الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

جماليات البنية السردية في رواية "أربعمائة متر فوق مستوى الوعي" لـ"بن جبار محمد"

مذكرة مكملة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- سميرة زعرور
- فتيحة فنير

إشراف الأستاذ:

- طارق بولخصايم

لجنة المناقشة

– الأستاذ: بوزنية رياض..... رئيسا

– الأستاذ:طارق بولخصايم .....مشرفا

–الدكتور: خالد أقيس .....ممتحنا

السنة الجامعية 2018/2017م الموافق لـ1439/1438 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يـــا رب إن عظمـــت ذنـــوبي كثـــرة

فلقـــد علمـــت بـــأن عفـــوك أعظـــم

إن كـــــان لا يرجـــــوك إلا محســـــن

فمـــن الـــذي يـــدعو ويرجـــو المجـــرم

أدعـــوك ربـــي كمـــا أمـــرت تضـــرعا

فـــإذا رددت يـــدي فمـــن ذا يـــرحم

مـــــالي إليـــــك وســـــيلة إلا الرجـــــا

وجميـــل ظنـــي ثـــم إنـــي مســـلم

شكر وعرفان

أولا نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لتتويج عملنا

وبكل معاني الشكر والعرفان نتوجه لكل من أمدنا

بالمساعدة سواء من قريب أو من بعيد ووقف إلى

جانبنا لإخراج هذا العمل على هذه الصورة، وإن كان

لنا أن نخص أحدا بالذكر فلا يسعنا إلا أن نقدم خالص

شكرنا وامتناننا للأستاذ القدير الذي أشرف على هذا

العمل "**طارق بولخصايم**" مثنين على توجيهاته الثمينة.

وأخيرا فإن وفق هذا العمل وحوى في طياته على

إيجابيات ونجاح يذكر فهو منسوب لجميع من ساعدنا

مقدمة

مقدمة

موضوع البناء السردي، من أهم المواضيع التي شغلت معظم النقاد و الباحثين وأولوه اهتماما كبيرا رغم اختلاف آرائهم ومسارهم الدراسي، فقد انطوت عليه جميع أنواع القصّ كالحكاية والقصّة والسيرة، وصولا إلى الرواية، ورغم وصول هذا النوع الأدبي متأخرا، إلاّ أنّه فرض سيطرته على الساحة الأدبية، واحتلّ المرتبة الأولى في كثير من كتابات المبدعين، إذ يعتبر هذا الجنس الأدبي ديوان العرب في القرن العشرين.

ولقد تمردت الرواية المعاصرة على الأساليب القديمة، فراحت تتوغل داخل غياهب الحداثة والتجديد، متخلية عن ثوب التقليد، والأساليب التقريرية المباشرة، فتمكنت بذلك من هدم الشكل الروائي القديم، وأصبح الكاتب قادرا على توصيل ما يريد إيصاله إلى المتلقي عن طريق الحبك والتنظيم والتصنيف الفني، ممّا مكن الرواية من خلق صيغ سردية جديدة أسهمت في تطوير الإبداع الروائي العربي عموما، والجزائري خصوصا.

أما الرواية الجزائرية فهي كسائر الروايات العربية، لها مكانتها في الوسط الروائي العربي والعالمي، وذلك لما تحمله من قضايا مهمة، تمس الواقع الاجتماعي على الخصوص ، لذلك وضعت بصمتها وحجزت لها مكانا في الساحة الأدبية، وربما يعود الفضل في بروزها إلى روائيين كبار في مجال التأليف الروائي أمثال: **''الطاهر وطار'' و'' أحلام مستغانمي''و" رشيد بوجدرة'' و''واسيني الأعرج''**و وغيرهم.

وقبل انطلاقنا في هذا البحث، راودتنا العديد من الأفكار للدراسة، ليقع اختيارنا في الأخير على دراسة ل

ل **"**جماليات البنية السردية في الرواية الحديثة **"**، حاولنا مقاربة تلك الجماليات في الرواية الجزائرية، ومن بين الروايات وقع اختيارنا على الكاتب الجزائري **''بن جبار محمد''** في روايته **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي "**، فكان هذا موضوع بحثنا، وذلك من أجل الوقوف على جماليات السرد في الخطاب الروائي، وقد اتبعنا في بحثنا هذا

المنهج البنيوي، وهذا لا يمنعنا من الاستفادة من المناهج الأخرى كلما دعت الحاجة لها.

أما عن أسباب اختيارنا لدراسة الأدب الجزائري بصفة عامة ودراسة فن الرواية الجزائرية، فقد كان قناعة ذاتية لدراسة الرواية، و من الأسباب الموضوعية فنذكر أن هذه الرواية لم يسبق دراستها من طرف الطلبة، وكاتب الرواية **" بن جبار محمد "** جديد على الساحة الأدبية، وبالرغم من أن كاتب الرواية غير معروف إلا أننا تجاوزنا الأمر وصممنا على المضي قُدُما فيها ووضع كل طاقتنا وجهودنا في هذا العمل، وتكمن أهمية هذا البحث في دراسة الجوانب المتعلقة بجماليات البنية السردية وإظهار تجلياتها في عناصر السرد.

ونحن في هذا البحث كغيره من البحوث العلمية نطمح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تسعى إلى تسليط الضوء على هذا النص الروائي، وتحليل مكوناته، وما يتميز من جماليات وأدبية.

أما عن إشكالية بحثنا المطروح فتمثلت في الآتي:

- كيف تجلت جماليات البنية السردية في رواية **"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي "لـ"بن جبار محمد"** ؟

وقد اندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات:

- كيف تعامل **"بن جبار "** مع الزمن، وما هي تمظهراته في الرواية؟
- كيف كان إسهام كل من الفضاء والشخصيات في ترتيب وتصعيد الأحداث في الرواية؟
- ما هي الأبعاد التي أعطاها **"بن جبار "**لشخصياته في الرواية؟

والسؤال الأهم: هل استطاع **"بن جبار محمد "** الارتقاء بروايته هاته وكتابة رواية ترقى إلى مستوى جدير بالدراسة؟ هذا ما سنلاحظه من خلال دراستنا للرواية.

إلا أن بحثنا هذا كأي مشروع أخر لم يكن خاليا من العوائق والعراقيل لعل أهمها: أن الرواية جديدة لم تدرس بعد، وكاتبها روائي جديد في الساحة الأدبية، وهناك من لا يعرفه حتى ، كثرة المراجع واختلاف وجهات النظر عند الباحثين فيها، خاصة فيما يخص السرد.

وقد اعتمدنا في بحثنا خطة تضمنت؛ مقدمة ومدخل فصلين وخاتمة وهي كالأتي:

المدخل وكان عبارة عن ضبط مفاهيم ومصطلحات سردية؛ خصصناه لمفهومي السرد والبنية ومكونات السرد وعلم الجمال.

الفصل الأول: كان نظريا بعنوان آليات البنية السردية وانشغالاتها في الرواية، تناولنا فيه:

أولا: إلى جماليات بنية الزمن الروائي وأهميته، حاولنا استجلاء مفهوم الزمن في اللغة والاصطلاح إلى جانب أهميته في العمل الروائي، كما تطرقنا إلى المفارقات الزمنية ودلالتها و كذلك تقنيات الزمن السردي.

ثانيا: تحدثنا عن جماليات بنية المكان وأهميته، وتمييزه عن مصطلحي الفضاء والحيز وتطرقنا إلى مفهوم المكان وأهميته في العمل الروائي ثم أخيرا أنواع المكان.

ثالثا: تناولنا جماليات بنية الشخصية، الروائية فبدأناه بمفهوم الشخصية الروائية، ثم تحدثنا عن أهميتها في العمل الروائي، ثم صنفنا الشخصيات كل صنف على حدا.

رابعا: تطرقنا إلى مفهوم الحدث.

ثم انتقلنا إلى **الفصل الثاني** الذي تضمن الجانب التطبيقي بعنوان جماليات البينة السردية و انشغالاتها في رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، فتطرقنا:

أولا: للعتبات الموجودة في الرواية، تعرضنا لها بالدراسة و التحليل محاولين معرفة دورها في فهم المتن و طريقة اشتغالها فيه.

ثانيا: إلى مستويات الزمن السردي فأدرجنا فيه مستوى الترتيب الزمني المتمثل في كل من الاستباق والاسترجاع، وقمنا بدراسة المدة الزمنية المساهمة في تسريع السرد وإبطائه، بالإضافة إلى الأنماط الأربعة المتمثلة في مستويات التواتر.

ثالثا: تحدثنا عن استراتيجية بناء المكان في الرواية، ثم تعرضنا إلى أنواع الأمكنة وبنيتها.

رابعا: تناولنا الشخصية الروائية، فبدأناه بدراسة وظائف الشخصية في العمل الروائي ثم تصنيفات الشخصية الروائية في الرواية.

أما **خمسا** وأخيرا فتطرقنا للأحداث من خلال عرض لأحداث الرواية وعلاقتها بالمكونات السردية الأخرى.

لننتهي بخاتمة، أوردنا فيها جُلّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال التركيز على الجانب التطبيقي، كما اعتمدنا في دراستنا هذه على جملة من المصادر والمراجع، و التي شكلت زاد هذا البحث ومرتكزه العلمي:

استفدنا من مجموعة من المراجع منها: **''حسن بحراوي''** (بنية الشكل الروائي)، **''حميد لحميداني''** (بنية النص السردي)، **'' سيزا قاسم "**(بناء الرواية)، **''محمد عزام "**(شعرية الخطاب السردي)، **و'' محمد الصالح خرفي''** (بين ضفتين)، **و'' حسين جمعة"** (جماليات الخبر والإنشاء)، وغيرهم من المراجع الأخرى التي لازمتنا في فترة الدراسة.

ولقد سعينا جاهدتين إلى أن يكون عملنا هذا إضافة أكاديمية متميزة، يحدونا شوق وأمل أن يكون ما قمنا به لبنة تتأسس عليها جهودٌ أخرى.

وفي الأخير لا ننسى أن نتوجه بالشكر لمن أمدنا بالعون وكان لنا الموجه المرشد والمشرف، نتّقي بتوجيهاته العثرات، الأستاذ**"بولخصايم طارق"**، والذي كان بمثابة المسير لنا في دربنا هذا، وقد حرصنا أن نأخذ بكل كبيرة وصغيرة من نصائحه، حتى نستدرك ما فاتنا من نقائص، ولا نزعم بأن بحثنا هذا خال منها.

مدخل: جماليات البنية السردية

1- مفهوم الجماليات:

إن أهم ما يسعى إليه الدارسون والنقاد أثناء قراءتهم للنصوص الإبداعية، هو إدراك القيمة الجمالية التي جعلت من تلك النصوص تتميز عن الكتابات الأخرى، وتجعلها أكثر جاذبية وتذوقا بالنسبة للقراء، وذلك ما يطرح إشكالية تراكم الآراء، وتعدد المواقف، واختلاف النظريات باختلاف أصحابها وتباين منابعها الفكرية، لذا يتعذّر الحصول على تعريف شامل وموحّد للجمال.

لقد فطر الله نفوس البشر على فطرة حب الجمال، ولولاه لكانت الحياة عديمة المعنى، وهذه الفطرة هي التي تهدي الإنسان منذ مجيئه إلي العالم إلى التعلق بكل ما هو جميل، والجميل هو كل ما ترتاح إليه النفس وتحسّ به الوجدان، وقد وجد مصطلح الجمال فضاءً رحبًا عند المسلمين، نظرًا للمكانة التي احتلها في الدين الإسلامي، فقد وردت لفظة "جميل" أو "**جمال**" في القرآن الكريم، و تجسد ذلك في قوله تعالى: ﴿ ... **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** ﴾ سورة النحل الآية6، وكان هذا في حديثه تعالى عن الأنعام وما فيها من جمال ومتعة، وقد جاء في تفسير**" البيضاوي**"، ولكم فيها جمال " **زينة**" " حين تريحون، تردُّونَها من مراعيها إلى مراحها بالعشي، و"حين تسرحون"، « تخرجونها بالغداة إلى المراعي فإن الأفنية تتزين بها في الوقتين »[1]، فجمال الأنعام هنا يكون حين عودتها من المرعى، وهي شبعى أكثر عندما تكون ذاهبة إليه وهي فارغة.

والجمالية مصطلح ورد عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة، فهي «مصطلح صناعي يقابل الجمال وهذا المصطلح يعادل مصطلح استطيقا "Aesthetica "، وهو ترجمة لكلمة" Aesthetiko"اليونانية

(1) الشافعي البيضاوي: في أنواع الترتيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مؤسسة التاريخ العربي، الجزء 3، ص220.

الأصل ...»[1].والجمال كمصطلح عرف في اللغات الأوروبية ب«أستيك "Asthetic" وهي مشتقة من كلمة" Asthetis" اليونانية وتعني الشعور أو الحس »[2]، وهذه التعريفات تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال والجمالية.

كما ورد في لسان العرب **" لابن منظور"** بأن الجمال: «مصدر الجَميل، الجمالُ يكون في الفعل والخلق، وقد جمُل الرّجل بالضّم، جمالا، فهو جميل وجمال بالتخفيف والجمال بالضم بالتشديد: أجمل من الجميل، وجمله أي زينه، والتجمل: تكلف الجميل، **" أبو زيد "**: جمّل الله عليك تجميلا، إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، وامرأة جملاء وجميلة... وهو أحد ما جاء من فعلاء، لا فعل لها»[3].

نجد أنّ البعد الجمالي أو الجميل حسب **" عبد الكريم هلال خالد "**: «لا يخضع إلا للحكم البسيط الذي يضع في اعتباره أخلاق الإنسان وادميته وهو بالتالي عفوي تلقائي، والأهم من هذا انه يبعد من الحياة شرورها وآثامها »[4]، فالإنسان العادي في بعض المواقف يطلق حكم، الجمال دون دراية بالأسباب التي قادته إلى هذا الحكم فلا تجد للمنفعة مكانًا مثل هذه الأحكام، وحتى للمادية كذلك، وهنا نستطيع القول بأنّ الحقيقة تكسب صفة الجمال وذلك لأنّها خالية من أيّة منفعة وأنّها حتمية مجردة.

وجاء في معجم المصطلحات العربية ل "**محمد بوزواوي**" أن الجمال هو: **"** حسن، ملاحة، وسامة، بهاء، حالة ما هو جميل، وهو ما يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، او في أثر فني من صنع الإنسان، كما نجد أن الجميل: « صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا

(1) حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص23.

(2) عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر بيروت، ط1، 1986، ص9.

(3) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد3، ط4، 2005م، ص202.

(4) عبد الكريم هلال خالد: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلاسفة، منشورات جامعية، ط1، 2003 م، ص155 .

ورضا»[1]، فكلمة جمال تطلق على ما يبعث في النفس شعورا باللذة والسرور والإعجاب

ذهب الفيلسوف الإيطالي " **بنيديتو كروتشيه** " إلى أن الجمال تعبير عن الحدس، خاصة أن الحدس في الواقع تعبير، وبذلك نستطيع القول أن الجمال هو حدس أو تغيير. أما ما يسمى بعلم الجمال: « فهو يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني وفي الأحكام والقيم المتعلقة بالآثار الفنية »[2]، أي أنه علم يبحث في مقاييس الجمال والنظريات والقيم التي تأسس له.

و الجمال يعد من القضايا التي شغلت الفكر الإنساني منذ وجوده على ظهر الأرض، وقد تجلى ذلك من خلال العناية التي خُصّ بها منذ الحضارات الأولى (الحضارة السومرية، والبابلية، والفرعونية)، «وقد تولد البحث الجمالي عند إنسان ما قبل التاريخ وما بعده، مع الرغبة الدينية ومع الاحتفالات الدينية العامة، وعبّر عنه ذلك الإنسان الأول من خلال الرسم التجسيمي على جدران الكهوف والمغارات، وقد تمثل عند الفراعنة عن طريق التصوير والكتابة الهيروغليفية...»[3]، فالإنسان في هذه المرحلة يبحث عن طريقة جوهرية هادفة من أجل تخليد أعماله.

فالجمال إذن ارتبط ظهوره بالفلسفة، التي تسعى وتهدف إلى التأمل والتمعن في الأفكار وتحليلها وتفسيرها، وعلم الجمال علم تمخض في رحم الفلسفة، وفي هذا الصدد يقول " **صلاح فضل** ": « إنّ التأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية، وعلاقتها بالفنون الأخرى، هي التي أدت إلى مولد علم الجمال باتجاهاته المختلفة خلال القرنين الماضيين، وكانت مقارنة الفنون والتساؤل عن القواسم الإبداعية والوظيفة المشتركة بينهما، هي الموضوع المفضل في القرن الثامن عشر، مما أدى إلى تأمل مكونات كل فن وأدواته في ضوء فعاليته التي يتفق أو يختلف فيها

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م، ص138.

(2) محمد بوزواوي: معجم المصطلحات الفلسفية، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009م، ص89 .

(3) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين (دراسات نقدية) منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، جانفي، 2005م، ص22.

مع غيره من الفنون »[1]. إذا علم الجمال ولد من تلك التأملات والمقارنات الفلسفية .

والجمال لم يكن ليصل إلى ما وصل إليه عند الإغريق لولا جهود الفلاسفة والمفكرين الذين أولوه تركيزهم وانشغلوا به وبالترويج له، فكانوا « يعتبرون الجمال مادة الفن وأن القبح لا يصلح له، ولهذا غلب الجمال على فنون الإغريق»[2]، و ذهب **" أفلاطون "** إلى اعتبار أن التلاؤم والانسجام بين جمال الفكر وشكل العمل الفني يخلق لنا ما يعرف بالمتعة الجمالية، خاصة وانه يعتبر أن الفن هو محاكاة للجمال، كما عمد **" أفلاطون "** أيضا إلى تطوير كل من الرؤية الجمالية ومفهومه الجمالي، مركزا في ذلك على دراسة الأفكار الذاتية والموضوعية.

أما **" أرسطو "** هذا الذي كان له أيضا اهتمام –في هذا المجال– من الذين طوروا نظرية الفن محاكاة للجمال، على خلاف **" أفلاطون "** ويرى : «أن الفن ليس مجرد عملية استنساخ ... والرؤية الجمالية لديه والتي دوّنها في كتاب الشعر فقد أثرت تأثيرا مثمرا في تطور علم الجمال حتى يومنا هذا »[3]. وباعتبار الجمال علمًا، فقد كان أول من أطلق هذا الاسم هو **"باو مجارتن "** وكان ذلك في البحث الذي نشره سنة 1735، وقد عرف **" باو مجارتن "** علم الاستطيقا على أنّه « علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي»[4]، نلاحظ أن **"باو مجارتن "** يذهب إلى اعتبار أنّ الجمال يكون في الأشياء الغامضة، كما أن الجمالية عنده تركز على الجانب الوجداني وهو منطلق الغموض في الأشياء، بالرغم من أن **" باو مجارتن "** الفضل الكبير في نشأة علم الجمال، إلاّ أنّ هذا العلم عرف حيوية ونشاطا ارتقى مع الفيلسوف **" كانط "** وأتباعه.

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996 م، ص50.
(2) عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة والنشر، بيروت، ط1، 1985م، ص9.
(3) المرجع السابق، ص 10.
(4) فيصل الاحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، الجزء 1، دار المعرفة – الجزائر، 2008م، ص149.

نلاحظ أنّ هذه التعريفات السابقة كلها تصل إلى أنّ كل من الجمال، والجميل، والجمالية، تصب في سياق مفهومي مشترك هو البحث عن مكامن الحسن والبهاء داخل الأشياء وإدراكها، سواء تعلق بالأمور المعنوية أو المادية، فمن خلال الفن يستطيع الإنسان إدراك كنه عالمه الجمالي، باعتبار الفن من أهم مواضيع الجمال، ولا يقتصر مفهوم الجمال على الفن فحسب، فهو متعدد وواسع، يتجسد لنا في أعمال، قد لا نعدها فنية مثل الملابس، الأفلام، السيارات، وتذوق الإنسان لهذه الأشياء وإحساسه بها يولد بداخله الشعور بالجمال، «فالجمال يكون في الفنون كما يكون في الطبيعة، كما في الأمور الصناعية، ولهذا كانت الحاجة الجمالية هي أوسع الحاجات التي تميز الكائن البشري »[1]، فالجمالية التي تكونت من علم الجمال، هي أيضا شملت جميع أنواع الفنون كالموسيقى، الرسم، الأدب، والنحت، فإذا خصّصنا الحديث عنها في مجال الأدب « هي منهج تحليلي لدراسة نقدية فنية أدبية بلاغية... [أي] منهج يعالج جمالية النص الإبداعي كالدقة والجودة والإتقان ونظام التركيب وتناسبه وإيقاع ألفاظه وصوره»[2]، فهي بمعناها الواسع تشير إلى التروُّع نحو محبَّة كل ما هو جميل، وهذا الجمال نجده بالدرجة الأولى في عالم الفنون وفي كل ما يستهوينا من العالم المحيط بنا و كان أول ظهور لكلمة الجمالية في القرن التاسع عشر، أمّا البعض فيظن أنّ الجمالية كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة، وقد جاءت الجمالية مشيرة إلى الشيء الجديد.

و لجماليات النص دور كبير في تحديد قوة الارتباط به ودرجة الانجذاب إليه، والأثر الفني الذي يتركه في النفس « ولقد وجدت النظرية الجمالية مكانها في الأدب العربي منذ القديم وإن بدت الرؤيا مختلفة عما هو موجود، فالخصوصية المجتمع العربي والدين الإسلامي الأثر الكبير في تشكيل الرؤيا الجمالية وإرساء ركائزها لدى

(1) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، ص19-20.

(2) حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص12.

المبدع العربي »[1] ، فالعربي عرف منذ القديم بالشعر الذي كان بادئ الأمر يلقى شفاهة، فكان لوقعه على أذن السامع ذو طابع جمالي متميز لما يختص به من عمود ووزن وقافية، و للغة العربية وفصاحتها دورا خاصا في إحداث هذه الجمالية، والتأثير في نفس المتلقي، والجمالية هي التي تجعل من النص الأدبي يلقى قبولا أوليّا، « فالرؤيا الجمالية تختلف من جيل إلى آخر، ولكن الجمال في جوهره واحد»[2].

نفهم مما سبق أن البحث عن الجمالية هدف يسعى إليه النقاد في قراءتهم النقدية للنصوص، وكشف لأسرارها وإظهار لمكوناتها الجمالية، فالجمالية تقوم على الشكل والمضمون، إذ يستحيل الفصل بينهما فالعمل الأدبي بمثابة كائن حي ولا يمكن تجزئته أو فصل أحد أجزائه وإلاّ أصبح ناقصا، و لكل من الشكل والمضمون وزنه وقيمته في العمل الأدبي، «فالأدبية أو الإنشائية أو الفنية أو الشعرية، تعود بصيغة أو بأخرى إلى الجمالية التي تتعدد موضوعاتها ومواقفها »[3]، الجمالية باعتبارها منهجا نقديا، لا تسند إلى الشكل لتتعرف إلى عناصره المتعلقة به فقط، بل تسعى إلى إحداث التناغم الجمالي الحقيقي بين الشكل والمضمون، وهذا ما جعل رواد المدرسة الجمالية قديما وحديثا لا يقفون عند جمالية الشكل، فالألفاظ والإيقاع والصور ليست مجرد أشكال صوتية، أو صور جمالية، إنما هي أشكال جمالية.

ومما لا شك فيه إن العمل الأدبي بجميع أشكاله هو هيكل أو جسد له شكل ومضمون، يتصل بالواقع، وتربطه وشائج بالحياة الأخلاقية والسياسية والجمالية، فهو كل متكامل وإن لم تظهر في الشكل، فإنّها قائمة في المضمون، لأن الفن نسق رمزي، يلخص تجربة إنسانية، يتفاعل فيها الشكل والمضمون وهذا التفاعل ينتج ما يعرف بالجمالية، و الجمالية: «لم تكن ظاهرة واحدة بسيطة، بل مجموعة ظواهر مترابطة، تعكس جميعها قناعة بان

(1) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، مرجع السابق، ص25.
(2) المرجع نفسه، ص26.
(3) المرجع نفسه، ص 29.

التمتع بالجمال يقدر وحده أن يعطي الحياة قيمة ومعنى»[1].

الجمالية هي إدراك للقيم «الإستطيقا هو إدراك للقيم»[2]، ولذلك نرى أن القيمة تعد مقياسا جماليا والأخلاق، الجمال، العاطفة والإدراك الحسي المباشر والبسيط كل هذه المفاهيم تشترك في تحديد الجمالية، و يمكننا اعتبار الجمالية التي هي طبيعة أساسية في الأدب، صفة يسعى كل أديب إلى إبرازها في أعماله وكتاباته، فهو يهدف إلى إنتاج عمل أدبي جميل، تستهويه كل النفوس الجميلة المحبة للجمال.

وفي مقام آخر للجمالية يذهب الدكتور **" محمد الصالح خرفي "** إلى القول بان: « الجمالية تمثل رؤيا خاصة للفن، وطريقة لملامسة شفاف الجميل في النص، لأجل تذوق فني يكشف حقيقة تلك النصوص وأثرها على الفرد الباحث أو الإفراد الآخرين المتذوقين»[3]، ومن خلال هذه المواقف التي وقفنا عندها وأشرنا إليها، يبدو لنا أن نظرة العرب للجمالية، كانت حسية مرتبطة بالانفعال وأنهم تمثّلوا الجمال في الشعر، وما تضمنه من بديع وفصاحة وبيان وإيحاء، على الرغم من النظرة الإسلامية، وهم في كل ذلك يلتقون مع الغرب، كما شملت الأحكام الجمالية أيضا مختلف الفنون مثل الرسم والعمارة وغيرها من مجالات الحياة.

وهذا ما يبرز القيمة الفنية التي أضافها العرب للنقد الأدبي وفي هذا الصدد يقول الدكتور **" عز الدين إسماعيل "** إن: « النقد العربي كان يمثل مبادئ المدرسة الجمالية بصفة عامة، قبل أن توجد هذه المدرسة اصدق تمثيل»[4]، فقد تجلت ملامح الجمالية في الوطن العربي من خلال مواطن عدة، « ومن الملامح الجمالية الجديدة في السنوات الأخيرة في العالم العربي في المجال الأدبي، المزج بين شعر التفعيلة والشعر العمودي في النص الواحد، أو

(1) عبد الواحد لؤلؤ: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، المجلد1، ط2، 1983، ص281.

(2) عبد الكريم: هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، مرجع سابق، ص154.

(3) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، ص 22.

(4) عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية، النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط3، 1974م، ص372.

بين شعر التفعيلة والشعر النثري – بالرغم من أنه لم يلق القبول من أغلبية النقاد – من جهة، أو بين الشعر والقصة، أو الشعر والمسرح – وليس الشعر المسرحي هو الذي نقصده –من جهة أخرى»[1].

و تواصل الاهتمام بالجمالية، وتواصلت معها الانتاجات الجميلة، «فعلى طول تاريخ البشرية لم تستغن أي أمة عن القيم الجمالية، بل بقيت تسعى إلى تحصيلها والقبض عليها في أي مجال فني أو أدبي، وما الآثار الأدبية الباقية للأم إلاّ خير دليل»[2]، فالتجربة الجمالية لدى العرب سعت في جوهرها لتحقيق أهداف معينة، ووظائف تنبع من مفاهيم العقيدة الإسلامية، وإن اختلفت من مبدع لآخر.

وفي الأخير نستنتج أن الجمالية منهج تحليلي، يستعمله الدارسون والنقاد في دراستهم المختلفة، نقدية أدبية فنية باستنباط أغوار النصوص الأدبية والوصول إلى مواطن الجمال فيها، فكل نص أو عمل فني متكامل تشكله عناصر بنائية متعددة من لغة وأفكار وأسلوب وإيقاع وغيرها، والتي تشد أواصله من حيث الشكل والمضمون وتكسبه ماهيته الفنية، وتكون مهمة الناقد هنا الكشف عن تلك الخصائص النوعية التي تميز نصا أدبيا عن آخر، وتجعل منه نصا جماليا يحقق المتعة الجمالية للقرّاء، ذلك لأنّ كل قارئ ومهما كان مستواه لا بد أن يلتمس ملامح الجمال في نص من النصوص حتى يستطيع أن يصل إلى تذوق لذته.

ولهذا فالنص الأدبي الذي لا يحمل قيمة جمالية في ثناياه لا قيمة له في الساحة الأدبية مهما حمل من أفكار، بل يصبح مجرد خطاب جاف خال من أي مسحة فنية، إذن فالجمال الأدبي هو القيمة الحقيقية للنص.

2– مفهوم البنية:

–لغة:

(1) محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، ص 31.
(2) المرجع نفسه، ص24.

لقد وردت لفظة " البنية " في القران الكريم بكثرة، على صورة الفعل بنى والأسماء بناء بنيان، مبنى، قال تعالى: ﴿ **والسّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بأيد وإنّا لَمُوسعُون**﴾ سورة الذاريات، الآية 47، وقوله: ﴿**أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمْ السَّمَاءُ بَنَاهَا** ﴾ سورة النازعات، الآية 27، وقال أيضا: ﴿ **إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ** ﴾ سورة الصف الآية 04.

إنَّ مصطلح البنية غني في محتوياته، مستعمل في مختلف العلوم، إذ يوحي مصطلح البنية بالتماسك والبناء والتشييد والتركيب، و قد وردت في بعض المصادر اللغوية العربية القديمة لفظة البنية بمعاني مختلفة، ففي لسان العرب جاء: «البُنَى: نقيض الهَدْم، بنَى البنَاء وبناءٌ ويعني مقصورة، وبَنيانا وبنية، ابتنَاه وبَناه... والجمع أبْنيَّة وأبنيات... البنية: الهيئة التي بنى عليها مثل المشية... والبنيات: الحائط »[1]. يقال أن الأشياء تدرك بأضدادها هكذا ورد مفهوم البنية في لسان العرب، فالبنية نقيض الهدم ونعني بها هيئة الشيء أي الشكل الخارجي له.

أمّا في معجم الوسيط فقد جاء تعريف البنية كالتالي: «بنَى العامل الشَّيءَ وبنَاءً وبُنْيانًا، أقام جداره ويقال: بنى السفينة، ويقال: بنى مجده بنى الرجل بنى الطعام جسمه بنى على كلامه احتذاه واعتمد عليه... فالبنية: ما بنى والبنية ما بنيّ ج بنى والبنية: هيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صنعتها»[2].

إنّ مفهوم البنية في معجم الوسيط مرتبط بالبناء وأصلها يعود إلى الفعل بنى، وفعل البناء مختلف الأشكال سواءً بناء جدار أو سفينة أو بناء الجسم وحتى بناء الكلمة.

في حين ورد مفهوم البنية في " **كتاب العين** " مرتبط بالكعبة أي هيئة الستر أثناء الطواف « بنى البناء،

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (بنى)، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد2، ط1، 1863م، ص160- 161.
(2) إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2005م، ص72.

يبني بُنْيَانًا وبناء... و البنية: الكعبة... والمبناة هيئة الستر أثناء الطواف يلقى على مقدم الطواف...»[1]، فنلاحظ هنا أن مصطلح البنية ربط بالكعبة أي أنها هيئة الستر أثناء الطواف.

ولعل ظهور مصطلح البنية (structure) كان عبارة عن نتيجة حتمية لتضافر جملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة؛ « فكلمة بنية تشتق من اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية»[2].

مفهوم البنية عند الغرب لا يبتعد كثيرا عن أصله في الاستخدام العربي القديم، حيث نجد له حضورا في هذا الموروث، ومن هذا فإن كلمة بنية وما يتصل بها من مشتقات بنى بجميع مدلولاتها الحسية والمعنوية، لا تكاد تخرج عن هياكل الشيئي ومكونه أو هيأته.

-اصطلاحا :

ثمة دلالات واسعة لمصطلح البنية، فهو مثلا يرتبط بمفهوم الشكل الذي هو عبارة عن تنظيم منطقي يتم إدراكه عن طريق العقل أو الفكر، يرى **" جيرالد برنس "** صاحب كتاب **" قاموس السر ديات "** بأنّ البنية « شبكة العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة للكل، وبين كل مكون على حدّه الكل، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلا كأبنية هي العلاقات بين (القصة والخطاب) و(القصة والسرد) وأيضا (الخطاب والسرد)» [3]، وهذا يدل على أن البنية هي تلك العلاقات التي يتآلف منها الحكي.

(1) الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، دار سلم وآخرون، لبنان، ط1، 2004م، ص68.

(2) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، (د – ت)، ص176.

(3) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت، نشر بالقاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص191.

ولعل من بين المفاهيم الأساسية التي انبثق عنها مفهوم البنية مفهوم المجموعة حيث أن البنية هي: « ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة »[1]، فظهور مصطلح البنية كان عبارة عن نتيجة حتمية لتضافر جملة من المفاهيم، الموزعة على حقول معرفية مختلفة، إذ ثمة دلالات واسعة لمصطلح البنية فعلى سبيل المثال هو يرتبط بمفهوم الشكل، الذي هو عبارة عن تنظيم منطقي يتم إدراكه عن طريق العقل، والبنية هي: « شبكة العلاقات الحاصلة بين مكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة (Story) وخطاب (Discouvre) مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين "القصة" و"الخطاب"، القصة والسرد (Narration)، والخطاب والسرد...»[2] ، ومنه فالبنية حسب هذا القول، هي مجموعة من العلاقات التي تحكم المكونات فيما بينها، وإذا كان الحكي مكونا من قصة وخطاب، فالبنية إذن هي تلك العلاقات التي تحكم القصة والخطاب.

كما نجد أيضا بأنّ البنية وصفت بأنها نظام أو هي: « نسق من العلاقات الباطنة المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو: نسق يتصف بالوحدة الداخلية أو الانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دال على المعنى »[3]، ومنه يمكن القول أن البنية نسق ونظام من العلاقات، وهذا النظام له قوانينه الخاصة به، وللبنية أيضا سمات ثلاث تتسم بها وهي: الكلية والشمولية، التحول التنظيم الذاتي.

(1) صلاح فضل: النظرية البنائية، ص121.

(2) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010 م، ص110.

(3) آذيت كروزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، ص413.

وهكذا نجد أن مصطلح بنية، لا يخرج من كونه علاقة بين مجموعة عناصر أو عبارة عن نظام أو نسق، فهو لا يهتم بأي من الخصائص الأخرى لشيء «فالبناء لا يبحث محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي، وفي وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التي يتكون منها يبرز علاقة بعضها ببعض، سواء كانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية»[1]، ومنه فإن مفهوم البنية يرتكز على النظام.

وخلاصة القول أن البنية، هي الوضعية التي تندرج فيها مختلف المكونات المنتظمة فيما بينها والمترابطة على أساس التكامل، إذ لا يتحدّد معناها في ظلها إلاّ في إطار المجموعة التي تنظمها.

3- مفهوم السرد:

السرد من أهم المواضيع التي عني النقاد بدراستها، إذ يعد لفظا فضفاضا شاملا لكل أداة للّغة متتابع، ثم تجاوزها ليشمل الأدب قديما وحديثا، ويضم السرد جميع الأجناس الأدبية، القصة، الرواية...الخ.

-لغة :

لقد وردت تعاريف السرد متشعبة، إذ نجده في القران الكريم وفي المعاجم وفي القواميس.

فقد ورد في القران الكريم بمعنى نسج الدرع ومنه قوله تعالى: ﴿ ولَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ منّا فَضْلاً يَا جبَالُ أُوبي مَعَه والطّيْرَ وَأَلَنّا لَهُ الحَديدَ، أَنْ اَعْمَلْ سَابغَات وَقَدّرْ في السَّرْد وَاعْمَلُوا صَالحًا إنّي بمَا تَعْمَلُونَ بَصيرٌ﴾سورة سبأ الآية 10-11.، ومن هذا يتضح لنا أن عبارة نسج الدرع هي جودة سياق الحديث، وجاء في لسان العرب "

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، احمد مشاري العدواني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د –ط)، 1978، ص177.

