مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

الفضاء السردي في رواية "يوم رائع للموت" لسمير قسيمي
The narrative space in Samir Kassimi's novel "Wonderful Day to Die"

د. منى بشلم
m.bechlem@gmail.com
المدرسة العليا للأساتذة الكاتبة آسيا جبار – قسنطينة

تاريخ الإرسال: 2021/03/15 **تاريخ القبول: 2021/10/25**

I. الملخـــص:

يتناول البحث الفضاء السردي في واحدة من الروايات الجزائرية التي أولته عناية خاصة وهي رواية يوم رائع للموت، للكشف عن اشتغاله بها وعلاقته بالسرد والرؤيا، وكيفية انكتاب النص خاصة وأن قسيمي يعمد للتجريب غالبا، ما يكشف عن جمالية الرواية الجزائرية المعاصرة، ويقربها إلى القارئ، ويكشف عن تجلي الفضاء الجزائري في الكتابة الروائية، وكيفية تصوير المدينة في الرواية، خاصة وأن لهذه الرواية خصوصية في تشكيل فضائها إنها ترسمه في شكل خط لتغدو المدينة عبارة عن مسارات لا غير، وبتقاطع المسارات يتولد السرد والرؤيا الفلسفية.

الكلمات المفتاحية: الفضاء الروائي، المدينة، السرد، الرؤيا، المسار، سمير قسيمي

I. ABSTRACT:

The research deals with the narrative space in one of the Algerian novels that gave it special attention; that novel is A Wonderful Day of Death, to reveal his work in it and his relationship with narration and vision ,so we can reveals the aesthetic of the contemporary Algerian novel, and reveals the

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

presentation of space in it, and how the city is depicted in it, especially since this novel draws his space in the form of a line so that the city becomes only paths, and by the intersection of paths the narration and the philosophical vision is enerated

Keywords: Fictional space, city, narration, vision, path, Samir Kassimi

1. المقدمـــة:

انتقل توظيف الفضاء في الرواية من لوحات وصفية لأماكن تؤطر الحدث مع الرواية الكلاسيكية إلى احتلال مكانة مركزية مع الرواية التجريبية، فكان أن شغل دور فاعل في السرد أو وظّف للدلالة على وظائف تنوعت بتنوع الروايات، فلم يعد من الممكن مقاربته بالآليات ذاتها، فكيف يمكن قراءة الفضاء في الرواية التجريبية، وما هي آليات اشتغاله في هذا النوع من النصوص، وما علاقته بباقي المكونات النصية، للإجابة عن هذه الأسئلة اخترنا البحث في تفضئة النص الروائي هي مقاربة لمركزية التفاعل بين الفنون الزمنية والفنون الفضائية، والطريقة التي يلتمس بها فن الرواية العناصر الفضائية لتحقيق وحدته الجمالية، وبالارتكاز على دراسة أ.ج.كسنر الذي اتخذ من كتابات فلوبير وتولستوي ومان وهاردي وديكتر وبروست ولورنس وجيمس وسيرفانتس وغيرهم محكا تطبيقيا لما يعرضه من تصورات نظرية. وهو ما يجعل من مقاربته مقاربة «مميزة و"مبتكرة" على مستوى الطرح (...) نجد فيه (ـــا) تصورا مركبا يمتح من النظريات النقدية الحديثة، والفنون الفضائية كالنحت والرسم والمعمار، مستفيدا من التصورات التي قدمها الروائيون أنفسهم عن أعمالهم، ومطبقا على متن يشمل الرواية

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

الأمريكية، والروسية، والاسبانية، والفرنسية، والإنجليزية»[1]. بالاستفادة من طرحه في مقاربة الرواية التجريبية الجزائرية يمكن الكشف عن جماليات هذه الرواية بشكل عام وخصوصية تعاملها مع الفضاء، لرسم معالم الرواية الجزائرية وسط هذا الزخم من النصوص الروائية مشرقية وغربية، خاصة وأننا نتعامل ونص أولى أهمية خاصة لتشييد فضائه وتقانات كتابته مقدما لقارئه رواية مكونة من لوحات سردية متقابلة، يلعب فيها التكرار دورا هاما في تفضئتها وجعلها تبقى متجاورة لا متسلسلة، لتتشكل المدينة فضاء الرواية في شكل مسارات ينتقل فيها بطلا الرواية من حي يذكر باسمه في الرواية إلى آخر، راسمين مسارات جغرافية تنطبق على المسارات السردية.

2. الفضاء الروائي:

فإذا كان الأدب حسب رأي ليسينغ فنا زمنيا «يحاكي موضوعات تتصف بصبغة الفعل الإنساني، والفعل تعاقب، والتعاقب حركة، والحركة زمان، فالشعر فن زماني»[2] يخضع في تكوينه لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنه يستخدم الخصائص الفضائية كإيهام ثانوي في تشبه بالفنون التشكيلية من رسم، ونحت، وفن معماري، بهدف توسيع الطبيعة الزمنية الجوهرية.

