأخير أن قدور يحمل ملامح الشخصية الأسطورية العربية التي تختلف عن باقي الشخصيات الواردة في الرواية،حيث تغيرت سلوكاته من الشراسة والكره إلى الهدوء والمحبة، بسبب تلك الأبحاث التي أمنه عليها شقيقه "السايح" والتي جعلت منه باحثا في الآثار وفي معرفته لنسبه الأصلي الذي يعود إلى هلابيل ذلك الابن غير الشرعي لآدم وحواء،فشعر قدور بصحة تلك الحقيقة، إذ يرى أنه يشبه كثيرا أباه هلابيل" الذي عاش وحيدا ومهمشا.

نوى: نوى ومثيلاتها من ضحايا هذا المجتمع الذكوري الذي صنعهن وأهلهن لحاجاته الذكورية الملحة.كل ذلك من منظور استغلالي نحو هذه الفئة المهمشة من المجتمع في إطار البنية الاجتماعية، حيث عاشت نوى ظروفا اجتماعية صعبة بعد وفاة والدها الذي أوصاها على إخوتها،هذا ما دفعها إلى امتهان مهنة المومس،وهي فتاة في الأربعين من عمرها، تعيش في غرفة لوحدها، وكان السايح بعد عودته من أسفار يلجأ إليها ، ولو دققنا النظر في شخصية نوى لاكتشفنا أنها خلقت فقط من أجل تنفيذ الوصايا ويتحلى ذلك من هذا المقطع«**وهي تذكر ترددها حين قبلت وصية أبيها بإعالة إخوتها،حين لم تملك القوة لقول "لا" لتجد نفسها على عتبة الأربعين بوحدتها،لم يشفع لها شيء عند أشقائها حتى حين تركت دراستها بالجامعة لتعليمهم نبذوها ولم تعد عندهم إلا العاهرة التي**

يجب محوها من الذكريات»[1].ونفدت أيضا وصية السايح عندما ترك عندها أوراق بحثه لتسلمها لأخيه قدور وذلك في قوله: «**كانت نوى الشخص الذي حفظ لديه السايح أوراقة»**[2] فقد تعرفت على قدور من خلال أخيه السايح الذي أوصاها بأن تتعرف علية لتسليم له تلك الأوراق والأبحاث التي كان بصددها.

وبعدما تعرفت نوى على قدور تغيرت حياتها، حيث استطاع أن يحولها إلى امرأة أخرى غير تلك التي يعرفها الجميع سابقا، إذ قتل فيها المومس وبعث من رمادها المرأة التي صارتها فتابت على يديه من فسقها ويتجلى ذلك عندما أنشدها في تلك القصيدة الموجودة في الكتاب الأسطوري الذي خطه"خلقون بن مدا" فاعتبر قدور نوى ينبوع الحب والحياة؛ لأنها قدمت له العطف ووفرت له الجو الملائم ليواصل أبحاث شقيقه السايح،وقبل وفاة قدور بأيام قليلة طلب منها، أن تنشر الكتاب الذي حققه رفقة شقيقه مع محافظتها على النسخة الأصلية لكي لا يضيع البحث، ومن خلال ذلك المخطط تحولت حياة نوى من الحياة الصاخبة إلى حياة طغى عليها الجانب الروحي، حيث أصبحت تسعى فقط من أجل نشر ذلك المخطوط.لعبت شخصية نوى دورا كبيرا في تنامي الأحداث الرواية، كونها السبب الذي جعل"كتاب خلقون بن مدا" يظهر علنا، بعد أن مات السايح، قام قدور بمواصلة أبحاثه إلى أن مات رجما على يد عدوهما الشيخ النوى.

السايح: هو شقيق قدور الأكبر، وهو رجل مثقف يحب الإطلاع منغمسا في الكتب والتاريخ والرسائل والمخطوطات متفان في البحث والاكتشاف، منفتح يحب السفر والترحال خاصة إلى أقصى الصحراء، غير مستقر في مكان واحد. وهو زير نساء لأن معظم راتبه كان يصرفه على النساء والكتب لأنه كان مهووسا بالقراءة. وهو شخصية رئيسية ومحورية بعد قدور ونوى من حيث الأهمية، وبفضله تأزمت الأحداث وتطورت من خلال ذلك المخطوط الملعون الذي دونه، وبسببه تغيرت حياته وحياة كل من وضع يبده وبقيت لعنته تلاحق شخصيات الرواية التي اطلعت عليه.

ورد وجوده في الرواية عن طريق استرجاعات نوى وقدور في بعض المقاطع التي جاءت عبارة عن وصف حيث قال قدور:«**كنت ألومه على راتبه الذي يصرفه على الكتب والنساء والرحلات إلى الصحراء،حين كان يراني أنفجر غضبا، يتركني حتى أهدأ من غير أن ينطق بكلمة»**[3] وقوله

---

[1]- سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص 76

[3]- سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص72.

أيضا:«**يرسم على وجهه ابتسامة لا أعرف من أين كان يجلبها،هادئة،مهذبة،رحيمة لا أعرف كيف أصفها...وإذا داك أستسلم لهدوئي وحكاياته التي تنتهي بوعود كاذبة في توبته عن النساء، وباعتراف صادق في عدم قدرته على التوقف عن القراءة والسفر**»[1].ومن خلال تلك الرحلات التي كان يقوم بها إلى الصحراء اكتشف أصله الفرنسي، الذي يعود إلى جده سيباستيان دي لاكورا، وعن تلك الحقيقة المنسبة حول نسب البشرية إلى أصل هلابيل الابن المنبوذ لآدم وحواء حيث قام بأبحاث ليثبت هذه الحقيقة المنسية بأنها صحيحة لابد أن يعلم بها الناس كلهم.

حبوب ولد سليمة: لاجئ صحراوي يسكن في مخيم السمارة بالصحراء الغربية رفقة والديه، وبعدها انتقلوا للعيش في مدينه تندوف، التي كان يزورها مع والده، هذا الأخير الذي كان يؤدي بعض الطقوس الغريبة مع جماعة الوافدين.ويعد حبوب صديق السايح، تعرف علية أثناء تأديتها للخدمة الوطنية، يشتغل سائقا في الصحراء وذلك لموهبته في معرفة الصحراء، وهو الشخص الذي أودع عنده السايح أمانته وتركها بحوزته. والده ينتمي إلى طائفة الوافد بن عباد الأسطوري، ولم يطرأ أي تغير على شخصية حبوب بالرغم من انتماء أبيه لهذه الطائفة التي لم يتأثر بها حيث بقي متمسكا بعقيدته، لذلك نجد أن شخصيته ثانوية ومساعدة في تطوير الأحداث، حيث وظفها قسمي ليبرز لنا ما يدور في خلد الصحراء اتجاه القضية الصحراوية، ليعرض فكرة شعب الشتات، وقدم حبوب بعض الأدلة ليفضح بها الوعود الكاذبة، التي كان يأمل شعبها أن تتحقق في أرض الواقع، وكذلك وظفه ليخبرنا عن تلك الطقوس الغريبة التي يمارسها والده مع أتباع الشيخ النوي وليكشف أيضا عن أمور سياسة لم تذكرها الشاشات التلفزيونية والجرائد.

السائق بوعلام:يبلغ من العمر اثنان وخمسون سنة، يشتغل سائق طاكسي في العاصمة، ويعد شخصية ثانوية ومساعدة على تطوير أحداث الرواية، كان صديق السايح خلال الخدمة العسكرية ويعود أصله إلى قرية بن يعقوب التي يحس بالحقد والكراهية نحوها بسبب الواقع المزي الذي لم يحقق فيه شيئا يستحق الذكر، وذلك لقوله:«**عدت إلى حين خلتني لن أعود أقسمت قبل ثلاثين عاما أنني حين أغادر"بن يعقوب" سأتركها في كراسة الذكريات على آخر صفحة، ربما أقسمت أنني سأحرق صفحات الجوع والعري والتيه لئلا يلاحقني ظلها**»[2]

[1] – المصدر نفسه، ص 73

[2] سمير قسيمي كتاب الماشاء،ص159

فقد كان ينفر من"بن يعقوب" ولا يحب العودة إليها لولا الظروف، فهو من قام بإحضار الظرف للسايح من "بن يعقوب"، ومنذ ذلك اليوم ازدادت حالته سوءا وخاصة لما سمع خبر وفاة قدور، وكذلك لما قرأ رسالة نوى واطلع على ما تحويه تلك الأمانة من حقيقة مرة تسببت في قتله، فأصبح ذلك المخطوط يعلن عن نهاية مأساوية على كل من صادفه.

عباد النوي: شيخ يتجاوز التسعين عاما وكبير قرية بن يعقوب، يعتقد بأنه ولي صالح تابع لسلالة الوافد بن عباد الذي يعتبره نبيا يحمل روحه، التي كانت تحل في جسد كل من يحمل اسم النوي أو عباد أو الوافد. حيث قدم لنا قسيمي وصفا له على لسان أحد شخصياته في قوله:«**هو في التسعين من العمر، ومع ذلك لم يكن يبدو عليه الهرم لولا الشيب والتجاعيد. وجهه أحمر كحبة الرمان أو كوجه موسكو في تجرع قارورتي فوتكا ،لم أرى في قيامه غير رشاقة وصحة ما كنت لأتصور أن تكون في شيخ بينه وبين الموت شبر**»[1].. فبالرغم من كبر سنه إلا أنه بقي محافظا على شبابه.

جعل قسيمي عباد النوي أشبه بالإله وذلك لاهتمامه وإيمانه بالزوايا والفكر الديني الغريب الذي تحلي به. حيث استطاع أن يجعل لنفسه أتباعا ومريدين يتوافدون إليه من كل صوب، ليمارسوا تلك الطقوس الغريبة في الرابوني؛ذلك المكان المقدس والطاهر بالنسبة إليهم مرتين في السنة بالتحديد في شهري جوان وفبراير.

والنوى هو المسؤول الأول في رجم قدور فراش، حيث قام رفقة أتباعه بسبب ما قام به أخيه السايح من نقل وأخذ كل اللفائف والألواح الموجودة في بيت البراني. وهولم يرغب بأن تنشر تلك الحقيقة ويعلم بها الناس كلهم، كونها حقيقة مقدسة بالنسبة له، ودليل ذلك أنه لم يخبر ولده حبوب عن تلك الطقوس رغم فضوله لمعرفتها، لكنه رفض كونه رأى ابنه غير مؤهل لقبول تلك الحقيقة، ولا يستطيع تحمل مسؤوليتها، بخلاف قدور والسايح اللذان ينظران إليها بمنظور عقلاني، حيث اعتبراها حقيقة لابد أن تنشر ليعلم بها الناس أجمعين.

الشرطي: هو ضابط شرطة نفي من الجزائر العاصمة إلى قرية "بن يعقوب" وأنزلت مرتبته من ضابط إلى مجرد مفتش، ولم يبق له أمل في العودة إلى العاصمة من خلال معاملة رئيس الشرطة له حيث أصبح مثل الخاتم في أصبعه ويتحكم فيه كما يشاء ويتجلى ذلك في قول رئيس الشرطة:«**أنت لاعبي البديل، فلا تعتبر ما أصنعه لك مزية...اعتبره تسبيقات تحت الحساب**» ومن خلال الخدمات التي

[1] – المصدر نفسه،ص 86

قدمها له أصبح يستغله ويظهر ذلك في قول الضابط:«**لم يكذب في ذلك، بدليل أنني أدفع الآن مقابل خدماته..لولم يكن موجودا لفصلت من العمل، على الأقل منحني فرصة لأستمر في السلك**» وبهذا فهو فاسد مدعوم من فوق، نفي من العاصمة إلى الجلفة كلف بمهمة البحث عن سبب حدوث شغب عم قرية بن يعقوب، حيث تم توجيهه إلى الشيخ النوى الذي لم يقدم له أي مساعدة.

ميشال دوبري: باحثة فرنسية بصدد تحضير بحثا عن المستشرفين الفرنسيين في الجزائر نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين.كانت قد حصلت على مجلد عن حياة سباستيان دي كروا قام بكتابة المؤرخ و الباحث في التاريخ و الثروات المتعلق بالجزائر و البلدان المجاورة(جوليان هاد) في مجلة أرشيف ما وراء البحار الفرنسية.قدمت استقالتها من جامعت اكس-إن- بروفانس واتجهت للتدريس بضواحي باريس، وبعدها قررت السفر إلى الجزائر لاستكمال بحثها والتقصي عن شخصية سيباستيان و هناك تعرفت على نوى وصارتا صديقتي لهما نفس الهدف وهو نشر ما توصل إليه قدور فراش عن تلك الحقيقة الموجودة في الألواح التي كانت في بيت البراني بتندوف.فميشال دوبري حاولت أن تظهر الحقيقة التي غيبها التاريخ للبشرية، لكنها لم تصل إلى مبتغاها، لأنها حجزت مع نوى في مسرح باتاكلان بباريس وثم حرقها بالنار.

ب- الشخصيات التاريخية:

هذا النوع من الشخصيات هو إطار في العمل الروائي تدور الأحداث من خلاله، ولكنه لا يشارك فيها مباشرة، ومع أن كثير من هذه الشخصيات اكتسبت دورا فاعلا في التاريخ إلا أنها لم تحظ بالدور نفسه في العمل الروائي، لأن الكاتب لا يتعامل مع شخصياته من خلال المعلومات التي استقاها عنها، بل يعيد بناءها وفق المنطق الخاص الذي يحكم عمله الحكائي. وتوظيفها في النص يوحي على أن الكاتب مطلعا على الأحداث التي تشارك فيها والتي لم تشارك فيها. فالروائي حين يتخيل ويربط الأحداث يقدم لنا الشخصية التي يريد توظيفها في الرواية بصورة جديدة « **حيث لا تقف الصعوبة عند المرجعية التاريخية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى المرجعية التخيلية عندما تتورط الشخصيات التاريخية في حوار أو موقف مع شخصيات متخيلة إذ لا تكفل لنا النصوص التاريخية دائما الوثائق التي تحتاجها**»[1].

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن،2006، ص224.

والروائي في توظيفه للشخصيات التاريخية إنما يلجأ إلى الشخصيات التي تتوافق و«**طبيعة الأفكار والقضايا التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن تم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية الحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير**»[1] فتوظيف الشخصية التاريخية في النص يكون بغية تقديم خلفية عن أحداث جرت في الماضي.

وفي رواية كتاب الماشاء نجد الروائي قد وظف شخصيات تاريخية تتمثل بنماذجها العربية والأجنبية، وفي الزمن الماضي والحاضر ومنها التاريخية والمتخيلة على حد السواء، فمن الشخصيات التي ثبت وجودها في كتب التاريخ، نجد إلى "أحمد باي" "الداي حسين"، وشخصيات أخرى مشاركة في خلافة أحمد باي وشخصيات في الجيش الفرنسي مثل:"نابليون بونابارت"،"الضابط بوتان"،"الدوق دي رافيغو" بالإضافة إلى المتخيلة وعلى رأسهم المترجم الحربي "سباسيان دي لاكروا" هذه الشخصيات التي زادت من تلاحم الواقع بالغوص في أدق تفاصيله، وساهمت في نمو الأحداث وتطورها.

الداي حسين: وهو حاكم مدينه الجزائر في تلك الفترة و«**آخر الدايات العثمانيين في الجزائر، حكم من 1818م–1830، وهو من أصل تركي، بعد وفاة الداي " عمر باشا" تولى الحكم في الجزائر، تميزت فترة حكمه بالكثير من المصائب والمشاكل في مختلف المجالات، وانتهت باحتلال الجزائر من طرف الجيش الفرنسي سنة 1830م**»[2] و هذا ما جسده "سمير قسيمي" حيث أشار إلى تدهور الحكم في عهده في قوله:«**إلا أن الكاتب وعلى عكس مرافقيه من المور :أحمد بوضربة،كان يتحدث باسم الخزناجي، زاعما أن الداي حسين لم يعد يمثل إلا نفسه وتمادى في وصف ضعيف الداي حتى وعد الكونت في لحظة حماسية أو نفاق، أنه سيحضر له رأسه**»[3] يهدف" قسيمي" من خلال شخصية "الداي حسين" إلى إبراز بعدها الساسي المتمثل في تقريب صورة ضعف بعض الحكام في زمننا الحاضر، فهي شخصية ضعيفة ليس لذيها الشجاعة في اتخاذ قراراتها بنفسها مما أدى إلى ضعف الحكم، هذه الصورة التي حاول الكاتب إيصالها لنا، على

---

[1]-محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، ص120.

2- فتيحة صحراوي، الجزائر في عهد الداي حسين(1818-1830م)، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة الجزائر2010/2011م، ص 14

[3]- سمير قسيمي، كتاب المشاء، ص46.

عكس الشخصية الشجاعة التي لا تهاب لا قوة الجيش الفرنسي ولا مدافعه، والمتمثلة في شخصية أحمد باي.

أحمد باي: وهو«**حاكم المنطقة الشرقية أي بايلك الشرق من (1826–1837م) تميز بصرامته، وأظهر جدارته واستحقاقه لمكانية وتصدى بكل قوة للاحتلال الفرنسي حيث عرف بشجاعته وحنكته الحربية**»[1] حيث يقول الراوي:«**أما الذي أدهشني بالفعل تلك العبقرية التي أبداها أحمد باي حيث توجه إلى (مسلح) ونصب مدافعة الصغيرة وبعض المدفعية التي غنمها في مجموعة على مؤخرة الجيش، ليصبح الفرنسيون بينه وبين أسرار المدينة ولم يخشى أن تكون دفاعات المدينة غير كافية، أرسل إليها جزء من الجنود الذين دخلوا المدينة ليلا من جهة صيغة لم تكن محروسة، وحينئد يئس الفرنسيون من دخول المدينة، قرروا الانسحاب والعودة إلى عنابة**»[2] لقد ركز قسيمي على الفترة التاريخية التي حكم فيها"أحمد باي" حيث تمكن من بلورتها وكل الظروف المحيطة بالشخصية المرجعية، حيث كشف للقراء تاريخها الحافل بالانتصارات والمكانة الرفيعة التي احتلتها والتي جعلتها خالدة في ذاكرة الجيل الحاضر.

وجاء قسيمي بهذه الشخصية بكل أبعادها الجمالية والفكرية وجعلها صورة حية شاهدة على أصالة الحوار، والتسامح وهي ثقافة انعدمت واندثرت في زمن هيمنت علية أساليب التطرف والأحادية، ومثالا للشجاعة والقيادة الحكيمة التي نفتقد لها في حاضرنا، فنحن بحاجة لأحمد في مجتمعنا وهذا ما أراد المؤلف أن يوصله للقارئ حسب قراءتنا.

جاء قسيمي بهاتين الشخصيتين ليبرز لنا علاقتها الشديدة بالدين الإسلامي رغم تلك المشاكل السياسية التي كانت بينها، إلا أنهما رفضا انتشار ما تحويه تلك الأمانة؛ أي أشار إليها بغرض التعبير عن النضج الديني لديهما.وقد نظرت هذه الشخصيات إلى تلك الحقيقة المنسية بأنها خرافات وانحراف عن الدين الإسلامي لا يجب أن تكشف، أما الشيخ النوي وأتباعه نظروا إليها بنظرة مقدسة يجب أن تحافظ ولا تكشف لعامة الناس، فلا تكشف إلا للأشخاص المباركين القادرين على تحمل مسؤوليتها بعكس نظرة قدور والسايح اللذان نظر إلى تلك الحقيقة نظرة عقلانية لا بد لها أن تنشر.

