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

رقم التّرتيب:.....

رقم التّسلسل:.....

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

الميدان:لغة و أدب عربيّ.

الفرع:دراسات أدبية.

التّخصّص:أدب حديث ومعاصر.

العنوان

مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة
– رواية الماشاء لسمير قسيمي نموذجا–

إعداد:

– هنية بوجمعة.

– نوال أوجبور.

إشراف:

– د. مولود بوزيد.

لجنة المناقشة:

– أ.د/مصطفى درواش/أستاذ مساعد "أ" / جامعة مولود معمريّ تيزي وزو.....رئيسا.

– د/مولود بوزيد/أستاذة التّعليم العالي/ جامعة مولود معمريّ تيزي وزو..... مشرفا ومقرّرا.

–أ.د/شمس الدين شرقي/أستاذ محاضر "ب"/ جامعة مولود معمريّ تيزي وزو.....عضوا ممتحنا.

السّنة الجامعيّة : 2019 _ 2020

مقدّمة

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

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

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

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

أما عن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع (مظاهر التحوّل في الرّواية الجزائرية المعاصرة–هلابيل لسمير قسيمي نموذجا–)، فيمكن تقسيمها إلى دوافع ذاتية تتعلق بميلنا الكبير إلى الرّواية الجزائرية العربية التي تظل كتابا مفتوحا على الواقع بتضاريسه والحياة بتعقداتها والماضي بثغراته، وإعجابنا بنصوص **سمير قسيمي** وببراعته في صنع الرّواية وخزينه الأدبي واطلاعه المعرفي، ودوافع موضوعية (علمية)، تتمثل في علاقة الموضوع بتخصصنا (لأدب العربي) وارتباط الطّرح بالراهن النّقدي (سؤال التّجريب في الرّواية العربية).

انطلقنا في بحثنا من سؤالين جوهريين:

ما هي آليات التّجريب التي اشتغلت عليها رواية هلابيل **لسمير قسيمي**؟

كيف تشكّل خطاب هلابيل على مستوى البنية والدّلالة والجمالية؟

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

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

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

اعتمدنا على مجموعة من المراجع لتحليل إشكالية البحث وإثراء عناصره، من أهمّها: موسوعة الفكر الأدبي لنبيل راغب، ومظاهر الأسطورة لمرسيا إلياد، وهل لدينا رواية تاريخية ؟لعبد الفتاح الحجمري، وقراءة في اتجاهات الرّواية الحديثة لشومان محمد أحمد.

وفي الأخير إذ كان من واجب الباحث الشّكر والعرفان، فإنّنا ندرك جيّدا أنّ الشّكر لا يوفيهم حقّهم لقد كانوا دعامة لأفكار البحث ومصدرًا منيرًا في إنجازه أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة مولود معمري، والشّكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم وتصويباتهم وإضافاتهم العلمية.

مدخل:

الرواية الجزائرية وسؤال التجريب.

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

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

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

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

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

المعاصرة أن تراهن على التغّيير، والثّورة على اللّغة الشيء الذي انعكس على الأسلوب والتقنية.

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

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

إنّ مفهوم التّجريب في الرّواية هو من المفاهيم النّقدية التي يتسق معناها مع مفهوم الحداثة وطروحات ما بعد الحداثة في آن. فالحداثة تمثّل البحث المطلق عن الحقيقة، فهي عملية تجاوز وخرق لما هو سائد، ومن هنا فإنّ الحداثة هي منحى في فهم الوجود، وهي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيّرها الدائم، يشير التّجريب «**في السبعينات إلى ظاهرة هامة تكاد تكون تيارا واضح الملامح في الأدب، شعرا أو قصة أو رواية أو مسرحا، كما يشير في الثمانينات إلى ظاهرة لا تقل أهمية عن الأولى، وتتمثل في انعكاس التجريبية على**

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

* حرب 1967 وتُعرف أيضاً في كل من سوريا والأردن باسم نكسة حزيران وفي مصر باسم نكسة 67 وتسمى في إسرائيل حرب الأيام الستة هي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن بين 5 حزيران/يونيو 1967 والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_1967

دراسة الأجناس الأدبية خاصة، وكثيرا ما نظر إلى التجريب باعتباره نقيضا لفترة الخمسينيات الواقعية، ونقيض للكلاسيكية التي فرضت نوعا من المعايشة بين الأشكال الفنية »[1]. ونظريات ما بعد الحداثة في النّقد الأدبي تدعو إلى التّعددية والاختلاف واللانظام والتّفكيك والتّقويض.

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

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

التجأ روائيو القرن العشرين في الجزائر إلى خلخلة الرّواية، وجعلها رحما لتناسل جميع الأنواع وهناك من سماها كتابة عبر النّوعية، كتعبير صارخ عن اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، ومواجهة القمع والتّغريب والانقسام والتشظي الذي فُرض على الرّوائي فرضا في فترة ساد فيها اللايقين الذي مسّ إنسان العصر، فاتصف بعدم الوثوقية في الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية وغيرها، مع تقدّم التكنولوجيا ووسائل الاتصال وتأثيرهما الكبير على الحياة المعاصرة.

---

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

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

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

- إلغاء الحدث الرّئيس المُحرّك للنص:

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

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

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

- إنتاج المعرفة باستدعاء التراث الإنساني:

---

[1]– زياد بوزيان: البناء الفني في الرواية الجزائرية الجديدة

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

[2]–المرجع نفسه.

[3]–المرجع نفسه.

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

- الثّورة على اللّغة النمطية:

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

- ـالانحرافات السّردية : منها:

– سرد السيرة الذّاتية والسّرد الإخباري:

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

– لعبة الضمائر:

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

–إلغاء منطق الحبكة:

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

- أسلوب العبث والسخرية:

لمس الباحثون توظيف المحاكاة الساخرة على المستوى الشّعبي, أو المستوى الفردي النخبوي في الرّواية الجديدة على أكثر من صعيد؛ يمكن أن تكون سخرية سطحية هي هدف في ذاتها أو عميقة مفادها الازدراء من الآخر وقيم الآخر الثقافية، كالاستهجان من العنف الديني الذي ينسب للإسلام في نصوص **رشيد بوجدرة** الأخيرة.

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

ويشيد أكبر النّقاد الأكاديميين في المغرب والخليج بالتّراكم النصي والرصيد الفني الذي وصلته الرّواية الجزائرية الفتية والتي لم تكمل عقدها الثاني. حيث نوّهوا بمساهمة الأقلام

الرّوائية الشابة في تغيير نمط الكتابة الرّوائية وأدواتها التعبيرية[1] سواء من حيث المضامين الخطابية اجتماعية وسياسية وثقافية–فكرية المصقولة بجمالية السّرد, أو تلك المحتفية بشعرية اللّغة وغيرها.

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

شملت الحداثة الرّوائية عند كاتبنا الموضوعات والأشكال على حدّ سواء، فلم تثنيه الأزمة الجزائرية التي كان فيها المثقّف والمبدع والصحفي، مستهدفا جسديا، عن الاستمرار في الكتابة. بل وجد من حقل المحنة الحقل الخصب، الذي يجب أن تتحرك الرّواية في واقعه، لإدراك عمقه اللا إنساني المعقد.

ففي روايته "**يوم رائع للموت**" نجده يضبط الزمن حيث اختزل حياة كاملة في ثوان عشر وهي

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

فترة قفز البطل من فوق البناية وحتى ارتطامه بالأرض[1]، فرغم أن هذه الرواية كتبت بلغة بسيطة مباشرة إلا أن الحبكة والأسلوب كالناس القوة بمكان حيث جمع بين الجد والهزل وبين الواقع والخيال بطريقة تجريبية جعلت روايته ترسخ لنيل جائزة البوكر، فقسيمي كثيرا ما يوظف في رواياته تواريخ من خياله الإبداعي ويحاول أن يقنعنا بحقيقتها وذلك بربطه مجرى تلك الأحداث بأماكن وأحياء شعبية عاصمية وصفها وصفا حقيقيا شبيها بعمل الروبورتاج.

كما أنه خاض التجريب من خلال خرقه للثالوث المحرم وذلك بخوضه في فئة الهامشين التي غالبا ما تكون منحرفة «**مما يمنح شرعية إبداعية لدخول المنفيين خارطة المتخيل السردي مما يؤدي إلى تعديل ضروري في الذوق العام للقرار بتحررهم من الأحكام المسبقة وبحثهم على التمرس باحتضان التمزقات المجتمعية وتغليب أخلاقيات الفن على أخلاق المجتمع التي تحتمي بالنفاق والتجاهل**»[2] ، وعدم الاكتراث بالطبقات الشعبية الهامشية كالمجانين والحثالة والمنحرفين كأن قسيمي وجد روائيا يحاكي هذه الفئات في أعماله الروائية مازجا بين الواقعي والمتخيل .

كما لجأ قسيمي إلى التجريب على مستوى المضمون يجعل قصة انتحار البطل حليم بن صادق ذكرى أسطورية وذلك باستخدامه أسلوب للتعبير خاص به، فهو لم يلجأ إلى خلق أسطورة ليوظفها توظيف حديث يعجب به المتلقي وفي ذلك يقول أحد الباحثين: «**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...لكن الذي أعنيه بالشكل الأسطوري هو الذي يقدم عملا فنيا ذا بناء أسطوري متكامل، يبدو واقعيا بينما هو يغوص غوصا في عالم الأسطورة، أي أن الكتاب (هنا وفي روايته هلابيل) يخلق**

[1]_ينظر: سمير قسيمي: الحياة الثقافية في الجزائر رجل ميت يرتدي بذلة عن الموقع:
www.alhayat.com/articles/1338327

[2]_صلاح فضل: لذة التجريب الروائي،دط. مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، الرياض، دس، ص09.

عالما أسطوريا فريدا يكتسب شرعيته من نسبته إليه وحده»[1]، ففي يوم رائع للموت تكمن ملامح الأسطورة عندما أراد البطل حليم بن صادق انتحار خطر على باله أن يكتب لنفسه رسالة يبين فيها أسباب انتحاره ويرسلها إلى نفسه في البريد لكنها لم تصل إلا بعد أسبوع من وفاته، الأمر الذي جعل الصحافة تتحدث عنه مرتين لكن سرعان ما ينهيها قسيمي بأسلوب ذكي وذلك بعدم موت حليم بن صادق لوجود عدة أحداث والعلات حالت دون موته.

أما التجريب في روايته تصريح بضياع فهو بارز من عنوانه إذ أن المتلقي أول ما يتبادر لذهنه أنه تصريح بضياع وثيقة من الوثائق إلا أن قسيمي يدخلنا في معادلة أخرى وهي أن البطل يجد نفسه تائه في هذا الوطن، ويشعر بالضياع فلا يكون مأواه إلا السجن، فهذه الرواية موسومة بالقلق والانهزامية إذ أن البطل منذ بداية سرد الأحداث حاول أن يوهمنا (القارئ) بأنه لا جدوى من التمسك بالزمن فنجده يقول: **«إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر»**[2]، ليبدأ بطل الرواية من هذا الكلام في تقنية الاسترجاع وذلك أثناء مكوثه بالسجن، فيعيد شريط حياته خاصة تلك الخاصة بوالده الذي لم يعرفه جيدا لكنه يتذكر جيدا ضربه المستمر لوالدته، كما أنه كثيرا ما وظف الاستشراف فمثلا في حديث البطل عن أسرار العائلة المتمثلة في حكاية المرأة العجوز المتسولة التي دخلت باب دارهم ذات يوم قبل مولده بعشرات السنين وتكهنت لأم البطل بأنها سترزق بتسعة أطفال أربع منهم ذكور.

كما مارس قسيمي التجريب في روايته الثالثة شكلا ومضمونا ولعل ما يميزها هو نزوعه إلى الماضي في سرد أحداث الرواية إذ استقى معارفه من الحقائق التاريخية السابقة ليعطي بعدا واقعيا ويوهم القارئ بواقعيتها أو **«يوهم المتلقي بأنه أمام مادة تاريخية، ولكن في**

---

[1]_شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة (1960إلى 2000)،العلم والإيمان للنشر والتوزيع،مصر، دس، ص68.

[2]_سمير قسيمي: تصريح بضياع، ط1.منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص18.

الوقت نفسه يحمل هذا البناء الفني دلالات عصرية»[1]، فنجد قسيمي استخدم أحداث حقيقية وقعت في الجزائر قديما كتوظيفه شخصية المترجم سباستيان دي لاكروا الذي صرح بالأسباب الحقيقية لاحتلال الجزائر، كما يعتبر الشخصية البارزة ليسرد قسيمي على لسانه معالم الأسطورة المتمثلة في هلابيل أب الهامشين وهو الابن الأكبر لآدم الذي كان سببا في خروجهما من الجنة فيتجلى بوضوح قدرة قسيمي التجريبية عندما وضع روايتين في رواية وذلك لأن حياة قدور تشبه إلى حد بعيد حياة جده هلابيل وهذا في قوله قدور: **«أما أنا فلم أختر أي شيء، لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر...»**[2]، حيث كاد أن يقضي عليها وكذلك حدث ما يشبه قصته مع هلابيل الذي كان السبب في الطرد من الجنة والهبوط إلى الأرض.

فقسيمي في روايته كثيرا ما لجأ إلى التناص كملمح من ملامح التجريب فكثيرا ما نجده يتناص مع آيات قرآنية ولو ضمنيا باعتبار أنه انتهك المحرم الديني في بناء أسطورته هلابيل التي أول ما تسمعها يتبادر إلى ذهنها قابيل وهابيل ولدا سيدنا آدم عليه السلام فهو جمع بين الاسمين قابيل وهابيل ليشكل شخصية أسطورية استلهمها من الآية الكريمة من سورة الأعراف **[فدلهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكم عدو مبين(22)قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين(23)قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو، ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين(24)]**[3]، كما أن قسيمي لجأ إلى انتهاك الثالوث المحرم في الجنسفي قوله:**«لم أكن في**

---

[1]_شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة(1960 إلى 2000)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، دس، ص45.

[2]_سمير قسيمي: هلابيل، ط1.منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010،ص66.

[3]_سورة الأعراف: الآية 22_23_24.

البداية إلا مشروع حياة قذفها أبي في فرج أمي شهوة أو مللا فأبي لم يحب أمي...»[1]، كما يتجلى لنا خوضه في الجنس من خلال تصويره لحياة نوى وهي امرأة عاهرة متحررة من قيود العائلة رغم إقراره بأنها مجبرة على أن تكون فتاة ليل لتعيش وتعتني بإخوتها إذ تقول: **«ولولا مهنتها تلك لقلت أنها امرأة محترمة على الأقل لم يكن عهرها في حياتها أكثر من مهنة تأكل منها»**[2]، فقسيمي يؤمن بأن الرواية التي تأخذ قدر من النجاح يجب أن يدمج فيها العلاقات الجنسية، باعتبار الرغبة من متطلبات النفس والجسد، وما الرواية إلا شخصيات تملأهم الرغبة يحركون أحداثها (الرواية).

ما يمكن أن نخلص له من روايته هلابيل بأنها تجريبية بمزجه بين شخصيات حقيقية كالأمير عبد القادر والداي حسين **«والتي لعبت دورا توجيهيا ومركزيا في أبعاد الأحداث التاريخية حيث تعاملت معها وظهرت في البناء الروائي العام عند المؤلف»**[3]، وبين شخصيات من خياله كهلابيل الذي يعتبره أب المهمشين ليكمل به معالم أسطورته القائمة حول مشكلة الوجود والدين والأقدار، فسمير قسيمي **«منحنا نصا جديدا أعادنا إلى أعماقنا الخفية، لا هربا من وجود قلق وحيرة من الاقتناء الجبري، ولكن لمساءلتها عن المعنى القائم في اللامعنى الذي يحكم حياتنا وتصرفاتنا وعلاقاتنا بالحياة والموت»**[4]، كما أنه تناول هذه الفكرة الوجود واللافناء والتلاشي في روايته الحالم.

ففكرة الوجود والموت ظلت مسيطرة على معظم أعماله ففي روايته حب في خريف مائل يقول: **«فوقتما كانت تدس قطع الدجاج في فمها تحلل وجودي معها حتى بدا لي أنني**

---

[1]_سمير قسيمي: هلابيل، ص15.

[2]_المصدر نفسه، ص53.

[3]_نواف أبو ساري: الرواية التاريخية، بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر،2003، ص82.

[4]_واسيني الأعرج: هلابيل... سمير قسيمي من الحكاية إلى الرواية عن www.dzroman.com.2018/03/08 على 14m ساعة:37د.

صرت لا مرئيا تماما، واحسب أن بقية من كانوا في المطعم ابتلعهم العدم»[1]، إلى جانب ذلك فقد مارس التجريب الزمني إذ توسع الزمن في الرواية الجديدة من **«الأدوات التقليدية الدالة عليه مثل القرن والسنة... بل أصبح يتجسد في كثير من المعاني التي تصادفنا في الكتابة مثل العجوز، الصبية... إذ أن الأسماء هنا متلبسة بمعاني الزمنية، ولا يستطيع الإفلات منها فقول العجوز يجعل ذهننا ينصرف إلى سن هذه السيدة»**[2]، إذ يعتبر زمنها في الوجود طويل الامتداد، فرواية (حب في خريف مائل) تحاكي عن شيخ عجوز، إذ أخذ منه الزمن الكثير ومع ذلك فهو يمارس الجنس مع عاهرة في مركبته، فكثيرا ما انتهك المحرم الجنسي في هذه الرواية وتكسر جميع الطابوهات، أما في رواية في عشق امرأة عاقر فيكمن التجريب في عنوانها إذ تبدو رواية رومانسية إلا أنها رواية اجتماعية سياسية إذ تناول قسيمي هذه الأخيرة بكل جرأة، فتحدث عن المظاهرات المطالبة بالتغيير من طرف شباب متحمسين **«مساكين لا يعلمون أن الأمور محسومة برضاهم أو غضبا منهم ... لا أعرف كيف أشرح الأمر ولكنكم تلاحظون أن الأمور لا تتقرر في مجلس وزراء أو حكومة ... كل شيء يتقرر في مكان آخر ... فكل سلطة تحكم البلاد وإن كانت سلطة ينتخبها الشعب لابد وأن ترضخ لأوامر عليا»**[3]، لذا يجب على الشعب أن يخاطب من يصنعون القرار فعلا.