ترتكز الدراسة الفضائية للفن الزمني إلى «إدماج عدة حقول تتضمن النظرية

[1]– أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، Top edition، المغرب، 2006، ص57

[2]– نعيم اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق: 1983، ص17، ملخص عن مقالة لاوكون لـــ "غوتهولد افريم لسنغ" طبعة 1959 بسلسلة: Evry Mans Lib

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

الأدبية والفكر العلمي والممارسة الفنية الفضائية والبحث الفلسفي»[1] وهذا الاتجاه نحو الإيهام الثانوي للفضائية يعود إلى عدد من الدراسات التي تستقصي عناصر الفن التشكيلي في القصيدة، وكذا عدد من الدراسات النقدية التي تناولت فضائية الأدب؛ يأتي في هذا السياق محاولة جوزيف فرانك البرهنة على أن الصور والتركيبات الكلمية لا تتوقف معانيها على العلائق الزمنية، بل بالأحرى على الارتداد والتعاقب الآني وخلوصه إلى أن الأدب الحديث يتحرك باتجاه الشكل الفضائي، وأن بعض الأدباء يأملون أن يفهم القارئ آثارهم على نحو فضائي بدل اعتبارها متوالية.

وكذا سعي فرانك الكوميس للبرهنة على أن التدفق الزمني للقص في مدام بوفاري متوقف لصالح التجاور، وأن الزمن الخالص عند بروست إدراك في أي لحظة من الزمن، بمعنى فضاء. كما يصرح موراي كريغر أن لغة الفنون الفضائية هي المعجم الوافي لاستكشاف الفن الزمني. يرتكز كسنر على هذه التأكيدات ليخلص إلى أن الفضاء وإن كان إيهاما ثانويا في الفن الزمن، فإنه إيهام لا مفر منه، وأن "الثانوي" لفظ اسمي ضمن هذا السياق وليس تقييميا.[2] لتؤدي تفضئة الفن الزمني إلى تحقق الخصائص الفضائية في الفن الزمني، فيتم تلقي الصورة والتركيبات الكلمية من خلال الارتداد والتعاقب الآني، فتبرز الأنواع الهندسية كالنقطة والخط والمستوي والمسافة لأن اللغة عمودية مفضاة أكثر منها أفقية وتتابعية، غير أن مقاربة تفضئة الفنون الزمنية لا يتسنى إلا من خلال تتبع أصناف الفضائية فيها، وهي ثلاث: الهندسي يتحقق في العمل الأدبي من خلال توظيف خصائص الفضاء مثل الحجم، والنقطة، وغيرهما، المحتمل وهو ناتج عن علاقة الأدب

[1]– إ .جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة. المغرب. أفريقية الشرق، 2001 ص 13

[2]– المرجع نفسه، ص ص 27، 28

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

بالفنون الفضائية مثل الرسم، النحت، ومن خلال معمار الرواية ذاته، و**المولد** وهو المتصل بالبعد الوظيفي أو التأويلي، الذي يتصل فيه الزمان بالفضاء لبناء دلالة النص، وهذا لا يتم إلا بالاعتماد على المفهوم الإجرائي الذي اقترحه أيزر وهو القارئ الضمني الذي يسهم في توضيح التأويلات الممكنة للنص انطلاقا من بنيته اللغوية.

وفي بحثنا هذا سنكتفي بالفضاء الهندسي، لأنه الأبرز في مدونتنا الروائية، التي اعتمدت بشكل أساسي على الخط في تشييد سردها. قد يتبادر للذهن ربط مصطلح الفضاء الهندسي بتقسيم غالب هلسا للفضاء، الذي أورد فيه عنصر الفضاء الهندسي[1]، وذلك في أشغال ندوة الرواية العربية، وقصد به الأماكن التي يصفها الكاتب بدقة وحياد، وقد انتقد رؤيته محمد برادة موضحا أن كل الأماكن لها أشكال هندسية [2]، غير أننا نستخدم المصطلح بالمعنى الذي عزاه له جوزيف إ.كيسنر؛ والذي يضمنه الفضائية الهندسية بعناصرها الأقليدية، كالنقطة والخط والمستوي، والتي لا تقتصر الإشارة إليها لأهميتها من خلال ربطها بوجهة النظر فحسب، وإنما من خلال التطور الهام للفضائية الهندسية من حيث هي صورة ومفهوم في الرواية أيضا.

تهدف نشأة تقنية النقطة الفضائية إلى ربط علاقة تبادلية على نحو شكلي بالجانب الموضوعاتي في الرواية، لتتشرب نوعا خاصا من موضوعات، هي تلك المتعلقة بالعزلة، النبذ الاجتماعي، الوحدة الوجودية، الأنانية، اليتم، قضايا الإبعاد...و غيرها من أشكال العزل. النقطة بهذا التصور تسهم في ابراز الجانب الشكلي لوجهة النظر وتقوم في الوقت ذاته بدور الصورة الحاسمة في الرواية، من حيث إن "مستوى" المجتمع (...) يشكل الحقل

[1] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2005.ص 68

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية. بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000، ص52