[1] – أوجين فابسات، تاريخ بايات قسنطينة في العهد التركي (1792-1873)، ج3، تر: صالح منور، دار طليطلة الجزائر، ظ1، 2013،ص25.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 147

الربيعة وأحمد بن شنعان: الربيعة فراش هو قائد قبيلة العوفية الواقعية في العاصمة، وهو شخصية محبة لوطنها، وهو الشخص الذي كانت بحوزته تلك الوديعة التي أراد أحمد بن شعبان الحصول عليها، ولكنه ضحى بحياته مقابل المحافظة على تلك المخطوطات لما تحويه من كفر وبإيمانه القوى بالله،لم يشأ أن يفضح أمرها للناس ويؤمنوا بها.

ولكن أحمد بن شعبان كان على عكس الربيعة" حيث اعتبره الكاتب خائنا لوطنه ودينه إذ في اعتقاد هذا الأخير، بأن ذلك الولي الصالح الوافدين عباد نبيا وتابعا لسلاله نسخة "عباد النوى بن بو عزيز" المعروف بالنوى والذي منه أخذت سلالته لقبه، وخلق سبعة ذكور بينهم عبدلي، والد النوى الذي استقر في بن يعقوب وهذا ما توصل إليه الأخوان فراش.

إن هذه الشخصيات، شخصيات خيالية وظفها "قسيمي" في روايته، ليجعل من عمله عملا فنيا ولدا رأى نضال الشمالي بأن«**بناء الشخصية التاريخية المتخيلة على هذا الجانب من المهارة والإتقان والمعطيات ، تابع بشكل أساسي لحرية الراوي الذي يشكلها دون قيود مسبقة**»[1]وقد وظف قسيمي هذين الشخصيتين ليخبرنا عن حقائق تاريخية همست و لم تنشر.

الأمير عبد القادر: لقد وصف "سمير قسيمي" الشخصية الثورية، التي كان لها صدا كبيرا في تاريخ الجزائر وهو الأمير عبد القادر ليبرز لنا علاقته الشديدة بالدين الإسلامي رغم تلك المشاكل السياسية التي يعيشها، إلا أنه رفض انتشار ما تحويه تلك الأمانة، أي أشار إلية بغرض التعبير عن النضج الديني لديهما.

سيبا ستيان دي لا كروا: من أصل فرنسي أتى إلى الجزائر بعد دخول فرنسا إليها، وبما أنه يعرف اللغة العربية فقد عين مترجما لجيش الفرنسي سنة 1830 وهو التاريخ الذي أعلن فيه ضابط البحرية بوتان غزو الجزائر، وكان هذا الأخير صديق لا كروا ولذا قام بتوظيفه رئيسا على المترجمين.

دخل إلى الجزائر من أجل التفاوض، والكف عن العداء، كما أدعى عليه بوتان ولكن في الحقيقة كانت تلك الوعود كاذبة، بل أرادت فرنسا القضاء على الجزائريين، لكن نجد ذي لا كروا شخصا حياديا، لذلك تعامل مع الجزائريين وساعدهم بعد أن اكتشف هدفه من دخوله الجزائر، حيث تعاطف مع الجزائر وشعبها وحاول إحياء ضمير فرنسا، ويظهر هذا في الملفوظ التالي:«**فشكلت فرقة من الجنود المؤمنين بمبادئ، وبدأنا ننفذ خطة من ثمانية بنود، كان بينهما: السعي لدى الملك**

1-نضال الشمالي، الرواية التاريخية، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية. عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2002، ص23

لإبلاغة بالصورة الحقيقة للجزائر بعد الغزو، لاسيما بعد توالى الدوق دي رافيغو»[1]ويقول أيضا: «**محاولة إحياء ضمير الأمة الفرنسية لدى الضابط والضباط السامين الفرنسيين، يحثهم في كل مناسبة باحترام حقوق الإنسان في كل أواصرهم ولقد طبعنا ونسخنا آلاف النسخ من ميثاق حقوق الإنسان للسيد فيتال من أجل توزيعها عليهم وعلى الجنود الفرنسيين»**[2]

واستمرت علاقة دي لا كروا مع البيعة إلى غاية عقد بوتان الغرم على اجتياح قبيلة العوفية، وقبل حدوث تلك المعركة بأيام قليلة طلب الربيعة من صديقه دي لا كروا أن يلتقي به في منزله، فقبل دعوته، فتنكر بلباس جزائري كي لا يلفت نظر الفرنسيين، ولما وصل عند ه أخبره عن طبيعة ذلك العداء بينه وبين بن شعبان، وطلب منه حمل الوديعة دون التطلع إليها، ونقلها إلى قسنطينة عند الداي حسين، ومن هنا تغيرت حياة دي لا كروا جذريا، وخاصة بعد سقوط قسنطينة في يد الفرنسيين عندما طلب منه أحمد باي ونصحه بتغيير مظهره وكذا اسمه كي لا يعرف الفرنسيون بمساعدته للجزائريين،بأن يسمى باسم عربي ليبعد عن نفسه المخاطر، فاختار اسم "الربيعة بن فراس" نسبه إلى"أبي فراس الحمداني" الذي أحب شعره، فورد ذلك بقول دي لا كروا:« **فاخترت الربيعة تيمنا بشيخ العوفية المتوفى ولكنه شرح لي عادة الجزائريين في أن تكون أسماؤهم ثلاثية أوخماسية، فقلت له أنني أختار أن يكون اسمي الربيعة بن فراش تحببا بأبي فراس الحمداني»**[3]إلا أن أحمد باي نصحه باسم الربيعة بن فراش بن حمدان" لأن اسم فراس غريب عن الجزائر «**وشرح أن "فراس" اسم غريب عن الجزائر، أما فراش فهو من الأسماء المعروفة في البلد»**[4]

ومن قسنطينة انتقل إلى منيعة بسب تدهور الأوضاع في قسنطينبة وفيها استقر وتزوج وأنجب طفلا اسمه رابح، وفي إحدى الأيام قطع دي لا كروا دون قصد وعد الربيعة، واطلع على مافي الحمولة واكتشف السر الخطير، بعد أن قام بترجمة تلك الألواح، ثم انتقل إلى الرابوني رفقة زوجته وابنه سنة 1847، وبعد وفاة زوجته ترك ولده رابح"عند أخواله أين تزوج وأنجب وهكذا انتهت رحلة"سبتان دي لا كروا" في تندوف حيث حفظ أمانة "الربيعة" في عهدة رجل صالح يدعي سيدي محمد مناد بن شريف، ورحل إلى فرنسا، ويظهر هذا في قوله:«**أما أنا فانتهت رحلتي في تندوف التي وصلتها عام**

[1] – سمير قسيمي: كتاب الماشاء ص 126

[2] – المصدر نفسه، ص129.

[3] – المصدر نفسه، ص145.

[4] – المصدر نفسه، ص146.

تسعة وأربعين، بعد أن تنصحني أحد أغوات الشريف بلطرش بحفظ أمانة الربيعة فيها، ففضلت أن أترك ولدي رابح عند أخواله يرعونه، أين تزوج وأنجب ذكرا اسماه بلقاسم بحسب ما أخبرني به.»[1]وبهذا ستنتج أن"سبيستان دي لا كروا" هو جد "قدور الأكبر الذي يسمي لاحقا باسم "الربيعة بن حمدان بن فراش"، فمن هنا أتت كنية "بن فراش"

الضابط بوتان: شخصية فرنسية تاريخية:«**كلف بتدريب الجيش العثماني(1807/180م) و في نهاية عام 1807م عاد إلى فرنسا، وحصل على وسام جوفة الشرف، ثم وقع علية الاختيار الانجاز مشروع تجسس دقيق لاحتلال الجزائر**»[2] حيث يقول الرواي:«**وفي فجر الرابع و العشرين من ماي رأيت أول مرة هذه الأرض وما أن تراءى الساحل للضابط بوتان حتى أعطى الأوامر للطاقم أن يظلوا يقضين وألا يغامروا بالاقتراب أكثر من اللازم وأمر أن تبقى لوروكان" في موقع يسمح لها بالمناورة والانسحاب إذا هاجمتها سفن الداي،ثم صرخ بوتان تملؤه الحماسة لم نأت للحرب هذه المرة،ولكن مهمتنا هذه ستكون في عين الأمة أهم من كل حرب**»[3]مثلت هذه الشخصية رمز الاستبداد والاضطهاد، حيث حكم عليها الراوي بأنها مثال للظلم والاستبداد، وهذا ما فهمناه من الرواية.

ج- النموذج الأسطوري:

تقدم لنا الشخصيات الأسطورية فرصة المزاوجة بين الحقيقة والخيال، كذلك بين الواقع والمتخيل" وتجعل القارئ يعود بذاكرته إلى الأساطير و الخوارق، وهذا ما فعله "سمير قسيمي" في روايته حين عاد بنا إلى قصة قابيل وهابيل ونسج منها قصته الأسطورية من خلال شخصية "هلابيل" بقالب يختلط فيه الواقع والمتخيل، تجعل القارئ يشك فيما جاء في المسلمات الدينية ويعود إلى الكتب الإسلامية، كما فرض على المتلقي استحضار الأسئلة حول الوجود وبداية الخلق، وعبر عنها الروائي من خلال ما صرح به حبوب ولد سليمة وما جاء في كتاب خلقون بن مدا.

يتميز هذا النوع من الشخصيات بسمة العجائبية التي تظهر بشكل كبير وجلي في الأدب العجائبي، ويمكن أن تكون ذات وجود حقيقي، أو مجرد توهم وتخيل. ونجد"سمير قسيمي" وظف في

---

[1] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 152

2-فضيلة حفاف، السياسة الفرنسية في عهد الدوق دي رافيغو، ديسمبر 1831- 1833، رسالة ماجستير: قسم التاريخ، جامعة الجزائر(2012-2013) ص5.

[3] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص39.

روايته شخصيات عجائبية وخارقة للعادة لكنه صبغها بصبغة أسطورية يغلب عليها الجانب الصوفي والديني، حيث تعرف الشخصية الصوفية بأنها:«**تلك التي تتمتع بهالة دينية ويكون لها مذهب عقائدي واضح وأحيانا تكون شخصية مستوحاة من التاريخ أو من الواقع المعاصر**»[1]ولعل اتجاه قسيمي إلى هذه الشخصية هو أن العصر الذي يعيش فيه لم يعد يرضيه، لذلك راح يتجه إلى عالم الأساطير لعله يجد فيه شخصية أوشخصيات تستطيع تحقق مالم يستطيع أي فرد تحقيقه، وقد أضفى على الشخصيات سمات وتعديلات حتى تستطيع الاقتراب من واقع عصره، ولتكون قريبة من ذهن القارئ. لذلك بني عالما متخيلا يعيد خلق العالم من جديد بدءا من الهوامش ليكون المبني المكتوب على الهامش هو أصل الوجود،ومن الشخصيات الأسطورية التي جاءت في الرواية ما يلي:

–هلابيل: تتحدث الأديان المتوارثة عن قصة(قابيل وهابيل) لكن "سمير قسيمي" قد استقى من هذا التراث الديني قصة أخرى وأعطى لنا بعدا وجوديا جديدا، وصور لنا الواقع الذي يخدم روايته التي بناها على منطق روائي مخالف وخاص به، وتساءل عن مصير تلك الأنثى الفائض من جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل، فوجدناه قد صنع لنا فكرة ليجيب لنا عن مصيرها حيث حملت به أمه حواء في الجنة إثر الخطيئة الأولى ووضعته في الأرض ليكون كائنا فاقدا للهوية والانتماء، نبده والده كونه ثمرة الخطيئة، فجاء قسيمي بهلابيل لتكون كإجابة عن الإشكال فأخبرنا بأنه تزوجها، وإليها ينحدر نسب تلك الشخصيات الواردة في روايته على حسب ظنه.

واعتبرت بعض شخصيات الرواية المنتمية لجامعة الوافد بن عباد أن هلابيل الأب الروحي لكل المهمشين، إذا كانوا يقدسون روحه المباركة، وينشدون قصيدة عنه ومما جاء فيها ما يلي:

هلابيل هلابيل أبونا أنت من قبل

فلاقابيل أو هابيل أعطى قبلك العقل[2]

إذن هلابيل هو الابن الذي أنجبه الرجل الأول والمرأة الأولى قبل أن يزوجهما خالقهما، ومن نسله كان الملعونون والمهمشون والتائهون لأن أبويه تنكرا له، ثم صار له أتباع ومريدون يعتبرونه بمثابة الأب الأول لكونه سابقا لقابيل وهابيل. ولجماعة هلابيل مخطوطات تتناقلها الأجيال سرا، لأن الحقيقة التي يرفضها الآخرون الذين هم أولا قابيل وهابيل.

[1] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص234.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص185.

–الوافد بن عباد: تظهر على شخصية الوافد بن عباد سمة العجائبية، فهي شخصية غريبة في أمرها، قد اعتبرها البعض أمثال الربيعة والداي حسين وليا ورجلا صالحا وذلك بقول التلي بلكحل في رسالته إلى سيباستيان دي لاكروا:«**فالوافدين بن عباد رضي الله عنه، ما كان ليرضى أن يقدس، أو يعبد أو حتى أن يجعل منه نبي، فما بلك بما افتروه عليه، حتى وضعوا صلاة غير صلاتنا، ودعاء لم يحفظه القلب، وقصائد يرتلونها وينشدونها في بعثه وألوهيته**»[1] أما طائفة الشيخ النوي وأتباعه، فقد جعلت الوافد بن عباد نبيها المنتظر، وبأنه سيبعث يوما في روح ظاهرة مثل أرواحهم كما زعموا، حيث كانوا يمارسون طقوسا غريبة من أجل إعادة روحه فيهم، وأقاموا له صلاة غير صلاتنا ويتجلى ذلك في قولهم:«**هو المقدس لروحه، المباركة روحه، جليل الذكر الموصوف بغير صفة.المعطى بغير حساب، المعطى يوم الحساب، خارق الابن والمنى، تقدس في الجهر والسر بغير حديث، فك الله أسره وبعثه فينا**»[2]وكأنهم يتحدثون عن سيدنا عيسى عليه السلام عندما يبعث من جديد؛ أي استحضروا الشخصية الأسطورية الدينية –سيدنا عيسى عليه السلام– وهذا ما ذكرناه في الفصل الأول من عملنا هذا. ويظهر ذلك من خلال ما دونه تلميذه خلقون بن مدا الذي كتب سيرته الذاتية في الألواح التي ترجمها سيبا ستيان دي كروا، حيث يرى خلون أن الوافد بن عباد«**لم يكن إلا غلافا لروح معلمه الذي يدعوه بالصاحب،وهو آخر أغلفته المتعددة من آدم عليه السلام، وحسب ذات الزعم فإن الصاحب لا يبعث إلا في جسد من ذرية هلابيل بن آدم**»[3] وأن الوافد بن عباد قضى عمره كله وهو يحاول نشر قصة هلابيل والذي يقصد به الصاحب، وهذا ما قاله الوافد في حديث السر حيث ورد ذلك في كتاب خلقون بن مدا في المقطع التالي:«**يا أبناء هلابيل، إنما أنا منكم مفرد بجسد بعثت فيه لكم لئلا يختلفوا، فانظروا وجها سينحره الدود بعد حين فإن نسيتموه فلا تجزعوا، فكل راحل بغير دابة، وكل إليه مآله ثم احفظوا ما لقنكم وليورثهم ذريتهم، حتى إذا جاء يوم القصف* ثم جاءتكم الرسل بكتب من الشدة، حرفتم جلها وقتلتم بعدها، حثى بعثت في جسدي هذا الذي سيبقى بعد حين، لأظهر السبت والمرعي لا مرعى غير مرعاه، ولا سبت إلا سبت حبيبه، فما أنا إلا كاشف الوجود، فانظروا على درب**

[1]– سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص158.

[2]– المصدر نفسه، ص 185

[3]– المصدر نفسه، ص 195

ستمشون»[1]من خلال هذا المقطع يظهر لنا بأن الوافدين عباد نبي،وهو سيدنا عيسى عليه السلام الذي سيبعث مرة أخرى لينشر الخير والعدالة بين الناس.

خلفون بن مدا:هو شخصية أسطورية استلهمها "قسيمي" من وحي خياله ولم يحدد لنا وصفاته، اكتفي بالإشارة إلى أنه تلميذ الوافدين عباد وكاتب سيرته الذاتية، وخططها في ألواح أطلق عليها ألواح خلفون بن مدا، حيث كان أكثر رواية عن الوافدبن عباد من أصحابه زمردك وأكيلا وكان أقربهم من صاحبه ووريثه،وهذا ما جاء على لسان الصاحب في هذا المقطع:«**يوشك الناس أن يهلكوا حتى يصير بينهم ما بيني و بين خلفون، ألا إنه مني كجلدي، ليس بيننا ما يرى بعين الظاهر، ولو أنني اخترت تسع 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 خلفون**»[2]

ولخلفون صديقان، هما زمردك وأكيلا، حيث سرد لنا كيف التقوا بأستاذهم الوافد في سفر البداية أو حديث التيه ويتجلى ذلك في هذا المقطع:« **وجدتني بين صاحبي"في ظلمة لا تصرفها شمس وكأن الذي كان ما كان،ولما استيقظا سأ لاني وسألتهما، ولكننا لم نصب يقينا من بعضنا،وقمنا لتونا نسأل الخروج ولكن لا جواب، ولما جرنا اليأس إليه، قعدنا ننتظر قضاء الله ونقرا شيئا من كلامه حتى صدأ الصخر بصوت وكأنه الطرب فتبعنا منه ما وسعنا وقد نشلنا الأمل ونسينا ما كنا ننتظر منذ حين...وفي حد البصر، سمعنا الصوت يدعونا فاستجبنا فأبصرنا شيخا حسن القد يجلس القرفصاء في ثوب ولا الثلج..قلت:أنجانا الله بك يا شيخ فدلنا، فقد تهنا ولا هادي**»[3]

نستنتج أن "سمير قسيمي" قد وظف شخصيات حقيقية وأخرى متخيلة، وقد نوع من أسماء شخصياته، وهو ما أعطى لروايته نوعا من الجمالية كما أنها كانت دليلا على ثقافته الواسعة.

وهناك علاقة بين الشخصيات على مدى الرواية، وهي بمثابة حياة من أجل المحافظة على دافعية القارئ في القراءة، بالرغم من صعوبة الربط بين الأحداث بسبب كثرة الساردين لشخصيات المتداخلة فإن النص لا يخسر هذا القارئ لأن هذه العلاقات التي لا تظهر إلا بشكل مفاجئ أثناء

---

[1] –مير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص196

*يوم القصف: يوم القيامة.

–لمصدر نفسه ، ص197.[2]

– المصدر نفسه، ص205–206.[3]

القراءة كافية لحث القارئ على مكافحة دوامة الأسئلة والألغاز المتشابكة والاستمرار مع النص إلى نهايته. فالشخصية الأدبية تتحدد بفعل العلاقات التي يتم نسجها داخل الرواية، مقارنة بينها من حيث التشابه والاختلاف، فهي لا تحدد فقط من خلال الفعل الذي تقوم به الوظائف، ولكن تحدد أيضا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى، وعملية توزيع المواصفات داخل النص الروائي على شخصيات متعددة تعد عنصرا رئيسيا في تشكيل الذات وكذا بناء عالمها القبلي بدخول علاقة تقابل أو تكامل أو تطابق مع الشخصيات الأخرى.

