الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحفيظ بوالصوف- ميلة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

التجريب في رواية" يوم رائع للموت"

لسمير قسيمي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعـــــداد الطالبة:

- لينا فاسي

إشراف الدكتورة:

- نادية بوفنغور

السنة الجامعية: 2026/2025

بسم الله الرحمان الرحيم

وَقُل رّبِّ أَدخِلنِي مُدخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجنِي مُخرَجَ صِدْقٍ واجعَل لّي من لَّدُنكَ سُلطناً نّصِيرا

سورة الإسراء الآية 80.

شكر وعرفان

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذة المشرفة

الأستاذة بوفنغور نادية

على ما قدمته لي من توجيه ونصح وإرشاد،
وعلى دعمها ومتابعتها طيلة إنجاز هذا العمل،
فجزاها الله خير الجزاء.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة
على تفضلهم بقبول مناقشة هذه المذكرة،
وعلى ما سيبذلونه من جهد في قراءتها وتقويمها،
فلكم مني خالص الاحترام والتقدير.

مقدمـــــــــة

عرفت الرواية العربية المعاصرة والجزائرية على وجه الخصوص تحولات كبيرة، جعلت من النص الروائي مجالاً واسعاً للتجديد والبحث عن أساليب تعبيرية غير مألوفة، وهو ما يُعرف في الدراسات الأدبية بالتجريب. ولم يعد هذا التجريب مجرد رغبة في تزيين شكل الرواية، بل أصبح وسيلة مهمة يعيد من خلالها الكاتب تفكيك الواقع وطرح أسئلة وجودية عميقة. وتبرز أعمال الروائي الجزائري سمير قسيمي كنموذج حي لهذه المغامرة السردية، حيث تميزت نصوصه بجرأة كبيرة في كسر القوالب التقليدية وتجاوز الخطية المألوفة في الحكي، رغبةً منه في تأسيس هوية كتابية مغايرة وصادمة في آن واحد.

وفي هذا السياق، يأتي اختيارنا لموضوع "التجريب في رواية يوم رائع للموت لسمير قسيمي" مدفوعاً بأسباب ذاتية وموضوعية:

فالأسباب الذاتية ترتبط باهتمامنا الشخصي بأسلوب هذا الكاتب ومتابعة مساره الإبداعي، بينما تتمثل الأسباب الموضوعية في القيمة الفنية والجمالية التي تحملها هذه الرواية بالذات، إذ نعتبرها نقطة تحول أساسية في تجربته نظراً لاعتمادها المكثف على تداخل الخيال بالواقع ولعبها بتقنيات السرد الحديث. ومن هنا، حدّدنا دراستنا بهذا العنوان الذي يسعى إلى رصد حركية التجريب داخل الرواية، محاولين ملء فجوة بحثية لاحظناها في الدراسات السابقة، والتي اهتمت غالباً بالجانب المضموني للرواية دون التركيز على كيفية بناء المعنى وإنتاجه عبر الدلالات الرمزية والإشارات المشفّرة داخل النص.

لذلك، انطلقت هذه الدراسة من إشكالية جوهرية تبحث في: **كيف تشكّلت البنية السردية في رواية "يوم رائع للموت"**؟ وما هي الدلالات والرموز التي أنتجها التجريب على مستوى مكوّنات النص الروائي لتجسيد فكرة الموت؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، وجدنا أنّ المنهج وصفي تحليلي هو الأنسب لمقاربة هذه المدونة، لأنه يتيح لنا تفكيك النص من الداخل، ومتابعة حركة العلامات والرموز، وفهم كيف يتحول الشكل التجريبي إلى نظام دال يعبّر عن رؤية الكاتب الوجودية.

و اعتمدنا خطة بحث متوازنة تتماشى مع طبيعة الدراسة؛ حيث بدأنا بمدخل قصير وموجز تناولنا فيه ماهية التجريب من الناحية اللغوية والاصطلاحية كأرضية معرفية للبحث، ثمّ قمنا بالربط بين هذا المدخل وفصول الدراسة المستقلة.

وقد تضمنت الخطة فصلين أساسيين، اعتمدنا فيهما على طريقة الدمج بين التنظير والتطبيق المباشر على الرواية في كل عنصر. حيث خصصنا الفصل الأول لدراسة المستويات البنيوية والسردية، فتطرقنا فيه إلى مستوى الحبكة، ثم مستوى الرؤية السردية، ومستوى الزمن، ومستوى المكان وصولاً إلى مستوى الشخصيات، حيث كنا نضع تعريفا نظريا موجزاً للمستوى ثم نتبعه مباشرة بالتحليل والتطبيق السيميائي على نص الرواية. أما الفصل الثاني، فقد أفردناه لدراسة مستويين مهمين هما: مستوى اللغة والأسلوب، ومستوى العتبات النصية، وسرنا فيه على نفس النهج عبر تقديم المفاهيم النظرية أولاً ثم إسقاطها وتطبيقها على متن المدونة لاستخراج علاماتها ودلالاتها السيميائية.

وقد اعتمدنا في هذا المسار على رواية "يوم رائع للموت" كمصدر أساسي للبحث، إلى جانب مراجع سيميائية ونقدية مهمة ساعدتنا في توجيه التحليل وفهم أدوات المنهج منها:

حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)

سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)

جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)

حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)

فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية

ورغم الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث، والمتمثلة أساساً في تعقيد النص الروائي لسمير قسيمي وتداخله السردي الذي يتطلب تركيزاً كبيراً، بالإضافة إلى شح الدراسات

السيميائية المتخصصة التي تناولت هذه الرواية بالتحديد، إلّا أنّ القراءة الفاحصة والمستمرة مكنتنا من تجاوز هذه العقبات والسعي للوصول بالبحث إلى غايته المقررة.

ولا أختم هذه المقدمة دون أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "نادية بوفنغور"، على ما قدمته لي من توجيهات ونصائح قيمة، وعلى دعمها ومتابعتها طوال إنجاز هذا البحث، فكان لإشرافها أثر كبير في إتمام هذه المذكرة، فجزاها الله خير الجزاء.

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى لجنة المناقشة الكريمة، على تفضلها بقراءة هذا البحث، وتصويب أخطائه وتقويمه بما تقدمه من ملاحظات قيمة وتوجيهات نافعة.

مدخل

ماهية التجريب:

يُعدُّ التجريب من المصطلحات الحديثة نسبياً في الساحة الأدبية والنقدية، وقد ارتبط بظهور التحولات الفنية والجمالية في الكتابة الإبداعية، ولا يُقصد بالتجريب القطيعة التامة مع الأشكال التقليدية أو رفض ماهو سائد، بقدر ما هو سعي واعٍ إلى تجاوز المألوف واستكشاف إمكانيات جديدة في التعبير، من خلال ابتكار صيغ وأساليب فنية قادرة على مواكبة التحولات الفكرية والجمالية.

و يفهم التجريب بوصفه ممارسة إبداعية تقوم على المحاولة والاختبار، واستثمار الطاقات الكامنة في اللغة والبناء والأسلوب، دون أن يكون ذلك ضرباً من العبث أو الغموض غير المبرر. كما أن مفهومه يظل مفهوماً نسبياً ومتغيراً، يختلف باختلاف الحقول المعرفية والسياقات التي يُستعمل فيها، سواء في الأدب أو الفلسفة أو العلوم الإنسانية.

وفي المجال الأدبي لا يتحقق التجريب إلا بوعي الكاتب بخصوصية الجنس الأدبي الذي يشتغل عليه، وبحدود اللغة ووظائفها، إذ يقوم على إعادة تشكيل العناصر السردية كالشخصية والزمن والحدث واللغة، مع الحفاظ على قدر من الانسجام الفني. ولكي نفهم التجريب أكثر لابد أن نحدد مفهومه من الناحية اللغوية ومن الناحية الاصطلاحية.

أ- لغةً:

تحدثت العديد من المعاجم المعنى اللغوي لمصطلح "التجريب" بحيث ورد في معجم "لسان العرب" لابن منظور في مادة [جرب]: «رَجُلٌ مُجَرِّبٌ لِمَا عِنْدَهُ، وَمُجَرَّبٌ: قَدْ عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَهَا، وَهُوَ بِالفَتْحِ مُضَرَّسٌ قَدْ جَرَّبَتْهُ الأُمُورُ وَأَحْكَمَتْهُ، وَالمُجَرِّبُ مِثْلُ المُحَرِّسِ، وَالمُضَرَّسُ الَّذِي قَدْ جَرَّسَتْهُ الأُمُورُ وَأَحْكَمَتْهُ، فَإِنْ كَسَرْتَ الرَّاءَ جَعَلْتَهُ فَاعِلاً، إِلَّا أَنَّ العَرَبَ تَكَلَّمَتْ بِهِ بِالفَتْحِ.. التَّهْذِيبُ: المُجَرَّبُ: الَّذِي قَدْ جُرِّبَ فِي الأُمُورِ وَعُرِفَ مَا عِنْدَهُ (...)

وَدَرَاهِمُ مُجَرَّبَةٌ: مَوْزُونَةٌ (عَنْ كُرَاعٍ)»[1]. وهذا يدل على أنه يقوم على الابتكار والتجربة والتطوير.

وفي "قاموس المحيط" للعلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي وردت لفظة التجريب بمعنى: «جَرَّبَهُ تَجْرِبَةً: اخْتَبَرَهُ. وَرَجُلٌ مُجَرَّبٌ، كَمُعَظَّمٍ: بلِيَ مَا (كَانَ) عِنْدَهُ. وَمُجَرِّبٌ: عَرَفَ الأُمُورَ. وَدَرَاهِمُ مُجَرَّبَةٌ: مَوْزُونَةٌ. وَالأجربان: بنو عبس وذبيان»[2] أي أنه يقوم على معنى الاختبار والخبرة ومعرفة الأمور من خلال التجربة الفعلية.

كما جاء في معجم "الوسيط" أيضاً: «جَرَّبَ: جربا أَصَابَتْهُ الجَرَبُ، فهُوَ أَجْرَبُ، وَهِيَ جَرْبَاءُ (...) وَجَرَّبَهُ تَجْرِيباً، وَتَجْرِبَةً: اخْتَبَرَهُ مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى. وَيُقَالُ: رَجُلٌ مُجَرَّبٌ: جَرَّبَ فِي الأُمُورِ وَعُرِفَ مَا عِنْدَهُ. وَرَجُلٌ مُجَرِّبٌ: عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَهَا»[3]. يتضح من خلال هذا التعريف أن التجريب هو عملية اختبار متكررة تهدف إلى اكتساب الخبرة ومعرفة حقيقة الأمور من خلال الممارسة والتجربة الفعلية.

وعليه نجد أن المعاني اللغوية لمفهوم "التجريب" تتفق على أنه يقوم على الاختبار والممارسة واكتساب المعرفة، إذ يدل على فعل يقوم به الإنسان لاكتشاف الأشياء والتحقق منها. فالتجريب يرتبط بالتجربة والخبرة، ويُفهم على أنّه وسيلة لفهم الواقع من خلال المحاولة والملاحظة. كما يظهر أن المعرفة لا تتحقق دفعة واحدة، بل تتكون تدريجياً عبر التجربة، مما يجعل التجريب أساساً في الوصول إلى الفهم والمعرفة.

ب- اصطلاحاً: بعد ما تعرّفنا على المعنى اللغوي لمصطلح "التجريب"، من خلال استعانتنا بالمعاجم اللغوية، والتي بينت لنا بأن التجربة هي التي تولّد المعرفة. نأتي الآن إلى تعريف

[1] – ابن منظور: لسان العرب، تح: يوسف محمد الشاذلي وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ج 9، 1119 هـ، ص 583.

[2] – الفيروز آبادي: قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 6، 1998، ص 67.

[3] – إبراهيم مدكور: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ج 1 ،ط 3، 1985، ص 119.

من الناحية الاصطلاحية حيث اهتم الدارسون بضبط مفهوم "التجريب" والوقوف عند معناه الاصطلاحي، لماله من أهمية في فهم التحولات التي عرفها الخطاب السردي. فتعددت تعاريف هذا المصطلح كونه مصطلحاً يتميز بتعدّد دلالاته ومعانيه. يقول الناقد صلاح فضل: «التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. وهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح» [1]

فهو هنا يرى أن التجريب مرتبط بالإبداع، إذ يعتبر مغامرة واعية يقوم بها المبدع من أجل البحث عن أشكال جديدة في التعبير، مع الحفاظ على تماسك النص ومعناه، أي يقوم على كسر المألوف دون الوقوع في الفوضى أو فقدان المعنى.

كما تشير نجاة صادق الجشعمي إلى أن التجريب: «يدل على الفوضى والتدمير وتكسير الأنماط التي سادت، ويدل على الرغبة في ارتياد آفاق مغايرة»[2]. حيث نرى أنه يدل على نزعة المغامرة والبحث عن الجديد، وهو تعبير عن رغبة الكاتب في كسر القيود والأنماط السائدة في الكتابة. فالتجريب عندها لا يعني الفوضى أو فقدان المعنى، بل هو محاولة واعية لتجاوز المألوف وابتكار صيغ جديدة في التعبير دون التفريط في المعنى فهو: «لا يتقيد بقاعدة نظرية معينة، ولا يلتزم بضوابط منهجية شأنه في ذلك، شأن الحداثة التي ترفض أن تقدم نفسها كنظرية جاهزة. إذن فالتجريب لا يتمسك بنظرية محددة، بل يرتبط بالحداثة التي تقوم برفض الأشكال الجاهزة كلياً، كما يتعامل معها بوعي وإعادة تشكيلها. فهو بحث عن صيغ جديدة للتعبير داخل العمل الأدبي، مع الحفاظ على المعنى والتماسك الفني»[3]

[1] – صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005، ص 03.

[2] – نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة، العنوان للنشر والتوزيع، الشارقة موبيلج، القاهرة، ط 1، 2018، ص 07.

[3] – المرجع نفسه، ص 07.

وقد عرّف "مارتن أسلن" (Martin) مصطلح "التجريب" بقوله: «كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم (...) علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد على تأثير جديد حينئذ عليه أن يجرب... ويجب أن يعثر المرء على شيء جديد وذلك لأن تطور الفن يرتبط بتطور الفلسفة، علم الاجتماع وغيرها من العلوم الحياتية»[1]. أي يرى أن مصطلح "تجريب" مقتبس في الأصل من العلوم، بحيث أن محاولة إيجاد شيء جديد لابد من البحث فيه باستمرار وهذا بحد ذاته يعتبر تجريب، لبعض آخر يدل التجريب عند "مارتن أسلن" على الاختبار والتجربة، ثم الانتقال إلى المجال الأدبي. وفي الأدب يعني الخروج عن المألوف والبحث عن طرائق جديدة للتعبير، مع عدم الانفصال عن المعنى.

وكما جاء أيضاً "ديفيد لودج" (David Lodge) بتعريفه لمصطلح "التجريب" يقول: «ومن المفيد النظر إلى "التجريب" في الأدب كما هو في الفنون الأخرى، كنهج راديكالي لمهمة "إزالة الألفة*" المستمرة»[2]. حيث يرى "لودج" أن التجريب يقوم على تجاوز الأشكال السردية الجاهزة، والبحث عن طرائق جديدة في بناء النص الروائي. فالتجريب عنده ليس رفضاً للموروث، بل محاولة لتطويره من خلال اختبار تقنيات وأساليب فنية جديدة تُسهم في تجديد الخطاب السردي.

ونجد الناقد "محمود الضبع" يقول: «فالتجريب يسعى على الدوام إلى الهجوم على مكانة الفن والأدب في مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة، ويأبى أن يتخطاها. وهنا لا يرفض التجريب شكلاً أو أسلوباً ما في الفن، وإنما يرفض فكرة التوقف بالأدب على أساليب

[1] – مارتن أسلن: عن ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2005، ص 21.

*هي ترجمة للكلمة الروسية ostranevie ومعناها الحرفي " إضافة الغرابة" ، وهي اصطلاح نقدي ثمين آخر صكته مدرسة الشكليين الروسية، وفي مقال مشهور نشر لأول مرة عام (1917م) ، دفع فكتور شكلوفسكي بأن الهداف الرئيسي للفن هو التغلب على آثار التعود القاتلة، عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة. (ديفيد لودج الفن الروائي ، تر: ماهر البطوطي، مؤسسة هنداوي، 2023، الفصل 11).

[2] – ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002، ص 122

بعينها مهما كانت الجماليات التي تتحقق عبرها، فالجمال ذاته مفهوم متغير بتغير الزمان والبيئة والمكان...»[1]. حيث يرى أن التجريب يسعى إلى تجاوز القوالب الجاهزة والأنماط التقليدية، وذلك من خلال البحث عن صيغ فنية وأساليب جديدة، قادرة على استيعاب التحولات التي يعرفها الواقع. فالتجريب عنده يقوم على الهدم من أجل الهدم، بل على إعادة تشكيل الأدوات الفنية، مثل اللغة والبناء والزمن، بهدف إنتاج خطاب أدبي أكثر قدرة على التعبير والتأثير. وبهذا المعنى، يصبح التجريب فعلاً إبداعياً نابعاً من وعي الكاتب بحدود الأشكال السائدة، ورغبته في تطويرها وفتح آفاق جديدة أمام الكتابة الأدبية.

كما يرى "كلود برنار" (Claude Bernard) أن: «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلاً أو كثيراً، لكنه استباقي، للظواهر الملاحظة، تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها، في الإطار المنطقي للتوقعات، أن تقدّم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفاً»[2]. إذ يبين لنا بأن "التجريب" هو المقوم الأساسي للمعرفة العلمية، إذ لا يكتفي الباحث بالملاحظة والتأمل، بل ينتقل إلى التدخل المنهجي في الظاهرة عبر فرضيات واختبارها عملياً، فالعلم في نظره، لا يقوم على الأفكار المسبقة، وإنما على التحقق بالتجربة التي تكشف صحة الفرضيات أو خطأها. وبذلك يؤكد الباحث أن "التجريب" نسقاً منظماً يربط بين العقل والواقع، حيث يسمح بتصحيح المعرفة وتطويرها باستمرار.

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح "التجريب" –إذًا– هو "الجديد" الذي نعرفه باعتباره ابتكاراً لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وإتقائها؛ بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل

[1] – محمود الضبع: الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2010، ص 18.

[2] – بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 2001، ص 151.

بفضل التجريب[1]. والمقصود بهذا أن التجريب تعبير حديث، يخرج عن القيم التقليدية، من خلال ابتكار وخلق أشكال وأساليب جديدة ومبتكرة.

ولقد أورد "مدحت أبو بكر" أربعة عشر تعريفاً للتجريب، نذكر منها:

1. "التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة".
2. "التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التتعبير".
3. "التجريب إبداع جديد".
4. "التجريب مزج الحاضر والماضي".
5. "التجريب تجاوز للركود تابع للصور".
6. "التجريب ثورة".[2]

من خلال هذه التعريفات لمصطلح "التجريب"، تتضح لنا آراء الروائيين بحيث يصعب عليهم تحديد مفهوم واحد ودقيق، فكلٌ حسب رأيه وتجربته، فهناك من يرى أن التجريب إبداع جديد وهناك من يقول أنه تجاوز للمألوف، وهناك من يقول أنه ابتكار، وغيرهم من يقول أنه مرتبط بالحرية، وأنه مزج للقديم بالحديث وهناك من يراه كرؤية...

وبالاعتماد على كل التعاريف الاصطلاحية للتجريب نجده محاولة سعي الكاتب إلى تجاوز الأشكال والقواعد الجاهزة، عبر ابتكار صيغ تعبيرية جديدة تعبّر عن رؤيته الفنية. وهو ممارسة إبداعية تقوم على الحرية والبحث الدائم عن آفاق فنية مغايرة.

[1] – باربرا لاسونسكا – بيشونياك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: د. هناء عبد الفتاح، مراجعة: دوروتا متولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 1999، ص 16.

[2] – شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة من (1960–2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، ط 1، 2010، ص 13.

بعد المدخل الذي تناولنا فيه ماهية التجريب بوصفه أسلوباً حديثاً في الكتابة السردية يقوم على كسر النمط التقليدي والانفتاح على أشكال تعبيرية جديدة، ننتقل إلى دراسة تطبيق هذا المفهوم في رواية يوم رائع للموت لسمير قسيمي، حيث سنقوم بتوزيع التحليل على فصول تتناول مختلف مستويات التجريب داخل النص، إذ يعالج الفصل الأول البناء الروائي وما يشمله من حبكة وزمن ورؤية سردية وشخصيات ومكان، في حين يخصص الفصل الثاني لدراسة اللغة والأسلوب والعتبات النصية باعتبارها عناصر أساسية تكشف عن الطابع التجريبي للرواية وتبرز راهنيتها الفنية والجمالية.

الفصل الأول : التجريب على مستوى البنية السردية

- تمهيد:

يُعدّ الفصل الأول من أهم الفصول النقدية في دراسة الرواية، إذ يهتم بالكشف عن البنية الفنية التي اعتمدها الكاتب في تشييد عمله الروائي، من خلال تحليل العناصر السردية التي أسهمت في بناء النص وتماسكه. فقد تناول هذا الفصل عدّة مستويات أساسية، تمثلت في مستوى الحبكة الذي يبرز طريقة تنظيم الأحداث وترابطها، ومستوى الرؤية السردية الذي يكشف زاوية نظر السارد وطريقة تقديمه للأحداث والشخصيات، إضافة إلى مستوى الزمن الروائي الذي يوضح كيفية توظيف الزمن بين الماضي والحاضر والاسترجاع والاستباق. كما تطرّق الفصل إلى مستوى المكان باعتباره الفضاء الذي تجري فيه الأحداث ويحمل دلالات مختلفة، وأخيراً مستوى الشخصيات التي تُعدّ المحرّك الأساسي للأحداث والعنصر الفاعل في تطور الرواية. ومن خلال هذه المستويات تتجلى الخصائص الفنية والجمالية للنص الروائي وتتضح رؤية الكاتب وأبعاده الفكرية والفنية.

أولاً: مستوى الحبكة

1- مفهوم الحبكة:

لا يخلو العمل الروائي من عنصر الحبكة فهي قطعة أساسية في بناء الرواية، لذلك كان من الضروري الوقوف على مفهومها من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية.

أ. لغةً:

جاء في القاموس المحيط المعنى اللغوي للحبكة في مادة "**حَبَكَ**":

"الحَبْكُ: الشَّدُّ والإحكام، وتحسين أثر الصَّنْعةِ في الثَّوب، يَحْبِكُه ويَحْبُكُه، كاحْتَبَكَهُ، وهو حبِيكٌ ومحبوكٌ، والحُبْكَةُ، بالضم: الحُجْزَةُ، وتَحَبَّكَ: شَدَّها، أو تَلَبَّبَ بثيابه، والحَبِيكةُ: واحدُها، والطريقةُ من خُصَل الشَّعر، جمعُه: حَبائِكُ وحُبُكٌ وحُبْكٌ، والحَبَكَةُ، مُحرَّكةً: الأصل من أصول الكرم، كالحَبَك، وليس بتصحين والحَبَّةُ من السَّوِيق، لغة في العَبَكة. وذو الحَبَكة: عبيدة أبو عبدة بن سعد النَّهْدِيُّ. والحِبْكُ، كحِمْلٍ: اللَّئيم. وكعُتُلٍّ: الشَّديد. وحَبَكَ بها: حَبَقَ، والمحبوك: الفَرَسُ القَوِيُّ. والتَّحْبِيكُ: التَّوْثِيق والتَّخْطِيط"[1]

يتّضح من خلال هذا التعريف اللغويّ أنّ الحبكة ترتبط بالأحكام والتنظيم والترابط، إذ تقوم على نسج الأحداث وربطها برابطة متماسكة ومنسجمة، كدلالة على الدقّة في البناء، مما يجعلها أساسًا في تشكيل الأحداث وترتيبها داخل العمل الروائي.

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مجلد 1، د.ط، 2008، ص 324.

ب. اصطلاحاً:

بعد الوقوف على مفهوم الحبكة من الناحية اللغوية، ننتقل الآن إلى تحديد مفهومها الاصطلاحي للكشف عن دلالتها الفنية ودورها في بناء العمل الروائي. وقد تحدّث توماشوفسكي عن الحبكة وأهميتها بقوله:

"إن مواد المتن الحكائي تشكّل المبنى الحكائي مرورًا بعدد من المراحل، وتتطلّب الوضعية البدئية مدخلاً حكائيًا. إنّ سرد الظروف التي تُحدّد الحالة الأولية للشخصيات وعلاقاتهم يسمى العرض (L'exposition)، غير أنّ الحكي لا يبدأ بالضرورة بالعرض"[1]

بمعنى أنّ التمهيد أو المدخل شيء أساسي لفهم موضوع العمل الروائي، وخلق التشويق لدى القارئ، فهي تسعى إلى تنظيم الأحداث لخدمة الغرض الفني، وتشمل العقدة أو قمة التأزم داخل الرواية، والحل أي نهاية الرواية وحل العقدة.

2- الحبكة في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي:

تتميّز الحبكة من خلال قراءتنا لرواية "يوم رائع للموت" بالتداخل بين الحبكة الخطية وغير الخطية؛ فمن جهة تسير بعض الأحداث وفق تسلسل منطقي يكشف تطوّر معاناة الشخصيات وتحوّلاتها النفسية، ومن جهة أخرى يكسر الكاتب هذا التسلسل عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق والتنقّل بين الماضي والحاضر، مما يجعل الحبكة غير خطية. ويبرز من خلال ذلك الطابع التجريبي في الرواية، إذ عمد الكاتب إلى تجاوز البناء السردي التقليدي وتجريب أساليب

[1] – رشيد سلطاني، نظرية الأغراض ليوريس توماشوفسكي، الأصول والامتدادات، مجلة آفاق علمية، جامعة تبسة (الجزائر)، العدد 2، المجلد 15، 2023، ص 62.

*سمير قسيمي: روائي جزائري ولد عام 1974 بالجزائر العاصمة. حصل على الليسانس في الحقوق وتخرج محامياً. صدرت له عدة روايات، منها "تصريح بضياع" (2009) وهي أول رواية جزائرية تتحدث عن السجن في الجزائر، وعنها فاز بجائزة هاشمي سعيداني للرواية عن أفضل أول رواية جزائرية، "يوم رائع للموت" (2009)، التي بلغت القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية لعام 2010، "هلابيل" (2010)، "في عشق امرأة عاقر" (2011) التي اختارت مجلة بانيبال الإنجليزية فصولا منها لتنشرها مترجمة إلى الإنجليزية، "الحالم" (2012)، و"حب في خريف مائل" (2014). أُدرجت "سلالم ترولار" (2019) للجائزة العالمية للرواية العربية عام 2020. ترجمت أعماله إلى الفرنسية. شارك قسيمي في ورشة الجائزة العالمية للرواية العربية (الندوة) للكتابة الإبداعية في العام 2013.(الجائزة العالمية لرواية العربية)

حديثة تقوم على التشظّي الزمني وتداخل الأحداث، بهدف تعميق البعد النفسي للشخصيات وإثارة تشويق القارئ.

وتظهر من خلال قول الروائي «سمير قسيمي»[*]:

"لحظة اتّصلت قدماه عن الحافة انتابه الشك في قراره الأخير، لم يعد متأكدًا منه كما كان منذ أقلّ من ثانية، فعلى الأقلّ لم يكن يعلم أنّ مشهد الفراغ الممتدّ من مكانه إلى غاية الرصيف، سيؤثر على قلبه مثلما يفعل الآن، فيجعله ينبض بنبضات متسارعة تكاد تمنع عنه الهواء.

«هل أنا خائف؟»

قال لنفسه بعدما شعر بجسده يتجه مباشرة إلى الأرض، دون أن يملك مكنة تغيير اتجاهه، والحقيقة أنه حاول في جزء من ثانية أن يقلب نفسه في الهواء، بحيث يجعل سقوطه سقوطًا قولبيًا، فقد كان يرغب أن تصل قدماه الأرض أولاً، وبذلك لن يصيب وجهه أي مكروه، ولكنه اكتشف استحالة الأمر، فلم يكن قادرًا على التحكّم في جسده فتملّكه الإحباط.."[1]

حيث يتّضح في هذا المقطع جانب من الحبكة، لأن السرد هنا لا يقتصر على الوصف فقط، بل يكشف تطوّرًا في الحدث والصراع النفسي للشخصية، ويبرز ذلك خاصة في خوف الشخصية واضطرابها «هل أنا خائف؟»، ومحاولتها معرفة ما يحدث لها وانتقالها من حالة الشك إلى الإحساس بالعجز والقلق، واستمرّ التوتّر النفسي إلى نهاية المقطع. وهذا ما ساهم في تحريك الأحداث وبناء جو من التشويق والغموض، وهو ما يدخل ضمن الحبكة النفسية في الرواية.

كما تتجلى الحبكة في موضع آخر:

"أكثر ما جعله يقتنع بفكرة الانتحار، ما تحمله من شاعرية يضفيها الناس على من يقتل نفسه، فالمنتحر استثناء بشري لقاعدة القضاء والقدر (...) فلن يكون حاضرًا للاستمتاع به ولكنه يعلم ما قد يقول الناس: «مات في سبيل الحب»"

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2009، ، ص 7.

ورغم أنّ لا علاقة لانتحاره بالحب، إلّا أنّ وقع هذه الجملة في نفسه ساهم أيضًا في قراره، فقد قرأ كل ما كُتب عن المنتحرين في سبيل الحب، من كيلوباترا إلى عمار الطونبا الذي ألقى بنفسه تحت القطار (...)، وحتى تكون ذكراه أسطورية فقد كتب إلى نفسه رسالة يبين فيها أسباب انتحاره وبعثها إلى نفسه في البريد[1]

تظهر الحبكة في هذا المقطع خاصة في حديث الشخصية (حليم بن صادق) عن الانتظار والرسائل وتذكّرها للماضي وعلاقتها بالحب، وانتقالها من التأمل إلى اتّخاذ قرار بكتابة رسالة. مما أسهم في خلق توتّر نفسي وتشويق دفع بالأحداث إلى التطوّر.

وفي مثال آخر: "مضت أربعة أيام على حادثة الانتحار. نجا حليم ولم يصب إلى بكسر في يده ورجله اليسرى، لذلك اضطر أن يلازم البيت، وقد بدا على والديه أنهما سببا قصة انتحاره، ولم يعه الأهل وزملاء العمل يحدّثونه عنها، حتى الصحافة التي كتبت عن الأمر يومين كاملين، فتر اهتمامها أخيرًا بعد أن جعلت من قصة حليم بن صادق قضية رأي عام"[2]

توجد في هذا المقطع حبكة واضحة وذلك من خلال عرض حادثة الانتحار وما ترتّب عنها من آثار، حيث يتطور الحدث من لحظة وقوعه إلى مرحلة ما بعده، مع تغيّر نظرة المحيط ونسيان الحادث تدريجيًا، مما يمنح السرد حركة زمنية وتطورًا في الأحداث.

وكذلك في قوله: "فتح حليم الرسالة وهمّ في قراءتها بنهم وكأنه لا يعرف فحواها، كلّ ذلك وهو لا يكفّ عن أكل المكسرات، استمرّ في قراءتها حتى عثر على شيء أضحكه، ثم على آخر فتملّكه الضحك وهو يقرأ مثلنا، حتى توقف فجأة عن الضحك والقراءة. جمدت حدقتاه عن الحركة، وارتفعتا إلى أعلى وقد جحظت عيناه وهو يرعش، فأفلتت يده الرسالة، التي تهاوت لتستقرّ على حجره. حاول الجلوس ولكنه خرّ في مكانه ووجهه يحمرّ كأن النار اشتعلت فيه. حاول أن يضرب على صدره بيده غير المجبّسة، وقد أدرك أن شيئًا يمنعه من التنفّس.. حاول ولكن دون جدوى (...)، ثم استسلم للاختناق.. لم ير شريط حياته يعرض عليه مثلما تصوّر، كان الصمت وحشرجة صوته المختنق ما يعلنان لحظته الأخيرة. وأخيرًا خرّ ميتًا (...) في اليوم

[1] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 8.

[2] –المصدر نفسه، ص 117.

الموالي لم تكتب الصحافة شيئًا عنه، ولا في اليوم الذي تلاه ولا حتى بعد أسبوع، ولم يعرف أحد بعدها ما قرأ حليم بن صادق في رسالته تلك، لكن الأكيد أنها كانت رسالة بعثت من قاع القبر على أجنحة للموت..."[1]

إذ تبرز الحبكة في هذا المقطع الختامي من خلال تصاعد الأحداث نحو لحظة الذروة المتمثّلة في قراءة الرسالة وما تلاها من انهيار واختناق وموت الشخصية، لتنتهي الرواية بنهاية مفاجئة (تجاهل الصحافة وعدم الاهتمام به) يغلب عليها الغموض (رسالة بعثت من قاع القبر)، مما يعكس بناءً حبكيًا متدرّجًا يصل إلى خاتمته بشكل مأساوي ومفتوح. أي الوصول إلى نقطة الانغلاق (النهاية الحاسمة للحبكة).

وعليه فإنّ هذا البناء الحبكي المتصاعد نحو الذروة ثم النهاية المفاجئة والغامضة يعكس بعدًا تجريبيًا في السرد، ليقوم على كسر النهايات التقليدية وفتح دلالة النص على احتمالات متعدّدة بدل الإغلاق النهائي للأحداث.

وخلاصة القول:

فإنّ مستوى الحبكة في الرواية يُظهر نزعة تجريبية واضحة، تجلّت في إعادة تشكيل الأحداث بطريقة غير مألوفة، وهذا ما منح السرد بعدًا فنيًا أكثر حداثة وابتكارًا.