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

الذي تكون فيه هذه "النقطة" معزولة. يمثل كيسنر لبروز هذه الموضوعات بالرواية الرسائلية التي تستغل مفهوم فرد منعزل في موقع ما ورد فعله لفرد آخر. وبشكل عام فإن الشخصيات تشكل نقطا تعيش "تصادمات" كما تعبر عن ذلك جورج إليوت، في حين يرى تولستوى في مقدمة روايته "الحرب والسلم" أن أهم شيء في أيما أثر فني توفره على نوع من البؤرة – بمعنى مكان تلتقي فيه كل الخيوط المشعة أو تنبعث منه، ويتعين على هذه البؤرة ألا تكون قادرة على شرح نفسها تماما بالكلمات . هذا التصور الفضائي لكتابة الرواية نجده عند أيضا عند جويس الذي يعد النقطة الفضائية مركزا يحافظ على توازن العمل، ومنه تتم معالجة الموضوع، وينطلق الاهتمام، [1] والنقطة التي صورت في أكثر من صورة لدى الروائيين تحمل دائما دلالتي التمدد والتقلص، لتشكل البؤرة التي يتكشل منها العمل.

يخضع الإدراك الهندسي للأماكن في الرواية للمخططات الهندسية التي ترسمها الشخصيات، أو اعتماد الروائي لتقنية التناظر، أو حساب المسافات... فيما تخضع المشاهد لوجهة النظر، سواء كانت ثابتة أو متحركة، غير أن دراسة الخط ضمن الرواية هي مسألة صعبة، ذلك أن الخط المستقيم والمعقد والمتوازي لا يحدث في الطبيعة بل فقط في دهن الإنسان، مع ذلك فقد شكلت استعارة "الخط" منظورا موحيا أخصب الكثير من البصائر النقدية فقد استعمل هنري جيمس الصورة الخطية "الخيط" لتوصيف أحد أهم بنيات الرواية من خلال رواية "السفراء" حيث يغدو وجود واحدة من الشخصية الروائية وظيفيا، فهي مساعدة القارئ، وتدخلها بما هو خيط مبرر على نحو عميق، ليخلص ضمن تمييزه للخيط كمساعد للقارئ، للتأكيد على أن نظرية الخط، بين الخيط

[1] – المرجع نفسه، ص55

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

والمركز، وبين الروائي والقارئ، هي العنصر الهندسي المركزي في الرواية.[1]

أما شكلوفسكي فيحدد نوعا آخر للخط وهو الخطية أو التنضيد، وهو نوع يحدد مناهج تشييد القصة، فثمة نوعان في الأول لا يرتبط الفعل والمنفذ، تلاحق فيه المؤثراتُ البطلَ، دون أن يبحث عنها، أما في النوع الثاني فيرتبط الفعل بالمنفذ، ليكشف تودوروف عن نوعين أيضا من الخطوط، لكنها تتميز بكون النوع الأول أفقيا يُعنى بإماطة اللثام عن الأحداث، والثاني عمودي يعنى بالبحث عن معرفة هذه الأحداث.

إن تشييد العلاقات الداخلية للسرد تستعمل الخط بشكل تواز أو تدرج أو نقيض، حيث يزود التوازي بمنهج سهل غير أنه يطرح اشكالية تقنية عن خلق الإيهام بتلاقي الخطوط المتوازية، المتباعدة جغرافيا أو ذهنيا أو شعوريا أو حكائيا. يشكل التعارض بين الشخصيات والفئات الشكل الأكثر تعقيدا للتوازي[2] كما يمكن أن يمتد ليشمل الترابطات بين الوضعيات؛ من ذلك مثلا رؤية المكان نفسه في حالين متعارضين.

يشكل البناء المتشذر نوعا هاما من فضائية الرواية ؛ التي لا تتبلور من خلال عناصر متعاقبة، بل تتطور ضدا على هذه العناصر ؛ ليغيب الاستمرار والحبكة والخاتمة، ولا تكون بهذا التصور مجبرة على أن تتخذ لها فكرة واحدة، أو حدث واحد. تستقل الأجزاء في هذا البناء وينفتح الشكل، وهي تعتمد عادة على التكرار والتعاقب أو تناوب الخطوط الفضائية وهما ميزتان فضائيتان تدعمان التوازي الهندسي.

3. المسار –فضاء روائيا:

تدور أحداث رواية يوم رائع للموت في مدينة الجزائر العاصمة غير أن الرواية لا تلتفت إلى وصف المدينة ولا حتى أجزاء منها بل تتجه إلى موضعة أبطالها في أحياء بعينها