حيث يتم صياغة هذه العلاقات بهندسة وإحكام لا تترك وراءها ثغرات، فالشخصية لا تتشكل من خلال ما تقوم به من أفعال وأعمال وإنما تأتي سلوكاتها نتيجة علاقتها بشخصيات أخرى، دليل ذلك أن هذه العلاقة تتغير و تتبدل بفعل تطور أحداث الرواية.

2- تشكيل الحدث

2-1-ماهية الحدث الروائي وأهميته:

أ-مفهوم الحدث الروائي:

يعرّفه محمد التونجي بأنّه «**جزء من الفعل في القصة، وهو سرد قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف، فإذا تجمّعت الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة**»[1]، فالحدث في البنية السردية متعلق بوجود شخصية وثنائية المكان والزمان، لأنّ «**الأحداث صلب المتن الروائي فهي تمثل العمود الفقري لجمل العناصر الفنية، كالزمان والمكان والشخصيات، واللغة، والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي الذي يجري في حياتنا اليومية، بالرغم من أنه يستمد أفكاره من الواقع**»[2].

يعني أن نمو الحدث الروائي متعلق بما تقوم به الشخصيات في حدود المكان والزمان، وهو يتحول ولا يبقى على وتيرة واحدة، إذ يتراوح بين الصعود والهبوط، ولا بدّ أن يكون لكل حدث بداية

[1]- محمد التونجي، العجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص250 – 249.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سوريا، 1997، ص27.

ووسط ونهاية ليعبر عن الوقائع المتصلة بالشخصيات فهو«**سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، وهو نظام نسقي من الأفعال**»[1]، وهذا يعني أنّ الروائي يختار ما يناسب غايته من أحداث لكي يتشكل الحدث من وقائع ومجريات متماسكة ومتوحدة ككتلة محكمة البناء.

وفي وموقع آخر نجد الحدث هو:«**الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف، وهذا المعنى نجده في عبارة الحدث التاريخي أو الحدث السياسي**»[2].

ويعرف الحدث أيضا بأنه «**الموضوع الذي تدور حوله القصّة ويعدّ العنصر الرئيسي فيها، إذ نعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات**»[3]، فالحدث مجموعة من المواقف والوقائع تدور حول موضوع عام وتصوير الشخصية وتكشف عن أبعادها من خلال حركتها في المتن الحكائي، إذ لا تخلو أي قصة أو رواية من الأحداث لأنها هي العمود الفقري في القصة أو الرواية، فهي تعمل على تطور الحبكة ووصولها إلى العقدة، من خلال ربط الحدث مع عناصر الرواية الأخرى ولا يمكن دراسته بمعزل عنها.

كما أنّ للحدث مجموعة من الخصائص من شأنها أن تزيده قوة وتماسكا بالتعبير عن نفوس الشخصيات وحسن التوقيع، والانتظام في حبكة شديدة الترابط وأن يكتسب صفة السببية والتلاحق، وحتى يبلغ الحدث درجة الاكتمال، فإنه يجب أن يتوفر على معنى وإلاّ ظلّ ناقصا[4].

كما تعرف الناقدة آمنة يوسف نوعين من الحدث هما (الروائي والواقعي)، حيث يعتبر «**الحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية) وإن انطلق أساسا من الواقع**

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص19.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للنشر، تونس، د.ط، ص145.

[3] – عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1،9 1980، ص25.

[4] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1985– 1947، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د.ط)، 1998، ص22– 21.

ذلك لأن الروائي (الكاتب) حين يكتب الرواية يختار من الأحداث الحكائية ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنه ينفي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر، لا نجد له في واقعنا المعيش، حدثا طبق الأصل»[1] ويعني هذا أنّ هناك نوعين من الحدث، حدث واقعي وآخر روائي لا يمكن للكاتب أن يتصور الحدث الواقعي كما هو بل ينقص منه أو يضيف له من خياله وإبداعه وبذلك يعرض الروائي الحدث في المتن الحكائي حتى يؤثر في المتلقي الذي بدوره يتذوق جمالية العمل الإبداعي الذي تلقاه من المبدع.

وتختلف طريقة عرض الأحداث من كاتب إلى آخر، وذلك تبعا لثقافته ورؤيته الفنية «**فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه وشخوصه تطورا أماميا متبعا المنهج الزمني...الطريقة التقليدية، وقد تبدأ القصة بنهايتها، فيصور الحادثة ثم يعود بنا إلى الخلف لكي نكشف الأسباب والأشخاص...الفلاش باك. وقد يتبع أسلوب اللاوعي والتداعي، فيبدأ بنقطة معينة ويتقدم ويتأخر حسب قانون التداعي... الطريقة الحديثة، كل ذلك متروك لعبقرية الكاتب وتمكنه من أدوات الكتابة»**[2]. ويعني هذا على أن إبلاغ الرسالة ووصولها إلى المتلقي تكون في حسن ترتيب الأحداث الروائية لأنه «**كلما أجاد الروائي ترتيب حدث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية، فالترتيب الجيّد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به»**[3].

فالحدث عنصر مهم في الأعمال السردية «**ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفي ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين»**[4].

---

[1] – آمنة يوسف، تقنية السرد في النظرية والتطبيق، ص27.

[2] – صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996، ص135.

[3] – صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص134.

[4] – شريط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص21.

فالحدث الروائي يتضمن حالة الشخصية، والصور الناتجة عنه، والفضاء الذي يتحرك فيه الحدث وكل ما يتعلق به من عواطف ومشاعر التي تعيش هذا الحدث، ونحكم عليه بالإيجابية أو السلبية، فالمهم أن يكون هذا الحدث ناجحا فنيا وجماليا.

2-1-2-أهمية الحدث الروائي:

يعدّ الحدث من أهم عناصر البناء الروائي، فهو يمثل العمود الفقري في القصة أو الرواية من خلال ربطه بعناصرها مع بعض، ولا يمكن دراسة بمعزل عن تلك العناصر. و«**يعدّ السرد أحد أركان النسيج القصصي الأساسية، حيث يسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها، تتابعا فنيا متينا، وهو ركن أساسي في الرواية بحيث يتحقق بواسطته ترابط الأحداث وتسلسلها**»[1]، فالحدث لا يتحقق إلاّ بوجود وترابط أجزاء القصة كلها، بحيث يحدث تلازم بين الحدث والشخصية التي تقوم بتطويره وإثارته لجذب اهتمام القارئ وتشويقه على المتابعة. وله دور فعال في تشكيل الخطاب الروائي حيث يمثل الركيزة الأساسية في القصة أو الرواية والحدث هو ترتيب مجموعة من الأفعال والوقائع وفق تسلسل زمني، أي ارتباط فعل بزمن، كما يقتضي هذا الحدث مكان معين.

وأهم عنصر يجب أن يتوفر في الحدث هو عنصر التشويق الذي تكمن فائدته في إثارة اهتمام المتلقي وشدّه من بداية العمل القصصي إلى نهايته، فهو يعمل على بعث روح نابضة بالحياة في القصة، ويبث الحركة والنمو في الشخصية ويكشف مستواها وعلاقتها بالعناصر الأخرى، ويعدّ كذلك زمن الحدث أهم هذه العناصر، وهو ينطوي على مجموعة من الأزمنة، وهي«**زمن الحبكة، وزمن القصة، وزمن العمل القصصي نفسه، ثم زمن قراءته**»[2].فالحدث الروائي يعمل على تنمية المواقف، وتحريك الشخصيات والتعبير عن نفوسها وهو الفعل الذي تقوم به الشخصية، ويعمل على ربط عناصر الرواية بحيث لا يمكن دراسته بمغزل عنها، وهو الذي يبث الحركة والحياة والنمو في

[1] – المرجع نفسه، ص34.

[2] – شريط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص22.

الشخصيات إذ يعتني بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلاّ إذا أوفي ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان فينتج بفضل العوامل الداخلية حيث يرصده في إطار علاقته مع المكان والزمان، والشخصية.

الحدث عنصر مهم من عناصر الرواية وجوهرها بحيث«**يعد الحدث في الرواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية وباحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يتشكل بها نصه الروائي، فهو يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي، ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا مميزا مختلفا**»[1]، فالحدث يعبّر عن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات في مكان وزمن معين، لأن الأحداث مجموعة من الوقائع التي تبنى عليها مسار تفاعل الواقع بالشخصيات، وهذا ما يسمّى الحبكة.

و«**للأحداث في القصة أثر كبير على نجاحها، ولاسيما إذا استطاع الكاتب أن يحتفظ في كل مرحلة من مراحل عرضها، بعنصر التشويق الذي يعدّ من أهم وسائل إدارة الأحداث فهو الذي يثير اهتمام القارئ، ويشده من أول القصة إلى آخرها، فبالتشويق وحده يتمكن المؤلف من جعل أسلوبه نابضا بالحياة، منسجما مع موضوع القصة**»[2]، ويعني هذا أن نجاح القصة يكون بنجاح اختيار الروائي أو الكاتب للأحداث التي تعمل على خدمة القصة من بدايتها إلى نهايتها، ولا يتحقق ذلك إلاّ إذا كان الحدث مرتبطا بشخصيات القصة لأنه يعبر عن صفاتها وسماتها، لأن الحدث هو الفعل الذي تقوم به الشخصية، وهو غير ثابت على حالة واحدة بل يتغير مع تغير المسار السردي وفق زمان ومكان ليشكل في الأخير بنية النص السردي، ليقدمها إلى المتلقي فتؤثر فيه فنيا وجماليا. ومن هنا تتجلّى أهمية الحدث وتتحدّد معالمه ببثه وقائع تسري ضمن مكان وزمان معينين، لتتشكل بذلك العقدة القصصية التي تحتاج إلى الانفراج، وفي إبان ذلك يتدخل القاص بطريقة ليضع

[1] – عبد الحكيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص16.

[2] – عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص26.

بصمته الخاصة التي نلتمسها في تطور الأحداث وتصاعدها طبيعيا، بما ينسجم ويتوافق مع طبيعة العقل البشري وواقعه المعيشي.

كما يعمد المؤلف في تشييد حبك النسيج السردي إلى مجموعة الأحداث وعلاقاتها «**إذ تعدّ جزءا متميزا من الفعل في القصة، وسرد قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف، فإذا تجمّعت هذه الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة**»[1] لتشكل بنية ووحدة متكاملة تفهم من خلال التفاعلات والعلاقات بين الأبنية الداخلية للنص وتتضح معالم الحدث في ذاته، ومن ثم تتحدد علاقته مع باقي العناصر الأخرى.

كما يمكن للكاتب التلاعب في أحداث روايته وأماكن وقوعها بالتقديم أو التأخير، لأن الحدث يختلف ويتطور باختلاف موقعه داخل النص، فالحدث في بداية المتن ليس هو نفسه في الوسط أو في النهاية، وهنا تبرز أهميته في تغيير مجرى السرد "**فاعتماد النسيج السردي على تقديم وتأخير الأحداث أو تكسير وتيرة السرد بعيدا عن التتابع الخطي، يقدم نوعا من التفاعل الخطابي، الذي يجمع بين الإثارة والتشكيل الفني... مع أنّ انتظام القصص لا يقتصر فقط على هذا المستوى الجمالي، بل يتعداه إلى الدلالة في علاقة جدلية مع التشكيل البنيوي والأداء الحدثي فقد تكون علاقات تنافر أو تجانس لا يمكن الاستخفاف بها**"[2]، تكون الأحداث في النص الروائي ذات مبنى متتابع لأجزائها ضمن علاقات متسلسلة ومترتبة أو عشوائية، وتكون مكوناتها الأساسية والثانوية متنوعة وممتزجة فيما بينها، وللحدث تواصل مع باقي عناصر الرواية، فيساهم هذا كله في إضفاء الحركية على العلاقات الداخلية للمكون النصي.

فالحدث إذن هو تلك الصراعات داخل الرواية، التي تتجسد وفقا لعلاقات مع الشخصيات أو مع العناصر السردية الأخرى للتعبير عن الواقع.

[1] – وئام رشيد، تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 2006/ 1994، ص38.

[2] – وئام رشيد، تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 2006/ 1994، ص12.

2-2- الأحداث في رواية كتاب الماشاء:

2-2-1- تمهيد:

تختلف طبيعة الحدث من اتجاه إلى آخر على حسب العلاقات التي تربطها ببعضها، فالرواية التقليدية مثلا تعتمد على تسلسل الأحداث، وإتباع نظام الحبكة التي تبدأ بتمهيد وتتطور لتصل إلى العقدة (تأزم الوضع) ثم البحث عن الحل والوصول إلى النهاية في الختام وهذه العلاقات منطقية، إلاّ أن الرواية الواقعية التي تهتم بتمثيل الواقع الاجتماعي أو حياة شخص ما فتفهم بمدى تأثير الأحداث على الشخصية المعايشة فتكون متداخلة انطلاقا من تداخل أحداث السرد ذاتها، ل«**إن مفهوم الحدث في الرواية الجديدة تغير عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية شأنه شأن العناصر السردية الأخرى، فلا نلقي مراعاة لذلك التسلسل والتتابع الكرونولوجي المنطقي للأحداث وإتباع مبدأ التطور التدريجي، فقد تبدأ الرواية من النهاية وقد ينطلق السارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك يتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطية الزمن**»[1]، فالحدث في الرواية الجديدة قائم على التفكك والتشويق، وعلى الصراع مع الواقع.

فالأحداث في الرواية الجديدة تتمرد على مبدأ الوحدة والتسلسل، والنمو العضوي، ويرجع تشكيل بنيتها إلى المرجعيات الثقافية والفكرية لدى المبدع، وإذا كانت بنيتها في عمومها تخضع لمنطق يربطها فإن تجليها على مستوى المتن السردي يقتضي فهم جوهرها في ذاتها بحيث «**تحدّدها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي من خلال هذه الاتجاهات والمرجعيات يمكن الكشف عن طبيعة الأحداث** (...) **ودلالتها داخل النص الروائي، وبذلك تغدو ضرورة إدراك مكامن الإبداع الفني وجماليته معرفة الخلفيات التي يتأسس عليها كل نص أدبي**»[2]، ويعني هذا أن الرواية المعاصرة ذلك التتابع لصالح مبدأ الاختيار الواعي والمقصود لما هو دال

[1] - بشير محمود، بينة الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة، د.ص wwwstartimse.com/F-aspx/F aspx t : 9816238

[2] - المرجع نفسه، د.ص.

على جوهر الهدف من الأحداث وجعلها تتوالى دون اعتبار لأن يكون الماضي سابقا على الحاضر، فالزمن لدى كتاب الرواية المعاصرة يستوفي دلالته بما يقع فيه من حركة إنسانية، دالة ليست خاضعة لمنطق معين، وأن لا يخضع الزمن عندهم لمنطق التتابع، مادام يحتوي على حركة الشخصيات الحرة. ف«**الاتجاهات الجديدة تقوم بدراسة الحدث من ناحية تأثيره على الشخصيات المحدثة وتحقيق الترابط بينها وبين الحدث في حدّ ذاته فتخفي الأحداث لذا اقتضت الرؤيا تقنيات جديدة، فالأزمنة أصبحت متداخلة حلزونية المسار والصيغ وابتعدت عن اللوحات الاشتمالية البانورامية لتبلغ في الوصف الدقيق والتفاصيل المعمقة**»[1].

وفي أي عمل قصصي هناك أحداث أساسية وأخرى ثانوية "**فالأولى أساسية لا يمكننا حذفها وإلاّ أحدثت فجوة في البناء السردي عكس الأحداث الثانوية التي لا يؤدي حذفها إلى أي خلل أو نقص إنما يمكن بروزها فيما تؤديه هي توسيع للرؤيا ومساعدة في الأحداث الكبرى بفعل رواية يتضمن أحداثا تشكل النواة الأساسية للرواية وأحداثا أخرى تكون ثانوية، وتتداخل مع الأحداث الأساسية لتشكل نسيج الرواية**"[2].

وإن الكشف عن الأحداث داخل الخطاب الروائي يؤدي إلى معرفة العلاقات التي تربط بينها والتي تضع كيفية ترتيب الأحداث في الرواية، كما أن طبيعة الحدث ونوعه مردها إلى رؤية المبدع وتصوراته المنبثقة من مرجعياته وقناعاته.

وعند العودة إلى رواية "كتاب الماشاء" نكتشف عبقرية الروائي في هذا العمل والذي جعل منه فضاء واسعا تدور حوله أحداثا تاريخية وأسطورية واجتماعية، وبعد دراستنا للقضاء الزمني، وجدنا أن "قسيمي"قد اعتمد على الزمن الدائري أثناء سرده للأحداث التي تمازج فيها الواقع بالخيال.حيث تمثل

[1] – أحمد العدواني، بداية النص الروائي لمقارنة تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرباط، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011، ص260.

[2] – أحمد العدواني، بداية النص الروائي لمقارنة تشكل الدلالة ، ص257

الواقع في تلك الأحداث التاريخية زمن دخول فرنسا إلى الجزائر، أما الخيال فتمثل في تلك المشاكل التي سببتها تلك الوديعة التي يعود زمنها إلى الزمن البدائي.

وسبق وقلنا إن الرواية يسردها ستة رواة مختلفون، كل واحد يقدم لنا جانبا من القصة حسب رؤيته، وهذا ما أدّى إلى وجود التفكك الزمني الذي يضع القارئ في حيرة وصعوبة لترتيب أحداثها، فقد قسم الروائي روايته إلى مجموعة من الأجزاء، وهي غير مترابطة لأن الأحداث بحاجة إلى تركيز القارئ، حتى يستعيد ربط زمن قصة كل شخصية، فاعتمد فيها في ترتيب ديمومة الزمن على الاسترجاع في غالب الأحيان ثم الاستمرار في السرد، وفي بعض المواقف كان يستدعي في تأويل ما سيجري، وهذا ما قمنا بدراسته في الفصل السابق.

فرواية "كتاب الماشاء" تبدأ جميع فصولها بالصورة النهائية للحدث المراد الوصول إليه ثم يأخذننا السرد إلى البداية التي أدّت إلى هذا الحدث، حيث ابتدأت الرواية بمحاولة معرفة مصير المقال المفقود من العدد الثالث لعام 1954م من المجلة الإفريقية بعنوان "الرحلة العجيبة لسيباستيان ذي لا كروا من لوركان إلى طلال المرابو"، حيث اكتشفت الباحثة "ميشال دوبري" اختفاء هذا المقال الذي وصل إليها المجلد الحادي عشر من أرشيف المجلة الافريقية عن طريق المؤرخ "جيل مانسيرون"، والذي حصل عليه بدوره من "جوليان هاد" الذي أوكلت له مهمة أرشفة الأعداد من عام 1865. أدّى البحث عن هذا المقال، وعن أسباب فقده وتداعياتها لتطورات دراماتيكية أدّت إلى وجود جثة الباحثة "ميشال دوبري" مفحمة في مسرح "باتاكلان" إثر هجومات باريس[1]، وهكذا تبدأ رحلة التشويق والتي صنعها "سمير قسيمي" ببراعة حيث أنه أوضح النهاية من البداية، واعتمد هذه التقنية التي تبتعد عن السرد الزمني المتتابع ليزعزع قناعة القارئ وإيمانه الواهم بأنه يستطيع تمييز البدايات والنهايات. حيث تبدأ لعبة السرد في هذا العمل من عام 2004، عندما قال السارد «**ففي شهر أبريل من عام 2004، وصل مكتب جوليان تكليف رسمي من مديرة أرشيف ما وراء البحار**

[1] – أنظر، سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص7,8,9, 10).