لابن منظور" في قوله: «السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سردا إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له... وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسرد المتتابع وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه»[1]، فمفهوم السرد كما جاء في لسان العرب نقصد به سرد الكلام أو الحديث، بشكل متناسق أو منسجم أي هناك تتابع وتناسق في الكلام.

كما وردت كلمة السرد في القاموس المحيط بمعنى النسج والسبك فهو « الخرز في الأديم بالكسر والثقب كالتسريد فيهما، ونسج الدرع، اسم جامع للدروع وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث، ومتابعة الصوم، وتسرد. كفرح: صار يسرد صومه»[2].

يتضح لنا من خلال التعريفين السابقين أن السرد يعني تداخل العناصر مع بعضها البعض، أو هو رواية حديث متتابع الأجزاء، يشد كل منها الأخر شدا مترابطا، متناسقا، يؤمن فهم السامع له وإدراكه لمضامينه، والفهم يكون في كيفية بناء المسرود أكثر مما يكون في مادته فهو متعلق بجودة السياق.

وإذا ما بحثنا في (أساس البلاغة) ل " **الزمخشري**" فإنّنا نجد أنّ السرد هو: «سرد الشيء سردا: تقبة والجلد : خرزة و—الدرع: نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرها. وفي التنزيل العزيز: أن اعمل سابغات وقدر في السرد والشيء تتابعه وولاه: يقال سرد الصوم ويقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء، حيث السياق »[3]، ومن خلال هذا التعريف اللغوي للسرد يتراءى لنا أنّه رواية حديث متتابع الأجزاء، يشد كل منهما الأخر شدا مترابطا متناسقا، يؤمن فهم السامع له وإدراكه لمضامينه بمعنى يشد انتباه السامع والمتلقي، وقد ورد مصطلح السرد أيضا

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج2، مادة (السرد) ص165.

(2) الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تحقيق الشيخ أبو وفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء1، ط3، 2009م، ص417.

(3) أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1979م، ص426.

في معجم الوسيط يدل على « سرد- سردا: خرز "سرد جلدا " ثقب "سرد شريطا" روى: سرد قصة، عدّد أي سرد وقائع وأجاد السياق، تلا بطلاقة، وسرد خطبا طويلة والسارد من يروي الأخبار »[1]، من خلال ما جاء في المعجم الوسيط نلحظ أن مصطلح السرد يعني الحكي ونقل الأخبار والحكي بطلاقة وسهولة.

-اصطلاحا:

السرد قديم النشأة فقد ارتبط بنشأة الإنسان ووجوده عبر العصور، مستمر، متواصل ومتطور تواصل وتطور الحياة البشرية، وقد امتدّ مفهومه ليشمل مختلف الخطابات وذلك بتواجده في اللغات المكتوبة والشفوية، فتعددت تعريفات السرد بتعدد المقاربات المنهجية، فهناك من يجعل السرد مرادفا للقص أو للحكي وأعطى له وظيفة تواصلية...إلخ، وعليه سنوجز في فقرات أهم تعريفات السرد.

يصطلح على السرد من منظور **" رولان بارت "(Roland Barthes)** أنّه « مثل الحياة نفسها، عالم متطور من التاريخ والثقافة »[2]، هذا التعريف عام وشامل في مجمله إذ أنّه شمل ثلاثية الحياة والتاريخ والثقافة، والرابط بين هذه العناصر الثلاثة هو الإنسان الذي يسعى جاهدا من أجل فهم وترجمة الحياة المعاشة، ومنه كانت الحاجة إلى فهمه بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وقد أثار ذلك انتباه الناقد **" هايذن وايت" Hidan (Wayte)** «الذي يرى ان"القضية الجوهرية في السرد تكمن في كيفية ترجمة المعرفة إلى أخبار؟ وما هو السبيل إلى تحويل المعارف والمعلومات إلى حكي يتضمن لغة وأحداثا وشخصيات وغيرها من عناصر السرد»[3]، ومن هنا فجوهر السرد يكمن في كيفية ترجمة المعارف إلى أخبار، وتحويل هذه المعارف والمعلومات إلى حكي يتضمن لغة

(1) مجمّع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار): المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، لبنان، ط4، 2005م، ص491.

(2) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، مصر، (د -ط)، (د -ت)، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص13.

وأحداث وغيرها من العناصر.

إنّ السرد هو السبيل الوحيد إلى ذلك، لأنه يعمل على إخراج ما يختلج في النفس الإنسانية، بصورة تتجاوز حدود اللغة التي يتكلم بها، فهو يحكي عن طريق اللغة، السلوك، الحركات، الأفعال والأماكن، فالسرد كما عرفته المعاجم الغربية هو عبارة عن عرض مكتوب لحدث أو مجموعة أحداث، ونجد **"" جيرالد برنس "** في قاموسه **"السرديات"** يذهب إلى القول بأن السرد« هو ذلك الحديث أو الأخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وعملية بنائية المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من المروى لهم» [1]، أي أنّ السرد من هذا المنظور هو ذلك الحديث الذي ينقله راوي عن راوي أخر في عملية بنائية هادفة.

ويعد **" تزفيطان تودوف "(todorov)** هو « أول من ابتكر هذا المصطلح عام 1969، بعد أن شكله من كلمة (narrative-logy) أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح (narratology) علم السرد، وأخذ يشتغل حيّزا واسعا من اهتمام النقاد والدارسين » [2]، فكانت نظرية السرد حصيلة لجهود متعددة بدءا من إنجازات الشكلانيين الروس في مقدمتهم **" فلاديمير بروب " (proc . v)** في كتابه **" موفولوجية الحكاية الخرافية "** حيث اعتمد على إحدى وثلاثون (31) وظيفة أساسية، ثم استخرجها من استقراءه لعدد كبير من الحكايات الخرافية الروسية درسها ضمن تصور منهجي شكلاني موفولوجي أو صرفي، وقد ركز في دراسته هاته على المبنى الحكائي وأيضا رصد للأنساق الهيكلية لتلك الحكايات، فكان غرضه من هذا الكتاب هو وضع تصنيف للبنيات السردية الأساسية للحكاية الشعبية الروسية، وذلك من خلال دراسة ما هو ثابت في هذه الحكاية، وإبعاد ما هو ثانوي ومتغير، وبالتالي فان **" بروب " أو " الشكلانية"** على العموم تناولت درس

(1) جيرالد برنس: علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1971، ص191.
(2)حسن أحمد العزي نقلة: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م، ص15.

البنايات السردية الإيقاعية دون أن تمهل العلائق القائمة بين الأدب والمجتمع معطية بذلك معنى جديد للسرد.

ومن هذا المنطق فإن السرد « هو فعل وعملية إنتاج النص السردي» [1]، وقد تطور هذا المصطلح مع علم السرد القائم على الشكلانية الروسية والبنيوية ليصبح « عبارة عن رواية للأحداث بدلا من مناقشة تمثيلها » [2]، أي أنّ السرد كمصطلح أدبي فني هو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، أي أنّه يقوم بتصوير الأحداث والأزمات وكذا رواية الأخبار، فهو إذن أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات.

كما يمكننا أيضا اعتماد تعريف **" جيرار جينيت "** (Gérad Genette) الذي تأصل مصطلح السرد على يده وقد عرفه بأنه: « مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي، الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات»[3]، يعتبر **"جنيت"** الحكاية هي المنطوق السردي الذي يأخذ طابع الخطاب الشفوي أو المكتوب، الذي يصطلح برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وبمعنى ثان أنّ الحكاية تدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية المرتبطة مع بعضها البعض في تداخل وتشكل يومئ بنظامها العلائقي.

بينما يستوقفنا توجه **"غريماس"** الذي ركز في السرد على « عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها» [4]، حيث يرى أن بناء نظرية حول السرد تبرر التحليل السردي وتمنحه شرعية باعتباره مجالا للأبحاث المكثفة ذاتيا من وجهة نظر منهجية، فيحيل العملية السردية في مرتبة حسابية " نظام

(1) ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى لثقافة، 1989، ص248.
(2) جيرالد برنس: علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، مرجع سابق، ص198.
(3) جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل آزدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000م، ص13.
(4) سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ص27- 28.

حسابي " فيقول : «تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها –لتتشكل ألسانيا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع، وما يشير إليه **"غريماس"** من أنه يكتسي طابعا حسابيا يومئ بوجود عمليات دلالية كامنة في المستوى العميق بصرف النظر عن مادة التعبير أو المنظور الخارجي الذي يتشكل فيه السرد »[1]، **"غريماس"** على خلاف **"بروب"** أعاد الأدوار العاملية على شكل تقابلات، وقام بتعميم هذه البنية على الخطاب السردي فتجاوز بذلك الجملة من أجل وضع بنية للخطاب السردي عامة.

بينما ميز الشكلاني الروسي **''توما شفسكي''** بين نمطين من السرد :« سرد موضوعي (objective)، وسرد ذاتي (subjective)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو(طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه »[2]، ومنه فإنه باهتمامه وتركيزه على التقنيات أصبح يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه استعمالا خاصا للغة، ومنه يمكن القول أن الشكلانيين الروس وضعوا أسسا وتقنيات قادتهم إلى رؤية جديدة في التعامل مع الأدب، بوصفه استعمالا خاصا للّغة.

إن السرد العربي القديم ينتمي إلى السرود الشفهية، حيث أن المشافهة كانت هي المسيطرة في ذلك الوقت ولم يكن التدوين معروفا وظاهرا في الروايات السردية وقد شكل الموروث القصصي العربي لنفسه بنية اتصف بها، فمصطلح السرد يشير إلى الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن هو: « نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، مما يعني أنّه بإمكان القاص تنظيم مادّته وفق النمط الذي يرتئيه في تنسيق الوقائع والأحداث وتوزيعها بين ثنايا نصه الإبداعي وبذلك يؤدي السرد

(1) محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، (د–ط)، 1991، ص53.

(2) حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د –ط)، 2000، ص46.

مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية فضلا عن إضفائه الطابع الجمالي على مجمل ثناياه »[1]، ومنه فإنّ السرد هو من يقوم بمهمة البناء الفني للحكاية مع إضفاء الطابع الجمالي على النص، لكن لا يَخفى علينا أن هناك آراء متضاربة حول البدايات الأولى للسرود الشفاهية، التي تفيد المستمع ذهنيا ونفسيا، باعتبار أن السرد موجود عند العرب القدامى.

يقول " **صلاح فضل** ": «ما تنكر على الأدب العربي السردي إمكانية أن يكون أصلا من أصولها، وأخرى تراه محضّنا ترعرعت في أوساطه بذورها، وغيرها تؤكّد أن المرويات السردية هي الأدب الشرعي لها... وهناك أخيرا الرأي الشائع الذي يقول: إن الرواية بوصفها لب السرديات العربية الحديثة مستجلبة من الأدب الغربي وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع ...»[2]، وهذا يشير إلى تضارب الآراء حول هذه المسالة ما يجعلنا نعيد النظر فيما إذا كان الأصل حقا يعود للعربي، أم أنها مستجلبة من الأدب الغربي؟

أما الناقد " **عبد الملك مرتاض**" فيرى بأن السرد هو :« بث الصورة والصوت بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي... ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا »[3]، أي أن السرد « ليس إلاّ خطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم»[4]، ومنه لا يمكن فصل أو تجزئة علاقة اللغة بالسرد الذي هو خطاب شفوي أو مكتوب يحكي قصة من مجموعة الأحداث المروية التي تجتمع فيها عدة عناصر، تتفاعل داخل مبنى حكائي (يتكون من زمن الحدث وفضاء الحكي) وفق أنظمة لغوية ورمزية، فيخضع السرد لعلاقة السارد بالمسرود له وبالشخصيات الساردة حيث نجد أنّ هذه المقولة تؤكد لا محدودية هذا العلم ولعل هذا ما يفسر ذلك

(1) حسن احمد العزي نقلة: تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، ص16.

(2) صلاح فضل: تقنيات الكتابة الإبداعية(السرد نموذج)، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط1، 2005م، ص68-69.

(3) عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة يناير، 1989، ص219.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1997، ص34.

الزخم الهائل من السرود المختلفة عبر التاريخ الإنساني وهو يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه.

وكتفصيل لما سبق يحدد "سعيد يقطين "مفهوم السرد قائلا :« السرد فعل لا حدود له، يشع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[1]، ذلك أن الحكي عامة يقوم على دعامتين أساسيتين كما يرى "**حميد لحميداني**": « أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة. وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[2]. والسرد يمر عبر قناة سردية يجب أن تتوفر على ثلاث عناصر هي الراوي، المروي له، والمروي، ويمكن تعريف الشخص الأول بأنه الشخص الذي يتكلم والشخص الثاني هو الذي يسمع أو يتلقى المروي الذي هو الكينونة أو الموضوع الذي يتم الكلام عنه؛ بمعنى أن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة مكونة من التقاء ثلاثة روافد هي : السارد والقصة والمسرود له، وتتأثر هذه القناة بمؤثرات تتعلق بكل رافد من هذه الروافد.

ومنه فإن السرد هو« نظام لغوي يحمل حادثة أو السلسلة من الحوادث على سبيل التخيل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلا فنيا منتظما بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد، حيث أنه الطريقة التي يتم اختيارها من الراوي ليقدم بها الحدث(...) ولهذا السرد أشكال كثيرة، حيث أنّ السرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والمأساة والملهاة وفي اللوحة الزيتية وفيما لا يحصى من المظاهر والصور و الأشكال»[3]،

(1) سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد يقطين)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص19.
(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.
(3) عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص45.

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن مصطلح السرد لا يختلف في معناه العربي عن المعنى الغربي، فكلاهما يدل على التتابع والانسجام والاتساق والترابط، وكذا في كون السرد عبارة عن عملية إنتاجية.

ومنه نستنتج أنه مهما تعددت الآراء واختلفت أساليب النقاد في تحديد مفهوم السرد، وبيان دوره في النص، إلاّ أنّها تلتقي عند محور رئيسي قائم على الترابط المتين بين مكوني القص والحكاية، وذلك أنّ معرفتنا لهذه الأخيرة لا تتأتّى إلاّ من خلال الكيفية التي تروي لنا محتواها وتصوره تصورا حيّا، وبالمقابل فإنّ هذه الكيفية لن يكون لها حضورا ما لم يكن ثمة محتوى معين تعبر عنه.

4-مكونات السرد (الراوي – المروي – المروي له):

بما أنّ أي بنية سردية هي عرض لفكرة معينة، فهي تحتاج بطبيعة تركيبية نسجها إلى مكونات أساسية يبدعها مؤلف حقيقي ويتلقاها قارئ حقيقي، فالحكي إذا كان هو بالضرورة قصة محكية فإنه يفترض وجود شخص يحكي له «أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا" وطرف ثاني يدعى "مرويا له" »[1]، وهو عبارة عن مكونات أساسية للسرد، وهذه المكونات سنحاول بدورنا توضيحها على النحو التالي:

أ-الراوي (السارد – المنتج – المرسل):

يعتبر الراوي احد أهم الدعائم التي تقوم عليها البنية السردية، وهو الشخص الذي يروي الحكاية ويخبر عن أحداثها، أي هو الذي ينتج المروي وما يشمله من وقائع وأحداث، ليقوم بنقلها إلى المروي له، لذا فهو يحتل مكانة هامة في جميع القصص، لأنّ كل سرد يقتضي بالضرورة راويا، فلا حكاية بدون راوي «فهو الذي يضطلع

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

بالسرد، ويحدد نظامه ويضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في إيراد المغامرة» [1]، ومنه فالراوي تسند إليه جملة من الوظائف منها عرض الأحداث وتنظيمها وتوزيعها على شخصيات النص الروائي وغيره، فيمكن للسارد والشخصيات أن يمثلوا –على حد قول **" رولان بارت"** –«كائنات من ورق وأن المؤلف (المادي) لسرد مالا يمكن أن يتلبس في أي شيئا آخر مع سارد هذا السرد، ثم إن علامات السارد هي علامات محايثة للسرد »[2].

فالسارد هنا هو المسؤول عن الحكاية فيخبر عنها، وقد تكون حقيقية أو متخيلة، فيكون الراوي هو العنصر الفعال والفاعل في كل عملية تشكيل العمل الروائي، والراوي في قاموس المصطلحات السردية هو « شخصية من ورق ويختلف على الروائي الذي هو الكاتب الحقيقي أو الفعلي الخالق لذلك العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، والروائي بطبيعة الحال لا يتوجب أن يظهر مباشرة في بنية الراوي»[3]، فالراوي يتواجد في كل زمان، يملك المعرفة حول ما كان وما سيكون له إحاطة عامة بكل جزئية ينطوي عليها النص، إذ يعلم بالأحداث وبالشخوص والأمكنة، فموقعه يختلف باختلاف مستويات السرد.

أما الراوي من منظور آخر هو شخصية واقعية وهو من يقوم بخلق العالم التخيلي فهذا الروائي « هو شخصية واقعية –من دم ولحم –ذلك أن الراوي (المؤلف) هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو الذي إختار تقنية الراوي كما إختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات وهو – لذلك – لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية – أو يجب أن لا يظهر- عن مواقف (رؤاه) الفنية المختلفة»[4]، من خلال هذا المفهوم يظهر لنا أن الروائي شخصية واقعية، وهو من قام بخلق العالم التخيلي الذي يحكى من طرف الراوي الذي يعتبر شخصية ورقية يدور في العمل رفقة عناصر السرد من أحداث وشخصيات، فالراوي قد يكون داخل الحكاية

(1) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، ط1، 2000 م، ص135.

(2) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عمار، آفاق، عدد 8-9، ص32.

(3) جيرالد برنس: قاموس المصطلحات السردية، ص135.

(4) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1995م، ص180- 18.

الرئيسية التي يرويها وخارجها حيث يتحدد موقعه من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها، ولهذا يتعدد الرواة في الرواية الواحدة « ولذلك عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحد بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصته مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون»[1]، و نستنتج من ذلك أن الراوي عنصر مهم وفعال في الحكاية، فلا وجود للحكاية بدون راوي يقدم مادتها للمروي له، وكل راوي يختص في سرد قصته أو على الأقل بسرد قصته مخالفة في الرواية.

ب–المروي (الحكاية – المسرود – المنتج):

هو كل ما يصدر عن الراوي من أحداث مقترنة بأشخاص، يؤطرها فضاء من المكان والزمان والحكاية جوهر المروي، والرواية بالضرورة تحتاج إلى مرسل ومرسل إليه ويتركب المروي من:

–المبنى والمتن لدى الشكلانيين الروس.

–الخطاب السرد والحكاية عند السردانيين.

أي أن « المروي هو عملية اضطلاع الراوي بتقديم مادة القصة وفق تركيب مخصوص يتيح له وجوها من التصرف كما وكيفا»[2]، أي أن المروي أو المسرود يتركب من متوالية من الأحداث، والمروي هو المادة الحكائية التي يقدمها الراوي، فرغم اختلاف التسمية عند الشكلانيين واللسانيين إلاّ أنّ الرواية هي نفسها لراوي ومروي له، والمروي هو كل ما يحكى أو يسرد على لسان الراوي.

ج– المروي له (المسرود له – القارئ – المتلقي):

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي (من المنظور النقد الأدبي)، ص49.

(2) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 303.

المروي له هو من يتلقى رسالة الراوي، سواء كان معنيا ضمن البنية أم كائنا مجهولا، وقد يكون مجتمع أو قضية أو فكرة يخاطبها، وهذه البنية المحكية تقضي وجود اتصال بين المسرود والمسرود له، كونها تمثل البؤرة المركزية التي تحوم حولها القراءات ويراعى فيها كل عنصر، سواء بالمكان أو بالزمان أو الشخوص أو الأحداث...، ومنه « ينطوي السرد على وظيفة تبادل كبرى موزعة مانح ومستفيد، فإنه بالمثل باعتباره موضوعا يراهن على إقامة تواصل؛ أي أن هناك مانحا للسرد وهناك مستقبلا له، ونحن نعرف أنه داخل التواصل اللغوي يقوم ضمير المتكلم والمخاطب على الافتراض المتبادل المطلق، وبنفس الطريقة لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع أو قارئ »[1].

من هذا القول يتبين لنا بأنه لا وجود لرواية دون مبدع أو دون قارئ فكل هذه العناصر الثلاثة (السارد، المسرود، والمسرود له) تعد عناصر هامة في بناء الهيكل الروائي المتأرجح بين مرسل ومتلقي تربطهما علاقة اتصال على المستوى السردي، فهذا القارئ أو المسرود له هو «الطرف الذي يتلقى الرواية ويكون موقعه مقابلا لموقع الراوي »[2]، بحيث لا يكتمل العمل الروائي دون وجود هذا الطرف المقابل وهو المتلقي وقد يكون « اسما معينا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا لم يأت بعد»[3].

ومنه فالمروي له يكون فردا أو جماعة أو افتراضيا أو قضية... وما إلى ذلك من الأمور التي قد يخاطبها السارد على سبيل المتخيل الفني، ويشترك المسرود له مع السارد في بعض الخصائص أهمها أن كلاهما قد يكون شخصية خيالية من ورق، أيضا يمتلكان ملكة الاستقبال وتكون العلاقة بينهما في إطار جدلي مبني على التواصل، والمسرود له أثناء عملية القراءة والتأويل يعطي صبغة حكائية للعمل الروائي.

(1) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عمار، ص 21.
(2) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 305.
(3) عبد الله إبراهيم: السردية العربية بحث في البنية السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م، ص12.

الفصل الأول: آليات البنية السردية في الرواية

أولا–جماليات بنية الزمن الروائي وأهميته:

يعد الزمن عنصرا مهما من عناصر النص السردي، «انه الرابط الحقيقي للأحداث ،والشخصيات والأمكنة، وتعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، بحيث إذا اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإن الرواية تعدّ فنّا عمليا أو عملا لغويا يجري ويمتد داخل الزمن» [1]، ولعل المنطلق من مضمون هذا النص يلحظ بأنّ الرواية تقوم على الزمن وهو من العناصر الأساسية والمكونة للجسد الروائي ككل، وهذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأنّ هذا النمط من البناء النصي (الرواية) هي الزمن ذاته بالتالي لا يمكن، أو بالأحرى يستحيل وجود عمل روائي خالي من الزمن أو أنه يجسد كما له وهو منعزل عن هذا العنصر كون هذا الأخير – الزمن– يتسم بمسار يصل بين حلقات التشكيل الروائي، فحضوره يكسب النص قيمة فنيّة وأخرى معرفيّة.

1–في مفهوم الزمن:

–لغة:

إذا ما عدنا إلى لسان العرب "**لابن المنظور**" وحاولنا تحديد مصطلح الزمن تحديدا لغويا فإننا نجده مأخوذ من الجدر اللغوي (ز– م – ن) الدال على: « الزّمن، الزّمان اسم تقليل من الوقت وكثيرة، وجمعه: أزمن وأزمان وأزمنة وأزمن الشيء طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان، أقام به زمانا»[2]، من خلال هذا التعريف يتراءى لنا بأنّ الزمن يدلّ على قليل الوقت وكثيره. وإذا ما عدنا إلى أساس البلاغة **"للزمخشري"** يتبين لنا بأنه ذكر: «إذا خلا

(1) الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، إصدار اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول، 1991 م، ص24.

(2) ابن المنظور: لسان العرب، ص60.

الزّمن فزمن وخرجنا ذات الزمنين، وأزمن الشيء أي مضى عليه الزمان فهو مزمن، وأزمن الله فلانا فهو زمن وزمين، وهم زمنه وزمنى وقد زمن، زمنا وزمانه»[1]، كما يدل تعريف "**الزمخشري**" للزمن على قليل الوقت وكثيره وكذلك الشيء الذي مضى عليه الزمان كما وردت لفظة الزمن في معجم "**الوسيط**" وهي مأخوذة من« زمن، زمنا،زمنه والزّمان الوقت قليله وكثيرة ويقال: السنة أربعة أزمنة، أي أقسام وفصول، جمعه أزمن »[2]، وإذا ما تمعنا النظر في سالف التعريفات فإنّنا نجدها متّفقة في نفس النّقطة، وهي أنّ الزمن يدل على الوقت سواء قليله أو كثيره، ومن جهة أخرى نلحظ أن المصطلح يرمز إلى تحديد الفترة أو الفصل:

- إمّا فترة زمنية طويلة (التي تمثلها السنة مثلا).

-إمّا فترة زمنية قصيرة (التي يجسدها لنا الفصل على سبيل المثل).

- اصطلاحا:

يعد الزمن من الناحية الاصطلاحية الإطار العام الذي تبنى على أساسه الرواية، وهو بذلك أحد التقنيات التي تؤسس للخطاب الروائي وتساهم في تشكيل معالمه، وبه يكون انطلاقة سير الأحداث، فلا يمكن تصور حدث روائي خارج الزمن لأنّه: «من المتعذر أن نجد سردا خال من الزمن، وإذا أجاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[3]، ومن خلال هذه المقولة نستخلص استحالة وجود السرد دون زمن، وزمن دون سرد لأن سير الأحداث السردية يقتضي وجود زمن معلوم، والزمن عند" **أفلاطون** هو «كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، ص276.

(2) مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص401.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2009م، ص117.

حدث لاحق»[1]؛ فالزمن عنده هو عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما: الحدث السابق والحدث اللاحق، فهو ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء وتغيرها المستمر. كما ترى " **سيزا قاسم** « بأن الزمان حي والحياة زمانية»[2]، نستنتج من هذا بأن الزمن مرتبط بحركية الأشياء في الكون، وتغيرها المستمر سواء في قياس عمر الإنسان أو المراحل التي يمر عليها في حياته، وفي هذا الصدد يقول" **عبد الملك مرتاض**": « كالأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا وفي كلّ مكان من حركتنا، غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نلتمسه ولا نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كلّ حال، ولا نشم رائحته إذ لا رائحة له وإنّما نتوهم، أو نتحقق، إنه نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان وتجاعيد الوجه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره والتباس جلده»[3]، فالإنسان من مرحلة الطفولة إلى المراحل السنية المتقدمة من العمر، تمر عليه العديد المتعلقات والأحداث الزمنية، تشترك فيها الإنسانية قاطبة وذلك في مواجهة المصير المحتوم ألا وهو الموت بطبيعة الحال، وما على الإنسان إلا الوقوف والتوقف من أجل مسايرة الأشياء والتأمل في الأحداث الماضية التي مرّ عليها مرور الكرام كأنّ شيء لم يحدث.

تجدر الإشارة هنا أن الزمن قد حضي بالاهتمام الكبير من قبل الكتاب، نظرا لأهميته الكبيرة في تأسيس العمل الأدبي، لأنه« يتخلل الرواية كلّها ولا نستطيع دراسته دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية»[4]، فلا يمكن إذا تجاوز الزمن وإسقاطه لأنه العنصر الغالب على جميع مقومات الرواية هذا ما عبرت عنه "**مها القصراوي**" حين اعتبرت الزمن « محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشيّد أجزائها، كما هو محور الحياة

(1) عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية (تقنيات زمن السرد)، ص172 .

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص243

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص172- 173.

(4) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص27.

ونسيجها»[1]. وبالرّغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإنّ النقاد لم يقوموا سوى مؤخرا بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، والزمن الداخلي، أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية "**هنري جيمس**" في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية، ولكن هذا لا يعني أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي، فهذا "**موباسان**" يؤكد أنّ النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال اتقائها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة. وقد أشار "**هنري جيمس**" أيضا إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويري: «أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي-(الجانب الأكثر صعوبة وخطورة)-هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن»[2]، و الاهتمام بعنصر الزمن واجب على كل دارس للبنية السردية لأسباب عدة هي: «**أولا**: لأنّ الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث. **ثانيا**: لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إنّ شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه، ولذلك فإن الرواية (أو بمعني أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما، ممّا أدّى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص،و **ثالثا**: أنّه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلّها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو

(1) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، عمان الأردن، ط1، 2004 م، ص361.

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، 2005م.ص 30.

الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية»[1]، ومن هنا تأتي أهميته كعنصر بنائي، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل بالإيقاع.

وبالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا سوي مؤخرا بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم فلجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل: كلمة "فلاشباك" و"المونتاج" و"التقطيع»[2]، وكان الشكلانين الروس قد بدأوا في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله في العشرينات من هذا القرن، «غير أن هذه البدايات وئدت عند الروس كما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد سياسي»[3]، كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظرا لأن أعمال الشكلانيين الروس لم تترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلا في بداية الستينات، وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي، وبظهور النقد البنائي في الستينات، ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكلانيين الروس، ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة وفي الرواية بخاصة على أنه من العناصر البنيوية في الرواية، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من حيث الشكل ومن أهمّها دراسة **"جيرار جنيت"** حول الزمن في البحث عن الزمن الضائع "**لبروست**"»[4]. والنظرة الحديثة للزمن تراه على أنّه لحظة حاضرة مترامية الأطراف، « يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب، وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت أي

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص37.

(2) المرجع نفسه، ص38.

(3) مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة، 2006م، ص27.

(4) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص38-39.

الحاضر الزمني أو ما هو كائن»[1]، ومنه فالزمن الحاضر هو كل موجود ملموس.

2–أهمية الزمن الروائي:

يمثل الزمن الروائي عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا– إذ صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية. فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص: «أزمنة خارجية (خارج النص):زمن الكتابة – زمن القراءة– وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخلية (داخل النص:الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث، تتابع الفصول...إلخ»[2]، وتتعلق هذه الأزمنة بفن القص.

3 – المفارقات الزمنية ودلالتها:

ليس من الضروري–من وجهة نظر البنائية– أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في الزمن الواحد لابدّ أن ترتّب في البناء الروائي تتابعا، لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإنّ التطابق بين زمن السرد، وسرد القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلاّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة، وهكذا «فبإمكاننا دائما أن نميز بين زمنين في كل رواية: – زمن القصة–زمن السرد»[3]، إن زمن القصة

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(القضاء، الزمن، الشخصية)، ص118.

(2) سيزا قاسم بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص37 .

(3) حميد لحميداني : بنية الخطاب السردي من منظور النقد العربي، ص75.

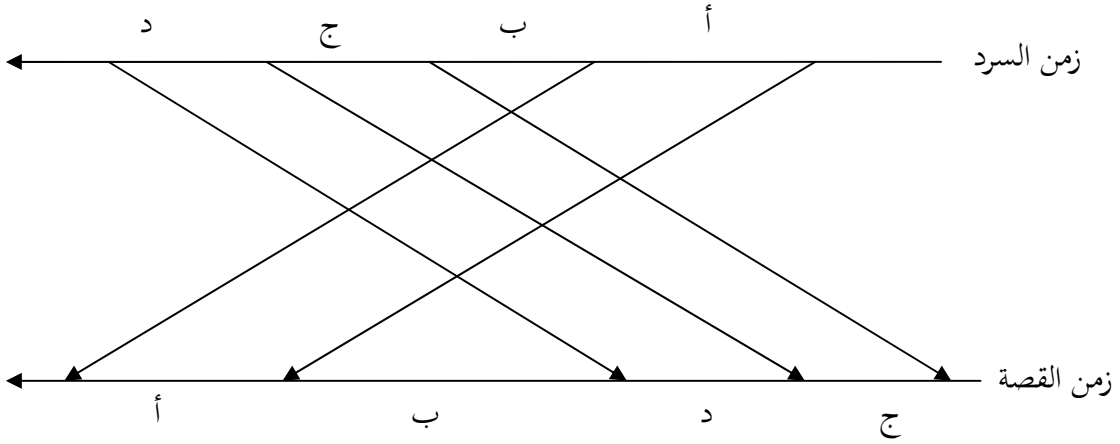
يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، «ويمكن التمييز هنا بين الزمنين على الشكل التالي: لو افترضنا أن قصّة ما تحتوي على مراحل حدثيه متتابعة على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإنّ سرد الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمّى "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة" ويمكن توضيح هذه المقارنة بالرسم البياني التالي:



يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإنّنا نقول إنّ الراوي يولد مفارقات سردية(Anachronies narrative)» [1]

إنّ الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن، «الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن

(1) المرجع السابق، ص74.

السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي»[1]:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب

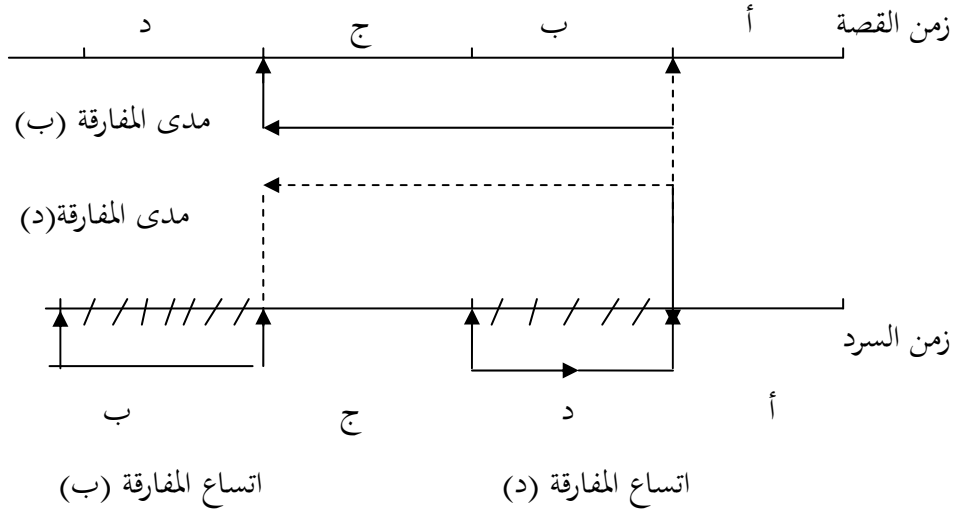
وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة(Anticipation)، وكل مفارقة سردية يكون لها مدى (portée) واتّساع (Amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، يقول"**جيرار جنيت**" حول هذه النقطة بالذات: «إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إنّنا نسمي "مدى المفارقة" هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدّة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة هي ما نسميه اتساع المفارقة»[2].

و قد وضح "حميد لحميداني" المدى والاتساع على الشكل التالي»[3]:

(1) المرجع السابق، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص75.

(3) ا لمرجع نفسه، ص75.



و نلاحظ هنا تساوي اتساع المفارقتين معا لأنّ اللحظة (د)تحل في زمن السرد محل اللحظة(ب) كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة(د). ثم إنّ مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة وبدايتها في زمن السرد، سواء كانت استرجاعا(استذكارا) أو استباقا لأحداث لاحقة. إنّ اتساع 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 بالمرتبة الرابعة.

4- تقنيات الزمن السردي:

أ-الاستغراق الزمني(La durée):

يكون محملا بالمعنى المطابق لما يقصد به بالذات في مجال الحكي سوى هذا (La durée) لم نجد مقابلا دقيقا لمصطلح التركيب: "الاستغراق الزمني" لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي-الذي يصعب قياسه-بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدي القارئ بأنّ هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أوّلا وذلك بغضّ النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنّه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني.

لقد عبر النقاد عن هذا المشكل على الشكل التالي: «إذا كان من السهل أن تقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبناه الراوي لكي يحكي تلك القصة، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة،إذا تعلّق بمقارنة جادة تريد أن تقيمها بين زمن القصة وزمن السردّ إنه في بعض الحالات يمكننا القول: إنّ هذا الحدث قد دام ساعة واحدة، وذلك الحدث الأخر دقيقة واحدة لأنّ النص القصصي يقدم لنا إشارة بذلك، ولكن كيف نقيس زمن الحكي؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة؟ إنه في هذه الحالة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة، والقراءات البطيئة، هل نلجأ إلى حل وسط الحق أن يحسن أن نتخلى عن مقارنة من هذا النوع»[1]، وهكذا إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات فإنّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتبيانها. فهدا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني لهذا يقترح "**جيرار جنيت**" أن يدرس الإيقاع -)القطع (pousse الاستراحة(Sommaire) الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة -(Scène)- المشهد(L'ellipse).