[1] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 119–120.

ثانياً: مستوى الرؤية السردية:

1-مفهوم الرؤية السردية:

تُعدّ الرؤية السردية مكوّناً استراتيجياً في خطاب الرواية، إذ توجد علاقة وطيدة بين الراوي وعمله الروائي، وكذا منظوره الخاص للأشياء، فهو لا يكتفي بسرد الأحداث فقط، بل يقدّمها وفق زاوية نظر معينة تكشف مدى معرفته بالشخصيات والأحداث، ومن هنا ارتبط مفهوم الرؤية السردية بالطريقة التي ينظر بها الراوي إلى العالم الروائي وينقلها إلى القارئ.

حيث يقول الناقد "حميد لحمداني": «يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين: أولاهما؛ أن يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثاً معينة. وثانيتهما؛ أن يُعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة. وتُسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يُمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي. إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى "راوياً"، أو سارداً (Narrateur) وطرف ثانٍ يدعى مروياً له أو قارئاً (Narrataire)[1]

ومعنى هذا؛ أن السرد هو طريقة تشكيل القصة وتوصيلها بين الراوي والمتلقي، وهو ما يمنح الحكي تمايزه البنيوي والجمالي. ويتجلى التجريب هنا في كسر هذه القواعد التقليدية عبر تعدد الرواة لدمج القارئ في بناء النص.

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 45.

2-الرؤية السردية في النقد الروائي الجديد:

يُجمع النقّاد على أن مفهوم الرؤية السردية تبلور مع الروائي الأمريكي "هنري جيمس" (Henry James)، حيث انطلق من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من علٍ، معيباً عليه لعبه دور المحرك الدمي، داعياً إلى ضرورة «مسرحة» الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف. [1]

يُبين القول أن الرؤية السردية هي المنظور الذي يعرض به الراوي الأحداث والشخصيات. كما أنها تؤثر في طريقة نقل العالم الروائي إلى القارئ وتمنح السرد بعده الفني والجمالي.

أما الروائي "بيرس لوبوك" (P. Lubok) قام بالتمييز بين «العرض» (Showing) والسرد (Telling) مؤكداً «أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، وأن السرد راوياً عالماً بكل شيء». [2]

أي أنه يرى أن العرض يجعل القصة تُقدّم وكأنها تحكي نفسها مباشرة، أما السرد فيقوم على راوٍ كلي المعرفة يحيط بكل الأحداث والشخصيات ويكشفها للقارئ.

ومن خلال هذا التمييز بين علاقة الراوي بالقصة قام "لوبوك" بتحديد أربعة أشكال سردية هي: [3]

1-التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي.

2-الذهن المعروض حيث يتركز التقديم على شخصية محورية.

3-الدراما الخالصة: حيث غياب الراوي.

4-الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية.

---

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 285.

[2] – المرجع نفسه، ص 285.

[3] – المرجع نفسه، ص 286.

إذن يُقسّم لوبوك الأشكال السردية إلى أربع زوايا نظر ترتبط لعلاقة الراوي بالقصة، تتدرج من هيمنة الراوي في التجاوز البانورامي إلى غيابه في الدراما الخالصة، مروراً بالذهن المعروض والراوي الممسرح حيث تتداخل الرؤية بين السرد والشخصية.

كما يشير هذا التصنيف عند لوبوك إلى الطابع التجريبي في السرد، حيث تتعدد زوايا النظر وتتداخل أشكال الحكي بين هيمنة الراوي وغيابه.

3-مظاهر حضور الراوي في الحكي:

إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، ويتضمّن الكلام عن ذلك الإجابة عن السؤال: من يتكلم في الحكي أو في الرواية؟ ثم الإشارة ثانياً إلى تدخلات الراوي في الحكي، وأخيراً الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة، إما أن يكونوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود.[1]حيث يلخص هذا الترتيب خطوات فهم القصة؛ فيبدأ بتحديد صاحب الصوت، ثم يرصد أوقات تدخله في الأحداث، وينتهي ببيان كيف يتناوب عدة رواة (أبطال أو شهود) على تقديم الحكاية.

3-1- المتكلم في الحكي:

وهو "الراوي" (Le Narrateur) «إما أن يكون خارجاً عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، وهو إذ ذاك راوٍ ممثّل داخل الحكي Narrateur homodiégétique وهذا التمثيل له مستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبّع لمسار الحكي، ينتقل أيضاً عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة». [2]

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 48 – 49.

[2] – المرجع نفسه ص 49.

يوضح هذا الكلام أن الراوي إما أن يكون خارج القصة كلياً أو داخلها كشخصية؛ وفي هذه الحالة إما أن يكتفي بدور الشاهد المتابع للأحداث أو يكون هو البطل الرئيس لها.

3-2- تدخلات الراوي في سياق السرد:

وهي توقف السرد فجأة ليظهر صوت الراوي الخاص مخاطباً القارئ مباشرة أي «عندما يكون الراوي ممثلاً في الحكي، أي مشاركاً في الأحداث إما كشاهد أو كبطل، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذ اما كان الراوي شاهداً لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً». [1]

يُظهر هذا الرأي أن تدخلات الراوي تكون واضحة وتقطع السرد إذا كان مجرد "شاهد" يعلق على ما يرى، بينما تكون خفية ومدمجة مع الأحداث إذا كان "البطل"، لأن مشاعره وتأملاته تتداخل طبيعياً مع قصة حياته.

3-3- تعدد الرواة:

وهو توزيع مهمة الحكي بين أصوات متعددة داخل الرواية، حيث يروي كل سارد الأحداث من وجهة نظره الخاصة. لذلك يذهب الناقد "حميد لحمداني" في قوله: «يسمح الحكي باستخدام عددٍ من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يُسمّى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص 49.

الرواية داخل الرواية. لأن تعدد الرواة يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة».[1]

وهذا يعني أن تناوب الأبطال على السرد يقدم القصة من زوايا مختلفة مكوناً "الرواية داخل الرواية"، وهذا التعدد يمثل جوهر "التجريب الروائي" الذي يكسر الشكل التقليدي للحكي.

4-أنواع الرؤية السردية في رواية "يوم رائع للموت" للروائي "سمير قسيمي":

تُعدّ رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي فضاءً للتجريب السردي، حيث تجاوز الكاتب الأنماط الكلاسيكية ليقدّم تجربة قائمة على تداخل الرؤى وتعدد الزوايا. وتُعرّف الرؤية السردية أو ما سمّاه «جيرار جينيت» بـ "التبئير" (Focalisation) بأنها الزاوية التي ينظر من خلالها السارد إلى الأحداث والشخصيات، وقد انقسمت هذه الرؤية إلى ثلاثة أنماط أساسية مع الشكلانيين البنيويين – لاسيما «جان بويون» (Jean Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية" الذي وضع القواعد الأولى لهذه الأنماط، ليتبعه «تزفيتان تودوروف» (Tzvetan Todorov) الذي ثبّت هذه الرؤى وصنّفها إلى: الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج.

4-1- الرؤية من الخلف (Vision par derrière):

وفيها يتم الانتقال في الزمان والمكان وشق قلوب الشخصيات، والتعرّف على الخفايا والدوافع وجميع الأحداث صغيرها وكبيرها[2].

بمعنى آخر؛ يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد > الشخصية). إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه. فليس لشخصياته الروائية أسرار. وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص 49.

[2] – ينظر: تفاحة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 158.

آنٍ واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.. إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان[1]

إذن فهي وسيلة بصرية تمكّننا من إدراك الأشياء الواقعة خلفنا والتي تعجز العين عن رؤيتها من الأمام. وتكمن أهميتها في توسيع مدى الرؤية والتعرّف على المحيط بشكل كامل. ويتجلى هذا المفهوم كأداة للتجريب الروائي الذي يفكك الأبعاد الخفية، ومثال ذلك ما نلاحظه في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي، حيث نجدها حاضرة في قول الكاتب: «قدّر حليم بن صادق لحظة ارتطامه بالأرض أن تكون بعد عشر ثوان من لحظة قفزه من أعلى العمارة، إذ كان يكفيه أن يعرف وزنه وارتفاع العمارة وبعض القواعد البسيطة في الفيزياء، ليحسب بدقة كم سيستغرق من وقت ليرتطم بالأرض، أما عن فرص نجاته فكانت تساوي الصفر، وهو ما جعله يوقن أنه سيموت بعد عشر ثوان تُحسب من لحظة قفزه من أعلى العمارة. أكثر ما كان يشغل باله لحظة قفزه في الهواء، ما أصاب الوقت من تمدد، جعله يتصور أن الوقت المتبقي في حياته أطول من حياته كلها، وإلا كيف ارتابه الشك في قراره بالانتحار، وكيف أدرك أنه شك، ألم تستغرق رحلة إدراك العقل للمشاعر أكثر من عشر ثواني؟ فكيف إذن لم يستغرقه هذا الإدراك إلا جزء من ثانية؟ ربما هو شعور سابق للحظة. قال لنفسه محاولاً طمأنتها وهو ينظر إلى جسده الضخم يتهاوى من علٍ. لحظتها أدرك أنها المرة الأولى في حياته التي ينظر فيها إلى جسده بالمقلوب، ولعلها المرة الأولى التي يستغرب فيها من ضخامة بطنه، فلم يكن يتصور أنها على هكذا ضخامة، ثم سرعان ما كره ما كان يرتدي من لباس، فتساءل بما يوحي بالحسرة، هل ستذكر الجرائد غداً ما كنت ألبس؟.. كان هذا السؤال كافياً ليبعث الشك في نفسه من جديد، فلعله لم يحسب للأمر كما ينبغي..».[2]

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 77.

[2] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 11.

حيث يستعمل السارد في هذا المقطع السردي من الرواية الرؤية من الخلف، إذ يبدو عليماً بخفايا الشخصية (شخصية البطل حليم بن صادق) وأبعادها النفسية، من خلال توظيف ضمير الغائب (ارتطامه، لحظة قفزه، كان يكفيه، يوفّ وزنها، ليحسب، فرص نجاته، وهو ما جعله، سيموت، ما كان يشغل باله، قراره، قال لنفسه، وهو ينظر، لم يكن يتصور..)، والتغلغل في أعماق البطل وكشف هواجسه الداخلية. كما يعكس هذا النمط السردي نزعة تجريبية لدى الروائي، تجلّت في تعميق البعد النفسي وتكسير السرد التقليدي عبر مزج التأمل الداخلي بوصف اللحظة السردية المكثّفة.

كما نجد الرؤية من خلف في موضع آخر من الرواية: «فكر حليم بن صادق وهو يتهاوى إلى الأرض من علو خمسة عشر طابقاً أن سقوطه على وجهه سيجعل من جسده جثة مشوّهة على أقل تقدير».[1]وهنا تظهر الرؤية من الخلف بوضوح، حيث يقدّم السارد معرفة تفوق وعي الشخصية، إذ يكشف ما يدور في ذهن حليم بن صادق وهو يهوي من علو خمسة عشر طابقاً، متوقعاً لحظة اصطدامه بالأرض وما سيؤول إليه جسده من تشويه. وهكذا التقديم يعكس حضور السارد "الراوي العليم" الذي يتجاوز حدود إدراك الشخصية، في إطار تجربة سردية تميل إلى التجريب من خلال تعميق البعد النفسي وتكثيف المشهد الدرامي.

ومثال آخر: «لا أحد يمكنه أن يجزم فيما كان حليم بن صادق يفكر وهو يصعد درج العمارة، ولكنه على ما يبدو كان أمراً مهماً، بحيث كلّفه ذلك ثلاث سجائر قبل حتى أن يبلغ الطابق الخامس، وإذ هو على مشارف الطابق السادس سمع صوتاً كالضجيج مصدره من أسفل».[2]

إذ تظهر الرؤية من الخلف هنا أيضاً عبر هيمنة السارد العليم الذي يكشف تفاصيل حركة حليم بن صادق وأفكاره أثناء صعوده العمارة، وصولاً إلى انشغاله بالتدخين ثم مفاجأته بالصوت

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 20.

[2] – المصدر نفسه، ص 20

القادم من الأسفل. ويعكس هذا المقطع نزعة تجريبية تقوم على تكثيف التفاصيل وتجزئة الزمن السردي لإضفاء بعد درامي على الحدث.

وعليه، فإن الرؤية من الخلف هي تقنية يكون فيها السارد أكثر معرفة من الشخصيات، يكشف أفكارها ومشاعرها وما لا تدركه، مما يوضح الأحداث، مع طابع تجريبي في السرد.

4-2- الرؤية مع (Vision avec):

وفيها: «تتكافأ معرفة الراوي مع معرفة الشخصية القصصية، أي ما يعلمه الراوي تعلمه الشخصية أيضاً، وما لا يعلمه الراوي لا تعلمه الشخصية».[1] بمعنى أن الشخصية هي مرآة عاكسة لشخصية الراوي.

وفي تعريف آخر لها: «يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية (السارد = الشخصية)، فلا يُقدّم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي معرفة مساوية لمعرفة الشخصية. إن الشكل المهيمن الذي يُستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تنعت الشخصية – الشخصية – السارد. وقد يستخدم السارد أيضاً ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية. بمعنى المحافظة على الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية. تنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحباً للشخصية والشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة».[2]

[1] –نقله حسن أحمد العزي: تقنيا السرد وآليات تشكيله الفني، ص 163.

[2] –محمد بوعزة : تحليل النص السردي، ص 7–80.

وهذا يعني أن الرؤية مع تقوم على مساواة معرفة السارد بمعرفة الشخصية، مما يجعل السرد تجربة داخلية مباشرة، كما يُعدّ هذا النمط من الرؤى السردية حقلاً واسعاً للتجريب الروائي لأنه يفتح النص على تعدد الأصوات ويكسر هيمنة السارد العليم التقليدي. وهذا ما يتجلى في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي حيث تظهر الرؤية "مع" في قوله: "إلى متى سأحتمل.. كلما نظرت في عيني عمار أشعر بضرورة مصارحته بالحقيقة (...) ولكن بأي وجه سألقاه، بيني وبين الموت خطوة وغدا بأي وجه ألقى الله؟..

لكني أنا من ألقى عليه السندرية.. أنا من ضربته على رأسه بها حتى وإن لم أقصد، وحين أغمي عليه، أنا من أجهز عليه، لم أكن أراه ساعتها زوجي وأب أولادي، نسيت أربعين سنة من الزواج، نسيت حتى خيانته لي كل تلك السنين، لم أكن أسمع إلا اعترافه.. آه لو أنني لم أعرف، لو أنه لم يشعل تلك السيجارة في غرفتنا لما شككت فيه، لما ألححت عليه حتى صدمني بحقيقة علاقته بنيسة الكلبة، ولكنه اعترف، ضربته بالسندرية التي كانت على حجره، ثم رأيته يغمى عليه، لم أفكر ساعتها بحماقتي الأولى حين ضربته بالسندرية، وثبت عليه بالوسادة ولم أشعر بنفسي إلا وهو مات.. بالله واش درت...»[1]

ليستكمل السارد في هذا المقطع من الرواية الرؤية "مع"، حيث يرافق الشخصية من الداخل وينقل مشاعرها وأفكارها بوعي محدود لا يتجاوز ما تعرفه الشخصية نفسها، ويتجلى ذلك من خلال اعتماد ضمير المتكلم «أنا» في قوله: (سأحتمل، أشعر، لكني أنا من ألقى.. أنا من ضربته.. لم أقصد، أنا من أجهز.. لم أكن أراه.. نسيت، لم أكن أسمع.. لم أعرف.. لما شككت.. لما ألححت.. رأيته.. لم أفكر.. وثبت.. واش درت..) مما جعل السارد يعيش التجربة من الداخل ويقاسم الشخصية معاناتها النفسية وترددها. كما ساهم هذا النوع من الرؤية في تقريب القارئ من العالم الداخلي للشخصية وكشف حالتها المأزومة بصورة أكثر عمقًا وصدقًا. وتظهر هنا ملامح التجريب الروائي من خلال كسر السرد التقليدي القائم على الراوي العليم،

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 30، 31.

وتعويضه بصوت ذاتي داخلي يجعل السرد أكثر توترًا، وهو ما يمنح الرواية بعدًا تجريبيًا يقوم على التداخل بين الوعي النفسي والتجربة السردية.

وفي مثال آخر نلاحظ أن السارد بدأ بسرد الأحداث بضمير المتكلم ثم انتقل بعد ذلك إلى ضمير الغائب: «أرأيت..؟ أنا عند وعدي.

قال وهو يخرج من الجيب الداخلي لجاكيته الكشمير البنية صك حليم.

- وأنا أيضًا سأكون عند وعدي.
- علق حليم وفي عينيه ما يوحي أنه فهم قصد المدير، ثم أضاف:
- بعد أسبوع سأحضر لك ما اتفقنا عليه، عشرين بالمائة من مبلغ الشيك.
- لا تتعب نفسك بالحضور إلى هنا، من الأفضل أن نلتقي في العاصمة، فلا أحب أن يرتاب أحد في أمرنا.
- مثلما تريد.
- قال حليم وقد رسم على وجهه ابتسامة متكلفة ولكنها أصدق من ابتسامة البارمان.
- أضاف:

كدت أنسى، يبلغك مدير الجريدة تحياته ورغبته في التعرف عليك.

- أبلغه تحياتي أيضًا، أما بالنسبة للتعرف بي فأنت تعرف إجابتي سلفًا.
- هز حليم رأسه وقد فهم قصد المدير»[1]

تظهر الرؤية "مع" هنا، حيث يقترب السارد من الشخصيات وينقل وعيها الداخلي من خلال تداخل الضمائر داخل السرد. وقد ظهر ضمير المتكلم في قول الشخصية (أنا عند وعدي.. لا

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 39.

أحب.. كدت أنسى..) وهو ما يكشف حضور الذات وتعبيرها المباشر عن مشاعرها ومواقفها، بينما انتقل السرد إلى ضمير الغائب في قوله (قال وهو يخرج.. وقد رسم على وجهه ابتسامة متكلفة..)، مما أتاح للسارد متابعة الشخصيات من الخارج ووصف حركاتها وانفعالاتها. وقد ساهم هذا الانتقال بين ضمير المتكلم وضمير الغائب في خلق تنوع سردي، وكسر خطية السرد التقليدي، وهو ما يعكس نزعة تجريبية واضحة عند سمير قسيمي، إذ جعل السرد متحركًا بين الداخل النفسي والوصف الخارجي، الأمر الذي منح الرواية بعدًا فنيًا أكثر حيوية وعمقًا.

وعليه فإن الرؤية "مع" أو الرؤية المصاحبة تجعل السارد يرافق الشخصية وينقل مشاعرها وأفكارها كما تعيشها هي، وقد ساهمت في تقريب القارئ من العالم الداخلي للشخصيات ومنح السرد طابعًا تجريبيًا.

4-3- الرؤية من الخارج (Vision de dehors):

تهتم هذه الأخيرة بوصف الراوي لـ "ما يراه ويسمعه من الشخصية وصفًا ظاهريًا خاليًا من أي تدخل أو تأويل، وبالتالي فهو شاهد على تصرفاتها فقط"[1]، أي أنه لا يتدخل في قرارات الشخصية ولا في أفكارها بل يتحدث عنها بصفة عامة.

ومن منظور آخر: "تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد < الشخصية)، إنه يصف ما يراه ويسمعه.. لا أكثر"، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقًا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات. ويعتقد "تودوروف" بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة وأنوع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى، إن الأشكال السردية التي توظف في هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في القرن العشرين خاصة مع تيار

[1] – نقلاً عن حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 166.

الرواية الجديدة الذي ظهر في فرنسا. وبسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية "الشيئية"، لأنها تخلو من وصف المشاعر الإنسانية، هناك غالبًا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، والمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح"[1]. إذ يبين هذا التعريف أن الرؤية من الخارج تقوم على محدودية معرفة السارد، حيث يكتفي بوصف ما تراه العين وتسمعه الأذن دون التغلغل في أعماق الشخصيات أو الكشف عن مشاعرها وأفكارها. وقد أسهم هذا النوع من الرؤية أيضًا في إضفاء طابع تجريبي على الرواية الحديثة، خاصة مع الرواية الجديدة في فرنسا، حيث أصبح السرد يعتمد على الوصف الخارجي المحايد للأحداث والحركات، مبتعدًا عن التفسير والتحليل النفسي للشخصيات.

ونجد هذه الرؤية من الخارج في رواية "يوم رائع للموت" إذ يقول الروائي «سمير قسيمي»: "غير بعيد من مكان حليم بن صادق، وصل إلى الكاليبتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها، كان يرتدي سروال جينز أزرق، تمزقت ركبتاه وحال لونه، متسخ ولكنه أقل قذارة مما كانت عليه الأرصفة التي زينتها أكياس قمامة سوداء حاصرتها بعض القطط بحثًا عن الأكل، كانت جادة في بحثها إلى درجة أن مزقت بعض الأكياس وبعثرت محتوياتها على طول الرصيف، ولكنها سرعان ما انسحبت يائسة، بعد أن تأكدت من خلو الأكياس مما يصلح للأكل، وكأن الناس لم يعودوا يأكلون لحمًا أو سردينا، أو ربما أصبحوا يأكلون اللحم بعظمه والسردين بشوكه.. كان اليأس ظاهرًا على القطط المسكينة، بحيث تركت الكثير من الأكياس حتى دون أن تفرغها.. رغم غرابة المنظر، إلا أن المجنون لم يهتم به، وراح ينظر إلى الرصيف باحثًا عن مكان أقل قذارة يجلس فيه..»[2]. حيث تظهر الرؤية من الخارج في هذا المقطع إذ يكتفي السارد بوصف ما يرى بالعين (لباس الرجل، حال الأرصفة، تصرفات القطط،

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 81.

[2] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 15.

حركة المجنون) وتسجيل الحركات والسلوكيات الخارجية فقط (ينظر، يجلس) دون أن يكشف أفكار الشخصيات أو مشاعرها الداخلية أو ما يدور في ذهن المجنون.

وفي موضع آخر يقول: "لم تمض دقائق حتى امتلأت المقهى بكل صنف، المصلون الخارجون من صلاة الصبح، العائدون إلى منازلهم سكارى بعد ليلة مجون، حراس الحظائر المنتهية دورياتهم، نزلاء الشوارع المستيقظون رغما عنهم، عمال الشنطيات من نزلاء الحمامات والفنادق الرخيصة، المسطولون الذين يعودون إلى منازلهم ليناموا حتى أولى ساعات الليل، العمال الشرفاء، النشالون.. كان بمقدور عمار الطونبا أن يميزهم واحدًا واحدًا، صنفًا صنفًا، كان الديسات – حي بباش جراح – مليئًا بمثل هؤلاء، لكنه لم يعبأ بهم، عكس المعلم ونادله، اللذين شخّصا عيونهما الأربعة بينهم خوفًا من تملص أحدهم من دفع الحساب، تمامًا مثلما فعل الطونبا حين خرج من المقهى، مستترًا كاللص، كالجرذ، وهو يظن أنه تملص من الجميع، دون أن يدرك أن عيني المعلم رصدتاه، لكنه لم يفعل إلا أن ابتسم.. ابتسامة شفقة"[1]. تظهر الرؤية من الخارج هنا بشكل واضح وذلك من خلال وصف الأشخاص وصفًا خارجيًا (المصلون، الحراس، العمال، نزلاء الشوارع..) والتركيز على الأفعال الظاهرة (الخارجون، العائدون، نشرا عيونهما..) ونقل المشهد كما تراه العين داخل المقهى دون التوغل في أعماق الشخصيات أو الكشف المباشر عن مشاعرها الداخلية. كما أن السارد يعتمد على الوصف الجماعي والحركي للمكان والشخصيات ومراقبة السلوك الخارجي للشخصيات من بعيد، وهو ما يميز الرؤية من الخارج.

ومثال آخر: "حين وصل السبيس كانز إلى هذا المكان، كان الرصيف شبه خال من المارة، وجميع المحلات مغلقة، فلم يكن الناس قد فرغوا بعد من صلاة الجمعة. قبل أن يجلس نزع عنه قميصه الأحمر المبتل بالعرق، كان متعبًا من المشي. شعر بحرارة رغم اعتدال الطقس، ربما لأنه لم يكف عن المشي بحثًا عن مكان يتعرف عليه منذ لحظة وصوله إلى الكاليتوس، لذلك

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 45.

قرر أن ينزع عنه قميصه إلى حين، وإذ ذاك جلس محدقًا في عمارات صفراء كان قد لمحها من بعيد. لم تمر دقائق حتى انتهت الصلاة، فخرج الناس أفواجًا وفرادى، و السيس كانز يحاول جاهدًا أن يجد طريقة ليجعل ألمه يتوقف. في البداية نزع أربطة حذائه، وحين لم يجد ذلك نزع حذاءه بالكامل، إلا أن الألم عوض أن يخف وينحسر انتقل من قدمه إلى ساقه وركبته ومنهما إلى فخذه، فلم يجد السيس كانز من وسيلة غير مد ساقه على عرض الرصيف. في ثناء ذلك دلفت أولى الوفود الخارجة من المسجد الرصيف، وكان يسبقها رجل بدا مستعجلاً في مشيته، كان يرتدي قميص صلاة أميريًا، حليبي اللون وحذاءً جلديًا يجره جرًا وكأنه قد تخرق من أحد طرفيه، ومن فرط تعجله لم يلحظ ساق السيس كانز الممدودة، فاصطدم بها حتى فقد توازنه..»[1]

وهنا تتجلى أيضًا الرؤية من الخارج بوضوح لأن السارد يكتفي بوصف ما تراه العين من حركات الشخصيات وأفعالها دون التعمق داخلها. ويبرز ذلك في وصفه لحركة "السبيس كانز" وهو ينزع قميصه وحذاءه ويمد ساقه على الرصيف، ثم وصف حركة الرجل الخارج من المسجد وكيف اصطدم بساقه وسقط. فالسارد هنا ينقل المشهد كما لو أنه كاميرا تراقب الأحداث من الخارج.

(نزع قميصه الأحمر المبتل بالعرق، نزع حذاءه بالكامل، مد ساقه على عرض الرصيف، اصطدم بها حتى فقد توازنه).

كما يظهر التجريب في هذا المقطع من خلال الوصف الحركي السريع وتصوير الأحداث بطريقة بصرية، مما جعل السرد أكثر حيوية وحركة.

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 48، 49.

وعليه فإن الرؤية من الخارج تقوم على اكتفاء السارد بوصف الأحداث والشخصيات من خلال مظهرها الخارجي وحركاتها الظاهرة دون التوغل في أعماقها النفسية، مما منح السرد طابعًا بصريًا قريبًا من المشهد السينمائي وأسهم في إبراز البعد التجريبي في الرواية.

وخلاصة القول أن الرؤية السردية تُعدّ من أهم التقنيات الفنية في الرواية، إذ تحدد زاوية نظر السارد إلى الأحداث والشخصيات وطريقة تقديمها للقارئ، وقد أسهم تنوعها بين الرؤية من الخلف والرؤية "مع" والرؤية من الخارج في إضفاء الحيوية والتجديد على السرد، مما أبرز البعد التجريبي في الرواية الحديثة.

ثالثا: مستوى الزمن الروائي:

1- مفهوم الزمن:

يُعدّ الزمن عنصراً أساسياً في بناء العمل السردي، إذ يسهم في تنظيم الأحداث وتحديد تسلسلها، لذلك من الضروري التطرق إلى تعريفه لغة واصطلاحاً، لما له من دور فعّال في ضبط المعنى وتوجيهه داخل النص.

أ- لغةً:

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور في مادة (زَمَنَ): «الزَّمَنُ وَالزَّمَانُ اسْمٌ لِلقَلِيلِ الوَقْتِ الكَثِيرِ، وَفِي المُحْكَمِ: الزَّمَنُ العَصْرُ، وَالجَمْعُ أَزْمِنَةٌ الشَّيْءُ الَّذِي طَالَ عَلَيْهَا الزَّمَنُ. وَالِاسْمُ مِنْ ذَلِكَ الزَّمَنُ وَالزَّمَنَةُ. وَقَالَ الأَعْرَابِيُّ: فَأَزْمَنَ بِالمَكَانِ إِذَا قَامَ بِهِ زَمَانًا" وَقَالَ شَمَّرٌ: الدَّهْرُ وَالزَّمَانُ وَاحِدٌ، قَالَ أَبُو الهَيْثَمِ: أَخْطَأَ شَمَّرٌ، الزَّمَانُ زَمَانُ الرُّطَبِ وَالفَاكِهَةِ وَزَمَانُ الحَرِّ وَالبَرْدِ وَقَالَ يَكُونُ الزَّمَانُ شَهْرَيْنِ إِلَى سِتَّةِ أَشْهُرٍ وَالدَّهْرُ لَا يَنْقَطِعُ»[1]

أي يرتبط مفهوم الزمن عند "ابن منظور" بالوقت القليل أو الكثير، وقد يدل على فترات مختلفة كالعصر والمدة كما يُستعمل للدلالة على تغيرات الحياة والطبيعة مثل الحر والبرد، مما يبين اتساع معناه في اللغة.

وفي قاموس المحيط ورد: «الزمن محركة والحساب القمر اسمان لقليل الوقت وكثيره وجمع أزمان وأزمنة وأزمن لفتية ذات الزمن كزبير تريد بذلك تراضي الوقت وعمله مزامنة»[2]

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 4، ط 1، 1992، ص 199.

[2]- الفيروز آبادي: قاموس المحيط، ، ص 264.

يعكس هذا التعريف في "القاموس المحيط" تعدّد دلالات الزمن في العربية فهو يدل على القليل والكثير من الوقت، ويجمع على أزمنة وأزمان، مما يبرز مرونته اللغوية واتساع استعماله الدلالي.

ومنه يتفق كلا المعجمين "لسان العرب" و"القاموس المحيط" على أن الزمن يدل على الوقت القليل أو الكثير، ويُجمع على أزمنة وأزمان، مما يبرز اتساع دلالته في العربية، ومرونته في التعبير عن امتداد الوقت وتدرجه.

ب- اصطلاحاً:

بعد أن تعرّفنا على المفهوم اللغوي للزمن، ننتقل الآن إلى تعريفه من الناحية الاصطلاحية، حيث يُعدّ أحد أبرز عناصر العمل الحكائي، إذ لا يمكن تصوّر رواية أو قصة دون حضور البعد الزمني الذي ينظم الأحداث ويضبط تسلسلها. وقد اختلفت آراء الباحثين في تحديد مفهوم الزمن السردي لآلياته، مما أفرز تعدداً في تعريفاته تبعاً لاختلاف مناهجهم وتصوراتهم النقدية. إذ يعرّفه الناقد "نعيم عطية" «على أنه: عملاً أدبياً أداته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود»[1].

حيث يرى أن الزمن الروائي مرتبط بالنص اللغوي يبدأ معه وينتهي بانتهائه، وبالتالي فهو زمن داخلي لا وجود له خارج العمل الأدبي.

[1]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في رواية نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص 41.

كما عرّفه الكاتب "عبد المنعم زكريا القاضي" بأنه: «مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بها، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة»[1].

يعكس هذا التعريف أن الزمن السردي يقوم على شبكة من العلاقات بين زمن الحكي، وزمن الأحداث داخل الخطاب الروائي.

أما عند الكاتب "عبد المالك مرتاض" فالزمن هو: «مظهر وهمي بزمن الأحداث والأشياء، فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس»[2]

ومنه نجد أن الزمن في السرد ليس زمناً حقيقياً، بل هو بناء وهمي يعكس حركة الحياة والأشياء، وبذلك يصبح الزمن مرتبطاً بتجربة الإنسان داخل النص أكثر من كونه زمناً واقعياً محسوساً وثابتاً.

يحظى الزمن كذلك باهتمام كبير لدى النقاد والفلاسفة، لما له من أهمية في تشكيل المعنى وبناء النصوص، وفي هذا السياق يؤكد الناقد "محمد بوعزة" على أهمية الزمن في السرد يقول: «للزمن أهمية في الحكي، وهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي.. عادةً يميّز الباحثون السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن: زمن القصة وزمن السرد»[3]

وعليه فالزمن السردي عنصر أساسي في بناء الحكي، إذ يسهم في تعميق فهم القارئ للأحداث والشخصيات وإضفاء الحيوية عليها، كما يوضح التمييز بين زمن القصة وزمن السرد.

وهذا ما قام به الناقد "حميد لحميداني"، حيث ميز بين زمنين في كل رواية:

---

[1]– عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، تح: أحمد إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط 1، 2009، ص 805.

[2]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1985، ص 170.

[3]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 87.

- زمن السرد.
- وزمن القصة.
- إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي[1]. فإذا افترضنا أحداثاً في قصة ما تروى من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي:

حدث 1 ← حدث 2 ← حدث 3

فإن زمن السرد قد يأتي على الترتيب التالي:

حدث 1 ← حدث 3 ← حدث 2 [2]

وهنا تتجلى المفارقة السردية.

2- المفارقات الزمنية:

إن السرد الأدبي لا يسير دائماً وفق الترتيب الزمني الحقيقي للأحداث، إذ قد يقدّم الكاتب حدثاً متأخراً قبل حدث سابق، أو يعود إلى الماضي لشرح ما وقع، أو يقفز إلى المستقبل لتوضيح ما سيحدث لاحقاً. مما يجعل تسلسل الأحداث غير مطابق للترتيب المنطقي المعتاد.

وهذا التلاعب بالزمن داخل السرد يدخل ضمن ما يُعرف بـ «التجريب الروائي»، حيث يحاول الكاتب كسر النمط التقليدي للزمن وإعادة تنظيمه بطريقة فنية تخدم الدلالة وتثري الحكاية.