بوضع وصف شامل لأرشيف المجلة الإفريقية ابتداء من عام 1856»[1]، وهي مجلة فرنسية كانت تعني بالبحوث المتعلقة بالثقافات الجزائرية والدول المجاورة لها وعند نشر المادة على الشبكة العنكبوتية ابتداء من عام 2010 لاحظ الباحث أن المجلد الحادي عشر كان غائبا أو مغيّبا، ومن هنا كانت بداية السرد لنحصل على تفاصيل ذلك التاريخ المنسي، ثم يعود بنا السارد إلى تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر في الفترة الممتدة من 1830 إلى 1856، ليس هذا فقط بل يعود بنا إلى أبعد من ذلك، إلى الماضي السحيق، تاريخ بداية البشرية وهبوط آدم وحواء إلى الأرض بطريقة أسطورية وعجيبة على لسان شخصية "سيباستيان دي لا كروا" الذي قدر له أن يكون حافظا لقصة غير رسمية للبشرية، ليس تلك التي تداولتها الكتب المقدسة أو ما سماها أحد شخوص الرواية "جيل مانسيرون" القصة الرسمية، بل قصة مختلفة تماما من شأنها لو ظهرت أن تعيد قراءة التاريخ بالمجمل، ومن خلال هذه القصة يعرج الكاتب على فترات متباعدة من تاريخ الجزائر، مستغلا فراغاته ليبرر روايته.

في سنة 2016 وصلت إلى المؤرخ "جيل مانسيرون" دعوة من مكتب المحاماة لكي يقدم وديعة تركتها له من قبل الباحثة المغتالة "ميشال دوبري" جاء في عقد الإيداع المودع: الآنسة "ميشال دوبري" لصالح السيد "جيل مانسيرون" بتاريخ 19 مارس 2015/ صالح إلى سنة 2023.

المادة: صندوق كرتوني.

المحتوى: غير قابل للتلف- أوراق حجم 4A، أقراص صلبة، أربعة مظاريف غير معلومة المحتوى"[2].

ومن هنا تبدأ رحلة "جيل" في البحث عن "سيباستيان"، حيث بدأ بقراءة الأوراق التي تمثلت في مهمة "ميشال"، بدأ من زيارتها لمنزل المفقودين وتعرفها على "نوى" التي بدورها قدمت لها مجموعة من الوثائق والأقراص المضغوطة تحوي قصة "سيباستيان" وأهداف فرنسا في الجزائر، وكذلك قصة "قدور فراش" وقصة ضابط الشرطة وكيفية انضمامه إلى سلك الشرطة، حيث وكلت إليه قضية

[1] - المصدر نفسه، ص7.

[2] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص11.

التحقيق في مقتل "قدور" في قرية بن بعقوب، وتعرفه على الشيخ "النوي" الذي كان وراء تلك القضية وأعمال الشغب التي قام بها سكان القرية. إضافة إلى قصة حبوب ولد سليمة التي ذكر فيها تلك الطقوس الأسطورية التي كان يقوم بها والده مع طائفة الوافدين. وكذلك وجد "جيل" ظرف يحمل أحاديث "الوافد بن عباد" مكتوبة بخط "سيباستيان"، فكان لكل ظرف قصة.

وهكذا أدرك "جيل" أن الاكتشاف الذي حصلت عليه "ميشال" لم يكن عادي على الاطلاق فهي قصة للبشرية لا تبدأ من سلالة شيت الطيبة ولا من سلالة قابيل الشريرة، بل من سلالة هلابيل الابن المنبوذ على الهامش.

2-2-2- أنواعها :

يستقي الروائي مادة أحداثه من الحياة الإنسانية، بصورها المختلفة المادية والمعنوية، ويتطلب ذلك ذكاء وحبكة منه، كما يتطلب براعة أدبية في ترتيبها وفق نظام خاص يشد المتلقي إليه، ويجعله متفاعلا مع الأحداث، ويجد فيها اللّذة والتشويق، مما يحفزه لمتابعة القراءة، وكلما أجاد الروائي استقاء مادة أحداثه وترتيبها داخل الرواية، كلما كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية. فالروائي يستقي أحداث روايته من الحياة الاجتماعية وخلفياته الإيديولوجية والدينية والسياسية، والتاريخية، لذلك تكون أحداث روايته مختلفة. وإذا عدنا إلى رواية "كتاب الماشاء" نجد فيها أحداثا مختلفة يمكن تمييزها فيما يلي:

أ- الحدث الاجتماعي:

هو حدث واقعي يتمثل في حياة الأفراد وكيفية تعايشهم مع أحداث حقيقية معينة، تصور لنا تفاصيل حياتهم من تصورات عقائدية وعادات وتقاليد التي تبين مستوى معيشتهم، أو أحداث يومية كعمل أو عبادة أو غير ذلك. واتخذت رواية "كتاب الماشاء" مجموعة من الظواهر والأحداث ذات الطابع الاجتماعي التي خلقت لها بنية دلالية عميقة، أكسبت السرد ثراء على المستوى الفني، حيث

أظهرت براعة الكاتب من خلال توظيف الجانب الاجتماعي الذي استقاه من الحياة اليومية لصناعة الأحداث وتطويرها.

أوّل حدث اجتماعي صادفنا في هذه الرواية هو زيارة "ميشال دوبري" إلى منزل الآنسة "دارين" وتعرّفها على "نوى" بغرض البحث عن حقيقة "سيباستيان"، ويتجلّى ذلك في هذا المقطع «**كانت الفكرة أن أزور منزل سيباستيان الذي ضبطت عنوانه بدقة وفق الخارطة الجديدة للمدينة يقع في منطقة مونت فارون، وهو المنزل الأثري المعروف حاليا بـ"منزل المفقودين"**»[1]، من هذا المنزل انطلقت رحلة "ميشال" في البحث عن "سيباستيان دي لا كروا" حيث ساعدتها "نوى" على ذلك بإعطائها مجموعة من الأوراق والمخطوطات والأقراص المضغوطة، لتجد نفسها بعد ذلك في دوامة من الأحداث والوقائع التي لم تجد لها نهاية وأسئلة لا أجوبة لها.

ثم انتقل الكاتب إلى أحداث اجتماعية أخرى رسم من خلالها قصة بطل مهمش يدعى "قدور فراش" والمعاناة التي عاشها منذ صغره، حيث ارتكب جريمة قتل في حق صديقه "فاروق" وبسببها دخل إلى السجن، وهولم يتجاوز العشر سنوات ويتجلّى ذلك في هذا المقطع"**رّنت كلمة القتل في أذني واستمرت دون أن أفهم معناها حتى حين نطق القاضي بالحكم ثم أمر أن أحبس سنتين، سنتان، هكذا قالوا، ولكنني أمضيت فيه ثمان عشرة سنة وخمسة شهور ويومين وثلاث ساعات**"[2]. كان لهذا الحدث أثرا إيجابيا على حياة "قدور"، حيث تعلّم القراءة والكتابة في السجن، وبعد خروجه منه تولى إتمام البحوث التي كان يقوم بها أخوه المتوفى "السايح" بقرية بن يعقوب وتندوف، وفي إطار هذه البحوث يلتقي بـ "نوى شيرازي" التي كانت على معرفة بأخيه "السايح".

أمّا الحدث الثاني فتمثل في زواج "قدور" من ابنة خالته، التي طلقها بعد أسبوع من زواجهما بسبب خطئها ويتضح ذلك من خلال قول قدور: «**حين اكتشفت الأمر حاولت أن أهدئ من**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص21.

[2] –سمير قسيمس، كتاب الماشاء، ص61.

روعتها، قلت لها بأن سرها سيظل في بئرها ولكنني لن أقبل أن تبقي زوجتي لأكثر من أسبوع، قبلت مرغمة وهي تشكرني، قلت لنفسي امرأة أخطأت وستجد بعدي رجلا يسترها، ولن يهمه أن تكون بكرا مادامت تزوجت قبله»[1].

يليه حسب ترتيب الأحداث في قصة "قدور" تعرفه على "نوى" وتواعده معها، حيث أصبحا صديقين ثم حبيبين حيث قال: **"هناك رأيتها أوّل مرة، وهناك بدأت قصتنا وسمحت لها بالدخول إلى عالمي الموبوء بالحقد، لاحقا صرنا صديقين نقتسم الكلام، ثم حبيبين يجمعنا الفراش، وفي النهاية تحول ما بيننا إلى ما هو أقدس من الزواج"**[2]، حيث كانت "نوى" نقطة تحول في حياة "قدور" باعتبارها إرث من شقيقه "السايح" إذ أخرجته من ماضيه الكئيب وصالحته مع ذاته، فنزع عن وجهه الحمال الخجل، ولم يعد لسره أهمية بعدما عرفته "نوى" وشقيقه "السايح".

نصل بعد ذلك إلى الحدث الرئيسي الذي تدور حوله أحداث هذه القصة حين دعا "السايح" "قدور" ليؤمنه على بحثه المتعلق بقصة "الوافد بن عباد" النبي المجهول وأبوهم "هلابيل" ابن آدم وحواء الذي نبذه أبواه وغيبه التاريخ، وكل هذا كان عبارة عن مجموعة من الألواح والمخطوطات حفظها السايح في دار البراني بتندوف حتى لا تصل إلى يد الشيخ "النوي" الذي كان يعترض فكرة ظهور هذا السر إلى البشرية، فقبل وفاته قال لقدور:« **أنت وريثي، وحدك ستنهي عملي، سيأتيك أحدهم بأمانة، بعملي،اقرأه أولا، ثم قرّر"**[3] ليجد نفسه بعد ذلك حبيس تلك الأوراق التي غيرت حياته بعد إطلاعه عليها ويتجلى ذلك في قوله: «**بمجرد أن سلمتني نوى أوراق السايح واطلعت عليها حتى شعرت أني رجلا آخر، كان ثمة ما تغير فيّ، دفعني إلى تطليق شرودي وصمتي»**[4].

[1] – المصدر نفسه، ص70.

[2] – المصدر نفسه، ص71.

[3] –، سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص75.

[4] – المصدر نفسه، ص78.

والحدث الذي يليه هو ذهاب "قدور" إلى "الرابوني" في تندوف مع "نوى"، وفي طريقهما إلى هناك أخبرها عن طبيعة عمله «**حتى يوم قرّرت أن نسافر معا إلى الرابوني، قلت لها أن لديّ أمرا عالقا هناك وعليّ أن أسوّيه، ولأول مرة أخبرتها بطبيعة عملي، وكيف تمكنت من فهم الوثائق التي تركها السايح، شعرت بذهولها وأنا أنطق بأسماء لم تسبق أن ذكرت أمامها: الوافد بن عباد، خلقون، زمردك، أكيلا وسيباستيان دي لا كروا**»[1]وذلك من أجل إحضار الألواح والمخطوطات الموجودة في دار البراني.

ثم يأتي بعد ذلك أحداث شغب عّمت قرية بن يعقوب سردت على لسان ضابط شرطة بعد وصول بلاغ، حيث يبين لنا هذا المقطع السردي حدثا اجتماعيا واقعيا "**وصلنا بلاغ أن بن يعقوب تحترق، هاج شبابها وشيوخها وأضرموا النار في بعض البيوت، واستمروا في شغبهم ساعات، يحرقون العجلات ويضعون المتاريس، حتى أنهم هاجموا مقر الحرس البلدي ولولا حصانته لدكّوه دكّا**"[2]. وهو أمر لم يعهد على سكانها، لأنهم عرفوا بالطيبة والقناعة والاستسلام لوضعهم، ولكن بعد انتقال مفتش الشرطة رفقة المحافظ وأربع سيارات انصدموا بأن لا أحد يريد أن يقص ما جرى، ويتم توجيههم إلى الشيخ "النوي" الذي يتم استدعاؤه لسماع أقواله فيما بعد، فيتم تكليف المفتش بملف القضية على أساس أن يتم إغلاقه بسرعة، إلاّ أن الشيخ "النوي" يتنصل من التحقيق عن طريق توظيفه لعلاقات فوقية.

كان لأحداث الشغب هذه حدث أعظم من ذلك، وهو مقتل "قدور" بالرجم، حيث أضرم شباب بن يعقوب النار في دار البراني التي كان فيها "قدور ونوى"، ورجموهما بالحجارة لاعتبارهما سارقين أخذا الأمانة الموجودة هناك، فقد ظل "النوى" يكرّر «**أخذوا كل شيء، استأمنتهم وأخذوا كل شيء... لم يكن هذا مقررا، اتفقنا أن يبقى كل شيء في دار البراني. رحماك يا رب خنت**

[1] – المصدر نفسه، ص 79

[2] – المصدر نفسه، ص82.

أمانتك، لم أصنها »[1]. كما أنّ الدار التي أحرقت ملك «**لواحد من الصالحين، اسمه سيدي محمد منادبن شريف، سليل عائلة من الأولياء الصالحين**»[2] وبعد قدوم قدور إلى هذا المكان اعتبره الشيخ النوي هو وحبيبته "نوى" زانيان قاما بتدنيس المكان «**ربما لذلك رجموه هو وحبيبته**»[3]، وهكذا تمّ إغلاق القضية.

لكن المفتش لم يتوقف عند هذا الحدّ، بل اغتنم فرصة العطلة الإجبارية التي فرضها عليه المحافظ ليتابع خيوط القضية، فحادثة الرجم التي عرف بها المفتش عن طريق قائد فرقة الدرك نتيجة بلاغ أدلى به السائق الذي نقل قدور الجريح ونوى إلى مطار العاصمة في خضم رحلتهما إلى تندوف، هي نقطة بداية تحقيقه غير الرسمي.

أما الحدث الموالي هو التقاء ضابط الشرطة بحبوب ولد سليمة ونوى، حيث كان متلهفا لسماع نوى، وكأنه يهم بإنجاز محضر سماع غير رسمي، ولكن تأجل ذلك إلى غاية عودتها إلى شقتها بالعاصمة. لكنها لم تجب على تساؤلات المفتش، بل عادت إلى الماضي لتحكي عن المهمة التي أسند السايح إتمامها لشقيقه "قدور" والمتمثلة في إتمام كتاب "خلقون"، وعن دخولها في حياة قدور وكأن مهمتها تتمثل في حراسة ومرافقة مخطط الكتاب، فهي لم تجب المفتش عن أسئلته بل تركتها معلقة، وأضافت إليها أخرى، وهكذا تركته في تيه لم يستطع الخروج منه، وباعت شقتها وسافرت إلى باريس.

وبعدها يغوص الضابط في سلسلة من الأفكار وتتوالى عليه الأحداث إلى أن يتم نقله من الميناء حماية كالعادة إلى محافظة الشرطة بحي باش جراح الشعبي، حيث «**جاء أمر نقلي من الميناء إلى المحافظة الخامسة والعشرين بباش جراح، أخبرني صديقي أنه هو من أوصى بنقلي خوفا عليّ بعدما كثر القيل والقال حولي، لأعود إلى حياة الأجر مرة أخرى**»[4].

---

[1] – المصدر نفسه، ص85.

[2] – المصدر نفسه، ص87.

[3] – المصدر نفسه، ص87.

[4] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص108.

وهنا نعرف مصير السائق بوعلام الذي يتم اكتشاف جثته في مرحلة من العفن داخل شقته بنفس الحي، حيث يكون قد مضى على وفاته الغامضة ثلاثة أشهر مباشرة بعد حرقه لرسالة "نوى"، وينتبه المفتش للعلاقة بين بوعلام والقصة التي يستحضرها من خلال انتمائه إلى قرية بن يعقوب حيث قال المفتش:« **فوجئنا بمشهد جثة بدت في التفسخ، ومثلما بين تقرير الخبرة لاحقا، فقد كان قد مضى ثلاثة أشهر على وفاته... لم نحتج وقتا طويلا لمعرفة هوية الضحية: بوعلام عباس، 52 سنة، سائق تاكسي، فقد ولد بوعلام هذا في بن يعقوب**»[1].

كامن بين ما خلفه بوعلام الظرف المرسل من قبل نوى والذي يحتوي صورة من مخطوط كتاب خلقون، بعد تردد وخوف عميق يقرر قراءة المخطوط ويتهيأ لذلك مستحضرا مشهد جثة بوعلام المتعفنة، فقد مات جالسا ضاما ساقيه إلى صدره وقد أحاطهما بذراعيه وبدا وكأنه يحدّق في السقف أو ربّما في السماء ويجلّى ذلك في قول المفتش: «**أعترف أنني ترددت لحظة في قراءتها، ولأول مرة في حياتي شعرت بالخوف، لا الخوف مما سأجده فيها بل مما لن أجده، فقد كانت رغبتي في تصديق نوى أعظم حتى من الشغف الذي عاودني مع هذه القضية، خشيت أن أقرأها وأكتشف ألا شيء فيها فأضطر لأعود إلى حياة لا خلاص منها إلا الموت... بيني وبين نفسي كنت آمل أن يمنحني كتاب قدور بعض الخلاص أو على الأقل يرشدني إلى الطريق، كنت خائفا... وكان مصدر خوفي مشهد جثة بوعلام عباس المتعفنة، فلم يكن الخلاص يعني لي أن تكون ميتتي كميتته، ولعل الوضعية التي وجدنا عليها جثته ما جعل خوفي أشدّ**»[2]،وما شجعه على ذلك هي عبارة نوى «**لا شيء ينتهي أبدا، ومع هذا لا بأس أن نتوهم النهاية لأي شيء**»[3]، وهكذا تنتهي قصة المفتش مع آخر حدث فيها وهو موت بوعلام عباس.

[1] -المصدر نفسه، ص109 -110.

[2] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص111.

[3] - المصدر نفسه ، ص105.

من هنا تبدأ "نوى" بسرد أحداث قصة بوعلام السائق ويكون ذلك على لسانه حيث يروي تفاصيل رحلته إلى قرية بن يعقوب بالجلفة قبل سنوات لتأدية مهمة كلفه بها السايح، بالرغم من أنه كان قد عاهد نفسه بعدم العودة إليها، ولكن شاءت الأقدار ويعود من أجل تلبية طلب صديقه ويتجلى ذلك في قوله: «**ربما أقسمت قبل ثلاثين عاما أنني حين أغادر بن يعقوب سأتركها في كراسة الذكريات ولكني عدت إليها وليس بين يدي ما يمنع الذكريات من نهشي غير مهمة تحججت بها كي أعود** »[1] وكان الغرض من ذلك إحضار ظرفا تركه السايح في بيت البراني. وفي مهمته تلك التقى بالشيخ "النوي" الذي تجاهله بمجرد أن سمع اسم "السايح" لأنه كان على معرفة بالبحث الذي يقوم به من أجل نشر كتاب "خلقون بن مدا".

أمّا الحدث الثاني في قصة "بوعلام" هو خبر موت "قدور فراش" الذي عرف به من خلال الجرائد، حيث «**كان الخبر مقتضبا في آخر صفحات الجريدة –مقتل شاب رجم حتى الموت**»[2]، فقد كان لهذا الحدث أثر كبير على سيرورة السرد وتنامي الأحداث لأن "نوى" التي كانت بائعة هوى أصبحت من غير أن تدري وريثة "قدور" حيث وجدت نفسها مجبرة على حراسة ومرافقة مخطط كتاب خلقون.