[1] – جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص ص 61، 62

[2] – المرجع السابق، ص ص 69، 70

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

وذكر هذه الأحياء باسمها مباشرة، ما جعل الرواية تزخر بأسماء الأماكن، دون أن تقرنها بأي صفات إلا ناذرا حين تشير إلى أنها من الضواحي، تأتي هذه الأحياء متتابعة في شكل مسارات تسلكها الشخصيات، فارتبط المسار بركنين من أركان الكتابة؛ التقنات السردية من جهة، والرؤيا الفلسفية من الجهة الثانية، التي تجسدت من خلال الحبكة في الرواية، وهي رؤيا وجودية سهُل عليها التسرب للرواية، لأن هذه الفلسفة ارتبطت بالذات الإنسانية، وأسئلة الوجود، مبتعدة عن أسئلة الفلسفة قبلها وموضوعاتها العتيقة كالمنطق وما وراء الطبيعة وغيرها. رغم أن روايتنا "يوم رائع للموت" ليست بالرواية الأطروحة، ولا نجد فيها دفاعا عن الأفكار الفلسفية أو مناقشة لها بشكل واضح، بل إن روايتنا استفادت من الفلسفة الوجودية في بناء حبكتها، حيث انطلقت من مقولات الاختيار والحرية والفعل والإرادة عند الوجوديين، يمثلها قرار حليم بن صادق، بالتصدي للوقائعية وعرضية حادث الموت بأن يجعل منه فعلا يختار بنفسه وقته وطريقته، غير أن قسيمي لن يستمر في هذا المنحنى ليقنع قارئه بهذه الأفكار بل سيرتد نحو مقولة العبث مبرزا عددا كبير من الأحداث العرضية في شكل مفارقات مادتها المتداول اليومي، يوردها بأسلوب ساخر يبرز عرضية الأحداث وعبثية الوقائع. لترتبط هذه الفكرة بشكل خاص بالمسارات التي تسلكها الشخصيات، ما يخلق ترابطا بين الفضاء/المسار والرؤيا الفلسفية في هذا النص.

لكن، وقبل الحديث عن مسار l'itinéraire أيٍّ من الشخصيات، لابد من العودة نحو الملاحظة الأولى وهي أن "يوم رائع للموت" حددت هي أخرى أمكنتها بدقة، فحليم وعمار يقيمان بباش جراح، وعمار يقترن اسمه باسم حيه لإعطائه صفته المميزة فهو "شيكور الديسات"، موقع انتحار حليم هو «احدى عمارات عدل

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

بالكاليتوس»[1]، المحطة التي يفترض أن عمار الطونبا انتحر بها هي "محطة حسين داي" وموعده مع نيسة بوتوس بـــ حديقة الحرية بديدوش مراد صديقه الذي يرد في النص بصفة "معرفته" يقيم بـــ بوهارون، أما الشقة الجديدة التي تنتقل إليها عائلة حليم بن صادق فتقع في «الضواحي الشرقية بالكاليتوس، بمكان اسمه أولاد الحاج على طريق الدار البيضاء»[2] محددة ليس فقط اسم العلم، بل بالموقع الدقيق. إن نحن اعتمدنا تفسير إيكو وقلنا أن قسيمي قصد الاشارة مباشرة إلى مواضع الحدث، هذا يعني أن قسيمي يوجه نصه لمن يعرفون هذه الأماكن وبالتالي يستنتجون مباشرة الدلالات المرتبطة بها، غير أن هذا الافتراض ليس صائبا لأن أغلب الأحياء التي يذكر قسيمي ليست من قبيل الأماكن المعروفة على نطاق واسع هذا من جهة، من جهة أخرى نجد أن قسيمي يعمد إلى استعمال الهامش لشرح العبارات الواردة في المتن باللهجة الجزائرية مما يعني أنه افترض قارئا لا يفهم هذه اللهجة فمن أين لهذا القارئ أن يعرف الأحياء التي يأتي السرد على ذكرها. إن لاختيار هذا النوع من الموضعة التي يشير للمكان باسم العلم علاقة بخصوصية النص، بموضوعه وتقنات انكتابه، فأسماء العلم التي أوردتها الرواية بكثافة هي في كثير من الأحيان تحديد لمسار تسلكه الشخصية الروائية، أو موضعة تتيح الوصف بما يحققه هذا الأخير من وظائف إشارية أو رمزية.

افتتح قسيمي روايته بمشهد انفصال قدمي حليم بن صادق عن الحافة ليجد نفسه يهوي، في مسار شاقولي، هو البؤرة التي تنطلق منها باقي المسارات الجغرافية والسردية أيضا، لأن هندسة هذه الرواية قائمة على الخط / المسار، حتى وإن كانت قراءتها الأولى تراها منكتبة في شكل لوحات سردية، فإن كل لوحة تفتتح بلحظة من الانتقال في المسار

[1] – سمير قسيمي، يوم رائع للموت، منشورات اختلاف، الجزائر، 2009، ص 9
[2] – الرواية، 105

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

الأول، مسار الانتحار الشاقولي، ثم تتفرع في استرجاع للذكرات ماضية من خلال انتقال في الفضاء يأتي دوما في شكل مسار تسلكه الشخصيات، تتقاطع هذه المسارات ليكشف السرد عن شخصيات جديدة أو يروي تفاصيل جديدة من حياة الشخصيتين الأساسيتين في الرواية حليم بن سادق أو حليم الجورناليست وعمار الطونبا، وتتضح بالتقدم في السرد الرؤيا الفلسفية للنص، فحليم وهو ينفذ قراره بالانتحار يضع القارئ أمام فعل وجودي ليس «مجرد أداء، أو مجرد نشاط، لأن الوجودي يرى أن الفعل بمعناه الصحيح شخصي بمعنى عميق، ويشمل الإنسان ككل، فهو يتضمن الفكر، والانفعال الطاغي Passion»[1] جاء هذا الفعل بعد أشهر من التفكير والتخطيط، ليتوصل حليم إلى قتل نفسه مفتيا لنفسه بأنه مضطر مستندا إلى الآية الكريمة «فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ»* و الآية كما هو معروف واردة في سياق مغاير تماما، فقد وردت بعد حكم تحريم أكل لحم الخنزير والدم وما أهل لغير الله به، في حين لا وجود لآية تذكر الانتحار، لأن كلمة الانتحار suicide حديثة نسبيا، ظهرت في القرن السابع عشر، في حين استعملت قبل ذلك عبارة قتل النفس، وهي الواردة في القرآن الكريم في قوله تعالى: «ولَا تَقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ»** وهي آية اختلفت تفاسيرها مع ذلك تم الإجماع على تحريم الانتحار[2]. تتجاوز الرواية مناقشة مسألة الانتحار رغم أن بطلها مثقف، ليأتي افتاؤه