ب-الخلاصة(Sommaire) :

هي تقنية يوظفها الروائي في نصه، قصد الرفع من وتيرة السرد إلى الأمام، و ذلك بتلخيص أحداث جرت في شهور أو سنوات في عبارات موجزة و «تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد الأحداث والوقائع التي يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[2]، فهي سرد موجز يكون فيه زمن النص أصغر بكثير من زمن الحكاية و سرعة السرد تزداد بزيادة مدة الخلاصة و تكون متصلة بالماضي أكثر من الحاضر.

(1) حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد العربي، ص76.
(2) المرجع نفسه، ص78.

ج- الاستراحة (Pousse):

هي تقنية يلجأ إليها الراوي، حيث يقوم بقطع زمن السرد من أجل الوصف يقول حميد لحميداني: «أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه للوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها»[1]، غير أن الوصف باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذين يوجدون به، وفي هذه الحالة يتحول البطل إلى سارد على أنّ الراوي المحايد بإمكانه حتى ولو لم يكن شخصيّة مشاركة في الأحداث، أن يوقف الأبطال عن بعض المشاهد أو نخبر بأنّ الوصف يوقف صيرورة الحدث لأنّ التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنّه من فعل طبيعة القصّة نفسها وحالات أبطالها. لقد قدم **"جيرار جنيت"** مثالا جيدا في رواية "بحثا عن الزمن الضائع" **" لمارسيل بروست"**، فرأى أكثر من ثلث مقاطع للوصف الكثيرة في هذه الرواية لا يسبب تعطيلا زمنيا في مسار الأحداث وهو يقول بهذا الصدد: «إن الوصف لا يحدد أبدا استراحة أو انقطاعا في القصة أو بحسب التعبير التقليدي، انقطاعا في "الفعل" إنّ الحكي البروستي بالفعل لم يحدث فيه أن توقف عند شيء ما أو مشهد ما دون أن يكون هذا التوقف راجعا إلى توقف تأملي للبطل نفسه»[2]، و منه فالإستراحة تحدث مباشرة عند القطع من أجل الوصف.

د- القطع (L'ellipse)

يلجأ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: "ومرت سنتان " أو، «وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"...الخ ويسمى هذا

(1) المرجع السابق، ص78.
(2) المرجع نفسه، ص77.

قطعا. ويتضح في هذين المثالين بالذات أن القطع إما يكون محددا أو غير محدد»[1]، إنّ القطع عادة ما يكون في الروايات التقليدية مصرّحا به وبارزا، وغير أنّ الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرّح به الراوي وإنّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه. والواقع أن القطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الواقع في الوقت نفسه الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ.

هـ- المشهد (Scène)

يقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمني الحوار من حيث مدة الاستغراق، وإن كان الناقد البنيوي "**جيرار جنيت**"، ينبه إلى أنّه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين،«قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة كما أنّه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار ممّا يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن حوار القصة قائما على الدوام»[2]، وعلى العموم فإنّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقف.

(1) حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد العربي، ص78.
(2) المرجع نفسه، ص76.

ثانيا : جماليات بنية المكان الروائي وأهميته

1-نحو تمييزي بين(المكان- الفضاء- الحيز):

لقد خاضت جماعة من النقاد المعاصرين في إشكالية تعدد مصطلح المكان الأدبي، وكانت دعوتهم جادة لمراعاة الفرق بين المكان والفضاء، ففي الثمانينات من القرن الماضي أنجزت دراسات أظهر فيها أصحابها بعض الوعي بضرورة الفصل بين مصطلح المكان والفضاء والحيز، ولعل أبرز من التفتوا إلى هذه الدراسات والتي ترجمت ذلك الوعي، فنجد الدكتور" **عبد الملك مرتاض**" وآخرون غيره جهّزوا تربة صالحة لظهور دراسات تعمل على فصل الفضاء عن المكان، فنجد"**حميد لحميداني**" قد آثر أن يستعمل مصطلح "الفضاء" في دراسته وبحوثه على مصطلح "المكان "، حيث أن المكان مجموعة الأشياء التي تحيط بنا مثل: المقهى، الشارع، المكتب، المدرسة...الخ.

ونجده يوضّح ذلك في كتابه"بنية النص السردي"، حيث يقول: «إن مجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقيا، لأنه يطلق عليه إسم فضاء الرواية لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، بهذا المعنى هو مكون الفضاء، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع أو الساحة، كلّ واحد منها يعتبر مكانا محدّدا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعها تشكل فضاء الرواية»[1]، ومنه **"فحميد لحميداني"** هنا يرى بأن الفضاء أوسع وأشمل من المكان، وما المكان إلاّ جزء من الفضاء في الرواية.

أيضا لا ننسى جهود "**محمد بنيس**" الذي سعى جاهدا للفصل بين المصطلحين (الفضاء، والمكان)، ورفض رفضا تامّا لكل دراسة أو محاولة لجعل المصطلحين متوافقين متطابقين في المفهوم، فوصل إلى القول :

(1) حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد العربي ، ص63.

«المكان منفصل عن الفضاء والسبب في وضع الفضاء أي أن الفضاء في حاجة على الدوام للمكان»[1].

ومنه يتبين لنا أن معظم الدراسات المخصصة للفضاء كانت كلها مرتبطة بالمجال الروائي، وكانت جهود مختلف الدارسين منصبة في محاولة الفصل بين مصطلح المكان والفضاء، ومحاولة وجود مفارقات بينهما تسمح بدراسة كل مصطلح في باب خاص به، وخصائص ومميزات ينفرد بها عن الآخر، فالفضاء الروائي متسع يشمل العلاقات القائمة بين جميع الأماكن التي اندرجت في رحابه، والعلاقات بين الحوادث التي تجري فيها، إنّه كما يقول الباحث" **سعيد بنكراد** "، «تخطّيت لسلسلة من الأماكن أسندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء»[2]. ويضيف أيضا أن الفضاء يعد «برمجة مسبقة للأحداث، وتحديدا لطبيعتها. الفضاء يحدد نوعية الفعل وليس مجرد إطار فارغ نصب فيه التجارب الإنسانية»[3]، ومنه نلاحظ أن الباحث المغربي "**سعيد بنكراد**" قد ربط لنا الفضاء بالأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات.

ويفضل بعض النقاد مصطلح "الحيز" كبديل للفضاء فنجد الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" يقول في هذا الصدد:« والحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح الفضاء إلى مصطلح "الحيز"، لأنّ الفضاء عامّ جدّا في رأينا، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه... ومن أجل ذلك ارتأينا أن نصطنع مصطلح "الحيز" الدال علي الفضاء الأدبي»[4]، فجهود**" عبد المالك مرتاض"** في إبراز اتساع مفهوم "الحيز" على مصطلح "المكان" استمرت، نجده يقول أيضا: «إذا كان للمكان حدود تحدّه ونهاية ينتهي إليها فإنّ الحيّز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطرّبة كتاب الرواية(...)ولا يجوز لأي عمل سردي أن يضطّرب بمعزل عن الحيّز، الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللّغة والحدث ربطا

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3 | ، 2001م، ص115.
(2) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص137.
(3) المرجع نفسه، ص137.
(4) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د-ط)، 2007، ص297 -298 .

عضويا»[1]، نلاحظ أن" **عبد الملك مرتاض**" جعل الحيز أوسع من المكان فهو الذي يتنافس الروائيون في مجاله، فلا يخلو أي عمل سردي منه لأنّه عنصر أساسي يمكن ربطه بالمكونات الحكائية الأخرى.

أ–ماهية المكان الروائي:

–لغة:

يعتبر المكان البؤرة الضرورية والجوهرية الموجودة في كل من القصيدة، النص القصصي أو المسرحي، وهو العامل المشترك بين هذه الأنواع، فقد حظي المكان على امتداد العصور وتعاقبها باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين، حيث تنوعت المعارف التي اتخذت منه موضوعا للدرس، والبحث، وللتوضيح أكثر سنعرج على المفهوم المعجمي واللإصطلاحي للمكان.

وردت كلمة "المكان" في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا** ﴾. سورة مريم الآية 22، وهنا المكان هو موضع كون الشيء وحصوله. و تعددت تعريفات المكان من الناحية اللغوية في معظم المعاجم نذكر منها: ما جاء في لسان العرب" **لابن منظور**": تحت مادة (كون): «الكون: الحدث...تقول العرب لمن تشنؤه: لا كان ولا تكون، ولا كان: لا خلق ولا تكون: لا تحرك أي مات، والكائنة: الأمر الحادث، وكونه فتكون: أحدثه فحدث»[2]. لكنه أعاد الحديث تحت الجدر(مكن) فقال:« والمكان : الموضع، والجمع أمكنه، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع. قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[3].

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص125.
(2) ابن منظور: لسان العرب، مج–13، ص136.
(3) المرجع السابق، مج–14، ص113.

من هذين التعريفين **''لابن منظور''** نستنتج أنه حصر المكان تحت جذرين هما : "مكن" و"كون" ولكنه يؤكد أن المكان مشتقة من الأصل "كون" لا من "مكن".

أما في معجم الوسيط فقد ورد هذا المصطلح بمعنى« المنزلة، ويقال هو رفيع المكانة أي الموضع. ج أمكنة»[1]. ويعني أيضا الموضع.

أيضا ورد تعريف لفظة المكان في كتاب العين**" للخليل بن أحمد الفراهيدي"** « المكان في أصل تقدير الفعل=مفعل لأنّه موضع للكينونة غير أنّه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال، فقالوا مكن له، وقد تمكّن، وليس بأصعب من تمسكن من المسكين والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول: هو من كان وكذا إلا للنصب»[2]، وهذا يدل على الكينونة.

-اصطلاحا:

يختلف التعامل مع المكان بحسب السياقات المعرفية التي تستخدمه، وبحسب الحمولات الدلالية التي تنسب إليه، فالمكان يعد أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، فيكون له دورا مركزيا داخل منظومة الحكي، لأن الأحداث الروائية لا يمكن أن تتم في الفراغ، فالأكيد يجب أن تكون هناك أرضية، تسير عليها الشخصيات وهي تقوم بأدوارها وتجري فيها الأحداث.

فمحاصرة هذا المفهوم تكاد تكون مستحيلة، لذا سنكتفي بعرض أهم المفاهيم، فالمكان في المعنى الاصطلاحي يرتفع مما عليه في اللغة، وذلك لما يضفي عليه من معاني جديدة، وقد اهتمت النظريات الحديثة

(1) معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 806.

(2) الخليل الفراهيدي: معجم العين، تحقيق د.عبد الحميد الهنداوي، ج4، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص161.

والقديمة بالمكان، كونه يكتسي أهمية بالغة في الإحساس بمرور الزمن، ويعرّفه الباحث "**محمد عزام**" بأنه:«أهم المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب، وتحليل شخصياته، من الناحية النفسية، لأن إدراك الإنسان للمكان مباشر وحسي»[1]، إذن فالذات الشخصية لا تكتسي أهميتها، إلاّ من خلال التفاعل مع المكان الموجود فيه.

إذن فالمكان من المكونات الأساسية للسرد وليس عنصرا زائدا في الرواية إذ يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود الرواية أو العمل الفني جميعا، فحسب الباحثة "**سيزا قاسم**" هو «الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية»[2]. فهو المجال الذي تسير فيه الأحداث من تحولات على المستوى الشخصيات من أفعال وأقوال،كذلك فالمكان الروائي ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه، ولكنه مكان تخيلي غير واقعي يتشكل عن طريق اللغة الروائية، فتكون للمؤلف الحرية في تشكيل فضائه الروائي، تقول الناقدة "**سامية أسعد**" في هذا الصدد أن المكان «يتخذ أهمية خاصة في القصة القصيرة، للأنّ هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لاسيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث، ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل»[3]، وهذا يعني أن للمكان الأهمية الأكثر في وصف مسرح الحدث وإبراز سماته المتعلقة بالقصة أو العمل الروائي.

وقد يعرّف المكان أيضا انه« المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته وهذا يعني أنّ أدبية المكان وشعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية»[4]، أي أن المكان الروائي يتواجد عبر اللغة، وعن طريق آلية الوصف يقترب المكان من القارئ ليتم

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب المسرود، الاتحاد للكتاب العرب، دمشق، (د–ط)، 2005م، ص181.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 74.

(3) عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، تقديم: أحمد إبراهيم الحوري، عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009، ص275.

(4) سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د–ط)، 2003م، ص72.

اكتشافه واكتشاف الجمالية المخفية خلفه، بعد عملية الإدراك ومقارنة التصورات التخيلية والواقعية، وعلى حد قول الناقدة " **أسماء شاهين**": « فالمكان سواء كان واقعيا أو خياليا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن»[1]، حيث نجد أن المكان على علاقة وثيقة بالشخصيات والحدث والزمن، ذلك لأنه يمثل الأرضية التي تتحرك وتقع فيها تلك العناصر.

ويعرفه "**جميل صليبا**" في المعجم الفلسفي بقوله: «المكان، الموضع، وجمعه أمكنة وهو المحل(lieu) المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد، ويرادفه الحيّز»[2]. فالمكان له نكهة خاصة، وسحر مميز يولّد في الأديب إحساسا متمردا يجعله يصطنع ويخرج عاطفة وشعور من ذلك المشهد المكاني الغائر في أعماق ذاكرته، ويظل هاجسا له القدرة على مسك الأديب والمؤلف وشده إلى منبته الأول.

ب– ماهية الفضاء:

–لغة:

مصطلح الفضاء تسمية شاملة وغير محددة، برز مع ظهور الرواية الجديدة، فراح العديد من النقاد إلى استخدام مصطلح الفضاء واشتغلوا عليه في بحوثهم السردية، فنجد في لسان العرب: «فضا / فضي: المكان الواسع من الأرض والفعل: فضا، يفضوا، فضوا، فهو =فاض وقد فضا المكان وأفضى، إذ اتسع، أفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه وأصله في فرجته وفضائه وحيزه»[3]. وهو يدل على الاتساع والوصول.

ونجد" **الفيروز آبادي**" في القاموس المحيط لا يبتعد في تصور دلالته عن الفضاء "**لابن منظور**"«تحت

(1) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م، ص16

(2) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، (د–ط)، 1994م، ص412.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة(ف. ض. إ) ص14.

الجدر "فضا"="فضا المكان وفضو فكأنه اتسع»[1]. فالفضاء **''عند ابن منظور''**، يدل على الاتساع، ويضيف صفة ثانية للفضاء وهي "الانتهاء" الذي يقول فيه: "الإفضاء في الحقيقة الانتهاء" ومنه قوله تعالى: ﴿ **وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنْكُمْ مِيثَاقًا غَلِيظًا** ﴾ سورة النساء الآية 21، أي انتهي وأرى.

ويضيف" **ابن منظور**" صفة ثالثة وهي الفراغ والخلو حيث يقول: «والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض»[2]، ويؤكد هنا أن الفضاء عنده هو الاتساع لا الاستواء والخلو.

أما" **الزمخشري**" في كتابه (أساس البلاغة فيقول عنه: « فضو=أفضيت إليه شعوري، وأفضى الساجد بيده إلى الأرض إذا مسها بباطن كفه وأفضيت بفلان، خرجت به إلى الفضاء نحو أصحوت من فضا المكان يفضو فضوا إذا اتسع فهو فاض أو أفضيته أنا: وسعته وجعلته فضاء»[3]، وهذا يدل أيضا على الاتساع والصحوة والانتهاء.

أيضا في معجم الوسيط« نجد" الفضاء =فضا، المكان فضاء وفضوا = اتسع وخلا والشجر بالمكان فضوا أي كثر أفضي المكان فضا...»[4]، وهو كذلك يدل على الاتساع والإخلاء.

إذن في هذه النصوص المقتبسة من المعاجم اللغوية يظهر لنا بأنها تشترك في دلالة الاتساع الذي تنبثق منه الدلالة على الفضاء المفتوح، فالفضاء هو ذلك المكان الواسع الذي تكمن بداخله الأشياء.

-اصطلاحا:

(1) الفيروز آبادي : القاموس المحيط، ص1327.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص195.

(3) الزمخشري ابي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحم: أساس البلاغة العربية، دار صادر، بيروت، ط1، 1979م، ص621.

(4) معجم اللغة العربية: معجم الوسيط، ص693-694.

بما أن للفضاء مفهوم متعلق بتخصصات وميادين متعددة، فالاتساع في المكان يتعلق بالطبيعة كما يتعلق بالفيزياء وعالم النفس، ومنه تعددت التعريفات الاصطلاحية له، ومن بينها تعريف **"جوليا كريستيفا"**التي ترى «في تصورها لمفهوم الفضاء أنه متصل بدلالته الحضارية، فهو يشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، التي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تصور ثقافة معينة للعالم، وهذا ما يسميه إيديولوجيزم -Ediologe-me- العصر فالفضاء حسب "**كريستيفا**" يكتسي رموز حضارية وإنسانية وقومية»[1]، فهي ربطت مفهوم الفضاء بالعصر والثقافة والحضارة. ويرى" **جيرار جنيت**" أن الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان معين فالفضاء « يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص الذي يدّعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية»[2]، أي أن كل ما يدخل في تشكيل النص يمكن أن يساهم في تكوين وتمثيل الفضاء الروائي، فيصبح وكأنه تصوير لما هو خارج النص.

ويبقي هذا المصطلح –الفضاء– رغم تعدد مفاهيمه هو المصطلح الشائع بين النقاد ومن بينهم النقاد العرب فقد جاء استعمالهم له نتيجة دخول العديد من المصطلحات الجديدة إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، فيعرفه" **حميد لحميداني**" في كتابه بنية النص السردي «أن مجموعة هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان»[3]. ونفهم من هذا القول أن الفضاء أشمل وأعم من المكان، فالمكان يمثل الجزء بينما الفضاء يمثل الكل.

كما يعرفه أيضا "**حسن نجمي**" بقوله: «أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردي، أنّه لا يغيب مطلقا

(1) بنظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص54.

(2) جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، لبنان، (د ط، 2008م، ص20

(3) حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي»[1]. حيث هنا يمثل الفضاء العنصر الأساسي الذي تبنى عليه الرواية والمنظم أو المؤطر لجميع عناصرها، فهو حاضر في كل شيء والقارئ مدرك له. بينما حصر "**حسن بحراوي**" مفهوم الفضاء وجعله مطابقا للمكان في قوله : «إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى، لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، فهو فضاء لفضي بامتياز...إنّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا(...) لمبدأ المكان نفسه»[2].

يربط **"بحراوي"** بين لفظتي المكان والفضاء، على اعتبار أن الفضاء يتشكل من خلال اللغة، يخلقه المؤلف عن طريق الكتابة وإخراج ما يختلج بنفسه ليشكل منه موضوعا لفكرة وأرضية تجري عليها الأحداث.

وحدد"**حميد لحميداني**" أربع أشكال لمفهوم الفضاء هي:

«- الفضاء الجغرافي: هو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

- فضاء النص: هو المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية.

- الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها.

- الفضاء كمنظور : يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي، الكاتب أن يهيمن على عالمه الحكائي بواسطتها»[3].

ومنه فالفضاء في العمل الروائي الواحد يتعدد ويتنوع كالفضاء الجغرافي، وفضاء النص وما تشغله مساحة الكتابة، والفضاء الدلالي الذي يختص بتحديد الدلالة أو المعاني التي يرمي إليها النص، والفضاء كمنظور هو من يحدد الطريقة التي قدمت بها القصة.

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000م، ص32.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص27.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 62

وفي الأخير فإن الفضاء قد يختص بجميع العناصر التي تدخل في بناء العمل الروائي ومن أهم أنواعه نجد الفضاء الجغرافي الذي يأتي مقابلا لمفهوم المكان الذي يتحرك فيه الأبطال وتجري عليه الأحداث وبذلك يكون الفضاء أوسع من المكان.

ج–ماهية الحيز:

–لغة:

ورد في لسان العرب" **لأبن منظور"**: «حيز =الحوز والحيز، السير الرويد والسوق اللين، وحاز الإبل يحوزها ويحيزها= سارها في رفق، والتحيز= التوي والتقلب، وتحيز الرجل=اراد القيام فأبطأ ذلك عليه، والواو فيهما أعلى، وحيز من زجر المغزى، وتحوزت الحية وتحيزت أي تلوث»[1]، والدلالة هنا هي التقلب والتحيز إلى جهة معينة وأيضا التلوث.

أما في معجم الوسيط فقد جاء «الحيز: كل جمع منظم بعضه إلى بعض و– المكان– من الدار ما انظم إليها من المرافق والمنافع ويقال هو في حيز فلان =في كنفه»[2]، ودلالته هنا هي كل ستر فيه منفعة ومنه فلان في ضمن فلان أو في صفه.

–اصطلاحا:

إذا كان النقاد قد اختلفوا في تعريف مصطلحي الفضاء والمكان، فقد اختلفوا أيضا في تعريف مصطلح الحيز، حيث توسع مفهومه عند بعض النقاد، يقول أحدهم «إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإنّ الحيّز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية(...)ولا يجوز لأي عمل

(1) ابن منظور: لسان العرب، ص287.

(2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص206.

سردي أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي»[1]. فقد جعل الحيز أوسع من المكان، وقال بإمكانية ربطه بالمكونات الحكائية الأخرى.

أما آخر فيعني بالحيز «التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي، سواء كانت هذه التضاريس حقيقية أو مجازية، سواء كانت واقعية أو فنية، وتتمثل هذه التضاريس في الأمكنة المختلفة الواردة في النص الروائي»[2].و يقصد بذلك الأماكن المحدودة أي جميع الأماكن الواردة في النص الروائي ولا شيء غير ذلك.

وقد يطلق على الحيز أيضا «كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما يعتري هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير» [3]؛ أي أنه يطلق مصطلح الحيّز على كل ما يحتل مساحة معينة وكل ما يطرأ على الأشياء من حركة أو تغير، سواء كان ذلك خياليا أو واقعيا محسوسا.

لقد كانت هذه جملة من التعارف التي تخص المصطلحات الثلاثة، المكان والفضاء والحيز، ورغم أن النقاد قد أفاضوا في هذا المجال، إلا أن الإشكالية ما تزال قائمة وبما أن عنوان مطلبنا موسوم بالمكان، فسنتحدث عن هذا المصطلح بما أنه الأكثر استعمالا في العالم العربي على وجه الخصوص.

2-أنواع المكان الروائي

صنف إلى أربعة أنواع هي:

« -المكان المجازي.

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص125.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص68.

(3) عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكي سيميائية، مركبة لرواية "زقاق المدن"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص245.

- المكان كتجربة.

- المكان الهندسي.

- المكان المعادي.

أ- المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، إنه مكان سلبي مستسلم يخضع لأفعال الشخصيات.

ب- المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه أبعاده الخارجية.

ج- المكان كتجربة معاشة: داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، فهو مكان معيش عاشه مؤلف الرواية وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.

د- المكان المعادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة ويدخل تحت السلطة الأبوية، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن عمومية»[1].

أما "**حسن النجمي**" فصنف المكان من حيث الانغلاق والانفتاح:

- المكان المفتوح: ليست القراءة شيئا معطى فقط بواسطة النص الذي نقرأه بل هي فعل نبنيه وننميه عبر سفر جميل، إذ يقول الكاتب: «نحن نقتحم فضاء مكتوب بوعينا كقراء لكن الذي يحدث أن وعي القارئ يجد نفسه مراقبا محروسا بعناية ولطفا لاوعيا، النص المكتوب ومن ثم لابد من القارئ أن يعطي للكتابة معنى...»[2].

- المكان المغلق: إن الأمكنة المغلقة تتمثل في البيت، المقهى، السجن، فالسجن بمعناه البسيط يبقي مجرد

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص65-66.

(2) حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص77

مكان ذاتي مغلق. يقول صاحب الكتاب "شعرية الفضاء السردي" « ذلك لأن عناصره المادية تظل عالقة بالفضاء الذهني للكتابة ونحن مدعون إلى أن نقبل هذا الفضاء كحقيقة لأنه يتحقق داخل أدبية النص الروائية ولقوته الاحتمالية»[1].

3- أهمية المكان:

يمثل المكان الحيز الأكبر في حياة الإنسان، « فالإنسان مرتبط بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة، بل كل أحوال النفس البشرية تشهد على حضور المكان»[2]. له دور في حياة الإنسان منذ القدم ولا يزال دوره أساسيا تجلى أثره في تشكيل وجدانه على نحو معين، ووصم حياته بسمات خاصة تركت آثارها في تحركاته وسكتاته وأكثر ما تجلى هذا التأثير في الأدباء على مر العصور، إنه الرحم الذي يتفاعل فيه الفرد الاجتماعي بكيانه ووجدانه، كما بإمكانه إبراز مختلف الأنشطة والسلوكيات الاجتماعية التي تعاقبت عليه، لهذا« فالمكان يكتسب أهمية من خلال معايشة البطل للأمكنة والأحياء التي تمد له بالصلة، سواء من قريب أو من بعيد، فيكون المكان هو اللوحة النفسية التي عاشها وعايشها البطل»[3]، إنّ للمكان أهمية مثله مثل العناصر الأخرى من شخصيات وزمان فلا يمكن أن ينفصل عنها مادامت الرواية كل شامل إذ يشكل مع الزمن في الرواية: « وحدة عضوية واحدة لا تنفصم ثم تأتي الحركة بعد ذلك لتكمل هذه الوحدة، وتضفي عليها الحياة»[4]، المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية بل يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل الروائي كله، إذ تحركه لغة الكاتب ومخيلة المتلقي، ويتفق معظم النقاد على أن المكان بالنسبة للعناصر الأخرى هو النقطة الأساسية لكل الأبعاد التي يجمع بينهما الكاتب،

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص148.

(2) حمد بن سعود البلهيد: جماليات المكان في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه في الأدب، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1426، 1427هـ، ص15.

(3) أحمد زياد محبك: متعة الرواية، دراسة نقدية منوعة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د-ط)، (د-ت)، ص55

(4) عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم، الإنسانية، المجلد17، العدد1، 2005م، ص143

فهو الشخصية المتماسكة والأساسية في الرواية إلى الحد الذي دفع بغالب هلسا إلى الجزم بأن العمل الأدبي حيث يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[1]، إن تقديم الصورة المكانية في العمل الروائي بجمالية علاقتها وتشكيلاتها مع سائر الأبعاد، تشكيلا فنيا يعمل على خلق متعة لدي القارئ من خلال رؤيته للمكان المكتوب، مما يقود بالتالي إلى تعميق الصلة بين النص والمتلقي، ويجعل القارئ يشترك الكاتب برؤية شبيهة برؤيته.

ومنه فلا تكمن أهمية المكان في أغراضه الجمالية والزخرفة والخلقية للأحداث فقط وإنما عنصر أساسيا يلتحم عضويا مع كل مكونات العمل الروائي، حيث ذكر "**حميد لحميداني**" بأنه:«يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي»[2]، فللمكان أهمية كبيرة في بناء أي عمل أدبي، كما تأتي أهميته في النص الشعري بمختلف الدلالات الاجتماعية والدينية والثقافية التي يحتويها التجسيد المكاني معبرة عن مجتمعه وفكره وثقافته، فالمكان بمثابة المترجم للحياة في عصر من العصور.

ثالثا: جماليات بنية الشخصية الروائية وأهميتها

1-إشكالية مصطلح الشخصية:

احتلت الشخصية مكانة مرموقة، وحضورا بارزا في كافة الإشكال السردية عبر قرون طوال من الزمن فتعرض لها عديد من الدارسين بالتحليل والدراسة والبحث، كل حسب رؤيته وقواعده الخاصة التي يعتمد عليها في تحليله انطلاقا من فهمه المستقل لها، واستيعابه المنفرد في كيفية النظر إليها كمكون لا غنى عنه في أي تشكيل سردي، فشكل تحديد وضبط مفهوم واضح المعالم، محدد الأبعاد، شاملا جامعا لكلّ سماتها وخصائصها، نقاشا مفتوحا لم توصد أبوابه ولم تجف أقلامه ولم تتوقف مفاهيمه، التي تزداد تشبعا وتداخلا حدَ التلاقي أو التنافر

(1) غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000، ص6.
(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص65.

أحيانا.

إن مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لم يستقر لها حال ولا هيئة، فنجدها تتنوع وتختلف من ناقد لآخر، ومن روائي لآخر، كل له تصوراته التي يتكئ عليها وإجراءاته التي يدعم بها، إلاّ أنّ كل هذه المفاهيم تتلاقى وتشترك وتتفق على أن الشخصية «هي العنصر القار والثابت الذي يشكل الدعامة الأساسية لانطلاق البناء السردي بكل مكوناته الأخرى، فلا نكاد نعثر على عمل سردي مهما كان نوعه، وامتداده التاريخي والزمني ومهما كان مصدره وانتماءه وكانت الشخصية حاضرة فيه»[1].

غير أن الدارس للشخصية يلاقي عديدا من الصعوبات وتعترضه كثير من المشقات وطريقه ملئ بالأشواك من بداية مشواره إلى نهايته فتشتت أفكاره وتبعثرت أوراقه أمام ما يجده من التباس وغموض وإبهام حول المفاهيم وكثرتها، غير أنّها أوّل العثرات التي تواجهه إشكالية اختلاف المصطلح وتحديده، فقبل الخوض في المفاهيم التي نحاها النقاد واتخذوها لضبط تصورهم حول الشخصية كان واجبا أن تتعرض إلى أزمة المصطلح النقدي حول الشخصية.

يتجلى الاختلاف والارتباك النقدي في تثبيت المصطلح الخاص بالشخصية، في عدم تفريق الكثير من النقاد العرب بين مفهوم "الشخصية والشخص" وهي الملاحظة التي تحدث، وأشار إليها **"عبد الملك مرتاض"** إذ يذهب إلى آن العديد من الدارسين العرب يوردون مصطلح الشخصية ويعبرون به عن الشخص أو العكس، ويذكر **" مرتاض"** أمثلة من هؤلاء «فكل من **" محسن جاسم الموسوي "** و**"لويس عوض"** لا يفرقان بين المصطلحين: بل ويذكران كليهما للدلالة على مفهوم واحد»[2]، إنّ عدم استقرار المصطلح وضبطه بالشكل الذي يتلاءم ويتوافق والمصطلح الغربي دليل على عدم استيعاب النقاد العرب للمصطلحات الغربية ومقابلتها مما يتوافق

(1) عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية: (بحث في تقنيات السرد)، ص75.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص75.

معها في العربية هو دليل آخر على عدم تمكنهم من المصطلحات العربية هي الأخرى.

ويفرق **" مرتاض "** بين الشخصية التي يقابلها (Personnage) في اللغات الغربية بأنها: «كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفه الشخص دون أن يكونه»[1]. فالشخصية بهذا المعنى كائن ورقي ليس له حضور في الحقيقة حتى وان كانت مستمدة فعلا من الواقع، كما أنّ حركيّتها ووجودها في العالم السردي خاضعة إلى إرادة المؤلف وتصوراته التي يدمجها، فهي ترتبط بعالمه التخيلي وكيفية تشكيله وخلقه لها.

إضافة إلى أنّ أفعالها ووظائفها وصفاتها التي تنسب وتحدّد لها من قبل الكاتب لا تكتسب حياتها في العمل السردي إلاّ مدة لا تتجاوز فعل القراءة من طرف جمهور القراء، وبنائه الخاص الذي يرسمه حوله مشكلا صورة عنها في خياله، فالشخصية خاضعة مأمورة ومقيدة بطرفين: طرف يحدد ماهيتها وطرف تحيى معه مع كل قراءة جديدة.

2-الشخصية بين المفهوم والبناء:

-لغة:

جاء في لسان العرب **" لابن منظور "**: « شخَصَ=الشخصُ=جماعة، شَخص الإنسان وغيره تراه من بعيد – الشخص =كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص والشخوص السير من بلد إلى بلد»[2]. فلفظ الشخص إذا طالق على كل ذات وتعني الشكل أو الجسم واثبات الذات.

أما في معجم الوسيط « شَخَصَ الشيء شُخوصًا =ارتفع وبدا من بعيد، شخُصَ فُلانٌ شَخاصةً ضخم وعظم جسمه فهو شخيصٌ وهي شَخيصةٌ، الشخص = كل جسم له ارتفاع وظهور وغلب في الإنسان،

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص126.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص493 -494.

والشخصية = صفات تميز الشخص من غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل»[1]، ومعناه الشخص سواء ذكر أم أنثى وما يتميز به من صفات دون غيره من إرادة وكيان.

-اصطلاحا:

تعتبر الشخصية الروائية أهم الشخصيات السردية وأبرزها على الإطلاق، خاصة مع المكانة الرائدة التي احتلتها الرواية في العصر الحديث، واحتلالها الصدارة بين كافة الأجناس والأنواع الأخرى، ولأنّ الرواية تقوم وترتكز على مجموعة من العناصر الفعّالة التي لا تستقيم الرواية إلاّ بحضورها ولا يمكن أن تترسم معالمها وتتضح خصائصها بدونها، فكانت الشخصية العنصر البارز والسمة الفريدة التي لا غنى عنها « فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهر لها أو راكضة أو دائرة في فلكها»[2]، فلا يكون للزمن ماض أو حاضر أو مستقبل ما لم تكن الشخصية حاضرة فيه عابرة لكل أزمنته محددة له راسمة لامتداده، والزمن لا يتحرك ولا يتعاقب ولا يتراجع ما لم تكن شخصيته تحركه وتمضي به، كما أنّ المكان لا تتحدّد فظاءاته وتخط شوارعه ومدنه وبيوته وتلون جماليات محيطه ما لم تحضر الشخصية داخل ديكوراته، فبذكر يدكر المكان وتعلم جغرافيته، والشأن نفسه بالنسبة للحدث المرتبط بالشخصية لأنها تؤديه وتقوم، به ووجوده مرهون بها، أما اللّغة لا تصاغ إلا بما يتلاءم ويتوافق مع أفكارها وإيديولوجياتها وأحلامها، وصراعاتها وحواراتها ومبادئها، «فلغة الشخصية هي الشخصية »[3]، وبالتالي فإن الشخصية هي التي تضيء بقية العناصر وتفعلها، وهذه الأخيرة لا توجد إلاّ من أجلها ولأجلها.

والشخصية الروائية « كيان فني مكثف بذاته، مادتها الواقع، ولكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي

(1) معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص475.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص127.

(3) ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص66.

فقدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمزا لغويا، يعبر عن رؤية فنية، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع»[1]، وهذا مرتبط ومتوقف على القدرة الإبداعية عند الكاتب، وموهبته الغنية وخصوبة خيالية في تقديم صورة جمالية وأدبية وشعرية، تنقل القارئ إلى عوالم متخيلة قاطعة به أشواطا بعيدة رامية به في فضاءلت فاسحة، مبتورة كل علاقاته بالزمن الواقعي وحقيقته إبداع.

فالشخصية الروائية إبداع من إبداعات المؤلف وهي أداة لا يمكنه الكتابة والخط بدونها بل هي ركيزة وأساس كل رواية منذ بدايتها كفكرة، فأوّل ما يفكر به الكاتب الروائي هو الشخصية التي سيكتب عنها وصولا إلى تشكيلها النهائي، والبدا في عملية التدوين لتتفاعل مع كل العناصر الأخرى بشكل تدريجي حسب حالاتها ومراحل تطورها في عملية السرد، فارضة بذلك وجودها على المؤلف محددة كل المسارات السردية المختلفة.