أمّا الحدث الموالي في قصة "عباس بوعلام" هو اختفاء "نوى" وبيع شقتها بعد أربعة أشهر من موت "قدور" واكتشف "بوعلام" ذلك بعد زيارته لها في شقتها، حيث تركت له أمانة عند جارتها ليجد نفسه هو الآخر ممن اختارهم القدر ليكونوا حافظين لكتاب خلقون، ويتجلّى ذلك في قوله: «**لم تلبث أن خرجت وفي يدها ظرف كبير، ما كدت أراه حتى عرفته لقد كان الظرف الذي حملته من بن يعقوب، قالت وهي تسلمينه "هذه الأمانة تركتها لك نوى، تقول لك إنها باعت شقتها ولن تعود"**»[3]. وبعد عودته إلى شقته وجد في الظرف «**ظرف صغير، مجموعة أوراق مرقونة،**

[1] – المصدر نفسه، ص161.

[2] – المصدر نفسه، ص167.

[3] – المصدر نفسه، ص170.

قصاصات أوراق مكتوبة بأقلام مختلفة.صفحات قليلة، لمخطوطة قديمة، تآكلت أطراف بعضها»[1]، لكنه لم يقرأ المخطوطة، بل اكتفى بقراءة الرسالة التي تركتها "نوى" فقط ،دون أن يتممها وأحرقها واحتفظ بنسخة الكتاب الذي ألّفه "قدور"،لأنه في لحظة شعر بالخوف، بالتيه لما ينتظره لأنه أحسّ بأن الظرف الذي أحضره من الجلفة فيه لعنة الموت، حيث مات "السايح" وبعده "قدور"، واختفت "نوى" التي فقدت معالمها ولم تعد التي عرفها من قبل. وهكذا يبقى "بوعلام عباس" في دوامة من الأسئلة التي لا أجوبة لها، يصارع ذلك التيه الذي وضع نفسه فيه لتنهي قصته بموته في شقته لوحده دون أن يعلم به أحد إلا بعد ثلاثة أشهر.

وبعد هذه الأحداث يقتحم "حبوب ولد سليمة" الرواية ليروي لنا تفاصيل حياة الصحراويين اللاجئين إلى مخيمات "السمارة"، وطريقة عيشهم في تلك الأكواخ المصنوعة من الطين، كما وصف أحاسيس الصحراويين اتجاه مدنهم الأصلية ووطنهم المحتل.

من هنا نلاحظ أن الحدث الاجتماعي كان قد شكل نقطة تحول على مستوى الحياة الخاصة والفردية لكل شخصية من شخصيات الرواية التي اختارها "قسيمي" من الهامش من أدنى السلم الاجتماعي لتكون بذلك حاملة للحقيقة دون سواها.

ب–الحدث التاريخي:

الحدث التاريخي: «يحكي تاريخ أمة أو تاريخ شعب، ويعتمد على سردية الأحداث الماضية بتأريخها زمنيا وفق روايات أو مذكرات»[2]فهو حدث يراد به ما وقع بالفعل في الزمن الماضي.

ويتعرض "سمير قسيمي" في روايته "كتاب الماشاء" لأحداث تاريخية عاشها الشعب الجزائري، لذلك نجده يبتعد عن الطابع الرمنسي الذي يترصد الأحاسيس والمشاعر، لأنه بعد إطلاعنا وتمعننا في النص نرى أن غايته ليست تجميع الأحداث التاريخية التي نلاحظها من ظاهر النص، وإنما سردها لنا

[1] – المصدر نفسه، ص171.

[2] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص33.

يحيل إلى غاية أخرى وهي التعمق أكثر في الأحداث التي غيبها التاريخ لمعرفة الحقيقة المختلفة وراء النص. وقد استثمر واستمد من مادة التاريخ لتشكيل بناء روايته، بالرجوع إلى الماضي، واختار حقبة زمنية معينة واسترجعها في ظروف زمنية أخرى، يحاول من خلالها إسقاط الماضي على الحاضر للاستفادة من تجارب ذلك الماضي.

أول حدث تاريخي مهم جاء به الروائي هو بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر عام 1830، كما قدم لنا النوايا الحقيقية لفرنسا التي كانت مخبأة تحت قناع أن فرنسا لا تهدف لاحتلال الجزائر، وجاءت لتخليصها وتحريرها من الأتراك. وجاء ذلك على لسان الضابط "بوتان" متحدثا إلى "سيباستيان دي لا كروا" :« **ولتعلم أن غرضنا من غزو الجزائر ليس الاستئثار بها واحتلالها، ولكن تخليصها من الترك وتحريرها، لذلك أترجاك أن تنظر إلى الأمر بعين المدرك لمهمة الأمة الفرنسية محو كامل الإنسانية**"[1].يوضح هذا الحدث التاريخي ما كانت تحمله فرنسا من مكائد اتجاه الجزائر التي كانت تحت حكم الأتراك، فقد كانت كل العيون متجهة نحوها بغرض نهب خيراتها واستغلال شعبها، وهذا ما يحدث اليوم في الوطن العربي الذي يعيش واقعا مضطربا، فقد حاول "قسيمي" تجسيد الصورة التاريخية الرامزة من خلال حكم الأتراك ودخول فرنسا، وذلك بوضع المجتمع أمام الماضي التاريخي الوطني بكل تراكماته وصراعاته التي غيبت كثيرا من الشخصيات الثورية. ففي البداية جاء الضابط بوتان هو ومجموعة من الجند إلى سواحل سيدي فرج للتجسس على أوضاع الجزائر تمهيدا لغزوها «**أين عرض بوتان تقريره الذي سيحفظ في الأدراج حتى عام 1830، حين تقرر أخيرا غزو الجزائر**»[2].

أمّا الحدث الموالي فتمثل في دخول بوتان هو وجند إلى مدينة سيدي فرج واقتحامه مسجد زاوية المرابو وجاء ذلك على لسان سيباستيان دي لا كروا: « **أنا أرى الكونت يدخل وحرسه مسجد زاوية سيدي فرج، ويأمر بإجلائه وكامل الزاوية حتى يستقر فيه، وبالفعل أقام قيادة**

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص38.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص40.

أركانه في المسجد بعد أن نهبه الجند ودنسوه. كانت تلك أولى جرائمنا في هذه الأرض... أمر الكونت بتجريد المسجد من كل موجداته وتحميلها إلى السفينة... أعطيت الأوامر لباقي الجند باتخاذ محيط الزاوية وبساتينها مراقد إلى حين يتحدد السير في اليوم الموالي»[1]، بهذا الحدث الشنيع لم يرتكب الاستعمار الفرنسي جريمة ضد الإنسان فقط فيغفرها له، ولكنها جريمة ضد الرّب الذي يحيط بنا جميعا وهذا إن دل إنما يدل على أن الاستعمار مهما كانت جنسيته لا يحترم لا ديانة المستعمَر ولا أماكنه المقدسة.

كما تناول الكاتب حدثا مهما آخر، تمثل في سقوط مدينة الجزائر وتسليمها لفرنسا ويتجلى ذلك من خلال هذا المقطع «**قدم وفد الداي حسين للتفاوض حول شروط الاستسلام، وقد ضم هذا الوفد 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 يتحدث باسم الخزجاني، زعما أن الداي حسين لم يعد يمثل إلا نفسه، وتمادى في وصف ضعف الداي حتى وعد الكونت في لحظة حماسة أو نفاق، سيحضر له رأسه**»[2]. فهذا الحدث التاريخي بعده السياسي يبين لنا ضعف حكم "الداي حسين" حيث اعتبره الكاتب شخصية ضعيفة لا تتحلى بالشجاعة في اتخاذ قراراتها بنفسها مما أدى إلى هشاشة حكمها، إذ حاول "قسيمي" إسقاطها على ضعف بعض الحكام في زمننا الحاضر، وبذلك حاول كتابة التاريخ المهزوم باستحضاره لهذا الحدث أي ضعف الحكم وسقوط المدينة، فهو يعيد تشكيل رؤية تاريخية متفتحة للحدث التاريخي تمتزج فيها الأبعاد الحضارية الراسمة معنى الإنسان ونقل همومه وتأملاته.

ومن الأحداث التاريخية التي رصدتها الرواية أيضا مذبحة جامع كتشاوة، وذلك ما يوضحه المقطع السردي التالي:«**كنا قد التقينا أياما بعد مذبحة جامع كتشاوة الشهيرة. جاء يومها برفقة**

[1] – المصدر نفسه، ص42.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص45.

وفد من بعض القبائل ليقابلوا حمدان خوجة، حتى يكون رسولهم إلى الدوق دي رافيغو»[1]. فقد وقعت حادثة جامع كتشاوة «**يوم 17 ديسمبر 1831م، حيث عمد الدوق دي رافيغو إلى تحويل المسجد إلى كنيسة، وبعد موقف السكان المعارض ورفضهم لفعل الدوق المشين أعطيت الأوامر للجيش باحتلاله بالقوة ومحاصرته... وأمر الدوق بإطلاق النار على المصلين حيث وقعت حينها مجزرة في حق الشعب الجزائري**»[2].

حاول "قسيمي" من خلال هذا الحدث إسقاط هذه الحادثة على ما يحدث في زمننا الحاضر في الأماكن المقدسة وخاصة مسجد "القدس" الذي دنّسه الاحتلال الإسرائيلي من خلال انتهاكاته، وأيضا المساجد من هجمات، هدفها ضرب الأمة الإسلامية والقضاء على عقيدتها وهزّ كيانها، لأنّ المسجد هو المكان المقدس الذي يجتمع فيه المسلمون، فهو يمثل هويتهم الإسلامية ومرجعيتهم الدينية، التي استهدفها اليوم الغرب، محاولين بذلك تنصيرها والقضاء على العقيدة والدين الحنيف.

كما أدرج "قسيمي" حادثة تاريخية أخرى وهي "مذبحة العوفية" التي أمر الدوق بغزوها وإبادتها على بكرة أبيها وكان ذلك في أفريل من عام 1832.

كانت هذه أهم الأحداث التاريخية في الرواية والتي حاول "قسيمي" من خلالها إعادة الماضي في قالب الحاضر ليؤثر في القارئ الذي عزف اليوم عن الإطلاع عاى تاريخه.

ج–الأحداث الأسطورية:

الحدث الأسطوري هو عبارة عن حدث خيالي يعتمد على الخوارق والعادات والرموز، فالأحداث

[1] – المصدر نفسه، ص117.

[2] –ويكيبيديا الموسوعة الحرة http//oh.m.wikipedia.org1314/2017.

الأسطورية هي«**سرد قصصي مشوه للأحداث التاريخية، تعتمد على المخيلة الشعبية، فتبدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية لتثير بها الجمهور**»[1] وتصبح بذلك طبيعة الأحداث تتسم بالغرابة والعجائبية والوهمية، مما يجعلها تثير شجون القراء، وانفعالاتهم وتدفع بهم نحو القراءة والاستكشاف، والوقوف على طبيعة هذه الأحداث. وهذا النوع من الأحداث موجود في الرواية الحديثة التي تخلّلها العوالم الأسطورية، التي تعتمد على الخيال المحض الذي يعيد بناء الأحداث بطريقة سحرية بعيدة كل البعد عن الواقع الذي تعيشه.

وأول حدث أسطوري في رواية "كتاب الماشاء" هو تلك الطقوس الأسطورية التي كان يقوم بها الشيخ النوي مع جماعة الوافدين تقديسا لروح الوافد بن عباد في قرية الرابوني بالجلفة.

أمّا الحدث الأسطوري الثاني هو موت شخصيات الرواية الحاملة لكتاب خلقون بالنار، حيث مات "قدور" من جراء الحروق التي أصيبت جسمه عندما أضرم شباب قرية بن يعقوب النار في دار البراني، وماتت "نوى" و"ميشال" حرقا في مسرح باتاكلان جراء هجومات باريس حيث «**وصل بلاغ من مجهول للداخلية الفرنسية يميط اللثام عن متهم جديد شارك في احتجاز رهائن مسرح باتاكلان باسم "جوليان هاد"، والذي بعد اقتحام منزله عثر على ما يثبت أنه من قام بوضع خطة الهجوم على المسرح، ويعتقد أنه من أمر بحرق رهينتين من رهائن باتاكلان**»[2].

وبعدهما عثر على "جيل مانسيرون" محروقا في شقته بعدما شبت فيها النيران حيث «**هلك حرقا بعد أن شبت النيران في شقته الواقعة في الطابق الرابع من نفس العمارة انتهت التحقيقات إلى أن الضحية (ج.م)– 61سنة – مشتبه به في إضرام النار بعد الاستماع إلى بعض الشهادات**»[3].

[1] – محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية الجمالية السردية، ص65، نقلا عن تطور البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، أطروحة دكتوراه، شريط نورية، إشراف د.كاملي بلحاج، جامعة أجلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/2014، ص83.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص231.

[3] – المصدر نفسه، ص232.

ومن خلال هذه الأحداث استحضر لنا "قسيمي" أسطورة النار لاعتقاد البعض أن النار تطهر الآثمين، وبحرقهم لا يرتكبون أي جريمة بل هي طريقة أمر بها الرّب لتطهير أرواح خصومهم والكافرين بعقيدتهم حتى يحصلوا على الخلاص ويتجلى ذلك من خلال هذا المقطع: **طهورة هي النار/طهورة على الآثمين الجاهلين الكافرين بالحق/ طهورة بصراخهم/ بعذابهم/ طهورة لروحهم حتى تتلقفها السماء وتصبغها بالنور/..... حتى تنتهي ذنوبهم بموتهم أو بطهارة النار**[1].

أمّا الحدث الأسطوري الموالي هو خطيئة الزنا التي ارتكباها آدم وحواء وطردهما من الجنة، حيث ولدت حواء ابنها الأول "هلابيل" الشخصية الأسطورية، حيث قام "قسيمي" بتحريف النص الديني وتصرف فيه ليعطينا بعدا وجوديا جديدا، ويصور لنا الواقع الذي يقدم روايته التي بناها على منطق روائي مخالف وخاص به.

ونجد أيضا حدثا أسطوريا آخر، تمثل في تلك الرحلة المسماة "سفر البداية" أو "سفر التيه" التي خاضها الشخصية الأسطورية" خلقون بن مدا رفقة صديقيه "زمردك" و"أكيلا" في الصحراء تائهين فيها، باحثين عن منجد يحميهم، ويتجلى ذلك في قوله: »**كنا ثلاثتنا رابعنا الضياع، شدنا التيه إلى ربعه، فرأيناه رملا لا ينتهي، وظمأ شق الشفاه، وبقينا نسير حتى انقطع الرجاء، فسقطنا صرعى، وما هي إلا ساعة أو أقل حتى استيقظت ووجدتني بين خرير وشجر وصاحبي قد هجرا. حملت خطاي أبحث عنهما حتى انتهيت إلى دار طين دخلتها وأسلمت نفسي للكرا. استيقظت ونلت من الراحة ما وسعني وخرجت باحثا عن أهل الدار وأصحابي فوجدتني في بطحاء، في وسطها قبران وثالث لم يكتمل، فلما نبشت لم أجد غير التراب عدت أدراجي. فلم أجد دربي الأول لأنتهي حيث كنت وصاحبي أوّل مرة، والجوع يذكر الشبعخيالا.**»[2] هي عبارة عن رحلة أسطورية خاضها خلقون بن مدا وصاحبيه في بحثهم عن هويتهم واكتشافهم لتلك الحقيقة الأسطورية،

[1] – ينظر، المصدر نفسه، ص (203 –204 –205).

[2] – ينظر، سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص219.

وهناك يظهر لهم الوافد بن عباد الذي أنقدهم من التيه الذي وجدوا أنفسهم فيه وأخبرهم عن نسبهم الأصلي الذي يعود إلى "هلابيل" الابن المنبوذ لآدم وحواء.

إنّ هذه المقاطع الروائية تسرد أحداثا تتعلق بالحياة الاجتماعية لفئة معينة من الشخصيات التي اختارها "قسيمي" من الهامش، لتكون بمثابة الرسل حاملة للحقيقة الأسطورية عن النبي المجهول الذي غيبه التاريخ (الوافد بن عباد) هذا عن طبيعة الحدث وأنواعه في رواية "كتاب الماشاء" باعتبارها رواية جديدة، فنجد الحدث الاجتماعي الذي يصور لنا الحياة الاجتماعية لهذه الشخصيات المهمشة. ونجد كذلك الحدث التاريخي الذي حاول الكاتب من خلال استحضاره إعادة الماضي في قالب الحاضر، لتوضيح قضايا شائكة رهن العصر الحديث، وهذا معناه أن الظروف التاريخية السابقة مازالت مستمرة في الحاضر، وبالشكل نفسه، فلا يمكن قراءة عمل أدبي خارج إطار العصر الذي أنتجته، أو الظروف التي وجدته، لأن الرواية فن أدبي تحاكي التاريخ وغيره من الفنون الأخرى، لذلك فالأحداث التي يأتي بها الكاتب قد لا تدل على العصر الذي يعيش فيه بطل الرواية وشخصياتها بقدر ما تدل على العصر الذي ظهرت فيه وطرائق تشكلها ومستوياتها.

ومن هذا المنطلق تبرز بواعث كثيرة فنية وثقافية وسياسية واجتماعية ودينية تدفع بالرواية إلى العودة إلى التاريخ، أهمها «**"البحث عن الذات الضائعة" و"اكتشاف معنى الاستمرار" و"الانتماء إلى شيء قد ضاع إلى الأبد" أو "مسح الغبار عن الصور القديمة"، كلّها معاني سنتذكرها عندما يكون الحديث عن الرواية التاريخية"**»[1].

وهذا ما دفع "سمير قسيمي" للعودة إلى أحداث تاريخية وتسليط الضوء عليها وبعثها من جديد من أجل أن تكون بمثابة استذكار كما سبق، حيث نبشه في تاريخ الجزائر، بداية من مخطط فرنسا لدخول الجزائر إلى سقوطها واحتلالها مرورا إلى المقاومة في منطقة القبائل ثم عنابة فقسنطينة

بقيادة "أحمد باي"، محاولا نقل دلالات إيجابية ونقل الحياة الاجتماعية والتاريخية والدينية للمجتمع

[1] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص236.

الجزائري في تلك الفترات الزمنية المذكورة.

2-3-علاقة الحدث بالعناصر الروائية:

يمثل الحدث العمود الفقري في ربط عناصر الرواية من شخصيات وزمان ومكان، ولا يمكن دراسته بمعزل عنها، فهو الذي يبت الحركة والحياة والنمو في الشخصية التي تتحرك بدورها في زمن معين وداخل مكان معين، وإن دراسة الحدث وعلاقته بعناصر البناء الأخرى هي الوسيلة الوحيدة للوقوف على أهمية هذا العنصر السردي. فمن خلال الحدث يتم ربط الشخصيات وتقديمها ومن خلاله ترسم ملامح وحدود البعدين المكاني والزماني للرواية حيث يشكل هذان البعدان الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث.

2-3-1- علاقة الحدث بالشخصية:

إنّ سلوك الشخصية وتصرفاتها يساهم في بناء الحدث وتفعيله، كما أن الحدث يساهم أيضا في تطور الشخصية واكتمال صورتها من خلال المراحل التي تمر بها للوصول للهدف الذي سخرت له «**ومن هنا تؤكد على الدور الذي يقوم به الحدث في تحديد الفعالية السردية للشخصية فهما عنصران متلازمان لا يفترقان في أي نص سردي، ومن الخطأ التفريق بين الشخصية والحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل**»[1]، فالحدث هو الذي يتسبب في تطوير الشخصية، وبذلك فكل تطور يطرأ على بنية الأحداث إلا وينعكس على موقف الشخصيات ويؤثر فيها سلبا أو إيجابا.