ومن هنا فإن الناقد "جيرار جينيت" يُعدّ من أبرز الدارسين الذين اقتربوا من هذا المفهوم، لأنه اهتم بتفكيك بنية الزمن داخل الخطاب السردي وبيان طرق اشتغاله التجريبية داخل الرواية.

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 73.

[2]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 87.

ويعرّف "جينيت" المفارقات الزمنية بأنها: «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا لا يُشار إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك»[1].

يعكس هذا التعريف بدقة "جينيت" في التفريق بين زمن القصة وزمن السرد، إذ لا يكتفي برصد ترتيب الأحداث كما تقع في الواقع التخيلي، بل يقارن بين تسلسلها داخل الحكاية وبين طريقة عرضها في الخطاب السردي.

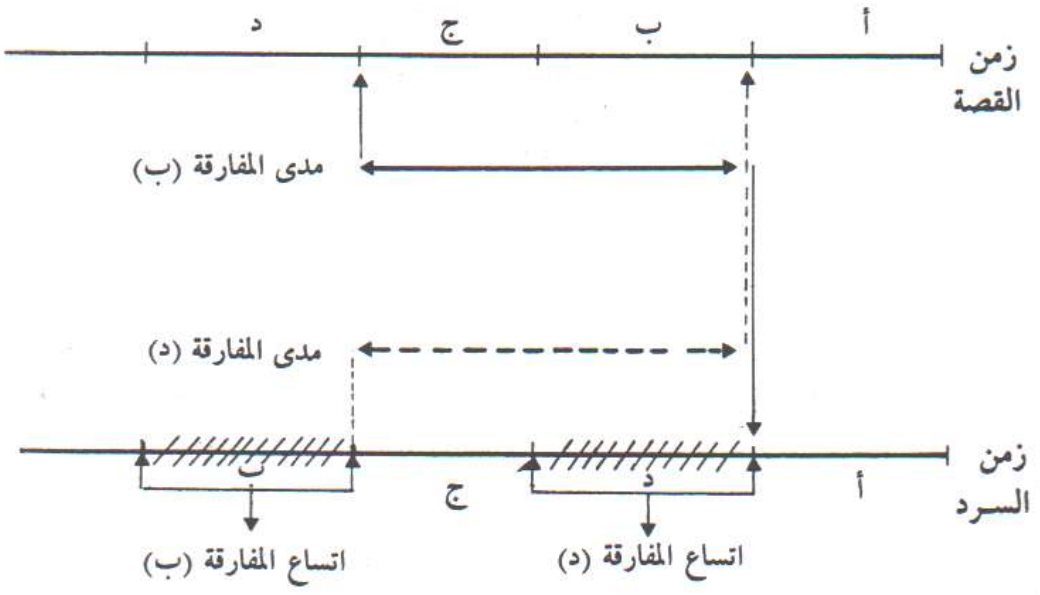
كما ترتبط المفارقات الزمنية بمفهومين مهمين هما «المدى والسعة»، لأنهما يساعدان على فهم طريقة تنظيم الزمن داخل السرد. وفي هذا الصدد يقول "جيرار جينيت": «يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن "اللحظة الحاضرة" (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتجلى المكان للمفارقة الزمنية)؛ سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً –وهذا ما نسميه سعتها»[2]

ومعنى ذلك أن المفارقة الزمنية لا تقتصر على مجرد العودة إلى الماضي أو القفز إلى المستقبل، بل تتحدد أيضاً بمسافتها عن لحظة الحكاية وبمدتها داخل السرد، وهو ما يمنحها دوراً أساسياً في تنظيم الزمن الروائي وإعادة تشكيله في الرواية.

ويمكن توضيح المدى والسعة على الشكل التالي:

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط 2، 1997، ص 47.

[2]– المرجع نفسه، ص 59.



وسنلاحظ هنا تساوي اتساع المفارقتين معاً، لأن اللحظة (د) تحل في زمن السرد محل اللحظة (ب) كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة (د).

مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة، وبدايتها في زمن السرد، سواء كانت استرجاعاً (استذكاراً) أو استباقاً لأحداث لاحقة.

اتساع (سعة) المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم السابق إلى الاستباق، واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية، لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة (1)[1]. ومن هنا نستخلص نوعين من المفارقات الزمنية هما السرد الاسترجاعي، والسرد الاستباقي.

أ- الاسترجاع (Analepsis):

وهو عبارة عن سمة سردية، يعرّفه الكاتب "أحمد محمد التعيبي" بأنه: «عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار، ذلك لأن الماضي لا يتقرر الحاضر والمستقبل بقدر ما هو في الواقع الوحيد لكونه ماضياً فلا يمكن

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 75.

مسه، وهذا ما يجعل منه قدراً فكل رواية تنهض على ما هي تتميز به»[1] . أي أنه أسلوب سردي يعود فيه الراوي إلى أحداث ماضية حدثت قبل زمن الحكي، ليعيد عرضها داخل القصة ويشرح ما سبق وقوعه.

كما يعرّفه "جينيت" بأنه: «ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[2]. وذلك يعني أنه عودة إلى حدث سابق داخل السرد لتوضيح الحاضر.

وينقسم الاسترجاع في السرد إلى نوعين أساسيين هما الداخلي والخارجي، وذلك بحسب موقع الأحداث المسترجعة من الزمن العام للحكاية.

أ- **1- الاسترجاع الخارجي (Analepse externe):** هو الذي يعود إلى أحداث سابقة لبداية الحكاية، أي خارج زمنها العام، ويهدف إلى تقديم خلفيات عن الشخصيات أو تفسير بعض الدوافع والأحداث. لذلك يعرّفه "جينيت" بأنه: «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[3]. بمعنى أنه يتجاوز زمن الحكاية الأصلية ليضيف عمقاً ويرسع خلفيتها.

أ- **2- الاسترجاع الداخلي (Analepse interne):** هو الذي يستحضر أحداثاً سابقة لكنها تبقى ضمن الإطار الزمني نفسه الذي تجري فيه القصة، ويوظف أساساً لتوضيح بعض الجوانب أو استكمال ما لم يُذكر من وقائع. يعرّفه "جينيت" في قوله: «حقله الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي -نتيجة ذلك- على خطر واضح هو خطر الحشو

[1]- أحمد محمد التعيبي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 32.

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 51.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

أو التضارب»[1]. إذ يشير إلى أن الاسترجاع الداخلي رغم بقائه داخل زمن الحكاية، قد يسبب تكراراً أو تضارباً إذا لم يُوظف بدقة.

وينقسم الاسترجاع الداخلي إلى عدة أنواع تختلف باختلاف طريقة توظيفه داخل النص، منها:

استرجاعات داخلية يمكن تسميتها غيرية القصة: وهي الاسترجاعات التي تتناول خطاً وقصصياً (وبالتالي مضموناً قصصياً) مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها)[2]. بمعنى أنها تُسهم في إدخال خط سردي مغاير داخل الحكاية، مما يوسع دلالتها ويثري بناءها.

استرجاعات داخلية مثلية القصة: أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تناولته الحكاية الأولى[3]. ومعنى ذلك أنها تعود إلى نفس خط الأحداث، فتسهم في توضيحه وتعميق فهمه دون الخروج عنه.

استرجاع مزجي أو مختلط: سمي بهذا الاسم «مختلط» لأنه يجمع بين الاسترجاعات الخارجية والداخلية. يعرفه "لطيف زيتوني": «هو الذي يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءاً منها، فيكون جزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً»[4]. يشير هذا إلى أنه يجمع بين الخارج والداخل، إذ يبدأ خارج زمن الحكاية ثم يندمج فيها ليصبح جزءاً من بنيتها السردية.

ومن خلال دراستنا لرواية (يوم رائع للموت) للروائي "سمير قسيمي"، نجد أن الاسترجاع تجسّد كتقنية تجريبية خرقت تتابع الزمن، متجلياً بنوعيه: الاسترجاع الخارجي الذي أضاء ماضي الشخصيات البعيد لتفسير حاضرها، والاسترجاع الداخلي الذي فكك أحداث الرواية ذاتها لإعادة

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 61.

[2]– المرجع نفسه، ص 61.

[3]– المرجع نفسه، ص 62.

[4]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص 21.

بنائها ذهنياً. هذا التوظيف المزدوج حوّل النص إلى مختبر سردي تتقاطع فيه الذاكرة مع لحظة الموت، مما عمق الدلالات العبثية للرواية وكسر نمطية الحكي التقليدي.

وفيما يلي جدول توضيحي يرصد مواضع الاسترجاع بنوعيه (الخارجي والداخلي) في الرواية مع تحليل وظيفتها السردية:

نوع الاسترجاع	المشهد المسترجع (الحدث)	التعليق والوظيفة السردية	الصفحة
خارجي	حدث ذلك منذ شهرين بعد أن فقد عمار الطونبا كل أمل في الزواج بحبيبته. كانت تُدعى «نبيلة بونوس»، اسم حلته وهي وهي تلميذة في المتوسطة (...) ولعل الجميع بمن فيهم عمار الطونبا لم ينس سبب تسميتها بهذا الاسم."	يعكس هذا المقطع استرجاعًا خارجيًا حيث يخرج السارد من زمن الحكاية الرئيسي ليعود إلى أحداث ماضية توضح علاقة "عمار الطونبا" بحبيبته وسر تسميتها بـ "نبيلة بونوس" وتتمثل وظيفته السردية في إضاءة جوانب خفية من تاريخ الشخصية وسد الثغرات في مسارها الزمني، مما يفسر للمتلقي خلفيات الأحداث الراهنة ودوافعها	9
خارجي	لذلك فقد حاول منذ ثماني سنوات أن يتزوج ويكون أسرة. وقتها كان محتفظا بشعر رأسه، معتنيًا بهندامه وجسمه، لقد كان أقل بدانة بل كان وسيمًا إلى حد ما."	يسترجع الراوي هنا حياة البطل قبل ثماني سنوات حيث كان وسيمًا ويطمح للاستقرار، ليوضح لنا الفرق الشاسع بين ماضيه الجميل وحاضره البائس. وتكمن الوظيفة السردية لهذا المقطع في تبرير الحالة النفسية التي دفعته للانتحار، مما يجعل القارئ يتفهم	18

		أسباب يأسه ويشعر بالتعاطف معه.	
خارجي	كان وقتها يعمل محرراً في جريدة أسبوعية تأخذ منه أكثر مما تعطيه وكان بالكاد يأخذ أجرة الشهر مرة كل شهرين أو ثلاثة، لكنه لم يتذمر بعد أن قضى خمس سنوات في البطالة(...)" حتّى نسوا مع مرور الوقت لقبه بن صادق.	يعكس هذا الاسترجاع الخارجي ماضي حليم بن صادق والظروف المعيشية الصعبة التي عاشها أثناء فترة عمله بالجريدة الأسبوعية، تكمن وظيفته السردية في كشف حجم الشقاء المادي والمهني الذي واجهه حليم في ماضيه. هذا التدهور المعيشي يبرز للقارئ بشكل مباشر حالة الإحباط الشديد واليأس التي تسيطر على الشخصية في الحاضر	19
خارجي	"فقد كان يحاول أن يتذكر مكان المسجد الذي آواه أكثر من سنتين، كان للمسكين يظنّ أنه في باش جراح".	يبرز هذا الاسترجاع الخارجي الماضي القاسي للمجنون، من خلال تذكره للمسجد الذي آواه لأكثر من سنتين تكمن وظيفته السردية في كشف جذور تشرده وضياعه، وتوضيح الظروف الصعبة التي أدت به إلى هذه الحالة العقلية والنفسية الحالية وهذا الارتداد الزمني يمنح الشخصية أبعاداً إنسانية عميقة، تجعل القارئ يتفهم واقعه المأساوي ويتعاطف مع معاناته	23

		الطويلة.	
خارجي	"لم يكن غيرهما وعمار الطونبا النائم في غرفته، لم يكن نائماً بل مهدوداً كعادته، يمضي كل يومه في التسكع وتدخين الكيف، وجزء الليل يقضيه نصف رجل مع نيسة بوتيس (...) تفتح نافذتها المطلة على مسجد أبو عبيدة بن الجراح، وتلقي بنظرة على عمار الذي من عادته ساعتها أن يجالس لاعبي الدامة والدومين.	يسترجع الراوي في هذا المقطع ماضي عمار ليدمج قصته مع "نيسة" ويسد ثغرة سردية حول كيفية وصوله لغرفتها. تكمن الوظيفة السردية لهذا الاسترجاع الخارجي في تفسير غموض العلاقات بين الشخصيات، إضاءة الأحداث الراهنة بخلفيات تاريخية واضحة ومترابطة.	27
خارجي	"حدث ذلك قبل عشرين يوما عن موعد زفافها، حين دخل حليم مضطرًا إلى حانة فندق ماتاراس بتيبازة.."	يعود الراوي إلى الوراء ليسترجع صدمة "حليم" باكتشاف خيانة خطيبته "نبيلة" قبل عشرين يوما من زفافهما. وتكمن وظيفته السردية في كشف نقطة التحول التي حطمت حياته، وتبرير سوداويته وانكساره الحالي في الرواية	37
خارجي	"لم تعر مكالمته بالاساعتها، ولكنها حين كانت بمفردها واقفة بمدخل العمارة تذكرت قصته تلك كان من الغريب أن تتذكرها في لحظة ضعفها، ولكنها فهمت أخيرًا أن قصة فرخ الدجاج كانت تلخص حياتها بشكل غريب ومخيف في الوقت ذاته	يلجأ الراوي هنا إلى الاسترجاع الخارجي ليروي قصة "فرخ الدجاج" بهدف سد ثغرة سردية وتوضيح طبيعة العلاقات القديمة وتكمن وظيفته السردية في ملء الفراغات الزمنية	54

خارجي	"أربعون عامًا من حياة الشحاذة عشرون عامًا يعمل في لا شيء عشرة أعوام يعيل عائلة تفرّق أفرادها."	يسترجع الراوي في هذا المقطع تفاصيل البيئة الاجتماعية القاسية والخانقة التي عاش فيها "حليم بن صادق". وتكمن وظيفته السردية في تبرير الدوافع النفسية والاجتماعية التي جعلته ييأس من واقعه، وتوضيح الأسباب العميقة التي قادته في النهاية لاتخاذ قراره المأساوي بالانتحار للتخلص من هذا المجتمع بطريقته الخاصة	89
داخلي	ما أن اختفى حليم عن نظره تذكر عمي خليفة مفتاح الشقة الذي تركه عند ولده، ولكنه لم يهتم، ما داما قد اتفقا أن يعود مع ابن خالته بعد ساعة لتحميل الأثاث.	يسترجع والد البطل هنا واقعة مفتاح الشقة وموعده الضائع مع ابنه حليم. وتكمن وظيفته السردية في إبراز مشاعر الندم والذنب التي تلاحق الأب، وتوضيح التفكك الأسري الذي عمّق مأساة البطل في الحاضر	46
داخلي	فبعد كل هذه السنين لم تستطع أن تمنع نفسها من تذكر وجهه لحظة اكتشف جريمتها.."	يعكس هذا الاسترجاع الداخلي الندم والألم المستمر لنبيلة ميجانيك بعد خيانتها لحليم. وتكمن وظيفته السردية في كشف عمق عقدة الذنب التي تلاحقها رغم مرور سنين، ليوضح للمتلقي أن أثر الخيانة لم يدمر البطل وحده، بل ظل جرحًا يمزق نفسية	51

		نبيلة أيضًا.	
داخلي	"في هذه اللحظة، شعر أنه يحب الجميع، حتى نبيلة شعر نحوها بالحب، انمحت جميع خياناتها في لحظة حب عارمة، حتى أنه حين أغمض عينيه من جديد ترك ذكرى أول ليلة يقضيانها معا تشيعه إلى العالم الآخر. تذكر حين دخل عليها الغرفة فوجدها تطل من النافذة، لم تكن شاردة الذهن كانت تنتظره، وقد أمضت أكثر من الساعة في انتظاره.."	يسترجع "حليم" هنا لحظاته الجميلة مع "نبيلة" مستعينًا بذاكرته لإحياء ماضيهما المفقود وتكمن وظيفته السردية في إبراز التناقض الحاد بين الماضي السعيد والحاضر البائس وتعميق تعاطف القارئ مع مأساة البطل ونفسيته المتعبة	59
داخلي	"حليم.. صاحت في داخلها: ما الذي جعلني أتذكره؟"	تستحضر نبيلة في هذا الاسترجاع الداخلي صورة حليم الصامت والشارد، وتتذكر حبه النقي وعدم كرهه لها. وتكمن وظيفته السردية في إبراز مشاعر الحنين والندم لدى نبيلة، وتأكيد النبل الإنساني لشخصية حليم الذي ترك أثرًا لا يُمحى في ذاكرتها.	64

كما ظهر في الرواية استرجاع مزجي في قول الراوي: "يقال أن عمار الطونبا حاول لسنوات أن يقنع أباه بضرورة زواجه من نيسة دون أن يفلح، حتى يئس لولا رحمة الموت الذي أعاد له

الأمل من جديد بعد أن انتقل أبوه إلى السماء إثر سكتة قلبية، ولم يكد يدفن والده حتى فاتح أمه في الموضوع.."[1].

حيث مزج السارد بين استرجاع خارجي يعود لحادثة سبقت نقطة انطلاق الرواية، واسترجاع داخلي يربطها بمجرى السرد الراهن، لتستمر تلك الحادثة الماضية وتتحول إلى جزء حيوي وممتد في عمق الأحداث الحالية.

وعليه فإن الاسترجاع الخارجي هو العودة إلى أحداث سابقة خارج زمن القصة، أما الاسترجاع الداخلي هو العودة إلى أحداث ماضية داخل زمن القصة. والمزج بينهما يسهم في ربط جذور الأحداث السابقة للرواية بمسارها الحالي، مما يمنح البنية الزمنية عمقاً تفسيرياً يكسر خطية السرد ويوضح خلفيات الحكاية.

ب- الاستباق (Prolepsis):

هو تقنية زمنية يقوم فيها الراوي بذكر أحداث ستقع لاحقاً قبل الوصول إليها في تسلسل الحكاية، أي الانتقال من الحاضر السردي إلى المستقبل. لذلك يعرّفه الكاتب «حسن بحراوي» على أنه: "تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[2]

إذ يرى أن السرد الاستشرافي هو أسلوب حكائي يقوم على استباق الأحداث ورواية ما سيقع مستقبلاً قبل أوانه داخل القصة، أي أنه يقفز إلى الأمام في الزمن ليخبرنا بما سيقع لاحقاً ليعود لمواصلة الأحداث بشكل عادي.

---

[1]- سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 9-10.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2009، ص 132.

كما يُعرّفه أيضاً الناقد «محمد بوعزة» بأنه: "عندما يعلن السرد مسبقاً عما سيحدث قبل حدوثه"[1]

معنى ذلك التقدم في السرد إلى أحداث مستقبلية قبل وقوعها. وينقسم الاستباق تبعاً للوظيفة أو الدور الذي يؤديه داخل النص السردي إلى قسمين هما: **الاستباق كتمهيد**، و**الاستباق كإعلان**. فالأول يكون مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[2]. ويعني التحدث عن أحداث ستحدث مستقبلاً قبل وقوعها في القصة، كما يمكن أن يظهر أيضاً عندما تتخيل الشخصيات مستقبلها، مما يعطي مساحة للخيال والتفكير في المجهول.

أما الثاني فيقوم بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[3]. ويعني إخبار القارئ مباشرة بما سيحدث لاحقاً في أحداث القصة.

وبهذا يُعدّ الاستباق في رواية (يوم رائع للموت) للروائي «سمير قسيمي» تقنية بنيوية خارقة للمألوف السردي، وجزءاً لا يتجزأ من النزعة التجريبية التي تميز الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث لم يعد الزمن مجرد خط مستقيم، بل أداة لتفكيك الواقع وإعادة بنائه.

ومن خلال تحليلنا للرواية (يوم رائع للموت) يتجلى لنا الاستباق في عدة مواضع تشير بوضوح إلى هذا المنحى التجريبي، لا سيما في قول الراوي (سمير قسيمي): "وحتى تكون ذكراه أسطورية فقد كتب إلى نفسه رسالة يبين فيها أسباب انتحاره وبعثها إلى نفسه في البريد، وقد قدّر أنها لن تصله إلا بعد أسبوع في أحسن الأحوال، أي بعد أربعة أيام من اليوم، وهكذا ستذكره الجرائد مرتين: مرة لتعلن عن انتحاره المأساوي، ومرة ثانية لتعلن عن وصول رسالة تظهر للعلن أسباب موته.."[4]. إذ يجسد هذا المشهد استباقاً تجريبياً لحدث توقعه "حليم بن

[1]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 89.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133.

[3]– المرجع نفسه، ص 137.

[4]– سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 8.

صادق" مستقبلاً، حيث يتخيل مصيره والوضع بعد رحيله وكلام الصحف المتوقع عنه عقب انتهاء حياته. وهذا الاختراق الزمني يحول السرد من البحث عن مفاجأة الموت إلى تفكيك صدى الفاجعة وموقف المجتمع والجرائد منها قبل وقوعها.

ومن الاستباقات الواردة في الرواية أيضاً نذكر: "أي حقيقة هذه.. كلب ومات.. اليوم هو بين يدي الله، يغفر له أو يعاقبه، أما أنت فما زلت حية بين أولادك.. غير هدوك راهم هم.. الله يكون في عونك، استغفري الله وانساي.. راه ربي سبّق –ولكن بأي وجه سألقاه، بيني وبين الموت خطوة وغداً بأي وجه ألقى الله؟.."[1]. ويظهر في هذا المقطع استباق واضح للأحداث من طرف أم "عمار الطوبال"، والتي تستشرف مصيرها.

وتتمنى من الله المغفرة لذنبها نتيجة قتلها لزوجها. وهذا الاختراق الزمني يكشف مسبقاً عن الجريمة المرتكبة والنهاية المأساوية، مما يجعل القارئ يركز على تداعيات الذنب والصراع النفسي للشخصية بدل انتظار انكشاف الحقيقة.

ومن صور الاستباق كذلك: "أخيراً تحقق الحلم. قال لنفسه وهو يتحسس الصك في جيب سترته بأصابعه، فقد كانت عمولته عشرة بالمائة من أصل مائتي مليون قيمة الصك، الآن لم يعد يفصله عن تحقيق سعادته إلا بعض الكيلومترات الفاصلة بين العاصمة وتيبازة.."[2]. يمثل هذا المقطع استباقاً للأحداث عبر حلم يراود "حليم بن صادق"، حيث يتخيل كيف ستتحول حياته وتصبح أفضل بكثير بعد استلامه للشيك مقارنة بما كانت عليه في الماضي. وهذا الأسلوب التجريبي يجعل القارئ يعيش تطلعات الشخصية وآمالها المستقبلية قبل تحققها على أرض الواقع الروائي.

[1]– سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 40–41.

كما نجد استباقاً آخر يتمثل في: "تخيل الأمر لحظة، فهاله ما يمكن أن يحدث، سينظرون في سوابقه، وسيجدونه مذنباً، فهو صاحب سوابق، ولن تحتاج الشرطة إلى محاكمته، فكل صاحب سوابق في نظرهم مذنب، مخلوق غير قابل للتوبة وإن كانت صادقة. سيبيت ليلة أو ليلتين أو حتى أسبوعاً في الزنزانة قبل أن يرأفوا بحاله ويسلموه إلى المحكمة.. تخيل كل ذلك في لحظة"[1].

إذ يجسد هذا المقطع استباقاً للأحداث يخص شخصية "عمار الطونب"، حيث يستشرف الراوي بدقة نهاية صديقه المأساوية، وما ستؤول إليه النتائج من ملاحقة الشرطة له بسبب سوابقه القضائية، وكيف سينتهي به الأمر إلى التخلص من نفسه والانتحار في صمت. هذا الأسلوب التجريبي يكشف المصير النهائي للشخصية في لحظة زمنية مبكرة، ليحرم القارئ من المفاجأة ويدفعه للتركيز على الدوافع النفسية والاجتماعية خلف هذا الانتحار المعلن سلفاً.

ونموذج آخر للاستباق: "لم يكن يعلم أن وقت سداد الدين سيحين بعد أربعة أشهر فقط، حين طلبت نيسة لوتوس أن يقابلها لأمر هام. فكر أن لا يذهب لموعدها، فقد كان يخشى أن يراهما أحد"[2]. حيث يمثل هذا المقطع استباقاً للأحداث من خلال توقع تسديد الدين بعد مدة من الزمن. وهذا الاستشراف التجريبي يوضح رغبة الشخصية في التخلص من أعباء الماضي وبداية مرحلة جديدة، مما يرفع من آمالها المستقبلية قبل تحققها فعلياً في الرواية.

كما نجد موضعاً آخر للاستباق التمهيدي في قول الروائي: "وكانت في ذلك تحلم أن تتحول علاقتهما إلى زواج.. كانت تحلم بذلك وحسب"[3]. يعتمد السارد هنا على تقنية الاستباق لإبراز أحلام شخصية (نبيلة ميحانيك) وتطلعاتها المستقبلية، حيث تتوهم تحول علاقتها بعشيقها (بدر الدين) إلى زواج منتظر، مما يجعلها تبني آمالاً كبيرة على هذا الاحتمال. غير أن مجرى

[1]– سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 61.

[2]– المصدر نفسه، ص 80.

[3]– المصدر نفسه، ص 65.

الأحداث يفاجئها بخيبة أمل من طرف بدر الدين، إذ لا يتحقق هذا الحلم، بل تنتهي العلاقة بالانقطاع، رغم التضحيات التي قدمتها في سبيله وهي فسخ خطوبتها من "حليم"، مما يكشف عن تلاشي تلك التوقعات وتحولها إلى إحباط داخل مسار الرواية.

ومن الصور الأخرى للاستباق التمهيدي قول الروائي: "فكر حليم بن صادق وهو يتهاوى إلى الأرض من علو خمسة عشر طابقاً أن سقوطه على وجهه سيجعل من جسده جثة مشوهة على أقل تقدير، أو لعلها ستكون جثة بلا وجه.." [1]

لم يتحقق هذا الاستباق فعلياً، إذ تكشف أحداث الرواية أن حليم عند سقوطه من أعلى العمارة لم يتعرض لتشوه في وجهه أو ملامحه، وإنما أصيب فقط بكسر في رجله ويده اليسرى، وهو ما توضحه مجريات السرد لاحقاً.

ويظهر الاستباق كإعلان من خلال الحوار الداخلي لحليم بن صادق مع نفسه، حيث يعكس حجم معاناته وآلامه وتعبه من قسوة الحياة ومشاقها. يقول: "سأثبت أنك كاذبة، سأكون أنا الاستثناء في قاعدتك، سأحدد ساعة موتي بالساعة والطريقة، وستنظرين إليّ كما سينظر الناس وأنا أخترق القاعدة، وحينها وحيداً فقط، سأتحرر من لغوك الذي لا ينتهي وأخرج من اللعبة، لعبتك أنتِ.."[2]. وقد تحقق ذلك فعلاً، إذ اختار حليم بن صادق إنهاء حياته بالانتحار، محدداً طريقة موته ووقتها، حيث ألقى بنفسه من الطابق الخامس عشر للعمارة.

كما نجد في هذا المثل استباقاً إعلانياً يوحي بالأحداث قبل وقوعها، ويكشف عنها مسبقاً: "قدّر حليم بن صادق لحظة ارتطامه بالأرض أن تكون بعد عشر ثوان من لحظة قفزه من أعلى

[1]– سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 98.

[2]– المصدر نفسه، ص 107.

العمارة"[1]. إذ يجسد الكاتب في هذا المقطع استباقاً إعلانياً يكشف مسبقاً عن لحظة النهاية، فيمنح القارئ لمحة عن المصير قبل حدوثه فعلياً.

وعليه، فإن الاستباق كتمهيد هو الذي يهيئ القارئ للأحداث القادمة دون الكشف عنها بالكامل، أما الاستباق كإعلان فهو الذي يكشف مسبقاً عن مجريات الأحداث أو نتائجها، مما يخلق تشويقاً أو إحساساً بالحتمية.

وخلاصة القول، يُعدّ الاستباق بنوعيه وسيلة زمنية مهمة في السرد لكسر التسلسل الزمني وإثارة الترقب لدى القارئ.

3- إيقاع السرد:

وهو الطريقة التي يتحكم بها الكاتب في سرعة عرض الأحداث داخل النص الروائي. لذلك يُعرّفه الكاتب «محمد بوعزة» بأنه: "يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. ففي حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها الخلاصة والحذف. وفي حالة البطء يتم تطويل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد والوقفة"[2]

بمعنى أنه يرتبط برصد الحركة الزمنية وتوجيهها بين السرعة والبطء عبر تقنيات فنية واعية كالحذف والتلخيص.

ويتجسد هذا المفهوم النقدي لإيقاع السرد بوضوح في رواية "يوم رائع للموت" للكاتب "سمير قسيمي"، إذ يبدى التلاعب بالزمن وتوجيهه بين السرعة والبطء، ليتجلى البعد التجريبي الحداثي

[1]- سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 111.

[2]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2010، ص 92.

في كسر خطية الزمن ورفض التعامل مع تقنياته كعناصر آلية جامدة، بعد أن تحولت هذه الأدوات الزمنية إلى طاقة تعبيرية حرة تفكك التتابع التقليدي للأحداث، وتصنع إيقاعاً نفسياً ودلالياً مرناً يدمج فضاء المدينة بمسارات وعي الشخصية الباطني ليعيد تشكيل تجربة القارئ الجمالية.

3- 1- تسريع السرد:

ويقوم على آليتي الخلاصة والحذف.

أ- **الخلاصة (Sommaire)**: وهي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة.. إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون الخوض في تفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها[1]. بمعنى أنها تلخيص أحداث ممتدة في زمن قصير عبر اختزال السرد.

وقد وظف الروائي "سمير قسيمي" تقنية الخلاصة في روايته (يوم رائع للموت) وذلك لتلخيص بعض الأحداث المتعلقة بإخوة البطل "حليم بن صادق". يقول: "خرجوا من بيته المستأجر ورميا ديونه التي لا تنتهي خلف ظهريها. انصرفا إلى حياتهما، تزوجا، أنجبا أولاداً، وفعلاً كل ما رغب في فعله ولم يستطع"[2].

يوظف الروائي تقنية الخلاصة (أو التلخيص) بكثافة واعية في هذا المقطع، حيث يقدم للمتلقي تقريراً موجزاً ومكثفاً لأحداث زمنية طويلة ممتدة، تجاوزت سنوات من حياة إخوة البطل "حليم بن صادق"، دون التوسع في تفاصيلها الهامشية أو الخوض في جزيئاتها الثانوية، ويتبدى التجريب هنا في تطويع إيقاع السرد لتفادي البطء السردي، مما يحول الاختزال إلى آلية تجريبية مرنة تخدم توازن الرواية الزمني.

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 93.

[2]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 89.

ب- الحذف (Ellipse): وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئاً. يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل «ومرت أسابيع»، أو «مضت سنتان..»[1]. أي أنه إغفال فترة زمنية أو أحداث من السرد والانتقال مباشرة إلى ما بعدها أو إلى أحداث لاحقة.

ويتجلى توظيف تقنية الحذف أو القطع السردي في رواية (يوم رائع للموت) لسمير قسيمي من خلال قوله: "قالت بصوت رخو لم تستطع السنين أن تنال من أنوثته، وهي تدلك قدميه بيديها وبين الحين والحين تمررهما على ساقيه بخفة وحنان ظاهرين"[2]

تتجلى تقنية الحذف والقطع الزمني في المقطع كأداة تجريبية تكسر خطية السرد. إذ يعمد الراوي لإسقاط سنوات كاملة من حياة أم عمار دون التصريح بها. كما يهدف هذا القطع إلى تسريع وتيرة الأحداث وتجاوز التفاصيل غير الجوهرية. ويبرز هذا الأسلوب ملامح التجريب عبر تركيز السرد على محطات منتقاة وتوليد فجوات زمنية واعية تفصل بين الوقائع.

وفي موضع آخر: "أتعلّم «استمر الطونبا في الحديث» لم يجد مني أبي رحمه الله بما فعل بقدر ما صدمتني أمي، فقد كنت أظنها لا تستطيع أن تؤذي حشرة.."[3]. حيث تظهر تقنية الحذف في هذا المقطع كخيار تجريبي واعٍ، فيسقط الروائي تفاصيل أفعال والدي عمار عمداً، وبهدف هذا القطع إلى تفادي التكرار السردي الروتيني. فيمنح الحذف السرد سرعة وتكثيفاً يخدمان التدفق الروائي أو السيرورة السردية.

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي ص 94.

[2]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 13.

[3]-المصدر نفسه، ص 17.

كما يتضح الحذف في سياق آخر: "وكان هذا الفريق من النوادي العاصمية العريقة، سقط إلى القسم الثاني من الدوري الجزائري منذ سبع سنوات.."[1]. إذ يتجلى الحذف هنا عبر الإيجاز والاختزال الشديدين. فقد أشار الراوي إلى الفوز دون سرد تفاصيله. حيث يهدف هذا القطع السردي لتسريع إيقاع الأحداث. وبذلك تجاوز الروائي الوصف غير الجوهري. ويركز التجريب هنا على النتيجة والآثار المترتبة.

أيضاً يتجلى ذلك في الرواية من خلال قوله: "مضت أربعة أيام على حادثة الانتحار.."[2]. يدل هذا على أن الكاتب والروائي سمير قسيمي تجاوز تفاصيل تلك الأيام واكتفى بالإشارة إلى مرور الزمن دون سرد أحداثها. وعليه فإن الحذف هو تجاوز الكاتب لبعض الأحداث أو الفترات الزمنية دون ذكر تفاصيلها لتسريع السرد.