3-تصنيفات الشخصية الروائية:

يصنف **" هامون "** الشخصيات إلى ثلاث فئات التي بدورها تحيل على ثلاثة أنواع من الشخصيات وذلك« بحسب تعدد وظائفها في السياق الذي يندرج فيه، وهنا أيضا يشكل النموذج الثلاثي الأداة الوجيهة لفهم شبكة العلاقات التي تجمع الشخصيات تباعا أو بالتناوب مع الشخصيات الأخرى ومع باقي مكونات العمل الروائي»[2]، وهذه الأنواع توضح وتختزل العلامات وتكثفها وهذه الفئات نبرزها كما يلي:

أ- فئة الشخصيات المرجعية:

وهي الشخصيات التي تحيل على العالم الخارجي، والمرجعية هنا تعني وجود علامة لسانية أو لغوية على مستوى النص، تحيل إلى ما يقابلها خارجة في شكل غير لغوي قد يكون محسوسا أو مجردا بمعنى أن « الشخصية

(1) عثمان بدري: الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دراسة الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص09.
(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 215

المرجعية تحيل على الواقع غير النصي الذي يفرزه السياق الاجتماعي»[1] ، وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات التاريخية مثل:(**نابليون**)، والشخصيات الأسطورية (**كفينوس وآزوس**)، والشخصيات المجازية(كالحب والكراهية)، والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال) «وكل هذه الأنواع تحيل على ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث إن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة »[2]، وهذا يتطلب من القارئ العودة إلى الشخصية الخارجية أو الشخصية كما حددها المفهوم الثقافي وبلورها بشكل ثابت، وذلك حتى يتمكن من ضبط مفهومها داخل النص والسياق الذي حدده النص لهذه الشخصية إذ أن هذه الشخصيات الخارجية عندما « تدمج في ملفوظ تخدم بصورة أساسية كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير الإيديولوجي أو إلى قوالب أو إلى ثقافة»[3].

ب– فئة الشخصيات الواصلة(الإشارة):

الشخصيات الواصلة هي تلك «الشخصيات الناطقة باسم المؤلف»[4]، وتكون بمثابة علامة على حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص ويصنف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة والمحاربين السقراطيين والشخصيات المترجلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والثرثارين والفنانين»[5]، بمعنى أنها شخصيات مساعدة للشخصيات الرئيسية.

ج–فئة الشخصيات المتكررة:

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2006، ص131

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص216-217

(3) رولان بارت: فيليب هامون وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص102.

(4) محمد عزام: شعرية الخطاب المسرود، ص203.

(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص217.

(الاستذكارية)« وهذه الشخصيات تحيل على منظومة خاصة بالعمل، وحدة ضرورية تنسج هذه الشخصيات في ملفوظ شبكة من النداءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظات المنفصلة وذات طول متغير (تركيب، كلمة شرح) عناصر ذات وظيفة تنظيمية وجمعية بصورة خاصة وهي بمعنى معين مقويات لذاكرة القارئ، شخصيات الخطباء، وشخصيات مزودة بذاكرة، وشخصيات تنشر المؤشرات أو تفسرها»[1]، وهذا يعني أن هذا النوع من الشخصيات يساعد القارئ على فهم الأحداث والوقائع وتفسيرها حتى لا تظل مبهمة، كما تعمل على تذكير القارئ حتى يكون هناك ترابط وتناسق بين أجزاء السرد، كما أنّها بمثابة شواهد على الأحداث إذ أنه «بواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ طوطيولوجيته الخاصة»[2]، وحسب **" فليب هامون "** فإنّه يمكن لأي شخصية أن تنتمي في نفس الوقت لأكثر من واحدة من هذه الفئات.

4-أهمية الشخصية الروائية:

يمثل عنصر الشخصية «عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصوير رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية»[3] فيمكن اعتبار الشخصية من بين «أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال»[4]، فرغم أهميتها كعنصر حيوي حكائي، إلاّ أنها ظلت رغم ذلك مقصية من الدرس النقدي، وهذا العنصر قد تم تهميشه من قبل الدراسات النقدية وما يفسر ذلك التهميش والإقصاء هو اعتبار الشخصية هي: «مجرد عنصر ثانوي خاضع للحدث الروائي فقط، وما يدل على هذا القول اعتبار **"أرسطو"** بان الشخصية هي=مجرد عنصر ثانوي خاضع كليا لمفهوم الفعل»[5]؛ أي بمعنى

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص207.
(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص217.
(3) روجرب هنكل: قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار الآداب، لبنان، ط1، 1955م، ص231.
(4) سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م، ص87.
(5) احمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص34.

الشخصية خاضعة لمفهوم الحدث إلاّ أنّ الخضوع لمفهوم الحدث سرعان ما تبدل مع حلول القرن التاسع عشر «حين بالغ الروائيون في جعل الشخصية تعامل على أساس أنّها كائن حي لها وجودها وملامحها، وقامتها وصوتها، ملابسها (...) وآلامها، وسعادتها وشقائها...»[1].

وهذه العناية والاهتمام في وصف ملامح الشخصية أكد عليها **''عبد الملك مرتاض''** في قوله: «إن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة وهيمنة الاديولوجية السياسية من جهة أخرى»[2]، وما نلاحظه من خلال القولين السابقين هو أن الشخصية كسرت قيود الخضوع لمبدأ الحدث الروائي وانتهجت بذلك منهجا مغايرا لما كانت عليه حيث اعتبرت أنها كائن حي يلزم على الروائي وصفه وصفا شاملا يفرض عليه العناية الفائقة، بوصف جميع ملامح الشخصية وهذا ما يؤيده **'' حسن بحراوي''** حين قال: «في القرن التاسع عشر احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي، أصبح وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت أحداث نفسها مبنية أساسا لامتدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة»[3].

ومن خلال هذا القول نستنتج بأنّ القرن التاسع عشر هو بحق قرن سمو الشخصية الروائية واستقلالها عن الحدث، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة ملامح الشخصية،كما يرى **'' أحمد مرشد''** في قوله بأنّ : «الشخصية الروائية يمكن أن تكون مؤشرا دالا على المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعيشها ويعبر عنها حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم، وهذه النظرة هي أرقى أشكال الفكر لدى الإنسان وموقف خلاف

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص76.

(2) المرجع نفسه: ص76.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية)، ص208.

لديهم في امتلاك الواقع جماليا»[1]، ومن خلال هذا القول يمكننا أن نستخلص بأنّ الشخصية تعد من بين أهم المقاييس التي يعتمد عليها في الكشف عن مقدرة الكاتب أو الروائي ومدى جدارته في كيفية توظيف الشخصيات ضمن التوافق بين الواقع الاجتماعي والمحيط الذي نعيش فيه.

ومن خلال ما سبق، يتراءى لنا بأنّ الشخصية الروائية كانت مهمشة قديما نوعا ما وكان ينظر إليها على أنها مجرد شخص متخيل يقوم بعمله فقط في النص القصصي، إلاّ أنّها سرعان ما أصبحت بمثابة تقنية وعنصر بارز وهام في العمل السردي.

رابعا: جماليات بنية الحدث الروائي وأهميته

1-في دلالة الحدث:

يعتبر الحدث من أساسيات البناء الروائي، وهو جملة من الوقائع والأفعال مرتبة، تدور حول موضوع معين وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، من أجل ربط عناصر القصة.

- لغة :

ورد في لسان العرب **" لابن منظور "**دلالة الحدث فهو يدل على « الحديث نقيض الهدم، والحدوث نقيض القدمة، وأيضا كون الشيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، ورجل حدَث وحدُثٌ وحدّثٌ و حذّيت ومحدث بمعنى واحد كثير الحديث، حسن السياق له ويقال: صار فلان أحدوثة أي أكثروا فيه الأحاديث»[2]؛ والمعنى منه هو الجديد وكل ما هو منافي للقديم وأيضا يدل على الوقوع وكثرة الأحاديث.

(1) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 34.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص131- 132.

أما في "**معجم الوسيط**" فقد ورد مصطلح الحدث كنقيض للقديم « حدث الشيء حدوثا وحداثة، نقيض قدم والأمر حدوثا =وقع ورجل حديث كثير الحديث والحديث كل ما يتحدث به كلام وخبر»[1]، ويدل أيضا على كثرة الأقوال والأحداث من الكلام والخبر.

ونجد أيضا **"الزمخشري"** في أساس البلاغة يورد المصطلح بمعناه اللغوي « حدث هو حدث من الأحداث وحديث السن، واستحدث الأمير قرية وقناة، واستحدثوا منه خبرا، أي استنفدوا منه خبرا جديدا، ورجل حدَث، وحدث= حسن الحديث، وحديث = كثير الحديث» [2]، وهو يعني هنا الأخبار وحسن الحديث أو الكلام، والأقاويل الجديدة والكثيرة.

وما نلاحظه في هذه النصوص أنها تتفق على مدلول الخبر والأقوال من الكلام الكثير، الجديد المنافي للقديم والحسن.

-اصطلاحا :

بما أن الحدث يعتبر همزة الوصل بين عناصر الرواية أو القصة، وهو المحور الأساسي فيها، فلا يمكن دراسته بمعزل عن تلك العناصر، ففي الحدث «تنموا المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأنّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين»[3]، فالحدث هو المحور الأساسي الذي يسير عناصر الرواية فلا تتحقق وحدة العمل الروائي إذا لم يوفي عمله فيها.

(1) مجمّع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص159-160.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، ص134.

(3) شريبط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د- ط)، 2009م، ص31.

إنّ الرسالة التي يحملها آي عمل روائي لا يمكن أن تبلغ للملتقى إلاّ إذا كان حسن ترتيب الأحداث الروائية، و**" عبد الله وإبراهيم"** يرى بأنه: «كلما أجاد الروائي ترتيب حدث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية فالترتيب الجيد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به»[1]، ومنه فالمؤلف أو الروائي الذي يحسن ترتيب الحدث في روايته، يكون له الحظ الوافر في إيصال رسالته للمروي له (المتلقي).

وكل كاتب يلجأ لطرق معينة من أجل عرض أحداث قصته، لا يخرج عن ثقافته ويتقيد برؤيته الفنية الواسعة « فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه وشخوصه تطورا أماميا متبعا المنهج الزمني(...)الطريقة التقليدية، وقد تبدأ القصة بنهايتها، فيصور الحادثة ثم يعود بنا إلى الخلف كي نكشف الأسباب والأشخاص(...)الفلاش باك، وقد يتبع أسلوب اللاوعي والتداعي، فيبدأ من نقطة معينة ويتقدّم ويتأخر حسب قانون التداعي(...) الطّريقة الحديثة، كل ذلك متروك لعبقرية الكاتب وتمكنه من أدوات الكتابة »[2].

وهذا الكاتب إذن أثناء عرض الأحداث نجده يتتبع الطريقة التي تناسبه فيبدأ قصته من أول أحداثها أو بنهايتها، ذلك راجع إليه والى قدرته في وضع لمسته وثقافته، وإبراز تمكنه في التحكم في سرد الأحداث، أو اتباع الطريقة الحديثة وهو الأسلوب اللاوعي، فنلاحظ أنّه يبدأ من نقطة معينة ويتقدم ويتأخّر حسب الحاجة، وهذه الأساليب هي المفتاح الذي يكشف مدى مهارة وتمكن الكاتب في الكتابة.

(1) صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 1990م، ص134.
(2) المرجع السابق، ص135.

الفصل الثاني: جماليات البنية السردية وانشغالاتها في رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي

أولا: جمالية العتبات النصية في الرواية:

1-في دلالة العتبات النصية:

حظيت العتبات باهتمام كبير من قبل النقاد المعاصرين، وذلك أنها تمثل بأنواعها معابر المتلقي إلى النص إذ هي أولى المؤشرات الدالة على عالمه.

-لغة:

العتبة لغة، كما جاء في معجم "**مقاييس اللغة**"، « جمع عتبة، عتبات وهي أسكفة الباب والأسكفة هي خشبة الباب التي يوطأ عليها بالقدم السفلى أو العليا، وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، لذا فهي تطلق على مراقي الدرجة وما يكون في الجبل من مراقي يصعد عليها، والعتبة من الأرض غليظ، والعتبة قطعة من الحجر أو الخشب أو المعدن تكون تحت الباب »[1].

والعتبة كاسم :

-«الجمع =عتبات وأعتاب عتبة

-العتبة = خشبة الباب التي يوطأ عليها

-العتبة = الخشبة العليا

-العتبة = كل مرقاه

-العتبة في الهندسة = جسم محمول على دعامتين أوأكثر

(1) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، دار البيضاء، بيروت، (مادة عتبة)، ص498.

-العتب = الشدة والأمر الكرية »[1]، ومنه فإنّ المعاجم العربية القديمة اتّفقت أن لفظة عتبة هي المكان المرتفع من الأرض.

-اصطلاحا:

أصبح مفهوم « العتبات النصية مفتوحا، إذ لايمكن التوقف فيه عند عتبات معينة على الرغم من أن عتبة العنوان والتصدير والإهداء تمثل انساقا رئيسية في فضاء العتبات، إلاّ أنّ ثمة انساقا أخرى لا حدود لها من العتبات النصية التي لا يمكن أن يجتاحها النص الأدبي في أشكاله المختلفة (الشعري والسردي) حسب الضرورات النصية »[2]، لذا ينبغي الالتفات إلى ما يتضمنه النص لأنّ العتبة هي حاجة تألفيه تخضع لرؤية التشكيل النصي، والعتبات في النص «هي مجموعة اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص الدال، ذلك لأنها خطاب قائم بذاته، له ضوابط وقوانينه التي تقضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص، هي حتمية ناتجة عن فضول أو افتتان أو ولوع أو عن حب الاطلاع والمعرفة»[3]، ومنه فعتبات النص هي ذلك النص المصاحب أو النص الموازي المجاور للنص الأصلي، والذي يعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، حواش وهوامش، وعناوين رئيسية وأخرى فرعية، وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر التي تشكل في الوقت ذاته نظاما اشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به، وتمنحه فرصة للتعرف عليه، لأنها أول تواصل بين المؤلف والقارئ وأول لقاء بينهما، تمثل أهمية قصوى في فهم النص وتفسيره لذلك فهي ليست حلة أو زينة فقط، بل هي نص من خلاله يرسم المتلقي انطباعا أوليا عن النص «وتتمثل أهمية العتبات في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر وموجهات تلقي نصوصه، كما تتمثل أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه

(1) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري: لسان العرب، المجلد السابع، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2003م، ص82-83.

(2) عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص16.

(3) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000م، ص16

النصوص، فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم مابين الوشاية والبوح»[1]، وبالتالي يمكن القول أنه مهما تعددت التسميات تبقى العتبات هي المنفذ الأساسي للدخول إلى النص، ونسلط الضوء على جمالية النص الأدبي وبيان رونقه من خلال العتبات التي يريد الكاتب من ورائها الكشف عن شيئا ما في النص أو الإشارة إليه.

وانطلاقا من هنا نرى بأنها تمثل ذلك السياج الذي يحيط بالنص الرئيسي، سواء من الداخل أو الخارج، فهي تعد مفتاح مهم للنص تكشف سره، وتعلن عنه، لأنها المدخل الطبيعي له ومرشد القارئ للتواصل معه.

2-سيميائية الغلاف:

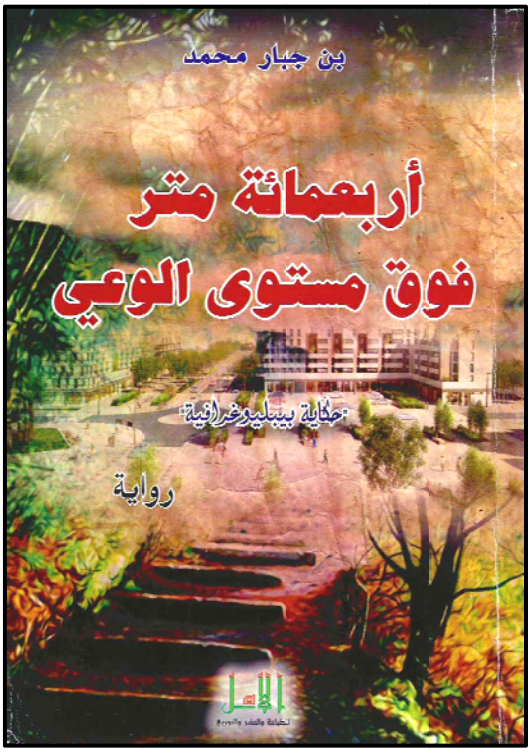
يعتبر الغلاف العتبة الأولى للدخول إلى عالم النص من أجل استكشاف مضمونه وأبعاده الفنية، فهو مرآة عاكسة للخطاب النصي، ويلعب دورا كبيرا في تشويق القارئ وتحفيزه على الدخول إلى متن الكتاب، ويحمل لوحة تشكيلية تحمل في طياتها إشارات ومؤشرات تستهوي القارئ وتمارس عليه سلطة الإغواء فتجذبه لفك شفراتها، ومنه فإنّ الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد فهم مضمونه ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية وبالتالي فالغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي ويغلقه ويحميه ويوضح بؤره الدلالية.

ويتكون الغلاف من عدة وحدات، يمكن اعتبارها مدعمات للعنوان باعتبار هذا الأخير هو العلامة الأبرز على مستوى الغلاف، وتتمثل في الصورة المصاحبة، التجنيس ودار النشر في الغلاف الأمامي والصورة والشهادات والنصوص في الغلاف الخلفي وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف، ويطبع الغلاف هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة (الحجم المتوسط-الحجم الكبير- الحجم الصغير)، وغالبا ما يتخذ النص الروائي حجما مستطيلا، فشكل الرواية وغلافها هو الوسيلة التي يعتمدها الكاتب لجلب انتباه القارئ، وفتنه بالمعنى الذي ينساق

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، الدار البيضاء، بيروت 2008م، ص133.

وراء كل ما هو موجود على الغلاف، لذلك «يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية»[1].

وخلاصة القول أن الغلاف ورقة سميكة مقارنة بأوراق الكتاب، يعد بمثابة جنيريك للعمل الأدبي بما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية منظمة بطريقة تجعلها ترسخ المتن النصي وتبرز كيف يأتي المعنى إليه وفيما يلي تفصيل لهذه الوحدات وما تحمله من دلالات:



-الغلاف له وجهين مختلفين الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية .

أ-الغلاف الأمامي :

أول ما يصادفنا في الرواية الواجهة الأمامية للغلاف وما تحمله من علامات نصية، من اسم الكتاب وعنوان العمل وجنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية، وكل هذه عبارة عن إشارات داخلة «في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار موقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمة »[2]، فالواجهة الأمامية لغلاف هذه الرواية -**أربعمائة متر فوق مستوى الوعي**- مزيج من الأشكال والصور والألوان التي تحيلنا دون شك إلى قراءات متعددة، ودلالات وإيحاءات تختلف باختلاف القراء ومستوياتهم.

يشمل فضاء الغلاف الأمامي للرواية هي قيد الدراسة اسم المؤلف **"بن جبار محمد"**، أول فضاء تقع

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص60 .
(2) المرجع نفسه، ص60 .

عليه عيون القراء، كتب بخط صغير في الأعلى وسط الصفحة، بلون أزرق دال على الصفاء ورمز للهدوء والطمأنينة، ودلالة على أمانة **"محمدبن جبار"** في نقله للأحداث، والروح الايجابية لديه، وحدد باللون الأبيض الذي يوحي بالصفاء والنقاوة والتفاؤل لشد الانتباه ولفت الأنظار.

وذكره مجرد إعلان عن هوية الكاتب، فهو من العناصر المعتمدة التي تثبت هوية الكاتب وانتساب الكتب إليهم وتحقيق ملكيتهم الأدبية، كما يخفي أيضا مقاصد أخرى منها الشهرة، أي أن معرفة اسم المؤلف من شأنها أن توجه أفق توقع القارئ.

و تحت العنوان حدد الجنس الأدبي لهذا العمل، فهي **"**حكاية بيوغرافية**"** والبيوغرافيا[1] أشبه بالسيرة، يلجأ إليها غالبا الكتاب والشخصيات والمشاهير إلى الحساب الزمني المختزل في قراءة سيرهم الذاتية، قد تشمل البيوغرافيا على قصة حياة مركزة، وقد تكون محطات مختلفة انتقل فيها صاحبها وتبدلت فيها ظروفه وأفكاره وإنتاجه، وتحتها جاء تصنيف هذا الجنس **"**رواية**"** وكتبت بخط صغير في وسط الغلاف تقريبا إلى اليسار بحدود بيضاء أيضا، كما جاء في هذا الفضاء منظر رامز، وصورة معبرة والتي يعتبرها **''سعيد بنكراد''** أنها «العلامة الايقونية بعناصرها وطريقتها في الإحالة على دلالة هي صلب الوجود الإنساني ذاته(...)الإيماءات، وهي في الوقت ذاته العلامات التشكيلية بعناصرها التي تغادر بنيتها الأصلية عندما تلج عالم الصورة لكي تتحول إلى حامل الدلالات شاهدة على الحضور الإنساني في هذا الكون(الأشكال والألوان والخطوط) »[2]،وهكذا نلاحظ أن الصورة ليست شيئا مفرغا بل وسيلة تنقل المعنى وقد تعطيه دلالة ابلغ وأعمق من تلك التي تعطيها العلامة اللسانية.

(1) البيوغرافيا (كتابة السير): كلمة غير عربية أصلها في الانجليزية Biographie وهي تشمل قصة حياة مركزة، وهي مساحة تغطية السيرة الذاتية بشكل مختلف لشخصيات متميزة.

(2) سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها، دار الحوار للنشر والتوزيع، الأذقية، ط3، 2012م، ص17.

فإذا كانت الصورة والألوان بهذه الأهمية وهذا الدور الفعال، من دون اقترانها بأي شيء فماذا لو كانت واجهة للنص مثل **"رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"**، فما هي الدلالة التي تحملها صورة الغلاف؟ وهل هي مطابقة لمضمون الرواية وعنوانها ؟ هل تقدم لنا معان مباشرة، أم تستعمل لغة إيحائية رمزية ؟

إنّ أول ما يلفت انتباهنا في غلاف الرواية هو الطريق ذات السلالم بلون أسود يتخلله اللون الوردي وعلى حواف الطريق أشجار خضراء تحمل دلالة الاستقرار والازدهار والتطور، يوحي أيضا بالحيوية والنشاط ويبعث في نفس البطل الأمل ويرمز كذلك للسلام والأمن، إلاّ أن هذه الأشجار غير واضحة تماما يتخلّلها لون اصفر غير بارز متناثر بينها يوحي ويرمز للخداع والغش ويمثل في السياق ذاته معاني الخطر والخيانة والدهاء وعدم الأمان والمرض والسقام الدائم، يظهر على أوراق الشجر حاملا لكل الدلالات السابق ذكرها، وصورة لمدينة بعيدة قليلا، بها عمارات وبنايات عالية منتظمة كمركز إداري بلون أبيض وطرقات أمامه على حوافها شجيرات صغيرة وشارع مقابل لها، ألوان متداخلة في الجهة العلوية للغلاف الأخضر البني والأسود تتخللها بقع بيضاء دخانية كأنها خلف سحابة، وأسفل الغلاف نجد رسم ورمز دار النشر **"الأمل"** للطباعة والنشر والتوزيع باللون الأخضر بخط صغير.

ب–الغلاف الخلفي:

لا تقل قيمة محتويات الوحدة الخلفية للغلاف من قيمة محتوى الوحدة الأمامية فهو «العتبة الخلفية للكتاب، وظيفتها عكس وظيفة الغلاف الأمامي وهي إغلاق الفضاء الورقي»[1]، فهي امتداد للغلاف الأمامي ولمحتوياته، بحيث نجد أن الغلاف الخلفي قد يحتوي على العديد من المحتويات.

أما الواجهة الخلفية في الرواية التي هي قيد الدراسة فقد جاءت بنفس الصورة تقريبا، اختفت منها صورة المدينة والشارع وامتزجت مكانها ألوان البني والزهري مع الأخضر على الحواف وبقع صفراء على جانبها، وازدادت

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص137.

أطراف الغلاف سوادا، وهذه الألوان والصور، لم تكن عبثا وإنما حملت في طياتها رسالة وهدف، يرمي من خلالها الكاتب إلى تشويق القارئ وجلبه للإعجاب بهذه الرواية، والغلاف عكس لنا بالفعل انفعالات وأحاسيس وأفكار متناقضة صارخة، وإحباطات ذاتية، وأحداث لم يتمكن من وضعها، فهي عملية نفسية مثيرة تنعكس على الإنتاج الأدبي في صفحات المتن، و يمكن القول بأن ما ترمز إليه صورة الغلاف يوشك أن يطابق عنوان الرواية، باعتباره مفتاحا إجرائيا للولوج إلى أعماق النص ومضامينه.

و جاءت أسفل الغلاف حيثيات النشر والطبع ورقم الهاتف والموقع في إطار أبيض مستطيل صغير كتبت بالخط الأسود الصغير عدا«الأمل» دار النشر كتبت بخط أوضح وبالون الأخضر، وهذه الحيثيات أيضا لها دور مهم في جلب المتلقي القارئ.

3- سيميائية الألوان:

لإكمال دراسة سيميائية الغلاف، لابد من الوقوف وقفة تأمل وتحليل لأحد أهم عناصر مكونات هذا الغلاف إنه اللون، فمن غير المعقول المرور دون الإشارة إليه والحديث عنه «لأن للألوان دلالتها ولغتها، فلم يعد اللون أمرا هامشيا أو مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خاص من الرموز»[1]، ولأنه لا يمكن دراسة الشكل بمعزل عن اللون أو الاهتمام بالشكل وإهمال اللون، فبانسجام الألوان وترابطها تتحقق الوحدة الجمالية للغلاف، ومنه فإن «عمق الخبرة وكثافة التجربة وطبيعة البيئة الثقافية واستراتيجية تشكلها وحساسية التفكير ونموذج الرؤيا هي التي تصنع للون رمزه وبعده الدلالي وقيمته السيميائية وطراز لعبته في الأشياء، وثقافة رؤيته في طبقات المعنى»[2] إذن فالألوان هي عتبة أساسية من عتبات النص،

(1) نعيمة العقريب: قصيدة حيزيه، ص195

(2) آنا بلكيان: الرمزية دراسة تقويمية، تر، الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف الإسكندرية، ط1، 1995، ص182.

يصنعها الكاتب حتى يكتسب القراء ويستميل قلوبهم وكأنه بهذه الألوان يأمره بالدخول إلى متن النص بالإضافة إلى ذلك أنه يروج للرواية كسلعة معروضة في الأسواق الأدبية، وللألوان دلالات متعددة بتعدد البيئة والمجتمع كما تحمل عناصر جمالية.

-اللون الأحمر:

من الألوان النارية والأكثر إثارة يعبر عن الجرأة والقوة والحب، كما أنه يحمل المنع والإثارة العاطفية، لون الخطر والسرعة، فهو «لون العواطف الثائرة والحب الملتهب والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة ويستعمل في بعض الأحيان للدلالة على الغضب والقسوة والخطر وللدلالة على الثورة، ويتسم في سياق آخر بقوة التعبير عن الحب والفرح والسرود ويدل على الغنى والفرح ويرمز إلى القتال والشدة»[1]، إذن فهو يحمل دلالة الصراع والعواطف والجرأة.

لم يظهر اللون الأحمر في هذه الرواية التي هي قيد الدراسة إلاّ في العنوان حاملا لكل معاني الجرأة والخطر والصراع ودلالات الشخصية البطلة ومشاعرها الممزوجة بالقوة والنشاط ويرمز للقتال، إنه اللون الذي طغى على واجهة الغلاف، يدل على الصراع الذي يواجهه الكاتب في اكتشاف بؤر جديدة وإسقاط الأقنعة من حوله، كما يدل أيضا على العلاقة العاطفية التي جمعته مع حبيبته**"وردية"**« مشيت وأنا أرفع رأسي اتجاه تلك الشقة التي شهدت ليلة مثيرة لا أنساها ما حييت »[2]، وهو كذلك يحمل دلالة الصراع الذي دام أربع وعشرين سنة في وظيفة إدارية مملة وعلاقته المزيفة مع الأصدقاء ذوي الأقنعة التي تنكشف له في نهاية هذا الصراع لتترك فيه أثر بالخيبة والاشتعال والغضب.

(1) عبد الجبار جواد(فاتن): اللون لعبة سيميائية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2009م، ص44.
(2) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص29.

-اللون الأخضر:

الأخضر هو «لون الخصب والرزق في اللغة العربية، وهو لون النعيم في الآخرة، كما أنه لون الغضاضة وعدم النضج»[1]، وهو أيضا يحمل دلالات أخرى، فهو تعبير عن توازن الشخصية وله دلالة على الحيوية والأمن، وهو من الخصوبة والنبل، إذن فاللون الأخضر علاقة مع الطبيعة، وتجسد اللون الأخضر في الغلاف من خلال الأشجار والنباتات على حافة الطريق، فهو يرمز إلى الاستقرار والهدوء اللذان كان ينشدهما الكاتب، ويعبر عن البطل الذي يهرب بخياله والى هذا الفضاء إلى استعادة نشاطه بعد التعب والخيبات التي تواجهه، كما أن هذا اللون يوحي بالحيوية والنشاط ويبعث في نفس البطل الأمل ويرمز كذلك للسلام والأمن.

ج-اللون البني:

يعبر عن الشعور بالأمن ويشير إلى التثبيت أو تركيز الرغبة في شيء معين، هذا اللون «يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا فهو إذن يفقد الدفع الخلاق الواسع، والقوة الفعالة المؤثرة للأحمر، نشاطه ليس إيجابيا ولكن استجابيا متعلقا بالحواس»[2].

أما في الرواية فقد ورد اللون البني بصفة كبيرة وواضحة في الغلاف الأمامي وكذلك في الخلفية وحمل كل دلالات التشدد ويشير إلى الشعور بالذنب والالتصاق والتماس بالطبيعة والكفاح من أجل تجاوز أحاسيس تدميرية والرجوع إلى الحالة الطبيعية، بعد الصدمات التي واجهها الكاتب، فكان اللون البني مطابق للحالة الشعورية التي رافقت الكاتب البطل وخصوصا في أواخر الرواية «مراجعة خياراتي صعب، أصعب من تغيير طباعي التي صقلتها

(1) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م، ط2، 1997م، ص79.
(2) المرجع نفسه، ص186.

وشحذتها على مس الأيام»[1]، ومنه فاللون البني يوحي بالهدوء وتركيز البطل على تثبيت خياراته وقراراته.

-اللون الأصفر:

ينطوي اللون الأصفر على مجموعة من الدلالات، فنجد أنّ «صفته العامة رمز للخداع والغش ويمثل في السياق ذاته معاني الخطر والخيانة والدهاء وعدم الأمان والمرض والسقام الدائم»[2]، يظهر في الرواية على أوراق الشجر والمحيط بالمدينة حاملا لكل الدلالات التي سبق ذكرها إضافة إلى الشحوب والتعب.

فمعنى المرض والسقام والتعب تجسد في شخصية الكاتب البطل **"عواد"** على أطراف الطريق امتزج مع لون الأشجار الخضراء فاللون الأخضر« إذا امتزج بالأصفر لم يعد مستساغا، وقد عده بعضهم حينئذ أسوء صورة يمكن أن يظهر فيها اللون»[3]، وهذا لا يدعو للامان والاستقرار، فالحالة الشعورية للبطل لم تكن مستقرة،

أما معنى الخطر والخيانة والدهاء فقد تجسد في شخصيات **''عبد الهادي'' و''عمي الجيلالي''** و**"وردية"**، «أعتقد جازما أنني فرطت في **"وردية"** إلى الأبد وفرطت في الوثائق إلى الأبد بعدما استأثر بها **''عمو الجيلالي''** لوحده واستغل سذاجتي وبساطتي وأسراري هذه الوثائق يقايض بها شيئا ما ضد طرف أو آخر، روح المؤامرة تسري في عروقه، أنا أول ضحاياه المفترضين، تخلى عني بسهولة واستأثر بالوثائق»[4]، إلى غير ذلك من الأسقام النفسية الملازمة لنفسية الكاتب طيلة تواجده بمدينة المطمر وفي طريقه إلى مقر العمل.

-اللون الأسود :

هذا اللون هو« رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلب

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص152.
(2) عبد الجبار جواد (فاتن): اللون لعبة سيميائية، ص157.
(3) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص185.
(4) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوغي، ص152.

اللون يدل على العدمية والفناء»[1].

وفي طبقة أخرى مختلفة يرمز «إلى الحكمة والرزانة وبذلك يتخذه الكثير من رجال الدين إلى شعاراتهم»[2]. وفي غلاف الرواية نجد الأسود في سلالم الطريق وفي جدع الشجرة وأيضا امتزج اللون الأسود مع الأخضر، ونجده أيضا في أعلى الغلاف ينتشر قليلا إلى الأسفل، يدل على الخوف من المصير المجهول الذي كان يؤرق البطل **"عواد"**.

وتتجلى كل دلالات الحزن والألم والموت في الطريق المؤدي إلى المدينة« أول مرة أحس أن جسدي أصبح سجنا يلف جثتي وهرائي مثلما أحسست به وأنا اجتاز تلك المسافة الأربعمائة كل يوم، كل فصول السنة، كل المواسم المدنية والدينية، أنا هو **"عواد"** في شكله البائس الذي لا يشتكي بأي شيء ولا من أي شيء»[3]، لقد اتخذ الكاتب اللون الأسود كرمز للسلب كما حمل دلالة الحكمة والرزانة والقدرة على التحمل والكتم.

-اللون الأبيض:

اللون الأبيض لون الصفاء «بكل ما يحمله من معاني الإيجاب والظاهرة إلاّ أنّه ينحرف في بيئات وأمكنة وأحياز وأزمنة وأوقات، معين إلى معان تناقض تلك المعاني التقليدية وتقف على الضد منها تقريبا، فهو رمز للحزن لدى بعض الأمم منها أمة الصين»[4].

وجاء اللون الأبيض في المدينة لون العمارات وينتشر أمامها أيضا لدّلالة على اللحظات القليلة التي شهدت بعض الهدوء والسلام في ذلك المكان، كما يحمل أيضا دلالة ترمز للضوء والنهار والصدق والإخلاص وعدم

(1) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص186.
(2) عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ص44.
(3) بن جبار محمد: اربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص151 .
(4) عبد الجبار جواد (فاتن): اللون لعبة سيميائية، ص44.

التحيز والالتزام « بلغت خمسين سنة، وأعرف جيدا معنى أن تبقى الإدارة مفتوحة في مواعيدها لاستقبال المواطنين»[1]، فكان استعمال اللون الأبيض هنا كنوع من الإشارة إلى وجود الأمل أي أن دوام الحال من المحال ومهما كانت السحابة تظلم المكان فان بريق الضوء يبددها.

-اللون الأزرق:

أما اللون الأزرق العميق« فيدل على التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها»[2]، فهو لون يرمز للهدوء والسكينة والسلام، ويظهر اللون الأزرق في غلاف الرواية من خلال اسم المؤلف الذي كتب بخط أزرق أعلى الصفحة، وكذلك في تحديد نوع الجنس وصنفه جاءت وسط الغلاف بخط صغير ازرق يحمل كل الدلالات السابقة.

وفي الأخير نذكر بأن الألوان تختلف دلالتها باختلاف الثقافات والشعوب وتباين خلفياتها الإيديولوجية ومرجعياتها العقائدية، فالألوان الواردة في غلاف الرواية اكتسبت هذه المعاني من الظروف التي كتبت فيها الرواية وموضوعها وطبيعة متلقيها ...الخ.

وكخلاصة نخرج بها من سيميائية الغلاف نقول أن غلاف رواية **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي ''** بألوانه وصورته حقق من المعنى ما قد تعجز في بعض الأحيان العبارة اللسانية أن توصله، جمع بين الغرض التجاري وهو لفت انتباه القراء إلى الصورة، ولعب دوره كعتبة تدخل القارئ إلى النص الروائي وتهيؤه إلى أجوائه، كما أنّه لا يكسر أفق توقع القارئ إنّه امتداد حقيقي للنص.

(1) بن جبار محمد: اربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص5.
(2) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص183.