فما يمكن أن نخلص إليه أن سمير قسيمي اتخذ من الزمن سبيلا للخوض في الرواية التجريبية ففكرته عن الزمن فكرة رياضية، وإلى جانب تجريبه في السرد والزمن بشكل خاص فقد وظف العديد من آليات التجريب كالتناص وتداخل بين الأجناس في جنس الرواية، وكثيرا ما يلتبس المتلقي في فهم رواياته لاشتمالها على تساؤلات غامضة، وفي أحيان أخرى فلسفية كما في روايته الماشاء.

---

[1]_سمير قسيمي: حب في خريف مائل، ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص76.

[2]_عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية _بحث في تقنيات السرد_، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، 1998، ص178.

[3]_سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر، ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص135.

الفصل الأول :

التجريب على مستوى المتن الحكائي.

1_ استحضار الخطاب السياسي.

2_ استدعاء التاريخ.

3_ القضايا الفلسفية.

يضع الباحث الشكلاني الروسي "توماشفسكي" مصطلحين بالعمل القصصي أو الروائي هما المتن الحكائي، ويحدد الأوائل في مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والثاني يتألف من الأحداث نفسها ويراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي، ومنه يتعلق التجريب على مستوى المتن الحكائي (أو الحكاية) بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع أو المتخيل، وهي المادة الأولية للحكاية في أي عمل درامي تتجسد أساسا في متواليات أو برامج سردية تنجزها شخصيات رئيسية أو ثانوية حقيقية أو خيالية، وبعبارة أخرى نركز في تحليلنا هذا على الجانب التيماتي لكونه يرتبط بالأحداث والشخصيات في الحكاية دون مراعاة لكيفية ورودها في النص الروائي.

يزخر الأدب العربي بمجموعة من الأجناس النثرية الكثيرة وبخاصة جنس الرواية وقد شهد عصرنا بروز العديد من النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع ظهرت الرواية كفن خصب يتمتع بالحرية والبعد عن قيود الزمان والمكان فعرفت الانطلاقة عن المسكوت عنه واحدة تلو الأخرى، فقد خاضت الرواية في غمار السياسة وكشفت عن الأغراض الخفية للمتحدثين باسم السلطة والشعب كما هو الحال مع موضوع الدين و الجنس، حيث تناول الأدباء تيمة الدين لإزاحة التضليل عن المقدس وتفكيك الخطاب الديني الأصولي، أما طابو الجنس فسعى «**لتحقيق الذات مقابل العجز الذي مارسه الغرب من خلال الاستعمار**»[1]، وهكذا أصبحت الرواية المحاصرة لا تخلو للتعرض للثالوث المحرم، فهي المتنفس الذي يمكن المبدعين من التعبير عن هواجسهم والتصريح بما يختلج بداخلهم ولا يمكنهم البوح به في مقامات أخرى.

1. استحضار الخطاب السياسي:

تناول الروائيون الجزائريون أسئلة السياسة وسردوا الفساد السياسي الاجتماعي لما تمنحه الرواية المعاصرة من فسحة لنقد المكرس وتجاوز المحظورة وقراءة الراهن المتغير من

1 – مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نفذيه في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق،2000.

منطلقات فكرية مختلفة وأدوات فنية عدة وهناك من اعتبر ان الرواية "التعبير الثقافي الأول" عن التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية[1] في الجزائر وفي العالم العربي بأسره، فغالبا ما تعوض الرواية في بنية وعي المجتمع وتستهوي الوقوف فكريا عند جدلية الصراع بين السلطة والقوى الثورية، وما يتتبع ذلك من عمليات قهر و قمع، وحينا آخر عمليات تخوين وتدجين.

ونذكر في هذا السياق، الصدام مع رؤية السلطة السياسية، رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج التي عادت إلى أول رؤساء الجزائر بعد الاستقلال احمد بن بلة (بابانا)، كانا مناضلا في صفوف جبهة التحرير الوطني أقنعه هواري بومدين (العقيد) بقبول مسؤولية الرئاسة وضمن له دعم الجيش ثم انقلب عليه في جوان 1965 ووضعه في السجن بحجة انحرافه عن مبادئ الثورة التحريرية و دامت مدة اعتقاله خمسة عشر سنة (15) وتبين من خلال طرح الكاتب أن الخلاف بين السياسي والعسكري، الذي نشب في الثورة وقتل على أثره "عبان رمضان" وآخرون لا يزال قائما وان الجيش استولى على السلطة في الجزائر منذ ستينات القرن المنصرم إلى يومنا هذا.

فلم يكن طابو السياسة حكرا على الكاتب الرجل، بان الكاتبات الجزائريات طرقته أيضا فها هي "أحلام مستغانمي" تخوض فيه وتفضح حكام الجزائر (بعد الاستقلال) لأنهم استأثروا بميزات البلاد لأنفسهم، وتفننوا هي قمع شعبها تقول على لسان الشاردة: «**ها هم هنا، كانوا هنا جميعهم كالعادة....أصحاب التعاسة وأصحاب الماضي المجهول ها هم هنا وزراء سابقون .... ومشاريع وزراء ..... سراق سابقون .... ومشاريع سراق** ...» [2].

حددت الساردة أوصاف الأطراف التي تراها سببا في تخلف الأوضاع، ومعاناة الجزائريين دون أن تغرق في التفاصيل مكتفية بنقاط الحذف التي تخفي الكثير من طياتها،

1 – ينظر: ملتقى الرواية الأول يناقش الخطاب السياسي في الأعمال الأدبية، 2016/05/01 –https://middle-east-online.com

2 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط2، لبنان، 2008،ص355.

يمكن القول بان القناع في الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة كان ضرورة حتمية لكسر الطابوهات السياسية لجأ إليها الكاتب لنتقد الواقع بلغة ملتوية تخفي أكثر مما تظهر من خلال السرد الذي يوفر حرية كبيرة لممارسة التنكر الذي يرد منه انتهاك قيم غير مقبولة ومن المعلوم أن توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة وأشكالها المتعددة ثقافية، اجتماعية أو سياسية كانت، وسوء ممارسة السلطة يطور دائما قيما سلبية تجد من يسعى لانتهاكها وهذا ما يجسده الفاعلون في النصوص الأدبية، للاحتيال على علمية الإقصاء والاستبعاد التي يمارسها الحاكم ضد المحكومين، يلجأ هؤلاء الكتاب إلى المواربة والإلماح لوضع معين يقع في المناطق المعتمة[1]. وبالتالي تحطيم القيود التي كبلتهم ربحا من الزمن تمثل السياسة محورا فكريا في رواية المشاء لسمير قسيمي حيث قام الكاتب برفع المسكوت عنه ودخل متعبا عن خباياه ومتسلهما إيديولوجيته من خلال الاستغلال على مفهوم الطائفية والقابلية للاستعمار، إلى بيان الأسباب الخفية الكامنة التي تسببت في دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر، من خلال الانقسام الذي ساد المجتمع الجزائري قيل الهجوم الفرنسي أو الحملة الفرنسية على الجزائر والحروب بين القبائل على السلطة والحكم وكذلك الفتن التي ظهرت أبان الحكم العثماني، واللافت أن الرواية أبانت الفهم الخاطئ للدين وكذلك تكفير الجزائريين لبعضهم البعض كان سببا مباشرا في دخول الفرنسي دون أي مقاومة، وبهذا تحول الدين من أداة لتحسين حياة الناس وعبادة الله عز وجل إلى عامل مباشر أو إلى عامل من معاملات القابلية للاستعمار، وهو يدخل ضمن مجموعة الصفات العقلية والنفسية التي تجعل المجتمع مفككا، وبالتالي غير قادر على مجابهة العدو القادم من خلف البعل، يقول:"بن شنعان" مخاطبا شيخة:«**تعلم أصلحك الله وبعثه فيك، أنني لم ابخل جهدا لنصرة طريقنا منذ أن لتمنى علمك الشريف و اعتدتني إلى جادة الصواب، فكنت لك السهم والحراب تصيب بهما من شئت من أعداء الطريق القويم، ولقد سخرت من مالي وقومي في سبيل علمتنا ما**

1 – ينظر: عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية– بحث في تأويل الظاهرة الأدبية ط1، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005،ص20.

سخرت ورياء، ولكن الأمر قد تجاوزني والكافر دي رافيغو لا يكف عن مطالبتي بما وعدناه إذا حمل العوفية وسلمني شيخها الربيعة، ولكن لم تصب عايننا فلا مفر من الوفاء وأنت اعلم بخسته وقسوته، ما دام هذا ما دفعنا لاستعماله رغم كفره إلا لا ضير من ضرب كافر بكافر»[1].وهنا يكون التأويل الخاطئ للدين بمثابة المعرفة التي تشرعن للسلطة أفعالها كما يقول فوكو، والسلطة عنا بطبيعة الحال هي الاستعمار.

تحولت فيلة العوفية بفعل "التكفير" أي بفعل النسق الثقافي عون التكفير يندرج ضمن العنف المعنوي الذي تشكل مع التعصب الطائفي الذي يتحكم في لا وعي بن شنعان وشيخه وطائفتهم كونها رأي التكفير يندرج ضمن العنف المعنوي الذي تشكل مع التعصب الطائفي الذي ينحكم في لا وعي بن شنعان وشيخه وطائفتهم، كونها (أي قبيلة العوفية) من مكونات الهوية القائمة على التنوع، انطلاقا من "إن مفهوم التنوع يقوم على تكامل وتفاعل العناصر وعدم تضادها، ولذلك يشكل التنوع الثقافي مثلا عامل إخصاب وإثراء للهوية القومية، أما التعدد فيقوم على اختلال العناصر التي هي محل تجادل وتصارع بعضها يقوم على أساس نفي البعض الأخر، وعامل التناقض هذا يجعل من التعدد عامل نقض وهدم وخصوصية سلبية تختلف متعصبين منقسمين إلى ولاءات عديدة وضعية على حساب الولاء الأكبر والمشترك، وهنا يفقد التفاعل معناه ويؤدي هذا التناقص أما استيعاب الغالب للمغلوب، وأما تنامر تعصبي أو مشروع الأمر الذي يغيب عامل وحدة الهوية الأساسية ويسبب في تهميشها"[2]، تحولت بفعل التكفير لان كان ذلك على حساب الوطن، وهنا يحدث فعل الخيانة فيتحول الفهم الخاطئ للدين من مسالة شخصية تهم الفرد الواحد إلى مسالة جماعية تهم الوطن والأمة جمعاء ويتعرض هذا الوطن وهذه الأمة إلى الطعن والخيانة طمعا في تحقيق غايات ذاتية تكفل فرض هذا الفهم أو ذلك للدين على البقية، ومن ثم يحدث شرح في

1 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء–هلابيل النسخة الأخيرة–، ط1، دار المدى، دمشق، 2016،ص160.

2 – أحمد بعلبكي وآخرون: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تح رياض زكي قاسم، سلسلة كتابات المستقبل، العربي، ع68،ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2013، ص37.

الهوية التي أساسها الاختلاف والتنوع أولا أي احترام الأخر أيا كان توجهه، خاصة إذا كان هذا الأخر لا يمارس، أية أفعال تضر بالذات، والواحدة ثانيا ذلك أنها مكون الذات، حيث: « **يقوم مبدأ الهوية على الوحدة التي لا تتجزأ، لان الهوية ذات، واللذات لا تتعدد**»[1].

قبيلة العوفية، من مكونات الهوية القائمة على التنوع، انطلاقا من: «**إن مفهوم التنوع يقوم على تكامل وتفاعل العناصر وعدم تضادها ولذلك بشكل التنوع الثقافي مثلا عامل إخصاب وإثراء للهوية القومية، أما التعدد فيقوم على اختلال العناصر التي هي محل تجادل وتصارع، بعضها يقوم على أساس تقي البعض الأخر.... وأما إلى تناحر تعصبي أو مشروع، الأمر الذي يغيب عامل وحدة للهوية الأساسية ويتسبب في تهميشها**»[2]. تحولت بفعل التكفير لان التكفير يرفض التنوع ويقوم على التضاد، إلى أخر معاد وجب القضاء عليه واستدعاؤه ولو كان ذلك على حساب الوطن، وهنا يحدث فعل الخيانة فيتحول الفهم الخاطئ للدين من مسالة جماعية فهم الوطن والأمة جمعاء.

ويتعرض هذا الوطن وهذه الأمة إلى الطعن والخيانة طمعا في تحقيق غايات ذاتية تكفل فرض هذا الفهم أو ذلك للذين على البقية، ومن ثم بحدث شرح في الهوية التي أساسها الاختلاف والتنوع أولا، أي احترام الأخر أيا كان توجهه، خاصة إذا كان هذا الأخر لا يمارس أية أفعال تضر بالذات والوحدة ثانيا، ذلك أنها مكون الذات: حيث: « **يقوم مبدأ الهوية على الوحدة التي لا تتجزأ، لان الهوية ذات والذات لا تتعدد**»[3].

وبالعودة إلى فكرة **جوني لابون** نجدها قد أعطت مفعولها خاصة وإنها قامت على التفريق والتفكيك، وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه الاستعمار، حيث يسعى إلى بث نار الفتنة والفرقة داخل أبناء الشعب الذي أراد السيطرة عليه ليسهل مهمته الاستعمارية، وتحدث

1 – المرجع نفسه: ص37.

2 – أحمد بلعبكي وآخرون: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تح رياض زكي قاسم، سلسلة كتابات المستقبل العربي، ع68، ط1، ع68، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2013،ص37

3 – المرجع نفسه: ص37.

الخيانة ويتنافس أبناء هذا البلد ويتقابلون فيها بينهم، تاركين الاستعمار يعبث بأراضيهم وأوطانهم وهوياتهم، ولعل هذا بحيلنا إلى ما حدث في العراق في وقتنا الحالي فقبل خروج القوات الأمريكية بأمر من الرئيس الأمريكي **باراك اوباما** قاموا بأشغال نار فتنة أودت بحياة ما يقارب المليون شخص، الذين كانوا تيقاتلون باسم الدين اسم الطائفية (السنة والشيعة وغيرهم) وهذا ما حدث في الجزائر قبل ذلك فقد كان الحكم العثماني قائما على الطبقية العرقية، يقول "**فرانز فانون**" في هذا الشأن: «**لقد أخذ الدين في نطاق أمة واحدة بجزئ الشعب ويثير الطوائف الدينية بعضه على بعض والاستعمار وأجهزته من وراء ذلك تغذيه تقويه**»[1]. وهذا ما يؤكد "**دي لاكروا**" وهو يرد على رسالة الكونت التي تضمنت أهداف العملة على الجزائر حيث يقول: «**بالطبع لم تكن تلك الريالة إلا حيلة فكر فيها الكونت ليسير عليه دخول مدينة الجزائر دون أي مقاومة شعبية تذكر، وكان يعلم ان العرب بعدهم البربر في أخر هذه الطبقية، لذلك فكر في الاستفادة من الأمر، وإيهام العرب والبربر أنهم ليسوا أعداء، فإذا امن جانبهم وتمكن من الأتراك، عاد إليهم ولم يكن قد وعدهم بشيء**»[2].

إذا كان الضامن للحكم العثماني في الاستمرار والسيطرة هي الطبقية والتفرقة، فالأمر نفسه بالنسبة للفرنسيين لكن هذه المرة وحسب تأويلنا لأحداث الرواية تم الأمر من خلال قلب المعادلة من البداية، ذلك عن طريق رفع قيمة البربر في مقابل الحط من قيمة العرب أو ربما الاستمرار على نفس المنوال من سبقهم ومن ثم إشعال نار الفتنة الدينية التي يكون تأثيرها أكثر فتكا للهوية من غيره من المقومات الأساسية لها وبالتالي ضمان امتيازات أكثر وسيطرة واستمرارية اكبر، خاصة وان الطائفة عربية إحساساتها الدينية أكثر عليه حيث الطائفة الامازيغية أو البربرية ذات الميول القومية على حد قول **جوني لابون**.

1 – فرانز فانون: معذبو الأرض، تر، سامي الدروبي، جمال الاتاسي، ط2، مدارات، القاهرة، 2015، ص133.

2 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء، ص41.

ولكي نبرز توجهنا ونظهر الحقيقة أن المسالة الأولى والأخيرة كانت دينية بالأساس نذكر أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء العداوة بين بن شنعان و طائفته، والربيعة شيخ، قبيلة العوفية، جاء في حديث "**دي لاكروا**" و "**شيخ العوفية**": يقول: « **ماذا بينك وبين بن شنعان؟ لا شيء غير اختلاف الدين والمذهب والنية. أسالك لأنه بلغني عن بعض المترجمين انه لا يكفي عن استدعاء الدوق عليك وقبيلتك، بل انه يدعي أن قبيلته كفيلة بان نمنع الاستيلاء على مدينة الجزائر، بسبب تهوينك للمتمردين وإيوائك لهم**»[1].