3- 2- إبطاء السرد:

يبطئ حركة السرد عبر تقنيتين هما المشهد والوقفة.

أ-**المشهد (Scène)**: يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته. في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي (Récit scénique)[3]. معنى هذا أن المشهد يقوم على إفساح المجال للشخصيات كي تعبر عن نفسها مباشرة عبر الحوار، مما يجعل القارئ يشعر وكأنه يشاهد الأحداث حية أمامه. كما أن السرد المشهدي يخفف من تدخل السارد ويمنح النص حيوية وواقعية أكبر.

ويمكننا رصد هذه التقنية في رواية (يوم رائع للموت) من خلال المثال الآتي:

"- ألو.. من معي؟

[1]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ، ص 24.

[2]-المصدر نفسه، ص 117.

[3]-مصدر بوعزة: تحليل النص السردي، ص 95.

نبيلة؟

نعم.. من معي؟

حليم

حليم؟

(...)

نعم حليم بن صادق

نعم.. نعم عرفت الصوت"

قالت بتلعثم كطفل طرق للتّو باب الكلمات، ثم ما لبثت أن استعادت هدوءها، وسألته بنبرة المنتصر:

"– ولكن من أعطاك رقم هاتفي؟

لا يهم، فقط أريد أن أقول لك شيئاً، وأتمنى أن لا تقطعي الخط حتى أنتهي

لا أستطيع فقد يسمعنا زوجي

زوجك؟

(...)

نعم زوجي، فأنا متزوجة منذ ثماني سنوات."[1]

يتسم هذا المقطع الحواري بتضخم الأحداث بين الشخصيات، إذ يعتمد الروائي على تقنية المشهد لتبطيئ الإيقاع السردي، ويتجلى التجريب في جعل الحوار محركاً أساسياً لتوليد الأحداث مما يساهم هذا التدفق في تعميق الصراع وتعرية المواقف النفسية.

[1]– سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص52–53

نذكر مثالاً آخر عن المشهد:

"– الآن ما وراءك؟

ذهبت كما أوصيتني لأستطلاع أخبار أمك ولأشكر حليم نيابة عنك وأرد له ماله

قاطعه متلهفاً:

وكيف وجدت أمي؟

بخير وبألف عافية

وبالطبع أبلغتها سلامي وشوقي إليها.. هل مازالت غاضبة مني

لم أفعل لأن خبراً تناهى إليّ قبل أن أرى أمك"

"– أي خبر، هل حدث شيء لإخوتي أو لحليم

ليس هذا، فحين ذهبت إلى بيت حليم لم أجده، فأعطيت أمه المال وأوصيتها أن تقول له إنني صديق عمار الطونبا، فقالت شيئاً غريباً، قالت: رحمه الله.. سألتها "رحم الله من؟"، فأجابت متأثرة: "صديقك، ألم تسمع بموته، لقد مات تحت القطار؟"

مات تحت القطار؟

هذا ما قالته."[1]

يتميز هذا الحوار المتبادل بين عمار الطونبا ومعرفته بكثرة التفاصيل التي تشعرنا وكأننا نعيش الحدث ونشارك في مجرياته مباشرة. وعليه، فإن المشهد تقنية سردية يختفي فيها تدخل السارد ليترك الشخصيات تتحاور مباشرة، مما يجعل السرد أكثر واقعية.

[1]– سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 109–110.

ب-الوقفة (Pause): وهي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن.[1] بمعنى أنها تقنية زمنية توقف زمن الأحداث مع استمرار السرد في الوصف أو التعليق أو التأمل دون تقدم في زمن القصة.

ويجسد الروائي سمير قسيمي هذه التقنية في الرواية من خلال قوله: "عبر بعيد من مكان حليم بن صادق، وصل إلى الكاليتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها.

كان يرتدي سروال جينز أزرق، تمزقت ركبتاه وحال لونه، متسخ ولكنه أقل قذارة مما كانت عليه الأرصفة التي زينتها أكياس قمامة سوداء حاصرتها بعض القطط بحثاً عن الأكل، كانت جادة في بحثها إلى درجة أن مزقت بعض الأكياس وبعثرت محتوياتها على طول الرصيف.."[2] تتجلى تقنية الوقفة الوصفية في هذا المقطع لتعطيل وإبطاء النمو الزمني للسرد. إذ يوقف الروائي سمير قسيمي حركة الأحداث ليتأمل تفاصيل الفضاء بدقة. ويبرز التجريب هنا في جعل الوصف أداة لتعرية الواقع المشوّه وبؤس المحيط، فيتحول رصد المجنون والقمامة إلى مشهد بصري ثابت يخدم الدلالات العبثية للرواية.

نذكر مثالاً آخر عن الوقفة الوصفية: "في الطرف الآخر كان أبوه عمي خليفة يمسك بجهازه النقال، جالساً في المقعد الأمامي لشاحنة «بان» زرقاء، محملة بالأثاث والرزّم والحقائب المختلفة.."[3] حيث تمنح تقنية الوقفة هنا إبطاء السرد عبر التركيز على وصف الشاحنة الزرقاء وحمولتها. إذ يوقف الكاتب الزمن ليرسم مشهداً بصرياً دقيقاً لوسيلة النقل التي تقل عمي خليفة، والد حليم بن صادق. ويبرز التجريب في تحويل هذا الوصف المادي المكثف إلى مؤشر يعكس أعباء الرحيل وأزمة الشخصية.

---

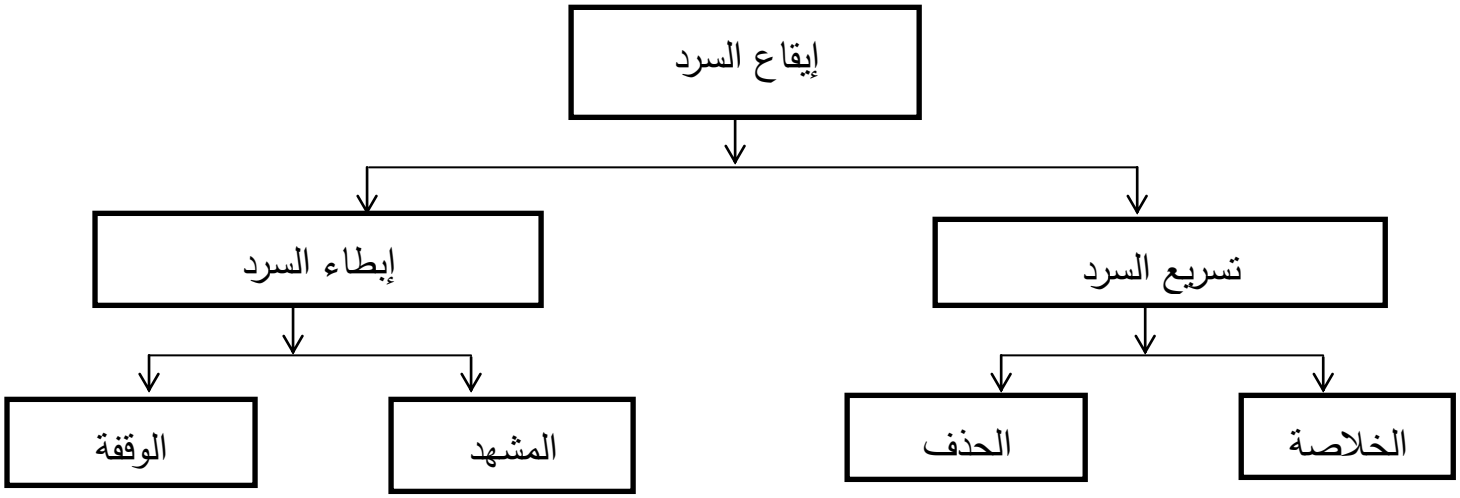
[1]-محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 96.

[2]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت،ص15.

[3]-المصدر نفسه، ص 33.

ومن ثم، فإن الوقفة تقنية سردية يتوقف فيها تقدم الأحداث ليقدم السارد وصفاً أو تعليقاً، مما يبطئ السرد ويعمق المعنى. وعليه، يمكننا القول إن إيقاع السرد هو الطريقة التي يتحكم بها الكاتب في سرعة تبادل الأحداث داخل النص، بين التسريع والتبطيئ، مما يخلق تنوعاً في عرض الوقائع ويمنح السرد حيوية وتوازناً.

ويوضح المخطط التالي أن إيقاع السرد يتأرجح بين التسريع (الحذف والتلخيص) والبطيء (المشهد والوصف)، مما يساهم في تنظيم الزمن الروائي وإبراز دلالات الأحداث.



وخلاصة القول، أن الزمن الروائي هو الطريقة التي يعيد بها السرد تنظيم الزمن داخل العمل الأدبي، بحيث لا يلتزم بالترتيب الزمني الواقعي للأحداث. فقد يُقدّم الماضي أو يؤخّر الحاضر أو يُستشرف المستقبل وفق ما يخدم بناء القصة وإثارة التشويق. لذلك هو زمن فني يختلف عن الزمن الواقعي، ويُستعمل لكسر التسلسل وإضفاء دلالات أعمق على الأحداث.

رابعاً: مستوى المكان:

1-مفهوم المكان:

يُعدّ المكان الروائي عنصراً أساسياً في بناء العمل السردي، إذ يشكل الإطار الذي تنبثق منه الأحداث وتتحرك داخله الشخصيات، كما يساهم في تنظيم مسار الحكاية وتعزيز ترابطها. لذلك

لا يمكن تصور رواية بعيداً عن فضائها المكاني، لذا لابد من تعريفه من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أ-لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (مَكَنَ): "المكان والمكانة واحد، التهذيب: اللبث، مكان في أصل تقدير الفعل مَفْعَل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فَعَال، فقالوا مكنا له مكنة وقد تمكن، تمسكن من المسكن، قال: والدليل على المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا إلا المفعل كذا وكذا، والجمع أمكنة كقذل وأقذلة، وأماكن جمع الجمع. قال ثعلب يبطل أن يكون مكان فعلاً لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فدلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه قال: وإنما جمع أمكنة فعاملوه الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تُشبه الحرف بالحرف كما قالوا منارة ومنائر فشبّهوها بفعالة وهي مفعلة من النور"[1].

ويتبين لنا من خلال هذا المعنى اللغوي للمكان أنه موضع للاستقرار واحتضان الوجود، كما يدل على اتساع دلالته ليشمل كل فضاء يقع فيه الفعل. كما ورد في القاموس المحيط للفيروز آبادي: "المكان الموضع، جمع أمكنة وأماكن. والمكان، بالفتح: ثبت، ووادٍ مُمكِن".بنيته، ومكّنته من الشيء وأمكنته منه، فتمكن واستمكن[2].

يُفهم من تعريف الفيروز آبادي أن المكان هو الموضع الذي يستقر فيه الشيء، وجمعه أمكنة وأماكن، كما يرتبط بمعنى التمكين والاستقرار، مما يوسع دلالته من حيز جغرافي إلى مفهوم يدل على الثبات والقدرة في آن واحد.

وعليه يتفق كلا المعجمين على أن المكان هو الموضع الذي يستقر فيه الشيء، ويجمع على أمكنة وأماكن، مع دلالة مشتركة على الثبات والتمكين.

---

[1]-ابن منظور : لسان العرب، ص 157.

[2]- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 1550.

ب-اصطلاحاً:

بعد أن تعرفنا على المفهوم اللغوي للمكان لا بد علينا من تحديد معناه الاصطلاحي، حيث يعرف المكان باسم "الفضاء الروائي". لذلك يعرفه الكاتب «صالح إبراهيم» بأنه: "تلك المساحة ذات الأبعاد الهندسية والطوبوغرافية التي تحكمها المقاييس والحجوم"[1]. بمعنى أنه عنصرا جوهريا في تشكيل العمل الأدبي.

كما يرى الناقد «عبد المنعم زكريا القاضي» أنه: "يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم متخيل تلك الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد"[2]. معنى ذلك أن المكان يقوم على أبعاد ثلاثة وهي الطول والعرض والارتفاع.

ويتمثل المكان في أي نص روائي باعتباره: "المحيط الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث، ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية الخلفية، على البيئة أو المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات"[3]. أي أن المكان هو الحيز السردي الذي تتوالى فيه الوقائع أو الأحداث، وتتحرك داخله الشخصيات، وتنكشف من خلاله جوانبها المختلفة وأبعادها المتعددة، وهو ما يفسر لنا ضرورته في البنية الأدبية.

وعليه فإنه عنصر يتعدد ويتنوع بحسب طبيعته ووظيفته. ومن هذا المنطلق يمكن تقسيم «المكان» إلى قسمين هما: الأماكن المغلقة، والأماكن المفتوحة.

2-أنواع الأمكنة:

2-1- الأماكن المغلقة: يعرفها الكاتب «الشريف حبيلة» في قوله: "يكتسب المكان وجوداً من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء

[1]- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003، ص 88.

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، 2002، ص 104.

[3]- ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2010، ص 117

الكوني مع تغير حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، فإن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة، فالبيت مسكنه يحميه من الطبيعة، والمستشفى مكان العلاج، السجن قد يسلبه حريته ، والمسجد فضاء لأداء العبادة، هذه الأمكنة ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وبذلك الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح". وقد تلفت الروائيون لهذه الأمكنة وجعلوها إطاراً للأحداث لقصصهم، ومتحركاً لشخصياتهم، واتخذت خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكتاب.[1]

بمعنى أن المكان المغلق هو فضاء روائي محدود تحيط به جدران أو حدود واضحة، مثل البيت أو السجن أو الغرفة، ويستخدم في السرد للدلالة على الانعزال أو الضغط النفسي أو تضييق حركة الشخصيات داخل الأحداث.

2-2- الأماكن المفتوحة: يعرفها الكاتب «مهدي عبيدي» في قوله: "المكان المفتوح عكس المكان المغلق، والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية والاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان. إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر والبر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة".[2]

يعني هذا أن المكان المفتوح هو فضاء واسع غير محدود يسمح بحرية الحركة والتنقل، ويمنح الشخصيات شعوراً بالانطلاق والانفتاح.

[1]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 244.

[2]- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، ط 1، 2011، ص 95.

وغالباً ما يرتبط بالطبيعة أو بالأماكن العامة، كما يساعد على تحريك الأحداث، ويعكس إحساس الشخصيات بالحرية، ويبرز علاقتها بالعالم الخارجي، بما يحمله من أفق أو ضياع أو بحث عن الذات.

3-أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي:

للمكان أهمية كبيرة في بناء الفضاء الروائي، وهو لا يقتصر على كونه إطاراً للأحداث، بل يساهم في تشكيل دلالات النص ويعكس أبعاداً نفسية واجتماعية تؤثر في الشخصيات وتطور السرد. يقول الناقد «حميد لحمداني»: "إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح". وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني[1].

معنى هذا أن المكان في الرواية عنصر أساسي يمنح الأحداث واقعية ويجعلها قابلة للتصديق، لأنه يؤطر الفعل السردي مثل ديكور المسرح، لذلك تحتاج الرواية إلى تكثيف المكان وتحديده بدقة ليصبح جزءاً فاعلاً في بناء المعنى لا مجرد خلفية للأحداث.

4-البنية المكانية في رواية "يوم رائع للموت":

تُشكل البنية المكانية في رواية (يوم رائع للموت) للروائي والكاتب «سمير قسيمي» ركيزة دلالية تتجاوز الإطار الجغرافي التقليدي نحو أفق التجريب الروائي؛ حيث تتجلى عبر ثنائية الأمكنة.

المغلقة والمفتوحة كفضاءات نفسية وفلسفية مأزومة. ويتجسد التجريب هنا في تفكيك الحدود بين الواقع والمتخيل وإعادة صياغة جغرافيا المدينة بوعي حداثي يكسر النمطية، فتتحول الأماكن المغلقة إلى مرآة لتمزّق الشخوص وانكسارها، بينما تصبح الأماكن المفتوحة فضاءات للتشتت والاغتراب الوجودي، مما يمنح السرد حركية هندسية تخدم تشظي الذات والحدث.

ومن أهم الأمكنة المغلقة في رواية "يوم رائع للموت" نجد:

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 65.

1-البيت: إن البيت كفضاء للسكن، يجسد قيم الألفة بامتياز ولأن البيت مأوى للإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته(...) وجميل كينونته الخفية (...) ويمنحه شعوراً بالهناء والطمأنينة والراحة[1].

ويظهر لنا في الرواية:

أ-بيت البطل (حليم): يحيلنا هذا العنصر داخل فضاء بيت البطل بالجزائر العاصمة، إذ يقول الروائي سمير قسيمي: "الشقة شاغرة يجر ما تبقى منه حتى بلغ فراشه ونام"[2]، فقد كان يقضي يومه في التسكع، ولا يعود إلى البيت إلا ليلاً للنوم، فتلاشت فيه معاني الألفة والراحة ليصبح مجرد مأوى للنوم".

ب-بيت الجارة: وهو بيت "نيسة بوتوس" الذي تطل نافذة غرفتها على مسجد أبو عبيدة بن الجراح، وجاء في الرواية: "يصعد إليها فتدخله خلسة إلى الشقة ومن ثم إلى غرفتها"[3]. فقد كان يذهب عمار الطونبا إلى نيسة بوتوس ليلاً تدخله من تلك النافذة خلسة.

ج- بيت الموعد: وهو البيت الذي اختاره "حليم بن صادق" لمقابلة "نبيلة ميحانيك": "أمضت أكثر من الساعة في انتظاره في شقة أختها المتزوجة، وقتها كانت شقيقتها تقضي مع زوجها العطلة في مكان ما، فعملت نبيلة على سرقة المفتاح، وواعدته فيها"[4].

د- بيت القصدير: وهو بيت عمار الطونبا الذي استقر فيه في "بوهارون"، حيث بدأ حياةً جديدة: "أخذه معرفته إلى بيت القصدير الذي حدثه عنه، قال له مداعباً: هذا قصرك الآن. ثم أضاف: الليلة تبيت عندي وغداً تنظف بيتك وتجهر بعض الفرش وقارورة غاز وطابونة ونوصله بالكهرباء من العمود الذي بالجوار"[5].

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 106.

[2]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 30.

[3]- المصدر نفسه، ص 27.

[4]- المصدر نفسه، ص 59.

[5]- المصدر نفسه، ص 104.

2-العمارة: وهي المبنى الذي يتكون من عدة طوابق وتستعمل للسكن أو العمل، ومن خلال دراستنا لرواية "يوم رائع للموت" نجد المكان الذي اختاره الشاب الصحفي حليم بن صادق للانتحار حيث رأى أن هذا الفعل هو الخيار الأنسب لإنهاء حياته، ولم يكن قراره وليد اللحظة، بل جاء نتيجة تفكير طويل وتخطيط مسبق، كما ساعده في تنفيذ فكرته خلو العمارة من السكان، مما ضمن له عدم تدخل أي شخص لإحباط مشروعه، وفي الرواية يكثر وصف العمارات، ويظهر ذلك من خلال:

أ-عمارات بلوتسمان: "تنتصب عمارات صفراء مستطيلة الطول كحاويات بدون ميناء، تقع خلف عمارات عدل الشاهقة"[1].

ب-عمارات عدل: وهي العمارات التي قرر حليم الانتحار من فوقها بعد أن رآها خالية من السكان: "اختياره لهذه العمارة لم يكن بالصدفة، إذ لم يقع عليها اختياره إلا بعد أن تأكد أنها شبه خالية من السكان، وهكذا إذا أراد بلوغ سطحها فلن يلاحظه أحد"[2].

3-المقبرة: وهي مكان مخصص لدفن الموتى وحفظ قبورهم وهي الأكثر انغلاقاً. وذكرت في الرواية عند موت عمار الطونبا في "الديسات" الذي هو على قيد الحياة: "حمل مع غيره نعشاً فارغاً إلى مقبرة العالية، فالجثة أو ما تبقى منها سبقتهم إلى هناك، حملها رجال الدرك في صندوق خشبي من النوع الرخيص، كان صندوقاً صغيراً"[3].

4-السجن: هو مكان يُحتجز فيه الأشخاص لتقييد حريتهم وتنفيذ العقوبة. وقد أُعطي السجن بعداً جمالياً داخل الرواية وذكر فيها عندما دخل إليه عمار الطونبا نتيجة تعاطيه المخدرات والقيام بالسرقة: "عادة السرقة التي أدخلته السجن"[4]. وأيضاً لمختلف الجرائم التي قام بها والتي كانت السبب في دخوله السجن لأكثر من مرة، حتى أصبح هذا المكان بالنسبة لعمار يسبب له

---

[1]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت ، ص 23.

[2]- المصدر نفسه ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 103.

[4]- المصدر نفسه، ص 74.

ضغوطات نفسية حيث صار يعاني من رهاب الدخول إليه مرة أخرى، فهو يعرف حجم المعاناة فيه.

وعليه فإن الأماكن المغلقة فضاءات محدودة تعكس العزلة وتؤثر في الشخصيات.

كما يستحضر الكاتب «سمير قسيمي» في روايته (يوم رائع للموت) مجموعة من الفضاءات المفتوحة التي تشكل خلفية أساسية لتطور الأحداث. ومن أبرزها:

1-**المسجد:** وهو بيت الله، مكان مخصص لأداء الصلوات والعبادة عند المسلمين. حيث تكرر ذكر المسجد في الرواية في سياقات وموضوعات متعددة: "فطالما سمع إمام المسجد يتحدث عن جهنم للمنتحرين (...) لم يكن مقتنعاً بأن الله العادل يعاقب من فرّ إلى عدله من ظلم دنياه، لم يكن يؤمن أن الجنة الواسعة تضيق بمن آمن بها وفرّ إليها. بحث في الكتب حتى وجد ما اقتنع به"[1].

كما ورد المسجد في موضع آخر عند ما تحدث الروائي عن الإمام: "استعرق صاحب القميص الأبيض (...) دخل المسجد فوجده مكتظاً (...) كان الإمام يخطب في الناس حول النظافة في الإسلام"[2].

وكذاعن خطبة الجمعة في قوله: "ربما ليحق بصلاة الجمعة، فقميصه الأبيض الأميري ورائحة المسك فيه، توحي أنه تهيأ لصلاة الجمعة"[3]. وكلها موضوعات تتكلم عن الوعظ والنصح والإرشاد.

[1]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ، ص 58.

[2]- المصدر نفسه، ص 113.

[3]- المصدر نفسه، ص 113.

ومثال آخر عند دخول عمار الطونبا إلى المسجد الكائن بـ "حسين داي": "فاستغل الفرصة ودخل مع المصلين المسجد، ثم اتجه إلى بيت الوضوء وغسل وجهه ورأسه[1]، وقد فعل ذلك ليستفيق من صدمة قتل أمه لأبيه".

2-**المستشفى:** وهو مكان مخصص لتقديم العلاج والرعاية الصحية للمرضى ومتابعة حالاتهم الصحية، ونجد هذا المكان ذُكر مرة واحدة في الرواية تقريباً في نهايتها عندما فشل حليم بن صادق في عملية الانتحار ودخوله إلى المستشفى بسبب الكسور التي أصابت يده ورجله اليسرى، حيث قام بزيارته الوزير: "قال له الوزير حين زاره في المستشفى وهمس له المير بالنسبة للسكن، قبل أن تقوم بالسلامة سأكون قد تدبرت لك مسكناً"[2]. وهنا يبرز المستشفى كمكان لعلاج عمار ودعمه صحياً ونفسياً ومادياً.

3-الحانة: وهي مكان يقدم فيه الشراب وتُمارس فيه جلسات السهر واللهو. إذ ظهرت في الرواية في قول الكاتب: "كانت الحانة مكتظة بزبائن من مختلف الأعمار، ذكوراً وإناثاً، ولم يكن هنالك من مكان شاغر غير الطاولة التي أشار إليها حليم"[3].

حيث كانت موجودة في فندق "ماتاراس بتيبازة"، وهو المكان الذي اكتشف فيه حليم خيانة نبيلة له مع ابن خالتها بدر الدين، والتي ذهب إليها من أجل قبض المال من مدير المركب مقابل الإشهار الذي قام بنشره في الجريدة.

4-المقهى: وهو مكان يجتمع فيه الناس لتناول القهوة والمشروبات وتبادل الحديث أو قضاء وقت للراحة. وقد ذكرت عدة مقاهي في الرواية منها:

أ-مقهى حومة الشوالق :وهي المقهى التي ذهب إليها عمار ليحتسي فنجاناً من القهوة، حيث وصفها الكاتب لشدة ازدحامها بالزبائن بقوله: "لم تمضِ دقائق حتى امتلأت المقهى بكل صنف، المصلون الخارجون من صلاة الصبح، العائدون إلى منازلهم سكارى بعد ليلة مجون،

[1]- سمير قسيمي، رواية يوم رائع للموت، ص 42.

[2]- المصدر نفسه، ص 118.

[3]- المصدر نفسه، ص 38.

حراس الحظائر المنتهية دورياتهم، نزلاء الشوارع المستيقظون رغماً عنهم، عمال الشنطيات من من نزلاء الحمامات والفاندق الرخيصة ، المسطولون الذين يعودون إلى منازلهم لينامو حتى أولى ساعات الليل، العمال الشرفاء، النشالون..".[1]

ب- مقهى الحواتة: وهو المكان الذي يلتقي فيه حليم الكردوني بمعرفته، والذي كان يوافيه بالأخبار من الحومة، حيث صوّرها الكاتب في قوله: "في مثل تلك الساعة تمتلئ المقهى لعمال الميناء البحري بكل أصنافهم: البحارة، تجار السمك، أصحاب المبارد، خياطو الشباك، الكوانفواريورات والحمالون، وملاك الفلوكات... ولم تكن من عادة المقهى أن تستقبل غريباً عن البحر باستثناء بائع المحاجب والفول السوداني... أما حليم الكردوني ومعرفته فقد استقبلتهما المقهى بحكم أنهما سكانيا الميناء".[2]

ج- مقهى لوتسمان: وهي المقهى التي يقصدها صاحب القميص الأبيض بعد الانتهاء من صلاة الجمعة، المعروفة بنوعية اللبن الذي تقدمه، كان يعلم بحكم العادة، أنه لو تخلف قليلاً، لن يجد مكاناً يجلس فيه[3].

5- المدينة: وهي الفضاء الذي تجتمع فيه أحداث الرواية وتمتاز بكثافة سكانية كبيرة، حيث تظهر فيها مشكلات متعددة كالبطالة والأزمات الاجتماعية، ومن المدن التي حضرت في الرواية نذكر:

أ- الجزائر العاصمة: تُعد مدينة الجزائر الفضاء الرئيسي في الرواية، وهي عاصمة البلاد ومهد نشأة الشخصيات، وعلى رأسها "حليم بن صادق"، حيث دارت فيها مختلف أحداث العمل.

[1]- المصدر نفسه، ص 45.

[2]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت ، ص 108.

[3]- المصدر نفسه، ص 114.

ب- تيبازة: "حين دخل حليم مضطراً إلى حانة فندق ماتاراس بتيبازة، أين كان على موعد مع مدير المركب السياحي الذي كان من المفروض أن يسلمه شيكاً بقيمة الإشهار الذي نشره حليم في الجريدة..." [1]إذن فتيبازة هنا هي الفضاء المفتوح الذي يقصده حليم بن صادق في الرواية، حيث يتجلى البعد التجريبي للمكان؛ إذ لا تُقدَّم المدينة كخلفية جغرافية ساكنة، بل كفضاء ديناميكي ومحرك أساسي للحدث، يجمع بين عبثية اللقاء السياحي ومادية المقابل المالي للإشهار الصحفي، ليعكس اغتراب الشخصية وتفكك الواقع عبر بنية سردية حداثية.

2- الأحياء: تمثل الأحياء في الرواية الفضاءات المفتوحة التي تصنع الأحداث وتتحرك فيها الشخصية الرئيسية، وهي:

مكان تجريبي يعكس ضياع البطل واغترابه؛ ومن بين هذه الأحياء نذكر:

أ- حي باش جراح: ويُعد من أبرز الفضاءات المفتوحة في الرواية (يوم رائع للموت)، وهو مكان إقامة البطل "حليم بن صادق" لسنوات، ويمثل جغرافياً أحد الأحياء الشعبية الكبرى التابعة لولاية الجزائر العاصمة (البليدة). يقول الروائي «سمير قسيمي»: "**كانت باش جراح قطعة من الريف الجميل، تقصدها عائلات الجوار من الحراش ولاغلاسيار وحسين داي لقضاء نهاية الأسبوع (...) لم تكن باش جراح مدينة بقدر ما كانت دورتواراً كبيراً لا يصلح إلا للمبيت، بنته الدولة ترويحا على العاصمة التي هاجر إليها الفارون من فقر الريف الغني إلى ثراء المدينة الفقيرة**"[2]. حيث يتجلى البعد التجريبي لهذا الحي في تصويره كـ "دورتوار" (مرقد كبير) يختزل مأساة النزوح الريفي، ويعكس بكثافته السكانية الضيقة واقعه النفسي والاجتماعي المأزوم واغترابه الذاتي الذي قاده نحو التفكير في الانتحار.

[1]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 37.

[2]- المصدر نفسه، ص 88.

ب- حي الكاليتوس: يظهر حي الكاليتوس كفضاء مفتوح محوري في الرواية، حيث يقع في ضواحي الجزائر العاصمة ويمثل مكان طفولة البطل "حليم بن صادق". ويتجلى البعد التجريبي فيه في تحوله من فضاء للذاكرة والنشأة إلى فضاء للنقطة صفر، والمسرح الذي اختاره البطل لإنهاء حياته انتحاراً، مجسداً عبثية الواقع واغتراب الذات.

ج- حي بوهارون: يبرز حي بوهارون (بتيبازة) كفضاء مفتوح أيضاً يحمل أبعاداً تجريبية ومحورية في الرواية؛ فهو المكان الذي اختاره "عمار الطونبا" ليعيد رسم مسار حياته بالكامل، متخلياً عن ماضيه ليعمل فيه اسكافيا، ويتحول اسمه إلى "عمار الكردوني". إذ يتجلى البعد التجريبي لهذا الفضاء الساحلي في كونه محطة للهروب من المركز وتغيير الهوية، وملاذاً جغرافياً يعكس رغبة الشخصية في التلاشي والعزلة بعيداً عن واقعها القديم المأزوم.

3- المحطة: تظهر محطة نقل المسافرين كفضاء مفتوح ومحوري يحمل أبعاداً تجريبية حداثية في الرواية؛ فهي ليست مجرد نقطة عبور جغرافية، بل هي فضاء ديناميكي يصنع الحدث ويجسد حالة التشتت والانتظار العبثي، والسبيل الأساسي الذي يسلكه البطل "حليم بن صادق" من أجل العودة إلى حي باش جراح. "**كان وهو يسير نحو المحطة يحاول أن يركز النظر في كل شيء، كان يعلم أنها ستكون المرة الأخيرة التي يرى فيها باش جراح، لذلك أخذ كل وقته للوصول إلى المحطة التي وجدها على غير عادتها**".[1] وبالتالي يبرز البعد التجريبي للمحطة في تحولها من حيز للتنقل إلى فضاء لخلخلة الزمن السردي، ومكان يعكس اغتراب الشخصية وهي تتأرجح بين رحلات الهروب والعودة نحو واقعها المتوتر.

4- الشارع والطريق: يمثل الشارع والطريق في الرواية أماكن مفتوحة يتحرك فيها البطل "حليم" للتسكع والهروب من واقعه، ومن أبرز هذه الفضاءات الشارع الذي كان يقضي فيه "عمار

[1]- سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 47.

الطونبا" وقته مع أصدقائه في لعب الضامة والدومينو: "يجالس لاعبي الدامة والدومين"[1]، إذ يتجلى الجانب التجريبي هنا في تحول هذه الممرات من مجرد شوارع عادية إلى فضاءات حيّة تعكس حياة الهامش، وضياع الشخصيات، واغترابها النفسي.

وفي مثال آخر أيضًا: "ثم لم يلبث المتفرجون أن ملأوا نصف الطريق المقابل لعمارات عدل، بعد أن فاض الرصيف بهم. في حين فضّل البعض قطع الطريق للحصول على رؤية أفضل، ولكنهم بمجرد أن اكتشفوا أن الرؤية تكاد تكون مستحيلة، عادوا وقطعوا الطريق من جديد."[2]

ويتضح من هذا المقطع أن الراوي جعل من الرؤية أداة لكشف مشاعر الشخصيات وأحاسيسها، مما أضفى على الوصف بُعدًا نفسيًا وعمّق دلالة الحدث السردي.

5- الساحة: تمثّل الساحة في الرواية مكانًا مفتوحًا يتجمع فيه الناس وتتقاطع فيه مسارات الشخصيات. ومن أبرز هذه الساحات:

أ- ساحة الحراش: ".. ومن ثمّة المنطقة المعروفة بـ الطاحونة المتواجدة على بعد أمتار قليلة من ساحة الحراش مكان التقاء الوفود الحراشية."[3] يبرز هذا المقطع دلالة "ساحة الحراش" بوصفها فضاءً نابضًا بالحركة والحيوية، إذ ترتبط بأجواء مليئة...

بالنشاط والتفاعل (امتلائها بأنصار إتحاد الحراش)، مما يجعل المكان عنصراً فاعلاً في تشكيل الأحداث وإضفاء الواقعية على السرد.

ب- حديقة ديدوش مراد: "**قابليتي غداً على الواحدة أمام حديقة ديدوش مراد**"[4]. وهنا يتكلم عمار الطونبا مع نيسة بونوس في الهاتف حين أجبرها على إحضار المال إليه. وبهذا يتجسد الجانب التجريبي في تحولها من فضاء عام إلى مسرح للقاءات العبثية.