[1]– جون ماكوري، الوجودية، تر: امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكوت، 1982، ص195

*– سورة البقرة، الآية 173

**– سورة النساء، الآية 29

[2]– رجاء بن سلامة، الموت وطقوسه من خلال صحيح البخاري ومسلم، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص266

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

لنفسه بتلك الآية تحديدا كفعل ساذج، لا ينم عن مستواه الثقافي.

يتخذ إذن حليم بن صادق قراره الحر الذي يكسر به الوقائعية Facticity[1] التي صادرت عمره كاملا حتى أن قرار الانتحار هو «أول ما استطاع اتخاذه منذ أن وطأت قدماه الحياة، فهو لم يختر أبويه ولا اخوته ولا اسمه ولا حتى ما حدث له لاحقا»[2] ما جعله يشعر بالسعادة وهو للمرة الأولى ينجز فعلا من اختياره، ليحقق ذاته، تلك الذات التي تملك أن تأخذ المبادرة في الفعل حتى وإن كان هذا الفعل هو الموت ذاته، الأهم بالنسبة لحليم بن صادق أنه كسر قاعدة القدر واختار أخيرا الفعل وامتلك الإرادة لتنفيذه، ثم يجد في اختياره هذا دافعا يراه مناسبا، فليست الدوافع هي التي تفسر الاختيار، وإنما الاختيار هو الذي يفسر الدافع: إذ أن الاختيار يقع على الدافع نفسه، وعلة الاختيار هي أنه أراد أن يكون كذا. فالإرادة إذن علاقة بالذات وشعور شخصي، يكون به "بطلنا" إيجابيا بالنسبة لنفسه.[3] فيبرر لنفسه فعله هذا بالشاعرية التي يضفيها الناس على المنتحر وربطهم لهذا الفعل بالمأساة العاطفية مع أن لا مأساة عاطفية في حياته سوى خيبة عادية مع خطيبة خانته، ثم يبرر اختياره طريقة انتحاره بأنه اختار «أطول طريقة ممكنة، لأمتحن شجاعتي وحتى أسخر من الحياة»[4] سخرية ستتحقق على امتداد النص كتابة، لكن حليم لن يسخر من الحياة بل هي التي ستسخر منه إذا ينجو من الموت المحتوم الذي خطط له، ويتغير بشكل كامل مسار حياته بعد أن تلتفت السلطات إليه،

[1] – حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، دار الحكمة، مصر، 2002، ص39

[2] – الرواية، ص9

[3] – ينظر: ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، من كير كجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، لبنان، 1988، 212

[4] – الرواية، 107

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

غير أن الموت لم يبتعد كثيرا بل جاء بعد أربعة أيام من محاولة الانتحار، دون حاجة لعمارة ولا لشجاعة؛ فقد فارقته الحياة وهو مستلق يتسلى بأكل مكسرات صار بوسعه اقتناؤها بعد أن كان يصعب عليه اقتناء سيجارة، ليقتله الترف كما لم تقتله الفاقة، بهذه الميتة تنتفي كل المعاني التي رصد لانتحاره، تنتفي الشجاعة، والشاعرية، والاختيار الحر، بل إن حياته ذاتها تفقد كل معنى، فلم يمت في مهمة صحفية، ولا فقيرا، ولا حر الاختيار، مات ببساطة مستلقيا بكل راحة كما لم يعش أبدا. يعكس موت حليم بن صادق فكرة سارتر عن عبثية الموت فهو الذي يرى أن الموت غير قادر على أن يمنح الحياة أي معنى، بل على العكس، إنه يسلب من الحياة كل معنى. يستمد طابعه العبثي من كونه "واقعة عرضية" –تماما مثل واقعة الميلاد – فهو يأتي إلينا من الخارج ويحيلنا إلى الخارج.[1]

غير أن الموقف العبثي ليس وقفا على الموت في هذه الرواية، بل إنه يمتد ليهيمن على النص ويتحول إلى الرؤيا التي يعكسها نصنا هذا. فكل مسار في الرواية إلا وتتدخل فيه وقائع عرضية تفرغه من كل معنى، لا ينطبق هذا على المسارات السردية فقط بل حتى على المسارات الطبوغرافية التي تسلكها الشخصيات. عمار الطونبا مثلا يفر من "القتل" بعد أن سمع والدته تسرد لشقيقتها بأنها قتلت والده، فيغادر البيت هربا من فظاعة هذا الفعل فيسلك المسار التالي:

«لذلك اكتفى بالهرولة بغير هدى وهو يتمتم "لا يمكن... مستحيل". لم يدر بنفسه إلا وهو في حسين داي، سار كل المسافة بين باش جراح وحسين داي دون أن يشعر (...) بحث عن مقهى مفتوحة، وحين وجد واحدة بحومة الشوالق، تذكر أنه

[1]– حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ص44

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

مفلس»[1]

«خرج عمار الطونبا متملصا، وهو يظن أنه غافل صاحب المقهى وناذله، ثم سار على قدميه حتى بلغ ساحة أول ماي، ومن ثم وجد نفسه في باب الوادي (...) بلغ باب الوادي، حاول أن يقتل الوقت بالتسكع في أسواقها، قتل ساعة في السوق المغطاة وساعة أخرى في سوقها الشعبية، ثم عاد أدراجه إلى ساحة الشهداء (...) قرر أن يعود إلى حومة الشوالق لعله يجد "معرفته"، ولكن المسافة بدت له مستحيلة على قدميه، لذلك فكر أن يصعد الحافلة.»[2]

وبالفعل يستقل الحافلة رغم أنه لا يملك دينارا واحدا فقد أنفق كل ما أعطته والدته على الخمر والمخدرات، وفي الحافلة يهينه القابض، ويأخذ منه بطاقة التعريف كضمان على أنه سيدفع لاحقا ثمن التذكرة، ثم صادف أن نزلا كلاهما في محطة "بروسات" ليتبع عمار القابض الذي غادر عمله متجها نحو محطة القطار، حيث سيتعرض لهجوم مباغث من عمار، لا ينقطع عن ضربه إلا ليمهله فرصة البحث عن البطاقة التي كان أخذها منه في الحافلة « وإذ ذاك انتهز القابض الفرصة وفر بجلدته في اتجاه القطار، في حين اختبأ عمار خوفا من الناس، ولكنه سرعان ما أظهر نفسه وهو يرى القابض يسحق تحت القطار» [3]. وبغض النظر عن الخلل في الحبكة واغفال الكاتب لحقيقة أن عمار لا يستطيع بلوغ الرصيف للسبب ذاته الذي اختاره قبل صفحات لصلته بالقابض؛ وهو عدم امتلاكه لثمن التذكرة، فإن ما يهمنا هنا أن عمار بدأ هذا المسار في الفضاء فارا من فضاء فيه موتٌ كان يلوم نفسه عليه، وهو قتل والدته لوالده، بعد

[1]– الرواية، ص ص 42، 43
[2]– الرواية، ص ص 56، 57
[3]– الرواية 67

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

اكتشافها أنه خالها مع حبيبة عمار، سالكا للمسار الذي ذكرنا، لينتهي في فضاء آخر للموت يكون هو السبب المباشر فيه، فهو قاتل القابض رعبا، ليتساوى الفضاءان الفار منه وإليه في فرض موت عرضي، فأين المفر من هذه العبثية التي تطبق فكيها على عمار. بموت القابض «يتجلى عبث الوضع الإنساني جلاء كاملا»[1] ولا يكتفي قسيمي بعرض عبثية وضع عمار بل يعمق المفارقة مع هذه الشخصية في عدة مواضع من القص أولاها ما يرتبط بهذا الحدث حين يعلق عليه الراوي: « قتل شخصا يجهل اسمه..»[2] هكذا يرسم قسيمي عبثية الموت في صورة كاريكاتورية نافذة، يستمدها من التداول الحياتي ليعكس من خلالها المفارقات اليومية، والمفارقة لعبة عقلية هي بالأساس سلاح هجوم في السرد، وما هذا السلاح إلا الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد وليس عن الكوميديا[3] وليعمق الكاتب الاحساس بفظاعة الموقف، واللاجدوى فيختار لشخصيته مسارا طويلا تقطع فيه أحياء عدة من ضواحي الجزائر العاصمة، لينتهي عمار عند الموت الذي فر منه.

إن الوفرة الكبيرة لأسماء الأماكن لم تُعتمد فقط لخلق هذا الاحساس لدى القارئ، وتقديم الرؤيا العبثية بل إن لها دورا كبيرا على مستوى النص، تحديدا على مستوى استراتيجية الكتابة حيث وفر طول هذا المسار الفرصة للراوي لزيادة عامل التشويق بجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم، وتأخير الإجابة عليها خاصة الأسئلة المتعلقة بالزمنية (ما الذي سيحدث بعد ذلك؟)[4]. كما وفرت الفرصة

[1] – حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ص45

[2] – الرواية، ص90

[3] – ينظر: جاسم خلف الياس – شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص154