من خلال هذا الحوار تبين أن سبب الاختلاف ديني ومذهبي وفي النية أيضا، وتبدو أن هذه الأخيرة تعني طريقة الفهم أو طريقة تفسير هذا الدين أو هذا المذهب.

وجاء في رسالة: "**التلي بلكحل**" إلى "**سيباستيان دي لاكروا**" يقول: « **لم يكن رجاء بن شعان من تعذيب شيخ العوفيين وقتله بعد أن حرض دي رافيغو على إبادة القبيلة جمعاء، إلا ليستأثر بها هو وطائفته من الوافدين ... تلك البدعة التي يقولون ان خلقون بن مدا رضوان الله عليه من كتبها، والله يشهد أنه افتراء وكذب**»[2]. ففي هذا المقطع فيظهر أن سبب العداوة بين العوفيين وبن شنعان وطائفته: هو ان الأمانة التي تحفظ طقوس الوافدين وإعادتهم كانت نسخة منها لدى العوفيين، الأمر الذي يشكل تهديدا لهذه الطائفة التي حرفت الكثير من المقومات المتعلقة بهذا الدين انطلاقا من استحداث طقوس وعادات جديدة.

جاء في الحوار بين بن شنعان وشيخه: « **لقد سخرت من مالي وقومي في سبيل كلمتنا ما سخرت ولارياء، لكن الأمر تجاوزني والكافر دي رافيغو لا يكفي عن مطالبتي بما وعدناه به إذا حمل على العوفية وسلمني شيخها الربيعة .... ما لم نفي بالدين فإذا بلغتك رسالتي فابعث لي مع رسولي ما تبقى من دين هذا الكافر ما دمنا في حاجته**»[3]. يتبدى

1 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء، ص124.

2 – المصدر نفسه: ص162–163.

3 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء،ص160–161.

في هذا المقطع أن سبب الصراع هو تكفير بن شنعان لشيخ العوفية وطلبه من دي رافيعو إحضار رأس الربيعة رغم اعترافه بأنه كافر أيضا.

فاللافت من المقاطع الثلاثة هو التعصب والطائفية والخوف من كشف الحقيقة ومحاولة التفرد بها ومنعها عن الآخرين. حتى تكون ناجعة و ذات فعالية اكبر، وكلها تغرز النسق الأساسي وهو التكفير ونبذ الحرية الذي ستدعي الخوف والتعصب وبشكل الطائفية، ولعل احد أسباب التعصب هو إبقاء الشعب متعلقا بالأوهام[1]. فلكي يضمن بن شنعان وأصحابه استمرار منهجهم وجب عليهم زرع الأوهام بين مريدهم حتى يكون تعصبهم قويا ومن ثم تكفيرهم لغيرهم ثم فقتلهم.

لعل ما أثار انتباهنا هو الحرص الشديد على المحافظة على هذا الدين وعلى تأويل كل طائفة له ولأفكاره خاصة طائفة بن شنعان، بل هو ابعد من ذلك من خلال التعصب لهذا الدين أو هذا التأويل، وتفضيله على الوطن والأهل وكل المقومات الوطنية الأخرى، حيث يقول:"**الكونت دي بورمون**" مخاطبا "**دي لاكروا**": « **بعد قليل سيدخل رجل اسمه بن شنعان سيدعي أما الجند انه جاء رسولا ليعرف غرض الحملة أن هي لطرد الأتراك أما هي لاحتلال بلادهم ولكن أحب أن تعرف انه صديق قديم لفرنسا، وانه هو ارشي الجنود الأتراك ليتركوا مواقعهم... وبعد انتهائهما من تلك التفاصيل سأل بن شنعان الكونت وكأنه كان يذكره بوعده الذي قطعه:**

تعلم أن هذا مجرد مهر لعرسي؟

ضمك الكونت وقد فهم قصده، وقال ...

1 – ينظر: عبد الوهاب المؤدب: اوهام الإسلام السياسي، تر محمد بنيس والمؤلف، ط1، دار النهار، بيروت، 2002، ص10.

ابتسم احمد وقال كأنه يؤكد كلام الكونت: هذا عهدنا بفرنسا ولكنني أردت فقط أن تعلم سعادتكم ان الأمر أهم عندي من أي وطن مهما كان لذلك لم أتردد لحظة في خدمتكم مقابل ما وعدتموني به»[1].

يعكس هذا المقطع مدى التزام **بن شنعان** ممثلا لطائفته وتعاونه مع الاستعمار، من أجل القضاء على كل مناوئ لهذه الطائفة وبالضرورة لتأويلها الديني الذي غلب عليه التعصب كما سبقت الإشارة له سابقا وهذا يعني أن الطائفة تحولت إلى طائفية وهذه الطائفية مرتبطة بالعنف، وكان ضحية هذا العنف قبيلة العوفية المناوئة، أي التي تملك "الرأي المخالف" ولعل ما جعل بن شنعان يقدم على هذا الفعل كونه بات مفجوعا بفقدان غلبته وغلبة أفكاره وتأويلاته، وبالتالي وجب عليه قتل كل متسبب إليها من خلال الحرق، وهو ما كان لما استجابت السلطات الاستعمارية لطلب بن شنعان حتى تضمن امتيازات اعلي وسهولة اكبر في السيطرة ومن ثم تحقيق رغبة هذا الأخير مادام التعصب لطائفة أفضل من وطنه.وهذا ما بين مدى العدمية المهيمنة على عقل بن شنعان والتي جعلته متعطشا إلى الشر.

يقول الربيعة شيخ العرفية في مقطع أخر مخاطبا دي لاكروا: « **تعدني أن تخرج حمولة لي من مدينة الجزائر إلى مكان سأحدده لاحقا، لا تنظر فيها أبدا مهما حدث.. ائتمنك على ما هو اغلي من زوجاتي وأولادي**»[2]. يتمظهر في هذا المقطع مدى حرص الربيعة على الحفاظ على هذه الأمانة التي كما قلنا تمثل المادة الأساسية للدين بعيدا عن التحريفات والتأويلات والزيادات وبعيدا عن المتعصبات أيضا، حتى يستمر هذا الدين ويجد من يوصله إلى العامة من الناس ليفهموا حقيقته وحقيقة المتعصبين، الذين يحرقون على

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص43–45.

2 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء، ص134–139.

مناوئ لهم وكل رافض لتأويلهم وكل كاشف لحقيقة تزييفهم للدين وسب تسترهم على ذلك، فنحن هنا أما نظام شمولي أو أصوليه مغلقة وإيديولوجيا كلية[1].

2. استدعاء التاريخ:

ارتبطت الرواية العربية الحديثة بالقضايا الإنسانية ومشاكلها واهتماماتها، وارتبطت أكثر الواقع المعيش، وتطورت أساليبها الفنية، واتسع مجال التجريب فيها، فاستفادت من الموروث الحكائي القديم وانفتحت علن الحضارة الغربية وحتى عودتها إلى التراث أو التاريخ لم يكن الهدف منها الابتعاد عن الواقع المعيش بقدر ما كانت تسعى إلى إسقاط أحداث التاريخ على هذا الواقع وإعادة بناءه وفهمه.

والتاريخ باعتباره ومكونا من مكونات التراث أصبح رهانا تستند إليه الرواية المعاصرة، على الرغم من صعوبة توظيفه وتمثل أشكاله وصعوبة المهمة تكمن في أن النص الروائي الذي يشتند إلى التاريخ في متنه الحكائي، تكتنفه مرجعيتان متباينتان ويتنازعه طرفان يتعالقان لان كل منهما يعتبر عن واقع ويعيد تشكيله عن طريق اللغة، ويختلفان في طريقه بنائه وإعادة تشكيل هذا الواقع داخل النص: «**إن الرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية من قيام الدولة وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والأخر مقتضيات الفن الروائي من قبيل: نمط القص المفضي إلى الانفراج و التبئير على شخصية أو أكثر وإدراج العناصر من منظور واحد**»[2].

فالتاريخ يروي ما مضى بأسلوبه التسجيلي ويمثل "المادة الخام" أو "المتخيلة"[3]. المفتوحة على قراءات متعددة والتي يستند إليها الكاتب لبناء نصه الروائي يصف "**جورج**

1 – ينظر: نادر كاظم: طبائع الاستهلاك– قراءة في أمراض الحالة البحرينية–، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص227–228.

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

3 – ينظر: واسيني الأعرج مدارات الشرق بنيات التفكك والاحتراق، http://www.nizma.com/articles.php3id=436

لوكاتش" هذا النوع من الروايات بأنها: « **رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات**»[1].ويشير أيضا في موضوع أخر في كتابه الرواية التاريخية حيث يقول: « **أن ما يهم في الرواية التاريخية، ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعور للناس، الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي**»[2]، ومن خلال هذين التعريض نستشف أن اللجوء إلى الماضي هو شيء مميز لإثارة الحاضر من خلال الماضي، وهذا ما يؤكد أن الرواية والتاريخ في علاقة تماس من خلال العودة إلى الماضي، بغية إعادة إنتاجه مجددا، ربما لإحياء الذاكرة الجماعية أو الغثاء الضوء على العديد من القضايا التي بقيت مضمرة في الكتب والذاكرة والصراع الذي يعيشه الروائي انبثقت منه روايات غيرت مسار الروايات العربية عامة، والجزائرية خاصة . فالروائي لا يعكس بالضرورة حقيقة واقعية أو تاريخية مهما حاول نشدان ذلك بل أنه يعتبر في منجزة الإبداعي عن أرائه الشخصية التي تعكس أولا وأخيرا ايدويولوجيته وبالعودة إلى التاريخ في الرواية العربية ليست ظاهرة جديدة، بل أنها ارتبطت به ارتباطا وثيقا منذ نشأتها، وظلت وفية له « **حتى مطلع القرن العشرين الذي شهد تحولات جذرية تغيرت معها مفاهيم سابقة كانت سائدة لانحسار دور الفرد في صنع التاريخ، وتخلخل القيم الأخلاقية والاجتماعية وتعقد الحياة وقد وجدت هذه المتغيرات صدى لها في الرواية الغربية التي تغيرت نظرتها إلى التاريخ، فاحتقرته، وأنكرته، وألغت الشخصية واستبدلت بها الرقم، وحطمت خط السيرورة التاريخية**»[3].

والحال نفسه مع الرواية العربية في طور نشأتها إذا كتب "**جورجي زيدان**" **(1861-1914)** و "**سليم البستاني**" **(1848-1884)** و غيرهما الرواية التاريخية، التي كان

1 – جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر، صالح جواد كاظم، د ط، دار الطبيعة، بيروت، 1978، ص89.

2 – المرجع نفسه، ص46.

3 – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دط، 2002، ص105.

الهدف منها التعريف ببطولات السلف ومآثرهم للاقتداء بهم وتغذية النزعة القومية العربية، علن غرار ما كانت تهدف إليه نظيرتها الأوروبية التي: «**ظهرت في الحقبة الرومانسية الممتدة على نهايات القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لأجل البحث عن البطل القومي الذي توسل من خلاله كتاب هذا النوع من الرواية إلى تمجيد النزعة القومية وبث روح جديدة في شعوبها لأجل المساهمة في بناء الهويات القومية الجديدة التي بدأت في الظهور مع التحولات السياسية الكبرى التى شهدتها أوروبا**»[1].

واختلف حضور التاريخ في الرواية العربية منذ بدايات في القرن التاسع عشر إلى مطلع الألفية الثالثة فالرواية التقليدية مع "**جورجي زيدان**" مثلا كانت تتخذ: « **التاريخ مادة السرد، مع إكمال الخيال في تقديم المادة التاريخية، بهدف خلق المتعة والتشويق وشد القارئ إلى متابعة الرواية**»[2]، وانحصر هدفها بين التعليم والتسلية والترفيه ذلك لان مقصد "**جورجي زيدان**" معلق بالتاريخ لا بالرواية وتغيرت النظرة إلى التاريخ بعد ذلك مع "**نجيب محفوظ**" إذ تحررت الرواية من الوثيقة التاريخية وأخذت بعدا حضاريا إنسانيا حيث يقول: « **يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته**»[3]. حيث اتخذت الرواية أشكالا وصورا مختلفة في تعاملها مع التاريخ باعتباره مكونا من التراث « **حيث أصبح رهانا تستند إليه الرواية رغم صعوبة وظيفة وتمثل أشكاله وصعوبة المهمة تكمن في أن النص الروائي الذي تستند إليه التاريخ في متنه الحكائي تكتنفه مرجعيتان ويتنازعه طرفان، يتعلقان أحيانا ويفترقان أحيانا كثيرة يتعالقان لان كلا منهما يعتبر عن واقع يعيد تشكيله بلغة الخاصة، ويختلفان في طريقة بناء وإعادة تشكيل هذا الواقع داخل النص**»[4].

---

1 – ميلاد فايزة: سيرة الامير عبد القادر الجزائري، في كتاب الأمير مسالك الأبواب الجديد لواسني الأعرج http://www.jozoor.net/main /modules.php?name=news& fille=article&sid=786

2 – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص105.

3 – عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية: مجلة فصول، المجلد 16، العدد03، شتاء 1997، ص65.

4 – منصور قسومة، الرواية العربية، الإشكال والتشكيل، ص55.

ولعل الاستلهام من التراث في الرواية العربية المعاصرة، وبخاصة من التاريخ هي محطة أخرى من محطات التجريب الروائي أدت إليها ظروف وأسباب مختلفة فكرية وثقافية اجتماعية وسياسية وفنية كثيرة، وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام باعتبارها تستجيب لأسئلة الكتابة التي تبحث أساسا في الهوية، تحاول فهم الواقع وبناء المستقبل المأمول انطلاقا من عمل فني نبكي على التاريخ، فالسجل التاريخي يطلعنا على مجموع الوقائع التي جرت في الماضي البعيد أو القريب ويكون بمثابة مادة للكتاب الذين يعيدون قراءتها ويستمدون منها أحداثا وشخصيات وتفاصيل في صورة حيوية تجذب مختلف الفئات في المجتمع فإذا المؤرخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولا تشريعها وفهمها، فان الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فني عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه[1]. فالرواية التاريخية عمل سردي فني لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية كإطار للبحث في منظومة من القيم الأخلاقية والحضارية، وحياة الأفراد وعلاقتهم في من يسير شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع فكالما هذا التاريخ هو سيرة الشعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وانجازاتهم ومن الكتاب العرب المعاصرين الذين وظفوا التاريخ بقديمه وحديثه نجد: "**ادوارد الخراط، جمال الغيطاني، عبد الرحمن منيف، بن سالم حميش، أحلام مستغانمي، واسيني الاعرج** و غيرهم المبدعين تشتدوا على النقاط التالية:

- مراجعة التاريخ الرسمي الجاهز والاهتمام بالمهمشينو المغيبين.
- عدم الاكتفاء بالمكتوب الرسمي أو الهامشي، بل الأخذ بالشفوي والمرويات الجزئية أو الكاملة التي تهم أو تضئ أو ننقص النص المكتوب.
- اعتناء التاريخ للأزمنة الثلاثة: الماضي الحاضر والمستقبل[2].فأبرز الموضوعات التي هيمنت على الخطاب الروائي العربي المعاصر، موضوع التاريخ ومن خلال رصد مسار هذه العلاقة بيم الرواية والتاريخ، يمكن أن تقول

1 – ينظر: قاسم عبده قاسم: اعادة قراءة التاريخ كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، ط1الكويت 2009، ص76.

2 – ينظر: نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص142.

إن رواية "الماشاء" من الروايات التي ناوشت التاريخ، واشتقت منه تاريخ الجزائر من 1830 إلى 1849، منذ أن وضعت فرنسا أقدامها على ارض الجزائر، مع ذكر بعض الشخصيات التاريخية مثل: **الداي حسين، أحمد باي، والمترجم الفرنسي دي لاكروا.**

يتجلى توظيف التاريخ في رواية الماشاء في أول حقبة زمنية معينة، افتح بها بداية الرواية وهي الفترة بين (1808م1830م) وتمثل هذه الفترة الوقت الذي كان يمهد فيه الضابط "بوتان" لاحتلال الجزائر من خلال المقطع: « **شارك في مواقع مهمة أشهرها حصار التويلري الذي مهد لنابليون الاستلاء على الحكم، وكان المترجم الرسمي في بعثة الضابط بوتان الشهيرة عام 1808م دخل الجزائر عام 1830 رفقة الكونت دي بورمون، وله بحوث هامة حول حياة البدو والتوارق**»[1]، إن الهدف وراء إدراج هذه الفترة الزمنية من التاريخ في الرواية ليس الهدف منها التذكير بأحداث الماضي، ولكن المقاربة بما حدث في الماضي وما يحدث في الحاضر وكأن التاريخ يعيد نفسه، نظرا للواقع المزري الذي يمر به المجتمع العربي، وانه مستهدف من الغرب الذي يحيك مؤامرات للقضاء على العرب بلدا تلوى الأخر.

حيث حاول قسيمي أن يسرد لنا في زمن كانت فرنسا تخطط لاختلال الجزائر والاستيلاء على صحرائها وسواحلها حيث يقول: « **لم أحتج إلى أي ذكاء لأدرك أنها نفس السفينة التي استعملها بوتان في مهمة التجسس التي قادته إلى سواحل الجزائر تمهيدا لاحتلالها رغم انعدام أي سجل يؤكد ذلك**»[2].