4-سيميائية العنوان:

حظي العنوان في الدراسة السميائية لدى العرب باهتمام كبير وعناية شديدة من خلال دراسات وبحوث لسانية جمة منذ عصور النهضة، فأصبح في العصر الحديث والمعاصر يحتل الصدارة في الأعمال الأدبية لأنّه :«أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصريا ولسانيا وأفقي»[1]، فالعنوان هو أول ما يلفت انتباه القارئ عند مصادفته لأية قراءة، وهو بمثابة المصباح المضيء لعتباته النص وهويته التي يختزل فيها معانيه وإيحاءاته الدلالية المختلفة، وهذه الدلالات والإيحاءات التي تشد القارئ، ومن ثم تحفزه على القراءة ولهذا عدّ «نظاما سيميائيّا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث لمعرفة دلالته ومحاولة فك شفراته الرامزة»[2]،والعنوان يعبر عن فحوى النص كونه أحد المداخل لفك شفراته وطلاسمه، فهو دون شك شفرة المبدع التي توحي من خلالها للآخر فهو «تلك العلامة الدّالة أو تلك الشفرة المتوجة للعمل الإبداعي»[3]؛ أي أنّه المفتاح الأساسي للولوج إلى أغوار النص، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده هو إيحاءاته المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص.

و لقد استهوانا في رواية **''بن جبار محمد "** العنوان الذي اختاره، فمن خلاله حدث أول لقاء بيننا وبين النص، وهذا ما ولد بداخلنا، رغبة وفضولا لاكتشاف ومعرفة هذا المتن الروائي، فما هي دلالة هذا العنوان؟

-"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي":

عند قراءتنا لهذا العنوان تستوقفنا العبارة **''فوق مستوى الوعي''**، لتترك فينا بعض التساؤلات، ماذا يقصد

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة الفكر، الكويت، ط1، 1999ص97.

(2) عبد القادر رحيم: علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين والترجمة والنشر، ط1، 2010، ص39.

(3) الزبير ذويحي خثير: سيميولوجيا النص السردي، (مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغليان لعز الدين جلا وجي)، (د-ط)، (د-ت)، ص20.

الكاتب بها وكيف يمكننا فك شيفراتها لمعرفة المعنى الحقيقي المنشود، «العنوان هو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو بمثابة المفتاح الذي يتسلح به المحلل أو القارئ للولوج إلى عالم النص والى سبر أغواره العميقة واستنطاقها وتأويلها»[1]، فقد حظي العنوان بالاهتمام وخصّ بالدراسة والتحليل والتشريح كونه يعتبر الممر الرئيسي إلى النص والعلاقة بينهما تكاملية.

وحتى نتعرف على "العنوان" أكثر سوف نعرض بعض التعريفات له:

-لغة:

جاء في لسان العرب **''لابن منظور''**: «عننت الكتاب وأعننته لكذا إي عرضته له وصرفته إليه، وقال **"اللحياني"**: عننت الكتاب تعنينا وعننته تعينه إذا عنونته أبدلوا من إحدى النونات ياء وسمي عنوانا لأنه يعُنُ الكتاب من ناحيته، وأصله عُنانٌ، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واو، وقال **''ابن بري''**: والعنوان الأثر، وقال أيضا : وكلما استدللت بشئ تظهره على غيره فهو عنوان له »[2]، ومنه فالعنوان هو ما يستدل به للولوج إلى النص.

-اصطلاحا:

أما دلالته الاصطلاحية فهو «مقطع لغوي أقل من الجملة نصا وعملا فنيا»[3]، فهو يعتبر الركيزة الأساسية للتعرف على النص، فهو وسيلة تكشف عن طبيعة النص وتفك غموضه.

ويلاحظ أن الدارسين العرب أو الغربيين قديما وحديثا قد أهملوا كثيرا العنوان لأنهم نظروا إليه على أنّه

(1) كمال بن عطية: سؤال العتاب في الخطاب الروائي، دراسة في منظومة العنوان الروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، دار الأوراسية للطباعة والنشر، ط1، 2008، ص29 .

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج10، ص312 .

(3) سعيد علوش: مجمع المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، (د-ط)، 1983م، ص155 .

ملفوظ لغوي لا قيمة له، «لذلك تجاوزه إلى النص كما تجاوز باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص، إلاّ أنّه في الدراسات الحديثة بدأ يتمرد على إهماله لفترات طويلة، وينهض من رماده الذي حجبه وأقصاه، وهذا يرجع إلى الإشكاليات والقضايا التي أصبح يثيرها»[1]، إذ تنطوي عتبة العنوان على قدر كبير من الحرية والاختيار والتنظيم والوضع.

فتعريف العنوان يطرح مجموعة من الإشكاليات ومجهودا كبيرا للتحليل، ولعل أهم تعريف له بأنه « علامة الكتاب، وعنصر من عناصر المكونة له، فالعنوان رسالة بيسة في حالة تسويق ينتج عن التقاء ملفوظ أدبي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنّه يتكلم (يحكي) الأثر الأدبي في عبارات خطاب اجتماعي»[2]، ومنه فللعنوان أهمية في الترابط العلائقي بالنص، فهو لا يشكل أي أهمية بمعزل عن نصه، فدلالته في تقاطع مستمر مع دلالات النص.

-"أربعمائة متر ":هي المسافة.

—المستوى: هو أي جزء من الفضاء ينطبق عليه المستقيم الموازي له.

-الوعي: جاء في لسان العرب "الوعي=حفظ القلب الشيء، وعى الشيء والحديث يعيه وعيا وأوعاه=حفظه وفهمه وقبله، فهو واع وفلان أوعى من فلان أي أحفظ وافهم وفي الحديث : نضر الله امرأ سمع مقالتي فوعاها، فرب مبلغ أوعى من سامع»[3].

وعموما الوعي: هو ما يكون لدى الإنسان من أفكار ووجهات نظر ومفاهيم عن الحياة والطبيعة من

(1) كمال بن عطية: سؤال العتاب في الخطاب الروائي، ص29 .

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، الجزء 8، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م، ص813.

حوله، وقد يكون الوعي وعيا زائفا، وذلك عندما تكون أفكار الإنسان ووجهات نظره ومفاهيمه غير متطابقة مع الواقع من حوله، وهذا يتطابق مع شخصية الكاتب البطل الذي ربط وعيه بمسافة " الأربعمائة متر " هذه المسافة هي التي زادت من وعيه، عندما يتواصل مع شخصيات أكسبته وعيا مختلفا لما كان عليه، فقد قام بقياس نسبة وعيه المجردة بمسافة حسية "اربعمائة متر"، وقد يكون الوعي غير واقعي وقد يكون جزئا مقتصرا على جانب أو ناحية معينة وغير شاملة لكل النواحي والجوانب والمستويات المترابطة والتي تؤثر وتتأثر في بعضها البعض في عملية تطور الحياة.

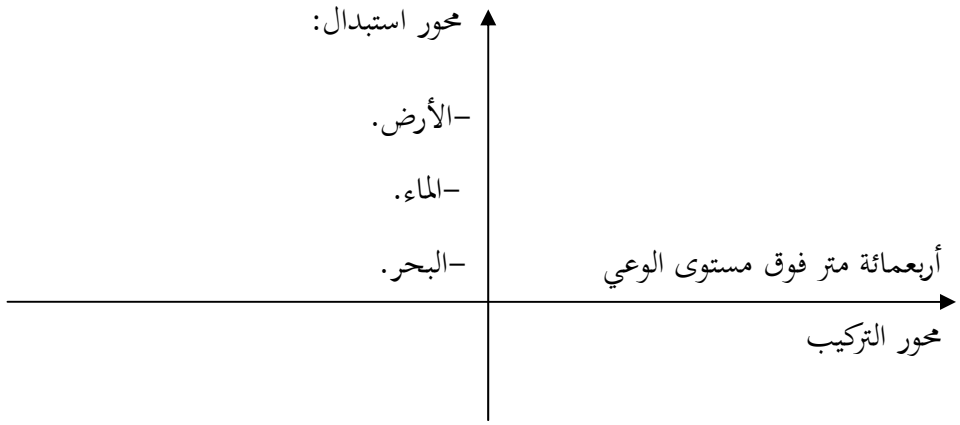
عندما نقف عند عنوان هذا المتن نجده يتميز بأنه محدد، مما يجعل القارئ في حالة اندماج مع النص فيعيش ارتباطا به، هذا ما يولد له رؤى حول معرفة مسافة "أربعمائة متر"، وما المقصود "بفوق مستوى الوعي"؟

نجد في صفحة الغلاف : العنوان الرئيسي **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''** وهومن «العناوين الموضوعيةTitre thématiqueالتي تشير إلى المحتوى النصي »[1].

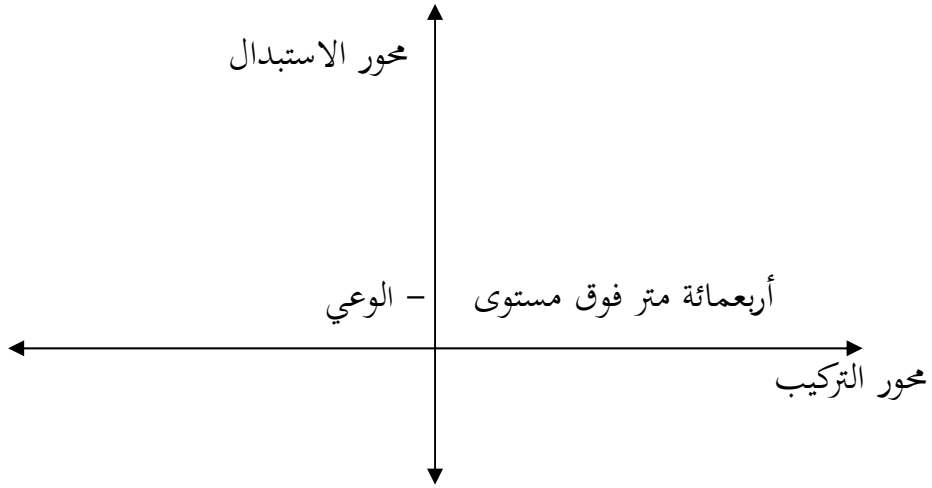
فنلاحظ أن العنوان عبارة عن جملة مركبة، يثير هذا التركيب الكثير من الاضطراب والتشويش لدى القارئ، فما الذي يجمع بين مسافة أربعمائة متر ومستوى الوعي لدى الإنسان، وهذا ما سنحاول التعرف عليه من خلال المخطط التالي:

(1) نعيمة العقريب: قصيدة حيزيه، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009م، ص190-191.

مخطط تحليلي في علاقة غيابية للعنوان :



عند قراءة هذا العنوان "أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"، يبدأ القارئ في التأويل، واستحضار علاقات غيابية ممكنة، فأول ما يبدر إلى ذهنه هي مصطلحات داخل الصيغة، فيتوقع : أربعمائة متر فوق مستوى=الماء، البحر، الأرض...الخ.



في العلاقة الحضورية مصطلح"الوعي" الذي اختاره الكاتب يعزل بقية المصطلحات المتوقعة، ويثبت حضوره، فتحدث الصدمة وينكسر أفق التوقع ومن ثمة الانفتاح وانفتاح على التأويل فكلمة الوعي ليست من مرادفات (الأرض، الماء، البحر...) وهذه الصدمة هي التي أحدثت جمالية على مستوى العنوان وميزته.

جاء عنوان روايتنا «في أعلى وسط الصفحة الأولى (الغلاف) ونجده أيضا في الصفحة الداخلية للكتاب أو

ما يعرف بالعنوان حتى إذا ما تعرضت صفحة الغلاف الخارجي للنص إلى التلف أو الضياع يبقى النص معروفا بعنوانه الداخلي الذي يكون اختصارا أو ترديدا لعنوان الكتاب الحقيقي، ووظيفته تأكيد وتعزيز له»[1] ،و كتب باللون الأحمر وبخط سميك مميز بسيط بحدود بيضاء رقيقة، فقد كتب بخط بارز في أعلى الغلاف تحت اسم المؤلف، بدا مهيمنا وبارزا يعبر عن الجرأة والقوة والحب، يحمل دلالات الشخصية البطلة ومشاعره الممزوجة بالحب والعاطفة وكذلك عن العلاقة العاطفية التي جمعت البطل **"عواد"** بحبيبته **"وردية"** في مدينة المطمر، وهو كذلك يحمل دلالة الصراع والخطر الذي يواجهه البطل**"عواد"** في البحث عن أصل الأشخاص الذين صادفهم، وكان يوحي العنوان إلى المكان الذي جرت به الأحداث كما أنه وضع في أعلى الصفحة ليدل على أهميته وليلفت الانتباه وعلى واجهة تمازجت فيها الألوان (الأخضر- البني- الأسود) في لوحة فنية تتكون من طريق قديمة بسلالم تحفها أشجار خضراء تؤدي هذه الطريق إلى مدينة غير واضحة تماما يكاد يغطيها اللون البني والأسود، وهذه اللوحة تحمل تأويلات محددة لتوجيه رسالة لغوية للعنوان، كما نلاحظ بأنّه تكرر في الصفحة الموالية بعد الغلاف في وسط الصفحة.

وجاء عنوان رواية**"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي "**مركب من خمسة كلمات، الكلمة الأولى "أربعمائة "مركبة من كلمتين "أربع "ومائة" للدلالة على عدد، تليها كلمة "متر " للدلالة على المسافة، وكلمة "مستوى" للدلالة على حد معين، وأخيرا كلمة "الوعي" للدلالة على الحالة العقلية التي يكون فيها العقل في حالة إدراك.

وأربعمائة متر فوق مستوى الوعي هي محور الرواية كلها، وأربعمائة متر هي مسافة اخدت أبعاد مختلفة، وذلك حسب علاقة الكاتب بها، فبالنسبة له كانت هذه المسافة تمثل السجن رغم انفتاحها إلا أن التزامه بها لفترة

(1) المرجع السابق، ص194.

طويلة جعلها مصدر ملل وقلق ولا حرية «هرولت كأنني أريد أن أتخلص من هذه المسافة اللعينة بأسرع وقت»[1]، بمعنى أن هذا الطريق الذي يسلكه الكاتب يوميا كان يحيل بينه وبين حقائق الدنيا.

فأربعمائة متر هي المسافة التي تربط بين مكان عمل الكاتب ونقطة انتظار الحافلة، و**"بن جبار** "دخل الموضوع مباشرة ونجده من الجملة الأولى يفسر الرقم الذي وضعه في العنوان، وكانت كثيفة بالفعل إلى درجة أصبحت **"فوق مستوى الوعي"** مثلما جاء في بقية العنوان، حيث تتقاطع الشخصيات والمصائر من الخاص إلى العام، فتشكل بذلك أفكار ووجهات نظر ومفاهيم عن الحياة والطبيعة والأشخاص من حوله «كنت من قبل ولسذاجتي اعتقد أن هذه المسافة هي الشيء الوحيد الذي يحيل بيني وبين حقائق الدنيا ولكن تبين الأمر، أن هناك أشخاصا آخرين يعترضون طريقنا في الحياة»[2].

إذن فقد كانت للجملة **"فوق مستوى الوعي"** دلالة على الوعي الزائف عند الكاتب، كانت أفكاره ووجهات نظره ومفاهيمه غير متطابقة مع الواقع من حوله جزئيا، بعد اكتشافه للعالم حوله والشخصيات المحيطة به تتبين له وجهات نظر أكثر وضوحا عن حقيقة ما يجري في ذلك المحيط.

وما يؤكد في النهاية أن العنوان عند مقاربته كعتبة نصية، يكون هذا وفق جملة من المبادئ والمفاهيم، تسهل على المتلقي وتختصر له الطريق لفهم مقاصد النص الفنية انطلاقا من مقاربة العنوان بالمتن أو النص.

5-اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف من العتبات التي تظهر «في صفحة الغلاف وصفحة العنوان(...) ويكون في أعلى صفحة

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2015، ص135.
(2) المصدر نفسه، ص135.

الغلاف، بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب»[1]، يعد اسم الكاتب من عتبات النص المحيطة، فالمؤلف منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي، ومن ثم فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية البيوغرافية، والاجتماعية والتاريخية والنفسية شعوريا وكذلك لاشعوريا. ومن ثم فاسم الكاتب يؤدي وظيفة تعيينيه إشهارية تكمن في نسبة العمل، ويمكن لاسم المؤلف أن يأخذ ثلاثة أشكال، يشرط بها حسب ما ذكره **''جيرار جنيت''** كما يلي:

«1- إذا دل على اسم الكاتب في الحالة المدنية له فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.

2- أما إذا دل على اسم غير حقيقي كاسم فني أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار..

3- أما إذا لم يدل على أي اسم نكون أمام الاسم المجهول»[2].

والحالة الأولى هي ما نجدها عند الكاتب **''بن جبار''** في روايته **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''**، فقد وقعها باسمه الحقيقي، وفي أعلى الصفحة في الصدارة إلى الوسط، دون أي إضافة أو إشارة أو ترميز، حيث ظهر اسمه بخط أصغر من العنوان، كتب بلون أزرق يدل على الصفاء والهدوء والطمأنينة، فهذه الرواية تعد سيرة ذاتية للكاتب**''بن جبار محمد''**، لتتطابق أحداث الرواية مع سيرته من الناحية الاجتماعية والهوية الثقافية والأدبية، فيريد أن يبرز حضوره في الساحة الأدبية حتى يستقطب نخبة من الجمهور القارئ، ثم يتكرر اسم المؤلف في الصفحة الموالية بعد الغلاف وهذا دلالة على سلطته العالية في النص.

6-الإهداء :

يعد الإهداء العتبة الثالثة من عتبات الولوج إلى النص، فهي تحمل داخلها إشارة دلالة توضيحية»[1]، وكما

(1) عبد الحق بالعابد: (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص63-64.

(2) المرجع السابق، ص64.

أنه يندرج ضمن النص الموازي المباشر ولايقل أهمية في دلالته عن اسم المؤلف والعنوان، لأنه يشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص، وهو كذلك «يعتبر بنوعيه الخاص والعام تقليدا محمودا متبعا في مجال التأليف والإبداع لما يحققه من وظائف متنوعة»[2]، أي أنه له دور مهم في العمل الأدبي، وقد كان الإهداء في أول مابدأ يقدم لأصحاب السمو والأمراء، ولكنه لم يبق على هذه الصفة بل أخد يتطور حتى وصل إلى إهداء الكتب، فالإهداء كان يمثل بشكل منتظم جزء من عائدات الكاتب.

ويحمل الإهداء شحنات من الدفء والحنان، وقد يعبر فيها الكاتب عن الشكر والعرفان والامتنان«فهو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات(واقعية أو اعتباطية)، وهذا الاحترام يكون في شكل مطبوع موجود أصلا في الكتاب وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة»[3] .

فالاهداء عرفان بالجميل لشخص أو مؤسسة لما قدمه هؤلاء للكتاب من عون مادي أو معنوي ويأخذ الإهداء صيغتين: صيغة خطاب رسمي مطبوع، وصيغة خطاب ظرفي مخطوط.

وفي روايتنا المدروسة جاء الإهداء في صيغة خطاب ظرفي مخطوط ويكون موقع بخط المؤلف في النسخة المهداة ويعتبر نص موازي ذا فائدة كبيرة ،فهويرتبط «بالمؤلف وعلاقته بالمهدى له»[4]، فجاء الإهداء في روايتنا مختصرا كالتالي: « لم يكن لهذا النص أن يرى النور في كتاب لولا وجود استثنائي لامرأة في حياتي، إيمانها بموهبتي

(1) نعيمة سعدية:إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار نموذجا)، مجلة المخبر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، محمد خيضر، ص225 -236.

(2) سعيد الأيوبي: عتبات النص في ديوان آدم (للشاعرة حبيبة الصوفي)، مجلة علامات، يناير2013م، ص45، 57.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص، ص93.

(4) نبيل منصر: خطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص55.

منحني القوة والحافز لأكتب وأستمر: زوجتي...إليك امتناني ومحبتي»[1]، إن إهداء العمل الأدبي هو الملصق السابق أو الخاص بعلاقة ما على هذا النحو أو ذاك تربط بين المبدع أو بين الأشخاص

6-الاستهلال:

يأتي الاستهلال بعد الإهداء مباشرة و«النص الذي بين أيدينا بدايته استهلال من يتسنى لنا الدخول إلى فحوى النص، لإدراك بنية طريقته ومعناه الكامن فيه، وهو بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحاب النص »[2]، والاستهلال الذي نحن بصدد دراسته جاءت عبارته طويلة، على شيء من التوافق بين مفرداتها، وبين غايات العمل وأهدافه ونسيجه، تسلسل في الكلام بعدما استقامت الأفكار، واتضحت المقاصد. «ها قد وصلت إلى منتصف الطريق، منتصف العمر، من الضروري الالتفات إلى الوراء قليلا، ثم أستمرّ حتى أعرف من أين بدأت وأين أصل بأقل الأضرار الممكنة، الكتابة "الخمسينية" متعة تستدعي معها كل شيء، كلّ شيء تقريبا وبدون تحفظ، هذا التهور هو ما يريده القارء وأنا كتبت بدون تحفظ»[3].

بن جبار محمد.

وهذه الجملة الاستهلالية حددت لنا مسار العمل، حيث اتضح لنا أنّ هذا الاستهلال مفتاح ذال على محتوى النص.

7-الفصول:

تندرج الرواية التي بين أيدينا تحت ثماني فصول إلّا أنّ هذه الفصول حملت أحداث متفاوتة ومتداخلة، لا

(1) بن جبار محمد: اربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص 2.

(2) نورالدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الاذقية، سوريا، ط1، 1994م، ص17.

(3) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص 3.

يمكن فصل إحداها عن الأخرى، نورد هذه الفصول في الجدول الآتي:

الفصول	الصفحات	أهم ما جاء في الفصول
الفصل01	من الصفحة 04 إلى الصفحة22.	-يتحدث في هذا الفصل عن المسافة التي تربط بين مقر عمله وبيته والعناء الذي كان يتكبده من علة المواصلات، كما تحدث في هذا الفصل عن المرأة التي كان يرتاد منزلها كلما سنحت له الفرصة.
الفصل 02	من الصفحة 23 إلى الصفحة40.	-تدخل على هذا الباب شخصية "عمي الجيلالي" وهذا الأخير يتفق مع الشخصية البطلة" عواد" على مساعدته في فك لغز عبد الهادي.
الفصل03	من الصفحة41 إلى الصفحة59.	-تصبح قضية عبد الهادي أكثر تعقيدا، كما يورد الكاتب شخصيات أخرى تساهم في بناء أحداث الرواية وهي شخصية خديجة التي كانت صديقة عمله، وبونوار هو الصديق المقرب لعواد.
الفصل04	من الصفحة60 إلى الصفحة 81.	-تزداد الأحداث تشويقا، يتحدث فيها الكاتب عن علاقاته مع الشخصيات الرواية، تحدّث عن الليلة التي قضاها مع عشيقته وردية وكيف أقام علاقة معها، كما يحكي عن الصداقة المميزة التي تجمعه بصديقه بونوار، وأيضا الثقة التي وضعها في صديقه عمي الجيلالي.
الفصل05	من الصفحة 82 إلى الصفحة106.	-في هذا الباب يتحدث كاتب الرواية عن حالته النفسية التي يمر بها، كما تحدث عن المراحل التي مرت بها الجزائر بعد الاستقلال تتخللها فترة العشرية السوداء.
الفصل06	من الصفحة 107	-في هذا الباب يورد لنا الكاتب شخصيات ثانوية هامة تساعد في

	إلى الصفحة129.	تحريك أحداث الرواية كالحاج الطاهر الذي وجههما إلى شخصية الزبير المجنون.
الفصل 07	من الصفحة 130 إلى الصفحة 149	-يحكي في هذا الباب عواد عن لقائه وعمي الجيلالي بالزبير المجنون الذي يكشف لعمي الجيلالي عن سر خطير متعلق بعبد الهادي، يستغل عمي الجيلالي الوضع ويتخلى عن فكرة مساعدة عواد، يكتشف عواد بأنّ عمي الجيلالي قد تخلى عنه، يعود عواد إلى عمله كالعادة ويبدأ من الصفر. تتصل وردية بعواد وترتب لقاء معه، لتقرر في الأخير مساعدة في كشف سر عبد الهادي.
الفصل 08	من الصفحة 150 إلى الصفحة 159	-في هذا الباب تنكشف الأقنعة، يكشف عواد خيانة عمي الجيلالي له عن طريق وردية ويعرف ببساطة حقيقة عبد الهادي في لقاء معه، ليكشف بدوره عن حقيقته لوردية المتمثلة في أنّه ابن عشيق أمها، ليعود به الزمن ويصبح هو عشيق ابنتها وردية، وتنتهي تلك العقدة التي تنفرط حينما تتخرب العلاقات بشكل مأساوي ينتهي فيه البطل وحيدا كما بدأ، بل كأنه لم يبدأ.

ثانيا: مستويات الزمن السردي في الرواية:

تتعلق مقولة زمن السرد بتحديد موقع الحكاية الزمني من الفعل السردي، ويشكل زمن السرد مع المستوى السردي، والشخصية المقولات الثلاث التي يدرس من خلالها المقام المنتج للخطاب السردي، وتكتسي تحديدات

المقام السردي الزمنية أهمية لا تكتسيها تحديداته المكانية، وذلك انه بالإمكان أن تروى قصة دون تحديد المكان الذي تروى منه ومدى بعده عن المكان الذي تجري فيه الأحداث، ولكن يستحيل ألا يتحدد موقعها الزمني من الفعل السردي مادامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر أو المستقبل، وتتمثل المسالة الأساسية في تحديد الوضع الزمني للمقام السردي في ضبط موقعه من الحكاية، وقد ميز السرديون من هذه الزاوية بين أربعة أنماط من السرد هي: السرد السابق (Narration antérieursse) والسرد الاحق (Narration ulterieurs)السرد المتزامن (Narration simultanée)، والسرد المدرج (Narration intercalée) »[1].

ولقد تم تقسيم الزمن إلى مستويات وذلك انطلاقا من آراء **" تزفيطان تودوروف"** (Tzvetan Todorov) حول زمن القصة وزمن الخطاب، وانطلاقا من هذه الآراء قسم **" جيرار جنيت"** الزمن إلى ثلاث مستويات وهي كالآتي:

1-مستوى الترتيب الزمني:

«ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو قصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها،فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فان الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بد أن ترتب في البناء الروائي بشكل تتابعي، لان طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في وقت واحد»[2]، إذن هل الزمن في تتابع وانتظام ؟ أم فيه انكسار بالعودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام؟.

(1) محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص232 .

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، (د-ط) (د-ت)، ص79.

أ-الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع، أو الاستذكار ن أو الارتداد، من بين التقنيات الزمنية التي تحفل في النصوص السردية ونجده خاصة في الرواية التي تميل إلى استدعاء الماضي، فتوظف عن طريق استعمال الاسترجاع الذي يجعل النص ينقطع عن زمن السرد الحاضر، كما يعرفه الباحث **" حسن بحراوي "** بقوله: «هو العودة إلى الوراء لاسترجاع أحداث تكون قد حصلت في الماضي»[1]، وهذا يعني أن الاسترجاع هو توقف الروائي عن سرد الأحداث في نقطة معينة والعودة بالسرد إلى الماضي.

ويرى **" حميد لحميداني"** أن الإمكانيات التي يتيحها تلاعب الروائي بالنظام الزمني لا حدود له من خلال الفترات التي تتخلل العالم الروائي،فيقول:«أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة»[2].

ولعل ما نلمحه من خلال دراستنا لرواية **" أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"** «نجد أن الاسترجاع قد شكل حيزا هاما من حياة الشخصية الرئيسية، إذ لجأ إليه ليعرفنا عن بعض المعلومات عن الشخصيات، وذلك لبث الحيوية والحركة في النص السردي، ولكي تحقق أيضا غايات فنية أخرى منها :التشويق، التماسك، الإيهام»[3].

ومن بين المقاطع الاستذكارية التي وردت في الرواية:«منذ كنت شابا يافعا صاحب أربع وعشرين سنة، كنت أذرع المسافة بين نقطة توقف الحافلة الريفية ومقر العمل بحماس ونشاط وحيوية منقطعة النظير، كنت

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن – الشخصية)، ص119.

(2) حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

(3) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010م، ص113.

أهرول، ابتلع تلك المسافة في خمس دقائق، كنت ابتسم وأوزع البسمات والتحيات على الموظفين، وأبدأ عملي المعتاد بسهولة وعندما ارفع رأسي أكون قد أنجزت كثيرا من المهام المسندة إلي...»[1].

كما تتداخل شخصية أخرى باستعمال السرد الاستذكاري ألا وهي **"وردية"** في قوله :«ما إن أغمضت عيناي حتى عادت تلك التفاصيل التي لم أستطع تداركها من قبل، تراءت لي تلك المشاهد مرة أخرى من زوايا مختلفة، ولكن أقل حدة من تلك المشاهد التي حدثت لي مع الطبيعة وردية، حيث توجت علاقتنا السريعة على موعد غرامي في شقتها القريبة من مقر عملي، في أمسية ذلك اليوم حملت معي بعض الهدايا وبعض الفاكهة، حلقت ذقني وارتديت ربطة عنق وبذلة الأمسيات الخاصة التي اشتريتها من بائع الملابس التركية، وصلت في الموعد، خرجنا إلى مطعم في مكان بعيد عن عيون المعارف، عدنا بعد العاشرة في ليلة ربيعية مقمرة، ونمت معها في فراشها في ليلة مثيرة لم أشهدها في حياتي، كانت سعيدة معي، إلى أن حدث شيء لم أكن أتوقعه، فقد نهضت من إغفاءة طويلة وطردتني بقوة وقسوة شديدتين»[2].

يتضمن هذا الاسترجاع عدة دلالات أهمها إعلامنا بطرد **''وردية''** للبطل **''عواد''** بطريقة قاسية يقول: « لكن تبقى نقطة استفهام تؤرقني لَماذا أقدمت **''وردية''** على ذلك السلوك الذي لا مبرر له، بعد أن تمتعنا وحلقنا بعيدا في سماوات وشربنا نخب سعادتنا، وتألقنا ولمسنا بأيدينا ملكوت البهجة والفرح، نهضت من الأريكة بعد إغفاءة لعدة ساعات لم أتوصل إلى شيء ذي معنى في تلك الخرجة المفاجئة **''لوردية''** وهي تطردني من البيت بقسوة ...»[3].

ويستمر البطل**''عواد''** في تذكره لكل الأشخاص الذي كان معهم في علاقة اتصال أو انفصال، وهذه

(1) بن جبارمحمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص44.
(2) المصدر نفسه، ص8.
(3) المصدر نفسه، ص10.

المرة يعود بذاكرته مع " **عبد الهادي**" الذي أبدى اهتماما كبيرا به فيقول: «السؤال العالق في ذهني الذي يخفت ويشتد حول دوافع **"عبد الهادي"** صاحب سيارة الكلوندستان الذي أبدى اهتماما خاصا بي دون مبرر منطقي، كان يقف بسيارته ويقلني إلى نقطة الانتظار، وبعد السؤال عن مهنتي التي دون شك يعرفها جيدا ولم يخطئ في اسمي، وقد أكد لي أن بيني وبينه أمورا مشتركة!»[1]، وكأن البطل **"عواد"** يريد أن يوضح تلك الأمور أو يفسرها حتى يتحفظ بلا مبالاته، وينتبه إلى أمور أكثر أهمية في حياته كالمعاش والديون المتراكمة، الأعباء المنزلية وغيرها. يحدث في هذه الرواية أن يتذكر البطل **"عواد"** شخصيات ليست لها دور فعال في سيرورة أحداث الرواية.

كما نجده يقول: «عزمت أن أسأل عن **"عبد الهادي"** سائق الكلوندستان امتثلت مجموعة أسماء في ذهني، انتقيتها بعناية لتعطيني المزيد من المعلومات عن هذا الشخص، لعلي أجد شيئا يشفي غليلي ويسد رمقي ويملأ فضولي بأجوبة مقنعة»[2].

كما نلاحظ بعد ذلك تدخل " **السكرتيرة**" فجأة في حوار مع البطل، وهي سكرتيرة مدير البطل بعد ما طلب منه البطل عطلة ووافق عليها، كانت تبتسم في وجه البطل، وقالت له :« **"عواد"**، نحلم أن تختطف ثلاثة أيام ونضيف لها ثلاثة أخرى لننسى هذا المكان التعيس، كأن نقوم بكراء غرفة في فندق على شاطئ البحر، أو نحجز مكانا ما في مطعم رومانسي...»[3]، و يقول أيضا: «كنت أتفرس في الورقة البيضاء التي ناولتني إياها واقرأ الأيام الثلاثة التي جاءت بها بيسر دونما تقديم مبرر مقنع»[4]، و تعود **"السكرتيرة "** لتفتح حوارا مع البطل **"عواد"**:« تريد أن تنفرد بي لكن لم اترك لها فرصة لتفعل بي ما تشاء، كنت كثير الحجج واختلق الأسباب الوهمية،

(1) المصدر السابق، ص10.
(2) المصدر نفسه، ص13.
(3) المصدر نفسه، ص15.
(4) المصدر نفسه، ص15.

حتى فكرت جديا في تغيير مكان العمل، تعلمت من تجارب الأصدقاء أن العلاقات العاطفية من أكبر الأخطاء التي يقترفها الموظف في حياته الوظيفية...»[1].

كما نجده في موضع آخر ينقل قول خديجة :«أنت لا علاقة لك إلا بالشقق "!؟ **"عواد"** لماذا أنت حساس إلى هذه الدرجة، **"خديجة"** أنا ليس لي علاقة بالشقق ولا بالفنادق ولا بالمطاعم الفخمة، انفجرت **"خديجة"** ضاحكة في وجهي: لا شيء يا زميلي، لا تغضب ...»[2]، وتعود **"وردية"** لتطفو على سطح الذكريات: «فجأة تذكرت**"وردية "**وتلك الليلة التي قضيتها معها، تناسيت ذلك، تعمدت ألا أفكر أن سبب طردها إياي بتلك المهانة، لأنني أكره أن أواجه نفسي بكل الحقائق، يا إلهي كم انأ غبي وأحمق وساذج!، أخطأت خطأ فادحا لا تغفره لي **"وردية"** مدى وجودي على هذه الأرض، كنت منتشيا على فراشها، مستلقيا، أنهكني التعب من طول ممارسة الجنس معها، سألتني ولم أنتبه إلى سؤالها، سألتني وهي في شبه غيبوبة: **"عواد"**، هل تحب زوجتك ؟ نعم يا حبيبتي، هل أنت سعيد معها،نعم حبيبتي الحلوة »[3]، فهذا الخبر يعلمنا **"وردية"** كانت بمثابة القلب النابض الذي حيا بعدما كان ميتا بالنسبة للبطل **"عواد"**.

وفي كل مرة يعود **"عواد"** لتذكر **"وردية"** التي هزت كيانه، حيث كانا يلتقيان في كل مرة في شقة **"وردية"**التي كانت توفر لهما الراحة والمتعة،بالنسبة لكليهما في تلك الشقة يتجدد كيمياء الحب وكيمياء الجسد وتغني نظرتهما للحياة،«انعطفت مجددا لأجد نفسي أمام عمارة **"وردية"**مباشرة وعلى بعد عدة أمتار منه، موقف الحافلة الاعتيادي، مشيت وأنا أرفع رأسي تجاه تلك الشقة التي شهدت ليلة مثيرة لا أنساها ما حييت »[4] .

(1) المصدر السابق، ص 16.
(2) المصدر نفسه، ص 17.
(3) المصدر نفسه، ص19.
(4) المصدر نفسه، ص29.

كما يمد **"عواد"** جسور الذكريات مع شخصية أخرى **''عمي الجيلالي ''** :«اتصلت **ب ''عمي الجيلالي''**، ذلك الرجل العجوز الوديع، الطيب، عمل معنا عدة سنين قبل أن يحصل على التقاعد، هذا الرجل ذو ثقافة فرنسية»[1] .

هكذا يظهر البطل في علاقة مع شخصيات تظهرفجأة وتختفي فجأة. وهكذا تنتهي رحلة تذكر **"عواد"** مع شخصيات الرواية.