[4] – ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص20

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

لإطالة السرد، والسماح بتقطيع النص وسرده في مواضع متفرقة من الكتاب (صفحات متباعدة)، تمنح الكاتب الفرصة لإضافة تفاصيل وتعليقات جزئية في كل مرة يعود فيها لسرد هذا المسار. المرة الأولى التي يذكر فيها هروب عمار جاءت في الصفحة الثانية والأربيعين (42) حيث يذكر الراوي رغبة عمار بالهرب ثم يسوق في شكل استرجاع مختصر سبب هذه الرغبة، في شكل خطاب منقول غير مباشر: «أمه قتلت أباه بسبب حبيبته نيسة بوتوس»[1]، يضيف إليها الراوي تعليقا عن أن مأساته أعمق من التراجيديا الإغريقية، ثم ينفي عنه إطلاعه عليها ليتخذ ذلك مدخلا للحديث عن دراسته التي توقفت باكرا، لتكون بذلك سببا لعدم التأمل، والانطلاق في الهرولة، ليصل في الفقرة الموالية إلى مقهى يستمر السرد في نقل مشهد ما حصل في المقهى على امتداد ثلاث صفحات (هي 43، 44، 45)، يقف بعدها السرد، عند تسلله مغادرا المقهى، وينتقل السارد إلى المقطع رقم ثمانية (8) عائدا إلى المسار الشاقولي الذي منه تتفرع باقي المسارات مع بطل الرواية حليم بن صادق الذي يعيش ثوانيه الأخير هاو من أعلى العمارة، وتتم العودة إلى مسار عمار الطونبا في نهاية المقطع ذاته (8) ليذكر الراوي فراره ويتخذه صلة لاسترجاع (مع أن الحديث عن عمار كله يأتي في شكل استرجاع لأنه مات كما هو مفترض قبل انتحار حليم)مآثره في حيه وعلاقته بحليم، ليعود مرة أخرى لتحديد مساره منذ خروجه من المقهى حتى صعوده متسللا للحافلة، ينقطع السرد مرة أخرى، ليفتتح المقطع التاسع (9) بمشهد حليم بن صادق ليعود بعد أربع صفحات من المقطع ذاته إلى عمار، باعتماد الراوي لتشابه الحالة بين حليم وعمار صلة للانتقال (وهو الغالب في كامل النص) عائدا إلى عمار ومساره حيث يعرض هذه المرة مشهد امساك القابض به واهانته له. ليتوقف كالعادة وينتقل إلى المقطع العاشر (10) ثم يعود إلى مسار

[1]– الرواية، ص42

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

عمار لكن في المقطع الوالي (11) يعرض مشهد متابعته للقابض إلى غاية مقتل هذا الأخير. هنا ينتهي سرد المسار الذي سلكه عمار هربا من الموت وانتهاء إلى الموت. وما بينهما كانت فرصة للسارد لاسترجاع تفاصيل من حياته ومن علاقته بحليم سيكون لها دور في الأحداث المقبلة. يمكن أن نلخص العلاقة بين الفضاء المديني/المسار في هذه الرواية أنه هو نفسه المسار السردي، إن الانتقال عبر المسار هو ما يغذي السرد، من خلال استرجاع ماضي الشخصية الروائية لنحث ملامحها من خلال صلتها بالمكان وفعلها فيه، ناهيك عن دلالته على مستوى الرؤيا إذ يعمق فكرة العبثية.

لم يكن مسار عمار هو الوحيد الذي ذكره النص بهذا التفصيل بل ثمة مسارات أخرى وهي تؤدي الوظائف نفسها على مستوى السرد، والرؤيا، وتفاديا للتكرار نختصر في ذكرنا لمسار "السيس كانز" والذي جاء ذكره أولا في النص:

«في الثلاثين من شهر ماي عام 2008، تأكد خبر حصول اتحاد الحراش على نقاط مقابلة سابقة بسبب خطأ في تشكيلة الفريق الخصم (...) لذلك فقد أحدث هذا الخبر فرحا عظيما في نفوس أنصار الحراش، فخرجوا إلى الشوارع مهللين (...) كان بعضهم إذ ذاك في باش جراح ينتظرون أن يكتمل عددهم ليسيروا إلى الحراش سالكين الطريق العام المار بجنان مبروك وبيلام، ومن ثمة المنطقة المعروفة بالطاحونة المتواجدة على بعد أمتار قليلة من ساحة الحراش »[1]

هذا المقبوس بلغته التقريرية التي لا نجد بها عبارة واحدة تتراح لتصنع جماليته، إضافة إلى الدقة في إيراد الخبر وتفاصيله كما هو شأن التقارير الصحفية، يصف مسار الحشود الفرحة بحصول ناديها على نقاط مقابلة، هو نفسه المسار الذي سيسلكه "السيس كانز" محمولا على الأكتاف:

[1]– الرواية، ص ص23، 24

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

«المهم هو أن السيس كانز وجد نفسه على الأكتاف يحمل حملا حتى بلغ الحراش، وهناك أطلقت الأيادي صراحه، ونسيه حاملوه (...) فوجد السيس كانز نفسه هائما على وجهه، فقد كانت هذه أول مرة تطأ قدماه الحراش»[1]