---

[1] -سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 27.

[2] - المصدر نفسه، ص 50.

[3] - المصدر نفسه، ص 24.

[4]- المصدر نفسه، ص 96.

وعليه، فإن الأماكن المفتوحة تسهم في توسيع الفضاء الروائي، وتعكس حالة الشخصيات النفسية والاجتماعية من خلال انفتاحها على العالم الخارجي.

وخلاصة القول إن المكان عنصر أساسي في السرد الروائي، وهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتفاعل داخله الشخصيات. كما يساهم في بناء دلالة النص وإبراز أبعاده النفسية والاجتماعية والجمالية.

خامساً: مستوى الشخصيات:

1- مفهوم الشخصية:

تُعد الشخصية من أهم عناصر العمل الروائي، إذ تقوم بدور أساسي في بناء الأحداث وتطورها، كما تسهم في إبراز مختلف القضايا والأبعاد النفسية والاجتماعية داخل النص، أي تتبلور من خلالها مختلف الدلالات.

ولهذا يجدر بنا تحديدها لغةً واصطلاحاً:

أ- لغةً:

جاء في قاموس المحيط تعريفها في مادة (شَخَصَ): "الشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، ج: أشخص وشخوص وأشخاص. وشَخَصَ، كمنح، شُخوصاً: ارتفع، وبصره: فتح عينيه، وجعل لا يطرف، وبصره: رفعه، ومن بلد إلى بلد: ذهب، وسار في ارتفاع، والجرح: انتبر وورم، والسهم: ارتفع عن الهدف، والنجم: طلع، والكلمة من الفم: ارتفعت نحو الحنك الأعلى، وربما كان ذلك خلقة، أن يشخص بصوته، فلا يقدر على خفضه. وشَخَّصَ به، كعني: أتاه أمرٌ أقلقه وأزعجه. وككرم: بدن وضخم. والشَّخِيص: الجسيم، وهو بهاء، والسيد، ومن المنطق:

المتهجم. وأشخصه: أزعجه، وفلان: حان سيره وذهابه، وبه: اغتابه، والرامي: جاز سهمه الهدف. وللتشاخُص: المختلف والمتفاوت".[1]

يتضح من خلال هذا المعنى اللغوي أن الشخص باعتباره كل ما يُرى من الإنسان من بعيد، ثم يتوسع ليشمل عدة دلالات حسية ومجازية مثل الارتفاع والحركة والظهور والانتصاب. وبذلك يتبين أن مفهوم "الشخص" لا يقتصر على الإنسان فقط، بل يرتبط بكل ما يظهر ويبرز ويتحرك، مما يعطيه دلالة لغوية واسعة تتجاوز المعنى الشائع في الاستعمال الحديث.

ب- اصطلاحاً:

بعد التعرّف على المعنى اللغوي للشخصية، ننتقل إلى مفهومها الاصطلاحي، الذي يُعد من أهم عناصر العمل السردي، حيث تشير الكاتبة «أسماء أحمد معيكل» على أنها: "عنصر هام وأساسي في البناء الروائي، ولا يستقيم ذلك البناء من غيرها، فلا يمكن أن توجد رواية من غير شخصيات، فقد ارتبط نشوء الرواية وتطورها بقدرة الروائيين على خلق الشخصيات القادرة على إقناع القارئ وإمتاعه والتأثير فيه"[2].

بمعنى أن الشخصية تُعد عنصراً محورياً في بناء العمل السردي، إذ لا يمكن تصور رواية دون حضورها الفاعل، كما أن لها دور في جذب القارئ والتأثير فيه.

أما في نظر «أرسطو» (Aristot) فالشخصية عنصر ثانوي في المأساة، لأنها تخدم الحدث وتخضع له. يقول الكاتب «حسن بحراوي»: "**لما كانت المأساة، عند أرسطو، هي أساساً محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تُنسب إليها**". وفي

[1]- مجد الدين الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص 845.

[2]- أسماء أحمد معيكل: الأجواء والتجريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجاً)، دراسة تطبيقية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011، ص 331.

هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، وتصبح المأساة " لا تحاكي عملاً من أجل أن تصوّر الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق. وهكذا ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تُعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي، خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا ويرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث[1].

ففي البداية يتضح أن الشخصية الشعرية الأرسطية تابعة للحدث ولا تكتسب أهميتها إلا من خلاله، وهو ما يبين خضوعها الكامل له. ويؤكد هذا التصور ما ذهب إليه المنظرون الكلاسيكيون لاحقاً، إذ اختزلوا الشخصية في مجرد اسم يقوم بالفعل دون أن تكون لها قيمة مستقلة.

كما عرفت الشخصية أيضاً تحولاً جذرياً. يقول "عبد المالك مرتاض": "كانت الرواية التقليدية ترتكز كثيراً على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب؛ وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معاً. لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فباعتها أذناً صماء، وعيناً عمياء، فلم تكن تأبه لها، بل بالغت في إيذائها، وفي التضليل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية؛ فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى"[2].

معنى ذلك أن الرواية الحديثة لم تَعُد تمنح الشخصية ذلك الحضور المركزي الذي كانت تحظى به في السرد التقليدي، بل عملت على تفكيكها وتقليص أهميتها داخل البناء الروائي.

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 208.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 48.

ويقدم «محمد غنيمي هلال» كذلك تعريفاً للشخصية والأشخاص في القصة، إذ يقول: "الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة وهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاضي أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معاً. فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، وتحيا بها الأشخاص، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام، أي مظهر من مظاهر التفاعل على حسب ما يهدف إليه الكاتب، في نظرته إلى هذه القيم، وفي أغراضه الإنسانية. ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع العرض الفني وهذا مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه، والأشخاص كذلك مصدرهم الواقع[1].

أي أن الشخصية تشكل عنصراً أساسياً ومركزياً في بنية النص الروائي، فهي وسيط يحمل الأفكار والقيم داخل سياق اجتماعي وإنساني حي، مما يمنحها بعداً تفاعلياً يعكس صراع الإنسان مع ذاته ومجتمعه والطبيعة.

وبناءً على ما سبق، فقد طوّر المحدثون تصوراتهم ورؤيتهم للشخصية، حيث تُعد المدرسة الروسية أول من أولى هذا العنصر أهمية خاصة، وسنحاول عرض بعض مفاهيم الشخصية عند عدد من أعلامها، مثل فلاديمير بروب، وغريماس، وفيليب هامون.

1- مفهوم الشخصية عند فلاديمير بروب (Vladimir Propp):

يُعرف موقف فلاديمير بروب من الشخصية بأنه موقف وظيفي، إذ لم يركز في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" على الشخصية بوصفها كياناً مستقلاً، بل نظر إليها من خلال الأدوار

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997، ص 526.

والوظائف التي تؤديها داخل بنية الحكاية، فحصرها في مجموعة من الوظائف حيث "ينطلق أساساً من ضرورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي، أي على دلالتها (Signes) الخاصة، وليس اعتماداً على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث"[1].

أي أنه يدرس الحكاية من داخلها من خلال بنيتها وعناصرها ووظائف الشخصية فيها، وليس اعتماداً على تصنيفات خارجية أو تاريخية.

2. مفهوم الشخصية عند أجيرداس جوليان غريماس (A. J. Greimas)

شهد مفهوم "الشخصية" عند "غريماس" تطوراً واضحاً. حيث قدّم في الواقع فهما جديدا للشخصية في الحكي، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم الاقتصاد. فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد؛ ذلك أن العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثلاً بممثلين متعددين. كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصاً ممثلاً؛ فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة "الدهر"، أو "التاريخ"، وقد يكون جماداً أو حيواناً إلخ. هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدّى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه[2].

يُحوّل هذا التصور الشخصية إلى دور وظيفي داخل الحكي، يمكن أن يتجسد في إنسان أو فكرة أو شيء، بحسب ما تؤديه من وظيفة سردية.

[1] – محمد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 23.

[2] – محمد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي ، ص 51 . 52.

3. مفهوم الشخصية عند فيليب هامون (Philippe Hamon)

يمكن القول إن الدراسة الأعمق للشخصية جاءت عند "فيليب هامون" في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية"، حيث قدّم دراسة شاملة حاول من خلالها تحديد مفهوم واضح للشخصية. يقول: "إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد".[1]

وهذا يعني أن الشخصية عنده لا تملك معنى ثابتاً بذاتها، بل تكتسب دلالتها فقط من موقعها وعلاقتها داخل نظام النص.

كما ركّز "فيليب هامون" على ثلاث علامات مميزة تحيل إلى ثلاث فئات من الشخصيات، يرى أنها تشكّل مجمل الإنتاج الروائي وهي:

أ . الشخصيات المرجعية.

ب . الشخصيات الإشارية.

ج . الشخصيات العائدية (الاستذكارية).

خلاصة القول، تُعرّف الشخصية اصطلاحاً بأنها عنصر مهم في القصة أو الرواية، تمثّل شخصاً أو كياناً داخل النص، وتظهر من خلال أفعالها وأدوارها في الأحداث.

[1] – فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990، ص 6.

2. أنواع الشخصيات في الرواية:

يُعدّ موضوع الشخصيات من أبرز عناصر العمل الروائي، ومن هذا المنطلق يقوم هذا البحث بدراسة أنواع الشخصيات في رواية "يوم رائع للموت" وفق مقترحات "فيليب هامون" التي تقوم على ثلاث فئات تعكس بنية المجتمع الروائي.

2-1-فئة الشخصيات المرجعية (Personnages référentiels):

"وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابليون في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زوس)، والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال)، وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة. وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساساً على «التثبيت» المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والمستنسخات والثقافة"[1].

يُبرز هذا التعريف أن الشخصيات المرجعية تستمد حضورها من الواقع التاريخي والاجتماعي، مما يمنح النص الروائي بعداً واقعياً وثقافياً، كما يسمح هذا النوع من الشخصيات في ترسيخ دلالة "التثبيت" عبر إحالة القارئ إلى معارف جاهزة، فيُعزز تفاعله وفهمه للنص.

ويتجلى من خلال تحليلنا لرواية "يوم رائع للموت" اعتماد الكاتب على الشخصيات المرجعية بشكل مكثف، بما يخدم بناء الدلالة داخل النص.

حيث أسهمت الشخصيات الأسطورية (العجائبية) في توجيه مسار الحكي وإغنائه دلالياً، فالأسطورة تقوم على صراع الإنسان مع قوى غيبية تتجاوز قدراته، فنجد في الرواية أن الكاتب استعمل شخصية "كليوباترا" في قوله: "قرأ كل ما كُتب عن المنتحرين في سبيل الحب، من

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 216 . 217.

كليوباترا إلى عمار الطونبا الذي آثر لنفسه تحت القطار"[1] فهي أقدمت على الانتحار واختارت الموت بالسم اثر هزيمتها أمام حليم، وهو شخصية في الرواية قرأ كثيراً عن المنتحرين وأراد أن يجعل موته ذكرى أسطورية، "فقد كتب إلى نفسه رسالة يبين فيها أسباب انتحاره وبعثها إلى نفسه في البريد"[2] حيث سعى حليم إلى إدراج اسمه ضمن قائمة المنتحرين، بينما وظّف الكاتب شخصية كليوباترا لإضفاء دلالة رمزية في الرواية.

أما عن الشخصيات الاجتماعية فهي تمثّل انعكاساً للظواهر الاجتماعية، حيث نجد في الرواية

أ . شخصية المنتحر: وهي شخصية تعيش أزمة نفسية أو اجتماعية حادة تدفعها إلى الانتحار أو التفكير به، وهذا ما جاء في الرواية إذ يقول الكاتب: "فالمنتحر استثناء بشري لقاعدة القضاء والقدر، فهو الوحيد الذي يعرف مقدار عمره ولحظة انتهاء أجله، كانت نشوة معرفته باللحظة موته أكثر ما جعله يقدم على فكرة السقوط، أما ما قد يضيفه انتحاره من شاعرية، فلن يكون حاضراً للاستمتاع به"[3]. إذ يرتبط هذا القول بحليم الذي حاول التحكم في لحظة موته كنوع من التمرد على القدر، لكن هذا الاختيار يكشف مأساة وجودية أكثر مما يمنح "شاعرية" للفعل.

ب . شخصية المجرم: كما تبرز في الرواية شخصية "عمار الطونبا" والتي تتميز بطابع إجرامي، حيث أقدم على العنف ضد القابض أثناء قيامه بواجبه المهني، ليقول الروائي: "انتهز عمار الطونبا فرصة انشغال الجميع بالقطار وانقض من الخلف على القابض الذي وجد نفسه قبل أن يدرك على الأرض ينزف دماً من أنفه"[4].

ومن ثمّ أصبح عمار الطونبا مجرماً في أعين المجتمع، في حين ظل يرى نفسه فائزا.

---

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ، ص 8.

[2] – المصدر نفسه، ص 22.

[3] – المصدر نفسه، ص 8.

[4] – المصدر نفسه، ص 67.

كما نلاحظ أيضاً الشخصيات المجازية (الرمزية) التي تتجلى من خلال ملامح وصفات جسدية ونفسية خاصة، حيث يسهل التعرف عليها الاعتماد الراوي على الوصف الخارجي المباشر، مثل تصوير الهيئة والشكل العام للشخصية، إذ يصور نبيلة بوصفه لها يقول: "... تملك أسناناً بيضاء جيدة، وأنفاً جميلاً وعينين عسليتين".[1]

حيث تنطلق الرواية من اضطراب أولي وتتجه نحو اضطراب أشد تعقيداً ينتهي بالضياع، وقد اعتمد تحليل الشخصية المجازية على مستويي الجملة والنص، من خلال أقوالها وعلاقاتها داخل العمل وهو ما يكشف في النهاية عن هيمنة شعور الخيبة واليأس والحزن.

أ . الخيبة:

تتجلى الخيبة في النص من خلال شعور الشخصية بالعجز وانكسار الآمال، نتيجة اصطدام رغباتها بواقع قاس لا يحقق ما كانت تطمح إليه، فقد عاش حليم تجربة عاطفية فاشلة بعد أن تخلت عنه نبيلة التي كانت "أول وآخر حب عرفه في حياته وأول فتاة فك بفضلها عقدته مع النساء"[2].

فكانت صدمة أثرت في نظرته للحياة، ودفعته إلى فقدان الثقة والانغماس في سلوكيات سلبية. كما زادت ظروفه المعيشية الصعبة وتفكك أسرته من تعميق هذا الإحساس: "عشرة أعوام يعيل عائلة تفرّق أفرادها، حتى لم يبق فيها غير الوالدان وأخوه البطال وأخته العانس، خمسة أعوام قضاها في دفع ديون أبيه وشقيقه المتكاسل التي لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد"[3].

ليجد نفسه في نهاية المطاف غارقاً في اليأس، عاجزاً عن تحقيق أهدافه، وهو ما يعكس سيطرة الخيبة على مسار حياته.

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت ، ص 20.

[2] – المصدر نفسه، ص 18

[3] – المصدر نفسه، ص 89.

لم تظل الخيبة حبيسة تجربة حليم وحده، بل امتد أثرها ليشمل شخصيات أخرى في الرواية، ومن بينها شخصية عمار عندما عارض أهله زواجه من الفتاة التي كان يحلم بها "نيسة" ويُقال "أن عمار الطونبا حاول لسنوات أن يقنع أباه بضرورة زواجه من نيسه دون أن يفلح"[1]. فازدادت خيبته حين اكتشف علاقة أبيه بها.

ينتهي بنا الأمر إلى أن الخيبة شعور حتمي، إذ تصطدم طموحات الشخصيات بقيود المجتمع، فتؤول جمعيها إلى الإحباط.

ب . اليأس والحزن: وينتج عن شعور عميق بالخيبة والإحباط، إذ تفقد الشخصيتان ثقتها بالقدر والمجتمع، فتسعى إلى البحث عن سبل تضمن بها وطأة آلامها، فنرى حليم ينحدر من عالم الفرح والاستقامة إلى حالة من التدهور، ليغدو شاباً مثقلاً بالانكسار، يعيش تحت ضغط خانق دفعه إلى التفكير في الانتحار، في مشهد متناقض ومؤلم، سيستقبل تصويره بابتسامة غير مفهومة: "لا أحد يعلم فيم كان يفكر سادراً، لكن ابتسامته التي ارتسمت منذ حين على وجهه الممتلئ كانت توحي بأمرين: إما أنه سعيد لموته أو أنه قد مات فعلاً"[2]. "وأيضاً" في لحظة وفوقه تلك أدرك ما انتهت إليه حياته من مأساة".[3]

2-2. فئة الشخصيات الواصلة (p. embrayeurs) أو الشخصيات الإشارية:

"وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، ويضيف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيات القديمة والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المُرتجلة، والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتّاب والثرثارين والفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت ، ص 9 . 10.

[2] – المصدر نفسه، ص 70.

[3] – المصدر نفسه، ص 72.

الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتُربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك"[1].

يوضح هذا التعريف أن الشخصية الواصلة تعكس حضور المؤلف أو القارئ داخل النص بشكل مباشر أو ضمني، وقد يصعب تمييزها أحياناً بسبب تعدّد الأصوات السردية وشابكهاا داخل الرواية.

وفي رواية "يوم رائع للموت" يظهر حضور "سمير قسيمي" عبر صوت السارد الذي يتوسط بين المؤلف والنص، ناقلاً أفكاره بشكل غير مباشر وصيغة الضمير الغائب (هو) ومن ذلك:

"كان وقتها يعمل محرراً في جريدة أسبوعية تأخذ منه أكثر مما تعطيه، وكان بالكاد يأخذ أجرة الشهر مرة كل شهرين أو ثلاثة"[2]

وأيضاً: "فكر حليم بن صادق وهو يتهاوى إلى الأرض من علو خمسة عشر طابقاً أن سقوطه على وجهه سيجعل من جسده جثة مشوهة على أقل تقدير، ولعلها ستكون جثة بلا وجه"[3].

تجسد هذه الشواهد تجلي صوت المؤلف داخل النص، حيث يلتقي ما يدعم رؤيته ويعمل على تثبيت أفكاره في ذهن القارئ وتوجيهه نحو دلالتها.

ولا يكتفي حضور السارد في النص على ضمير الغائب، بل يتجلى أيضاً عبر ضمير المتكلم، أنا عند حديثه عن حوار "حليم" مع "عمار": "لماذا لا تحاول أن تنشغل بأخرى، فلا تنسي امرأة إلا امرأة أخرى"[4].

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 217.

[2] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 78.

[3] – المصدر نفسه، ص 20.

[4] – المصدر نفسه، ص 16.

ونستنتج أن الكاتب سمير قسيمي يعتمد في روايته "يوم رائع للموت" على تنقل السارد بين ضمير الغائب وضمير المتكلم وتعدّد الأصوات السردية، دون هيمنة شخصية واحدة، بهدف ترسيخ أفكاره من جهة وفتح المجال للقارئ لتأويل النص وملء فراغاته من جهة أخرى.

3-2. فئة الشخصيات المتكررة (Personnages anaphoriques) أو العائدية (الاستذكارية):

"وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لحمة أساساً، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ مثل الشخصيات المبشرة بضمير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل إلخ. وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاعر الاعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ طوطولوجيته الخاصة"[1].

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الشخصيات المتكررة والعائدية تؤدي وظيفة تنظيمية داخل النص، إذ تعمل على ربط المقاطع السردية وتذكير القارئ بالأحداث السابقة، كما أنها تسهم في بناء تماسك داخلي للعمل الأدبي عبر الاسترجاع والاستشهاد الذاتي داخل السرد.

"ويتجلى ذلك في رواية يوم رائع للموت من خلال حضور شخصيات تعود في أكثر من موقف لتأكيد مسار الحكاية، فيبرز هذا الاسترجاع من حوار "عمار" مع "موقفة":

"– د ين، آي دين لا اذكر.

- أما أنا فأذكر.
- حك عمار رأسه، وبعد تفكير قال:

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 217.

- ربما تقصد حين خلصتك من ذلك اللوطي الكلب عيسى اليوسعاوي حين حاول الاعتداء عليك (...) ما زلت أذكر تلك الليلة في «الصابلات»، أنت نمت وأنا كنت مستلقياً...
- لم أكن أعلم أنه يحب الذكور.
- ولا أنا، اكتشفت ذلك تلك الليلة"[1].

كما يتضح هذا النوع من الشخصيات في شخصية "عمار" أيضاً عندما اكتشف حقيقة أمه التي قتلت والده بالسنارية وذلك نتيجة خيانته لها. "تسمّر عمار الطوبال في مكانه من أثر الصدمة، وأي صدمة، أمه الحنون، البشوش، الملتزمة، الحاجة التي تعرف الله، قتلت أباه.."[2].

إذن فالشخصيات الاستذكارية هي التي تذكرنا بأحداث سابقة وهذا ما يساعد في ربط أجزاء السرد وتقوية تماسكها، كما تساهم في توضيح المعنى وتعميق فهم القارئ لمسار الأحداث ودلالاتها.

3. مدلول ودال الشخصية:

لتحليل الشخصية في النص، نعتمد على التمييز بين الدال باعتباره ما يظهر منها، والمدلول بوصفه المعنى الذي تحمله. إذ "تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، أو أقوالها، وسلوكها".

وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع.

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص ص 93 – 94.

[2] – المصدر نفسه، ص 31.

بمعنى آخر تُفهم الشخصية عبر ما يظهر منها من علامات وصفات وما يكشفه النص من دلالات ومعانٍ حقيقية، ولا تكتمل صورتها إلا مع نهاية الحكي.

وفي رواية "يوم رائع للموت" يتحدث السارد "سمير قسيمي" عن شخصيات كدوال وأخرى كمدلولات:

1-3. مدلول الشخصية:

ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

الشخصية	البطاقة الدلالية	الصفحة
حليم بن صادق	– بطل الرواية. – ولد في منطقة الكاليتوس، يبلغ من العمر أربعين سنة، صاحب تكوين علمي: "فعلى الأقل لا أحد يجرؤ على حليم لأنه متعلم، لأنه فخر الديسات، أول وآخر من دخل الجامعة في الديسات". – عمل محرراً في جريدة أسبوعية، ودُعي بـ "حليم الجورناليست". – نشأ في أسرة بسيطة، مع والده وأخوه العاطل عن العمل وأخته العانس، حيث تحمّل أعباء البيت مبكراً، ما جعله **يعيش** ضغطا نفسياً ويشعر بتعاسة حياته: "لكنك كما أنت، لا خلاص من ألمك المزمن إلا بالتلذذ عن الأمل، الطموح، الحب، الخلاص منك لا لمفاجأتك".	55 19 106

نبيلة محيانيك	بطلة الرواية. – ولدت في الكاليتوس، عمرها ثلاثين سنة. – أنهت مسارها الجامعي. – كانت "أول وآخر حب عرفه حليم في حياته، وأول فتاة يملك بوصلتها عقدته مع النساء". –انحرفت حياتها نحو مسار آخر، فانغمست في حياة اللهو والسهر والتدخين ، مما أورثها الحزن واليأس " ابتسمت مرة أخرى ولكن بمرارة ، فلم تعد الابتسامة قادرة على محو الحقيقة ، حقيقة أنها فقدت للتوكل أمل في روية الغذ".	18 64
عمار الطونبا	–صديق حليم بن صادق –في الأربعين من عمره –من عائلة متواضعة –يئس من الزواج بحبيبته " نيسة" التي جرّته إلى عالم السهر. –شجاع لكنه يفتقر إلى الكرامة ، ليس تصور رجل " لم يكن نائما بل مصروعا كعادته، يمضي كل يومه في التسكع وتدخين الكيف.	27
نيسة بوتوس	هي فتاة في ريعان الشباب لم يذكر عمرها بدقة –تعيش مع أمها المريضة بعد وفاة والدها في صغرها	81

	–سلكت طريق الانحراف والطيش، إذ اطلقت على نفسها اسم " بوتوس". –فقدت رجاءها وغرقت في الأسى، قبل سنين حين كانت أترابها لم يعين حقد الجسد بعد، حين كن ملائكة يلعبن ، يقفزن، يركضن، فرحا لأي شيء ويبكين حزنا على أي شيء، ففي تلك الساعة انتهت وانطفأ نورها ، منذ سنين"	
السيس كانز	رجل شحاذ ومجنون " كان يرتدي سروال جينز أزرق، تمزقت ركبتاه وحال لونه، متسخ. " فعلا كحبة زيتون سوداء بسبب شعره الأسود المسترسل في الطول وكأنه لم يحلق رأسه منذ سنوات ، بلحية كثيفة طويلة مثل شعره لا يكف عن حكها، كأن كائنات مما قد تتصور ومما لا نتصور، وكان يستعين في ذلك بأظافر طويلةة مائلة إلى الزرقة برؤوس سوداء، اكتسبت لونها مما تجمع تحتها من ومنح وأتربة (...) صنعتها أيام قضاها الرجل بعيدا عن الماء.	15 23/22
عمي خليفة	هو والد حليم بن صادق –معروف رقة القلب والطيبة " انصرف يشيعه إلى الباب في صمت ، بنظرات تراوحت بين الرأفة والشفقة" –رجل بسيط الحال	46

	"لاصقة له مثل أبيه الأجير المستأجر أبوه الذي لا يملك شبرا في وطن كالقارة، الميت أفضل منه يملك قبره، لا يعاني أزمة سكن، ولا أزمة بطالة. -أبي فقط من وجد منزلة بين المنزلتين لا حركى ولا مجاهد، لا غنى ولا فقير ، لا ساكن ولامتشرد	.106
جبار	-هو والد " عمار الطونبا" -مدرس في الابتدائي إلا أن تصرفاته لا تعكس منزلته . -ناكث لعهد الزواج، حيث كانت عاقبته الموت على يد زوجته التي لم تستطيع تقبل خيانته. -لكنني أنا من ألقى عليه السندرية (...) لم أكن أراه ساعتها زوجي وأب أولادي، نسيت اربعين سنة من الزواج، نسيت حتى خيانته لي كل تلك السنين، لم أكن أسمع الا اعترافه	31
أمنيسة بوتوس	-هي والدة " نيسة" -مريضة إذ أنها مصابة بالباركينسون والسكري، وكانت المسكينة طيلة النهار نصف مستيقظة ونصف نائمة، وما يكاد يؤذن للمغرب حتى تنتهي ساعات يقظتها، وتخر مصروعة لا تدري بشيء.	27
بدر الدين أوراري	هو رجل يافع ، ثري عنيد ومتذبذب الآراء ابن خالة نبيلة ميحانيك، حيث استمرت علاقته بها لمدة ست سنوات. -سمع صوت نبيلة ميحانيك تتشاجر مع ابن خالتها وعشقها	36-37

	بدر الدين أورراري في الطابق الثاني من العمارة بعد أن قرر بدر الدين قطع علاقته بها بعد ست سنوات ونيق علاقة كانت نبيلة تتوقع لها النجاح بعد أن ضحت في سبيلها بزواجها من حليم.	
أم عمار الطونبا	هي والدة "عمار". – لم يصرح الكاتب باسمها. – امرأة اكتشفت خيانة زوجها فقتلته، فأصبحت تعيش ندماً دائماً يلازمها طوال حياتها "ولكن بأي وجه سألقاه، بيني وبين الموت خطوة وبأي وجه سألقى الله؟" تبت عليه بالوسادة ولم أشعر بنفسي إلا وقد مات.. بالله واش درت؟" – كما بدت مجرمة في نظر ابنها "عمار" الذي كان يعتقد أنها امرأة صالحة وملتزمة ومتدينة. "أمه الحنون، البشوش، الملتزمة، الحاجة التي تعرف الله، قتلت أباه.."	30 31 31
حكيم الكردوني	هو نفسه "عمار" "أصبح اسمه "حكيم الكردوني"، توقف عن الإدمان، وأصبح في ظرف أسابيع رجلاً شريفاً مسالماً." – كان أهله يعتقدون أنه توفي دهساً تحت القطار حيث أخبره "معرفتة" بذلك عند عودته من الحومة.	107 111

	فردد حكيم الكردوني بين شفتيه: "مات الطونبا... عاش الكردوني!". – كما حصل على عمل بفضل "معرفة"، لكنه شعر بالضجر والإحباط نتيجة ما كان يلقاه من إهانات من قِبل الزبائن. "أحبك أن تسرع فأنا مستعجل"	112
معرفة	هو صديق عمار. – متزوج وله مولود. "ببساطة لأنك كنت في السجن حين تزوجت، ولما رزقت بمولود كنت في السجن للمرة الثانية" – رجل يعرف ببذل العطاء وحسن الضيافة، حيث ساعد عمار في إيجاد مسكن. "هو بيت قصدير كنت أسكنه قبل أن أستأجر الشقة التي أنا فيها، يمكنك أن تسكنه، أما عن الفرش فلا تهتم، فعندي منه الكثير" – يجب فعل الخير. "لأننا كنا أصدقاء سوء، وأحب أن نصبح أصدقاء خير."	92 92 93
القابض	هو رجل ادى واجبه إذ سحب بطاقة عمار لكن عمار لم يتحمل الإهانة ، فقرر استرجاع بطاقته وباغت القابض ثم اعتدى عليه بالضرب، وعندما توقف عن ذلك لمهلة انتهز القابض الفرصة وفر باتجاه السكة الحديدة ، فدهسه القطار ولقي حتفه. " فر بجلدته في تجاه القطار في حين اختبأ عمار خوفا من	67

	الناس ، ولكنه سرعان ما أظهر نفسه وهو يرى القابض يسحق تحت القطار"	

وعليه فإن المدلول يظهر عند التعمق في الشخصيات و فهمها في مجرى النص.

3-2- دال الشخصية

تساهم الاسماء في تسهيل فهم الرواية، إذ لا تختار عشوائيا بل وفق دلالات معينة. إذ يوضع هذا الجدول الدال الشخصيات بشكل مبسط:

الشخصية	الدال	الصفحة
حليم	كان انتقاء سمير قسيمي لاسم حليم موفقا ومتوافقا مع دوره في الرواية، إذ يحمل هذا الاسم دلالات عديدة وعميقة، فهو يرمز إلى الصبر والرزانة ، حيث كان حليم يدبر لفكرة الانتحار بتأن، " الحقيقة أنه فكر في كذا طريقة للانتحار ولكنه في الأخير عدل عنها جميعا ، فهي جميعها تنتهي لما انتهى إليه انتحار عمار الطونبا ...موت سامط " كما يعكس الاسم أيضا القوة، غير أن قوته تجلت في قدرته على كبح نفسه ومنعها من الضحك.	09
عمار الطونبا	اعتمد الكاتب اسم عمار لملائمته للشخصية فهو يدل على القوة والشجاعة ، إذ أنه رجل جسور يدافع عن نفسه ولا يسمح لأحد باستغلاله، رغم اللقب الذي أُطلق عليه في الحومة "الطوبال" لِشَبَهِهِ بالجرذ: "اشتهر في الحي باسم الطوبال، الجرذ، يدخل خلسة ويخرج خلسة، تماماً كالجرذ".	29
نبيلة	حبسها الكاتب في صورة فتاة جميلة: "كانت تملك أسناناً بيضاء جيدة،	20

ميحانيك	وأنفاً جميلاً وعينين عسليتين". كما يرمز اسمها "نبيلة" إلى التفوق والذكاء والنبل وقد عكست تصرفاتها هذا المعنى في بدايتها، حيث حققت نجاحاً دراسيا. فتاة انتهت للتو من دراستها الجامعية، وتميزت بالطيبة والرقة لكنها في النهاية انجرفت نحو حياة اللهو والسكر. "رفعت رأسها فرأت في المرآة المعلقة فوق المغسل الصغير وجه شبح لا لون له، لاحظت وهي تقرب وجهها من المرآة حلقات شبه دائرية تحيط بطرفي عينيها، لم يفاجئها الأمر وهي تعلم أنها تطرق باب الثلاثين، وحياة صاخبة بالسهر والسكر والتدخين فتلاشت ما كان يصيرها من شرف والتدخين".	18 51
نيسة بوتوس	يوحي اسم نيسة بمعنى الأنس، وقد جسدته في علاقتها بعمار، غير أنها انجرفت إلى سلوك منحرف مستغلة غياب الرقابة بسبب يتمها ومرض أمها] من والدتها وقست لكرامتها، كما أطلقت على نفسها لقب بوتوس "لا أفضل أحداً، أنا بوتوس، تقصد أنها للجميع Pour tous إذ كرّس صورتها المنحلة، فغدت مثالاً للانحراف.	14
السيس كانز	تبرز شخصية السيس كانز من خلال الأوصاف التي خلقها الكاتب لإبراز غرابته، وقد أُطلق عليه هذا الاسم من قِبل رواد اللهو ومتعاطو الكيف... "هو اسم تعارف عليه المسطولون وأصحاب الكيف، يطلقونه على أحد أنواع الأقراص المهلوسة، وقد استمدوا هذا الاسم من الأرقام المكتوبة على القرص (6 : السايس و 15 : كانز)". وهذا لأنه كان بالفعل فاقد الاتزان في تصرفاته	24
بدر الدين	اختار الكاتب اسم " بدر الدين" لأنه يناسب شخصيته و صفاته فالاسم يدل على الفتى البدين إذ يقوا : هكذا وهو يستطيل واقفا على أخمصي	68

	قدميه، كان رغم بدانته نابوليوني القد" ، بمعنى أنه كان رغم بدانته قصير القامة وبالتالي لم يعكس اسم ط بدر الدين ، طبيعته شخصيته في الرواية.	

وبهذا فإن الدال هو الشكل الظاهر للشخصية الذي يحيل إلى معنى أعمق يعكس فكرة أو دلالة يريد الكاتب إيصالها للقارئ.