ب–الاستباق:

يعد الاستباق تقنية زمنية يلجأ إليها الكاتب لترتيب أحداث الرواية، وهو عبارة عن قفزة بالزمن نحو الأمام، أي يقوم السارد بالتنبؤ لما سيحدث في المستقبل، وفي هذا الصدد ترى **''مها حسن القصراوي''**،بأ ن الاستباق هو :«تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد، بأحداث أولية تمهيدا للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه »[2]، بمعنى أن الاستباق هو رؤية تنبؤية لما يحدث في المستقبل.

كما نجده أيضا في حد تعبير **''حسن بحراوي''**: «القفز على فترة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية »[3]، بمعنى أن الاستباق عبارة عن تصور مستقبلي (استشرافي) لأحداث في الرواية لم تقع بعد، ويعد الاستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة السردية والذي يعد « بمثابة القلب النابض الذي يضمن عملية التواصل بين النص

(1) المصدر السابق، ص25.

(2) مها حسن القصراوي :الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، الأردن، ط1، 2004 م، ص132.

(3) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

والكاتب»[1]،وفيه يقوم الروائي بالقفز غالى المستقبل حيث أنه «الرؤية المتوقعة لما يحدث من وقائع في المستقبل... أي توقع حدوث شيء قبل وقوعه»[2]. فالرّاوي يعمل على تصوير أحداث قبل وقوعها أو قبل تحقيقها في زمن السرد وإعداد القارئ لتقبل الأحداث.

وإن المتتبع لرواية **" أربعمائة متر فوق مستوى الوعي "** يجد بأن **" بن جبار محمد"** قد وظف هذه التقنية السردية في الكثير من المواضيع ومن أبرز تجلياتها في الرواية وجاء أول استباق في قوله: «أريدأن يكتب في سجلي الشخصي لا شيء يذكر لأذهب إلى قبري مطمئن البال، مرتاح الضمير »[3]، وكأن الراوي يخمن في مصيره مستقبلا، يريد أن يكون مرتاحا عند ذهابه إلى مثواه الأخير، وكمثال آخر نلمسه قول الراوي:«سأستفيد من يوم الثلاثاء إلى السبت المقبل، خمسة أيام كاملة، سأحقق في أمر **"عبد الهادي"** ...»[4]، وكأن الراوي يريد أن يمضي قدما ليعرف هذا الشخص الذي أصبح يؤرقه.

كما نجد أيضا مثال عن الاستباق يقول فيه الراوي :«فالأب عندما سيأتي من الجنوب، سيحتفي بأبنائه، سيشتري لهم كل شيءسيأخذهم في رحلات استحمامية للتعويض عن النقص الفادح في الأبوة، سيظهر عواطفه الجياشة التي تكاد كاسحة»[5] . فمعظم الأبناء ينسون آبائهم، لأنهم ألفو أغلب فترات حياتهم بدون أب، كما نلمح استباق آخر في قول الراوي :« سأحاول وسوف أتدرب على استقصاء الأشياء والأشخاص والفضاءات لكي أحصل على مزيد من المعلومات ارفع بها تأهبي لهذه الحياة »[6] .وكأن الراوي يريد أن يكون أكثر استعدادا للبحث في أمر **"عبد الهادي"** .

(1) وحيد بوعزيز : حدود التأويل (قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م، ص170.
(2) دافيد لودج : الفن الروائي . تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص86.
(3) بن جبار محمد: رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص14.
(4) المصدر نفسه، ص21.
(5) المصدر نفسه، ص27.
(6) المصدر نفسه، ص30.

ونجد أيضا في استباق متعلق **''بعبد الهادي''** في قول الراوي:«أنا على يقين أنني ساجد طريقا ما في اتجاه **''عبد الهادي''** وأنا ابحث عن شيء ما »[1].وكأن الراوي يريد أن يعرف كل ما يتعلق **''بعبد الهادي''**.

وفي استباق آخر للراوي يتحدث فيه عن علاقته **"بوردية"** في قوله:«هذه مقدمة لليلة أخرى أكثر متعة وإثارة ؟ لم أعد آبه للخيانة الزوجية »[2]. فالراوي هنا يريد أن يكون مع عشيقته **"وردية"** لأنه يحبها حبا جما.حتى أنه لم يعد يهتم لأمر زوجته وخيانته لها.

ومن المقاطع الاستباقية في شكل توقعات جاءت على لسان السارد ومنه توقعه لدعوة **"وردية"** له إلى شقتها يقول :«انتظر أن تدعوني ذات ليلة، أستمتع بجسدها الأبيض الشفاف كقطعة صابون مرسيليا أغسل بها روحي وعلائق عشرات السنين من الغدو والرواح في تلك المسافات »[3] .فالسارد هنا يعتقد بأن **''وردية''**ستجعله في أحسن أحواله .

ننتقل إلى نوع آخر من الاستباقات وهو متعلق بالرجل **"بونوار"** الذي دعا فيه السارد لقضاء أمسية معه يقول السارد :«لهفني على الحضور إلى أمسية صديقتي **''بونوار''** فيها شغفا يتعاظم مع مرور الوقت، هذا الصديق الرائع سيلقنني اليوم فلسفة جديدة»[4]، فالسارد يحب صديقه **''بونوار''** ويعتقد انه مختلف عن الآخرين الذين يعرفهم .

2-المدة الزمنية:

أقر **" جيرار جنيت "** بنوعية المصاعب التي تعترض فكرة زمن الحكي بالذات في الأدب المكتوب لكون هذه المدة

(1) المصدر السابق، ص42.
(2) المصدر نفسه، ص62.
(3) المصدر نفسه، ص63.
(4) المصدر نفسه، ص73.

التي يحس بها من شانها أن تثير فيه هذه الصعوبات « لأن وقائع الترتيب يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للحكاية إلى الصعيد المكاني للنص الروائي والمقارنة بين هذين الصعيدين شرعية وملائمة وأن درجة صفر مفترقة في هذا المجال، ووضح أن مقارنة مدى الحكي، بمدة الحكاية التي يرويها هذا الحكي تبدو عملية أكثر صعوبة، إذ لا يستطيع أحد قياس مدة الحكي، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا، لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته، كما أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية»[1].

وعلى ضوء تحديده لمفهوم الحكاية وذلك بالعلاقة بين المدة (مدة الحكاية مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والأسابيع والشهور والسنين)و الطول (طول النص المقيس بالسطور، الفقرات والصفحات) موضحا صعوبة تصور وجود حكي لا يقبل أي تغيير في السرعة مهما كان مستوى البلورة الجمالية متجليا في النص الروائي، وقد اقترح«**"جيرار جنيت"**أربع تقنيات زمنية لمعرفة كيفية اشتغال سرعة الحكي الروائي وهي : الخلاصة، والحذف، الوقف، المشهد، وقد ارتأينا دراستها وفق مستويين»[2] .

ا-تسريع الحكي:

الذي يكون عبر تقديم اختصار لما حدث في الرواية، ويشار إليه وذلك ركاكة التعبير والإطلالة في الحكي وذلك:« أن مقتضيات المادة الحكائية عبر مسار الحكيم تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يتعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي تستغرق وقوعها في فترة زمنية طويلة ضمن حيز نصي ضيق في مساحة الحكي، مركزا على الموضوع صامتا عن كل ما عداه معتمدا على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدة في الزمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقا إلى منظومة الحكي هما المجمل والقطع »[3] .

(1) جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000م، ص105.
(2) المرجع نفسه، ص105.
(3) احمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص273-274.

-المجمل أو الخلاصة:

للخلاصة مصطلحات عديدة حيث يفضل **''حميد لحميداني''**تسميتها "الخلاصة" »[1]، أما **''سعيد يقطين''**و **''سيزا قاسم''** فيسميانها "التلخيص" في حين أن **'' نور الدين السد''** يطلق عليها مصطلحي «الملخص والإيجاز»[2] .وهي كلها مسميات بمعنى واحد، فقد عبر عنها **''جيرار جنيت''** بالمعادلة التالية :« زمن الحكاية > زمن القصة »[3] ،فالخلاصة إذا هي سرد موجز وملخص يكون فيه زمن النص اصغر بكثير من زمن الحكاية، وأن سرعة السرد تزداد بازدياد مدة الخلاصة، وهي متصلة بالماضي أكثر من الحاضر والمستقبل ذلك أنه من غير الممكن أن يقوم الراوي بتلخيص أفعال وأحداث لم تحدث بعد .

وتعرفها **''سيزا قاسم''**أنها:«تعبير السارد بمقطع قصير على فترات زمنية طويلة من حدث من أحداث الرواية »[4]، أما**''حميد لحميداني''** فيقصد بها: « سرد وقائع وأحداث يفترض أنها جرت في سنوات ماضية أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو اسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[5]، ولو تمعنا النظر في هذا التحديد نستنتج أن الخلاصة هي الاختزال السريع للأحداث التي وقعت في فترة زمنية طويلة وذكرها في اسطر أو كلمات قليلة دون التوسع وذكر الأحداث بالتفصيل .

وللخلاصة ميزة اتسم بها السرد الروائي ولها دور يتمثل في «السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من على الوجود دون تفاصيل أعمال وأقوال»[6]. وعليه فالخلاصة تكون دالة تتخلى عما هو مطول من

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص76.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص105.

(3) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر (د-ط) 2010م، ج2، ص194.

(4) سيزا قاسم : بناء الرواية، ص82.

(5) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص130

(6) نبيل حمدي عبد المقصود شاهد :العجابي في السرد العربي القديم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص289.

أحداث ونذكر ما يهم في بعض كلمات أوأقوال . وللخلاصة أهمية كبيرة في سد الثغرات التي يخلفها السرد، وكذلك بعض لأمور المخفية للشخصيات ومن هنا سنحاول تقديم بعض النماذج التي تجسد الخلاصة التي وردت في رواية **"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"**والتي كان الهدف منها إعطاء معلومات مهمة في هذه الرواية من بينها تحدث الكاتب عن مسار حياته، حيث قام بالتعبير عنها في أسطر قليلة يقول :**"**أربعمائة متر هي المسافة المحسوبة بين مقر العمل وأول نقطة انتظار الحافلة، المسافة نفسها والطريق نفسه المحاذي لبستان الزيتون، تتقلص تلك المسافة شتاءا وتطول في موسم الربيع وفي الصيف تبدوا وكأنها لاتنتهي لتصبح منهكة ومتعبة لأجل بلوغ نقطة انتظار تلك المسافة، أحفظها منذ أكثر من رابع وعشرون سنة أحفظ تعرجاتها واحفز حفر الطريق، ولون الشوارع، أرقام مداخلها واتجاهاتها، لون الأبواب الحديدية والخشبية، سكان العمارة التي تقع إلى جانب نقطة توقف الحافلة أعرف الوجوه التي أصبحت مألوفة لدي »[1]،هنا نجد السارد يروي مسار حياته التي يعيشها منذ سنين طويلة .

كما نجد قول السارد وهو يحكي عما يدور في الوطن من ظروف ومشاكل:«الآن، أنا وحدي أصارع الوحدة الليلة، ليلة نوفمبر العظيمة، سنحتفل بها ونحتفل بالشهداء نستحضر أرواحهم الطيبة في موائدنا وجلساتنا، نذكرهم بخير، نحن البسطاء الذين يحتفلون بقلوبهم، نقشر حبات الذاكرة ونخرج منها لباب التاريخ وتضحياتهم المجيدة، السياسيون والفولكلوريون والأغنياء ورجال الأعمال، والسونطراكيون وشاربو الويسكي وموردو الفيراري والمرسيدس وأصحاب المقاولات لا يهمهم أمر الوطن، إن كان تحت الاحتلال أم مستقلا، نحن البسطاء فقط من يحرس الوطن، ويبكي على ضياع الوطن، ويحمل السلاح للدفاع عن الوطن »[2] .

هو هنا يحكي عن الظروف والمشاكل التي كان يعانيها الوطن، كما نلحظ من بين الأمثلة التي قام بها

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص 5.
(2) المصدر السابق، ص113.

السارد مستعملا تقنية الخلاصة ما جرى مع **''ميلود أغا''** من اضطهاد وطمس لشخصيته يقول :«يا **"عواد"**:أتعرف أن هذا المسؤول الحزبي فبرك حكاية تعاوني مع الاستعمار وخيانتي للوطن ولعهد الشهداء، فأصبحت حركيا رغما عني، أتعلم أن هؤلاء هم الذين وضعوا التاريخ وزيفوه، أتعلم أنني هاجرت بالى فرنسا رغما عني، تركت أهلي وطفولتي وتاريخي وأصدقائي لأجد نفسي في مدن مصنعة ومقلوبة لا رائحة لها »[1] .

قام بتلخيص ما يحمله الوطن من ظروف إلى جانب المستعمر الذي عيش أهله في الغربة، أي في منفى لأنهم ابعدوا عن أوطانهم بسبب المستعمر، فهو هنا لخص كل هذه الظروف التي حدثت في سنوات في أسطر قليلة أو كلمات ليتفادى الحشو الكثير.

كما نلحظ أيضا من بين الأمثلة التي قام بها السارد مستعملا تقنية الخلاصة ما قام به مع **''وردية''** خلال موعده معها يقول:«حيث تُوجت علاقتنا السريعة على موعد غرامي في شقتها القريبة من مقر عملي، في أمسية ذلك اليوم حملت معي بعض الهدايا وبعض الفاكهة، حلقت ذقني، ارتديت ربطة عنق وبذلة الأمسيات الخاصة التي اشتريتها من بائع الملابس التركية، وصلت في الموعد، خرجنا إلى مطعم في مكان بعيد عن عيون المعارف، عدنا بعد العاشرة في ليلة ربيعية مقمرة، ونمت معها في فراشها في ليلة مثيرة لم أشهدها في حياتي»[2].

هنا نجد السارد قام بتلخيص موعده مع **''وردية''** الذي قضاه في ساعات إلا أنه قام بسرده في أسطر حيث أشار إلى ما يهمه من الموضوع فلخص أبرز حدث له معها الذي تمثل في قضاء موعدها، ثم قضاء الليل في شقتها.

ويبدو التلخيص واضحا في قول السارد:«هذه النقطة لم أراها قط ليلا رغم أربع وعشرين سنة من الخدمة،

(1) المصدر السابق، ص36.
(2) المصدر نفسه، ص8.

كانت نقطة هادئة جدا، ضوءها خافت، صادر عن مصباح عمود كهربائي، يوحي بالطمأنينة رغم انتشار الظلام والضلال في المناطق القريبة منه، ربما لأن هذه النقطة على حافة الطريق الرئيسي وقريبة من المجمع السكني حيث كنت أنام مع صديقتي، لم أفكر في الطبيبة البيطرية التي طردتني شر طرد، وقد تعرضت إلى نوبة غضب عارمة اختلج لها قلبي »[1]. وهنا قام بتلخيص الحالة التي حدثت معه في ساعة متأخرة من الليل ولا نعرف مقدار الوقت هل ساعة أم ساعتين أم أكثر.

بالإضافة إلى مثال آخر عن السارد نفسه **"عواد"** يقول:«ذلك الألم الذي كان ينتابني»[2] .فهو هنا لم يحك بتفصيل تأمله، بل اكتفى بذكر الألم، فهو عبر عنها بكلمة فقط. ويبدوا التلخيص واضحا في قول**''عواد''**:« لم أفكر في سلوك ودوافع الطبية في طردي بهذه الكيفية، رغم انه لم يصدر مني ما يغضبها، أقمت علاقة جنسية ممتعة معها، كانت مبتهجة حتى أنني لم أصدق أنني ذلك الموظف الممل الجاف المتخلف»[3].

في هذا السياق الحكائي، لخص السارد البطل ما كان يهمه من أحداث في فترة حدثت بأكثر من ساعة، حيث تميزت مدة الفترة بالاستمتاع مع **''وردية''**وهي تقيم علاقة معه.

ونجد الخلاصة في مثال آخر ورد على لسان البطل **"عواد"** يقول:«صديقي **''بونوار''**دخل في صمت مطبق، يستفيق من غفوته الجميلة بعد سنوات طويلة، يبدوا أنه وجد ضالته في **''خديجة''** التي تدخل إلى مكتبها دون أن تنبس بكلمة هي الأخرى سكتت، وكفت عن التحرش بي، أعتقد انه المشروع الذي جسدته فعليا على أرض الواقع»[4]. **''فخديجة''** ابتعدت عن البطل بقوة الشيء الذي يجعلها أكثر استغراقا في زوجها

(1) المصدر السابق، ص8-9.
(2) المصدر نفسه، ص9.
(3) المصدر نفسه، ص9.
(4) المصدر نفسه، ص136.

وتعويض ما فاتها من حرمان .

ليس هذا فحسب، بل نرى بأن السارد قام بتقديم لنا حياة صديقه **''بونوار''**، ولم يتطرق إلى ذكر التفاصيل (فكانت بذلك موجزة ملخصة) يقول:«صديقي قائد القطارات على نقيض مني، تعذبه المسافات، تقيده المواعيد، تطويه المدن ليلا، وتتقيؤه فجرا، قدره أن يرحل ويرتحل »[1].

وننتقل إلى شخصية أخرى في الرواية وهو**''عمي الجيلالي''** قام بوصفه لنا يقول:« يكون صادقا معظم الأحيان، عندما يثمل، عاطفي جدا لا يكاد يمسك دموعه عند أول موقف تراجيدي، لا يصطنع الحديث، وإذا أكثر منه ينحرف، لا يمكن تأويله لكن في تأويله تكمن الحقيقة في إحدى جزيئاتها، عزمت ألا أفرط في **''عمي الجيلالي''** لأنه مدرسة حقيقية تسير على رجلين»[2] . وهذا الملخص يظهر لنا مدى الاحترام والمعزة التي يكنها **''عواد'' ''لعمي الجيلالي''**.

ننتقل إلى شخصية أخرى وهي**''وردية''**ابنة رجل مسؤول قائد بالدولة وأم تركية الملامح«صورة كبيرة على الجدار المقابل فيها يجلس رجل خمسيني بملامح عربية وبرنوس وبري فاخر، عمامة القياد مميزة إلى جانبه تجلس إلى جانبه امرأة جميلة بملامح تركية لباسها لباس أهل القلعة »[3]. فمن خلال معرفة كيفية اشتغال الخلاصة في هذه الرواية نجد أن التلخيصيات التي وردت عملت على تسريع الحكي بتجاوز التفاصيل الدقيقة والصغيرة، وتلخيص فترات طويلة أو قصيرة بذكر ما يهم من الأحداث فقط، حيث يتمكن القارئ من معرفة ما حدث في تلك الفترة في بضعة أسطر سواء تعلق الأمر بالماضي البعيد أو القريب لأن الراوي قدم لنا بإيجاز هذه الأحداث فعملت على سد الثغرة الحكائية رغم المساحة الضيقة فقد ساهمت أيضا في بناء الزمن الروائي، وحفظ تماسك السرد الروائي

(1) المصدر السابق، ص52.
(2) المصدر نفسه، ص39.
(3) المصدر نفسه، ص86 .

أيضا بالإضافة إلى البعد الجمالي .

ب–الحذف:

ترجمت **''سيزا قاسم''** الحذف **''بالثغرة''**[1].أما **''حميد لحميداني''** فقد أطلق عليه مصطلح **''القطع''**[2]، في حين **نجد''حسن بحراوي"**يفضل تسميته «**الحذف أو الإسقاط**»[3]،إلى جانب هذا يسميه**''ملاس مختار''''الإضمار''**[4]،وهو تقنية من تقنيات تسريع حركة السرد،كونه كما عبر عنه **''جيرارجنيت''** بالمعادلة التالية:«زمن الحكي< زمن القصة»[5].

ويمكن القول انه :«أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحائي»[6]، إذا فالحذف يعني القطع وذلك أن يلغي السارد لحظات حكائية ليست مهمة، دون الإشارة إليها حتى إن القارئ يلحظ وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي .

ويعرفه**"حسن بحراوي"** بأنه«يكون جزءا من القصة مسكوتا عنه كليا أوإشارة آلية فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من قُبيل، ومرت بضعة أسابيع، أومضت سنتين»[7].

فالحذف هو القفز فوق فترات زمنية طويلة كانت أو قصيرة من غير إشارة لما تم فيها من أحداث، أي الجزء المسقط من الحكاية ويلجأ إليه الراوي لإعطاء السرد سرعة كبيرة متجاوزا بذلك كثرة السنين وما حدث فيها.

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص93.
(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص77.
(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص156.
(4) مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، (رجال الشمس نموذجا)، موقع للنشر، الجزائر (د–ط)2007م، ص62.
(5) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص109.
(6) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999م، ص164.
(7) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص156.

أما''سعيد يقطين " فعرفه«حذف فترات زمنية طويلة لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف وإن بدا لنا مباشرة من خلال الحكي ترتيبا بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف»[1].

كما نجد تعريفا آخر للحذف وهو :«فيه يتم إغفال أحداث لابد أن تكون قد وقعت لكنها لا تذكر في النص»[2]، وهنا أيضا يقصد به القطع أي ترك أحداث وقعت في فترة زمنية لكن لاتذكر في النص تفهم عن طريق القراءة، أما **''غريماس"** فقد رأى أن الحذف هو:«العلاقة بين وحدة من البنية العميقة والأخرى من البنية السطحية غير ظاهرة ولكننا نستكشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها وتشكل سياقاتها »[3]، نستكشف من خلال هذا القول أن الحذف يمثل تلك العلاقة بين وحدات البنى العميقة مع تلك الخاصة بالبنى السطحية، ولا تنكشف لنا هذه العلاقة إلا بفضل شكلية العلاقات الداخلية التي تنطوي عليها وتشكل وفقها سياقاتها، فالحذف إذا يرتكز على البنية العميقة، الماورائية ولا يتم إدراكه في تصورنا إلا في ظل دراسة وفهم سياقات البنية النصية .

ويرى **''جان ريكاردو''**أن الحذف«هو نوع من القفر على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القصة، وهذا النوع، نوع يلحق القصة والسرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة »[4]، فالراوي يلجأ إلى الحذف حين لا يكون الحذف ضروريا لسير الرواية أو لفهمها .

من خلال دراستنا لهذه الرواية وجدنا بعض النماذج المتمثلة لتقنية الحذف، ومن بين ذلك نذكر ماجاء على لسان البطل **"عواد"**«منذ كنت شابا يافعا صاحب الأربع وعشرين سنة كنت، اذرع المسافة بين نقطة

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص123.

(2) نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص987.

(3) عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس خوري، دار أزمة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (د-ت)، ص42.

(4) المرجعالسابق، ص42.

توقف الحافلة الريفية ومقر العمل بحماس ونشاط وحيوية منقطعة النظير، كنت أهرول ابتلع تلك المسافة في خمس دقائق، الآن أصبح قطع الطريق تحديا كبيرا، أسير وأنا اسمع حشرجة في صدري، وتزداد نبضات قلبي، واشعر بالتعب يتملكني»[1] .

كما نجد مثال آخر وهو تعرف **''بونوار''**على **"خديجة"**، في هذا السياق الحكائي يتخلله حذف لفترة زمنية محددة بعشرين سنة حيث تم أخبارتنا بمغامرة **''بونوار''** في الغربة حيث يرجع بعد ثلاثين سنة ليفكر بالارتباط من امرأة يكمل حياته معها «صديقي **"بونوار"** لم يبرح ذهني ليلة كاملة، قضى أكثر من ثلاثين سنة بين المحطات والفنادق الرخيصة، دائم الترحال»[2]، و في قوله أيضا: «انتظرت طويلا، فأيقنت أن الأمر في مساره الطبيعي، ليتعرف إليها ويسمعها هواجسه ويحدد كل واحد منهما مصيره...»[3]، و هنا حذف لفترة غير محددة.

ج –تبطيئة الحكي:

إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي تستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي معتمدا على تقنيتين تمكنانه من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي هما : الوقفة والمشهد.

–الوقفة:

تسمى أيضا «الاستراحة»[4]، وهي تقنية أخرى من تقنيات إبطاء حركة السرد وقد عبر عنها **''جيرار**

(1) بن جبار محمد: رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص6.

(2) المصدر نفسه، ص62-63.

(3) المصدر نفسه، ص99.

(4) عباس إبراهيم: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربة (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للإيصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د، ط)، 2002م، ص105.

جنيت"«زمن الحكاية من زمن الحكي»[1]. أما**"حميدلحميداني"**فيرى «أماالاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف عادة يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية ويعطل الزمن»[2] .بمعني أن الوصفة الوقفية هي عبارة عن استراحة من عملية السرد، وانقطاع لمسيرة الزمن وتسلسل الأحداث في القصة أو الحكاية ليحل محل السرد. و**"جيرارجنيت"**يبين أن «النص الروائي يتضمن أفعالوأحداث تشكل الحكي، وعروضا لأشياء وشخصيات هي نتيجة ما يدعى بالوصف موضحا أن الحكي لايمكنه أن يؤسس كيانه بدون الوصف»[3].وبناءا على هذا الوصف لايمكن أن نتصور نص روائي نأى عن منح الوصف حيزا معينا من مساحة الحكي.

كما يعرف الوصف كذلك بأنه يمثل «محطة تأملية يتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع وتكون الغاية من الوقف في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة»[4]، فالوصف هنا يقف السارد فيه محللا شخصية أوأي حدث كان فهو بذلك يؤدي إلى تعطيل حركة سير أحداث القصة .

ولمعرفة كيفية اشتغال الوصف في المدونة التي بين أيدينا سنقدم بعض الأمثلة التي تجسد هذا النوع «كنت أتخيلها وهي في فستان النوم الشفاف تشير بأصابعها وهي تأمرني أن اقترب منها لتفترسني وتنزع من قلبي الصديد الأسود»[5]، كانت الأحداث تسير إلي الأمام وفجاه توقف السارد ولجأ إلى الوصف وبهذا الوصف تم إيقاف تنامي الأحداث وقد ذكر فيه جمال عشيقته **"وردية"**. كما يصف حالته ورغبته فيها بشدة. وهناك مثال آخر

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص109.
(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص120.
(3) جيرار جنيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص120.
(4) عباس إبراهيم: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربة، ص134.
(5) بن جبار محمد: رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص86.

يصف فيه **"عواد"** والدا **"وردية"** يقول:«الأب بهيئته الضخمة والأم الجميلة بملامح تركية فارعة الطول كأنها تمثال من التماثيل الرومانية المرمرية، لم تفارق الصورة مخيلتي، ذلك الوجه الملائكي بالعيون التي ألهبت الرجال والنساء على السواء»[1]، فالسارد هنا يصف والدا عشيقته **"وردية"**، ويخص مدحه لهما خاصة أمها التي كانت على قدر من الجمال.

نعود لنرى مثال آخر على لسان السارد وهو يصف عشيقته **"وردية"**يقول:« هي أشبه بطقس استوائي، تتهاطل الأمطار فجأة دون سابق إنذارها، وتشرق الشمس من جديد لمحو أثر المطر السابق»[2] . فالسارد هنا يصف عشيقته التي يحبها بجنون.

نلمح في مثال آخر تغزله يقول:« النساء هن مثل الفاكهة وثمار الأرض » لكن مع وردية اكتشفت إنهن من نفس الصنف ولكن يختلفن في درجة الجودة من أردئه إلى أجوده. تفاحة من صنف **"غولدن ديليسيوز"** تلك التفاحة محمرة الوجنتين كامرأة غواية تصلب الأنظار، إذا وضعنا النساء حسب الجودة تفاحة**" غولدن ديليسيوز"**[3]،فالسارد هنا يتغزل بكل النساء لكنه يخص وينفرد بعشيقته ويكثر بتغزله فيها.

نلمح في مثال آخر شخصية من شخصيات الرواية يصف" **وردية**" وهو البطل **"عواد"** يقول :«الفلاحون سعيدون بوجود **"القاورية"**بشعرها الأصفر الذهبي المسدل على كتفيها وبشرتها البيضاء كحليب الأبقار وأنوثتها الفياضة»[4].

نلاحظ من خلال قوله أنه وصف مباشر فهو يصف **"وردية"** بشعرها الأصفر الذهبي المسدل. كذلك

(1) المصدر السابق، ص88.
(2) المصدر نفسه، ص90.
(3) المصدر نفسه، ص93.
(4) المصدر نفسه، ص93.

نلمح بأن السارد عاد مجددا لوصف حالته بعدما خرج من سيارة **''عبد الهادي''**يقول:«نزلت من السيارة، أحسست أن هناك ذيلا طويلا، ذيل الخيبة أسحبه ورائي مشيت وأنا لاأصدق سماع هذا الشخص وهو يترجاني آه كم أخطأت، قلت في نفسي هل أخطأت؟ لا أدرى تحديدا »[1]، فالسارد هنا يصف شعوره بالحزن والخيبة فقد أحس أنه أخطأ في حق **''عبد الهادي''**.

إن هذا السياق الوصفي عمل على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية المتتابعة إلى الأمام وكان لجوء السارد إلى وصف هذه الشخصيات الروائية بغرض توضيح صورتها للمسرود له، وقد عمد الروائي تصويره لينبه القارئ إلى أدق التفاصيل والجزيئات التي تشمل هذا المكان.

ب– المشهد:

هو نقيض الخلاصة حيث تأتي فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها « فالمشهد عبارة عن قص مفصل والخلاصة عن قص ملخص»[2]. ويقصد به سرد الأحداث مطولا بكل تفصيل دون حذف على عكس الخلاصة. وقد عبر عنه **''جيرار جنيت''**بالمعادلة التالية :« زمن السرد= زمن القصة»[3]، بالمشهد أيضا:« فترة زمنية قصيرة يمثلها الراوي في مقطع نصي طويل»[4]، وفيه تبرز الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وهذا ما تؤكده **'' سيزا قاسم''**« بقولها «ويتميز المشهد بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم»[5]، وفيه تتحاور الشخصيات فيما بينها معبرة عن رؤيتها وموقفها اتجاه الآخرين. وقد عبر عنه**''حميد لحميداني''** بقوله :«يحتل المشهد موقفا مميز ضمن الحركة الزمنية للرواية وبين المقطع الحواري

(1) المصدر السابق، ص155.
(2) بودية إدريس: الرؤية والبنية في زوايات الطاهر وطار، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د، ط)، 2007، ص109.
(3) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ص78.
(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص144.
(5) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص95.

الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد»[1]، فهو ضروري في السرد باعتباره المقطع الحواري الذي يحضر دائما في المقاطع السردية وهو عند **"جيرار جنيت"**«حواري في أغلب الأحيان وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا حرفيا »[2]. وقد يكون زمن الحكاية يساوي زمن القصة.

يقوم «المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، الوزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية»[3]. فهو غالبا مايكون آراء بين الشخصيات وردود أفعالهم ويكون لغويا. وسنأخذ مثالا على المشهد من الرواية بالتركيز على الحوار الذي يشكل بؤرة الحدث الروائي والبؤرة الزمنية التي عملت على إيقاف الزمن وتعطيل السرد بالتركيز على لقاء **"عواد"** بعشيقته **''وردية''**: رفعت الهاتف واتصلت **''بوردية''**:

-أين أنت الآن.

-بعيدة في مكان آخر صديقي، سوف أتصل بك ريثما أدخل إلى البيت.

- متى تعودين يوم أم يومان؟ أنا مشتاق إليك.

- عندما تأتي إلي، لا تأتي محملا بعائلتك وغبائك، أترك كل شيء خلفك، « أنا أحتاجك وحدك، عاريا لأقتلك وأشنقك وأصنع منك إنسانا آخر، إنسانا جديدا تختفي بالحياة والحياة تختفي بك...»[4].

عمل الروائي في هذا المشهد الحواري على تصوير الاتصال الذي تم بين البطل **'' عواد"**وعشيقته **"وردية"** وتقديم صورة مباشرة، فتحدث كل منهما عن طريق الأسئلة والأجوبة .

ننتقل لمقطع حواري آخر لكن هذه المرة بين **"عواد"** وصديقه **"بونوار''**:

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص78.

(2) جيرار جنيت : خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ص108.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

(4) محمد بن جبار: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص70

– قال لي **"بونوار"** قبل أن ينصرف، ماذا عن صاحبك **''عبد الهادي''**؟

– قلت له لاشيء« لم أره منذ مدة لأسأله، رغبتي في معرفة المزيد عنه غير مستعجلة سأترك الأمر إلى جنبه»[1].

صعد **''بونوار''** إلى سيارته واندفع رافعا يده مشيرا إلي أن لا أنسى موعد هذه الأمسية.

إن هذا الحوار الذي دار بين "**عواد**" وصديقه **"بونوار"**هو التعبير أو بطريقة أخرى وصف وإخبار **"بونوار"** و**"عواد"** حول أمر **''عبد الهادي''**.

وجاءت كذلك حوارات بينهما لكن هذه المرة حول مشاكل حياتهما:

– هل تصدق يا **''عواد''**، إنني لا أحتمل السفر في هذا العمر أعيتني المحيطات والمدن وطي هذه المسافات، وصلت إلى حافة العمر التي استهلكت قسما لا بأس به نتأسف عليه كثيرا. ذهب جهدي وصحتي وشبابي، لولا صديق مثلك لأصبحت الحياة شكلا فارغا من كل معنى، صورة باهتة لإضلال فيها ولا ألوان، صديق مثلك يرمم كثيرا من انهياري، أنا كحائط قديم آيل للسقوط في كل لحظة أنت تؤنس وحدتي، تحولت هذه وحشة تقضمني باستمرار، لحسن الحظ أنه يوجد شخص مثلك إن لم تهتم بي على الأقل تسمع لي، تساعدني على إخراج هذه التعاسات التي تضغط علي باستمرار، اشعر أنني وحيد...

– أحسست أنني أرتفع عن مستوى الأرض، اضطربت قليلا وتشبث بالأرض، انتبه**''بونوار''**إلى تلك الحركات المضطربة المتشنجة، ضحك، قال: استعد للطيران صديقي، ارحل، سلم نفسك لملكوت البيرة المقدسة، انزل في مطارات حبيبتك وردية قبلها، حطم شفتيها، مص رحيقها هي وحدها تستحق أن تبكي لأجلها.....

– كنت أضحك بهستيريا مفرطة، استدركت وقلت له: أنت الذي ستوصلني إلى البيت، أعط لنفسك

(1) المصدر السابق، ص70

فرصة....[1].نجد هذا الحوار طويل وهو عبارة عن أحاسيس ومشاعر فياضة عبر بها كل من الصديقين **"عواد"** و**"بونوار"**والبوح بكل ماكان في داخلهما لبعضهما البعض تحت تأثير المشروب. كتمثيل آخر عن تقنية الحوار وهو مادار بين**''عواد''**و**''وردية''**.اتصلت **''بوردية''** الوحيدة التي يتيح لي الاتصال بها.

- صباح الأنوار عزيزتي، كيفك؟.

–لا بأس الحمد لله، أنا سعيدة أنك تذكرتني، كنت أعتقد أنك أدخلتني في دهاليز ذاكرتك الصماء.

- لا عزيزتي لم أنساك أبدا، ممكن أن تتكرمي علي بلقاء يليق بمقامك.

– نعم يمكنك المجيء عندي هذه الأمسية....»[2].والملاحظ على هذا المشهد أنه عمل على ترتيب موعد بين **''عواد''** و**''وردية''**وكان الحوار بينهما عبارة عن تواصل **''**عواد**''**مع**''وردية''** الذي أراد أن يرتب معها موعد.

وفي سياق آخر دار حوار بين**''عواد''**و**''عبد الهدي''**:

- أهلا بك "عواد"، مرحبا بي!

- أهلا بك **''عبد الهادي''**، رددت عليه والشكوك تأخذ بتلابيبي.

نظرت إليه مليا، محاولا توقع كلمات أولى التي يفتتح بها الحديث .

- يابسي**"عواد"**!!!!هل هناك مشكلة بيننا!!!

- لا.لا اعتقد انه يوجد أي مشكلة بيني وبينك .

- هل أنت رجل امن مثلا ؟ ...»[3]

- لست كذلك، أنت تعرفني ربما أكثر من غير أنني موظف بسيط.