فالشخصية هي التي تقوم بتحريك الأحداث وتطويرها وتقيم لنفسها شبكة من العلاقات لتصبح بذلك حلقة وصل بين جميع المكونات السردية من زمان ومكان وأحداث فـ «**هي التي تتولى على المؤلف في إطار اللعبة السردية رواية الأحداث، فهي من هذا المنظر كأنها رواية في هذا الشكل السردي المتداخل، وأمّا الأحداث التي ترويها هذه الشخصية في بعض أطوارها في النص**

[1] – محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل السردي، ص183.

السردي، فهي مركبة من عناصر مختلفة هي اللغة والحيز والزمان، وهي التي تشكل النص المسرود الذي ترويه الشخصية"[1]، وهذا يعني أنّ الشخصية تصنع الحدث، فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بها مما يجعلنا ندرك قيمة الشخصية في بناء الحدث الروائي، وبالتالي أهميتها في تشكيل عنصر أساسي من عناصر السرد.

رواية "كتاب الماشاء"، تروي أحداثا متنوعة وقعت لعدّة شخصيات، حيث سعى "قسيمي" إلى إقامة علاقة سردية متفاعلة بين الشخصيات والأحداث التي تفتعلها، لذلك اهتم السارد بالحدث ليدفع بالسرد إلى الأمام، وقد جاء وصف الشخصيات وتفاعلها الداخلي والخارجي ملائم للأحداث، وسنحاول أن ندرس ذلك من خلال المقاطع السردية التالية:

«**كانت الفكرة أن أزور منزل سيباستيان دي لا كروا الذي ضبطت عنوانه بدقة وفق الخارطة الجديدة للمدينة**»[2]. ففكرة "ميشال دوبري" في زيارة منزل سيباستيان هو حدث تم من قبل الشخصية، ولولا هذا الفعل الذي قامت به لما ظهر دور الشخصية وأهميتها في صيرورة الحكي. لقد أرادت "ميشال" من خلال هذا الحدث البحث عن "سيباستيان دي لا كروا" في مجلات المستشرقين، لكن هذا الفعل قادها إلى ما لم يكن في الحسبان، حيث تعرفت على "نوى شيرازي" التي أعطتها بداية بحث آخر، وهو البحث عن النبي المجهول "الوافد بن عباد" والغوص في قصة الخلق وبداية البشرية وهو الحدث الرئيسي في الرواية، وبذلك مثلت "نوى" الحدث وارتبطت به من خلال بعض التفاصيل الجزئية التي قدمتها "نوى" والمتمثلة في نموها ودلتنا على الحالة النفسية لها.

وكما لاحظنا أن رواية "كتاب الماشاء" فيها عدّة شخصيات تقوم بسرد الأحداث وكثيرا ما تنوب عن غيرها من الشخصيات في تحريك أحداث الرواية. وكلها تشارك في بناء الأحداث، فلولا وجود الحدث لبقيت هذه الشخصية صماء لا معنى لها، ولهذا فإنّ الحدث يكمل الشخصية كما أنها تكمله، وفي حالة غياب أحدهما يفقد الآخر أهميته ودوره كعنصر من عناصر الخطاب الروائي.

وهكذا يمكننا أن نتوصل إلى أن «**قضية الفصل بين الشخصية والحدث مسألة نظرية فقط لأن الحدث لا يتجسد إلا من خلال شخصية فاعلة تقوم بهذا الحدث ولا يمكن معرفة سماتها إلا**

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص234 -235.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 21.

من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف»[1] فالحدث لا يتجسد ويتحقق إلاّ بوجود الشخصية التي تقوم به وتؤديه في النص الروائي، ولا يمكن أن نتعرف على دور الشخصية وصفاتها وملامحها إلاّ من خلال الحدث الذي يسند إليها، فلا يجوز الفصل بينها وبين الحدث، لأن الشخصية هي التي تقوم بهذه الأحداث.

وفي رواية كتاب "الماشاء" نجد أن الروائي قد أسند كل الأحداث والوقائع إلى شخصياته لتؤديها وتقوم بها في هذا النص الروائي. ومن ذلك قول السارد:«**كنت مشدوها بما يحدث حولي، حتى لا أدري كيف بلغت باب شقتنا، وكيف تلقفني الشرطي وأخذني إلى قسم الشرطة. بقي يسألني وأسأله حتى انقضى ذلك اليوم، واليوم الذي يليه... لأجدنني مذنبا رغما عني، كيوم حبلت بي أمي وكدت أقتلها، أظني يوم ولدت، لم أحضّر نفسي للخروج إلى هذا العالم أو الدخول إليه، ولكن الطبيب أجبرني على ذلك خوفا على حياة أمي... ومثلما زجت بي أمي إلى الحياة، زجوا بي هم إلى السجن»**[2].نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي جملة من الأفعال قامت بها الشخصية لتؤكد وجودها وتصنع كينونتها داخل نسيج النص الروائي، وإن عدم وجود أفعال في النص يعني انعدام وظيفة الشخصية. فالعلاقة بينهما علاقة تلازم وتكامل، والشخصية هي التي تحرّك الأحداث وتدفع بها إلى النمو والتطور، وهذا ما حصل مع شخصية "قدور" في تواصل الأحداث حيث منحها السارد خطوة التعبير عن نفسها، ومكننا من ولوج عالمها الداخلي في حوارها الداخلي مع ذاتها «**تعرف؟ أعجبتني هذه الكلمة. قلت لنفسي كيف له أن يعرف شيئا، حتى أنا لا أعرف. قتلته صحيح ولكني أجهل كل شيء عادا ذلك»**[3] وفي هذا المثال استطاع السارد بحبكته أن يدخلنا إلى العالم الباطني للشخصية التي كانت متذبذبة نفسيا بعد أن لمسنا بعض التناقض في تصريحاتها من خلال ما تعيش في حياتها من أزمات وانفعالات حيث فكّر قدور بمحاولة الدراسة من جديد بالرغم من أنه ارتكب جريمتي قتل ويتجلّى ذلك في قوله: «**كان من الغريب أن يفكر من كان في وضعي**

[1] – شرشار عبد القادر، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك على الرواية العربية، دمشق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003م، ص 135 –136.

[2] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 58 –59 –60.

[3] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 64.

بما فكرت فيه. لا أعرف بالضبط ما الذي جعلني بعد اثني عشر عاما من السجن أفكّر في التعليم من جديد»[1].

وهكذا تستمر شخصية "قدور" في نسج بنية الأحداث وتشكيل المسار السردي لها إلى أن أراد السارد إيقافها حينما اختار لها الموت وبذلك وقفت وانتهت قصة "قدور".

أما في قصة "نوى" فنجدها قد عملت على تحريك الأحداث عبر محطات تنقلها من الجزائر العاصمة إلى الجلفة، ثم إلى فرنسا، وبذلك رصد لنا السارد وضعية الشخصية عبر تنقلاتها وحركتها لتؤثر في سير الأحداث والكيان السردي، حيث تولت هذه الشخصية مهمة نقل الأحداث على لسانها لتكون بذلك محيطة بكل ما يدور، وتعلم كل ما تصنعه الشخصية.

وهكذا نلاحظ أن العلاقة بين الشخصية والحدث علاقة وطيدة ومتينة بحيث لا يمكننا فصل أي عنصر عن الآخر، فعناصر الخطاب السردي مجتمعة تشكل بنيته السردية، ونسيجه اللغوي.

2-3-2-علاقة الحدث بالزمن:

للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي[2]، لذلك فقد حظي باهتمام العديد من النقاد نظرا لما يضيفه من تصورات وما يتركه من انطباعات لدى القارئ، للمنتج القصصي، كونه يقوم بوظيفة حيوية من خلال ترك الشخصيات في مسار الحدث عبر انتقالاته، من ماض بعيد إلى قريب إلى حاضر ومستقبل إذ يعدّ «**مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق**»[3].

فالزمن يعد المحور الأساس المميز للنصوص الحكائية بشكل عام «**باعتباره الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في زمن ما، ولا لأنها فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالي زمني، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذلك تداخلا، وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة ومتخيلة منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي**»[4].

يختلف ترتيب الأحداث في الرواية بحسب اختلاف أنواع الزمن، فمثلا في التاريخ، يكون ترتيب الأحداث متسلسلا، يخضع لبداية ولنهاية، أما الزمن المتخيل، كالزمن النفسي مثلا، يقوم الروائي

[1] – المصدر نفسه، ص 68.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 87.

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 172.

[4] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 43.

بتكسير تعاقبية الزمن السردي بشكل غير منطقي وغير منظم تاريخيا، وأيضا الزمن الداخلي الذي يهيمن في الروايات الخرافية والأسطورية، الذي يخضع لعدّة تقنيات كالرجوع بالذاكرة إلى الماضي أو تقنية الاستباق أو الاستشراف **"فلكل زمن نظامه الخاص وما يحدث بين الزمنين من تفاوت يولد مفارقة زمنية وتحدث هذه المفارقة عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث أو استباق حدث قبل وقوعه"**[1].

إنّ تتبع الأحداث وانتظامها في الرواية يكون حسب التسلسل الزمني، إمّا خاضعا للتسلسل والتعاقب المنطقي، وإنّما تكسير الخط الزمني بالارتداد إلى الماضي تارة وتارة أخرى بالرجوع إلى الحاضر أو الاستشراف إلى المستقبل. وهذا ما يجعلنا نركز على بعض الأحداث وتاريخها، وعلاقة زمنها، بزمن الحكاية لأن المؤلف صور أزمنة مختلفة في الرواية من خلال أحداث بعضها خيالية وبعضها الآخر واقعية ارتبطت بزمن الشخصيات، ومن ذلك المقطع التالي «**في شهر أبريل من عام 2004، وصل مكتب "جوليان" تكليف رسمي من مديرة أرشيف ما وراء البحار بوضع وصف شامل لأرشيف "المجلة الإفريقية". وكان على جوليان أن يصور كل الأعداد الصادرة والمنشورة، وبعد خمسة عشر يوما، وصلت "جوليان" مراسلة تحمل توقيع مديرة مشروع تطالبه بتسليم كل النسخ المفترضة لعمله. "جوليان" احتفظ لنفسه بنسخة من المجلد الحادي عشر المتضمن فهارس المجلدات العشر، وفي عام 2010 شرعت المديرية في نشر عمل "جوليان" على الإنترنت واستثنى نشر المجلد الحادي عشر"**[2]. وردت الأحداث التي جرت في هذه الفقرة وفق نظام زمني ترتيبي تعاقبت فيه الأجزاء وبنت حدثا بسيطا تشكل دون ارتداد إلى الوراء، ثم انتقل السارد إلى مدة زمنية أخرى غير بعيدة عن الأولى في تأكيد منه على توالي الأحداث "في شهر مارس من نفس السنة، راسلت "ميشال دوبري" أرشيف ما وراء البحار وهنا يشير عامل الزمن (شهر مارس من نفس السنة) إلى الاستمرارية لأنه "في نفس الأسبوع جاء ردّ مديرة أرشيف ما وراء البحار"، فبعد أن ورد في بداية الفقرة أنها فترة شهر مارس أتبعها السارد بالفترة الموالية لها في نفس الأسبوع.

وإذا عدنا إلى الأحداث التي وقعت لـ "قدور" نجد أنّ هناك تغير طرأ على حياته بعد قتله لزميله في الدراسة "فاروق" ودخوله إلى السّجن وهو عادة لا يحدث عند الأطفال، حيث قال:«**بدأ كل**

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 88.

[2] – ينظر، سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 7 –8.

شيء عام 1979»[1]، وهو بهذه العبارة يعود بالزمن إلى الماضي، زمن وقوع حادثة القتل، وقد كان هذا أهم حدث سردي في حياة "قدور"، إذ يمثل البؤرة الأساسية لتشكيل أحداث قصته، وخاصة ما تعلق بجريمتي القتل مرّة خارج السجن ومرّة أخرى في السجن عند قتل الحارس. وبعد قضاء مدّة زمنية في السجن تغيّرت نظرته للحياة بعدما تعلّم القراءة والكتابة، وكل هذا ينصب في زمن الخطيئة في زمن الماضي، لأن "قدور" ركّز على وصف وسرد الأحداث التي ترسبت في ذاته، وتجمع الآلام في ذاته المثقلة بالخطيئة، خاصة ما تعلّق بالخطيئة التي ارتكبها مع "نوى" واشتمل زمن الحاضر بالألم والمعاناة ويتجلّى ذلك في هذا المقطع «**تعاودني هذه الذكريات وكأنّني شهدتها، رغم أنّني كنت ساعتها أغط في النوم. أدرك الآن أنّها مجرّد تخيلات كتبتها مخيلتي لتملأ الفراغ**»[2].

يقول السارد:«**بعد عشر سنوات من دخولي السّجن، قرّر والدي أن يرحل إلى باش جراح، لم يكن ثمة من سبب محدّد لقراره، عدا فارق الثمن بين شقتنا القديمة في ميسوني وشقة باش جراح**»[3]، ولعلّه بهذا يختزل الوقت أو زمن الحدث، وهي المدّة الزمنية التي عاشها في السّجن.

كما نجده أيضا في قوله: "**وماهي إلاّ ثلاث سنوات حتى أهدر أبي كل المال**"[4]، فجاءت الأفعال مرتبة ومناسبة تماما للحدث.

وفي قول السارد: «**بمجرّد أن سلمتني "نوى" أوراق السايح واطّلعت عليها حتى شعرت أنّي رجلا آخر، اخترت غرفة في شقة "نوى" وجهزتها لتكون مكتبي، كنت أدخلها فجرا ولا أخرج منها إلاّ لقضاء حاجتي أو حين يلح عليّ النوم**»[5]، هذا الحدث مهد لظهور حدث رئيسي هو موت "قدور" بعد انتهاءه من عمله وسفره إلى الرابوني ويتجلّى ذلك في قول السارد:«**يوم قررت أن نسافر معا إلى الرابوني، قلت لها أن لدي أمرا عالقا هناك علي تسويته، ولأوّل مرّة أخبرتها بطبيعة عملي، وكيف تمكنت من فهم الوثائق التي تركها السايح**"[6].

جاء ذكر هذه الأحداث وما تحمله من أزمنة مختلفة، تصور زمنه في الماضي وتسلسل وترتيب، وتناسب هذا الحدث مع حدث مجيء ضابط الشرطة إلى قرية بن يعقوب أين رجم "قدور" في بيت

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 57.
[2] – المصدر نفسه، ص 58.
[3] – المصدر نفسه، ص 66.
[4] – المصدر نفسه، ص62
[5] – المصدر نفسه، ص 78.
[6] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 79.

البراني حيث تولّى هو التحقيق في قضيته، وبعد ذلك تعرّف على "نوى"، فجاءت جملة من الأحداث الأخرى هيأت لرحيل "نوى" على البلاد حيث لعب دورا فعالا في تحريك الأفعال الأخرى نحو الحدث نفسه وهو حفظ كتاب "السايح" و "قدور" ومحاولة نشره وإظهاره للبشرية.

نشير إلى حدث مهم أيضا، قد وسع زمن الأحداث أكثر من زمن الرواية،فقد أشار "سيباستيان دي لا كروا" إلى زمن وجوده في الجزائر، مرتبطا بحدث استعمار الجزائر «**لم أنج ليلة السابع من أفريل عام ثمانية عشر واثنين وثلاثين من أي موت، فلم يكن مقدّرا أن أقتل ليلتها، ليس لأنّ الربّ لم يقر بعد نهاية أجلي، بل لأنني قبلت عرض الربيعة شيخ العوفية، في أن أنقل بعض الوثائق إلى مكان كان سيقرره لاحقا. كان العرض بسيطا: يساعدني في تهريب الجنود الفرنسيين إلى مرسيليا، مقابل أن أخرج وثائقه خارج مدينة الجزائر: التقينا أياما بعد مذبحة جامع كتشاوة الشهيرة برفقة من بعض القبائل ليقابلوا "حمدان خوجة" حتى يكون رسولهم إلى الدوق**»[1]، وهي إحالة من المؤلف إلى أنه يحسن استعمال عنصر الزمن كتقنية عالية الجودة. كما جاء حدث الصراع على الصحراء الغربية بين الصحراويين والمغاربة لينقلنا إلى الزمن الاجتماعي والسياسي من جهة، وينقل زمن القصة ويطوره من خلال الأحداث.

2-3-3- علاقة الحدث بالمكان:

تمثل الأحداث المحرك الأساسي للقصة، وهذا المحرك لا يستطيع أن يتحرك إلاّ في مكان معيّن يقوم الروائي أو الكاتب باختياره بعناية، والمكان يمكن أن يكون بيتا، أو غرفة، أو سجنا، أو مسجدا، أو شارعا أو غير ذلك من الأماكن التي يمكن للإنسان العيش فيها، والحدث من العناصر الفاعلة في البناء السردي ونجد أن له دورا في بناء المكان الروائي، فكما تؤثر الأحداث في المكان، فقد يؤثر المكان أيضا في الأحداث «**إن بقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو أيضا من صياغتها، إن الرواية تمسك بلحظة زمنية منتزعة من مجرى التاريخ، فلا بدّ من تثبيت عناصر تلك اللحظة وذلك لا يعني سكونية المكان الروائي باعتباره مجرّد مؤثر، بل علينا أن نرى فعل التاريخ المصاغ روائيا فيه**»[2].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 117.

[2] - محمد عبد الله قواسمية، البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2008، ص 103.

ولا يمكن أن يحبك القاص عالمه في غياب المكان، فمن خلاله تنظيم الأحداث وتأخذ مراكزها داخل النص. كما يعدّ الحدث أحد أهم المكونات التي يتجسد من خلالها المكان، إذ يعدّ مسرحا تتحرك فيه الشخصيات بأفعالها وتصرفاتها، سواء كان هذا المكان حقيقيا أو خياليا، فكل عمل قصصي يحتاج إليه ليدور وتتحرك فيه الشخصيات.

وإذا عدنا إلى رواية "كتاب الماشاء" نجد أنّ الروائي قد جعل المكان متنوعا من مغلق إلى مفتوح واسع حتى يستوعب الحدث أكثر، والذي يتطور في كل لحظة وفي كل مكان من البلد الآخر إلى الوطن بما فيه من بيت ومكتب وشارع وبحر.

للحدث دور في المكان فقد يحوّل الحدث المكان من مكان صعب الحياة فيه والذي يشكل أزمنة نفسية حادّة وتوتر مستمر وخوف قادم المجهول، إلى مكان الحياة فيه ممكنة مع كثير من التحديات والجرأة، وهذا ما حدث مع "قدور" في السّجن حيث اتخذ في البداية رمزا للحزن والألم كون هذا السّجن منغلقا ومنعزلا حبس "قدور" عن عالمه الخارجي«**في أوّل يوم لي هناك، بدا المكان موحشا، وبعد عام أصبح أقل توحشا، حتى أصبح في زحمة السنوات المكان الذي أعيش فيه**»[1]، ومن هنا تشكل نقطة تحول بعدما جرت فيه بعض الأحداث ليكون رمزا للألفة والاطمئنان وجرى ذلك بعدما تعلّم القراءة والكتابة في السّجن ويتجلّى ذلك في قوله:«**في الكتب وجدت ما كنت أصبو إليه، فبمجرد أن أجدت القراءة حتى وجدتني أسيرها، تمكنت أخيرا من القبض على الأمل من جديد، أدركت بأن العالم أكبر، أجمل، ألطف من كل حلم راودني يوما، تحرّرت من سجني، كسرت أغلالي، وأحيانا كنت أعيش طفولة تركتها ذات يوم على عتبة السجن، حتى أنّني وجدت فيها أبا يحبّني ويحبّ أمّي**»[2]. وبهذا فالمكان أساسي في عملية تنسيق الأحداث وتشكيلها بامتزاج الأحاسيس بين الحزن والفرح والهلع والطمأنينة.