وخلاصة القول تلعب الشخصية في رواية "يوم رائع للموت" دوراً أساسياً في بناء الأحداث وتطورها، ومن خلال منهج فيليب هامون، يتضح أن الدال والمدلول يكشف أن الأسماء لا تكتمل دلالتها في نهاية الرواية، حيث يرتبط اسم الشخصية بأفعالها بشكل منسجم، مما يحقق ترابطاً واضحاً بين الدال والمدلول ويقوي معنى النص.

خلاصة:

وخلاصة القول، فإن هذا الفصل قد تناول أهم مكونات السرد الروائي من خلال دراسة الحبكة باعتبارها تنظيماً للأحداث، والرؤية السردية بوصفها زاوية لتقديم الوقائع، إضافة إلى الزمن الذي يحدد إيقاع السرد وتدرجه، والمكان الذي يشكل فضاءً لوقوع الأحداث، ثم الشخصيات باعتبارها الفاعل الأساسي في بناء العالم الروائي وتطوره، ويتبين من خلال هذه الدراسة أن البناء الروائي يقوم على تداخل هذه العناصر وتكاملها في تشكيل المعنى العام للنص الروائي، كما أظهرت النتائج أن الرواية الحديثة تميل إلى النزعة التجريبية من خلال تنويع تقنيات السرد، وتعدد الرؤى، وكسر خطية الزمن، وإعادة تشكيل الفضاء الروائي بما ينسجم مع رؤية الكاتب وتجربته الفنية.

الفصل الثاني :

التجريب على مستوى اللغة والعتبات النصية

- تمهيد :

يتناول الفصل الثاني تحليل مستوى اللغة والأسلوب في الرواية باعتباره أحد أهم المستويات التي تكشف عن خصوصية الكتابة السردية. فاللغة هنا لا تعد مجرد وسيلة للتعبير، بل تتحول إلى فضاء فني تتعدد فيه التقنيات وتتداخل فيه الأشكال، من خلال اعتماد الكاتب على تداخل الأجناس الأدبية، حيث تتقاطع الرواية مع أشكال أخرى كالخطاب الشعري أو السردي أو حتى المسرحي، مما يمنح النص بُعدًا تجريبيًا مفتوحًا، كما يبرز الانزياح اللغوي كأحد أهم مظاهر التجديد في الأسلوب، إذ يخرج الكاتب عن المألوف اللغوي ليخلق دلالات جديدة وإيحاءات أعمق، تزيد من شعرية النص وحركته التجريبية، ويضاف إلى ذلك حضور التناص، الذي يكشف عن تفاعل الرواية مع نصوص سابقة أو مرجعيات ثقافية مختلفة مما يثري المعنى ويوسع أفق القراءة، ولا يمكن إغفال دور البياض والتشكيل البصري في بناء المعنى، حيث يصبح الفراغ داخل الصفحة جزءًا من الدلالة، يساهم في إيقاع السرد وتوجيه المتلقي، كما يعكس الجانب التجريبي في الكتابة الروائية الحديثة، وإلى جانب ذلك، تتكامل هذه العناصر مع دراسة العتبات النصية، من عنوان وغلاف وإهداء وغيرها، التي تمثل المدخل الأول للعمل الروائي، وتساعد على توجيه القراءة قبل الولوج إلى المتن السردي.

أولاً: اللغة والأسلوب :

تُعد اللغة والأسلوب وسيلتي التعبير في العمل الروائي، ومن خلالهما يتجلى البعد الجمالي والفني للنص.

1- مفهوم اللغة :

تعتبر اللغة مفهومًا أساسيًا يتحدد في معناه اللغوي والاصطلاحي بوصفها نظامًا من الرموز يُستعمل للتواصل والتعبير عن الأفكار والمشاعر.

أ- لغةً :

ورد في المعجم الوجيز تعريف "اللغة" على أنها: "لَغَا في القول، لغوًا: أخطأ وقال باطلاً. ويقال: لغا فلانٌ لغواً: تكلم باللغو. ولغا بكذا: تكلم به، وعن الصواب، وعن الطريق: مال عنه، والشيءَ: يظل ألغاه. لغا الشيء: أبطله، ويقال: ألغى من العدد: أسقطه، لغاه: مازحه. استلغاه: طلب إليه أن يتكلم، اللاغية: ما لا يُعتدّ به ولا يحصل منه على فائدة ولا ينفع، وكلمة لاغية: فاحشة، جمع اللواغي.

اللغةابن جني): أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم، جمع: لغات. ويقال: سمعت لغاتهم، اختلاف كلامهم. اللغو: ما لا يُعتدّ به من كلام وغيره ولا يحصل منه على فائدة، ولا ينفع، والكلام يبدر من اللسان ولا يُراد معناه، ومنه اللغو في اليمين، وهو ما لا يعقد عليه القلب مثل قول القائل: «لا والله، وبلى والله»"[1]

[1] – إبراهيم مدكور :المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مصر، د.ط،1989 ، ص 560

يبرز هذا التعريف أن أصل كلمة "اللغة" يرتبط بمعاني الخطأ والكلام الذي لا جدوى منه، فهي تقوم على الأصوات والرموز ذات الدلالات المختلفة التي يستعملها الإنسان للتعبير عن أغراضه والتواصل مع الآخرين.

كما جاء في القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ وَلَٰكِن يُؤَاخِذُكُم بِمَا كَسَبَتْ قُلُوبُكُمْ ۗ وَاللَّهُ غَفُورٌ حَلِيمٌ﴾[1]

تدل الآية الكريمة على أن الله لا يحاسب على الكلام غير المقصود وإنما على ما تعمّده القلب.

وعليه يشير المعنى اللغوي للغة إلى الكلام غير النافع، وهو ما تؤكده الآية التي تبين أن المؤاخذة تكون على قصد القلب لا على اللغو.

ب- اصطلاحاً :

بعد أن تعرّفنا على المعنى اللغوي للغة، ننتقل إلى تعريفها اصطلاحاً حيث عرّفها "باختين" على أنها: "بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة."[2] إذ يبرز هذا المفهوم أن اللغة عنده ليست مجرد ألفاظ وقواعد، بل فضاء حي يتفاعل فيه الكاتب مع الواقع والأفكار، فتُغدو أداة للتعبير عن رؤية الفنان وتجربته الإنسانية.

[1] – سورة البقرة، الآية 223

[2] – حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية(2000 – 1950) ، مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، ط1، 2007 ، ص287

ولا شكّ أن اللغة اليومية تختلف عن اللغة التي يعتمدها الأديب في عمله الأدبي، حيث اعتبرها "يوسف نوفل" أنها: "فصيحة في المفردات، عامية من ناحية تركيب الجملة ودلالة مفرداتها وتعبيراتها فصيحة تقترب من الإستعمال العامي إذا قرئت بتسكين أواخر كلماتها"[1]

يوضح هذا التعريف أن اللغة الأدبية تتميز عن اللغة اليومية بخصوصيتها الفنية والجمالية، إذ يعتمد الأديب على انتقاء الألفاظ وتشكيل التراكيب بأسلوب يبتعد عن الاستعمال العادي، ليمنح اللغة دلالات وإيحاءات أعمق.

كما تتجلى في الرواية (يوم رائع للموت) لغة التواصل الأكثر استعمالاً، يقول «هينكل»: "لغة التواصل التلقائي حيث تكون مهمة الكلمات أن تنهض إلى حد كبير أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ خلال العالم القصصي"[2] حيث يرى أن اللغة في السرد أداة للتواصل، تُستعمل لنقل الأفكار والتجارب إلى القارئ داخل القصة، فتُسهم في توضيح المعنى وجعله قريبًا من الفهم.

وعليه فاللغة فضاء حي للتعبير عن تجربة الكاتب، وليست مجرد ألفاظ وقواعد، كما أنها أداة فنية لنقل الأفكار والمعاني بأسلوب جمالي يختلف عن اللغة اليومية.

[1] – محمد أيوب :الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، ط1،2001 ، ص. 40

[2] – روجر ب .هيكل :قراءة الرواية" مدخل إلى تقنيات التفسير"، تر :صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص53

2- الأسلوب السردي :

تُعد اللغة السردية العنصر الجوهري الذي تقوم عليه الرواية، إذ تمنحها خصوصيتها وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية والسردية الأخرى كما يذهب "عز الدين إسماعيل" إلى القول: «تنتقل من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[1]

حيث يؤكد أن اللغة الأدبية لا تنقل الواقع كما هو، بل تعيد صياغته في صورة فنية تمنحه بعدًا جماليًا وإبداعيًا.

ومن خلال قراءتنا للرواية نجدها تقتضي تداخل لغة مباشرة مع لغة ذات طابع شعري.

أ- **لغة مباشرة :** "وهي اللغة التي تنقل الحدث وتصور الشخصيات بصورة مباشرة دون اللجوء إلى التخييل"[2]

يوضح هذا التعريف أن اللغة المباشرة هي لغة تقريرية تعتمد على نقل الأحداث كما هي، دون زخرفة أو تخييل، حيث تركز على عرض الوقائع والشخصيات بشكل واضح وبسيط، مما يجعلها وسيلة للتواصل السريع والفهم المباشر لدى القارئ.

وهذا ما يتجلى في الرواية حيث يقول الروائي «سمير قسيمي»: "كان الباب الخلفي يولج إلى شرفة واسعة، تستعمل كصالة ثانية للحانة تطل على شاطئ ماتاراس، وتسمح برؤية مشهد رائع لجبل شنوة جنوبا ومركب السات شمالا، لذلك وجد حليم نفسه مضطرا لعبور شرفة الحانة المليئة بالزبائن هي الأخرى"[3]

[1] – حفيظة أحمد :بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص288 .

[2] –المرجع نفسه، ص 289.

[3] – سمير قسيمي :يوم رائع للموت، ص40 .

يتضح من خلال هذا المقطع أن اللغة البسيطة تنقل الأحداث بشكل مباشر وواقعي، حيث تقوم على الطابع الإخباري، وتقترب كثيرًا من لغة التخاطب اليومية.

كما نجده يوظف اللغة الشعبية من خلال استعماله لبعض الألفاظ اليومية والأمثال الشعبية مثل:

- "**صام عام وفطر على جرانة**".[1]ـــــ وهو مثل شعبي جزائري، يطلق على الرجل الذي يتحمل الصعاب ثم يلين في آخر المطاف ويقبل بما لا يبرر هذه الصعاب / جرانة: ضفدع.
- "**كيفاش يا امرأة تقبلين لولدك هذا العار**"[2]ـــــ كيفاش: دارجة جزائرية معناها "كيف". حيث تجمع هذه العبارة بين اللغة العامية والفصحى.
- "**غير الجبال اللي ما يتلاقوش**".[3]ـــ مثل شعبي معناه يمكن لجميع الأشياء أن تتلاقى إلا الجبال.
- "**ما تحشمش**"[4] معناها لا تخجل.
- "**لاتنسى راني بنت الكانون**".[5]ـــــ وتعني نيسة بقولها هذا أنها ملمّة بكل ما يجري حولها.
- "**يجالس لاعبي الدامة والدومين**[6] ـــ تلعب على رقعة الشطرنج، يستعمل كل لاعب 12 قطعة توضع في المربعات السوداء دون البيضاء.
- "**غير هذوك راهم هم** ـــــ معناها هو هؤلاء فقط "أنساي" انسى.

---

[1] – سمير قسيمي :يوم رائع للموت، ص 13

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] – المصدر نفسه، ص62.

[4] – المصدر نفسه، ص10

[5] – المصدر نفسه، ص29

[6] – المصدر نفسه، ص 27

- "راه **ربي يشوف**[1]"ـــــ معناها أن الله يرى.

بالإضافة إلى ذلك نجد الروائي سمير قسيمي يستخدم بعض الكلمات والألفاظ المفرنسة مثل:

"**الملفاي**[2]ـــــ من الحلويات دارجة مفرنسة معناها بالفرنسية ألف ورقة.

"**زوفري**".[3]ـــــ معناها العامل المغترب عن أهله / دارجة مفرنسة معناها بالفرنسية الرجل المتألم وفي العادة تُستعمل لتمييز العمال أصحاب الأعمال الشاقة ممن يضطرون إلى العمل في مناطق بعيدة عن ذويهم.

"**سور راك أومبان في الدخان**[4]"ـــــ معناها أكيد أن سجائرك نفدت.

"**عمال الشنطيات**"[5] ـــــ الورشات.

إذن فاللغة المباشرة هي لغة واضحة وواقعية، تُقرب القارئ من الحدث والشخصيات بطريقة مباشرة وغير معقدة.

ب- لغة ذات طابع شعري : وهي تلك التي: "تطرح شعرية اللغة الروائية مسألة تداخل الأجناس الأدبية وانفتاحها على بعضها، ذلك أن النظرية الشعرية تعدت ذلك الفصل القديم بين الأجناس الأدبية ورسم الحدود بينها، وأصبحت اللغة الشعرية ملكاً للأجناس الأدبية جميعها لا الشعر وحده، وبهذا أخذ الشعر يقترب من النثر"[6]

---

[1] – سمير قسيمي :يوم رائع للموت، ص30

[2] –المصدر نفسه ص43

[3] – المصدر نفسه، ص43

[4] – المصدر نفسه، ص73

[5] – المصدر نفسه، ص45

[6] – حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص307

يعكس هذا التعريف انفتاح اللغة الأدبية الحديثة على تداخل الأجناس، حيث لم تعد الشعرية حكرًا على الشعر فقط، بل أصبحت سمة مشتركة بين مختلف الأجناس، مما يمنح اللغة الروائية بعدًا جماليًا وتعبيريًا يتجاوز الحدود التقليدية بين الشعر والنثر.

وهذا ما يظهر في الرواية حين يعرض الكاتب تفاصيل موت حليم، إذ لم يُشر إلى موته فقط، بل قدّمت طريقة وفاته بنبرة شاعرية. "أكثر ما جعله يقتنع بفكرة الإنتحار، ما تحمله من شاعرية يضفيها الناس على من يقتل نفسه"[1]، فيذكر:

"فتح حليم الرسالة وهو في قراءتها وهمّ كأنه لا يعرف فحواها، كل ذلك وهو لا يكف عن أكل المكسرات، استمر في قراءتها حتى عثر على شيء أضحكه، ثم على آخر فتملكه الضحك وهو يقرأ متلهفاً، حتى توقف فجأة عن الضحك والقراءة، جمدت حدقتاه عن الحركة، وارتفعتا إلى أعلى وقد جحظت عيناه وهو يرعش، فأفلتت يده الرسالة، التي تهاوت لتستقر على حجره، حاول الجلوس ولكنه خرّ في مكانه ووجهه يحمرّ كأن النار اشتعلت فيه، حاول أن يضرب على صدره بيده غير المجبسة، وقد أدرك أن شيئًا يمنعه من التنفس، حاول ولكن دون جدوى، وهو ينظر صوب الباب، والباب موصدة مثلما تركها أبوه، فحول ناظريه عنها إلى السقف حيث رأى مصباحًا مطفأ، فراعه أن يكون هذا آخر ما سيذكره عن الحياة، فأشاح بناظريه عنه وأمال جسده المرتعش حتى واجه النافذة، ثم استسلم للاختناق، لم ير شريط حياته يعرض عليه مثلما تصور، كان الصمت وحشرجة صوته المخنوق ما يملآن لحظته الأخيرة، وأخيرًا خر ميتًا"[2]

[1] – سمير قسيمي :يوم رائع للموت، ص8

[2] – المصدر نفسه، ص120 – 119

إذن فاللغة ذات الطابع الشعري هي لغة تميل إلى الإيحاء والتكثيف، تعتمد على الصور البلاغية والانزياح عن المعنى المباشر، مما يمنح السرد بعدًا جماليًا ويجعل التعبير أكثر تأثيرًا وعمقًا، وهذا ما يدل على اعتماد أسلوب تجريبي في السرد.

وعليه يجمع النص بين لغة مباشرة تنقل الأحداث بوضوح، ولغة شعرية تضفي جمالاً وانزياحاً دلاليا على السرد، مما يمنحه طابعاً فنياً متوازناً.

3-التناص:

3-1- مفهوم التناص:

وهو: " مفهوم يدلّ على وجود نصّ أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأنّ هذه النصوص قد مارست تأثيرًا مباشرًا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محدّدة"[1]

ومعنى هذا أنّ التناص يقوم على تفاعل النصوص فيما بينها، فلا يوجد نصّ منفصل عن غيره، كما يساهم في إغناء المعنى وإعطاء النص بعدًا فنيًا أعمق.

كما" حُدّد التناص الذي ظهر بوصفه مصطلحًا في مرحلة الستينيات على يد «جوليا كريستيفا» (Julia Kristeva) لمجموعة مفاهيم نسجت لتشكّل المنطقة الإشتغالية له، ومن بين تلك المفاهيم:

"التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص (آخر) بكيفيات مختلفة، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة، وهو مجال عام للصيغ المجهولة للنص التي لا تظهر على سطحه"[2]

[1] – سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2001، ص 74.

[2] – محمد سالم سعد الله، مملكة النص: التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجًا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2007، ص 50.

ويتّضح من هذا المفهوم أنّ التناص يقوم على تداخل النصوص وتفاعلها داخل النص الواحد بطرق مختلفة.

أما «جيرار جينيت»: فقد ذكر أنّ التناص محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكوّنة لنص معيّن[1]، أي أنه يهتمّ بدراسة العلاقات التي تربط النص بالنصوص الأخرى. كما يبرز تأثير النصوص السابقة في بناء النص ولإغناء معانيه. ومن ثمّ فإنّ التناص يُبرز تداخل النصوص وترابطها، حيث يستمدّ النص معانيه من نصوص سابقة ويعيد تقديمها في صياغة جديدة.

3-2- تقنيات التناص في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي:

التناص في رواية يوم رائع للموت يقوم على تداخل النصوص وتعدّد المرجعيات، حيث يعيد الكاتب توظيف نصوص سابقة داخل بنية سردية جديدة، مما يمنح الرواية بعدًا تجريبيًا يقوم على كسر النمط التقليدي وفتح النص على دلالات متعدّدة. وينقسم إلى ثلاثة آليات هي: تناص ديني، وتناص شعبي، وتناص تاريخي.

3-2-1 التناص الديني:

"ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدّي غرضًا فكريًا أو فنيًا أو كليهما معًا"[2]. أي أنه حضور نصوص أو إشارات دينية داخل النص الأدبي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لإغناء المعنى وتعميق الدلالة.

ومن خلال دراستنا لرواية "يوم رائع للموت" نجد حضورًا للتناص الديني من خلال توظيف الكاتب لبعض النصوص والمرجعيات الدينية. في قوله: "مسجد أبو عبيدة بن الجراح (...)،

[1] – محمد سالم سعد الله، مملكة النص: التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجًا ، ص 51.

[2] – أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2000، ص 37.

ما يكاد يؤذن للمغرب.."[1]. حيث يتضمّن هذا المقطع تناصًا دينيًا من خلال استحضار معالم دينية (المسجد والأذان وهو شعيرة دينية إسلامية مرتبطة بالصلاة) وشخصية إسلامية تاريخية (أبو عبيدة بن الجراح رضي الله عنه وهو أحد الصحابة وهذا يدخل في المرجعية الدينية)، مما يدمج السرد بالمرجعية الإسلامية ويمنحه بعدًا تجريبيًا وحداثيًا.

وفي مقطع آخر: "استغفري الله (...)، بأي وجه ألقى الله؟ (...)، الملتزمة، الحاجة التي تعرف الله"[2].

إذ نلاحظ وجود للتناص الديني هنا من خلال استحضار ألفاظ ومفاهيم دينية (الاستغفار، لقاء الله، الالتزام)، مما يضفي على السرد بعدًا روحيًا وأخلاقيًا.

أيضًا في قوله: "حين وصل كان المؤذن يؤذن لصلاة الفجر، فاستغلّ الفرصة ودخل مع المصلين المسجد، ثم اتجه إلى بيت الوضوء.."[3]. يحمل هذا المقطع أيضًا تناصًا دينيًا لأن الكاتب استُحضر أفعالاً وطقوسًا دينية إسلامية (الأذان، الصلاة والعبادة الجماعية، الوضوء أي الطهارة في الإسلام قبل الصلاة).

ومثال آخر يبرز التناص الديني بشكل أوضح من خلال الاقتباس المباشر من القرآن الكريم لقوله تعالى: "..فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ"[4]. وهي آية قرآنية من سورة البقرة (الآية 172). أي أنّ الروائي سمير قسيمي هنا استُحضر نصًا مقدسًا كما هو داخل الرواية، مما منح السرد بعدًا دينيًا وتفسيريًا.

وعليه فإنّ التناص الديني يُعدّ من مظاهر التجريب في الرواية، لأنه يفتح السرد على مرجعيات دينية متنوّعة ويكسر النمط التقليدي للكتابة.

[1] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 27.
[2] – المصدر نفسه، ص 30، 31.
[3] – المصدر نفسه، ص 42.
[4] – المصدر نفسه، ص 58.

3-2-2. التناص الشعبي:

وهو توظيف الكاتب لعناصر من التراث الشعبي داخل العمل الروائي مثل: الأمثال الشعبية والحكايات، والأساطير، والأغاني، والعادات والتقاليد، وهذا ما نجده في رواية "يوم رائع للموت"، حيث نلاحظ من خلال قراءتنا للرواية أنّ الروائي «سمير قسيمي» يوظّف بعض الأمثال الشعبية في قوله:

1-"صام عام وفطر على جرانة"[1] تناص شعبي متوارث شفويًا يطلق على الرجل الذي يتحمّل الصعاب ثم يلين في آخر المطاف ويقبل بما لا يبرر هذه الصعاب، ويُعدّ مظهرًا من مظاهر التجريب السردي، إذ يكسر نمط اللغة المألوفة في الرواية الكلاسيكية.

2-"غير الجبال اللي ما تتلاقوش"[2]. تناص شعبي متوارث شفويًا معناه يمكن لجميع الأشياء أن تتلاقى إلّا الجبال، ويعدّ توظيفًا للتراث الشعبي ومظهرًا من مظاهر التجريب السردي.

كما وظّف حكاية شعبية في قوله: "قيل أن فرخ دجاج فرّ خم والدته هربًا من ثعلب هجم على الخمّ وقتل أمّه وإخوته، وفي هروبه لم يجد إلا إسطبلاً فدخله، فوجد فيه أتانًا وبقرة، فقص عليهما قصته يترجاهما أن تنقداه، فرفعته البقرة بذيلها وغمسته في حفرة مملوءة بروث البهائم، فأخذ يصرخ يستنجد بالأتان، فأخرجته هذه، ثمّ نظّفته مما علق به من قذارة، فشكرها وأخذ يسبّ البقرة بسبب ما فعلته به، ثم قامت الأتان وجعلته خلفها، حتى إذ دخل الثعلب الإسطبل ولم يره انصرف عنه، وإذ هو كذلك دخل الثعلب الإسطبل فتتبّع رائحته حتى وجده وفعل به ما فعل بأمّه وإخوته الفراخ"[3]. إذ تُعدّ هذه الحكاية تناصًا شعبيًا متوارثًا شفويًا يقوم على قصة رمزية عن فرخ الدجاج وحمار وبقرة، ويُجسد استحضارًا للتراث الشعبي ويكشف عن الطابع التجريبي للسرد.

---

[1] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، ص 62.

[3] – المصدر نفسه، ص 54-55.

وعليه فإنّ التناص الشعبي هو إدماج عناصر الموروث الشعبي داخل النص الروائي، مما ينوّع الحكي ويكسر الشكل التقليدي، ويُعدّ من تقنيات التجريب السردي.

3-2-3. التناص التاريخي:

ونعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدّي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كلاهما معاً[1]

أي أنه يتمثل في إدماج أحداث وشخصيات تاريخية داخل السرد الروائي بشكل منسجم مع السياق، بما يخدم البعد الفني والفكري للنص.

ومن خلال تحليلنا لرواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي يتبين حضور التناص التاريخي من خلال استدعاء أحداث تاريخية داخل السرد، وهو ما منح النص بعداً دلالياً وساهم في طابعه التجريبي.

1-"بلغ ساحة أول ماي" [2] ⟵ تناص تاريخي رمزي من خلال إحالة المكان إلى حدث تاريخي عالمي (عيد العمال).

2-"عاد أدراجه إلى ساحة الشهداء" [3] ⟵ تناص تاريخي وطني من خلال إحالة مباشرة إلى شهداء الثورة التحريرية الجزائرية (1954-1962م)، وتسمية المكان نفسها تحمل بعداً تاريخياً مرتبطاً بحدث وطني كبير وهو الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي.

[1] – أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقيًا، ص 29-30.

[2] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 56.

[3] – المصدر نفسه، ص 57.

3-"نابوليوني" [1] ⟵ تناص تاريخي من خلال استدعاء شخصية تاريخية حقيقية (نابليون بونابرت) وإسقاط صفاته على السياق السردي.

4-"بعد جلاء الرومي من الجزائر" [2] ⟵ تناص تاريخي يحيل إلى حدث وطني تاريخي وهو خروج وجلاء الاستعمار الفرنسي من الجزائر (1962).

5-"حديقة الحرية بديدوش" [3] ⟵ تناص تاريخي وطني مرتبط بالثورة الجزائرية والاستقلال. كما يشير إلى الشهيد ديدوش مراد، أحد قادة الثورة التحريرية الجزائرية.

6-".. صاحب الشقة مجاهد سابق، كافأته الدولة بحانة وبعض العقارات (...)، سأل أباه: وأنت ألم ترو لي أنك كنت تقتسم أجرك مع المجاهدين، وتوفر لهم المخبأ وقت الحاجة، لهم ولسلاحهم؟ أجابه: ولكني لم أكن مجاهداً بحق، تعجب حليم: وماذا تسمي عملك هذا؟!..، ثم ساءل نفسه: إذا كان من يمول إرهابياً ويوفر له المخبأ تعتبره الدولة إرهابياً، فلم لم تعتبر أبي مجاهداً؟..، لم يكن أبوه مجاهداً ولا حركياً، كان واحداً من الشعب، لا صفة له، الشعب العظيم الذي يشيد به السياسيون في كل خطاب، الشعب الذي تُنسب إليه الثورة «الثورة من الشعب وإلى الشعب»" [4] تناص تاريخي يشير إلى حدث تاريخي محوري في الجزائر وهو الثورة التحريرية (1954-1962م) من: مجاهدين، وحركى، ودور الشعب في الثورة (مجاهد سابق، المجاهدين، الثورة من الشعب وإلى الشعب).

إذن لا يمكن القول أن هذا المقطع يحتوي تناصاً تاريخياً وطنياً كثيفاً لأنه يستحضر أحداثاً وشخصيات ومفاهيم مرتبطة بالثورة الجزائرية ومرحلة ما بعد الاستقلال، ويعيد مساءلتها داخل السرد.

---

[1] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 68.

[2] – المصدر نفسه، ص 88.

[3] – المصدر نفسه، ص 96.

[4] – المصدر نفسه، ص 105.

وعليه فإنّ التناص التاريخي هو إدخال أحداث وشخصيات من التاريخ داخل الرواية، مما يجعل السرد أكثر تنوعاً ويعكس طابعه التجريبي.

وخلاصة القول إنّ التناص يُعدّ من التقنيات الفنية التي تقوم على تداخل النصوص والمرجعيات داخل الرواية، مما يثري المعنى ويمنح السرد طابعاً تجريبياً مختلفاً.

ثانياً: مستوى العتبات :

1- مفهوم العتبات النصية :

تُعد العتبات النصية من العناصر الأساسية التي تسبق المتن الحكائي وتحيط به، إذ تُسهم في توجيه القارئ وتهيئته لفهم النص وتأويله، وتشمل هذه العتبات العنوان، والغلاف، والإهداء، وغيرها من العناصر التي تشكل جسرًا بين القارئ والعمل الأدبي، لما لها من دور في الكشف عن دلالات النص، لذلك كان من الضروري الوقوف عند مفهومها لغةً واصطلاحاً.

أ- لغةً :

جاء في لسان العرب لابن منظور مصطلح (عَتَبَ): "عَتَبَ، العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ الباب التي يُوطأُ عليها، وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب؛ والأسكفة: السفلى؛ والعارضتان: العِضادَتان، والجمع: عَتَبٌ وعَتَباتٌ. والعَتَبُ: الدَّرَجُ. وعَتَبَ عَتْباً: اتَّخذَها. وعَتَبَ الدَّرَجَ: مراقيها إذا كانت من خشب؛ وكل مِرقاةٍ منها عتبةٌ. وتَعَتَّبَ: عَتِبَ لي عتبةً في هذا الموضع إذا أردتَ أن تَرْقَى إلى موضعٍ رَفِيعٍ فَتصعدَ فيه والعتبان: عرج الرجل. وعَتَبَ الفَحْلُ يَعْتِبُ ويَعْتُبُ عَتْباً وعَتَباناً ونَزَواناً: طَلَعَ أو عَقَلَ أو عَقِرَ، ومشى على ثلاث قوائم. وعَتَبُ العُودِ: ما عليه أطراف الأوتار من مُقَدَّمِه"[1]

[1] – ابن منظور :لسان العرب، مادة" عتب"، ط3 ،1999 ، ص28

يبرز هذا التعريف المعنى اللغوي للعتبة بوصفها حدًا يفصل بين فضاءين ويصل بينهما في الوقت نفسه، مما يجعلها تحمل دلالة العبور والانتقال، لأنها تُعد مدخلاً للدخول إلى النص وفهمه.

كما ورد في كتاب العين لأحمد الفراهيدي أن عَتَبَ: "العتبة: أسكفة الباب، وجعلها إبراهيم عليه السلام كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبتيه، وعتبات الدرجة وما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض وكل مرقاة من الدرج عتبة والجميع العَتَبُ، وتقول: عَتَبَ لنا عتبةً، أي اتَّخَذَ عتبات أي مرقيات، والعَتَبُ ما دخل في أمر يفسده ويغيّره عن الخلوص"[1]

إذ يبين هذا التعريف أن "العتبة" تدل على العلو والمرقى وبداية الانتقال بين المستويات، ماديًا كعتبة الباب أو الدرج، كما قد تحمل معنى التغيير الذي يمس صفاء الشيء وخلوصه.

وعليه نجد أن الفراهيدي وابن منظور يتفقان على أن "العتبة" في اللغة تدل على أسكفة الباب وما يرتقى عليه، أي موضع الانتقال والعبور، سواء في الدرج أو الجبال، كما تتسع دلالتها عندهما لتشمل معنى التغيير أو التأثير الذي يطرأ على الشيء فيخرجه عن صفائه وخلوصه.

ب- اصطلاحاً :

بعد التعرف على المعنى اللغوي للعتبة، ننتقل إلى تعريفها الاصطلاحي عند النقاد والدارسين بوصفها مفهومًا نقديًا يتجاوز الدلالة اللغوية إلى تحليل النص الأدبي، حيث يعرّفها الكاتب «فيصل الأحمر» بأنها: "تُعد العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر، لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي :كتاب العين، تح :عبد الحميد هنداوي، ج3 ، مادة (عتب)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،2003 ، ص90 – 89

اليوم، سواء في بلاد الغرب، أم في بلادنا العربية حقلاً معرفيًا قائمًا بذاته"[1]. إذ يؤكد هذا القول أهمية العتبات النصية في النقد الحديث ودورها في كشف دلالات النص، كما يبين أنها أصبحت حقلاً معرفيًا مستقلاً في الدراسات النقدية.

ولذلك يُطلق على هذا الحقل المعرفي بعدة مصطلحات مختلفة، ويذهب "عبد الرزاق بلال" إلى القول: «خطاب المقدمات.. عتبات النص.. النصوص المصاحبة... المكملات... النصوص الموازية... سياجات النص... المناص... إلخ. أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحوّلات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل والإقناع والتواصل بشكل عام»[2]

إذ يعكس هذا التصور تعدد المصطلحات وتنوّع المقاربات لهذا الحقل المعرفي، كما يؤكد أهميته في الدراسات النقدية الحديثة ودوره في فهم النص وتفاعله مع القارئ.

"وقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح – فيما هو جلي – نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص"[3]

وهذا يعني أن عتبات النص ما يساعدنا على فهم النص من بدايته.

كما نجد الدكتور "حميد لحمداني" في كتابه "بنية النص السردي" يرى أن العتبات النصية هي التي: "يقصد بها الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية – على

[1] – فيصل الأحمر :معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2010 ، ص223

[2] – عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، بيروت، دار، 2000، ص 21.

[3] – فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 223.

مساحة الورق – ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها"[1]

يقصد بذلك أن العتبات النصية لا تقتصر على متن الكتاب فقط، بل تمتد لتشمل مختلف العناصر المحيطة به من داخل وخارج النص، وبذلك تشكل مفاتيح تمهد للقارئ طريق الدخول إلى عالم النص و فهم دلالته.

كذلك يظهر عند الناقد "جيرار جينيت" (Gérard Genette) محاولة لتوضيح مفهوم العتبات بشكل أكثر دقة ووضوح، حيث يقدّم تعريفاً مفصلاً لها فيقول: "لما كان المناص مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص والكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، أو الجلادة (jaquette)، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات (catalogue)، المكلف بالإعلام، دار النشر..."[2]

إذ يُعتبر هذا التعريف جامعاً للعتبات النصية عند جيرار جينيت حيث يضم كل العناصر المحيطة بالنص من اسم المؤلف إلى الغلاف والنشر، وهي عناصر لا تقرأ بمعزل عن النص لأنها تشكل مدخلاً أساسياً لفهمه وتوجيه قراءته.

ومن ثمّ يتبيّن أن العتبات النصية تمثّل حقلاً معرفياً مهماً في النقد الحديث، يقوم على تعدد المصطلحات وتنوّع المقاربات، لما لها من دور في كشف دلالات النص وتوجيه القارئ، كما تشمل مختلف العناصر المحيطة بالكتاب داخل النص وخارجه وفق تصور جينيت.