---

(1) المصدر السابق، ص74- 75.

(2)المصدر السابق، ص137.

(3) المصدر نفسه، ص153 .

هذا حوار عمل على تصوير اللقاء المتوتر بين **''عواد''** و **''عبد الهادي''**.وأيضاحواريين**''عواد''و''وردية'''**.

–''وردية'' أنا أعشقك، اعتذر ما بدر مني في آخر مكالمة.

–ماالذي تريده مني بالضبط؟

–اعتذر لك.

–وشف يا **"عواد"**«لا أحمل أي ضغينة لك ولالغيرك ولا للتاريخ ولا للوطن ...»[1].

ولعلنا نستكشف مما سبق ذكره أن الحوار يمثل في تصورنا لمحة للسرد ومكون أساسي من أجزائه ليسهل على القارئ المتلقي فهم التطورات الحاصلة في الإحداث ولمصير الشخصيات .

3–مستوى التواتر:

هو ثالث العناصر التي تعرض لها **''جيرار جنيت''** في علاقة زمن القصة بزمن الحكاية إذ يعرفه بقوله«التواتر السري هو علاقة التكرر بين الخبر والحكاية»[2] .لان الخبر ليس مؤهلا للحدث فقط، بل قادر على التكرار من جديد .

وبغية تحديد نماذج التواتر السردي ينطلق من هذه المقولة النظرية للناقد **''جيرار جنيت''**«هو نظام علاقات يمكن رده إلى أربعة نماذج مضمرة تقسم إلى قسمين:أحداث مكررة أو غير مكررة ثم بيان سردي مكرر أولا وعليه يمكن القول أن السرد مهما كان نوعه، قد ينقل مرة ما حدث أو عدة مرات»[3] .

ومن خلال هذه المقولة يمكن تقسيم التواتر إلىأربع مستويات وهي :

(1) المصدر السابق، ص157 .

(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص129.

(3) المرجع نفسه، ص130 .

-التواتر التفريدي أو المفرد:أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

-التواتر التفريدي الترجيعي :أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية .

-التواتر التكراري:أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

-التواتر الترددي : أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية ويسمى**"تودوروف"**هذه الأنواع من التواتر «بالقص المفرد وهو الحكاية التفريدية، والقص المكرر وهو الحكاية التكرارية، والقص المؤلف وهو الحكاية الترددية »[1].

وسنقوم الآن بدراسة هذه المستويات من خلال رواية (أربعمائة متر فوق مستوى الوعي).

أ-التواتر التفريدي:

هو أن يروي مرة واحدة ما حدث ويكون السرد في هذا النوع متساوي بين القصة والحكاية وقد عبر عنه **"جيرار جنيت"** بالصيغة التالية :« ق1/ح1»[2]، ويحدث هذا النوع عندما يتعلق الأمر بحدث ثانوي ليس له دور في تطور الفعل الحكائي، ومن النماذج الحكائية من هذا النوع نجد :« سرد البطل **"عواد"** لأحداث وقعت له مرة واحدة في حياته وبالتالي ذكرها مرة واحدة، ومن بينها منذ كنت شابا يافعا صاحب أربع وعشرون سنة، كنت اذرع المسافة بين نقطة توقف الحافلة الريفية ومقر العمل بحماس ونشاط وحيوية منقطعة النظير، كنت أهرول، أبتلع تلك المسافة في خمس دقائق، كنت ابتسم وأوزع البسمات والتحيات على الموظفين ...»[3] .فالسارد هنا قام بسرد لنا بعض نشاطه وحيويته عندما كان شابا يافعا ذكر هذا الحدث مرة واحدة على طول الرواية لأنه حدث

(1) تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص42.
(2) المرجع نفسه، ص118.
(3) بن جبار محمد: رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص6.

معه أيضا مرة فقط طوال حياته فالشباب يكون مرة واحدة على طول الحياة.كما نجد مثال آخر جاء على لسان الشخصية البطل **"عـواد"** يقـول:« الموظـف الـذي معي بالمكتـب كـان منهمكـا في عملـه، ولا أظنـه سمـع شـيئا ماتفوهت به **"خديجة"** »[1].من خلال هذا الحكي يتراء لنا بان **"عواد"** متخوف من فضح أمره وأمر الشقة التي كـان يرتادها، فاكتفى بالتحدث عن الموظف الذي خاف أن يكون قد سمع ما قالته **"خديجة"** فاكتفى بحكي واحـد وهـو الخـوف مـن فضـح أمـره أمـام الموظـف .ومثـال آخـر أيضـا نجـد فيـه هـذه التقنيـة وقـد جـاء علـى لسـان الشخصية البطل**"عواد"**يقول : «بالقرب من المقبرة المسيحية المحاذية للمزرعة النموذجية رأيت تجمعا كبيرا لعمال البلدية وجمهرة من مواطنين فضوليين، وعددا من سيارات الشرطة ومسؤولين محليين، على رأسهم رئيس الدائرة، يخرجون رفات الموتى »[2] .

ب–التواتر الترجيعي :

أن يروى مرات لامتناهية ما حدث مرات لا متناهية أيضا ويضيف هذا النمط من التواتر ضمن حالات التـواتر المفـرد حيـث أن تكـرار المقـاطع النصـية يسـاوي تكـرارا للأحـداث في الحكايـة وقـد عـبر عنهـا **''جيـرار جنيت"**بالصيغةالتالية «ح ن /ق ن»»[3] .

ونجد من بين الأمثلة على ذلك في رواية **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي ''** مايلي :

-ذهـاب **''عـواد"**كـل صباح إلى العمـل :"أربعمائة وعشرة أمتـار هـي المسـافة المحسوبة بين مقـر العمـل واوا نقطة انتظار الحافلة

(1) المصدر السابق، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) جيرار جنيت خطاب الحكاية (بحث في المنهج)ص130.

-«تابعت سيري في ذلك الخط الذي تابعته منذ سنين عديدة، خط أربعمائة وعشرة أمتار...»[1] .

-«في الأربعمائة متر هذه، احتفظ بتلك الذكريات الحزينة »[2]، من خلال ما سبق نستنتج أننا دائما نجد أنفسنا أمام حدث وقع أكثر من مرة وورد ذكره أكثر من مرةومثال آخر سيرد فيه **''عواد''** علاقته مع **''وردية''** فقد تكررت هذه الحكاية في الرواية عدة مرات وذكرت أيضا مرات عديدة منها :

-«خرجنا إلى مطعم في مكان بعيد عن عيون المعارف عدنا بعد العاشرة في ليلة ربيعية مقمرة ونمت معها في فراشها في ليلة مثيرة لم أشهدها في حياتي، كانت سعيدة معي ..»[3] .

-«أقمت علاقة معها، علاقة جنسية متميزة، كانت مبتهجة ...»[4] .

-«ليلة مع **''وردية''**تعادل ألف ليلة من الليالي التي عشتها مع زوجتي»[5]. من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا العلاقة التي أقامها **''عواد''**مع **''وردية''** فقد تكررت هذه الحادثة عدة مرات، ومن هنا يتحقق لنا هذا النوع من التكرار حدث عدة مرات وروي عدة مرات .

ج-التواتر التكراري:

أن يروى مرات لا متناهية ما حدث مرة واحدة «وهو اجراء شائع في الرواية بالمراسلة»[6] .وهذا معناه أن الرسالة في حد ذاتها تحمل قيمة انجازيه وقد عبر عنه**''جيرار جنيت''** بالصيغة التالية : «ح ن /ق1»[7] .

(1) بن جبار محمد: اربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص42.
(2) المصدر نفسه، ص46.
(3) المصدر نفسه، ص8.
(4) المصدر نفسه، ص9.
(5) المصدر نفسه، ص9.
(6) مجموعة من المؤلفين:نظرية السرد، دار الطباعة والنشر، الأردن، (د-ط) (د-ت)، ص128.
(7) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص131 .

وهذا ما نجده في الرواية عندما يتحدث عنه السارد في :

لقد تحدث الروائي عن الوطن مرة واحدة فقط لكنه ذكر أحداثها عدة مرات ومن بين النماذج على ذلك :

-«لا يهمهم أمر الوطن ....»[1].

-«نحن البسطاء فقط من يحرس الوطن .....»[2] .

-«نبكي على ضياع الوطن ...»[3] .

-«يحمل السلاح للدفاع عن الوطن ...»[4] .

-«يحملون ذرة من حب الوطن ...»[5] .

مثال آخر نجد فيه هذا النوع وهو ما جاء به السارد في معرض حديثه عن البحارة يقول :

-«نستقبل آلاف البحارة ...»[6] .

-«البحارة لا يحبون إلا عالمهم ...»[7] .

-«عربدة البحارة جزء من عربدتهم ...»[8]، فهنا نجد بأن الحدث مرة واحدة وهو حديثه عن البحارة، لكنه تكرر عدة مرات لكن بصيغ مختلفة.

ومثال آخر نجد فيه هذا النوع وهو عشق **''عواد''** لعشيقته **''وردية''** فهو حب واحد لكنه عبر عنه مرات لا متناهية :

(1) محمد بن جبار: رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي ص113.
(2) المصدر نفسه، ص113.
(3) المصدر نفسه، ص113.
(4) المصدر نفسه، ص113.
(5) المصدر نفسه، ص113.
(6) المصدر نفسه، ص77.
(7) المصدر نفسه، ص77.
(8) المصدر نفسه، ص77.

-«نمت معها في فراشها في ليلة مثيرة لم أشهدها في حياتي، كانت سعيدة ...»[1] .

-«أقمت معها علاقة جنسية متميزة، كانت مبتهجة ...»[2] .

-«ليلة مع وردية تعادل ألف ليلة من الليالي التي عشتها مع زوجتي ...»[3] .

وما يتراءى لنا من خلال توظيفها لهذه النماذج أن **''عواد''** أقام علاقة مع امرأة واحدة عدة مرات .

د-التواتر الترددي :

وهو أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، ويكون السرد في هذا النوع عدة مرات في القصة ومرة واحدة في السرد وقد عبر عنها **''جيرار جنيت''** بالصيغة التالية: «ح1/ ق ن»[4].

وقد جاء هذا النوع بشكل بارز في رواية (أربعمائة متر فوق مستوى الوعي) حيث نذكر على سبيل المثال :

-«منذ أربع وعشرين سنة وأناأسير في نفس الطريق ...»[5] .

حيث أن حدث الظروف وتغيرها في الواقع طويل إلاأن الراوي قام باختصارها في مدة (أربع وعشرين سنة) ولمح إليها فقط بكلمة لحظات معينة، ونظرا لتجنب التكرار داخل السرد عمد لذكر هذا الحدث المتواتر مرة واحدة على الرغم من انه طويل . مثال آخر نجد فيه هذه التقنية :

-«لأكثر من ساعة ونصف»[6] .

---

(1) المصدر السابق، ص8.
(2) المصدر نفسه، ص9.
(3) المصدر نفسه، ص11.
(4) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص131.
(5) المصدر نفسه، ص13 .
(6) المصدر نفسه، ص134 .

هذا الحدث تكرر أكثر من مرة لكن الراوي نقله مرة واحدة لعدم إيقاع القارئ في الملل والضجر من كثرة التكرار، فقد لجأ إلى حصر الحدث في فقرة قصيرة يوضح ذلك مدى تكرار الفعل في الرواية ولتجنب هذا الأخير أي تكرار عمد إلى الإشارة إليه بجملة أكثر من مرة .

ثالثا : إستراتيجية بناء المكان في الرواية:

1-المكان في الرواية:

بما أن المكان هو أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، فهو «يمثل العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث الروائي والشخصية الروائية في الوقت نفسه، ولهذا يلعب دورا مركزيّا داخل منظومة الحكي، لأنّ الحدث الروائي لا يمكن أن يتم في الفراغ، بل لابد من مكان يقع فيه كي يأخذ مصداقيته، وتتم عملية تبليغه بنوع من المصداقية إلى المتلقي، ويكون النص الروائي متسما بتنوع الأحداث وتغيرها، وهذا الأمر يقتضي تعدد الأماكن وتجليها في الحكاية»[1]، ففضاء الرواية يتشكل من عدة أمكنة : الشارع، المقهى، البيت، مقر العمل، المكتب، المدينة (وهران)، الإدارة، السيارة، الحافلة، الصحراء، السجن، الحانة، مسافة أربعمائة وعشر أمتار، حديقة البلدية، وغيرها من الأماكن، فالمكان «يمكن أن يكون غرفة أو بيت أو مدرسة(...) وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص ليكون لدى الشخصية مكانا أليف يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيتوق إلى العودة إليه(...)و قد يكون هذا المكان أيضا فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة أو متنقلة كالسفينة»[2]، فأي حدث في الرواية لا يحدث إلاّ ضمن إطار مكاني محدد ويتراءى من خلال المتن الروائي ل: **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي ''** أن هناك أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، وبالتالي سنحاول

(1) أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، ص127.

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص65.

حصرها لأجل رسم البنية المكانية في الرواية.

2-أنواع المكان وبنيته:

أ-الأماكن المغلقة ودلالتها:

تتوفر الرواية على عديد من الأمكنة المغلقة، وهذه الأمكنة تكون محددة بحدود تفصلها عن الخارج مما يجعلها تتصف بالضيق، فهو مكان تحده حدود هندسية، قد يحمل جو من الألفة والدفء والأماكن، وقد يوحي بالعزلة والانغلاق على النفس، لأنّ حركة الشخصيات محدودة أيضا، ممّا لا يسمح لها بممارسة خصوصيتها إضافة إلى ما قد يمنحه لها من حماية وألفة، وسنركز جهدنا على تحليل أهمها حضورا في الرواية.

أ-1-البيت:

يمثل عموما الاستقرار والطمأنينة والراحة، فهو المكان الذي يلجأ إليه الفرد طلبا للأمان فهو يمثل مركز الحنان والدفء، كما في بعض الأحيان مركز الشقاء والتعاسة والحزن، فهو المكان الذي يعيش فيه الإنسان بكل أفراحه وأحزانه، ومنه يمكن اعتبار البيوت والمنازل المكان النموذجي والموافق لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات وذلك لأنّ بيت الإنسان امتداد له كما يقول **"وليك"**: « فإنّك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، البيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»[1]، فالواضح أن البنية السردية تبدو ناقصة إذا تم تجريد المكان من الحضور الإنساني والشخصيات.

وتبقى للبيت دلالة واحدة مفادها أن البيت هو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات تطلبا للراحة

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص43.

والاستقرار فبمثل البيت في العمل الروائي، الفضاء الذي يمنح ويعطي الحماية والأمان كما يوحي بالخصوصية والاستقلالية يرى **"باشلار"** أن البيت «هو ركننا في العالم انه كما قيل مرارا، كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى »[1]، فهو يشكل الملجأ الطبيعي لحياة الإنسان ومنذ ما قبل الولادة.

ويمثل البيت في الرواية **"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"** فضاء الاستقرار والأمان والراحة والهروب من العالم الخارجي، فنجد الكاتب غالبا ما يعود إلى البيت أو يذكر أنّه يرغب في العودة إليه فيقول: «استلقيت على الأريكة في صالون البيت، واستغرقت في نوم كاذب»[2]، فدلالة البيت هنا تشير إلى أنّه المكان الذي يلجأ إليه للراحة والاسترخاء ونجد الكاتب يختار صالون البيت لاتساعه مقارنة ببقية الغرف، ويفضل الأريكة كونها المكان الاريح له.

إذا فالكاتب **"بن جبار محمد"** من الأشخاص الذين يمثل لهم البيت راحة وسكينة، أو إنّهم غالبا ما يهربون إليه من العالم الخارجي لأجل الظفر بشيء من الراحة وال، وهذا معروف عنه، **"فخديجة"** زميلة بالعمل تقول في احد المواضيع :«اقصد أنكم تعشقون بيوتكم ولا علاقة لكم ببهجة الحياة ولا بهجرها »[3]، الدلالة الغالبة على البيت هنا هي دلالة الاستقرار والطمأنينة والراحة.

وغالبا ما يذكر البيت بعد موقف متعب أو حادث أو أحاسيس مشته وكأنّ العودة إلى البيت وحدها كفيلة بإصلاح الأمور، فبعد عناء البحث عن معلومات حول شخصية**"عبد الهادي"** الذي يؤرق الكاتب، لا يريد سوى العودة إلى البيت يقول: «كنت أسير في الشارع الرئيسي للمدينة مطأطأ الرأس، غارقا في هواجسي وتتضاربني مشاعر متناقضة، أشعر أن الحماسة بدأت تخفت في تدريجيا، تكاد تنطفئ، توجهت إلى حديقة البلدية

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص37.

(2) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص7.

(3) المصدر نفسه: ص17.

وجلست على أحد مقاعدها الحجرية وأنا لا أفكر فيّ شيء سوى العودة إلى البيت »[1]، والملاحظ أن البيت بالنسبة **''لعواد''** مكان للراحة والاستقرار والهدوء والابتعاد عن العالم الخارجي ومشاكله التي أصبحت مصدر قلق له، البيت هو فضاء استرخاء وراحة بالنسبة للكاتب نجده يردد عبارة« استلقيت على أريكة البيت، لأطرد الهواجس السوداء من رأسي، أشغلت لفافة تبغ غولواز وأنا أرتشف قهوتي بمزيد من التشبث بالحياة »[2]. هو المكان الذي يعود إليه كل مرة لاستجماع أفكاره وإعادة ترتيبها في هدوء وسكينة، إلاّ أن هذه الدلالة التي يحملها بيت **''عواد''** ليست نفسها هي الدلالة التي يحملها بيت عشيقته **''وردية ''**«أنا لا أعي أي مكان موجود فيه حتى نهضت من فراشي كنت أحملق في جدران البيت، هل أنا في بيتي أم في بيت **''وردية ''**؟»[3]. هذا البيت هو الفضاء الذي يتخلى فيه **''عواد''** عن مبادئه وأخلاقه التي لطالما كان يسعى للحفاظ عليها وترك صورة جميلة له بين مجتمعه، بيت **''وردية ''**هو المكان السري بالنسبة **''لعواد''** حيث يتملص من شخصيته المملّة الروتينية «انطلقت كالسهم إلى بيت **''وردية''** في العمارة جيم، بكامل نشاطي كأنني في بداية النهار »[4]. يعتبر بيت حبيبته مكان يبعث فيه الحياة يجدد نشاطه، ففي فلهذا المكان ارتباط وثيق مع شخصية الكاتب "عواد" وله الفضل الكبير عليه في إخراج مكبوتاته الجنسية واكتشاف شخصيته الأخرى المخالف له تماما.

ونجد أن البيت بطبيعة الحال هو المسكن الذي تستقر فيه "وردية" فنجدها «أحيانا تنزل من السيارة وتترجل إلى بيتها وتارة تمتد عيني إلى بيتها للبقاء معها لساعة إضافية»[5]، هذا المكان إذا وظفه الروائي وهو المأوى الذي يتخذه الأشخاص سكنا لهم، فلهذا الفضاء دلالة حسية ترتبط بالمشاعر والخوالج التي تنتاب المؤلف

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص33، 34
(2) المصدر نفسه، ص47.
(3) المصدر نفسه، ص 75 .
(4) المصدر نفسه، ص86.
(5) المصدر نفسه، ص91.

وشخصيات الرواية أثناء تواجدهم به، إلاّ أنّ بيت **''وردية''** لا يرقى إلى بيت **''عواد''** بخصوص الاستقرار والسكينة «هذا ما جعلني اخرج مبكرا من بيتها إلى جو أكثر أمانا وأكثر استقرارا »[1]، ليبقى بيت **''عواد''** هو المكان الوحيد في الرواية الذي يحتل الصدارة في الهدوء والأمان، فنجده يكرر جملة«استلقيت على أريكة البيت»[2]، يعود إلى هذا المكان من فضاء كله استقرار وسكينة.

نجد أيضاأن هذا الفضاء يحمل دلالة الكرم ففي بيت **''الحاج الطاهر''**يمثل مكانا لحسن الضيافة وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على أن هذا الشخص يتسم بأخلاق نبيلة «وقفنا أمام منزل فخم **''للحاج الطاهر''**، مكان هادئ وبقينا ننتظر إلى أن خرج علينا **''الحاج الطاهر''** بشخصه أمام بيته مرتكزا على عكاز، كان رجلا تظهر عليه ملامح الشيخوخة(...) يتجاذبان الحديث عن سنوات طفولتهما»[3]، فالبيت فضاء لا يمكن أن يخلو من دلالة الكرم والعطاء والخير والألفة والمحبة.

وبيت **''عواد''**يتصف بالسكينة والهدوء ما يوفر له جو مناسب للاسترخاء والراحة والهروب من العالم الخارجي، ويعتبر هذا المكان نقطة لانطلاق الأحداث إذ ينطلق منه ويعود إليه ويركز الكاتب على نقطة العودة ليبين أهمية هذا الفضاء في بناء الرواية كما يعتبر عنصرا هاما في رسم مراحل الحدث، و منه فالبيت ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات إنما هو عنصر فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات.

أ– 2–مقر العمل (القسم الفلاحي):

هو من الأماكن المغلقة، ويعتبر القسم الفلاحي مكان عمل الكاتب **''بن جبار محمد''** المدعو **''عواد''**،

(1) المصدر السابق، ص90.
(2) المصدر نفسه، ص88 .
(3) المصدر نفسه، ص108– 109.

« هذا المكان الذي يشتغل به منذ أربع وعشرين سنة «قلت له دون تردد موظفبالقسم الفلاحي»[1]، فهذا المكان أصبح مألوف لدى الكاتب روتيني ومعروف لحدّ الملل يعرفه الجميع ويعرفون مكان عمله فارتبط بهذا الفضاء العديد من الشخصيات أهمّها **"عبد الهادي"** الذي أصبح عبارة عن تساؤل بالنسبة **"لعواد"** منذ إيصاله له إلى مقر عمله، و**"وردية"** الطبيبة البيطرية عشيقته الماكثة بالقرب من مقر العمل أيضا «توجت علاقتنا السريعة على موعد غرامي في شقتها القريبة من مقر عملي»[2]، بغض النظر عن كون القسم الفلاحي هو مصدر رزق الكاتب ومكسبه فقد كان لهذا الفضاء الدور الفعال في بناء أحداث الرواية فموقع هذا القسم قرب بيت **"وردية"** وفي مدينة المطمر التي تمكث بها العديد من الشخصيات، التي كان لها وقع على الرواية ما يساهم بشكل واضح في بناء أحداث الرواية، يعرض الكاتب المكان ويصفه من خلال **"خديجة"** زميلته بالعمل التي قالت: «**"عواد"**نحلم أن نختطف ثلاثة أيام ونضيف لها ثلاثة أخرى لننسى هذا المكان التعيس»[3].

يبدو أن الجميع يتذمر من هذا المكان ويريد الهروب منه والتحرر، يرغب الكاتب أحيانا في تغيير مكان عمله بسبب زميلته **"خديجة"** التي كانت تحبه وتسعى للإيقاع به في شباكها وليتجنبها «حتى فكرت جديا في تغيير مكان العمل، تعلمت من تجارب الأصدقاءأن العلاقات العاطفية في العمل من اكبر الأخطاء التي يقترفها الموظف في حياته الوظيفية »[4]، يحاول **"عواد"** جاهدا لوضع حاجز بينه وبين زميلاته بالعمل لأنه لا يرغب في تشويه صورته لأنّه يقدسها ولا يرغب في تخريبها.

مكان العمل هو الفضاء الأكثر تأثيرا على **"عواد"** كونه يتوجه إليه يوميا ترتبط الأحداث ببعضها وتتداخل في هذا المكان لتشكل نسيج روائي متسق، إلاّ أنّ الحالة الشعورية التي ارتبطت بهذا المكان غير مستقرة

(1) المصدر السابق، ص7.
(2) المصدر نفسه، ص8.
(3) المصدر نفسه، ص15 .
(4) المصدر نفسه، ص16.

توحي بالتعب والملل والآ مبالاة التي يعيشها "عواد" «توجهي للعمل الآن في هذه الساعة ليس له مبرر سوى المضي في طريق الخطأ، سيواجهني مدير عملي بأسئلة لست مستعدا لأجيب عنها، هل يحق لي الكذب وأنا في هذه السّن المتقدمة والتّحجج بحجج واهيّة وهم الذين احترموا سني وقدمي في هذه العلبة الإدارية»[1].

وبهذا فقد خرج مقر العمل عن وظيفته الأساسية ليعطي دلالات وإيحاءات أخرى توحي بحجم الحالة النفسية الغير مستقرة والتعب الذي هو عليها، وقد وظفه الروائي وربطه بالفترة الزمنية الطويلة أربع وعشرين سنة ليبين مدى الإرهاق الذي أصابه في هذا المكان وأيضا ليشير إلى معاناة **"خديجة"** زميلته التي أحبته منذ زمن ولا تزال تنتظر منه فرصة، ومعاناة العمال من القوانين الصارمة والالتزام بالوقت.

أ–3–الإدارة:

تمثل الإدارة مكانا مغلقا له حدود هندسية تفصلها عن العالم الخارجي، وهي مكان مخصص للعمل ففي الإدارة يتم جمع الموارد الاقتصادية وتوظيفها لكي يشبع بها حاجات الفرد والجماعة في المجتمع فبالإدارة يصنع التقدم الاجتماعي، وقد وردت لفضة إدارة في العديد من المواضع في رواية **"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي "**، وهي تعني الالتزام والانضباط حسب الكاتب حيث يقول: «واعرف جيدا معنى أن تبقى الإدارة مفتوحة في مواعيدها لاستقبال المواطنين»[2]، نرى أنّ الكاتب ملتزم بتوقيت الإدارة وقوانينها وهو على يقين أن تلك مسؤولية أي عامل ينتمي إلى إدارة معينة، العمال أو الموظفين بهذه الإدارة التي أصبحت فضاء منغلق يوحي بالتعاسة والانعزال، «فنرى السكرتيرة التي ناولته رخصة الغياب وكأنها تحسده على هذه العطلة **"عواد"**نحلم أن نختطف

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص83.
(2) المصدر نفسه، ص5.

ثلاثة أيام ونضيف لها ثلاثة أخرى لننسى هذا المكان التعيس»[1].

فما يتسم به المكتب من صفة انغلاق، وهو ما يناسب الحالة الشعورية **''العواد''** وعمال هذه الإدارة، وإحساسهم بالضيق والتعب «أنا ضجرت من هذه الإدارة اللعينة»[2]، هنا يصرح الكاتب بمله وضجره من الإدارة يرغب في التحرر من هذا المكان المتعب ومن التقيد بالمواقيت والالتزام، كما يصف المكان حوله بالبائس، ويرى أن هذه الإدارة ابتلعت عمره «وأنا أحدثها عن سنين العمر التي قضيتها في الإدارة»[3]، الإدارة بالنسبة للكاتب هي مثل السجن الذي يفنى عمره دون الشعور به يستذكر سنين عمره التي مرت ولا تعود، لذلك نرى الكاتب يحقد كثيرا على هذا المكان الذي سلبه عمره.

والإدارة كمقر للعمل ثابت نسبيا ولا يوحي بالاستقرار، وقد تقصدها شخصيات عدة خلال فترات العمل، كما قد يغادرها الموظف في بعض الأوقات أو بعد الفراغ من العمل، وقد جاء وصفه هذا المكان من طرف الراوي حينما قال :«وهم الذين احترموا سني وقدمي في هذه العلبة الإدارية»[4]؛ كان الوصف هنا غير مباشر فهو يشير إلى أن موظفي هذا المكان يحترمونه لسنه ويطلق صفة الانغلاق عليه حيث شبه الإدارة بالعلبة المغلقة، ويقرّ الكاتب أن لهذا المكان الدور الكبير في أخد عمره ضد إرادته حيث أجبره على الالتزام بما لا يناسبه «حتى هذه الإدارة اللعينة تحاول تدجيني وقد فعلت في فعلها »[5].وهذا لأن التزام **''عواد''** بقوانين هذا المكان جعل منه رجل تعيس روتيني، شربَ من مساوئها حتى أصبح ميّالا إلى الثأر من شدّة القهر الذي تمارسه الإدارة.

و منه فللإدارة الأثر الأكبر على نفسية **''عواد''** الكئيبة والحالة الشعورية التي لم تعد تفارقه لأنه ودون دراية تحول

(1) المصدر السابق، ص15.
(2) المصدر نفسه، ص56.
(3) المصدر نفسه، ص57.
(4) المصدر نفسه، ص83.
(5) المصدر نفسه، ص83.

إلى شخص كثير الشكوى دائم التعب، كائن متصلب متحجر ماتت أحاسيسه.

أ-4-المكتب:

يمثل المكتب مكانا مغلقا للحدود الهندسية التي تفصله عن العالم الخارجي، وهو مكان مخصص للعمل، مع أنّه يقع خارج حدود البيت إلاّ أنّه يشترك معه في صفة الانغلاق، وإذا كان البيت للإقامة الدائمة والاستقرار فإنّ المكتب للإقامة المؤقتة، حيث تمكث به الشخصية وقت انجاز العمل وتغادره عند الانتهاء منه، وفي رواية **" أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"** يورد الكاتب أهم مكاتب وهي: مكتبه ومكتب زميلته **"خديجة"**.

-مكتب عواد:

كان الكاتب **"عواد"** يتوجه دائما إلى المكتب في مقر العمل **"القسم الفلاحي"**، وقد قام الكاتب بتقديم وصف بسيط له، وكل ما استطعنا اكتشافه جاء عرضا أثناء قيامه بحدث معين، ومن ذلك قوله: «جلست إلى مكتبي المغبر، تقابلني سلّة المهملات التي لم تغب عن نظري لحظة وكأنها تنتظر تلك اللحظة لكي تبتلعني فيه»[1].

فهذا المكان إضافة إلى ما يتسم به من صفة الانغلاق، يزيده الكاتب صفة أخرى توحي بالتعب وبلوغ النهاية فيوظف لفظة "تبتلعني" التي تأتي بعد المضغ، فكأنه مضغة في هذا المكان تم مضغه ينتظر لحظة ابتلاعه فقط. ومن ذلك نتعرف على مكتب **"عواد"** المقابل لمكتب زميلته **"خديجة"**، بحيث كان يمر بمكتبها أولا ليمضي ورقة الحضور ثم يدخل مكتبه كفعل روتيني يعاد يوميا فيقول: «دخلت مكتبي ولم أزر مكتبها لأمضي على

(1)المصدر السابق، ص42.

ورقة الحضور، فقد ضجرت من هذه العادات الإدارية»[1]، بهذا الوصف الذي قدمه الراوي تمكن القارئ من التعرف على مكان المكتب وبعض الأشياء الموجودة بداخله.

رغم انغلاق المكتب وضيقه الذي يؤثر سلبا على نفسية الكاتب إضافةإلى الحالة الشعورية **"لعواد"**، إلاّ أنّ هذا المكان مفتوح على ساحة خارجية **"منطقة الأشجار"**، أنواع عديدة منها التين والزيتون وخوخ وتفاح ... كما يصفه الكاتب، مما يوحي بأمله في التنفس والاستراحة من هذا العمل كما ترمز هذه الأشجار للفترة الزمنية التي قضاها **"عواد"** بهذا المكان فيقول: «أزحت الكرسي الخشبي من تحتي وخرجت إلى منطقة الأشجار، لأتنفس هواء نقيا، قلت في نفسي أغلب هذه الأشجار كنت شاهدا على غراستها وكان لي حظ أن شاركت في غرس هذا الصف المنعزل، **"عمي الجيلالي"** خطط وغرس أغلب هذه الأشجار، من تين وزيتون وخوخ وتفاح ودالية العنب ...»[2]، فهذا الفضاء المغلق أصبح اقل ضغط بانفتاحه على منطقة الأشجار، وأيضا على مكتب **"خديجة"** زميلته بالعمل وارتبطت الأحداث والشخصيات بهذا المكان لتشكل بناء الرواية.

-مكتب خديجة :

في حين شمل وصف مكتب **"عواد"** المستوى المادي والحالة الشعورية له جاء وصف هذا المكان مقتصرا على الحالة الشعورية، حيث يبدأ بتقديم المكان «انسحبت من مكتبها بحشرجة تنم عن توتر ظاهر، رفعت عيني نحو النافذة وبقيت مستمرا في مكاني، اتامل بستان التين »[3]، يوجد في مكتب "خديجة" لهذا المكان تدل على انفتاحه على العالم الخارجي، تطل على بستان التين، الذي يبعث في النفس سلاما وسكينة، فمكتب **"خديجة"** هو مكان عملها اليومي حيث تنشغل بمعاينة الملفات كل يوم ملتزمتا بوظيفتها ومسؤوليتها «وأنا أفكر في زميلتي

(1) المصدر السابق، ص55.
(2) المصدر نفسه، ص56-57.
(3) المصدر نفسه، 17.

"خديجة" التي انزوت في مكتبها لساعات طويلة »[1].

هذا المكتب هو المكان الذي يسجل به العمال حضورهم، فيقصده كل صباح للتوقيع على ورقة الحضور «لم أزر مكتبها لأمضي على ورقة الحضور»[2]، فبهذا الوصف الذي قدمه الراوي يتيح للقارئ فرصة التعرف على هذا المكان وما بداخله من وسائل مخصصة للعمل.

وما يلاحظ على هذا الوصف أنّ الروائي في تقديمه لمكتب **"خديجة"** إشارة إلى العلاقة بين **"عواد"**و **"خديجة"** فقد كانا يلتقيان يوميا في مكتبها يشهدان تقلبات مزاجيهما، كان الوصف للأفعال حيث دخول **"خديجة"** مكتب **"عواد"**أو دخولها يبدو روتينيا ما يدل أنهما مقربان تربطهما علاقة قديمة علاقة عمل وصداقة وحب من طرف واحد.

يعيد الكاتب هذا مقطع مرارا «دخلت **"خديجة"** مكتبي وهي تحمل بعض الأوراق في يدها »[3]، وفي موضع آخر يقول :« تدخل مكتبي كشاحنة تفريغ عمومية تكدس الملفات على مكتبي »[4]، وهذا مطابق لحالة الكاتب وصفة الانغلاق التي يتسم بها المكان من حيث هو فضاء مخصص لإنجاز العمل فقط.

ومنه فالراوي كان يختار أمكنة الرواية ويسعى لتمييزها والاقتراب بنا من واقعيتها، وكان اهتمامه منصبا على الحدث وبالتالي جاء الوصف ملتحما اغلبه مع سرد الأحداث.

(1) المصدر السابق، ص44.
(2) المصدر نفسه، ص55.
(3) المصدر نفسه، ص83-84.
(4) المصدر نفسه، ص84.

أ–6– المقهى :

يعتبر المقهى أكبر موطن يلتقي فيه الأحباب والأصدقاء للترفيه عن الأنفس وتبادل أطراف الحديث فيما بينهم وهم يحتسون القهوة أو الشاي من برهة إلى أخرى، إنه مكان اجتماعيا ذكور يا بامتياز، وهو المكان الذي تلتقي فيه مختلف طبقات الشعب، كما يحتل مكانة متميزة في الرواية التي اتخذت من مدينة المطمر أطار لأحداثها وهذا ما نستكشفه من الرواية التي تواتر فيها ذكر المقهى، فيحضر المقهى في الرواية كإطار مكاني تتحرك فيه مجموعة من الشخصيات إذ تقصده من كل حدب وصوب ليتشكل «كفضاء انتقالي بامتياز »[1].

المقهى مكان مفتوح يشهد حركة انتقال الأشخاص التي لا تهدا بالذهاب والإياب ليكتسب هنا الصفة المؤقتة، تلجأ إليه الشخصيات نظرا لما يقوم به من تاطير لأوقات الفراغ ولحظات العطل، أي لقتل الوقت الضائع بالمناقشات والحوارات التي تجري مع مجموعة من الناس فكان سببا في اجتماعها ولقائها لبث همومهم أو مد البصر إلى خارجه وهذا ما نلاحظه في«**" رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"**عندما يلتقي **"عواد"** بصديقه **''عمي الجيلالي''**أو**''بونوار" "** فالمقهى ملتقى الولادات الفكرية، ومنطلق لها ذلك، لأنها ملتقى لضياء الشوارع المتقاطعة ومنطلق لبصر الجلساء»[2].