بعدها يتنقل الروائي إلى مؤشر زمني هو **1830م**، هو سقوط مدينة الجزائر واحتلالها من قبل فرنسا، حيث تمثل هذه الفترة بداية معاناة الشعب الجزائري ونقطة سوداء في تاريخه حيث يقول: « **لم تكن تلك الرسالة إلا حيلة فكر فيها الكونت ليسير عليه دخول مدينة**

1 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء، ص17.

2 – سمير قسيمي: كتاب الماشاء، ص20.

الجزائر دون أي مقاومة شعبية تذكر»[1]. فمن خلال هذه الفترات الزمنية التي تتناولها قسيمي حاول معالجة القضايا الراهنة، ولكن بمنظور تاريخي من أجل الكشف «**فالرواية في استعانتها بالمادة التاريخية تريد بناء الحاضر، وبعث الماضي لأحيائه بأسلوب جديد وتقنيات مبتكرة يعمل من الإثارة والجمال ما يسمح تلقي الزمن بأسلوب فني»**[2].

تناول الكاتب أيضا حدثا تاريخيا مهما، وهو سقوط مدينة الجزائر وتسليمها لفرنسا حيث يقول: « **وقد ضم هذا الوفد كاتب الذي حسين الذي أمره أن يتفاوض باسمه حتى يحصل على أفضل ما يستطيع، إلا أن الكاتب وعلى عكس مرافقيه من المور: احمد بوضربة وحسن بن حمدان بن عثمان خوجة كان يتحدث باسم الخزناجي زاعما أن الذي حسين لم يعد يمثل إلا نفسه، وتمادى في وصف ضعف الذي حتى وعد الكونت، في لحظة حماسة، ونفاق أنه سيحضر له رأسه»**[3]. محاولا بذلك إعادة كتابة التاريخ المهزوم باستحضاره، لهذا الحدث أي سقوط المدينة فهو يعيد تشكيل رؤية تاريخية متفتحة، للحدث التاريخي، تمتزج فيها الأبعاد الحضارية الراسمة لمعنى الإنسان ونقل همومه وتأملاته بالإضافة إلى الحادثة المأساوية الشهيرة المتمثلة في: « **مذيحة" "جامع كتشاوة" يوم 17 ديسمبر 1831، حيث عمد "الدوق دي رافيغو" إلى تحويل المسجد إلى كنيسة وبعد الموفق المعارض للسكان ورفضهم لفعل الدوق المئين أعطيت الأوامر للجيش باختلاله بالقوة ومحاصرته، حيث كان حوالي 400 مصلي قد اعتصموا به، فواجهتهم القوات الفرنسية بعنف، وأمر الدوق بإطلاق النار على المصلين حيث وقعت هناك مجزرة في حق الشعب الجزائري»**[4].

وظف "**سمير قسيمي**" هذه الحادثة كحدث تاريخي قدمته شخصيات روائية وأخرى تاريخية حيث يقول: «.... **كنا قد التقينا أياما بعد مذبحة "جامع كتشاوة" الشهيرة، جاء**

1 – المصدر نفسه، ص41.

2 – زعرب صليحة عودة، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي، 2006، ص64.

3 – سمير قسيمي، الماشاء، ص46.

4 – ويكيبيديا الموسعة الحرة، http//oh–m.wikipidia.org.13/4/2017

يومها برفقة وفد من بعض القبائل ليقابلوا حمدان خوجة حتى يكون رسولهم إلى الدوق دي رافبغو ...» [1]. حيث يهدف "قسيمي" من خلال ما قلناه إلى إسقاط هذه الحادثة على ما يحدث من انتهاكات في مساجدنا أهمها ما يحدث في مسجد القدس" الشريف من طرف الاحتلال الإسرائيلي، بالإضافة إلى الهجمات الإرهابية الأخيرة التي نقدت في مساجدنا والهدف من ورائها هو ضرب الأمة الإسلامية في عقيدتها وهز كيانها باعتبار أن المسجد هو مكان مقدس لدى المسلمين، فهو يمثل هويتهم الإسلامية ومرجعيتهم الدينية التي هي مستهدفة من الغرب، حيث يقومون ببذل جهود جمة لتهويد المساجد وتنصيرها والقضاء على العقيدة والدين الحنيف الذي جبلنا عليه من خلال إنشاء منظمات وجماعات تقتل وتنهك أعراض الناس باسم المسلمين والإسلام لكن الإسلام يرى منهم براءة الذئب من دم يوسف.

كذلك يدرج "قسيمي" حادثة أليمة هي "**مذبحة العوفية**"حيث: « كانت قبيلة العوفية تشكل خطرا على الاحتلال الفرنسي للجزائر لأنها تشكل همزة وصل بين المقاومين في مدينة القصبة والمقاومين الآخرين في سهل متيجة، ومنطقة القبائل، وكانت هذه المذبحة يوم 06أفريل 1832م، والتي أقدم على تنفيذها العقيد "ماكسيمليان جوزيف" وكانت حصيلة هذه المجزرة حوالي مئة جزائري من هذه القبيلة، ولم ينجو من هذه المذبحة سوى أربعة أشخاص، أما زعيم هذه القبيلة فقد اعدم فيما بعد محاكمته من طرف الجيش الفرنسي»[2]. فربما يهدف الكاتب من خلال إدخال أحداث تاريخية في متنه الروائي في محاله إعادة الماضي في قالب الحاضر وجذب القارئ الذي عرف اليوم عن الاطلاع عن تاريخه، وهذا ما يهدف إليه "سمير قسيمي" في روايته "كتاب الماشاء" حيث ورد أيضا في روايته المقاومة الشعبية في الشرق الجزائري بقيادة "أحمد باي" حيث يقول: « في طريقنا إلى هناك، كانت الأخبار تتوالى من قسنطينة عن معارك **أحمد باي** مع الفرنسين من جهة، ومع **إبراهيم باي** الملتجئ في جبال عنابة من أخرى وكذلك عن وعود يكون قد تلقاها أحمد من السلطات التركي

1 – سمير قسيمي، الماشاء، ص119.

2 – ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، http//oh.m.wikimpidia.org.13/4/2017

محمود .... أما الأخبار القادمة من مدينة الجزائر كانت تتكلم عن سقوط وشيك لقسنطينة وتؤكد أن **احمد باي** بدأ يفاوض الجنرالات لتسليم المدينة وأخبار أخرى تتحدث عن استعدادات الجيش الفرنسي المرابط بعنابة للزحف على قسنطينة، لعزل **أحمد باي** واقعين رجل خلفا يوسف خلفا له»[1].

فمن خلال قراءتنا للرواية نلاحظ إن الروائي احتفظ تتابع الأزمنة التاريخية، حيث لم يقدم أو يأخر أي زمن على الأخر حيث تناول سقوط منطقة القبائل، وسقوط عنابة ثم تلاها سقوط مدينة قسنطينة حيث يقول: **« كان أحمد باي قد طمأنني أنه سيعود و يرافقني بنفسه إليه بعد أشهر ولكنه بعد سقوط قسنطينة كف عن زيارة المنعة خوفا أن يكتشف أعداءه من الفرنسين والعرب ومكان أهله فيهددونه بهم»**[2]. وعلى هذا الأساس تبلورت الرواية ببعدها التاريخي، كونها عمل سردي قائم على توزيع الأزمنة، "فسمير قسيمي" هنا نبش في الماضي التاريخي بداية من مخطط فرنسا لدخول الجزائر ألن سقوط مدينة الجزائر واحتلالها مرورا إلى المقاومة في منطقة القبائل ثم عنابة ثم قسنطينة بقيادة "**أحمد باي**" محاولا نقل دلالات ايجابية ونقل الحياة الاجتماعية والتاريخية والدينية للمجتمع الجزائري في تلك الفترات الزمنية المذكورة، وتبعا لذلك نقول أن رواية "**كتاب الماشاء**" تعتمد على التاريخ كمرجع لها باعتبارها تعالج جملة من الأحداث التي وقعت في فترة زمنية محددة وبالرغم من بسط التاريخ لسلطته على لغة الرواية وأحداثها، إلا أننا لا نشعر بتلك الفجوة بين ما هو تاريخي وما هو فني، ولا نشعر بالحدود الفاصلة بينهما بل أنهما يتعالقان وينصهران معا، ليكونا نصا سرديا يقول التاريخ بطريقة فنية لا تاريخية.

3. توظيف الأسطورة:

نعد الأسطورة من مورثات الحكائية التي شيدت بها الرواية المعاصرة معمارها الجديد، كونها مرجعا مهما من المرجعيات الثقافية للنصوص الأدبية، التي مكنت الرواية من تحقيق

1 – سمير قسيمي، الماشاء، ص141–142.

2 – المصدر نفسه، ص149.

تقدم على المستويين المعرفي والفني ويؤكد الباحثون أن الأسطورة هي المصدر الأول والأقدم لجميع المعارف والخبرات الانسانية، فهي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في المرحلة البدائية القديمة، وتعرف "**نبيلة إبراهيم**" الأسطورة كالأتي: «**إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد**»[1]. فهي « **تروى تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخالي وهو زمن البدايات**»[2]. ومنه يتسنى لنا القول بأن الأسطورة عبارة عن إجابة لتلك الأسئلة التي طرحها الإنسان البدائي أثناء وقوفه عاجزا متأملا أمام ظواهر الكون وأسرار العالم وألغاز الوجود: وغدت الأسطورة مفهوم يسري في العديد من مجالات الفكر المعاصر، والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأديان، وهي من الأنماط التعبيرية التي يلجأ إليها المبدعون ويتستر بها كتاب الروايات والأشعار، كونها حيلة فنية يوظفونها في أعمالهم، ليفضحوا فيها أوضاع مجتمعاتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ... ولذا لا يمكن إدراك وفهم مرماها الدلالي إلا إذا ربطناها بواقع الإنسان العربي الذي يعيش في العصر الحاضر، ومن الروائيين الجزائريين المعاصريين الذين واصفوا الأسطورة نجد "**سمير قسيمي**" فقد استعمل من خلالها تقنيات حداثية لم تؤلفها الرواية الجزائرية من قبل حيث تجلت صنعته في جعل نصه فضاء واسعا تدور فيه أحداث تاريخية وأسطورية واجتماعية.

رواية كتاب الماشاء من الروايات التي وظف فيها الأسطورة عن طريق مزجه بين شخصيات حقيقية مستمدة من الواقع المعيش وشخصيات أسطورية استوحاها من خياله فافرد لنا نصا يتماهى فيه الواقع بالمتخيل، فاستحضر الشكل الأسطوري ليفسر المشاكل الاجتماعية والواقع السياسي الجزائري تفسيرا جماليا، ولم يكتف "قسيميللمحظور الديني وخلف تواشبح بين الوقائع المستحضرة من المجتمع والمنسوجة من الخيال لان الشكل

1 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، دط، القاهرة، مصر، (دت)، ص10.

2 – مرسيا إلياذ: مظاهر الأسطورة، ترى نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991،ص10.

الأسطوري لا يقصد به: « **ذلك النوع من القصص التي تستلم الأسطورة صياغة الأسطورة صياغة حديثة بأسلوب عصري ...ولكن هو الذي يقدم عملا فنيا ذا بناء أسطوري متكامل يبدو واقعيا بينما هو يغوص غوصا في عالم الأسطورة، أي أن الكاتب –هنا– يخلف عالما أسطوريا فريدا يكتسب شرعيته من نسبته إليه وحده**» [1].

معمار رواية كتاب "الماشاء" يكشف لقارئه أن "قسيمي" 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 للوافدين عباد أحد شخصياته الأسطورية، وهي طقوس إحيائية يمارسها أتباع الوافدين عباد من أجل إحياء روحه التي يعتقدون أنها حية، وتعني بالإحيائية هنا بالحلول والانبعاث من جديد وإعادة تشكيل الروح بعد فناء الجسد: « **فأطلق على هذه الظاهرة بأسطورة الحلول التي شكلت الخلفية الفلسفية للكثير من الديانات والمعتقدات الشرقية كالبوذية والمسيحية، ورقصات بعض المتصرفة المسلمين وغيرهم، فظهرت هذه الأسطورة كجواب مطمئن على تساؤلات حيرت العقل البشري حين بعث في مصر الروح بعد فناء الجسد**»[2].وهذا بالضبط ما تناوله "**قسيمي**" في رواية "**الماشاء**" حيث عالج فكرة الانبعاث روح الصاحب الوافد بن عباد الذي يعد آخر أغلفة "**هلابيل**" المتعددة من ادم عليه السلام، وهلابيل هنا في الرواية أحد أبناء أبي البشرية أدم عليه السلام، لم يذكر التاريخ شيئا عنه ولا عن ذريته، وهو ابن الخطيئة، وقسيمي ينسبنا إليه ويظهر ذلك في قوله:

هلابيل .... هلابيل أبونا أنت من قبل

1 – شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة 1960–2000، ص68.

2 – عبد الحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات ألسائحي، الجزائر، ط1، 2012، ص97.

فلا قابيل أو هابيل أعطى قبلك العقل[1].

فيمكن لنا إعتبار الصاحب هنا –هابيل– الذي لم يمت ولا تزال روحه تبعث في الأجساد الظاهرة، فكان الوافدين عباد الولي الصالح يحمل روح صاحبه: الذي بدوره تبعث روحه في كل من يعتبره نبيا مقدسا أمثال إتباع "**الشيخ النوي**" الذي كون لنفسه جماعة يقومون ببعض الطقوس الغربية، المتمثلة في أدائهم لتلك الصلوات التي تختلف عن صلوات المسلمين وقراءتهم لبعض التعاويذ بلغة لاهي بالعربية ولا بالحسينية (الصحراوية)، والغرض من هذه الطقوس أحياء روح الوافد بن عباده حيث "قسيمي" استلهم من هذه الأسطورة وبني روايات على مضمارها من خلال 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 إلتقوا يتعانقون ويقبلون جباه بعضهم وما أن ينتهوا يتسرون بكلام لا هو بالعربية و لا حتى الحسينية لهجتنا، فإذا بأكبرهم يختار أقلهم سنا ومهابة ويجعلونه وسط حلقة يشكلونها حوله فيجلس وهو حوله واقفون، ويبدأ بالإنشاد:**

قدست يا هذا الذي في خاطري أفلا تعود إلى فقير كافر

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

.... كانوا خمسون رجلا كان كل واحد ينشد بيتين منها حتى إذا تمركزوا وسط الحلقة أعادوا الإنشاد لكن القصيدة بصوت واحد و حنجرة واحدة»[2]. نلتمس في هذه الأبيات الشعرية روح الاشتياق والحنين لشخص كطال غيابه وهو الوافد بن عباد الذي ينتظرونه بفارغ الصبر ويظهر ذلك بالتحديد أثناء قولهم:

فالناس قد حنوا إليك وقبلهم حنت خلائق لا يعدها ناظري

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص187.

2 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص179–180.

وبعد هذا 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**»[1].

ففي هذه الفترة تبتعد الطائفة عن دينها الإسلامي وتعوض في تلك الطقوس الأسطورية، التي توحي بالكفر أما في الأيام العشر الأخيرة فيعودون فيها إلى دينهم الإسلامي يؤدون صلواتهم الخمس 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 الجماعة على حد سواء ولذا يمكننا القول بأن الأسطورة الدينية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمعتقدات والطقوس التي تنظم موقف الإنسان وسلوكه وهذا الانطباع يتولد بكثافة في رواية "قسيمي" من خلال عرضه لأنواع من الأساطير التي وظفها في عمله الفني فنجد:

1) أسطورة الخطيئة:

ترى جميع الأديان والكتب السماوية أن أول جريمة ارتكبت على وجه الأرض هي التي حدثت بين ادم وحواء من جهة وإبليس من جهة أخرى في الجنة عندما وسوس لهما، فورد ذلك في سورة طه بقوله تعالى: "**فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى (120) فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى (121) ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى (122) قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى (123)**" [2]**.**، تبين لنا هذه الآيات الكريمة سبب خروج ادم وحواء من الجنة، وما حل بهما من تغيرات طرأت عليهما بعد اقترابهما من تلك الشجرة فجميع الأديان تعلم بهذه القصة

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص182.

2 – سورة طه الآيات (120–123).

إلا أن روايتها تختلف عن سبب خروجهما، وعن تلك الثمرة التي تؤولها جميع الأساطير بأنها تفاحة.

أما قسيمي فوجدناه قد كشف لنا عن جريمة ثانية إرتكبها أدم وحواء بعد تلك المعصية الأولى التي يسببها أيضا طردا من نعيم الجنة فأشار إليهما من خلال شخصية المترجم الفرنسي "**سبيباستيان دي لاكروا**" الذي كانت بحوزته الأمانة التي تركها له الربيعة، وهي عبارة عن لوح مكتوب بالتمودية قام بترجمة ما كتب عليه إلى العربية، فاصطدم بتلك الحقيقة التي لم يذكرها التاريخ ولا يعلم بها الناس، فوردنا تلك الحقيقة في النص الذي ترجمه "**دي لاكروا**" وقال عنه بأنه نص بابلي قديم جاء فيه: **« وقفا ينظران إلى جسديهما، وفي يمين كل واحد تفاحة قضما بعضهما كانت هذه او مرة يكشفان فيها جسديهما ... شعرا بشيء يملأ الفراغ الذي كان بينهما التصقا سقطت التفاحتان وتدحرجتا إلى حيث كان جاثما على ركبتيه يراقبهما بشغف وعلى شفتيه ابتسامة منتصرة وعلى شفتيهما كانت الرغبة تحرق أول الحقول... حين نزل أبواه إعمالا لأمر السماء كرهه أبوه لأنه يذكر بيوم النفي من السماء ونكرته أمه لأنه ثمرة شهوة خلقها العصيان»**[1].