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 55.

[2]– عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص 44.

2- أنواع العتبات النصية في رواية "يوم رائع للموت" :

تتجلى أنواع العتبات النصية في رواية يوم رائع للموت في مجموعة من العناصر المحيطة بالنص التي تسهم في إرشاد القارئ إلى فهم معانيه، كما تكشف هذه العتبات عن النزعة التجريبية في الرواية من خلال توظيفها بأساليب فنية غير تقليدية. وتنقسم هذه العتبات إلى عتبات خارجية تتمثل في عتبة الغلاف، والعنوان، واسم الكاتب، ودار النشر، والمؤشر التجنيسي، وعتبات داخلية تشمل الإهداء، والبداية، والعناوين الداخلية، والحواشي والهوامش، والبياض.

أ- العتبات الخارجية :

وهي مجموعة من العناصر المحيطة بالنص من خارجه، تساعد في توجيه القارئ لفهم دلالات العمل وكشف أبعاده الفنية والتجريبية، ومن أبرز هذه العتبات:

1-أ- عتبة الغلاف (La Couverture) :

تُعد عتبة الغلاف من أهم العتبات الخارجية، لأنها تمثّل أول ما يلفت انتباه القارئ وتساعد في توضيح وفهم النص، إذ يرى الناقد «جيرار جينيت» أن: "الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19م، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تُغلّف بالجلد أو مواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعاداً وآفاقاً أخرى"[1]

يُشير هذا التعريف إلى أن الغلاف لم يعد مجرد وسيلة لحماية الكتاب، بل أصبح عتبة دلالية وجمالية تسهم في جذب القارئ وتوجيه قراءته للنص. كما يبرز تطور الغلاف مع تطور الطباعة الحديثة، مما جعله يحمل أبعاداً فنية وإيحائية تتجاوز وظيفته التقليدية.

[1] - عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 46.

وهذا ما أكّده الكاتب «جميل حمداوي» في قوله: "إن الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص وقصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية، وبالتالي، فهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية، يترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصد بيتها أو تيمتها الدلالية العامة"[1]

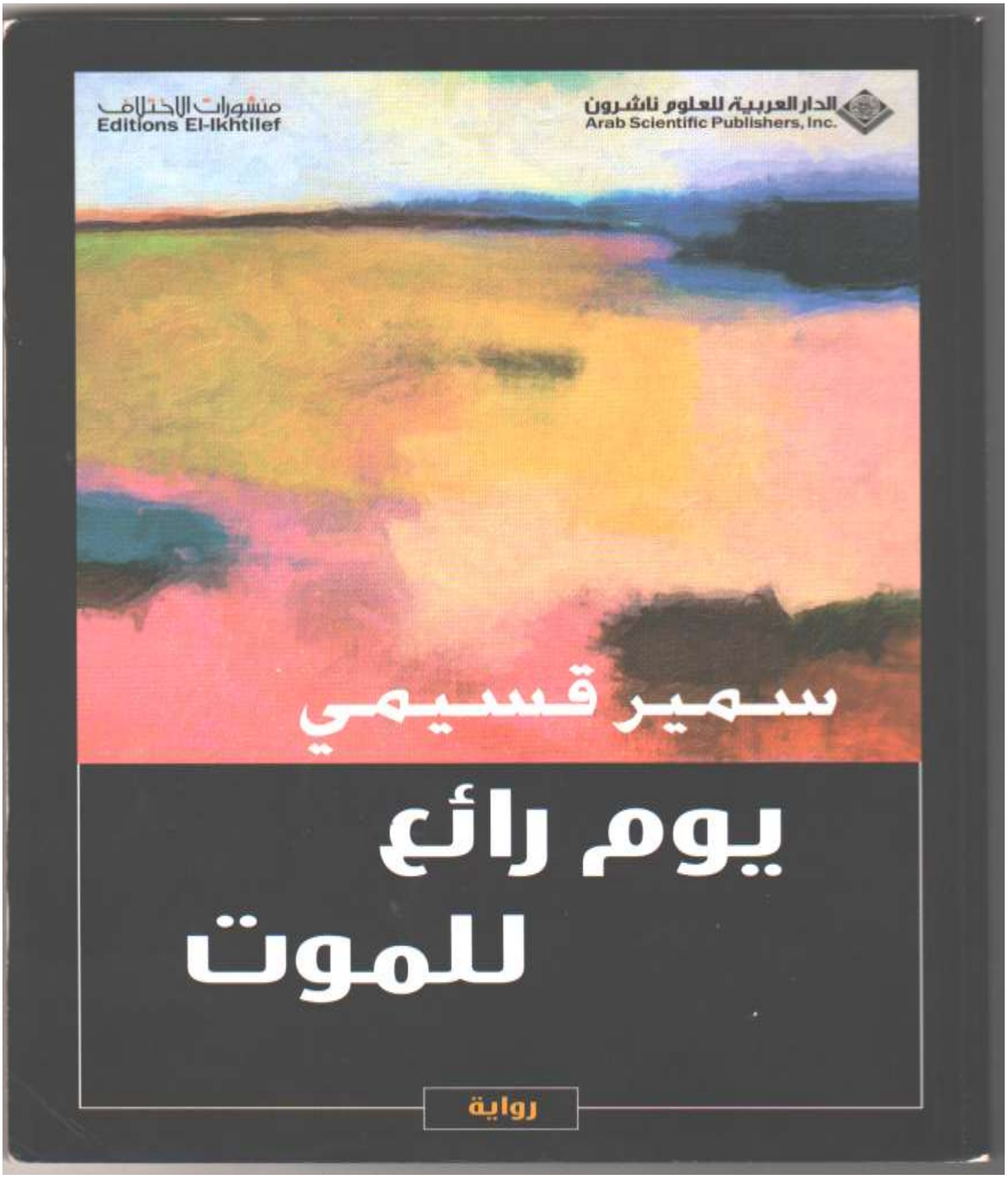
ويتكون الغلاف الخارجي حسب رأيه من: "اسم الروائي، وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل وتثمنه إيجابياً وتقدّم بها وترويجاً. وبالتالي، فإن الغلاف الأدبي والفني يشكل فضاء نصياً وبصرياً لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقاربة الرواية"[2]

بمعنى أن الغلاف الخارجي يشكّل فضاءً دلالياً أولياً يعرّف بالعمل ويوجه القارئ من خلال عناصره التعريفية والجمالية نحو فهم أولي للرواية.

ففي رواية (يوم رائع للموت) لسمير قسيمي، يمكن الانطلاق في تحليل العتبات النصية من الغلاف بوصفه أول عتبة موجهة للقارئ، لما يحمله من دلالات وإيحاءات متعددة، إذ تُعد صورة الغلاف فضاءً بصرياً ولغوياً وسيميائياً يكشف عن هوية العمل الإبداعي ويبرز طبيعته، حيث يضم غالباً العنوان واسم المؤلف والجنس الأدبي وبيانات النشر، إضافة إلى العناصر التشكيلية مثل الصورة والألوان التي تسهم في توجيه المتلقي وإغناء دلالة النص.

[1] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 111.

[2] – المرجع نفسه، ص 115.


منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
سمير قسيمي
يوم رائع للموت
رواية

الصورة: (اللوحة) :

تعتبر صورة الغلاف عتبة محورية في بناء العمل الأدبي، فهي أيقونة بصرية وعلامة تصويرية وتشكيلية وهي عبارة عن رسومات كلاسيكية واقعية ورومانسية وأشكال تجريبية ولوحات فنية لفنانين مرموقين لعالم التشكيل البصري أو فن الرسم، بغية التأثير على المتلقي والقارئ والمستهلك[1]

أي أن الصورة خطاب بصري يحمل دلالات جمالية ورمزية، يسعى إلى التأثير في المتلقي وتوجيه إدراكه.

ومن ثمّ تُعد الصورة عند الكاتبة «نعيمة السعدية» على أنها: "رسالة إعلامية فكرية تمر عبر شبكة العلاقات الاجتماعية إلى ذهن الفرد وعواطفه وبنيته النفسية (...) لما لها من أهمية، كونها أبلغ لغة تعبيرية عن موضوعها لما لها من قوة تأثير، وقدرة على فرض نفسها على الجميع"[2]

إذ تبدأ عتبة الغلاف في رواية (يوم رائع للموت) للكاتب «سمير قسيمي» من واجهتها الأمامية التي تتبنى نزعة تجريبية واضحة، حيث تتخذ شكلاً مستطيلاً ينقسم بصرامة هندسية إلى كتلتين (علوية وسفلية) تكسران رتابة الأغلفة التقليدية. يظهر التجريب أولاً في اختيار اللوحة التجريبية في الجزء العلوي، والتي تخلو من أي ملامح واقعية أو وجوه محددة، مما يفتح باب التأويل على مصراعيه أمام القارئ؛ فالألوان المتداخلة من الأصفر الشاحب والبنفسجي والبياض السديمي لا تمثّل مشهداً بعينه، بل هي حالة شعورية تعكس تفتت وعي

[1] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) ، ص 117.

[2] – نعيمة سعدية: التخييل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص 238.

*السخرية: في علوم البلاغة تكمن السخرية في قول عكس ما تريد، أو احتمال تفسير يختلف عن المعنى الظاهر من كلمات المؤلف، والسخرية بعكس المحسنات البديعية الأخرى، مثل الاستعارة والتشبيه والكناية و المجاز المرسل وغيرها، لا تتميز عن البيان الحرفي بأي خاصية من خواص الشكل الفعلي، فالبيان الساخر يتم عليه بهذا الوصف في سياق تفسيره (ديفيد لودج الفن الروائي الفصل 39).

البطل وضياع هويته. وفي الجزء السفلي، يبرز السواد الفاحم كخلفية تحمل عنوان الرواية بخط أبيض بارز، ليخلق تضاداً بصرياً حاداً يتماشى مع بنية الرواية التجريبية التي تقوم على المفارقة والسخرية السوداء*. إن هذا التوزيع الهندسي يشي بأن الموت في منظور البطل ليس مجرد نهاية، بل هو تجربة بصرية ووجودية يعاد تشكيلها، حيث يسيطر البياض في الأعلى كرمز للتحرر من قيد الواقع "الأسود" في الأسفل. وهكذا، يتحول الغلاف من مجرد غطاء للكتاب إلى عتبة سيميائية ترفض المباشرة، معلنةً أن القارئ أمام نص لا يعيد إنتاج الواقع، بل يعيد ابتكاره من خلال تجريب لغوي وبصري يجعل من لحظة الفناء "يوماً رائعاً" لولادة معنى جديد.

ويتّضح ذلك من خلال ما قاله الكاتب: "سقوطه المقلوب على رأسه جعله يلاحظ السماء، لقد كانت غاية في الصفاء، لا غيم ولا سحاب، حتى الحرارة كانت معتدلة، فقد كان يوماً جميلاً يصلح للحياة، ولكنّه كان في ذات الوقت يوماً رائعاً للموت"[1]

حيث تتجلى فلسفة التجريب في الرواية من خلال قلب المفاهيم؛ فالسقوط المقلوب للبطل لم يكن انكساراً، بل كان زاوية رؤية جديدة جعلته يرى جمال السماء وصفاءها. إذ يشرح هذا المقطع تقلب نفسية البطل الذي لم يعد يرى تناقضاً بين جمال الحياة وروعة الموت، بل جعل من اعتدال الجو مبرراً للنهاية الجميلة. وهنا يلتحم المضمون بالعنوان (يوم رائع للموت) ليؤكد أن الموت في هذه الرواية ليس ظلاماً، بل هو بياض وخلاص يشبّه صفاء السماء، محولاً لحظة السقوط من القصة إلى الهاوية إلى رحلة جمالية وتجريبية تكسر المألوف وتمنح الفناء صبغة روعة استثنائية.

[1] – سمير قسيمي :يوم رائع للموت، ص7

يوم رائع للموت
رواية
سمير قسيمي
• روائي من الجزائر
أكثر ما كان يشغل باله لحظة قفز في الهواء، ما أصاب الوقت من تمدد، جعله يتصور أن الوقت المتبقي في حياته أطول من حياته كلها، وإلا كيف راوده الشك في قراره بالانتحار، وكيف أدرك أنه شكّ، ألا تستغرق رحلة إدراك العقل للمشاعر أكثر من عشر ثوانٍ؟، فكيف إذن لم يستغرقه هذا الإدراك إلا جزء من ثانية؟.
«ربما هو شعور سابق للحظة»، قال لنفسه محاولاً طمأنتها وهو ينظر إلى جسده الضخم يتهاوى من علٍ. لحظتها أدرك أنها المرة الأولى في حياته التي ينظر فيها إلى جسده بالمقلوب، ولعلها المرة الأولى التي يستغرب فيها من ضخامة بطنه، فلم يكن يتصور أنها على هكذا ضخامة، ثم سرعان ما كره ما كان يرتدي من لباس، فتساءل بما يوحي بالحسرة: «هل ستذكر الجرائد غداً ما كنت ألبس؟».. كان هذا السؤال كافيا ليبعث الشك في نفسه من جديد، فلعله لم يحسب للأمر كما ينبغي، أو على الأقل تجاهل بعض التفاصيل في خطته التي كانت تقتضي أن يكون موته مأساوياً، غاية في الشاعرية والفلسفة، ولكن ما كان لكذا تفصيل أن يكدر سعادته بانتصاره التاريخي على القضاء، لأنه حين تحين لحظة الارتطام -بعد أقل من عشر ثوانٍ- سيكون قد سُجّل مع الذين استطاعوا بشجاعتهم أو بتهورهم (لا يهم)، أن يتحكموا بمصائرهم، ويحددوا تاريخ موتهم.. إنه انتصار ساحق على هذا الذي قيل أنه لا يهزم، لم تعد الحياة بالنسبة له كرة تلهو بها رِجْل القدر، فتسجل الأهداف كيفما شاءت ووقتما تريد.
ISBN 978-9953-87-734-1
9 789953 877341
منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة – الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com
ISBN: 978-9947-945-03-2 ردمك:
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com
www.neelwafurat.com
نيل وفرات.كوم
جميع كتبنا متوفرة على شبكة الانترنت

أما الواجهة الخلفية للرواية (يوم رائع للموت لسمير قسيمي) فتتجلى في فضاء تجريبي متكامل، يبتعد عن الوظيفة التقليدية للغلاف الخلفي التي تكتفي عادة بتلخيص الأحداث، لتتحول إلى عتبة سيميائية تعمّق من صدمة التلقي التي بدأت في الواجهة الأمامية. فبصرياً، يسيطر السواد المطلق على المشهد كخلفية وجودية ترمز للموت والغموض والعدم، حيث يصبح السواد فضاءً مفتوحاً لتساؤلات الروح. وفي زاوية علوية، يبرز العنوان باللون الأصفر الذهبي، مما يخلق تضاداً لونياً حاداً يوحي ببريق الحياة الأخير والاستفاقة الخاطفة قبل السقوط، وهو اختيار جمالي يكسر رتابة الحزن المرتبط بالموت، ويحوله إلى "يوم رائع" كما يشير العنوان. أما نصياً، فإن المقطع السردي المدوّن على الغلاف الخلفي يمثّل ذروة التجريب؛ حيث يقول الكاتب: "أكثر ما كان يشغل باله لحظة قفز في الهواء (...) فتسجل الأهداف كيفما شاءت ووقتما تريد"[1]. فهو يركز على تمدد الزمن وتكثيف اللحظة، من خلال الحديث عن "عشر ثوانٍ" تتحول إلى حياة كاملة، مما يعكس بنية الرواية التي تتلاعب بالزمن والمصائر. هذا النص لا يشرح الرواية، بل يضع القارئ في المناخ النفسي للبطل وهو معلّق بين السماء والأرض، مما يجعل الغلاف الخلفي جزءاً من الفعل السردي نفسه وليس مجرد إطار له. كما تظهر المعلومات التوثيقية وشعارات دور النشر في الأسفل كعناصر مكملة تحدد العمل ضمن سياق الرواية الجزائرية والعربية المعاصرة التي تتشد الحداثة.

وبذلك، تتحد الواجهتان الأمامية والخلفية في وحدة عضوية واحدة، حيث ينسجم السواد واللون والكلمة ليشكلا عالماً موازياً يغري القارئ بالدخول في مغامرة التجريب، معلناً أن

[1] – سمير قسيمي :يوم رائع للموت، ص11–12

الموت هنا ليس نهاية، بل هو لوحة فنية وصدمة معرفية تعيد صياغة مفهومنا عن الواقع والوجود.

الألوان : تُعد الألوان من أبرز العناصر الجمالية التي تمنح العمل الفني أبعاده التعبيرية والدلالية، إذ يرتبط تأثيره بالإدراك الجمالي وبالتحولات النفسية والاجتماعية التي تعكسها اختيارات الألوان وفق تجربة المرء وظروفه. حيث يعرّفها الكاتب «كلود عبيد» بأنها: "منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزاً متنوعة تنوع آلامه وآماله: الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة، الرضا والغضب"[1]

يوضح هذا التعريف أن الألوان لغة رمزية تتجاوز البصر لتجسد المبادئ الإنسانية والتناقضات الشعورية كالأمل واليأس، وهي في ذاته أداة فكرية وثقافية استُخدمت منذ القدم للتعبير عن آمال البشر ومواقفهم من الحياة والكون.

ففي رواية (يوم رائع للموت) لسمير قسيمي، تتجلى نزعة التجريب من خلال عتبة الألوان التي تحولت إلى بنية بصرية تشارك في صناعة المعنى الوجودي، حيث يفرض اللون الأسود هيمنته المطلقة كفضاء تجريبي يرمز للعدم، مشكلاً خلفية جنائزية تبتلع الوجود الإنساني. وتكتمل هذه الرؤية التجريبية بوجود اللوحة التجريدية في أعلى الغلاف والتي تبتعد عن التجسيد الواقعي لتقدّم طيفاً من الألوان المتداخلة (الأصفر، الوردي، والرمادي)، وهي لوحة تعكس بضبابيتها واضطراب خطوطها تشتت الذات وانكسار اليقين لدى البطل.

[1] – كلود عبيد :الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، تقديم :محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1،2013 ، ص15

يبرز فيها اللون الأصفر الأوكر (الأصفر المصفّر) ليعكس وهج شمس غاربة تجسد مفارقة "الروعة" في لحظة الزوال، وهو اختيار لوني يكسر نمطية صور الموت التقليدية. ويتوسط هذا الصراع بياض النص الذي يأتي بحياد تام وبرود، ليكون بمثابة الضوء الكشّاف الذي يمنح الحقيقة صبغة اليقين، محولاً الغلاف إلى مختبر بصري يروي قصة الصدام الأخير بين بهاء الحياة وسلطة الموت.

وخلاصة القول، تشكّل عتبة الغلاف في هذه الرواية فضاءً تجريبياً بامتياز، حيث تتآزر اللوحة التجريبية مع تضاد الألوان (الأسود، الأصفر، والأبيض) لترجمة فلسفة العبث بصرياً. وهي بذلك تتجاوز وظيفة الجذب لتصبح نصاً موازياً يختزل الصراع الوجودي بين روعة الحياة وحتمية الموت قبل الولوج إلى متن الرواية.

2-أ - عتبة العنوان (Le Titre) :

تُشكل عتبة العنوان مدخلاً أساسياً للنص، فهي تحمل دلالات أولية توجّه القارئ نحو فهم محتواه وتثير فصوله، كما تختزل إشارات تساعد على استكشاف معانيه. ويورد الكاتب «عبد الحق بلعابد» في كتابه "عتبات" تعريفاً للعنوان يقول: "يُعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلحّ علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي كعنصر مهم، كونه مجموع معقد أحياناً أو مربك / وهذا التعقيد ليس لطوله أو قِصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله"[1].

إذ يؤكد هذا التعريف أن العنوان عتبة دلالية مهمة تتجاوز التسمية إلى التأويل، وتكمن صعوبته في ضبطه نقديا بسبب تعدد وظائفه وارتباطه بسياقات القراءة والتلقي أكثر من ارتباطه بالشكل فقط.

[1] - عبد الحق بلعابد :عتبات (ج .جينيت من النص إلى المناص، ص53

وقد اختار الكاتب " سيمر قسيمي " عنوان روايته (يوم رائع للموت) باعتباره عتبة نصية تتضح فيها النزعة التجريبية من خلال استراتيجية كسر أفق التوقع و خلخلة البنى الذهنية المستقرة لدى المتلقي، إذ يعمد الروائي إلى صياغة مفارقة صادمة تدمج بين تقيضين جمالي ووجودي (الروعة والموت) إن التجريب هنا لا يقف عند حدود الصياغة اللغوية، بل يتجاوزها إلى إعادة تعريف الموت بوصفه فعلا اختياريا يتسم بالجمالية والسخرية السوداء، مما يخرج العنوان من وظيفته التعيينية التقليدية إلى فضاء الميتاسرد*[1] فالعنوان يعمل كنص مواز يمارس لعبة اللامنطق لاستفزاز القارئ ودفعه للتساؤل عن عبثية الوجود مثل ك هل يمكن أن يكون للموت يوم رائع ؟ هل يمكن لصفة " الرائع" أن تنسجم دلاليا مع مفهوم " الموت" ؟ وهذا ما يعكس رغبة الكاتب في تجديد الخطاب الروائي عبر تحويل العتبة إلى مختر دلالي يكشف فلسفة الرواية كاملة في بنية تركيبية موجزة تقلب موازين القيم الجمالية المعتادة.

ولفهم أبعاد هذه الرواية ، تبدأ بتحليل عنوانها (يوم رائع للموت) من الناحية التركيبية ، إذ يتجلى التجريب هنا في اختيار جملة اسمية تبدأ بكلمة نكرة، مما يكسر المألوف ويدفع القارئ للتساؤل عن طبيعة هذا اليوم وبناء على هذا التركيب، يمكننا إعراب مفردات العنوان كما يلي:

* - الميتاسرد تعد ظاهرة الميتا سرد من أبرز مظاهر أدب ما بعد الحداثة في الفنون والآداب، وهي امتداد للميتالغة في اللغويات التي ترجمها زكي نجيب محمود باللغة الشارحة، والميتا ليست في الرواية فحسب ولكنها حاضرة في باقي الفنون الاخرى كالشعر، والقصة ، المسرح، فهناك عدة مصطلحات متداولة حول الميتا شعر، والميثافن والميتا أدب والميتا مسرح أو الميتا تياترو ، وهذا دليل على اتساع ظاهرة الميتا على سائر الفنون المختلفة حتى إنها موجودة خارج الفنون الأدبية كالفن التشكيلي.(إعداد الباحث علي بن عتيق المالكي ، الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة ، رواية وحي آلة كاتبة لروائي المغربي يوسف كرماح أنموذجا، المجلة العلمية بكلية الآداب ، جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية، العدد 57 أكتوبر 2025)

الكلمة	اعرابها
يوم	مبتدأ مرفوع بالضمة (وجاز البدء بالنكرة هنا لأنها موصوفة بكلمة رائع)
رائع	صفة (نعت) مرفوعة بالضمة الظاهرة على أخرها
للموت	لـ : حرف جر ، والموت: اسم مجرور بحرف الجر، و علامة جره الكسرة الظاهرة على أخرى وشبه الجملة من الجار والمجرور (الموت) في محل رفع خبر المبتدأ

افتتح الكاتب عنوان روايته بنكرة غير معرفة، لأن: "النكرة هي اسم يدل على شيء واحد ولكنه غير معين بسبب شيوعه بين أفراد كثيرة من نوعه تشابهه في حقيقته ويصدق على كل منها اسمه"[1]. وهذا يعني أن النكرة اسم يدل على فرد غير محدد، واختيار الكاتب لكلمة "يوم" يضفي طابعا دلاليا مفتوحاً يثير التأويل ويعكس بعداً رمزياً في العنوان.

إذن فالجملة الاسمية "يوم رائع للموت" تتسم بدلالة واضحة لأنها أقرب إلى الحس الجمالي، خلافاً للجملة الفعلية. كما يرى «سيبويه» أن: "بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكناً، فمن ثم لم يلحقها تنوين ولحقها الجزم والسكون، وإنما هي من الأسماء، ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم، وإلا لم يكن كلاماً، والاسم قد يستغني عن الفعل" [2]

إذ يبين سيبويه أن الاسم أصل في الكلام وأكثر ثباتاً من الفعل، مما يمنحه أسبقية دلالية ونحوية، لأن الفعل لا يكتمل إلا به بينما قد يستغني الاسم عن الفعل.

[1] – محمد فاضل السامرائي: النحو العربي (أحكام ومعان)، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2014، ص 80.

[2] – سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط3، 1988، ص 20 – 21.

وعليه، تُعد عتبة العنوان مفتاحاً دلالياً يوجه القارئ نحو فهم النص، ويكشف عن البعد الإيحائي والتجريبي في العمل الروائي.

أ – 3 – عتبة اسم الكاتب (L'auteur):

تُعد عتبة اسم الكاتب من أبرز العتبات التي يتضمنها الغلاف الخارجي، إذ تسهم في تحديد هوية العمل الأدبي واستقطاب القارئ إليه، ويعرّف الكاتب «عبد الحق بلعابد» اسم الكاتب بقوله إنه: "يُعد من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقياً أو مستعاراً"[1]

حيث يبرز هذا التعريف أهمية اسم الكاتب بوصفه عتبة نصية مركزية ضمن العتبات المناصية، إذ لا يقتصر دوره على التعيين وحسب، بل يتجاوز ذلك إلى تحديد هوية العمل وربطه بصاحبه، مما يمنحه بعداً قانونياً وفكرياً يضمن الملكية الأدبية. كما يؤكد أن قيمة اسم الكاتب لا تتأثر بكونه حقيقياً أو مستعاراً، بل بوظيفته في ترسيخ العلاقة بين النص ومبدعه وتوجيه تلقي القارئ للعمل الروائي.

يظهر اسم الكاتب "سمير قسيمي" في رواية (يوم رائع للموت) كعنصر محوري يتكرر في عدة مواضع، حيث كُتب بوضوح على الواجهة الأمامية للغلاف ليعلن عن هوية النص، وأعيد ذكره في الواجهة الخلفية مقترناً بنبذة عن العمل، ووصولاً إلى داخل الكتاب في صفحاته الأولى. هذا التكرار يعكس اتجاه التجريب لدى قسيمي، حيث لا يكتفي بالاسم كتعريف، بل يجعله علامة ترافق القارئ في رحلته داخل الرواية. فالاسم هنا يمثل الضمانة الفنية لنص غير تقليدي يعتمد على كسر القواعد المعتادة والمغامرة في بناء القصة، مما

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص، ص 63.

يجعل وجود اسم المؤلف في كل هذه المواضع تأكيداً على حضوره القوي كصانع لعالم سردي ومختلف وجديد.

وعليه، فإن عتبة اسم الكاتب تُعد عنصراً دالاً يحدد هوية المؤلف ويسهم في توجيه القارئ نحو فهم أولي للنص الأدبي قبل قراءته.

أ – 4 – عتبة دار النشر (Maison d'dition):

"تشكل عتبة دار النشر عنصراً موازياً يعرّف بالجهة التي نشرت العمل الأدبي، وتمنحه بعداً ثقافياً وحضوراً لدى القارئ. فهي تُعد من بين عناصر المناص عامة، ومن عناصر مناص الناشر المناص الإفتتاحي) خصوبة وحيوية لعلاقتها المباشرة لمناص المؤلف كصفحة تعريفية به وبكتابه، إلا أن تعريفه تاريخياً يطرح عدة صعوبات، ومن التعاريف الكلاسيكية المقدمة لها كما ذكرها "جينيت" أنها عبارة عن "ورقة مدرجة (Encart) تكون مطبوعة، تحتوي على مؤشرات لعمل ما". كما يبحث عن تعريف أوسع من هذا، يساير مقتضيات الكتاب الآن، لذا فهي تفوق بكونها "مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل الكتاب... قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة، قصد تلخيص الكتاب والتعريف به"، وكلمة الناشر كانت توجه من قبل الصحافة لتكتب عن هذا العمل الجديد، إلا أنه الآن أصبحت توجه إلى جانب الصحافة، النقد والجمهور عامة."[1]. إذ يبين هذا التعريف أن عتبة دار النشر لا تقتصر على نشر العمل الأدبي فقط، بل تساعد أيضاً في التعريف به والترويج له لدى القارئ، كما تمنح النص قيمة ثقافية تساهم في انتشاره.

وفي رواية (يوم رائع للموت) لسمير قسيمي تبرز عتبة دار النشر كبنية بصرية وهندسية تكرّس مفهوم التجريب وتجاوز القوالب التقليدية لصناعة الكتاب؛ فقد صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولى عام 2009م، نتاج تعاون مشترك (إنتاج مشترك بين "منشورات الاختلاف"

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 90 – 91.

بالجزائر العاصمة و"الدار العربية للعلوم ناشرون" ببيروت (لبنان)، وهو تعاون يمنح النص عتبة عالمية تخرجه من الحيز المحلي إلى الفضاء العربي الواسع.

تظهر عتبة الدار على الغلاف الأمامي بتشكيل بصري لافت، حيث كُتب اسم الدار بثنائية لغوية (العربية والفرنسية) وبخط رفيع ودقيق باللون الأسود، مما يعكس هوية حداثية تميل للجماليات التقليدية التي تترك المساحة الأكبر لسلطة العنوان واللوحة التجريدية. وما يعزز البعد التجريبي في هذه العتبة هو ذلك التلاعب بمواقع الشعارات؛ فبينما استقرت في أعلى الغلاف الأمامي في مغامرة بصرية تكسر أفق توقع القارئ الكلاسيكي، عادت لتتموضع في الأسفل في الغلاف الخلفي والصفحات الداخلية، مما يخلق نوعاً من الحركة الديناميكية حول النص. كما تضمنت هذه العتبة عناصر سيميائية دقيقة، مثل النقاط الملونة التي تميز منشورات الدار (منشورات الاختلاف) والتي تعمل كعلامات إرشادية تربط بين هوية الناشر وروح النص التجريبي المتمرد الذي يتبناه «قسيمي»، وصولاً إلى صفحة الحقوق (جميع الحقوق محفوظة للناشرين) التي فصلت بيانات النشر بدقة مؤسساتية (عناوين الجزائر وبيروت) لتقدم إطاراً واقعياً محكماً يحتضن فانتازيا

* الموت والعبث السردي الموجود داخل الرواية.

* – فانتازيا :خيال، النزعة العجائبية...

وبذلك تؤدي عتبة دار النشر دوراً مهماً في التعريف بالعمل الأدبي والترويج له، كما تسهم في تكوين صورة أولية لدى القارئ وتمنح النص قيمة ثقافية وتداولية، مما يجعلها من العتبات النصية التي لا يمكن الاستغناء عنها.

أ – 5 – عتبة المؤشر التجنيسي (Indicateur de naturation):

وهي عنصر من العتبات النصية الخارجية، يشير إلى جنس العمل الأدبي (رواية، قصة، شعر، مسرح...)، يُعدّ "نظاماً رسمياً يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، وهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل، والمكان العادي والمعتاد للمؤشر الجنسي، هو الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معاً، كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف، بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب، أو في قائمة منشورات (catalogue) دار النشر."[1]

بمعنى أن المؤشر التجنيسي علامة تنظيمية توجه القارئ نحو تحديد جنس النص الأدبي، وتكشف عن قصدية الكاتب والناشر في تصنيف العمل، كما يظل عنصراً إرشادياً حاضراً في الغلاف أو صفحة العنوان أو غيرهما من المواضع، إذ يساهم في توجيه عملية القراءة وفهم النص.

ويبرز المؤشر التجنيسي "رواية" كعتبة نصية مركزية في غلاف "يوم رائع للموت"، تحت العنوان مباشرة، حيث استقر في أسفل منتصف الغلاف داخل إطار مستطيل دقيق يمنحه استقلالية وبصرية واضحة، كُتبت الكلمة باللون الأصفر الفاقع الذي يكسر قتامة الخلفية، مستخدمة خطاً عربياً حديثاً يتسم بالبساطة والرشاقة. يعكس هذا الطابع الهندسي (المستطيل) مع اختيار اللون الأصفر الجريء نزعة "التجريب" في تصميم العتبات؛ فالمؤلف

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 89–90.

أو المصمم لم يكتفِ بذكر الجنس الأدبي، بل جعله أيقونة بصرية محاطة بحدود واضحة، مما يحول "كلمة رواية" من مجرد معلومة تقنية إلى عنصر فني يساهم في بناء هوية الغلاف الحداثية، ويؤكد على وعي العمل بذاته كجنس أدبي يسعى للتميز والاختلاف منذ اللحظة البصرية الأولى (أي أسلوب فني معاصر وغير تقليدي).

وعليه، فالمؤشر التجنيسي علامة تحدد جنس العمل الأدبي وتوجه القارئ لفهم نوعه قبل القراءة.

خلاصة القول، إن العتبات الخارجية للعمل الأدبي (الغلاف، العنوان، اسم الكاتب، دار النشر، والمؤشر التجنيسي تشكل مدخلاً أساسياً لفهم النص، إذ توجه القارئ وتساعده على تشكيل تصور أولي عن محتواه وجنسه وأبعاده قبل القراءة.