كما تعدّ القرية مكانا نفسيا اكتمل من خلال ما يدور في نفس الشخصية التي أعلنت انصهارها في المدينة من خلال ما باحث به من قريحة مشاعرها، فشغلت حيزا مهما لمجرى الأحداث التي مددت عمر الحكي والشخصية، لولا المكان لما استطاعت أن تطرح أفعالها وأحوالها النفسية، وهذا ما نجده مع "بوعلام السائق" الذي ينتمي إلى قرية "بن يعقوب"، وعندما أخبر السايح بذلك

[1] – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 60

[2] – المصدر نفسه، ص 68

طلب منه الذهاب إلى القرية لإحضار المخطوطات الموجودة في دار البراني، حيث عاد إليها مرغما لأنه أقسم بأن لا يعود لها ويتجلى ذلك في قول السارد: **"أقسمت قبل ثلاثين عاما أنّي حين أغادر "بن يعقوب" سأتركها في كراسة الذكريات على آخر صفحة... ولكني عدت إليها وليس بين يدي ما يمنع الذكريات من نهشي غير مهمة تحججت بها كي أعود"**[1].

فبالرغم من أن "بن يعقوب" هي القرية التي نشأ فيها إلاّ أنّه سافر إلى المدينة تاركا وراءه والديه بسبب الفقر والحرمان والتأخر الحضاري في هذه القرية، وبذلك تغيرت طبيعة المكان بفعل تأثير الأحداث عليها خاصة بعد أعمال الشغب التي قام بها شباب القرية، والجريمة التي قاموا بها في حق "قدور" إذ رجموه في دار البراني حتى الموت هو وصديقته "نوى"، فمن جراء عمليات العنف وما نجز عنها من اغتيال تحولت طبيعة المكان بما تحمله من دلالات من الأمن والاستقرار إلى اللاّ أمن واللاّ استقرار، ومن كل ما يبعث على الراحة إلى التوتر والضياع، ممّا قد يكسب المكان قيما جديدة بفعل ما حل به من أحداث تساهم في تشكيل بنيته.

هذا بالإضافة إلى مكان آخر وقع فيه حدث مهم تمثل في معركة "العوفية" إلاّ أنّ الحدث في هذا المكان حضر كخلقية تاريخية ميز وحدّد المكان الروائي، ليدرك القارئ «**أنّ الحديث عن هذا المكان سيكون مقصورا على فترة محدّدة من تاريخ الوطن**»[2]، فالحدث موجود وحاضر في كل مكان تحل به الشخصية لذلك نجد أنّ المكان يعمل على تحريك الأحداث ودفعها نحو التوتر والتطور وتوجيه الشخصيات.

كما تعدّ المدينة إحدى الأماكن التي تفتح وتلم بالكثير من الأحداث، فهي عبارة عن عالم واسع يعرض لوحات لوقائع ومجريات عديدة ومظاهر مختلفة مثل مدينة الجزائر وخاصة "باش جراح"، حيث قال السارد: «**حيث صحا فجر ميسونيي على صوت صاخب شيع الليل إلى باب نهار جديد، وكان من عادته أن يصحو على أصوات عربات يجرها الخضارون والسماكون في اتجاه السوق. توقفوا برهة لينتظروا، لا أظنهم قد توقفوا كثيرا، لأنهم لو فعلوا لرأوا سيارة الشرطة مركونة في أسفل عمارتنا، وأصحابها يطرقون بابنا في انتظار أن يستيقظ أحد**»[3] وبذلك تشكّلت المدينة هنا فضاء واسعا احتوى الشارع والسوق وأماكن أخرى ضمنها لتحتضن العديد من الأحداث

[1]- سمير قسيمي، كتاب الماشاء ، ص 161.

[2] - سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003، ص 78.

[3] - سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص 57.

التي وجدت لها إطارا مكانيا واسعا لولا وجوده لنفي الحدث تماما ولما وجدت الشخصية تلك الحرية في تصرفاتها وانتقاداتها.

فالروائي عندما يصف المكان بشيء معين، لا يوظفه هكذا وإنّما قد تكون له دور وفعالية على مجرى الأحداث، بما تحمله تلك الأشياء من دلالات خفية، يحاول القارئ اكتشافها حيث تساهم في مساندة الشخصية على حمل الحدث وأداء وظيفتها ضمن السياق الحكائي العام.

ومن تم نستطيع القول بأن تأثير الحدث في المكان لا يكون دون تدخل من تقنيتي الزمن والشخصية، فمثلما كان تأثير الحدث على المكان كان أيضا المكان عاملا مؤثرا في الحدث، يوفر الجو المناسب له، ويضع من خلاله مختلف المواقف غير الشخصية.

إنّ الرواية جسد واحد فلا يمكن أن نتحدث عن زمن الرواية دون أن نذكر زمن شخصياتها التي قامت بتحريك أحداث الرواية في أماكن معيّنة، فالمكان لا يتشكل بدون وجود الشخصية، وأن للمكان أثر في تشكيلها وفي تفاعلها مع الحدث، وذلك لا يكون إلاّ في زمن معيّن.

فالرواية هي أحداث وزمان ومكان وشخصيات، إذا انتقص عنصر من عناصرها لن تستقيم الرواية، فكلّ مكوّن يؤثر ويتأثر بالآخر، فهي كل متكامل لا يستغنى عن أي عناصر من عناصرها.

خاتمة

رصدت هذه الدراسة الموسومة ب"التشكيل السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية كتاب الماشاء" لسمير قسيمي- نموذجا-" مظاهر التشكيل الروائي الجزائري المعاصر وآلياته التعبيرية وعناصره التركيبية التي أجملناها في أربعة فصول، نخلص من خلالها بجملة من النتائج لعلما تفضي إلى أسئلة أخرى تتعلق بالمتن الروائي الجزائري متمثلا في إبداع واحد من أعمدته وهو "سمير قسيمي" فليس هناك ثمة نقطة نهاية في مجال البحث، ولا يمكن قول الكل، وإنما يعبر الباحث عن رأيه الذي يعكس جزءا من الحقيقة العلمية لا كلها، ومن أهم النتائج الموصل إليها ما يلي:

-إن دراسة التجريب في رواية "كتاب الماشاء" تمثلت في جملة تفاعلات مع نصوص أخرى مختلفة وكانت استحضارا لنصوص غائبية كثيرة، كالقرآن الكريم والأسطورة والتاريخ والشعر وغيرها.

-أما ملامح التجريب فتمثلت في الشكل الأسطوري لتفسير المشاكل الاجتماعية والواقع السياسي الجزائري تفسيرا جماليا، وكذلك العودة إلى الماضي وبعث الخطاب التاريخي عن طريق توظيف الشخصيات التاريخية التي لعبت دورا مهما في أبعاد الأحداث التاريخية لتخدم الإيقاع الروائي وتصبح قابلة لولوجه بكل أبعاده ومكوناته، بالإضافة إلى كسر الطابو الذي تمثل في المرأة وخرف المحرم الجنسي.

-لقد استعاد الأثر التاريخي من خلال تسليطه الضوء على حقبة زمنية معينة من تاريخ الجزائر (فترة الاستعمار الفرنسي) حيث حاول من خلال حبكة فنية التنسيق بين الماضي والحاضر ليحقق المرجعية التاريخية في روايته.

- ركز الكاتب على ثلاثة أبعاد في تسيير روايته وهي: النص التاريخي من خلال الأحداث التاريخية التي أشار إليها ليقدم العبد الواقعي، أما البعد الصوفي الذي تجلى في مستواه الديني الروحاني الباطني المتجذر في الحالة الصوفية التي يمارسها بعض شخصياته، والبعد الأخير تمثل في الجانب الجمالي للنص الروائي الذي عبر على مدى دراية الروائي بفنون الكتابة.

-أما بالنسبة للغة في رواية "كتاب الماشاء" فقد تنوعت بين لغة سردية مباشرة ولغة سردية غير مباشرة، فتمثلت لغة التصوير البسيطة والمألوفة في مقاطع الوصف، أما لغة التجسيد والإيحاء فتمثلت في المقاطع السردية، ولغة الإبداع المشحونة بعبق الشعرية، وهذه التعددية تعد من سمات الإثراء اللغوي في الرواية.

– أثناء دراستنا وجدنا أن الحوار في رواية "كتاب الما شاء" يأتي في شكلين: حوار خارجي وحوار داخلي، الحوار الخارجي هو الذي يدور بين شخصيات مختلفة مباشرة وبصوت مسموع، أما الحوار الداخلي فهو الذي أورده السارد محاورا ذاته بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، لتقديم الحالة النفسية، والداخلية للشخصية فضلا عن تقديم المحتوي النفسي للكاتب ذاته، والإفصاح عن دواخله.

– تنوعت التشكيلات اللغوية في ننية رواية "كتاب الماشاء" لتظهر لغة ممزوجة بدلالات رمزية يعكسها النوع اللغوي الذي تزخر به الرواية، مما يمنحها إمكانيات قرائية متعددة تنقل الخطاب الروائي من معيارية النثر إلى انزياحية الشعر، وتجعل المتلقي متواصلا وراغبا في لذة الاكتشاف كما تعكس غموض الكاتب حول ما جرى في الجزائر خلال مرحلة الاستعمار الفرنسي ومرحلة الأزمة في التسعينات.

–اعتماد قسمي على بعض التقنيات الجديد مثل التناص والانزياح وتعدد الأصوات في روايته هلابيل النسخة الخيرة يدل على أنه روائي تجريبي بطريقته الخاصة والتي نتاجها رواية جديدة حديثة تجريبية.

–اعتمد في بناء الرواية على الزمن الدائري المتقطع الذي انفتح فيه الماضي بكل آفاقه على الحاضر، عندما عاد إلى تحديد الزمن السحيق الذي كتب فيه ذلك المخطوط الأسطوري، أي أنه ألغى زمن القص الخاضع للتسلسل المنطقي للأحداث، وعوضه بالزمن السردي الذي لا يتقيد بالتتابع من خلال التلاعب بالزمن نتيجة لقدرته الفنية عل الانفتاح على المنجز الروائي المعاصر.
–تحديد زمن السرد من خلال كسر خطيته، بتوظيف تقنيات سردية متفاوتة، وسيطرة الاسترجاع والحذف والتلخيص والمشهد والوقفة الوصفية على عكس الاستباق.

–من خلال دراستنا للزمن وانطلاقا من مفهومه وأهميته وأنواعه وتقنياته، يمكننا القول بأن الزمن في رواية "كتاب الماشاء" يتجلّى بأبعاده الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل في تسلسل يسير عبر حياة الإنسان، ليأتي الحاضر نتيجة للماضي حاملا في طياته المستقبل. ولهذا السبب لم يخضع سمير قسيمي روايته للتتابع المنطقي للزمن الروائي، وإنّما تلاعب بزمن الحكاية ليشكل لنا نصا ممزوجا بدلالات عديدة.
– تنوعت الأمكنة في الرواية بين أمكنة مفتوحة وأمكنة مغلقة، والتي تختلف دلالتها فبرزت أماكن للاحتماء والاستقرار وأخرى للتذمر والتهميش.

– ما يخلص إليه هو أنه هناك طريقتين لتقديم الشخصية في الرواية، الطريقة المباشرة والطريقة غير المباشرة، كما يعتبر القارئ أيضا عنصرا فعالا في إدراك الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته.لقد كان لأشكال التقديم هذه دور كبير في تعرفنا على أهم المكونات، والقيم والعلاقات فيما يخص الشخصيات ككل التي تم تشكيلها من طرف الروائي من الواقع الاجتماعي، ليضفي عليها من خياله وإبداعه، ويجري عليها تعديلات وإضافة على مستوى الأفكار والرؤى واللغة.

– جاءت شخصيات الرواية معبرة عن نماذج مختلفة من واقع المجتمع الاجتماعي و السياسي، كما استعاد شخصيات أسطورية خيالية، واستطاعت بحركتها في الفضاء السردي أن ينقل لنا عمق الأزمة الإنسانية، وقد برع السارد في عرض شخصيات متعددة الأنماط فكريا وسلوكيا، يمكن التعرف عليها من خلال سماتها والإشارات المتعددة التي تظهر في ثنايا السرد منها ما هو باطني ومنها ما هو خارجي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

سمير قسيمي، كتاب الماشاء هلابيل النسخة الأخيرة،دار المدى للنشر،بغداد، بيروت،ط2016،1.

المصادر:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط2

2. ابن جنى أبو الفتح عثمان، الخصائصه، تحقيق محمد علي النجار، دار الفطر للطابعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2006،ج 1.

3. ابن منظور : لسان العرب،مج2، مادة (س.ر.د)،تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

4. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1410هـ/1990م.

5. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر،بيروت، لبنان، ط1،ج3، 1997.

6. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط4، 2005، المجلد 14.

7. أبو نصر إسماعيل بن حامد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية2.

8. أحمد رضاك معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،ط1، 2003، ج3،.

9. أحمد زكريا الرازي , معجم مقاييس اللغة مادة(ز.م.ن) دار الكتب العلمية ط1,بيروت'1999

10. أحمد كريم لخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار صادق الثقافية، دار صفاء، عمان، ط1، 2012.

11. بوعلي كحال، معجم المصطلحات السردية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص73.

12. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979،

13. حجازي سمير، معجم المصطلحات الأدبية واللغوية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2005.

14.الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987.
15. الزبيدي، تاج العروس، مج8، باب النون، تح علي بشيري، دار الطباعة للنشر والتوزيع، د.ط، 1994.
16. سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
17. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ج1، دار الفكر، بيروت، 2001.
18. عبد العزيز أبو العزم: معجم الغني الزاهر، موقع معاجم صخر،كلية الأدب والعلوم الإنسانية،دار الشق، الدار البيضاء، 2014.
19. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
20. فيرديناند دي سوسير، دروس في اللسانيات العامة، تعريب صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب طرابلس، ليبيا، د.ط.
ا20.الفيروز أبادي، القاموس المحيط،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1، 1420ه/1999م
21. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1.
22. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2002
23. محمد التو نجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 1999.
24. محمد التونجي، العجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.
25. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للنشر، تونس، د.ط.
26. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب،نشر وتوزيع درارية، الجزائر، د.ط، د.ب.
27. محمد غرام ، مصطلحات نقدية من التراث الادبي العربي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1.
28. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر بيروت، لبنان، (د، ط)، 1994.
29. محمود الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

30. وهبة مجدي المهندس كامل، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

المراجع باللغة العربية:

1. ابتسام مرهوف الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب، اربد، الأردن، (د، ط)، 2010.

2. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط 1، 1999.

3. ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر، د.ط.ت.

4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، د.ط، 2006.

5. ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002،

6. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، د.ط، الجزائر، 2004.

7. ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن،ط1، 2003.

8. أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982.

9. أبي نصر إسماعيل بن حامد الجوهري،تاج اللغة و صحاح العربية دار الحديث، القاهرة ط1 ،2009 .1

10.أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1983.

11. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا
12. الهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.
13. أحمد الزغبي، الشاعر الغاضب(محمد درويش) دلالات اللغة وآثارها وإحالاتها، إربد، مؤسسة
14. جماده للخدمات والدراسات الجامعية، واد الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1995.
15. أحمد العدواني، بداية النص الروائي لمقارنة تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرباط، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011.
16. أحمد زياد محيك، متعة الرواية (دراسته نقدية متنوعة)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
17. إدريس بودبية، البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة ميسوري،ط1، 2000،.
18. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.
19. آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سوريا.
20. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015.
21. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
22. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جامعة آل البيت، الأردن، ط 1، 2008.
23. أيمن ثعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،د، ت،ط1، 2011.
24. أيوب محمد، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية، القاهرة، ط3، 1989
25. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديثة، أريد، الأردن، ط1، 2010.
26. تاعوف زياد، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1993.

27. تامر فاضل، الممنوع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1.
28. جويدة حماش، بناء الشخصية في رواية عبدو والجماجم لمصطفى قاسمي مقاربة سيمائية، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007
29. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنلن،ط1، 1990.
30. حسين بن مالك،جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2015.
31. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،1991.
32. خالد عدنان عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
33. خليل أحمد خليل، مضمن الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت،ط3، 1986.
34. رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابه، م.س، م.ط،
35. سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط،19851.
36. سعيد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها و فن التعامل معها) مؤسسة اقرأ، مصر– القاهرة، ط1.
37. سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
38. سعيد يقطين: الكلام والخبر –مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997.
39. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.
40. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، بيروت،لبنان، بالتعاون مع منشورات الاختلاف(الجزائر)، ودار الأمان، الرباط (المغرب)، ط1، 2011
41. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2008 .
42. سعيد حورانية، جماليات المكان في قصص، منشورات الهيئة العامة السردية للكتاب، د.ط، دمشق 2011.

43. سلمان قاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي أريد، د.ط، 2002.

44. سليمان قاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، الدار الكندي، النشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003.

45. روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.

السمرة محمود، في النقد الادبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، 1974.

46. سندي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008 .

47. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط، 1994.

48. شرشار عبد القادر، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك على الرواية العربية، دمشق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003.

49. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1985- 1947، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د.ط)، 1998 .

50. شريف حبيلة، مكونات الخطاب السردين عالم الكتب الحديث، د.ط، د.ب، 2011.

51. شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960- 2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، الإسكندرية، ط1، 2010،

52. صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقات، القاهرة، 1997.

53. صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996.

54. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد 1641، نقلا عن محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ط 1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2000.

55. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ش، م، م، القاهرة، ط1، 2005.

56. طه علي حسن الدايمي، سعاد عبد الكريم الوائلي، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2005.

57. عادل درغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2010.

58. عائشة عبد الرحمن، لغتنا والحياة، دار المعارف، مصر، 1978.

59. عبد الحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات ألسائحي ، الجزائر، ط2012،1، .

60. عبد الرحمن باغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999.

61. عبد الرحمن محمد العبودي، بناء الرواية عند حسن مالك (دراسة مقارنة)، دار الكتب القومية، العراق، د.ط، 2012.

62. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

63. عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984.

64. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2003.

65. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.

66. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية، دمشق، الرابط، ط1، 1999.

67. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة السباب، مصر،ط1، 1982.

68. عبد القادر القط الأدب العربي الحديث، تقديم إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب (المنيرة)، القاهرة، ط1، 1975.

69. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

70. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.

71. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان، الأردن، 2009.

72. عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996

73. عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1995.

74. عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي في العربي، لبنان، ط 4، 1997.

75. عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2012.

76. عبد المالك مرتاض: ألف ليلة ليلة،تحليل سميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية،1993، الجزائر.

77. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (د،ط)، 1998.

78. عثمان بدري، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

79. عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1،9 1980.

80. عصام الدين عبد السلام محمد ابراهيم، التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم، دراسة دلالية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،القاهرة، 2001.

81. علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2010.

82. علي آيت أوشان، ديداكتيك التعبير والتواصل البتقنييات والمجالات، دار أبي قراقر للطباغة والنشر، الرباط، 2010.