من خلال هذه المقاطع ندرك بأن الجريمة الثانية التي ارتكبها أدم وحواء هي جريمة الزنا، التي انتهت بميلاد ذلك الطفل الذي همشناه و قتلاه بالنسيان، كونه تسببا في خروجهما من الجنة بعد أكلهما من تلك الشجرة وليثبت "قسيمي" حقيقة تلك الجريمة، قام بتوظيف الشخصية الحقيقية والتاريخية وسماها هلابيل فهذا الأخير تسببا في نفي والديه من الجنة.

2) أسطورة الفردوس المفقودة:

تجلى ذلك أثناء ذكره للجريمة الثانية تسببت في طرد ادم وحواء من الجنة ولذا كان خروجهما منها عقابا أصدره الله عليهما، كونهما تمردا وخالفا أوامر الله فصار الحرمان قدر

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص198.

مأساويا عليهما، بقيا مشتاقان للفردوس، فورث ذلك الحنين والشوق للفردوس على أبنائهما حيلا بعد جبل، إبتداءا 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 أرتكبه هو خروجه من رحم أمه حواء الذي يعد الفردوس الذي فقده وحن إليه.

فأسقط "قسيمي" تلك الظروف القاسية التي عاشتها شخصية هلابيل على شخصيته الحقيقية "قدور" الذي يوم ميلاده كان خطأ وبدون رغبة منه، وذلك بقوله: **« أما أنا فلم أختر أي شيء، لم أمكث في بطن أمي أكثر من ثمانية أشهر»**[1]. فقدور مثل هلابيل، حيث كلاهما طرد من الفردوس دون رغبة منهما فقسيمي وظف أسطورة الفردوس فقام المفقود ليسترجع لنا خطيئته ادم وحواء التي بسببها طرد من الفردوس فقام من خلال تلك الخطيئة بصنع شخصيات أسطورية وأخرى واقعية ثم ألحقها بتلك اللعنة فظلت تبحث عن الفردوس الضائع.

3) أسطورة الموت والبعث:

وظف "قسيمي" أسطورة الموت والبعث التي وجدتها تردت كثيرا في المنجزات الروائية، لأنها أسطورة عظيمة تكررت في حضارات عديدة وفي عصور تاريخية مختلفة، كونها اتخذت النماذج الأصلية رموزا وكبرت من خلالها عن حقائق الإنسان المطلقة، تجلت أسطورة الموت والبعث في رواية كتاب الماشاء من خلال تلك القصيدة المعنوية بالمبعثية، التي كتبها البطل الأسطوري "**خلقون بن مدا**" التي استهل بها "قسيمي" روايته. فإثناء دراستنا لها عمقها الكبير الذي حمل دلالات كبيرة، حيث تظهر وكأنها أسطورة موت المسيح وإعادة انبعاثه لدى المسحيين، ومرة تبدو أسطورة المهدي المنتظر الذي ينتظرونه المسيحيون.

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص66.

➢ أسطورة عودة المسيح:

يبرز البعد الديني في رواية "كتاب الماشاء" من خلال قصيدته 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 مجيئة بفارغ الصبر، وهو الوافدين بن عباد الذي حمل روح صاحبة –هلابيل– ثم أخبرنا "قسيمي" عن تلك الطقوس التي يمارسها أتباعه بما ينشدونها من تعاوين غريبة ترسى في الجسد رعشة وكان الغرض من خلال هذه الطقوس إعادة وبعث روح الوافد بن عباد في جسد واحد منهم حيث يقوم احدهم بانشاد بيتين بقول:

فك الأسري يا الله فك الأسري يا رب

وأعطي روحه حسدا كما أعطيتها الوافد

ثم يقرأ سواه مفردا كذلك: أنت (...) ويسرون لبعضهم باسم كأنهم يخشون الاجهارية:

أنت (....) يا الله أنت الادري بالسر

فك الأسر يا رباه فينا كالوافد[1].

و في الأخير يجتمع إتباع –الوافد بن عباد– ويقفون كالعسر في استعداد تام رافعين أيديهم إلى السماء مطأطئين رؤوسهم ويقرؤون قصيدة –**المبعثية**– وذلك بقولهم: **« آت من الأرض كأشجار الصنوبر .... بعشق الأرض وتعشقه السماء .... يخدش الرحم الذي زرعوه فيه كي يكون ..... ينتظر اللحظة كي يأتي .... كي يخرج من جسد الأنثى ويحول من حولته قرونا ، امرأة لا يحرثها القادم من خلق السر ... لكن اللحظة لم تأت...**

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص187–188.

وامتدت قرنا ... قال القادم من خلق السر .... "إن الوافد لن يأت ... قالت أم الوافد... "بل يأتي" ... صرخ الوافد من جدران الرجم: سأقيل اللحظة من قاموس الوقت»[1].

وبعد قراءتنا المتكررة لهذه القصيدة التي كتبها "قسيمي" في روايته انتابنا شعور بان الوافدين عباد قصد به – **سيدنا عيسى عليه السلام**– أما تلك المرأة التي زرع في رحمها هي –**سيدتنا مريم العذراء**– فنجد أن شخصية المسيح أثارت 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 إبن الله والبعض رأى بأنه الله ذاته»**[2]. وهذا مالمسناه بالتحديد في تلك الطائفة التي اعتبر الوافد بن عباد يحمل روح الابن هلابيل الذي بدوره يمكن اعتباره اله وذلك من خلال تلك الأبيات الشعرية التي ينشدها أتباعه فكأن هلابيل" سيدنا عيسى عليه السلام الذي بدوره يملك طائفة تؤمن به وننتظر عودته وذلك بقول أتباع الوافد (آت من الأرض كأشجار الصنوبر) فالأرض وهي رمز للأمر

➢ أسطورة عودة المهدي المنتظر:

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

فالمهدي المنتظر هو الأمام المغيب الحسين عليه السلام حفيد – الرسول صلى الله عليه وسلم– الذي المسلمون الشيعة، فكانت قصة مقتله أسطورة من أساطير الموت والبعث، ولذا قمنا بربط شخصية الوافدين عباد بشخصية المهدي المنتظر الذي سيبشر بالعودة من

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص188.

2 – عبد الحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في شعر نزار قباني، ص112.

جديد لملأ الأرض عدلا وأمنا بعد أن ملأت ظلما وجورا ولد يرى المسلمون بأن ظهور المهدي المنتظر سيد شن 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 طرق الزوال والموت إلا أنه بتفاعل "قسيمي" ويرى بأن هناك أدمعة متعلمة ومثقفة ستقوم بإعادة الحياة وبعث الحيوية في هذا الواقع بفضل ذلك النور أي أضاء وجودهم نجد "**قسيمي**" قد استضئ من التراث الديني أسطورة (قابيل – هابيل) وتصرف فيها ليعطي لنا بعدا وجوديا جديدا، ويصور لنا الواقع الذي يخدم روايته التي بناها على منطق روائي مختلف وخاص به، ولذا قام بتحوير النص الديني حيث صنع لنا شخصية هلابيل ليجيب لنا عن ذلك السؤال الذي في غالب الأحيان تتذكره، ويتساءل عن مصير الأنثى الفائض من جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل، فوجدنا "**قسيمي**" قد صنع لنا فكرة ليجيب لنا عن مصيرها فكتب رواية الماشاء حيث تجاوز كل ما هو واقعي ومحدد ثم أعاد صياغته بطريقة أسطورية تمازج فيها الخيال بالواقعي أي، اعتماده على تقنية الحضور والغياب، أما بالنسبة بشخصيات روايته تجده قام بأسطرتها وجعلها غريبة على الناس العاديين فاستحضرنا من خلالها أبطال الأساطير العالمية المعروفة التي تعكس لنا مدى تأثر قسيمي بها.

الفصل الثاني :

التجريب على مستوى المبنى الحكائي.

1_ العتبات النصية.

2_ تناثر السرد.

3_ المراوحة بين الماضي والحاضر.

4_ تعدد الرواة.

5_ توظيف الأسطورة.

تهدف العتبات النصية إلى تقديم النص وضمان تلقيه بحيث تجعل المتلقي أو القارئ يمسك بالخطوط الأساسية للنص والتي ستساعده في فهم خصوصية النص الأدبي وتحديد جنسه مقاصد الدلالية والتداولية ومن خلال تلك العتبات يستطيع القارئ فك شفرات والدخول إلى أعماقه ومعرفة مقاصد الكاتب في الرواية.

يقف الباحث في الحقل المعرفي للمتعبات أمام عدة ترجمات للمصطلح وعدة مفاهيم، حيث تعد عتبات النص partexte بمختلف أشكاله و أجناسه من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب مفاهيم أخرى:

التعالق النصي التناص معمارية النص والنص الواصف وللعتبات نوعية: داخلية وأخرى خارجية حيث تشكل الداخلية من الإهداء التصدير/ التقديم، العناوين الفرعية، الرسوم/ الصور الداخلية...الخ، أما الخارجية تتضمن الغلاف الأمامي والخلفي بكل عناصره اللغوية وغير اللغوية لصورة الغلاف، العنوان، نوعية الخط، المؤشر الجنسي، أيقونة دار النشر، كلمة الناشر، التعريف بالمؤلف ...الخ.

جاء في كتاب العين لـ: خليل الفراهيدي أن مادة العنب اسفكه الباب وجعلها إبراهيم عليه السلام كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبته وعتبات الدرجة وبسببها من عتبات الحيال واشرف وكل مرقاة من الدرج عنبة والجمع العتب ونقول عتب لنا عتبة أي اتخذ عتبات أن[1].

أما في تاج العروس بمعنى استعتبه أعطى العتبي كاعتبه، يقال أعتبه أعطاه العتبي ورجع الر مسرته قال: "ساعدة بن جؤية"

شاب الغراب ولا فؤادك تارك ذكر الغضوب وعتابك بعتب

أي انه لا يستقبل شيء، انصرف كاعتب، قال الفراد: اعتب فلا إذ رجع عن امركان فيه إلى غيره من قوله لك العتب ياي الرجوع مما تركه إلى ما تحب، ويقال العظم المجبور،

1 – الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين عبد الهنداوي المجلد 3، مادة (عتب) دار النشر الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003

اعتب فهو معتب ... واصل العتب، الشدة لما تقدم[1]. والعتبة خشبة البان التي يوطأ عليها والخشبة العليا وفي الهندسة جسم محمول على دعامتين أو أكثر [2]. أما تعريف العتبات النصية من الناحية الاصطلاحية فهي "علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه بالدفعة الزاحزة يروح الولوج إلى أعماقه بما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تاليفية تختزل جانبا مركزيا من مناطق الكتابة"[3].

كذلك يطلق عليها ذلك النص المصاحب أو النص الموازي المجاور للنص الأصلي والذي يعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكاتب من جميع جوانبه: دواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر الأخرى التي تشكل في الوقت ذاته نطاق أساريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به"[4].

كما يرى "عبد الواحد" أن العتبات النصية هي العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النص المباشر، العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصوير.

ومن هنا نستنتج من خلال التعاريف المذكورة أعلاه أن العتبات النصية هي عبارة عن المفتاح الذي يوجه القارئ قبل دخوله إلى المتن الحكائي حيث لا يمكن أن يتجاوز أو يمهلها لأنها هي التي تمارس تأثيرها عليه لأول الأمر تجد به إلى النص وتقدم له اضاءات تسهم في فهمه وفك رموزه.

1 – مرتضن الزوبيري، تاج العروس، دار الفكر، دط، بيروت، لبنان، 1994، م2، ص203.

2 – ابراهيم انيس واخرون، معجم الوسيط، المكتبة الاسلامية، ط2، القاهرة، مصر 1972، ج1، ص512.

3 – نورة فلوس، بنايات الشعرية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج ليل شهادة الماجيستر جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الحزائر، 2011–2012، ص13.

4 – عبد الرزاق بلال مدخل الى عتبات النص "دراسة في مقدمة" النقد العربي القديم افريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت 2000، ص18.

وكذلك يمكننا أن نستنتج أن العتبات النصية لا يمكننا فصل احد أجزائها عن الأخر فهي ترد العمل بطريقة محددة ومنسوجة تعطي النص أو الكتاب إطاره النهائي وشكله الخاص.

1. أنواع العتبات النصية:

بعد تقديم "جنيت" لجدوله العام حول المناصب قاصد بذلك تحقيق نمنجة له غير أن هذه الأنواع بقيت غامضة لان "جنيت" اختفى بالمكونات المناصبة أكثر من أنواعه لهذا نجدها تتداخل فيها بينها ولكن يمكننا من خلاله التمعن في القراءة تحديد هذه الأنواع المجملة في نوعين.

أ. العتبات النشرية الافتتاحية:

وهي كل الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته وهي اقل تحديدا عند "جنيت" إذ تتمثل في الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم السلسلة"[1]. حيث تنقل مسؤولية هذا القناص على عاتق الناشر ومتعاونة (كتاب دار مدراي، السلاسل، الملحقين الصحفي ناو يضم هذا المناص تحته قسمين هما لـ (النص المحيط و النص الفوقي) [2].

النص المحيط النشري pertexte editorial:

ويضم تحته كل من الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسة، أو يعتبر أخر تلك العناصر المحيطية بالكتاب[3]. وقد عرفت هذه العناصر تطورا كبيرا مع تطور الطباعة الرقمية في العالم.

1 – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناصب، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجظائر العاصمة، 2008. ص45.

2 – المرجع نفسه، ص48.

3 – نعيمة السعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزلمي، الطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص225.

النص الغوفي النشر: الذي يضم تحته كل من، الإشهار، قامة، المنشورات الملحق الصحفي لدار النشر...

ب. العتبات التأليفية:

هي كل الاتجاهات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها إلى الكاتب/ المؤلف حيث ينخرط فيها كل من اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال.الخ حيث ينقسم هو الأخر إلى عنصران:

- **النص المحيط التاليفي:**
- هو الذي يضم تحته كل من: اسم الكاتب، العنوان، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد"[1].
- **النص المحيط التاليفي:** يضم كل تلك الخطابات الخارجية عن النص إلا أنها تعمل على إضاءته وشرحه وهي كذلك تنقسم إلى قسمين:
- **النص الفوضي العام epletexte public:** ويتمثل في اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه[2].
- **النص الفوقي الخاص epletexte prive:** يندرج كل المراسلات والمسارات confidences والمذكرات الحميمية والنص القلبي avant texte لهذا يرى جنيت بأن كل من النص المحيط والنص الفوقي شكلان في تعلقهما حقلا فضائيا للمناصب عامة، يتحققان في المعادلة التالية[3].

المناصب التاليفي= النص المحيط + النص الفوقي

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناصب ص48.

2 – المرجع نفسه، ص49.

3 – خليل شكري هياس، القصيدة السيرة الذاتية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب، الاردن، ط1، 2010، ص97.

1. 1- عتبة العنوان الماشاء:

عنوان: الكتاب، عنوانه، كتب عنوانه العنوان ما يشكل على غيره ومنه عنوان الكتاب (عنا): عنوا: خضع وذل يقال للحق والتنزيل العزيز " وعنت الوجوه للحي القيوم وقد خاب من حمل ضلما" سورة طه الآية 111.

أما اصطلاحا فيعني (العنوان): "تلك العلامة اللغوية التي تتقدم للنص وتعلوه"[1]. فهو بمثابة مؤشر بصغه الكاتب عن قصد ويكون في أعلى النص، حيث عرفه سعيد علوش" بأنه مقطع لغوي اقل من الجملة نصا أو عملا فنيا وكثيرا ما نذكر بعض المؤلفات فتحيلنا مباشرة إلى أصحابها مثل البخلاء تحيلنا إلى الجاحظ وكلية ودمنة لاين المقنع واعترافات لجون جاك روسو.

يعد العنوان مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز ، وتكشف المعني بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصد برمته أي انه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة و التأويل"[2].

وقد نال العنوان في الدراسات الغربية حظا وافرا و اهتماما كبيرا من طرف الدراسين و المشتغلين في هذا الحقل من أمثال جيرار جنيت في كتابه عتبان (seuils) والذي عالج فيه المناصب وأنواعه وأشكاله وعدة ضمن المتعاليات النصية ولا تختلف نظرة النقاء العرب من أمثال صلا فضل و سعيد بقيطن للعنوان عن الغربين "والعنوان آلة (machine) يحوي نصه والنص آلة لقراءة عنوانه[3]. ويقصد ب هان أن العنوان يختصر النص والنص بفكك العنوان في علاقة تبادلية يحددها المتلقي والكاتب.

---

1 – أحمد مداس، لسانيات النص، منهج حول تحليل الخطاب الشعري، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن.

2 – جميل حمداوي، (السميو طيقا والعنونة) مجلة عالم الفكر، ارشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية م25، ع3، 1997 ص109.

3 – روانية الظاهر، النص شعرية المناصبة، مجلة اللغة الأدب، العدد 12، ديسمبر 1997، ص362.

- **أنواع العنوان:**

إذا كان أي نظام يستعمل لغرض الاتصال بعد لغة فالعنوان كونه علامة تحقق اتصالا مفتوح الدلالات بعد لغة هو الأخر ما جعل الدراسات رغم اختلاف مرجعياتها توليه اهتماما بالغ الأهمية لدورة في إنتاج المعني وبنائه ولقد اقترح كلود دوشي ثلاثة عناصر للعنوان:

1. **العنوان الرئيسي:**

وهو أول ما يقع عليه بصر المتلقي وقد يسمى بالعنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي.

2. **العنوان الثانوي:**

ويسمى أيضا بالعنوان الثاني، ويأتي في صفة عنوان لفقرات او تعريفات داخل الكتاب.