ب – العتبات الداخلية:

وهي مجموعة من العناصر النصية المرافقة داخل العمل الأدبي، تساعد على تقريب المعنى وتوجيه المتلقي لفهم أفضل للنص. ومن أهمها نجد:

ب – 1 – عتبة الإهداء (Dévouement):

تعتبر عتبة الإهداء من العتبات الداخلية المهمة في العمل الأدبي، لما تحمله من دلالات رمزية وعاطفية تربط الكاتب بمتلقيه أو بمن يهديه النص فهو "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصاً، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)"، وهذا الإحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة. ونجد "جينيت" يفرق بين إهداءين، إهداء خاص

يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز [1]

يعكس هذا التعريف أن عتبة الإهداء فضاء نصي يحمل بعداً إنسانياً وتواصلياً، يربط الكاتب بالآخرين داخل العمل الأدبي، كما يبرز تصنيف جينيت له إلى إهداء خاص وآخر عام، بما يوضح تنوع دلالاته بين القرب الشخصي والبعد الرمزي الإداري.

وتُعد عتبة الإهداء في رواية (يوم رائع للموت) للروائي "سمير قسيمي" مدخلاً تجريبياً بامتياز يتجاوز كونه مجرد تقليد رسمي ليصبح جزءاً من بنية النص الكلية. فمن خلال تخصيص الإهداء لصديقين بعينهما هما إسماعيل يوحادة ومحمد عاطف (وهذا ما يسمى بالإهداء الخاص)، يمارس الكاتب نوعاً من كسر الحاجز بين الواقع الشخصي للمؤلف والعالم المتخيّل للرواية، وهو ما يتماشى مع نزعة التجريب التي تخلخل الحدود الفاصلة بين الأنا الكاتبة والعمل الفني. إن اختيار الصفحة الخامسة بالتحديد وتوظيف الخط الأسود البارز يمنح هذه العتبة ثقلاً بصرياً ودلالياً يؤكد أن وجودهما ليس اعتباطياً، بل هو ترسيم لمنطقة حميمية يستهل بها القارئ رحلته نحو موضوع الموت والعدم: "خالصة إلى الصديقين إسماعيل يوحادة ومحمد عاطف . ب إليكما وفقط" [2]

إذ تبرز بصمة التجريب في الصياغة اللغوية الفريدة لعبارة "إليكما وفقط"، مسبوقة بحرف "ب" الذي يظهر كشفرة خاصة، مما يضفي نوعاً من الغموض والخصوصية المطلقة على هذا التوجه السردي، وكأن النص في جوهره رسالة سرية أو تجربة مشتركة تخص هذه الحلقة الضيقة من الأصدقاء قبل أن تنفتح على القارئ العام، مما يحول الإهداء من مجرد فاتحة إلى عتبة نصية داخلية تذيب الفوارق بين عالم الواقع وعمق النص الروائي.

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 93.

[2] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت ، ص 5.

نستنتج من خلال هذا أن عتبة الإهداء، وإن كان بعض الدارسين يقللون من أهميتها، إلا أنها في تجربة سمير قسيمي تكتسب قيمة دلالية وجمالية واضحة، إذ تضيف بعداً إنسانياً يثري النص ويعزز تماسكه الفني.

ب – 2 – عتبة البداية (Le début):

هي إحدى العتبات النصية الداخلية والتي تعتبر المدخل النصي الأول الذي يفتتح به الكاتب عمله، والجسر الذي يربط بين عناصر الغلاف الخارجية وبين متن النص الداخلي، تلي الإهداء والشكر مباشرة، تعرف بأسماء متعددة منها: بداية، تقديم، مقدمة...

في رواية (يوم رائع للموت) يظهر الطابع التجريبي جلياً من خلال عتبة البداية، عبر كسر خطية الزمن واختيار لحظة "السقوط" كفاتحة نصية صادمة، حيث يستهل "سمير قسيمي" الفصل الأول بجملة "لحظة انفصلت قدماه عن الحافة انتابه الشك في قراره الأخير."[1]، وهي بداية تجريبية بامتياز تنقل القارئ من السكون إلى الحركة العدمية المتسارعة.

كما تبرز هذه العتبة نظرة الرواية التشاؤمية للحياة، إذ يتحول المشهد الجمالي "السماء غاية في الصفاء، لا غيم ولا سحاب، حتى الحرارة كانت معتدلة."[2] إلى خلفية ساحرة لقرار "الانتحار"، مما يخلق تضاداً أسلوبياً يربك توقعات القارئ.

أما من الناحية السردية، يقدم السارد شخصية "حليم" ليس عبر وصف خارجي تقليدي، بل من خلال "نبضات متسارعة تكاد تمنع عنه الهواء"[3]، ليصبح القارئ شريكاً في تجربة الموت الجسدية والنفسية منذ السطر الأول، وهذا التكثيف اللفظي والأسلوبي في البداية

[1] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 7.

[2] – المصدر نفسه، ص 7.

[3] – المصدر نفسه، ص 7.

يعكس رغبة الكاتب في تجريب لغة سردية تحتفي بالنهايات لتجعل منها بداية، مما يضع القارئ أمام نص يرفض المهادنة ويعلن عن هويته العبثية منذ العتبة الأولى.

وفي الأخير نستنتج أن عتبة البداية مهمة مثل باقي العتبات، لأنها أول ما يواجه القارئ وتساعده على فهم الرواية والدخول إلى عالمها.

ب – 3 – عتبة العناوين الداخلية (Titres internes):

تُعتبر العناوين الداخلية من العتبات النصية التي تُقسّم العمل الأدبي وتسهّل على القارئ متابعة أفكاره وأحداثه، وهي "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية..."، وهي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية، تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلاً على النص الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم / يعنون لهم النص، والمنخرطون فعلاً في قراءته. ومما يفرق العناوين الداخلية عن العنوان العام، أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضرورياً[1]

حيث يبرز هذا المفهوم أهمية العناوين الداخلية في تنظيم النص وتوجيه القارئ داخل العمل الأدبي، إذ تساعد على تقسيم الأحداث والأفكار وتسهّل عملية التلقي والفهم. كما يوضح اختلافها عن العنوان الرئيسي من حيث الوظيفة ودرجة الحضور داخل النتاج الأدبي.

كما تَرِد العناوين الداخلية "على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له، فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 124 – 125.

(والعكس في الكتب الأجنبية)[1] أيضاً " يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع، وهذا مكانها المعتاد."[2]

وتُعد عتبة العناوين الداخلية في رواية (يوم رائع للموت) للروائي (سمير قسيمي) مظهراً جلياً من مظاهر التجريب الروائي الذي يتجاوز الوظيفة التنظيمية التقليدية للفصول، ليصبح جزءاً من اللعبة السردية القائمة على تكسير المألوف وإرباك تصور القارئ. فبمجرد ولوجنا من العنوان الرئيسي إلى العناوين الداخلية، نصطدم ببنية تركيبية غريبة تتوزع بين "الفصل الأول" و"الفصل الأول مكرر" ثم "الفصل الثاني"، وهي تسميات تحمل في طياتها غموضاً يتماشى مع عبثية مصير البطل "حليم بن صادق".

وقد استطاع الكاتب من خلال تقنية "التكرار" في العنوان الداخلي الثاني أن يكسر الخطية الزمنية للرواية، محولاً فعل الانتحار من حدث عابر إلى تجربة وجودية تخضع للمساءلة والتجريب؛ فالفصل الأول الذي استحوذ على الجزء الأكبر من السرد، لم يكن مجرد رصد لوقائع القفز من أعلى العمارة، بل كان تشريحاً نفسياً لدوافع الحبيبة المتمثلة في خيانة "نبيلة ميحانيك" وقسوة البطالة ومرارة الفقر، وصولاً إلى استحضار مأساة الصديق "عمار الطونبا". أما الفصل الأول مكرر وهو يمثل قمة التجريب في الرواية، حيث يوحي العنوان بإعادة لإنتاج الحدث أو تقديم نسخة بديلة للفشل، مما يجعل القارئ يتساءل عن جدوى الفعل وتكراره في واقع مأزوم. وتكتمل هذه الحلقة التجريبية في "الفصل الثاني" الذي يحمل عنواناً يوحي بالاستمرارية والنجاة، لكنه في جوهره يمثل ذروة المفارقة الساخرة؛ فبينما ينال "حليم" السكن والعمل وعودة حبيبته "نبيلة" له، يأتيه الموت من حيث لا يحتسب عبر تلك الرسالة التي كتبها لنفسه، ليتحول العنوان الداخلي هنا من عتبة النجاة من الموت إلى فخ للقدر، مما يثبت أن العناوين عند "قسيمي" ليست مجرد لافتات، بل هي استراتيجية تجريبية تعمق مفهوم

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 126.

[2] – المرجع نفسه، ص 126.

العبث، وتجعل من البناء الروائي مختبراً لتجريب نهايات الإنسان المحاصر بين رغبته في الموت وسخرية الحياة منه.

ومن خلال هذا الجدول نوضح دلالة العناوين في خط البطل السردي، والامتداد الصحفي للنص وكذا درجة التغطية:

الرقم	العنوان الداخلي	الوظيفة السردية	البعد التجريبي	الامتداد الصفحي للنص	درجة التغطية
1	الفصل الأول	رصد دوافع الانتحار (نبيلة ، الفقر ، عمار)	السرد الاستباقي عبر الرسالة المكتوبة للذات	من 7 إلى 70 صفحة	%55
2	الفصل الأول مكرر	تنفيذ العملية (الانتحار والفشل الجسدي)	استحضار احتمال آخر للحدث	من 71 إلى111 صفحة	%35
3	الفصل الثاني	التحول من الاحباط إلى تحسن وهمي	كسر أفق التوقعات حضور الموت في لحظة الفرح أي يتبدى الموت في زمن يفترض أنه للحياة	من 112 إلى 120 صفحة	%10

وفي الأخير نستخلص أن العناوين الداخلية تُشكل جزءاً مكملاً للنص، إذ تتوزع داخله لتساعد على تنظيمه وتوجيه القارئ نحو فهم مضامينه، فهي امتداد للعنوان الرئيسي تحمل دلالات تسهم في كشف محتوى العمل وتيسير قراءته.

ب – 4 – عتبة الهوامش والحواشي (Notes de bas de page et notes de fin):

عتبة الهوامش والحواشي من العتبات الداخلية التي تسهم في توضيح النص وتفسير بعض دلالاته، مما يساعد القارئ على فهم العمل بصورة أعمق. حيث يُقدم "جينيت" تعريفاً شكلياً للحاشية والهامش، فهي "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريباً من النص، إما أن يأتي مقابلاً له (en regard) وإما أن يأتي في المرجع". فهي إضافة تُقدم للنص قصد

تفسيره، أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، تتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب أو العنوان الكبير في الصحافة، بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة الواردة في أسفل صفحة النص، أو في آخر الكتاب تخبرنا عما ورد فيه"[1].

بمعنى أن الحاشية والهامش عنصران مكملان للنص، يهدفان إلى توضيح معانيه وتفسير بعض جوانبه الغامضة للقارئ، كما يسهمان في إغناء النص بالمراجع والتنبيهات التي تساعد على فهم المحتوى بصورة أدق وأشمل.

" كما أصبحت الحواشي والهوامش تتخذ أمكنة مختلفة ومعقدة منها:

1-أسفل صفحة النص / الكتاب (وهذا المعمول به غالباً).

2-أن تُحشر بين أسطر النص / الكتاب (كثيراً ما نجده في الكتب التعليمية والمدرسية).

3-نجدها في آخر البحوث والمقالات.

4-كما نجدها في آخر الكتب عامة.

5-كما يمكن أن تُجمع هذه الحواشي والهوامش في مجلد أو كتاب خاص بها.

6-كما يمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص[2]

فهي وسيلة تفسيرية يضيفها الكاتب لتبسيط الأفكار الغامضة وشرح بعض المصطلحات، مما يعزز فهم القارئ للنص.

وإذا غصنا في عمق رواية (يوم رائع للموت)، سنلاحظ أن الهوامش لم تكن مجرد زينة أو كلمات جافة لشرح الغامض، بل كانت بطلاً خفياً في الرواية. فالكاتب "سمير قسيمي" استخدم الهوامش ليخرج عن المألوف (وهذا هو التجريب)، فبدل من أن تقرأ القصة في اتجاه

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص 127.

[2] – المرجع نفسه، ص 127 – 128.

واحد، تجد نفسك تنزل لأسفل الصفحة لتعرف تفاصيل شعبية أو نكتة أو معلومة تاريخية. إذن فالهامش هنا هو جسر يربط بين خيال الرواية وواقع الشارع الجزائري بكل بساطة وعفوية.

ويبين الجدو ل الآتي كيفية توزع هذه الهوامش داخل الرواية وتنوع حضورها فيه:

الكلمة/ الجملة	غرض التهميش (الشرح)	الصفحة
"ما تحشمش.. باباك مات عندو ثلت أيام وانت حاب تتزوج من هديك الخامجة.."	دارجة جزائرية معناها "لا تخجل لم يمر على وفاة أبيك ثلاثة أيام وتريد الزواج من تلك الساقطة".	10
"ما يكولش وليدي من خبزة باباه"	دارجة جزائرية معناها "لا يأكل ولدي من رغيف والده".	10
"صام عام وفطر على جرانة	" مثل شعبي جزائري، يطلق على الرجل الذي يتحمل الصعاب ثم يلين في آخر المطاف ويقبل بما لا يبرر هذه الصعاب، جرانة: ضفدع.	13
"كيفاش"	دارجة جزائرية معناها "كيف".	13
"والو"	دارجة جزائرية معناها "لا شيء	13
"راجل"	رجل	16
"الله شحال نحسدك ساعات "	كم أحسدك مرات	16
"آه يا يما واش ديرتي"	دارجة معناها " آه يا أماه ما الذي اقترفت ؟	17
" حليم الجورناليست"	حليم الصفحي	19
"الدامة والدومين"	لدامة تلعب على رقعة الشطرنج، يستعمل كل لاعب 12 قطعة توضع في المربعات	27

	السوداء دون البيضاء	
"فايح "	بمعنى نتن	28
"واش ما كان والو اليوم"	ألا شيء اليوم	30
"ما عليش "	معناها لا يهم	32
"حبة الملفاي"	من الحلويات إدراجه مفرنسة معناها بالفرنسية" ألف ورقة"	43
"شيكور"	معناها الفتوة	44
"الشنطيات "	الورشات	45
"غير الجبال اللي ما يتلاقوش"	مثل شعبي معناه: يمكن لجميع الأشياء أن تتلاقي إلا الجبال	62
"ياخي راجل"	معناها أي رجل أنت ؟	67
"واش خرجك هاذ الوقت، سور راك أومبان في الدخان"	معناها أي شيء أخرجك في هذا الوقت المتأخر ؟ أكيد أن سجائرك نفذت	73
"طابونة "	موقد طبخ بثلاثة قوائم قصيرة شكله دائري	104
"الغرقة "	الوحل	105

تكشف هذه العبارات العامية أن الكاتب وظفها بقصد إبراز هويته الجزائرية وتقريب واقعية النص، كما جاءت الهوامش أسفل الصفحات لشرح بعض الكلمات الصعبة وتسهيل فهم الرواية على القارئ.

وعليه، تُعد الحواشي والهوامش من العتبات المهمة التي تساعد القارئ على فهم النص وتوضيح غوامضه، كما تسهم في إغناء العمل الأدبي وتقريب معانيه.

ب – 5 – عتبة البياض (Blancheur):

عتبة البياض من العتبات الداخلية أيضاً لأنها تتواجد داخل بنيته وتساهم في تنظيمه وإبراز دلالته من خلال الفراغات والصمت البصري. ويعرّفها الناقد "حميد الحمداني" بقوله: "يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزمني كأن توضع في بياض فاصل خَتْماتٌ ثلاث كالتالي: (* * *) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضاً من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها"[1]

وهذا يعني أن البياض لا يقتصر على وظيفة شكلية فقط، بل يحمل دلالة تنظيمية وتعبيرية داخل النص، كما يسهم في إبراز الانقطاعات الزمنية والفراغات الدلالية التي تدعو القارئ إلى التأويل وإعادة البناء.

وتُشكل عتبة البياض في رواية (يوم رائع للموت) لسمير قسيمي "أداة تجريبية مركزية تتجاوز كونها مجرد فراغ بصري لتصبح فضاء دلالياً بامتياز؛ فالبياض الذي يظهر في شكل علامات (* * *)[2]، أو الفراغات الممتدة بنهاية الفصول ليس صمتاً سلبياً، بل هو وقفة سردية تدعو القارئ للمشاركة في بناء المعنى ومواجهة صدمة الأحداث، خاصة في ظل تداخل الحكايات والتحولات السريعة في مصير الشخصيات. وهذا التوظيف يكرّس الطابع التجريبي للرواية عبر كسر خطية السرد التقليدي، حيث يعمل البياض كحاجز نفسي يفصل

[1] – حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 58.

[2] – سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص 117.

بين لحظات اليأس ومحاولات الانتحار وبين الواقع السريالي (الخيالي) المحيط بها، مما يجعل من "الفراغ" لغة موازية تعبّر عما يعجز النص المكتوب عن وصفه، وتمنح المتلقي مساحة للتأمل في العبثية التي تغلف عالم الرواية."

أخيراً نستخلص أن عتبة البياض تُعد من العتبات النصية الداخلية التي تلعب دوراً مهماً في تنظيم النص وإبراز دلالاته، من خلال الفراغات والصمت البصري داخل الكتابة، فهي ليست غياباً اعتباطياً، بل علامة دالة على الحذف أو الانتقال أو التوقف داخل البنية السردية، مما يساهم في توجيه فهم القارئ للعمل الأدبي.

خلاصة:

نستخلص في الأخير أن رواية يوم رائع للموت لسمير قسيمي تكشف عن وعي واضح بتجريب اللغة والأسلوب، حيث لم يكتفِ الكاتب باستعمال لغة تقليدية، بل مزج بين الفصحى والعامية، وكسر النمط السردي المألوف من خلال التنقل بين مستويات تعبيرية مختلفة، مما أضفى على النص حيوية وواقعية، وقرّبه من المتلقي، مع الحفاظ على عمق دلالي ونفسي.

كما يتجلى البعد التجريبي أيضاً على مستوى العتبات النصية، إذ لم تعد مجرد عناصر مرافقة، بل تحوّلت إلى مكونات فاعلة داخل النص، تساهم في بنائه وتوجيه قراءته، فقد وظف الكاتب العناوين الداخلية، والبياض، والحواشي بشكل غير تقليدي، بما يعكس رغبة في كسر الخطية السردية وفتح المجال أمام تعدد الدلالات، وهو ما يعزز الطابع التجريبي للرواية ويجعلها تنفتح على قراءات متعددة.

وعليه، يمكن القول إن التجريب في هذه الرواية لم يقتصر على المضمون فقط، بل شمل اللغة والأسلوب والعتبات النصية، مما منح العمل خصوصيته الجمالية وميّزه عن الأشكال السردية التقليدية.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة التي تناولت موضوع التجريب في رواية يوم رائع للموت للروائي سمير قسيمي، تبين لنا أن الرواية جاءت مختلفة عن الشكل التقليدي للرواية، إذ اعتمد الكاتب على مجموعة من التقنيات السردية الحديثة التي أعطت للنص طابعًا تجريبيًا واضحًا. ومن خلال اعتماد المنهج السيميائي حاولنا الكشف عن أهم البنى الفنية والسردية التي ساهمت في بناء الرواية.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، من أهمها:

-أن الحبكة الروائية لم تعتمد التسلسل الخطي التقليدي للأحداث، بل جاءت حبكة متشابكة ومتداخلة تقوم على التقطيع والتنقل بين الأزمنة، مما جعل القارئ في حالة متابعة دائمة لفهم مسار الأحداث وربطها ببعضها البعض.

- كما كشفت الدراسة عن تنوع الرؤية السردية داخل الرواية، حيث وظف الكاتب الرؤية من الخلف والرؤية "مع" والرؤية من الخارج، وهو ما ساهم في تنويع طرائق السرد ومنح الشخصيات مساحة أوسع للتعبير عن أفكارها ومشاعرها، إضافة إلى تعميق البعد النفسي والفكري للأحداث.

-أما الزمن الروائي فقد شكّل عنصرًا مهمًا في بناء الرواية، من خلال اعتماد تقنيات الاسترجاع والاستباق والتذكر، وهو ما أدى إلى كسر خطية الزمن وإضفاء نوع من الحركة والتشويق داخل النص.

- كما جاء المكان الروائي محملاً بدلالات نفسية ورمزية، فلم يكن مجرد فضاء تجري فيه الأحداث، بل ارتبط بحالة الشخصيات النفسية وما تعيشه من قلق وتوتر واغتراب.

-وفيما يخص الشخصيات، فقد ظهرت شخصيات مأزومة ومضطربة تعاني التشتت والضياع، وهو ما يعكس رؤية الكاتب لواقع إنساني مليء بالتناقضات والتحولات.وقد ساهم هذا الاضطراب النفسي في إعطاء الرواية بعدًا إنسانيًا عميقًا، خاصة من خلال تصوير الصراع الداخلي للشخصيات وعلاقتها بالموت والحياة والواقع.

-أما الفصل الثاني فقد أظهر أن التجريب في الرواية لم يقتصر على الجانب السردي فقط، بل شمل أيضًا اللغة والأسلوب والعتبات النصية. إذ اعتمد الكاتب لغة تجمع بين البساطة والانزياح والرمزية، مع توظيف صور وإيحاءات منحت النص كثافة دلالية وجمالية.

-كما لعبت العتبات النصية، خاصة العنوان والغلاف والإهداء، دورًا مهمًا في توجيه القارئ وفتح المجال أمام تأويلات متعددة، مما جعلها جزءًا أساسيًا من بناء المعنى داخل الرواية.

وعليه، يمكن القول إن رواية يوم رائع للموت تمثل تجربة روائية متميزة، استطاع من خلالها سمير قسيمي أن يوظف تقنيات سردية ولغوية حديثة، وأن يكسر بعض القوالب التقليدية للرواية، ليقدم نصًا مفتوحًا على تعدد القراءات والتأويلات. وهذا ما يؤكد أن الرواية الجزائرية المعاصرة أصبحت فضاء للتجريب والتجديد ، ومحاولة البحث عن اشكال تعبيرية جديدة تواكب التحولات الفكرية والفنية التي عرفها الأدب الحديث.

الملاحق

تُعد رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي من الروايات النفسية الاجتماعية التي تغوص في أعماق الإنسان المعاصر، من خلال تتبّع مسار شخصية "حليم بن صادق" داخل فضاء الجزائر العاصمة لما يحمله من ازدحام وتناقضات وضغوط يومية.

يعيش حليم وسط عائلة بسيطة تعاني من التفكك والضيق المادي، حيث يتحمل مسؤوليات تفوق طاقته، في ظل غياب الاستقرار الأسري. يعمل في مجال الصحافة، لكنه لا يجد في عمله تحقيقاً لذاته، بل مجرد وسيلة للعيش، ما يعمّق شعوره بالفراغ واللاجدوى. ومع تكرار الأيام وتشابهها، يتسلل إليه الإحساس بالاختناق داخل مدينة صاخبة لا تمنحه الطمأنينة.

في خضم هذا الواقع، يتعرف على "نبيلة"، التي تمثّل له في البداية بارقة أمل، فيتعلق بها عاطفياً ويرى فيها مخرجاً من حياته القاسية. غير أن هذه العلاقة تنتهي بخيبة حادة، حين يكتشف خيانتها له وارتباطها بشخص آخر أكثر قدرة على توفير الاستقرار المادي. هذه الصدمة لم تكن مجرد فشل عاطفي، بل تتحول إلى انهيار داخلي، إذ يفقد حليم ثقته في الحب وفي القيم الإنسانية عموماً.

بعد هذه التجربة، يدخل حليم مرحلة من التدهور النفسي، فيبتعد عن محيطه، وينغمس في حياة عبثية مليئة بالسهر والتسكع، محاولاً الهروب من واقعه، لكنه يزداد ضياعاً. وتبرز في الرواية بشكل واضح المونولوجات الداخلية التي تكشف صراعه مع ذاته، حيث يُكثر من التساؤل حول معنى الحياة وجدوى الاستمرار فيها، في ظل مجتمع يراه مليئاً بالنفاق والتفاوت.

مع تصاعد هذا الإحساس، تتحول فكرة الموت لديه من مجرد خاطر عابر إلى قناعة راسخة، فيبدأ في التخطيط لإنهاء حياته.

يختار مكاناً معزولاً (عمارة شبه مهجورة)، ويحرص على أن يتم الأمر بعيداً عن تدخل الآخرين. كما يكتب رسالة يبرر فيها قراره، معتبراً أن ما يعيشه لم يعد يُحتمل.

تبلغ الرواية ذروتها في لحظة التنفيذ، حيث يعيش حليم صراعاً داخلياً حاداً بين رغبة في إنهاء معاناته، وغريزة تدفعه إلى التمسك بالحياة. في هذه اللحظة تتجلى المفارقة الكبرى، إذ لا تسير الأمور كما خطط لها، فينجو من الموت بفعل تدخل القدر أو الصدفة.

هذا الحدث يشكّل نقطة تحوّل أساسية في وعيه، إذ يجد نفسه مضطراً إلى مواجهة الحياة من جديد، ولكن بنظرة مختلفة. لم يعد الموت حلاً سهلاً كما كان يتصور، بل تجربة قاسية كشفت له هشاشة أفكاره السابقة. تبدأ لديه مرحلة إدراك جديدة، حيث يعيد تقييم ذاته وعلاقته بالعالم.

تنتهي الرواية بنهاية مفتوحة، لا تقدم حلاً جاهزاً، بل تترك القارئ أمام تساؤلات عميقة حول معنى الحياة وإمكانية التغيير داخل واقع مأزوم. وهكذا تتحول الرواية إلى رحلة نفسية وفكرية تكشف عن صراع الإنسان بين اليأس والرغبة في الاستمرار، وتقدم في الوقت ذاته نقداً ضمنياً للمجتمع الحضري الذي يساهم في إنتاج هذه الأزمات.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر:

-**سمير قسيمي:** يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

ثانيا : المراجع

1- المعاجم والقواميس :

1. **إبراهيم مذكور:** معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ج1، ط3، 1985، ص 119.
2. **إبراهيم مذكور:** المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مصر، 1989.
3. **ابن منظور:** لسان العرب، تح: هاشم محمد الشاذلي وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ج8، 1119.
4. **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج4، ط1، 1992.
5. **ابن منظور:** لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ج12، ط1، 2008.
6. **ابن منظور:** لسان العرب، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج3، 1999.
7. **الفيروزآبادي:** قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط6، 1998.
8. **الفيروزآبادي:** قاموس المحيط، دار العالم للجميع، بيروت، ج4، ط1.
9. **مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي:** القاموس المحيط، مجلد 1، القاهرة، ط1، 2008.
10. **الخليل بن أحمد الفراهيدي:** كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج3، مادة (عتب)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

11.**لطيف زيتوني:** معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

12.**فيصل الأحمر:** معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

12.**سمير سعيد حجازي:** قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

2-الكتب :

1. **أحمد الزعبي:** التناص من نظرية وتطبيق، مؤسسة حمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2000، ص 37.
2. **أحمد حمد النعيمي:** إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
3. **أسماء أحمد معيكل:** الأصالة والتجريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا دراسة تطبيقية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، .2011
4. **الشريف حبيلة:** بنية الخطاب الروائي (دراسة في رواية نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
5. **باربرا لوسكا:** للمسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، مراجعة: دورة تامولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999.
6. **بيير مارتييه:** مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
7. **جميل حمداوي:** عتبات النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ط1، 2014.
8. **جيرار جينيت:** خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 1997.
9. **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.

10. **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
11. **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
12. **حميد لحمداني:** بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
13. **د. ريجيد لودج:** الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
14. **روجر هينكل:** قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات السرد)، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005.
15. **سعيد يقطين:** تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.
16.
17. **سورة المقرة:** بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (1950-2000)، مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، ط1، 2007.
18. **سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر):** الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط3، 1988.
19. **شعبان عبد الحكيم محمد:** التجريب في القصة القصيرة من 1960-2000، دار العلم والأيمان للنشر والتوزيع، دسوق مصر، ط1، 2010.
20. **صالح إبراهيم:** الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.
21. **صلاح فضل:** بلاغة الخطاب وعلم الخطاب، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
22. **صلاح فضل:** لذة التجريب الروائي، المجلس للإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
23. **كلود عبيد:** الألوان (دورتها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها)، تقديم: محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013

24. **ضياء غني لفتة:** البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010.
25. **ظبي خضر، فعلة حسن أحمد العزي:** تقنيات السرد وآليات تشكيل الفني (قراءة نقدية)، دار عنيد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
26. **عبد الحق بلعابد:** عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.
27. **عبد الرزاق بلال:** مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، بيروت، ط1، 2000.
28. **عبد المالك مرتاض:** في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.
29. **عبد الملك مرتاض:** في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1985.
30. **عبد المنعم زكريا القاضي:** البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، تح: أحمد إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 2009.
31. **فيليب هامون:** سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990
32. **مارتن أسلن:** عن ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.
33. **محمد أيوب:** الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
34. **محمد بوعزة:** تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
35. **محمد سالم سعد الله:** مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجاً)، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2007.

36. **محمد غنيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
37. **محمد فاضل السامرائي:** النحو العربي (أحكام ومعان)، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، .2014
38. **محمود الضبع:** الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010.
39. **مهدي عبيدي:** جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، ط1، 2011.
40. **نجاة صادق الجشعمي:** المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب الهوية، "العنوان للنشر والتوزيع"، الشارقة، دبي، ط1، 2010
41. **نعيمة سعدية:** التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص 238.

3-**المجلات**

1.**رشيد سلطاني:** نظرية الأعراض لبوريس توماسيفسكي (الأصول والامتدادات)، مجلة آفاق علمية، جامعة تبسة، الجزائر، العدد 15، 2013.

فـــــهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
بسملة	/
شكر وعرفان	/
إهداء	/
مقدمة	**أ-ث**
مدخل	**7-13**
الفصل الأول: التجريب على مستوى البنية السردية	**15**
- تمهيد:	15
أولاً: مستوى الحبكة	16
1- مفهوم الحبكة:	16
2- الحبكة في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي	17-20
ثانياً: مستوى الرؤية السردية:	21
1-مفهوم الرؤية السردية:	21
2-الرؤية السردية في النقد الروائي الجديد	22
3-مظاهر حضور الراوي في الحكي	23
3-1- المتكلم في الحكي	23
3-2- تدخلات الراوي في سياق السرد	24
3-3- تعدد الرواة	24
4-أنواع الرؤية السردية في رواية "يوم رائع للموت" للروائي "سمير قسيمي	25
4-1- الرؤية من الخلف (Vision par derrière)	25
4-2- الرؤية مع (Vision avec)	28
4-3- الرؤية من الخارج (Vision de dehors)	29

ثالثا: مستوى الزمن الروائي	36
1- مفهوم الزمن	36
2- المفارقات الزمنية	39
أ- الاسترجاع (Analepsis)	41
ب- الاستباق (Prolepsis)	49
3- إيقاع السرد	54
3- 1- تسريع السرد	55
3- 2- إبطاء السرد	57
رابعاً: مستوى المكان	61
1-مفهوم المكان	61
2-أنواع الأمكنة	64
2-1- الأماكن المغلقة	64
2-2- الأماكن المفتوحة	64
3-أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي	65
4-البنية المكانية في رواية "يوم رائع للموت	65
خامساً: مستوى الشخصيات	74
1- مفهوم الشخصية	74
2. أنواع الشخصيات في الرواية	80
3. مدلول ودال الشخصية	87
خلاصة	96
الفصل الثاني: التجريب على مستوى اللغة والعتبات النصية	98
تمهيد	98
أولاً: اللغة والأسلوب	99
1-مفهوم اللغة	99

2- الأسلوب السردي	102
3-التناص	106
3-1- مفهوم التناص	106
3-2- **تقنيات التناص في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي**	107
ثانياً: مستوى العتبات	112
1- مفهوم العتبات النصية	112
2- أنواع العتبات النصية في رواية "يوم رائع للموت"	116
خلاصة	143
خاتمة	145
ملاحق	147
قائمة المصادر والمراجع	150

ملخص البحث

في بحثنا هذا الموسوم بالتجريب في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي تناولنا مظاهر التجريب السردي في الرواية، من خلال تحليل المستويات السردية المتمثلة في الحبكة والرؤية السردية والزمن والمكان والشخصيات، كما عالجنا في الفصل الثاني اللغة والأسلوب والعتبات النصية باعتبارها عناصر أسهمت في بناء الخطاب الروائي الحديث.

وقد خلصت الدراسة إلى أن الروائي اعتمد تقنيات سردية حديثة منحت الرواية طابعاً تجريبياً وجمالياً مميزاً، مما كشف عن وعي فني قائم على التجديد وكسر الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية.

الكلمات المفتاحية: التجريب السردي، "يوم رائع للموت"، البنية السردية، الرؤية السردية، الزمن الروائي، المكان الروائي، الشخصيات، اللغة والأسلوب، العتبات النصية، الرواية الجزائرية

Abstract

This research, titled "Experimentation in Samir Kacimi's Novel 'A Great Day to Die'," explores the manifestations of narrative experimentation within the novel. It achieves this by analyzing structural levels, including plot, narrative perspective, time, space, and characterization. Furthermore, the second chapter examines language, style, and paratextual thresholds as essential elements contributing to the construction of modern narrative discourse.

The study concludes that the novelist employed modern narrative techniques that endowed the work with a distinctive experimental and aesthetic character. This demonstrates an artistic consciousness rooted in innovation and the deconstruction of traditional patterns in novelistic writing.

Keywords : Narrative Experimentation-"A Great Day to Die"-

Narrative Structure-Narrative Perspective-Narrative Time-Narrative Space Characters - -Language and Style-Paratextuality (Textual Thresholds)- The Algerian Novel.