83. علي جرب، لعبة المعنى فصول في نقد الإنسان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

84. علي محمد المرمني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار البازوني العلمية للنشر والتوزيع، دب، ط 2009.

85. عمر عبد الواحد، شعرية الرد لتحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنشأ، القاهرة، ط3، 2003.

86. غسان إسماعيل، عبد الخالق، الزمان المكان النص اتجاهات الرواية العربية المعاصرة في الأردن (1980 -1990).

87. فتحي صالح، الرواية العربية الجديدة، نزعة اللايقين والانتهاك الشكلي، مجلة الطريق، ع4، بيان 1993.

88. فراس السواح، مغامرة العقل الأولي،(دراسة في الأسطورة)، دار علاء الدين دمشق، سوريا، ط1، 1993.

89. فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009.

90. فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان-دراسة في الزمن السردي،دار مبحث للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013.

91. قسمومة الصادق، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

92. المحادين عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2001،

93. محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الواقعية في الرواية العربية داخل الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994.

94. محمد الجعافرة، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

م95. حمد برادة، تغبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 2003.

96. محمد بنيس طاهرة، الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 20147.

97. محمد ساري، محنة الكتابة دراسة نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، د.ط،2007.
98. محمد سالم، محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سبما تطبيقا السرد، م.
99. محمد صابر عبيد: التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى، د ط، د ت، 2011.
م100. حمد صابر عبيد: التشكيل الشعري- الصنعة والرؤيا، دار نينوى، سورية، دمشق، د.ط، 2011
101. محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ، اللادقية، بيروت لبنان، ط1، 2008
102. محمد عبد الله قواسمية، البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2008.
103. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1981،3.
104.محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
105. محمد على سلامة، الشخصية الثانوية و دورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ.
106. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
107. محمد كعوان التأويل وخطاب الرمز في خطاب الشعر الصوفي المغربي المعاصر.دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009
108. محمد نحريش، في الروياة والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007.
109. محمد يونس صالح، فضاء التشكيل الشعري إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
110. مختار جبار، شعر أبي مدين لتلمساني الرؤيا والتشكل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2002.

111. مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة،1993.
112. مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية العربية في مصر، 1914 – 1988، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1991.
113 مصطفى السعدني، التناص الشعري (قارءة أخرى للسرقات)، منشأة المعارف،مصر، 1997.
114. معتوف محبة حاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994
115. معمرحجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الوفاء لدنيا النشر والتوزيع،مصر، 2007، ص107
116. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،عمان، ط1، 2004
117. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية ختامية، دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011.
118. موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003.
119. موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، موسى حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط 1، 2000.
120. مي نايف، الخطيئة والتكفير والخلاص الخطاب الشعري عند محمد حسيب القاضي دراسة نصانية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002.
121. نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية عند علي أحمد باختين ونجيب الكيلاني دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإجماع للنشر والتوزيع،مصر، ط1، 2010.
122. نادية رمضان الدار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتهديم عبد الراجحي، دار الوفاء للطابعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د .ط،

123. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، د.ت، .

124. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، م ط – 1981

125. نزيهة أبو نضال، التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

126. نضال الشمالي، الرواية التاريخية، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية. عالم الكتب الحديث، الاردن،ط1، 2002

127. نضال صالح، النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر ط1، 2001.

128. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة الجزائر، ج 1، 1997.

129. نور الدين يوثري، مقاصد الشعرية، التشريع الإسلامي المعاصر، بين طموح المجتمع وطموح الاجتهاد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

130. وليد خشاب، دراسات في تعدد النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمبرية (د.ط) 1994.

131. وئام رشيد، تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 2006/ 1994.

132. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

133. يمني العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 2005.

134. ادريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ)، عالم الكتب الجديث، بيروث، ط1، 2008.

135. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيقية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط 1، 2007.

136. يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجيا الإبداع في الأدب والفن، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1986.

المراجع المترجمة:

1. أ.أمندلار، الزمن والرواية، تر بكر عباس، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1997.
2. ألان يروب غريبه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،دت
3. إلياد مارسيا، مظاهر الأسطورة ن تر نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991.
4. أوجين فابسات، تاريخ بايات قسنطينة في العهد التركي (1792-1873)، ج3، تر: صالح منور، دار طليطلة الجزائر، ظ1، 2013
5. إيريك فروم، اللغة المنسة، تر حسن قيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.
6. باشلار، جمالية المكان، تر،هلساغالب، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، بيروت 1984.
7. بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، تر وتق سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
8. تيزفيطان تودروف، مفاهيم سردية، تر. عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، د.م، ط1، 2005.
9. جان ريكارد، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الهيثم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977.
10. جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، تر حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق،ط2، 2001.
11. جون كوهن : النظرية الشعرية، تر:أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، (د، ط) 2000.
12. جون كوين، بناء الشعر، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.جيراد ميت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
13. جيرار جنيت، خطاب الكتابة، مجموعة من الباحثين، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 1997.
14. جيرارد جنيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم والجليل الأردي وعمر الجبلي، منشورات الاختلاف، الجزائر،
15. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، الشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003

16. رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، تر، عدنان محمد، منشورات العتبة العامة السورية، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

17. رولان برونوف وريال أوتيليه، عالم الرواية ، تر: نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1

18.رونيه ويلك وأوستن وازن، نظرية الأدب،تر:عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية،1992.

19. ستيفن أركان، دور الكلمة في اللغة، تر كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، دب.

20. سيغمون فرويد، الطوطم والحرام، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

21. فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن وسميرة بن حمو دار شراع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط،1996

22. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب- تر: حميد لحمداني ، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، فاس، 1995.

23. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، د.ط، 2012.

24. كلثوم المدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، طيب صالح، مجلة الأثير، ج 4، د.ت.

25. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر : جميل نصيف التكريتي، دار توقبال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1986.

26. ميرسيا إلياد، المقدس والعادي، تر عادل العوا، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2009.

27. ميشال فادية، الإيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية، تر أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار التنوير، بيروت، لبنان، د ط، 2006.

28. ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، تر، علي مقلده مركزا الاتحاد ---- (د.ط)، بيروت، 1990.
29. نورثروب فراي، الماهية والخرافة، تر هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

الرسائل والأطروحات:

1. بلقاسم نكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، مخطوطة، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2008.
2. بن قرين عبد الله، النقد الأدبي السوسيولوجي (تطبيق على رواية الحمار الذهبي لوكوش أبوليوس ، مذكر دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2007/2006.
3. درار حياة، شعرية الرواية الجزائرية المعاصرة (تلك المحبة للحبيب الساذج نموذجا) راسلة ماجستير في الأدب الجزائري، تحت إشراف
4. شريط نورية، تطور البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة، أطروحة دكتوراه، إشراف د. كاملي بلحاج، جامعة ألجلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/2014.
5. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدبي في الجامعة الأمريكية للحصول على درجة الماجستير في الأدب، جوان 1974.
6. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة) القاهرة، سنة 1982
7. فتيحة صحراوي، الجزائر في عهد الداي حسين(1818-1830م)، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة الجزائر2011/2010م
8. فضيلة حفاف، السياسة الفرنسية في عهد الدوق دي رافيغو، ديسمبر 1831- 1833، رسالة ماجستير: قسم التاريخ، جامعة الجزائر(2012- 2013).
9. لطيفة قرار، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، بحث ماجيستر في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منور على قسنطينة، 2009-2010.

10. محمد الأمين شيخه: التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة محمد حيضر، بسكرة، الجزائر، 2009.
11. وهيبة عجيري، تقنيات السرد في الرواية"كتاب الأمير" لواسيني لعرج مذكرة ليل درجة الماجستير تخصص السرديات العربية، جامعة محمد حيضر بسكرة الجزائر،2008-2009

الملتقيات والندوات:

1. خليفة بولفعة، سماء الفضاء في رواية الصحراء عند إبراهيم الكوني الملتقى الدولي لسمياء النص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الأدب واللغة العربية، الجزائر، أكتوبر، 2013.
2. محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية،المجلس الأعلى للثقافة الدورة الخامسة للملتقى القاهرة للإبداع الروائي الرواية العربية إلى أين؟"15/12 ديسمبر 2012.

المجلات العلمية:

1.الآداب الأجنبية (مجلة فصلية) يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الرابعة، العدد 03، كانون الأول (ديسمبر)، سنة 1977.
2. آسية متلف، التجريب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، أبعاد وتجليات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، المجلد 04، العدد، مارس 2017، رمد 1717/ 2170.
3. سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، قسم الأدب، المركز الجامعي، سوق أهراس، عدد 23 جانفي 2005.
3. صبري حافظ، الرواية والواقع.متغيرات الواقع العربي وانسحابات الرواية الجمالية، مجلة "إبداع" العدد العاشر، 1992.
4. عبد العالي بوطيبة، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات،مج4، 24 شوال 1435، ديسمبر 2004، ص371
5. عبد المحسن فراح القحطاني، نحو تجديد المصطلحات(التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية)، (مجلة علامات) مج16، ج64، 2008.
6. فاطمة الغازي، الأسطورة في القصة التراثية، مجلة آداب الشرق القديم وتلاقح الحضارات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع2005

7. مجلة الحرس الوطني، مقال الشخصية لتودوروف، 102 نقلا عن يمنى العيد، 179.
8. محمد العيد تاورتة، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدنية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21، جوان 2004.
9.محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، جريدة الأسبوع الأدبي،عدد2008/25/24،دمشق
10. نعيمة قرطاس، أدبية النص عند ميشال ريفاتير، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد حيضر، بسكرة، جوان 2010.

المواقع الإلكترونية:

1.Httb// thawara.alwehda.gov.sy/<print filname
2.http: // www: sortîmes.com 28-12-2010
3.www.aluhah.net/publications.competitions/0/39038/
4.wwwsmartweb.com Http//
5.wwwstartimse.com/F- بشير محمود، بينة الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة، د.ص
6.aspx/F aspx t : 9816238 جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات

حبيب مونسي، المشهد الجنسي في
7.Rowdatoladab.blogsport.com.25/04/2016.01h: 28:m ;n الرواية

8.محمد صابر عبيد: مقال بعنوان(التشكيل السردي مصطلحا أدبيا) نشر المقال على الموقع
ميسون علي:الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي وبنية السرد
9 .http//oh.m.wikipedia.org1314/2017 ويكيبيديا الموسوعة الحرة

فہرست

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ–و**
المدخل: ماهية التشكيل السردي	
1–مفهوم التشكيل	**02**
1–1–التشكيل لغة	**02**
1–2–التشكيل اصطلاحا	**03**
2– مفهوم السرد	**05**
2–1–لغة	**05**
2–2– اصطلاحا	**06**
3– التشكيل في الحقل الأدبي	**10**
3–1– علاقة التشكيل بالأدب	**10**
3–2– التشكيل الروائي	**14**
الفصل الأول:آليات التجريب الحديثة في تشكيل رواية كتاب الماشاء	
1ماهية التجريب الروائي وآلياته الحديثة	**20**
1–1–مفهوم التجريب	**20**
1–1–1–لغة	**22**
1–1–2–اصطلاحا	**23**
1–1–3–التجريب الروائي	**25**
1–2– آليات التجريب الحديثة	**29**
1–2–1–الأسطورة	**29**
1–2–3– التاريخ	**32**
1–2–3– التناص	**34**
1–2–4–الطابو	**37**

2- التجريب في رواية كتاب الماشاء	**38**
2-1- جمالية النزوح الأسطوري في الرواية	**38**
2-1-1- الطقوس الأسطورية الدينية	**38**
2-1-2- أنواع الأساطير في الرواية	**43**
2-2-تشكيل التاريخ في الرواية	**49**
2-3- التوظيف التناصي	**55**
2-3-1- التناص المباشر	**55**
2-3-2- التناص غير المباشر	**60**
2-4- تيمة المسكوت عنه في الرواية	**64**
2-4-1- المرأة وخرق المحرم الجنسي	**64**
2-4-2- خرق الحظور الديني	**68**
2-4-3- خرق المظور السياسي	**74**
الفصل الثاني:تشكيل اللغة وتعددية الأصوات	**81**
1-تشكيل اللغة	**82**
1-1-مفهوم اللغة	**82**
1-1-1-لغة	**82**
1-1-2-اصطلاحا	**83**
1-1-3-اللغة الروائية	**85**
1-2-توظيف اللغة في رواية كتاب الماشاء	**88**
1-2-1-لغة السرد	**89**
1-2-2-لغة الوصف	**96**
1-2-3-لغة الحوار	**99**
2-تعددية الرواة و تشكيلاتها اللغوية	**108**
2-1-تعدد الرواة (الأصوات) في رواية الماشاء	**108**

2-1-1-مفهوم رواية الأصوات	**108**
2-1-2-خصائص تعددية الأصوات في الرواية	**110**
2-2-التشكيل اللغوي في الرواية	**123**
-2-1-لغة القرآن لكريم	**124**
2-2-2-لغة التاريخ	**126**
2-2-3-لغة السياسية	**128**
2-2-4-اللغة الصوفية	**130**
2-2-5-لغة الشعر	**134**
2-2-6-اللغة العامية	**136**
2-2-7-اللغة الأسطورية	**137**
-الفصل الثالث: تشكيل الزمن والمكان الروائي	**142**
1-تشكيل الزمن	**143**
1-1-مفهوم الزمن و أهمية	**143**
1-1-1-مفهوم الزمن	**143**
1-1-2-أهمية الزمن الروائي	**147**
1-2-أنواع الزمن في الرواية	**149**
1-2-1-زمن القصة(الزمن الحقيقي)	**150**
1-2-2-زمن الخطاب (المتخيل)	**157**
1-3-المفارقات الزمنية	**161**
1-3-1-الاسترجاع	**162**
1-3-2-الاستباق	**168**
1-4-الإيقاع الزمني(الديمومة)	**171**
1-4-1-مستوى تسريع السرد(الخلاصة-الحذف)	**172**
1-4-2-مستوى إبطاء السرد(الوقفة الوصفية-المشهد)	**180**

2-تشكيل المكان في رواية كتاب الماشاء هلابيل	**185**
2-1-ماهية المكان ة الأهمية	**185**
2-1-1-مفهوم المكان	**185**
2-1-2-أهمية المكان	**190**
2-2-أنواع الأمكنة و بنيتها	**193**
2-2-1-المكان المفتوح	**193**
2-2-2-المكان المغلق	**201**
2-3-علاقة المكان بالمكونات السردية	**208**
2-3-1-علاقة بالزمتن	**208**
/2-3-2-علاقة المكان بالشخصيات	**211**
الفصل الرابع	**216**
1-تشكيل الشخصيات	**217**
1-1-مفهوم الشخصية و أهميتها	**217**
1-1-1-مفهوم الشخصية	**217**
1-1-2-اهمية الشخصية	**220**
1-2-طرق تقديم الشخصيات في رواية كتاب الماشاء	**224**
1-2-1-التقديم الذاتي(غير المباشر)	**225**
1-2-2-التقديم الغيري(المباشر)	**230**
1-3-تصنيف الشخصيات في الرواية	**235**
1-3-1-تصنيف الشخصيات عند النقاد	**235**
1-3-2-تصنيف الشخصيات في كتاب الماشاء	**238**
2-تشكيل الحدث	**255**
2-1-ماهية الحدث الروائي و أهميته	**255**
2-1-1-مفهوم الحدث الروائي	**255**

2-1-2-أهية الحدث الروائي	**258**
2-2-الأحداث في رواية كتاب الماشاء	**261**
2-2-1- تمهيد	**261**
2-2-2- أنواعها	**265**
2-2-2-1-الحدث الاجتماعي	**261**
2-2-2-2الحدث التاريخي	**273**
2-2-2-3-الحدث الأسطوري	**276**
2-3-علاقة الحدث بالعناصر الروائية	**279**
2-3-1-علاقة الحدث بالشخصية	**279**
2-3-2-علاقة الحدث بالزمن	**282**
2-3-3-علاقة الحدث بالمكان	**286**
خاتمة	**289**
قائمة المصادر و المراجع	**293**
فهرست	**310**

ملخص:

عرفت الكتابة السردية العربية تنوعا وثراء ملحوظين على مستوي التشكيل الفني والموضوعاتي، والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية عرفت تطورا كثيرا من حيث البراعة السردية المصورة لحال الناس بطرق سردية جديدة، تميل إلى كثرة التخيل وتنوع المضامين، وتطوير الآليات السردية. ومن بين الروائيين الجزائريين الذين مارسوا هذا الفن الروائي الجديد "سمير قسمي" الذي خاض هذه التجربة الإبداعية من خلال روايته، الأخيرة "كتاب الماشاء هلابيل ...النسخة الأخيرة" حيث طرح فيها العديد من الإشكاليات الاجتماعية والوجودية صاغها بطريقة أسطورية يتمازج فيها الواقع بالمتخيل، مما نتج عنه تشكيل لغوي مغاير نظرا لتعدد الرواة في هذا العمل، واعتماده على آليات التجريب الحديثة من تناص وتاريخ وأسطورة ومحظورات، فجاءت أحداث الرواية أسطورية مما جعلت المكان والزمان والشخصيات تظهر بشكل عجائبي في الرواية.

الكلمات المفتاحية: التجريب، الأسطورة، التاريخ، التناص،اللغة، الرواية، المكان ، الزمان، الشخصية، الحدث.

summary: The Arabic narrative writing has known a remarkable diversity and richness at the level of artistic and thematic formation, and the Algerian novel, like other Arab novels, has known a great deal of development in terms of the graphic narrative skill of the situation of people in new narrative ways, tending to a lot of imagination and diversity of contents, and the development of narrative mechanisms. Among the Algerian novelists who practiced this new novelist art is Samir Qasmi, who undertook this creative experience through his latest novel, “The Book of Al-Masha Hlabel...The Last Version”, in which he presented many social and existential problems, which he formulated in a legendary way in which reality is mixed with imagination, Which resulted in a different linguistic formation due to the multiplicity of narrators in this work, and its reliance on modern experimentation mechanisms of intertextuality, history, legend and taboos, so the events of the novel were legendary, which made the place, time and characters appear miraculously in the novel.

Keywords: experimentation, myth, history, intertextuality, language, novel, place, time, personality, event.

sommaire: L'écriture narrative arabe a connu une diversité et une richesse remarquables au niveau de la formation artistique et thématique, et le roman algérien, comme d'autres romans arabes, a connu une grande évolution en termes d'habileté narrative graphique de la situation des personnes en de nouvelles voies narratives, tendant à beaucoup d'imagination et de diversité de contenus, et le développement de mécanismes narratifs. Parmi les romanciers algériens qui ont pratiqué ce nouvel art romancier se trouve Samir Qasmi, qui a entrepri cette expérience créative à travers son dernier roman, « Le livre d'Al-Masha Hlabel... La dernière version », dans lequel il présente de nombreux problèmes sociaux et existentiels, qu'il a formulé d'une manière légendaire où la réalité se mêle à l'imagination, ce qui a entraîné une formation linguistique différente en raison de la multiplicité des narrateurs dans cette œuvre, et de son recours aux mécanismes d'expérimentation modernes de l'intertextualité, de l'histoire, de la légende et des tabous, de sorte que le les événements du roman étaient légendaires, ce qui a fait apparaître miraculeusement le lieu, l'heure et les personnages dans le roman.

Mots-clés : expérience, mythe, histoire, intertextualité, langage, roman, lieu, temps, personnalité, événement.