3. **العنوان الفرعي:**

وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة) وقد سايره في هذا التقييم (ليوهويك)

- **الماشاء:**

هو العنوان الرئيسي لهذه الرواية المعبر عن هويتها والناطق الرسمي للكاتب وشخصيته وما يريد أن يخبره ويبلغه للمتلقي من الأفكار والرؤى والطروحات وعليه يتم وضع عنوان أن الرواية بعد اسم الكاتب مباشرة وقد جاء في شكل كلمة واحدة، وهي اسم الماشاء، وأثناء تلقي القارئ للعنوان يتبادر إلى ذهنه جملة من التساؤلات: ماذا يعني الكاتب بالماشاء؟ اهو شخصية تخيلية أم واقعية من التساؤلات: ماذا يعني الكاتب بالمشاء ؟ اهو شخصية تخيلية أم واقعية؟ وتبقى دلالة العنوان غامضة، عصبة على القبض، تحتمل تأويلات عدة فمنذ صفة العنوان نجد أنفسنا أمام ممارسة لغوية خارقة.

تحيل الصورة إلى رجل يلبس اللباس التقليدي الصحراوي أو ما يعرف بلباس الرجال الزرق "التوارق" وهو مرمي في الرمال الصحراوية ربما مات من شدة العطش والبحث عن

الماء الرمال تحيل إلى الهروب والضياع الموت لذلك قديما كان يطلق على الصحراء المفازة والشخص الذي يضيع فيها يموت من شدة العطش.

أما إذا حاولنا قراءة صورة الغلاف: فنلاحظ انه في أعلى الغلاف وضع اسم الكاتب في وسط الصفحة باللون الأبيض، ثم وضعت علامة التجنيس في الزاوية اليسرى باللون الأبيض ووضعت في إطار بالون الأحمر، وكتب بخط صغير الحجم، وكأن صاحبها متردد في تجنيسها أهي؟ رواية أم قصة أم حكاية أم أسطورة.

1. الألوان في الغلاف:

ظهرت اللوحة غنية بالألوان، فأول لون غلب عليها هو اللون الأزرق لأنه لون السماء، بحيل إلى الرفعة والسمو، وربما إلى الشخص الذي يحمل رسالة سامية، ثم اللون الأصفر وقد كتب به العنوان الرئيس "كتاب الماشاء" فالخط الذي كتب به العنوان هو "الخط المغربي" لان الرواية عبارة عن محظوظ فعادة الأصفر يوحي إلى الكتب القديمة البالية، فحين مشاهدة المتلقي للعنوان يقع في حيرة من أمره اهو أهم رواية أو كتاب أو مخطوط، فالعنوان الرئيس غامض لذلك أردفه الروائي بعنوان فرعي هلابيل .... النسخة الأخيرة" فيتضح للقارئ انه يتحدث عن رواية "هلابيل" غير انه وضع بعدها ثلاث نقاط تدل على الحذف ليترك للمتلقي الحرية ملئ الفراغات ثم كتب نسخة الأخيرة، فهذه اللفظة تحيل إلى عدة احتمالات منها أنها، هذه النسخة الأخيرة التي ستكتب حول هلابيل أو أنها أخر نسخة يمكن أن نقرها من كتاب الماشاء الكتاب الذي حفظ من عهد الاستعمار إلى غاية ما وصل إلى ثدور الفراش.

2. الخط:

يمثل الخط العربي تاريخ الأمة الإسلامية وبين حضارة الأمة ومجدها التليد، فقد كانت تدور الكتب والمجلدات بخط اليد، فكان الخطاطون يتقنون في كتابتهم، ومن أهم الخطوط نجد: خط النسخ، خط الرقعة، خط الثلث والخط المغربي فيتميز كل خط عن غيره من الخطوط من حيث حجم الحرف وشكله فهو يتمتع "برمزية خاصة في الحضارة العربية الإسلامية، فهو تعبير هي هوية الأمة الإسلامية المرتبطة بالعلم وبالكتاب، بما يعكسه من

عمق تاريخي وما ينطوي عليه من حسن فني وما يغديه من تذوق جمالي"[1]. وقد تطور الخط العربي عبر العصور.

2-1- الخط المغربي:

يمثل الخط المغربي نوع من أنواع الخطوط العربية "يشمل الخط المغربي بصفة عامة مجموع خطوط بلاد المغرب والأندلس أي تلك الرقعة الجغرافية التي كانت تمتد من الصحراء برقة بليبيا إلى نهر الابرو بالأندلس" [2].

هناك عدة أنواع من الخط المغربي:

- الخط الكوفي المغربي
- الخط المبسوط
- الخط المجوهر
- خط الثلث المغربي
- الخط المسند أو الزمامي

الخط الذي كتب به غلاف رواية "كتاب الماشاء" هو الخط المغربي لان الرواية عبارة عن محظوظ أو ألواح "كان العراقيون يكتبون معارفهم ومعلوماتهم على الطين الشيء اللين، ثم يجفونه تحت أشعة الشمس، أو يشوونه بالتاريخ ليكتسب الصلابة، ومن ثم تثبت الكتابة"[3].

3. علاقة الغلاف بالمتن:

في علاقة الغلاف الأفقية مع المتن يتبين لنا أن هذه الصورة هي صورة كل شخص يبحث عن قصة "هلابيل" وبالأخرى حقيقة الألواح فكل شخص بحث أو وجد الألواح أما

1 – عمر أفاو محمد، المغراوي، الخط المغربي "تاريخ واقع وافاق، النجاح الدار البيضاء والمغرب، ط1، 2007، ص13.

2 – المرجع نفسه، ص29.

3 – عادل الالوسي، الخط العربي نشاته وتطوره، مكتبه الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2008، ص14.

محترق أو مقفولا، فالبأس الواضح في الصورة هو اللباس التقليدي الذي يلبسه أهل الصحراء، خاصة وان الروائي يتحدث كثيرا عن منطقة "الرويوني" الواقعة في صحراء تندوة.

1. البنية الزمنية في الرواية:

يمثل الزمن عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا فان القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا به، جاء في لسان العرب لابن منظور الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، حيث يعد الزمن من المفاهيم التي اختلف النقاد والباحثون في تحديد مفهوم معين له، "**والزمن هو ذلك الكيان الهلامي، الإنساني الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة تحولت وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني**"[1]. والزمن عند أفلاطون: "**مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق**"[2]، ويعرفه عبد المالك مرتاض بقوله: "**الزمن هو مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس ويتجسد الوعي به، من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، ولا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي لكنه متسلط، ومجرد ولكنه يتمظهر في الأشياء المجربة**"[3]. وليس المقصود بالزمن هذه السنوات والشهور والأيام والساعات والدقائق، أو الفصول والليل والنهار، بل هو المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، بل أنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجود حركتها ومظاهرها وسلوكها، ولذلك لعريض الباحثين أني حصر مفهوم دقيق للزمن، رغم الحضور الذي يمارسه في جميع دقائق الحياة.

1 – هيثم الحاج، الزمن الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.

2 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998،ص23–24.

3 – المصدر نفسه، ص173.

ويقضي هذا النمط من السرد يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة في الحدوث[1]. حيث تعمل هذه الاستشراقات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الأعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات.

لقد تجلت العديد من الاستباقات في الرواية لكسر الترتيب الخطي للزمن الذي يلجأ إليه السارد عند قوله: "**بقيت أحملق فيها من غير أنت أنيس بكلمة وهي مشلولة تائهة تنظر إلى عيني كأنها كانت تحاول أن ترى فيهما وجهها فتنعكس في حدقتي طفلة تحمل براءة على أمواجها**"[2].، وهنا ترى نوى مستقبلها المشرق كبراءة الطفولة مع قدور.

يعرفه "سعيد يقطين" في كتابه تحليل الخطاب الروائي:"**إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري**"[3]. ميز جيرار جنيت بين شيئين: زمن الشيء يحكى أو زمن القصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذي يظهر في الرواية أو النص ... وإذا استعملنا عبارة أخرى قلنا هناك زمنين: زمن المدلول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب الروائي، وتبقى خاصية الزمن في العمل الروائي تشد اهتمام الدارسين والنقاد بالنظر إليه كعنصر محوري تدور في إطاره وضمنه لأعمال الروائية بل أن بعض النقاد ذهبوا إلى انه لا يمكن فهم العمل الروائي إلا في إطار الزمن وفي إطار احترام خاصيته فالوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المتعلقة ويضعه في مجال سلبي، يمنع عنه حقه في الابتلاء الوجودي.

---

1 – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للنشر (ب ط)، ص80.

2 – سمير قاسيمي، كتاب الماشاء، ص50.

3 – سعيد يقيطن، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، البئر) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3 1997، ص61.

1. مستويات الترتيب الزمن:

أ. **الزمن الخلق:**

وهي تلك الفترة التي يبدع فيها الأديب نصه، وبالتالي فهو لا يخرج عن كونه شق أخر من رداء الزمن الخارجي، فلذا فهو غالبا ما ينحصر في فترة المحددة تحديدا دقيق ودالة على بؤر التوترات العاطفية والفكرية المحملة بالهموم الزخم الإبداعي، ومن هنا أصبحت مثل تلك الفترة ذات أهمية قصوى في إنزال العمل المبدع في سباقه التاريخي والاجتماعي والجمالي على اعتبار أن عملية الإبداع "**هي مظهر النفسي الداخلي للنشاط الإبداعي الذي يتضمن اللحظات واليات الديناميات بداء من ولادة المشكلة أو صياغة الافتراضات الأولية وانتهاء بتحقيق التتابع الإبداعي**"[1].نجلى أول حدث زمني في رواية "**الماشاء**" لسمير قسيمي، وهذا الحدث دل على بداية أحداث الرواية عندما سلمت لجوليات مهمة رقمنة الأرشيف للمجلة الافريقية، وكان ذلك في سنة 2004م، وهذا ما بينه المقطع التالي: "**ففي شهر ابريل عام 2004 وصل مكتب حوليان تكليف رسمي من مدبرة أرشيف ما وراء البحار بوضع وصف شاملا لأرشيف المجلة الإفريقية ابتداء من عام 1856، تمهيد للمشرع ضخم بهدف إلى رقمنة كل الأرشيف ونشره لاحقا**[2].

ينتهي من عمله في سنة أشهر بجمع عشر مجلدات بإضافة إلى مجلد الفرس بعد توقيع عقد شهري غير انه احتفظ بالنسخة من الفهرسة ويهديها إلى عالم اللغات القديمة الذي يهديها إلى المؤرخة الفرنسية ميشال التي تكشف سقوط المقال المتعلق بالمترجم للفرنسي سياسيتان دي لاكروا لنكشف فيها بعد مخطوط هلابيل، ويضم هذا المخطوط أحداث التي جرت لكل من الشخصيات التالية: قدور نوي، وضابط حبوب ولد سليمة والسابح وعباس سائق الطاكسي يبقى الأحداث متولية مع هؤلاء إلى غاية صدور الرواية سنة 2016م.

1 – بشير بوحدة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي، منشورات دار الاديب، وهران، د ط2008، ص144–145.

2 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، هلابيل، النسخة الاخيرة، دار المعرفة العراقة، ط1، 2006،ص13.

ب. الزمن الداخلي:

إن مصطلح الزمن الداخلي يعمل في جوفه دلالتين مثلا زمنين تصب احدهما في أخرى بواسطة علاقة تلازمية ودائمة دوام الزمن نفسه، وتنطوي الدلاليتين تارة تحت الزمن الداخلي لنص ذاته في مفهوم البناء الجمالي الخاضع بضرورة للمعمار المفضل لدى المبدع ذاته من حيث نوع الفسيفساء المرصعة لجدرانه وفيه، من حيث زوايا دقيقة و مميزة لمعالم المعمار المختار،، ومن هنا يمكن لهذه الدلالة أن تضم تحتها زمني القص والحكايات أو الأحداث وتارة أخرى ينصب على الزمن المنصهر داخل الشخصية الروائية وتمتد جذور هذا الزمن في الذكريات والأمل المنهمرة عبر التشققات العاطفية ومتدولة بين الانفعال و الهدوء حين وبين العفة والفتور أحيانا أخرى، لذا كان يحلوا لكثير من المهتمين بهذا الميدان أن يطلق عليه مصطلح الزمن النفسي [1].

ومن هنا ندرك أن الزمن الداخلي مرتبط بالشخصية الرئيسية ويكون في ذكرياتها أي ماضيها وأمالها وتمنيتها أي مستقبلها وبالنسبة لرواية الماشاء فان أحداث الرواية تقوم على الباحثة ميشال دوبري إذا حملت مجموعة من الأحداث وحملت مسيرتها ماضي تريد تحقيقها وحاضر مؤلم.

تشبتت "ميشال دوبري" بماضيها وهي مهمتها في البحث عن المقال، بحيث تذكرت أنها تركت جامعتها من أجل هذه المهمة وهي (مقال بحمل رحلة سيباستيان) حيث جاء في المقال ما يلي: " **قدمت ميشال دوبري استقالتها من جامعة اكس –ان- بروفانس وذهبت إلى تدريس في ابتدائية واتجهت للتدريس في ابتدائية في أحد الضواحي في باريس**"[2].و بعدها سردت كيف وصلت لبيث سبستيان والتحق بدارين حيث أنها قالت: "**بدت لي دارين**

1 – بشير بوحدرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص176.

2 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص10.

يونار في الثمانين من العمر .... واضحا أنها كانت فاتنة سنوات شبابها" [1].حيث ترددنا في مساعدتها في البداية ولكن نوى تراجعت و ساعدتها في بعض المعلومات وتشريع ميشال أيضا، وبعد فقدانها للأمل في مهمتها إلا أنها نجد معلومات عن سبستيان، بعد مرور عدة أشهر وهي في لجنة تقول: "**بعد أريد من ثلاثة أشهر من البحث عثرت على سيباستيان دي مرة أخرى في تقرير لجنة تدعى اللجنة الافريقية"** [2].

وبعدها ترجع نوى من جديد لمساعدة ميشال لتقديم لها مصرف كدليل يساعدها في عملية بحثها، هذا بالنسبة لماضي ميشال أما حاضرها كان اليم ففي سنة 2015 وجدت جثة مفحمة مع صديقتها نوى حيث تقول: **"لتختفي اخبارها حتى شهر نوفمبر 2015 أين عثر على جثتها مفحمة في مسرح باتاكلان"** [3]. وحتى بعد موتها أرادت تحقيق مهمتها فتركتها كوصية لصديقتها وان يكمل عليها مهمة البحث على سيباستيان ليجد جليان انم يشال وصلت من خلال بحثها إلى عدة شخصيات منها قدور وحياته مع أبيه وصديقة نوى وأخيه سايع و الضابط المحقق في قضية قدور و حبوب، وفي نهاية الرواية نصل إلى حقيقة مؤلمة بالنسبة لحياة ميشال وانه هو من طمس حياته من تحقيق طموحها هو صديقها الذي وكلت له مهمتها إلا وهو جليان وهذا الأخير هو من قام بحرق ميشال والذي قام به جليان في ميشال مجهول.

ج. الزمن الخارجي:

هي المدد التي بنيت فوقها أحداث الواقع المادي المعاش بأنواعه المختلفة سواء كانت ذلك الواقع إطار الأمة أو لفنه أو لفرد واحد، وسواء كان واقع بضرورة عن طريق الظواهر الطبيعية للزمن الطبيعي أم باختيار بواسطة الاهتمام بقضايا معينة ومحددة ويتبع أثارها النفسية وهي هذا المنظور يصبح مثل ذلك الزمن مرتبط بالأحداث جميعا التي تشكل تاريخ

1 – المصدر نفسه، ص23.

2 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص31.

3 – المصدر نفسه، ص90.

تاريخ الأمة وكاتبها الأمين لكل ما تعرضت له من أحداث كما يتميز بالموضوعية والدقة مما أهله أن يكون جاهزا إذا فعالية قوية في بلورة الأحداث وهي تصنع عبر دهاليزا الوجود[1].

ولقد تبين هذا من خلال الرواية في المقاطع التالية والمتمثلة في ثلاث محطات و هي:

أولا: في ذهاب العالمة ميشال دوبري الباحثة الأكاديمية لنوى عديمة السمعة والحالمة الكتاب المقدس لأخذ المعلومات[2].

ثانيا: الفترة المحتمل الفرنسي في قتل وذبح أبناء الجزائر المتمثلة في مجزرة العوفية التي وقعت في عام 1832 وهناك حادث أخر تمثل في طلب الجزائري احمد شنعان بمذبحة أبناء الوطن مقابل تجسسه ورشوته للجنود الأتراك[3].

ثالثا: المتمثلة في حادث سيباستيان دي لاكروا المترجم الفرنسي برفض المذبحة والاحتلال كما انه قام بتهريب الجنود الفرنسين كي لا يقتلون الجزائريون [4].

رابعا: يعتبر في الزمن الخيال وهو رحلة النبي المجهول بين السماء والأرض المتمثلة في الوافدين عباد المتمثلة هلابيل [5].

المفارقات الزمنية:

تعتبر المفارقات الزمنية هي الخروج عن الترتيب الطبيعي للزمن، سواء بعودة الأحداث إلى الوراء أو محاولة استقراء لحظة المستقبل، ويتخطى هذا الانزياح بموقع السرد منه، ويعني هذا الخروج الزمني عن التسلسل المنطقي للأحداث وإعادة ترتيب زمن القصة من جديد، عن طريق قارئ واع بمجريات الفعل القصصي ولديه القدرة على تنظيم المادة

1 – بشير بوحدرة، بنية الزمان في خطاب الروائي الجزائري، ص114–115.