وبينما هو كذلك يراه حليم بن صادق «و يتمنى أن يكون مشهد المجنون على الأكتاف آخر ما يذكر حين يكون في الهواء. لم يكن يدري أن أمنيته ستتحقق لاحقا، ولكن دون أن تدخل إلى قلبه ما تمناه من البهجة»[2] بل على العكس تماما ستتسبب رؤية السيس كانز جالسا على الرصيف الذي يتطلع منه المارة لانتحاره بشعور بالخيبة. هكذا بتناقض بسيط في الشعور حاصل خلال فترة قصيرة يشكل النص الحس العبثي، وخلو أي رغبة أو ميل من معنى عميق، كل شيء عرضي طارئ متغير. مع العلم أن شخصيات قسيمي لا تمارس العبث في حياتها، بمعنى أن لها إرادة ورغبة تجاه الحياة وليست مثلا كشخصيات نجيب محفوظ في ثرثرة فوق النيل الذين «لا يكترثون لشيء مما يدور حولهم من أحداث، وإن اكترثوا فبدافع السخرية»[3]، غير أنها (شخصيات يوم رائع للموت) حتى وإن اهتمت واختارت مصيرها بإرادة حرة، وسعت للفعل تبقى خاضعة للوقائعية، ولعبثية الأحداث التي تأتي عرضية، لأن قسيمي يخلق ومن خلال شخصية حليم تحديدا شخصية الوجودي، مع أن حليم لا يطرح أسئلة وجودية، إلا أن حياته تعبر عن ذلك بشكل كنائي فيه كثير من الفنية، فالرواية نص سردي سلس يناسب القارئ الذي يبحث عن سحر الحكاية، ومن خلال هذه الأخيرة، بل من خلال الحبكة المبنية على تقاطع المسارات الطوبغرافية تحديدا يمرر قسيمي للقارئ رؤيا نصه، فحليم بن صادق في

[1] – الرواية، ص25

[2] – الرواية، ص48

[3] – حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ص87

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

مساره الشاقولي يتغيا الانتحار فإذا به يقع على أفرشة بيته فينجو من الموت، وحين يكف عن الحركة ويجلس في بيته يأتيه الموت من حيث لا يدري، موت مفرغ من كل معنى، أما المعنى والسرد فقد رافقا المسار الأول وتفرعت عنه مسارات عدة في كل مرة يفتح هذا المسار امكانية لسرد وقائع حصلت هي الأخرى وفق مسارات في المدينة – فضاء الرواية أحدها مسار عمار الذي ذكرنا سالفا، ونذكر منها الآن فقط مساره مع نبيلة خطيبته، حيث يذهب لحانة فنذق لتحصيل مبلغ يمكنه من الزواج بها ويعلق السارد على الحدث معتمدا على المسار أيضا "لم يعد يفصله عن تحقيق سعادته إلا بعض الكيلومترات الفاصلة بين العاصمة وتيبازة"[1] قبل أن يقطعها يسير بشرفة الحانة يلتقيها رفقة حبيبها الثاني، يقطع السارد قصتها عند هذا الحد ليعود إلى إتمام سردها من خلال مسار يتفرع هو أيضا من المسار الشاقولي وهي تغادر بيت حبيبها هذا بعد أن هجرها، والشقة تقع في نفس العمارة التي ينتحر منها حليم، وبالتقاء المسارات الطبوغرافية يسير السرد نحو الإكتمال وخاتمة الرواية التي كادت تكون سعيدة لولا حادث عرضي بسيط، قلبها إلى مأساة موت البطل.

4. الخاتمـــة:

لينتهي وجوده بانعدام حركته في مسار ما، ذلك أن التنقل في الفضاء / المسار هو ما يغذي السرد ويمده بالمادة، في شكل استرجاع أو في شكر ادخال لشخصيات جديدة، يأتي أيضا على نحت ملامحها واسترجاع ذكرياتها مع البطل حليم بن صادق، فهذه الرواية "يوم رائع للموت" وإن كانت شيدت في شكل لوحات سردية متوازية تتكرر بالترتيب بعد منتصف النص الروائي، فإنها لم تنكتب إلا وفق مسار أساسي تتفرع

[1] – الرواية، ص 41

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

عنه مجموعة من المسارات، لتنطبق المسارات المكانية على الخطوط السردية، وتتكشف الرؤيا الفلسفية للنص تدريجيا مع التقدم في المسارات. بهذا يكون مفهوم الخط من أفضل المصطلحات التي، تعين على فهم روايتنا "يوم رائع للموت" لما فيها من تجريب في التعامل مع الفضاء الروائي وهندسة السرد وتكشف الرؤيا وفقه، ما يجعل من المستحيل فهمها ومقاربتها بالمفاهيم القديمة للفضاء.

5. المراجـــع

1. إ .جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة. المغرب. أفريقية الشرق، 2001

2. أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، Top edition، المغرب، 2006،

3. جاسم خلف الياس – شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010،

4. جون ماكوري، الوجودية، تر: امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكوت، 1982،

5. حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، دار الحكمة، مصر، 2002

6. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية. بيروت ـــ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000

7. ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002

8. ربجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، من كير كجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، لبنان، 1988

مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة الجزائر–
ر ت م د: 1112–4040، ر ت م د إ: 2588–X204
المجلد: 35 العدد: 03 السنة: 2021 الصفحة: 647–666 تاريخ النشر: 20–12–2021

9. رجاء بن سلامة، الموت وطقوسه من خلال صحيح البخاري ومسلم، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2009

10. سمير قسيمي، يوم رائع للموت، منشورات اختلاف، الجزائر، 2009

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

12. نعيم اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق، 1983