2 – سمير قسيمي، كتاب المهاء هلابيل، النسخة الاخيرة، ص23–29.

3 – المصدر نفسه، ص1–22.

4 – المصدر نفسه، ص32–47.

5 – المصدر نفسه، ص225–230.

الحكائية، ضمن مؤشرات زمنية محددة تشير إلى أبعاده بدقة وهو ما يدل على تعرض هذا الزمن إلى ثغرات عميقة في النظام الزمني وينقسم هذا الأخير إلى نوعين:

1- الاسترجاع/ الاستذكار (rétrospection):

يشتمل النص الروائي على تقنيات سردية متعددة من بينها تقنية الاسترجاع التي تعد ذاكرة النص كونها تحلينا على أحداث سابقة، يكون من مقاصدها ملئ الفجوات التي يخلفها السرد، سواء كانت بإعطائنا معلومات حول شخصية جديدة، أو با **** على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، حيث يعرفها جيراوجنيت: "**الاسترجاع يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ويضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي**"[1].لقد خلقت رواية كتاب الماشاء، العديد من الاسترجاعات، وتجل ذلك في قوله: "**لازلت اذكر هذا الاسم فقد كان هذا اسمي الأول**"[2]. وفي قوله أيضا: "**كانت غرفة المكتب كبيرة ينحو لم أتخليه وكتب بلغات كثيرة ورزم لمخطوطات هنا وهناك**"[3]. فاسترجع السارد هنا الزمن من خلال الفعل كان لأنه فعل ماضي يسترجع ما مضى.

ويعتبر أيضا الاستباق ظاهرة يتم فيها إيراد حدث لم يبلغه السرد بعد، وهذه الظاهرة اقل تواترا من اللواحق وتختلف درجات وجودها وأهميتها باختلاف الأنواع القصصية، وتكون غالبا في شكل مشروع أو وعد أو تكهن أو رؤية أو حلم أو خيال حيث تجلت العديد من الاستباقات في الرواية لكسر بترتيب الخطي للزمن الذي يلجأ إليه السارد عند قوله: "**تمنيت في سري أن تتجاهل الريح أمر الضابط بوتان وتسير لوروكان صوب تلك الشواطئ فقط لو يعلمها الموج إلى ذلك الساحل لاتفق في تلك الحصون أملأ عيني بمشهد مدينة الجزائر**

1 – حبيرارجنيت، خطابات الحكاية، (بحث في المنهج)، تر محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص60.

2 – سمير قسيمي، كتاب المشاء،ص34.

3 – المصدر نفسه، ص50.

التي قيل لي أنها من النظافة ما يغني أي سائر عن الانتعال"[1].فالسارد هنا استبق أحداث قبل وقوعها حين تمنى وتصور مدينة الجزائر قبل زيارتها.

ومن خلال هذه العبارة تجلى استباقا أخر وهو كالتالي: "**وتمنيت في سرى أن يشعل بوتان في مهمته ليضطر أن يرسل بعض العيوب إلى الساحل حتى يتمكنوا من معاينته عن قرب"**[2]. فاستبق هنا الزمن في تمني انشغال قائد السفينة بوتان بإرسال بعض الضباط إلى ترقب المدينة لأنني سوف أكون معهم لان لا احد يتقن العربية إلا أنا و هناك استباق آخر جاء على شكل تمني وهي: "**تمنيت لو حظيت بصديق مثله على الأقل كنت اعلم أنني لن أموت بغير رفقته"**[3]. وهنا استبق الضابط الأحداث وتمنى أن يكون له صديق مثل حبوب يكون له سندا وقت الضيق.

2- السوابق: (prolpses)

وهي عملية سردية تتمثل في إيراد حدث أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي يسبق الأحداث (onticipation) و الاستباق يعني أيضا تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة، في امتداد السرد الروائي، وعلى من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق[4].كما نجد استرجاع أخر في قوله: "**كنت وقتها قد قضيت ثمانية أشهر في السجن"**[5].فاستحضر هنا باسترجاعه لأشهر التي قضاها في السجن ويتجلى استرجاع أخر حيث يقول: "**كانت العودة إلى تندوف تشبه العودة من جنازة صديق لم نتحدث فيها عن شيء بقي صامتا فاحترمت صمته ولم اشعر حتى بلغنا تندوف"**[6].ويتمثل هذا الاسترجاع في استحضار الضابط لحالة حبوب أثناء عودتهم من تندوف في وصفة كأنه عادي من

1 – سمير قسيمي، كتاب المشاء، ص39.

2 – المصدر نفسه،ص40.

3 – المصدر نفسه، ص101.

4 – نجلاء مشعل، تحليل الخطاب الروائي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004،ص95..

5 – سمير قسيمي، كتاب المشاء، ص51

6 – سمير قسيمي، كتاب المشاء، ص99.

جنازة من شدة حزنه وإضافة إلى هذه الاسترجاعات هناك استرجاع أخر يخص قدور حيث يقول: "**طنت اشعر في العادة حين بمستواي بالقليل من التشفي من سوى طالعي الكثير من الاحتقار**"[1]. لقد كان تذكره هنا واسترجاعه عندما كان يشعر بالاحتقار بمستواه.

3- الاستباق/ الاستشراق: Anticipation

إذا كان الاسترجاع هو العودة إلى الماضي والذي يزودنا بمعلومات ماضيه سواء حول الشخصية أو الحدث، أو خط القصة فإن الاستباق يعد قفزا إلى المستقبل من خلال مختلف الإشارات والتلميحات التي يوظفها السارد والتي تعمل على الإفادة بإمكانية تحقق أحداث أو وقوع أفعال في المستقبل، فالاستباق هو: "نمط من أنماط السرد يعتمد إليه الراوي في عرضه للأحداث، فيقم بعضها أو يشير إليها كاسرا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشا ترتيب الوقائع كما وردت في الحكاية"[2].

2. بنية المكان:

إن الاهتمام بالمكان كعنصر من عناصر البناء الفني جاء متأخرا بالقياس إلى العناصر الأخرى التي ينهض بها العمل الإبداعي كالشخصية، والحوار، والوصف والسرد و غيرها من العناصر "**فأهمية المكان لا تختلف عن أهمية الزمان أو الشخصوص، لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع المكان بل لابد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي أن بصورة الكاتب بواسطة اللغة**"[3]. حيث تناول الفكر الإنساني الظاهرة المكانية قديما وحديثا وأدرك الإنسان اثر المكان في حياته "**لان إدراك الإنسان للمكان مباشر وحسي، وصراعه معه ما هو إلا تأكيد لذاته وتأصيل لهويته فبقدر إحساس الإنسان بالمكان تكمن أهمية وجوده ... لان وجوده في المكان يستمر معه طوال عمره فلا تكسب الذات أهميتها إلا من خلال**

1 – سمير قسيمي، كتاب المشاء، ص73.

2 – كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجية التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ط1، 2005، ص110.

3 – ادريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر و ط ر ، ط1، شركة أشغال الطباعة، قسنطينة، 2000، ص180.

تفاعلها مع المكان الموجودة فيه"[1]. كما انه : "**المكان يمثل المسرح الذي تجري فيه أحداث الرواية، هو الحيز الذي تمتع فيه عناصر السرد وتظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية و بنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي"**[2].ويمثل المكان الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث التي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية والخلقية على البيئة أو المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات فالمكان عنصر أساسي من عناصر السرد، كونه أكثر عمقا وتنوعا و تغلغلا في الشكل البنائي للرواية فهو جزء فاعل في الحدث وخاضعا كليا له، كما أن للمكان ذو قيمة فعالة في العمل الروائي فهو العنصر الأول في بناء المادة الحكائية، حيث يكسب هذا الأخير أهمية كبيرة في الرواية كونه أحد عناصرها الفنية الذي يتمول 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 الأضمن إطار مكاني وهذا ما ذهب إليه "**هنري ميتران"عندما اعتبر المكان هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة متخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة أي عند نزولها من مخيلة الأديب إلى ارض الواقع"**[3]. ومن حيث انه يحدد الإطار ويرسم ملامح المشهد السردي والشخصيات بالهوية الذاتية، أو الوطنية لاسيما إذا كانت ملبسة، أو مهددة،علاقة بالشخص وبما لها منت طباع مركزة في النفوس وأبعاد قد تكون عميقة دفنية في اللاوعي، وله أيضا علاقته بالفكرة التي يحاول الكاتب بها.

1 – صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، ط1،دار

2 – بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية، جامعة الموصل، مج 01 العدد 61، ص198.

3 – إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائر، د–ط، 2006، ص34.

يعتبر المكان في رواية "**الماشاء**" عنصر مهم وكل إحداثها تدور فيه، فهو يمثل الوعاء الذي يحتوي الشخصيات أيضا وكل ما يقع لها،

- فكانت فرنسا تضم كل الأحداث التي وقعت لميشال في بداية مشروعها والذي بدأ في باريس، واستقالتها من جامعة اكس –ان– بروفانس وتعريفها على دارين ونوى في منزل المفقودين إلى غاية مقتلها في مسرح باتكلان اثر هجومات باريس.
- والجزائر تمثل مسرح الأحداث التي جرت لسيباستيان أثناء قدومه لها مع قوات الاحتلال وقصة قدور وأبيه وصديقته نور في تندوف والضابط في الجزائر العاصمة، والاعتداء عليه وقتله في بن يعقوب ونستنتج أخيرا أن المكان ذو أهمية بالغة في الرواية فلولاه لفقدت الرواية أهميتها وخصوصيتها.

المكان كغيره من التقنيات السردية تم اختباره بكل عناية ودقة، إذا له دور في أصفاء الصيغة المتقنة على النص، يمكن أن يكون غرفة أو بيت أو مدرسة... وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص ليكون لدى الشخصية مكان أليف يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيتوق إلى العودة إليه... وقد يكون هذا المكان قضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة أو متنقل كالسفينة[1].

ومن هنا نستنتج بأن في الرواية عبارة عن نوعين وهما المكان المغلق والمكان المفتوح وهو كالآتي:

أ. **المكان المغلق:**

وهو يمثل الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي و يكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب

1 – إبراهيم محمود خليل، النقب أدبي الحديث والمحاكاة إلى التفكيك، دار المسبرة الأردن، د ط2003، ص185.

الحياة. وقد يكون المكان المغلق هي الأماكن التي يحتمي بها الإنسان في كثير من الأحيان وفي أحيان أخرى تكون له المضيق التي تكتم على نفسه، ومن بين الأماكن المغلقة في الرواية نجد:

جامعة اكس ان بروفانس: هو المكان الذي كانت تعمل فيه ميشال واستقالت منها، لتفرغ لمشروعها ثم أصبحت تعمل في إبتدائية وهي "**سنتان بعد ذلك قدمت ميشال استقالتها من جامعة اكس ان بروفانسو، اتجهت للتدريس في ابتدائية**""[1].

مسرح باتكلان: هو المكان الذي كان هدف المتمردين أثناء هجومهم على باريس وهو الذي ألقبت فيه ميشال حذفها، بحيث وجدت جثة مفخمة مع صديقتها الجزائرية نوى: "**لتختفي أخبارها حتى شهر نوفمبر 2015 ابن عثر عليها جثة مفخمة في مسرح باتكلان اثر هجومات باريس**"[2].

ب. المكان المفتوح: وهي تلك الأماكن "**المفتوحة عامة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع ومدى تفاعلها مع المكان هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي حيث توحي بالألفة و المحبة**"[3].

ويعتبر المكان أيضا مكان رحب وواسع يكون تفاعل الفرد فيه من الناحية الايجابية[4]. وهو كذلك المكان الذي يقاضي فيه الإنسان مشاغل الحياة بعيدا عن البيت وفيه من الأماكن المغلقة، ويمكننا تحديد ذلك في الرواية كالأتي:

الجلفة: مدينة من المدن الجزائرية، وهي المكان الذي وقع فيه عملية شغب أي أن شباب قام بعملية تمرد بحيث قام بحرق بعض البيوت، لذا عززت قوات الشرطة عدة طرق

1 – سمير قسيمي، كتاب الماشاء، ص10.

2 – المصدر نفسه، ص13.

3 –مهدي عبيدي، حماليات المكان في ثلاثية حنامينة، دراسات في الاداب العربي، منسورات الهيئة العامة المصدرية للكتاب، دمشق، د–ط– 2011، ص95.

4 – كلثوم المدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال، طيب صالح، مجلة الاشرع 4 د–ت ص232.

من اجل حط حد لذلك "توجهت في فرقة من أربع سيارات معبأة بالرجال، وأرسلت قيادة الدرك مثلها وجاءت سيارات أخرى إلى مدينة الجلفة كان أن نضع حدا للشغب"[1].

الجزائر: وهو المكان الذي ضم الأحداث التي وقعت لقدور وعائلته وذكرياته مع أبيه ومعاملة السيئة له وأمه وأخيه السابع وصديقته نوى إلى أعادت له الروح بعدما فقدها وقريته لابن يعقوب التي رحم فيها إلى أن قتل فيها وكانت الجزائر مقر الأحداث التي وقعت لضابط أيضا.

فرنسا: هو ذلك المكان الأجنبي الذي كانت حل أحداث الرواية فيه بتحديد ما وقع لميشال، وبدايتها لمشروعها وتمام صديقها لما بدأت به إلى غاية مقتلها في باريس.

الصحراء: وهي التي عمل فيها حبوب سائق كونه لديه معرفة لكل ركن فيها "**وعندما اكتشفوا موهبتي في معرفة الصحراء وظفوني سائقا**"[2].

بن يعقوب: هي قرية في الجلفة وهي المنطقة التي حدث فيها شغب من الشباب الذين كانوا يعانون التعميش وهي التي قتل فيها قدور وهي من حقق فيها الضابط وكان موسم في معرفة ما حدث لقدور "**حسبتك راغبا ما حدث لقدور في بن يعقوب**"[3].

واد الكلاب: وهو مكان في قسنطينة وهو الذي ذهب إليه سيباستيان بأمر من ابن ربيعة وهذا من اجل تسليم الرسائل لأحمد باي "**توجه ناحية الشرق ولا تتوقف حتى تبلغ مكانا اسمه واد الكلاب ... وهناك راسل احمد**".

تندوف: هي المكان الذي سافر إليه ضابط بعدما سلب أمه ملف قضية بن يعقوب و هناك التقي بحبوب ابن سليمة الصديق الطيب وهناك عرف قصة كل من قدور ونوى "**حين**

1 – قسيمي سمير، كتاب المشاء هلابيل، النسخة الاخيرة، ص84.

2 – المصدر نفسه، ص181.

3 – سمير القسيمي، كتاب الماشاء، هلابيل، النسخة الأخيرة، ص111.

همت بالمغادر أعطاني رقم الهاتف صديق له هناك، قال مطمئنا سيخدمك بعينه، انه رجل طيب يعرف كل الناس... ودون أن أفكر سافرت إلى تندوف"[1].

مرسيليا: هي المدينة الفرنسية التي فر إليها الجنود الفرنسين من الجزائر بدعم من سباستيان كي يقلل من الجرائم التي أوقعوها في الجزائر" **ومساعدته في تهريب الجنود الفرنسين الفارين من الجيش الفرنسي إلى مارسيليا"[2].**

عنابة، قسنطينة، الجزائر العاصمة: وهي المدن الجزائرية التي توغل فيها الفرنسين لاحتلالها حسب ما كان يتذكر سباستيان أثناء حملتهم على سيدي فرج وكيف كان دي بيرمون بحتل المدينة تلوى الأخرى" **فقد كان دي بيرمون متفقا مع خلفاء الباي على قسنطينة وهم بعض الأتراك.... والباي سليمان على تسليم ناحية الشرق بنفس شروط وتسليم مدينة الجزائر[3].**

قبيلة العوفية: هي إحدى قبائل مدينة الجزائر العاصمة وهي قبيلة ارتكبت فيها إبادات جماعية أمر من الدوق أثناء الاستعمار "**لقد أمر الدوق بعزو العوفية وإبادتها وكما جاء في رسالة بيشون "لقد كان أمره واضحا، اقتلوا كل من انتسب إلى هذه القرية"[4].**

ب. المكان المغلق: وهو يمثل الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطة أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صحب الحياة[5].

ومن بين الأماكن المغلقة في الرواية نذكر ما يلي:

---

1 – المصدر نفسه، ص93.

2 – المصدر نفسه، ص161.

3 – المصدر نفسه، ص136.

4 – سمير القسيمي، كتاب الماشاء هلابيل، ص137.

5 – اوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية التورية، دراسة بنيوية لنفوس تائرة، دار الامل للطباعة الجزائر، د–ط–د–ت، ص59.

مسرح باتكلان: هو المكان الذي كان هدف المتمردين أثناء هجومهم على باريس وهو الذي ألقيت فيه ميشال حذفها، بحيث وجدت جثة مفخمة مع صديقتها الجزائرية نوى "لتختفي أخبارها حتى شهر نوفمبر 2015 أين عثر عليها جثة مفخمة في مسرح باتكلان اثر هجومات باريس[1].

الصندوق: وهو الذي يوضع فيه الأشياء الثمينة وهو كذلك كان هذا الصندوق يحمل وديعة ميشال التي تركتها لصديقها جيل وهو مشروعها التي كانت تحلم أن تتمه و "**بمجرد أن دخل شقته... وأغلق الباب خلفه حتى شرع جيل ما نسيرون في فتح الصندوق**"[2].

المدرسة الابتدائية: وهي التي عملت فيها ميشال دوبري بعد استقالتها من الجامعة "قدمت ميشال دوبري استقالتها من جامعة... واتجهت للتدريس في ابتدائية بضاحية ايسوني بباريس" وهي التي شب فيها الحريق مثلما صار في شارع تشارد "**نشرت جريدة لومن الفرنسية بتاريخ 14 يناير 2015 خبر اندلاع حريق بمدرسة ابتدائية بضواحي ايسوني**"[3].

غرفة المكتب: هي التي كانت تمثل هاجس بالنسبة لميشال فهي تمثل صندوق من الأسرار عن حياة ايمي صديق وسباستيان ودارين، وكانت نوى تنفرد فيه لساعات "**ففي كل يوم مثل هذا الوقت ايمي تأتي نوى لتحضير للعجوز غذائها... وتنفرد بنفسها في مكتب ايمي حتى الساعة السادسة مساءا وهناك غرفة مكتب تخص كونت التي كان يعقد فيه اجتماعاته وهو في الأصل مقصورة المسجد الذي جعل منها مقر قيادة وسكن**"[4].

1 – سمير القسيمي، كتاب الماشاء، هلابيل النسخة الاخيرة، ص13.

2 – المصدر نقسه،ص39.

3 – سمير القسيمي، كتاب الماشاء، هلابيل، النسخة الاخيرة، ص231.

4 – المصدر نفسه، ص43.

السفينة: هي مكان متنقل أتى من فرنسا إلى الجزائر استخدمت في عدة مهام منها، أنها كانت أداة تجسس من قبل الضباط وهي التي كانت يعمل فيها سيباستيان لمجار وهي التي احتجزها في مهمة التجسس[1].

السجن: ويعتبر المكان الذي قضى فيه طفولته بعد قتله لصديقه في المدرسة ورغم ذلك لا يعتبر انه ملام وهو في أصل كان يرغم أن أمه هي دفعته إلى سجن الحياة قبل أن يضعوه في السجن بسبب التهمة "ومثلما زجت أمي إلى الحياة زجواني هم السجن[2].

دار البراني: هي بيت لأحد أولياء الله الصالحين وتدعي بدار الباراني لان صاحبها لم يكن من القرية الناسمي بذلك دار الباراني؟ الدار التي احرقها فهي ملك واحد من الصالحين اسمه سيدي محمد منادين شريف[3].

مسجد الزاوية:هو مكان للعبادة وجب احترامه، ولكنه ونس وارتكبت فيه عدة جرائم منها ذهب ممتلكاته وتحويل إلى مكتب يخص الكونت الفرنسي "**أرى الكونت يدخل مع حرسه مسجد زاوية المراد.... وأقام قيادة أركانه في المسجد بعد ذهبه الجند ودنسوه"[4].**

جامعة اكس –ان– بروفانس: هو مكان الذي كانت تعمل فيه ميشال واستقالت منها لتفرغ لمشروعها ثم أصبحت تعمل في ابتدائية وهي "**سنتان بعد ذلك قدمت ميشال استقالتها من جامعة اكس –ان– بروفانس اتجهت للتدريس في ابتدائية"[5].**

منزل سيباستيان: هو المكان الذي قضي فيه سيباستيان طفولته وترعرع فيه وبعد أن فقد سيباستيان ولم يكن له وريث له أصبح يدعى بمنزل المفقودين وبد ذلك أصبح حاوي

1 – المصدر نفسه، ص41.

2 – المصدر نفسه، ص60.

3 – سمير القسيمي، كتاب الماشاء–هلابيل– النسخة الاخيرة، ص87.

4 – المصدر نفسه، ص42.

5 – المصدر نفسه، ص10.

لذكريات دارين مع صديقها ايمي وصديقها نوى "**يقع منزل سيباستيان في منطقة مونت فلرون وهو المنزل الأثري المعروف حاليا بمنزل المفقودين**"[1].

الشقة: تقع في الطابع الرابع في عمارة في شارع اشارد وهي للمكان التي تركت فيه ميشال وصيتها لصديقتها جيل مانسيرون وهي تكملة لمشروعها وهو البحث عن سيباستيان "**بمجرد أن دخل الشقة الواقعة في الطابق الرابع من العمارة الثالثة في شارع إرشاد بمرسيليا وأغلق الباب خلفه حتى شرع جيل مانسيرون في فتح الصندوق**"[2].

1 – المصدر نفسه، ص21.

2 – سمير القسيمي كتاب الماشاء –هلابيل– النسخة الاخيرة ، ص13.

خاتمة

توصلنا من خلال بحثنا هذا إلى جملة من النتائج المرتبطة بموضوع " مظاهر التجريب في كتاب الماشاء لسمير قسيمي نموذجا–" هي كالآتي:

- تتميّز رواية الماشاء بميزة الانفتاح على العوالم الأخرى وذلك يعود إلى قدرتها الكبيرة على احتواء كل جديد بجميع أشكاله وروافده. وقد عرفت الرّواية الجزائرية تجارب عديدة كان لها فضل الريادة في الخروج عن حدود الكتابة التّقليدية والأخذ بشعرية التّفاعل مع الأسطورة والآداب الشّعبية والفلسفة والتّاريخ... فعبقرية الرّواية تكمن في خلق كيان فنّي موحد متكامل من مواد متنوّعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها البعض.
- نص **سمير قسيمي** حسب العديد من الباحثين ذو خصوصية متميّزة، يرتقي بذوق القارئ فكريا ونفسيا ومعرفيا وفنيّا، فقد حرص الكاتب على إقامة علاقات حوارية مع عدد من الفنون والأجناس مما جعل النص يتغذى تخييليا من ثقافات ومعارف وتقنيات عديدة:
- تكمن أهمية العتبات في كونها تمدّ القارئ ببعض المفاتيح التي تمكن من سبر أغوار النص والغوص في أبعاده الدلالية والأسلوبية. وعليه فقد تعالق عنوان روايتنا، كما رأينا، مع النص اللاحق لغوياً وتركيبياً ودلاليا، فعلى المستوى اللغوي نجد العنوان في الرواية دائم الحضور كعلامة سيميائية مشعة.
- رواية كتاب الماشاء رواية متعددة الأصوات،و الجنس التاريخي الذي دخل بنيتها ، أضفى صوتا آخر غير الصوت الروائي هو الصوت التاريخي .
- يرى الباحثون أنّ الرواية هي فن زمني، والزمن الرّوائي تعبير عن رؤيا تجاه الكون والحياة والإنسان، ومنه اشتغلت رواية الماشاء على هذه المادة المجرّدة(الزمن) التي يتشكّل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، وكان التجاوز بل التلاعب بالخطية الزمنية هو الملمح الرّئيس لبنية الخطاب، ونجد الزمن الذي

يمثّل الحجر الأساس في النص السّردي بقواعده وتقنياته وتلاعباته على قانونه الطبيعي من أهم المفترقات الفاصلة في مسار **الرواية** الجزائرية المعاصرة.

- نوعت الرواية بين الأماكن المفتوحة و الأماكن المغلقة التي تختلف دلالتها فبرزت أماكن للإحتماء و الإستقرار ، و أخرى للتذمر و االتهميش.
- يستخدم **سمير قسيمي** التّقنيات التي تستهدف كسر التّصور الواحد للحقيقة مثل تقنية الحوار، والتعدّد الصوتي، وتوالد الاحتمالات، والتداخل الأجناسي أو التعالق النصي الذي يعدّ ملمحا مهمّا في تجربة على امتداد نصوصه؛ يأخذ من فنيّات الأسطورة وطاقاتها التّعبيرية، ويستخدم الأشعار وتموّجاتها الإيقاعية، وينهل من التّاريخ القديم والحديث، ويستفيد من الأدبيات الدينية

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

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

المصادر والمراجع

أولا : المصادر بالعربية

1. ابوشنيب رشا:التجريب في الرواية في المغرب العربي. المغاربة للطباعة والنشر ط1 تونس1999.
2. احلام مستغانمي:ذاكرة الجسد.دار الاداب.طع.لبنان 2008.

ابشير بوحدة محمد :بنية الزمن في الخطاب الروائي.منشورات دار الاديب وهران.ط..2008

3. ابراهيم عباس:تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية.دراسة في بنية الشكل.المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائر د.ط. 2006
4. ابراهيم محمود خليل.النقد ادبي الحديث والمحاكاة الى التفكيك.دار المسيرة الاردن.د.ط. 2003
5. اوريد عبود:المكان في القصة الجزائرية الثورية .دراسة بنيوية للنفوس تأثرة.دار الأمل للطباعة الجزائر.د.ط.
6. ادريس بودية:الرؤية والبنية في الروايات الظاهر .ط1 شركة الأشغال الطباعة.قسنطينة.2000
7. بان صلاح الدين محمد حمدي القضاء في الروايات عبد الله عيسى.مجلة أبحاث كلية التربية جامعة الموصل مج1.العدد61.
8. بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي .المغاربة للطباعة و النشر .ط1.تونس1999.
9. زعرب صليحةعودة:غسان كنفاني.جمليات السرد في الخطاب الروائي .ط1.دار مجلاوي.2006
10. سمير قسيمي:كتاب الماشاء .الماشاء.النسخة الأخيرة .ط1.دار المدى.سوريا.2016
11. سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر.ط1.منشورات الإختلاف 2011
12. سمير قسيمي:الحياة الثقافية في الجزائر.رجل ميت يرتدي بذلة.عن الموقع.

13.سمير قسيمي:حب في خريف مائل.ط1.منشورات الإختلاف الجزائر2014

14.سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي (الزمن.السرد.البؤر)المركز الثقافي العربي دار البيضاء .بيروت.ط3..1997

15. سورة الأعراف:الأية22_23_24".

16. سورة طه:الأية120_123 .

17.سمير المرزوقيوجميل شاكر:مدخل الى نظرية القصة(تحليلا و تطبيقا).ديوان المطبوعات الجامعية و الدار التونسية للنشر.

18.شومان محمد أحمد:قراءة في الأتجاهات الرواية الحديثة.مطلع الهيئة المصرية.دط.القاهرة.2003.

19.شعبان عبد الحكيم محمد:التجريب في فن القصةالقصيرة(1960الى2000).العلم والإيمان للنشر والتوزيع.مصر .دط.

20.صبيحة عودة زغرب.غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)ط1.

21.صلاح فضل: لذة التجريب الروائي.دط مكتبة الساعي للنشر والتوزيع.الرياض .دس.

22.عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.

23.عبد الله ابراهيم:التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية ط1.ط2 منشورات اللإختلاف الجزائر 2005.

24.عبد الحليم مخالقة:تجليات الأسطورة في الشعر نزار القباني.

25.عبد الفتاح الحجمري:هل لدينا رواية تاريخية.مجلة فصول .المجلد16 .العدد03.شتاء 1997.

26.عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد).المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب عالم المعرفة .الكويت.دط.1998.

27.عبد الحميد عقار:الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب شركة المدارس للنشر والتوزيع ط1.الدار البيضاء 2000 .

28.قاسم عبده قاسم:اعادة قراءة التاريخ كتاب العربي 78. وزارة الإعلام.ط1.الكويت 2009.

29.كمال الرياحي:حركة السرد الروائي و مناخاته في استراتيجية التشكيل.دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.عمان الأردن.ط2005.1.

30.كلثوم المدفن:دلالة المكان في رواية موسم الهجرةالى الشمال.طيب صالح.مجلة الأشرع 4د.ت.

31.منصور قسومة:الرواية العربية.الاشكال والتشكيل.

32.محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة.

33.مبلاء قابزة:سيرة الاميرعبد القادر الجزائري في كتاب الاميرمسالك الأبوة.

34.مرسيا إلياذ:مظاهر الأسطورة ترى نهاء خياطة. دار كنعان للدراسات والنشر ط1.دمشق 1991.

35.مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر .دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية منشورات إتحاد الكتاب العرب دط.دمشق2000.

36.ملتقى الرواية الأول يناقش الخطاب السياسي في الأعمال الأدبية .

37.مهدي عبيدي:جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة.دراسات في الاداب العربي منشورات الهيئة العامة المصدرية للكتاب .دمشق دط.2011.

38.نجلاء مشعل:تحليل الخطاب الراوئي.مصر العربية للنشر والتوزيع .القاهرة ط1.

39.نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي.دار النهضة.د.ط.القاهرة مصر.دت.

ثانيا:المصادر المترجمة:

40. جورج لوكاش:الرواية التاريخية تر.صالح حواء.كاضم د.ط.دار الطباعة.بيروت 1978.

41. عبد الوهاب المؤدب:اوهام الاسلام السياسي.تر محمد بنيس و المؤلف ط1.دار النهار.بيروت 2002

42. فرانز فانون:معذبو الأرض تر سامي الدوربي.جمال الأناسي .ط2.مدرات.القاهرة2015

43. احمد بلعبكي و اخرون:الهوية و قضاياها في الوعي العربي المعاصر تر.رياض زكي سلسلة كتابات المستقبل العربي ع68 ط1 مركز درسات الوحدة العربية بيروت 2013.

44. جيرار جونيت:خطابات الحكاية(بحث في المنهج) تر محمد معتصم المجلس الأعلى للثقافة ط2.1997.

الفهرس

مقدمة.....1

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

الفصل الأول: التجريب على مستوى المتن الحكائي.

1- استحضار الخطاب السياسي 17

2- استدعاء التاريخ 26

3-الأسطورة 33

الفصل الثاني: ملامح التجريب على مستوى المبنى الحكائي.

1- العتبات النصية 43

2- الزمان والمكان.....63

خاتمة 68

ملحق.....71

قائمة المصادر والمراجع 73

فهرس المحتويات 77

- **التعريف بالروائي سمير قسيمي :**

روائي جزائري ولد في الجزائر العاصمة سنة 1974م ،متحصل على شهادة الباكالوريا في الحقوق و تخرج محاميا ، انخرط في الحياة الإبداعية مبكرا من خلال كتابته للشعر، عمل محاميا و محررا ثقافيا ، كما عمل كاتبا في المصالح الحكومية إضافة الى عمله كمصحح لغوي في مجال الصحافة .

أنتج العديد من المؤلفات (روايات) منها :

- يوم رائع للموت 2009 .
- هلابيل 2010.
- في عشق امرأة عاقر 2011.
- الحالم 2012 .
- كتاب الماشاء 2016.

حاز على العديد من الجوائز المهمة منها :

- جائزة هاشمي سعيداني للرواية عن أفضل رواية جزائرية و ذلك عن رواية "تصريح بضياع".
- جائزة آسيا جبار الكبرى للرواية عن أفضل رواية جزائرية باللغة العربية عن أفضل رواية جزائرية باللغة العربية عن روايته كتاب الماشاء .
- و تعد روايته "يوم رائع للموت" أول رواية جزائرية تتمكن من بلوغ القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية في 2009.

ملخص الرواية:

يعد سمير قسيمي في رواية "كتاب الماشاء" هلابيل النسخة الأخيرة، بعث التاريخ الجزائري ومحاولة ملء الفراغات والأسئلة المسكوت عنها، ومن ثم البحث في جذور الصداع وجذور العنف الداخلي و الخارجي، وكذلك علاقة الأنا بالأخر.

تدور الأحداث الرواية حول مغامرة بوليسية تقوم بها شخصية "ميشال دوبري"، وفي رحلة تقصيها الحقيقة المترجم سيباستيان دي لاكروا الذي رحل من فرنسا إلى الجزائر مع الأسطول الفرنسي في حلمته على الجزائر وبقي مغيبا في التاريخ الفرنسي رغم نضالته كونه مترجما حربيا أين تجد نفسها في متاهة تسير أغوار قصة غربية تؤرخ لنبي مجهول اسمه "الوافد بن عباد" هذا النبي هو واحد من حواري هلابيل بن ادم الذي نبذ ووضع على الهامش فكان انطلاقه لتاريخ جديد يخالف الرؤية الرسمية المركزية ويؤسس للرؤية الهامشية تتطور أحداث الرواية انطلاقا من الاستعمار الفرنسي وصولا إلى الوقت الحالي، ويشكل الدين كونه المقوم الأساسي للهوية الجزائرية بؤرة أساسية في الرواية إذا تعالج من خلاله مسألة التعصب الديني والتكفير، وعواقبهم الوخيمة على الوطن والأمة تتميز الرواية بتنوع الشخصيات بين الجزائرية و الفرنسية بين المفكر والعالم والقائد وزعيم القبيلة والمترجم ... وكان تفاعل الشخصيات مع بعضها المحرك الأساسي التي حكيت من خلاله خيوط الرواية تكشف الرواية عن إلا يعني الذي يحكم حياتنا وتصرفاتنا وعلاقاتنا بالحياة والموت وتجمع الرواية بين المتخيل / الواقع بشكل منهش.

ملخّص باللّغة العربيّة:

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

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

ملخّص باللّغة الإنجليزية:

The experimental Narration is related to the evolution on the dominant consciousness , to establish a new awareness based on conscious differences , through changing the constant and accepting the usual expectation , and reconsidering all forms to express a different vision that present a transformation in the relationships , breaks the monotony of organized time , destabilizes the interconnected structure and rejects stereotypical writing to give the new text an outlet of freedom in its interaction with literary memory . The novel "The Book of What Will " by Samir Qassimi is a striking example of the experimental novel that was formed from a fragmented and intermittent series , hanging between the past and the present by thin threads of memory , dream , association and wills , in wish the lost personalities crowded between the living present

and the buried past searching through its layers for the descending truth in the distant time , and specifically that time in wish Adam and Eve committed their very known sin , for which they were exiled from paradise .Samir Qassimi wrote a bizarre story that explains why Adam and Eve left the garden to process modern issues that people face today .

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