يمكن المقهى من التقاء الناس من مختلف الطبقات والشرائح الاجتماعية لتجري فيه مختلف النقاشات

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص92.
(2) ياسين النصير: الرواية والمكان، ص80.

ومنه«كان رمزا للحرية الفكرية والحرية الاجتماعية، حتى تستطيع أن تقول ما تشاء دون حسيب أو رقيب»[1]، يستطيع الإنسان أن يعبّر في هذا المكان عن ذاته، حيث يريح نفسه من متاعب وأشغال الحياة اليومية، ولذلك يعتبر المقهى «بيت الألفة العام»[2]، ورغم أن حضور المقهى في الرواية كان بسيطا، فقد كان له دور في مجرى الأحداث، فكان المقهى هو مكان التقاء الكاتب بزميله السابق **''عمي الجيلالي''** على الغالب كان يتواصلمعه في هذا المكان « اتصلت به وطلبت منه موعدا في المقهى المجاور لبيته، في مقهى **''بن عيسى''**»[3]، ولأنّ المكان مفتوح على العلاقات الاجتماعية، ويعمل على ضم وجمع الشخصيات وارتباطهم بمودة وألفة، ما يعود على النفس بالراحة والاطمئنان، كما حدث مع**"عواد"**عند لقائه **''بعمي الجيلالي''** الذي يساعده بشأن البحث في مسالة **''عبد الهادي''**ويأتي له بالمعلومات عنه ما يجعله أكثر طمأنينة وأقل قلق مما كان عليه «انصرفت من المقهى وأنا مطمئن للمعلومات التي حصلت عليها بجهد قليل ولم اخسر شيئا »[4]، ولأنّ المقهى قد يكون مكانا أيضا لحاجات أخرى مثل تناول وشرب بعض المشروبات كقول الكاتب: « انعطفت إلى المقهى، دفعت ثمن قهوة وأخذتها معي إلى مكتبي »[5]، هذا المكان الذي يقصده الكاتب دون تخطيط فقط عند حاجته له.

يذكر أيضا « انتابتني رغبة عارمة في شرب فنجان قهوة مرة، مر العلقم، جلست إلى إحدى طاولات المقهى، أشعلت لفافة تبغ غولواز وأنا أفكر في الحماقة التي ارتكبتها »[6].

كما قدم الكاتب في احد المقاطع صفة للمقهى تخللت لحظات السرد حيث كان صوت الستيريو عالي وتجاوز الوصف كل ماهو مادي للمكان، مركزا على الخدمة التي يؤدّيها المقهى « دخلت المقهى وجلست أمام

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994 م، ص197.
(2) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص199.
(3) المصدر نفسه، ص24.
(4) المصدر نفسه، ص32.
(5) المصدر نفسه، ص55.
(6) المصدر نفسه، ص58.

طاولة في ركن المقهى، طلبت من صاحب المقهى أن يخفت من حجم صوت الستيريو الذي يذيع اغني الراي كشرط لجلوسي في هذه المقهى، استجاب صاحب المقهى لذلك »[1]، في هذا الموضع اكتفى الروائي بالحديث عن لقائه مع صديقه **''عمي الجيلالي''**.

هكذا كان حضور مكان المقهى في المدونة الروائية، مساهما ببنيته في سير حدث روائي فرعي في الرواية، ليكشف عن جانب من حياة الشخصية الروائية، وهي تعيش في ظل ظروف صعبة وفترة متأزمة خصوصا مع ظهور مسالة **''عبد الهادي"** التي زادت من قلقه.

أ-7-الحانة:

تعد الحانة احد الأماكن المرتبطة بالمدينة وأهم ما تتميز به أنها مكان يعبر عن الراحة وأيضا المشاكل النفسية والحريات الشخصية لدى الكثيرين وهو أيضا مكان للشرب والهروب الكلي من الواقع المعاش، والحانة يذهب إليها الإنسان للإدمان على المشروب لإفراط كل ما يجول في خاطره من آلام وأحزان وذلك من خلال قول **"عواد"** "التحقت **''بعمي الجيلالي''** في حانة الكتوبية، أبوابها مغلقة على الدوام يظهر عليها سكون أهل الكهف، ما إن ولجت إلى داخل الحانة وجدت أمواجا بشرية تتماوج على أضواء خافتة، قهقهات تتواصل بهستيرية عالية، تمتزج مع موسيقى الراي، الرواد يختفون وراء ظلال لا تكشف إلاّ عن ملامح مغرقة في سحاب دخان السجائر، صعب أن تتميز لوجوه في ديكور يبعث على القلق»[2] فقد ذكر الكاتب هذا المكان يصفه انه موضع يوحي بالوحشة والظلام فالحانة ملجأ الكثيرين وذلك للهروب من مشاكلهم الحياتية التي يواجهونها فيشرب الإنسان الخمر للتخلص من أحزانه وإحساسه بالفشل أو المرض...الخ.

(1) المصدر السابق، ص37.
(2) المصدر نفسه، ص76.

يصف **''عمي الجيلالي''**حانة الكتوبية" التي لم ترق**"العواد"** لأنه شعر بالقلق أثناء تواجده بها والظاهر أنّه ليس من مرتادين هذه الأماكن المشبوهة لأنّه لطالما كان يسعى للحفاظ على صورته اللائقة في المجتمع.

بينما **''عمي الجيلالي''** يعرفها حق المعرفة «قال لي وهو ينظر إلى سطح الحانة المغلقة بشباك صيد الأسماك، أتعلم سر هذه الحانات التي تصنع شباكات صيد البحارة ؟ إنها من اعرق التقاليد، لان أصل وجود الحانات كان على موانئي البحر، تستقبل آلاف البحارة الذين يجوبون البحار والمحيطات »[1]، نجد أنّ "عمي الجيلالي" يربط الحانة بالبحر ويشبهها به لأنّ المجازفة بالدخول إلى هذه الأماكن التي تسبب الإدمان يشبه إلى حد كبير مجازفة البحار بدخوله إلى البحر «قال لي وهو يقطب جبينه انظر حواليك، هذه الوجوه المذكرة خارقة في أمواج البيرة والنبيذ، ألا يذكرك بعنابر السفن والرجال المجافيين، فبدلا من دلالتها على الملاحة فهي الآن تدل على صيد الزبائن»[2]، فالحانة والبحر يرتبطان أيضا في دلالة أخرى فكلاهما يعد ملجأ الكثيرين وذلك للهروب من مشاكلهم الحياتية ونسيان آلامه والهموم التي يواجهونها.

هذه الأماكن هي الموضع المقصود أو الوجهة بالنسبة لصديق**"عواد" ''عمي الجيلالي''**، وهو ليس من الزبائن الدائمين بها لكنه لا يفوت فرصة دخوله إليها فيشرب الخمر ويستمع إلى الأغاني الراي لنسيان آلامه «يبدو أن شراب الكوكتيل يؤتي نتائجه، عندما تشتد غلي مصائب الدهر وتضغط علي الحياة بكل تفاصيلها وكلها أشعل سيجارة تبغ وافتح سدادة 1664 أو 33 أوSan Miguelأو نبيذا رخيصا لا يخضع لأي مراقبة جمركية أومخبريةأو صحية أو استهلاكية»[3].

كل هذه المصطلحات وهذه الأحاسيس تبقى حبيسة هذا المكان يفرغ القادم إليها شحناته من الغضب

(1) المصدر السابق، ص76-77.
(2) المصدر نفسه، ص77.
(3) المصدر نفسه، ص78.

والحزن ويخرج منها ثملا لا يعي شيئا، في الواقع هذا المنشود من هذه الأماكن، «خرجنا من الحانة كانت الأجواءأكثر نقاء، شهقت طويلا قبل أن أستقل سيارة كلوندستان في اتجاه البيت قبل أن يسألني شائق التاكسي عن وجهتي كنت أتحدث إليه بهذيان لم يفهم من هذياني شيئا »[1]، يصل مرتاد هذه الأماكن على الغالب إلى حالة الثمالة حيث لا يسيطر على حركة جسمه ولا على كلامه، ينسى حتى نفسه لكنها فترة قصيرة جدا ويعود إلى عقله بصحوة ليواصل حياته المريرة، وارتبط هذا الفضاء بالحالة الشعورية **"لعواد"** فكان يدخل الحانة من أجل الثأر من نفسه وإفراغ شحنات الغضب والحزن، يصف حالة دخوله وخروجه والفرق بينهما واضح يقول: « دخلت الحانة وأنا في قمة الغضب لأثار من هذه النفس الكئيبة (...) تصرفت تصرفات غير محترمة تجاه رواد الحانة»[2] .

نلاحظ أن قدوم **"عواد"** إلى مثل هذه الأماكن كان اضطراريا بهدف نسيان مشاكله وما يكابده من هموم ومآسي جعلته يشعر بالقرف من حياته.

يختم الكاتب أو نقول يتوقف في قوله: «كنت أعيش تلك اللحظات المتوترة ركبت سيارة أجرة وأخبرته بوجهة لم يكن ينتظرها، حانة الكتوبية »[3]؛ وهذا إن دل على شيء فإنّه يدل على أنّ اغلب أحداث الرواية أتعبت نفسية الكاتب لدرجة صار يلجا إلى الحانة من أجل الشرب والهروب من كل شيء يريد فقط النسيان.

أ-8-العمارة :

العمارة هي المكان الذي يعيش فيه مجموعة من السكان ولكل شخص مسكنه الخاص في تلك العمارة، كان حضور هذه اللفظة غير بارز في الرواية فنجد مثلا في قوله: « عادة ما أمرّ أمام العمارة على التسعة صباحا

(1) المصدر السابق، ص79.
(2) المصدر نفسه، ص101.
(3) المصدر نفسه، ص159.

»[1]. هنا كان الكاتب متوجه إلى العمل فهي من الأماكن المألوفة في طريقه التي يستدل بها، كما نجد أيضا اللفظة في قول' **'عواد"**: «اختفيت في ظلمات بهو العمارة، عاريا تماما وحوائجي أحملها في يدي ولا أعرف كيف أتصرف ولفظتني العمارة إلى خارجها»[2]، كان الكاتب هنا في حالة ذعر وحيرة من الوضع الذي وصل إليه في لحظة فزع كان همه الوحيد هو أن لا يراه أحد على تلك الحالة.

العمارة الأكثر بروزا في هذا المكان هي العمارة التي يوجد بها بيت **"وردية"** يحددها الكاتب في قوله :«انطلقت كالسهم إلى بيت **"وردية"** في العمارة جيم»[3]، يقصد الكاتب هذا المكان وهو في كامل نشاطه ونلاحظ أنّ هذا المكان له أثر كبير على نفسيته ما يبعث فيه الحياة والحيوية.

يحدد الكاتب مكان العمارة في قوله: «اخترقت شارعا آخرا، وانعطفت مجددا لأجد نفسي أمام عمارة وردية مباشرة وعلى بعد عدة أمتار منه، موقف الحافلة الاعتيادي»[4]، ومنه فموقع عمارة **"وردية"** مهم حيث جاء على بعد مسافة قصيرة من موقف الحافلة الذي يعتبر اعتيادي بالنسبة للكاتب، هذه العمارة التي تحتوي بيت **"وردية"** الذي يحمل الكثير من الأحاسيس المختلفة والمميزة.

أ-9-السجن:

من الأمكنة المغلقة « التي تتم فيها سلب حرية الإنسان، وهي معروفة بأسوارها وقضبانها الحديدية كما أنّها تعتبر رمزا للنفي، والعزلة والكبت، وهو أشد الأمكنة ضيقا وسلبا للحرية فهو يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة

(1) المصدر السابق، ص5.
(2) المصدر نفسه، ص19 .
(3) المصدر نفسه، ص86.
(4) المصدر نفسه، ص29.

وهو مصدر المرارة والألم التي تتضح مشاعر الشخصيات التي توجد داخله »[1]، كان لهذا المكان حضورا غير بارزا في الرواية فنجد «وقد أدانته المحكمة بأربع سنوات حبس قضاها في السجن إلى أن أطلق سراحه »[2]، **''فعواد''**؛ هنا يروي لنا ما وصله من معلومات عن **''عبد الهادي''''فعمي الجيلالي''** هو من أعطاه هذه الأخبار، وهذا الفضاء المغلق المخيف عندما يذكره الكاتب يكون إحساسه بالقلق والإشفاق واضح، فقد كانت تأتيه الأخبار عن **''عبد الهادي''** «هذا ما أعرفه، سأدلكم على **"زبير المجنون"**، قضى سنوات في السجن من هذا **''عبد الهادي''** بتهمة السرقة الموصوفة باقتحام سكن خاص»[3].والسجن يعتبر مكانا مغلقا تنعدم فيه الحرية، ضف إلى ذلك ما يجري فيه من تعذيب وجرائم وقتل وخاصة الحالة النفسية، فشكل هذا المكان مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية للسجن كفضاء روائي «هذا الشخص اسمه **''الزبير''**، قمنا بتعذيبه في السجن ومحاولة قتله لكن سلطات السجن حالت دون ذلك بوضعه في عنبر خاص، جن" **الزبير**" بعد ذلك وكان عنيفا»[4]، هذا المكان الذي يحمل كل معاني العذاب والمعاناة هو عالم مناقض للحرية، فضاء مغلقا محدودا والشخصية فيه تكون منطوية على نفسها، كونه مكانا للإقامة الجبرية التي تحكمها شروط عقابية صارمة.

أ-10-الأماكن المتنقلة (السيارة-الحافلة) :

كما نجد نوع آخر من الأماكن المغلقة، فإذا كان البيت والمكتب والسجن من الأماكن المغلقة الثابتة فالسيارة والحافلة والقطار من الأماكن المغلقة المتحركة وقد وردت هذه الأماكن في رواية **''أربعمائة متر فوق**

(1) عبد الحميد بورايو: المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 1392-1987، ص65.
(2) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص118.
(3) المصدر نفسه، ص120
(4) المصدر نفسه، ص147.

مستوى الوعي " بطريقة متباينة ونورد بعض الأمثلة عنها في التالي:

-السيارة :

السيارة هي مركبات تستخدم لنقل الركاب أو البضائع، تنقسم السيارات إلى عدة أنواع منها السيارات الصغيرة الخاصة، وأكثرها يمتلكها الأشخاص العاديون ويستعملونها للذهاب إلى العمل أو لنقل العائلة من مكان لآخر وللقيام بالرحلات، وفي هذه الرواية جاءت السيارة كمكان من الأماكن المهمة كان لها حضورا بارزا وارتبطت بأشخاص كثر على خط الأربعمائة وعشر أمتار «فما أن أضع الخطوة الأولى على الطريق الإسفلتية حتى تتوقف سيارة ما لتقلني إلى نقطة توقف الحافلات »[1]، ينتقل **''عواد"** ويختصر المسافات إذا توقف أحدهم وبادر بنقله معه.

وقد وصف لنا حالته النفسية إذا توقف أحد لنقله بسيارته «أسعد بذلك لأنني سأختصر المسافة في دقيقة أو اثنتين عوض ربع ساعة أوأكثر»[2]، تعتبر السيارة مكان متنقل يساهم في اختصار المسافات وربح الوقت،

يذكر الكاتب سيارة **''عبد الهادي''** التي كان يوصله بها إلى مقر عمله «منذ ذلك التاريخ كلما مر بجانبي يوقف سيارته ويقلني فيها »[3].

فالسيارة مكان مغلق محدود متنقل خاصة «له حق التصرف في سيارته، إنها سيارته»[4]، هذا المكان المتحرك الذي يشكل عنصر مهم في بناء أحداث الرواية بحيث كانت السيارة وسيلة تنقل **"عواد''** إلى أماكن مختلفة أهمها مقر

(1) المصدر السابق، ص6.
(2) المصدر نفسه، ص6 .
(3) المصدر نفسه، ص7 .
(4) المصدر نفسه، ص10.

العمل والبيت« استقل سيارة كلوندستان في اتجاه البيت»[1].

نلاحظ تنوع هذا المكان من سيارة **''عبد الهادي''**إلى سيارة تاكسي وسيارة **''عمي الجيلالي''** وحتى السيارة رباعية الدفع سيارة صديق طفولته **''لكحل الجاني''** كلها فضاءات مختلفة إلاّ أنّ غرضها واحد وهو التنقل إلى الأماكن التي إختارها الكاتب في الرواية وهذا يساهم في سير أحداثها وبنائها.

-الحافلة:

الحافلة مكان مغلق تستخدم لنقل الركاب، وهي من وسائل النقل العام المنتشرة في جميع البلاد، وقد جاء ذكر هذا الفضاء المغلق في الرواية بنفس الصيغة، فهي الوسيلة التي ينتقل بواسطتها الكاتب عادة إلى مكان عمله « عادة ما أمر أمام العمارة على التاسعة صباحا بعد نزولي من الحافلة الريفية»[2]، الحافلة هنا هي وسيلة يستعملها الكاتب؛ وهي مكان عام ينتقل بين الريف والمدينة، إلاّ أنّها لم يكن لها حضور بارز في الرواية، يصف الكاتب هذا المكان الذي يتطابق مع الحالة الشعورية التي يعيشها **"عواد"** من التعب والملل «صعدت حافلة النقل وهي تتهادى في الطريق **''صلاح النوادر''**(...) رغم أنرائحة المازوت في الحافلة أقوى من رائحة التدخين ألف مرة»[3]، فقد كانت حالته الشعورية مزرية حتى انه أراد إشعال سيجارة وهذا يبين نفسيته وشعوره بالاشمئزاز وسط روائح الأجسام وبحكم انغلاق المكان وتحركه يزيد حالته تدهورا ونفاد صبره.

حالة التعب التي تحضر الكاتب في موقف الحافلات جعلته يتوقف للجلوس في أحد مقاعد الحافلة فيشير إلى وصفة بسيط لهذا المكان «امتطيت الحافلة جلست قرب نافذة، سرت نسمة باردة انتعشت قلبي (...) وقد

(1) المصدر السابق، ص79.
(2) المصدر نفسه، ص79.
(3) المصدر نفسه، ص114 -115.

استأنست بالهواء المندفع من نافذة الحافلة الذي استثار ذهني وخواطري »[1]، فانفتاح هذا المكان على العالم من خلال النافذة التي أنعشت روحه بالهواء. ما يوحي بأمل **"عواد"** في الوصول إلى الخارج والتحرر من انغلاق المكان.

و خلاصة القول أن:

الأماكن المغلقة، هي تلك الأماكن المؤثرة في الحدود الهندسية الجغرافية التي قد تكشف عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدرا للخوف والذعر، وغالبا ما تكون أماكن للعيش والمكوث فيها لمدة طويلة أو أكثر من غيرها، سواء كانت بإرادة الإنسان أو إجبارية وهذه الفضاءات المغلقة تخلق مشاهد حوارية أكثر من الفضاءات المفتوحة، وتكون ثابتة أو متنقلة.

ب – الأماكن المفتوحة ودلالتها:

كما نجد نوعا آخر من الأماكن تختلف عن الأماكن المغلقة دورا ووظيفة ألا وهي الأماكن المفتوحة "فعادة ما نجد أن الروايات تبدأ بالأمكنة المفتوحة، فهي تكون منفتحة على عدة أماكن وفي كل النطاقات وفي بعض الأحيان كان المكان متشظّيا : «مثل لنا أقصى درجات الانفتاح حيث الحركة والتنقل المستمر وتكوين المغامرات في أكثر من مكان»[2].

وقد اتخذت رواية " **أربعمائة متر فوق مستوى الوعي**" بعض الأماكن المنفتحة على الطبيعة، مما يسمح هذا المكان للفرد «بالتردد عليه في أي وقت يشاء من دون قيد أو شرط مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي أي

(1) المصدر السابق، ص47.

(2) محمد مصطفى علي حسني: استعادة المكان- دراسة في آليات السرد والتأويل – رواية السفينة لجبرا إبراهيم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2004، ص21.

ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة والعدوانية»[1]، وهذا يساهم في بناء الرواية وسير الأحداث.

ويسمح أيضا المكان المفتوح بالاتصال المباشر مع الآخرين، وقد كان الكاتب ينتقل من مكان لآخر في الرواية والمكان المفتوح كذلك هو «حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[2].

وقد تخضع الأماكن لاختلافات في شكلها الهندسي تفرضها طبيعة تكوينها مما يجعلها متنوعة من رواية لأخرى وفي الرواية الواحدة أيضا.

فالمكان المفتوح هو «المكان الذي يلتقي في مجموعة من البشر وتتعدد فيه العلاقات»[3].

وبالتالي فالمكان المفتوح لاحدود له، والأمكنة المفتوحة تكون عامة والكل له الحق فيها، وتعد فسحة هامة تسمح للناس بالالتقاء والتواصل. فتعدّد الأماكن المفتوحة في النص الروائي الواحد، يزيد تناسقا وجمالا وتنوعا والأماكن المفتوحة التي كان لها حضور في رواية "**أربعمائة متر فوق مستوى الوعي**" يمكن حصرها فيما يلي:

أ-1-طريق أربعمائة و عشر أمتار:

تمثل مسافة أربعمائة وعشرة أمتار الفضاء الأهم، وهي تشغل حيزا لمجرى أحداث الرواية والراوي هنا ذكر أن هذه المسافة هي المسافة التي تربط مقر عمله بأول نقطة انتظار الحافلة، أي أنها الطريق التي يستعملها يوميّا من بيته إلى عمله الذي يشهد أحداثا عديدة مرورا بفضاءات أخرى مثل بساتين الزيتون، جاء ذكر هذا الفضاء في أول جمل الرواية مما يدل على أنه المكان الأهم على حد قوله: «أربعمائة وعشرة أمتار هي المسافة المحسوبة بين

(1) فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009، ص80.
(2) أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، (د-ط)، 2009م، ص51.
(3) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ص146.

مقر العمل وأول نقطة انتظار الحافلة »[1]، يقدم لنا الكاتب هذا الفضاء الأكثر حضورا في الرواية على اعتبار أن الطرق أماكن انتقال ومرور ولأنها هي الأخرى تشهد حركة الشخصيات وقد نالت هذه المسافة تحديدا حظا وافرا من الرواية، إذ أن معظم أحداثها وقعت في هذا الفضاء.

يصف الكاتب هذه المسافة بدقة، لأنه يحفظ تفاصيلها «المسافة نفسها والطريق نفسه المحاذي لبستان الزيتون، تتقلص تلك المسافة شتاء وتطول في موسم الربيع، وفي الصيف تبدو كأنها لاتنتهي لتصبح منهكة ومتعبة، لأجل بلوغ نقطة انتظار الحافلة، تلك المسافة أحفظهما منذ أكثر من أربع وعشرين سنة، أحفظ تعرجاتها وأحفظ حفر الطريق، ولون الشوارع، وأرقام مداخلها واتجاهاتها، لون الأبواب الحديدية والخشبية...»[2].

هذه المسافة التي باتت متعبة مملة يرغب الكاتب بتخطيها في وقت أقصر لربح الوقت« فما أن أضع الخطوة الأولى على الطريق الإسفلتية حتى تتوقف سيارة ما لتقلني إلى نقطة توقف الحافلة، أسعد بذلك لأنني سأختصر المسافة في دقيقة أو أثنين عوض ربع ساعة أو أكثر»[3]، مسافة أربعمائة متر هي الطريق الذي يربط مقر عمل الكاتب بمحطة الحافلة «كعادتي توجهت إلى مقر العمل، ونزلت عند نقطة بداية أربعمائة متر وأتمتها عند مدخل مقر العمل»[4]، هذا الفضاء المحدود بين العمل والمحطة شهد أحداث ارتبطت بشخصيات عديدة ساهمت في بناء الرواية.

يواصل الكاتب ذكر هذا المكان الذي أصبح مألوفا لديه يحفظ تفاصيله حيث لم يعد الكاتب مهتما بوصفه والتأمل به. فصار مكان حسي أكثر مما هو مادي، يتخذه لذكر الأحداث التي تقع معه سواء في العمل أو البيت أو الشارع« عندما انحدرت في طريقي المألوف الأربعمائة متر إستحودت **"خديجة"** على

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص5.
(2) المصدر نفسه، ص5.
(3) المصدر نفسه، ص6.
(4) المصدر نفسه، ص55.

ذهني...»[1].وهو مكان يشهد حركة الشخصيات والتقائها.

يربط الكاتب هذه المسافة بالفترة الزمنية أربع وعشرين سنة التي قضاها في العمل، لهذا نلاحظ أسفه على هذا العمر الذي انقضي في هذه المسافة إلى العمل طبعا، فنرى أنه بائس حزين يشعر بالقرف كلما مر بهذا الطريق«أول مرة أحس أن جسدي أصبح سجنا يلف جثتي وهرائي مثلما أحسست به وأنا أجتاز تلك المسافة الأربعمائة كل يوم، كل فصول السنة، كل المواسم المدنية والدينية »[2]، إن هذا الوصف جاء مطابقا للحالة النفسية التي يجتاح الكاتب، هذا المال والقرف الذي ينتاب الكاتب بهذا الفضاء بسبب تعبه، ومنه فقد وظف الروائي المسافة أربعمائة متر بدلالات المال والضجر ليس في حد ذاتها وإنما لإرتياطها بمكان العمل الذي يعتبره الكاتب مصدر قلق وتعب.

أ-2- الشارع:

الشوارع والأزقة والطرقات أماكن انتقال ومرور نموذجية لأنها «ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها»[3].

فالشارع مكان مفتوح يتميز بالاتساع ولا حدود تحده، ينفتح على العالم الخارجي مما يسمح بتنقل الشخصيات بحرية تامة، حيث يتمكن الشخصيات بالالتقاء وإقامة علاقات عدة ممّا يؤكد على الحركة المستمرة التي تشهدها مثل هذه الأماكن، تحت ضغط الإدارة وما يواجه الكاتب من مشاكل نفسية تولدت لديه حالة من القلق حتى أضحى يرغب في التجول والخروج للشارع لعله يخفف من وطأة الألم، فيقوم بوصف حالته وهو يتجه إلى هذا المكان يهرب من كل مايعكر مزاجه ويطغى على عقله، «خرجت إلى الشارع وأنا أللم أغراضي، وثائقي،

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) المصدر نفسه، ص151.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص69.

أتفقد جيوبي كأنني نسيت شيئا ما، لاشيء سوى الهوس وطغيان المكان الذي ننتمي إليه، لايريدنا أن نبتعد عنه أو ننفك عنه»[1]. الشّارع هنا مكان يهرب إليه **"عواد"** من ضغوط العمل التي باتت مصدر قلق وملل له.

جاءت الشوارع هنا مجردة من كل وصف مادي حافلة بالوصف المعنوي ،وقد وظف هذا المكان كذلك في زاوية أخرى من الرواية، على أنّه مكان لتفادي الحركة الروتينية التي يعيشها يوميا في مكان عمله فهو مكان يهرب منه إليه، هنا «وصلت إلى نهاية الشارع الطويل الذي يتقاطع مع طريق العودة الاعتيادي، فتفاديته إلى شارع جانبي آخر»[2]، هذا المكان الذي يقصده الكاتب متعمدا من أجل التغيير ولكسر الروتين والاستمتاع بعطلته.

وهناك أمثلة أخرى دالة على أن الشارع في الرواية يبدو مكانا روتينيا بالنسبة للكاتب فهو يشعر بالأسى لأنه اكتشف أنه لايعرف الكثير عن الشوارع المجاورة غير الذي يسير عليه العمل يوميا حيث يقول **"عواد"**: «أسير في الشارع الجانبي وحركة الناس من حولي لاتنقطع وقد أحسست بالأسى أنّني لاأعرف هؤلاء المارة رغم مكوثي لأكثر من أربع وعشرين سنة بالتمام، أتعرف فقط على أولئك الذين يقيمون في شارع أربعمائة وعشر أمتار»[3]، يتأسف الكاتب ويحزن عند وصف حالته أثناء السير في شوارع مخالفة للشارع الذي اعتاد المشي فيه إلى العمل، فعمله هو السبب الرئيسي الذي منعه من التعرف على هذه الأماكن.

وهاهو يستثمر وقت عطلته في كسر الروتين بمحاولة استعمال شوارع أخرى جديدة «اخترقت شارعا آخر»[4]، كان وصف المكان مطابقا للحالة التي يشعر بها الكاتب، جاء المكان مجردا من كل وصف هندسي مادي حافلا بالأوصاف المعنوية التي انتابه فساهمت في تشكيل بنية مكانية جديدة.

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص21.
(2) المصدر نفسه، ص 21.
(3) المصدر نفسه، ص27.
(4) المصدر نفسه، ص29.

يواصل الروائي تقديم الشارع في المتن وهو يرتبط بحركة شخصياته وحركته هو نفسه «التقيت**"عمي الجيلالي"** في الشارع المؤدي إلى مقهى البلدية»[1]، فالشارع مكان يبقى يتميز بالاتساع فلا حدود له، ينفتح على العالم الخارجي مما يسمح بتنقل الشخصيات بحرية تامة، بحيث يمكن الالتقاء وإقامة علاقات بين شخصيات عدة ما يؤكد استمرارية الحركة بهذه الأماكن.

وفي الأخير يمكننا القول بأن الشارع مكان تشكلت بنيته كمكان مفتوح، فهو أهم عنصر مشكل للمدينة، حيث تنتقل عبره الشخصيات الروائية وخاصة بالنسبة للشخصية المحورية، لقد قدم لنا وصف للشارع من منظاره وهو الكاتب نفسه، وقد كان في اغلب الأحيان يقدم الشارع دون تحديد لملامحه وفي القليل النادر يقرنه بالوصف ومع ذلك فقد يقترن تقديم المكان بحال الشخصية ومزاجه المتغير، حيث يسقط عليه من حالته النفسية، ليغدوا الشارع مرآة تعكس حالته وما يعيشه.

أ-3-المدينة (المطمر) :

حضرت المدينة بقوة في الرواية لاحتلالها مساحة واسعة، فقد تتحرك الشخصيات وتقع أغلب الأحداث في المدينة، وقد تكون أكثر من مدينة كما في رواية **"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"**، حيث أورد الكاتب عدة مدن دعته الحاجة للانتقال إليها وبذلك كانت المدينة حاضرة في كل لحظة كمكان تعيش فيه الشخصية فهي «بمحيطها الإنساني الوحدة المكانية لوقوع الأحداث»[2].

المدينة فضاء حضري نشيط ومعقد يختلف نمط العيش فيه عن النمط السائد في القرية وهي تحمل «في نسيجها العمراني وجملة مركباتها خطابا مضاعفا هو في جزء منه خطاب مباشر يستقر الحواس باستمرار ويرشدها

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) سيزا قاسم : بناء الرواية، ص108.

إلى طبيعة الأشياء والموجودات وهو في جزئه الآخر خطاب ملتو خفي يتوجه إلى أهم الملكات كالخيال والعقل والذاكرة والقلب، وبفضل هذا الخطاب المزدوج ترك المدينة في بعدها المادي المحسوس وبعدها القيمي الوجداني التجريدي »[1]، فالكاتب عند توظيفه لفضاء المدينة يرتقي بأسلوبه لتجسيد هذا المكان الجغرافي المحسوس في قالب فني يكسب المعنى طاقة تعبيرية لا تتحقق في التراكيب المألوفة.

فالمدينة هي المكان الذي تتحرك فيه الشخصية أو تنتقل من مدينة لأخرى«...إلى أن توقفت شاحنة وطلب مني أن يقلني إلى مدخل المدينة التي اسكنها »[2].

فهذا المكان هو الذي يسكنه الكاتب ويتحرك به ويقيم علاقات مع غيره، فهي بمحيطها الإنساني الوحدة المكانية لوقوع الأحداث، وهذا ما يحدث مع الكاتب الذي يعيش في المدينة فقد احتك بكثير من الناس ويعرفونه «يعرفني أهل المطمر أنني موظف بسيط نظيف اليد، لا يثير أي شبهة، خلوق مؤدب وكثير الصفات التي لم أتوصل إليها »[3]، وما يلاحظ من هذا أن الكاتب مرتبط بهذه المدينة يعيش بها يعرفه سكانها، إلاّ أنّه بسبب عمله وطبيعته ليس مهتم بهذا المكان أو لم يكن طيلة فترة تواجده بها مهتما بمواصفاتها، فهي تبدو له مدينة غامضة مجهولة حتى أنه بات يشكّ في معرفته لها ومعرفة نفسه وكل الناس «رغم مكوثي لأكثر من أربع وعشرين سنة بالتمام، أتعرف فقط على أولئك الذين يقيمون في شارع أربعمائة وعشرأمتار، نادرا ما أسير في الشوارع الأخرى بسبب اعتقادي الاّ مبرّر لارتياد المناطق الأخرى في المدينة، اعترف أنني اجهل الكثير عن هذه المدينة الهادئة »[4]. يصرح الكاتب بأنه لايعرف الكثير في هذه المدينة رغم الفترة الطويلة التي مكث بها ويشير إلى صفة

(1) ناصر بركة: أدبية السيرة الذاتية في عصر الحديث (بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة)، (مخطوطة دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، 2013م، ص160-161.

(2) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص9.

(3) المصدر نفسه، ص10.

(4) المصدر نفسه، ص28.

مميزة لها وهي الهدوء.

فالراوي يعبر عن أسفه تجاه هذا الموضوع كونه وبسبب طبيعة عمله في هذه المدينة لم يتمكن من معرفتها حق المعرفة، فهو فقط يأتي إليها ليشتغل ويغادرها «امتطيت الحافلة الزرقاء لأغادر هذه المدينة»[1]، وهكذا فإنّ الكاتب جعل للمدينة وظيفة أدت إلى خلق حركة في الفضاء الروائي ولها دلالة تحيل على وجود حركة مستمرة دون انقطاع ووجود ضوضاء.

ويواصل الكاتب في عرض هذا المكان الذي يكتسب أهمية في بناء الرواية ونلاحظ انه في حركة مستمرة يوحي بسير الأحداث والزمن أيضا«صباحا توجهت إلى مدينة المطمر، مدينتي المعتادة ودخلت المقهى»[2]. يوظف الكاتب المدينة مما أدى إلى خلق حركة في الفضاء الروائي ولها دلالة تحيل على وجود حركة مستمرة دون انقطاع ووجود ضوضاء، وبهذا نخلص بأنّ المدينة تبقى مجموعة من المسافات ذات أبعاد منسوجة اجتماعية، نفسية، فكرية، سياسية.

يقدم الكاتب هذا الفضاء الذي تتوفر فيه جميع شروط الحياة الضرورية، وهذا ما يجعلها مكانا يضج بالحركة المستمرة والضوضاء، ومدينة المطمر عند **"محمد بن جبار"** هي البؤرة الشعورية كونها مكان مهم لأحداث النص في قوله: «كنت أسير في الشارع الرئيسي للمدينة مطاطا الرأس، غارقا في هواجسي وتضاربني مشاعر متناقضة »[3]، كانت هي الفضاء الذي يسترجع فيه مشاعره المتناقضة، ويسرح بأحاسيسه.

سجلت مدينة المطمر حضورا قويا في هذه الرواية من خلال أماكن متعددة وفضاءات واسعة دلت على الارتقاء والتطور الحضاري، يقدم الكاتب وصفا جميلا لها في قوله :«هذه المدينة الصغيرة كانت في وقت من

(1) المصدر السابق، ص29.
(2) المصدر نفسه، ص31.
(3) المصدر نفسه، ص33.

الأوقات أوروبية بامتياز، وهذه الشوارع الجميلة وهذا العمران من الطراز الاسباني والفرنسي والمالطي (...) لاكان من الأفضل وأنا أتجول في هذه المدينة أن انتبه إلى الأبواب والأقواس والشرفات والسطوح والواجهات التي تمثل أساليب معمارية متفردة»[1]، هذا الوصف الذي يعرضه لنا **"عواد"** عن هذه المدينة الصغيرة التي احتضنت اغلب أحداث الرواية رغم أنّه غير مهتم كثيرا بالتفاصيل.

فالكاتب عند توظيفه لفضاء المدينة يرتقي بأسلوبه لتجسيد هذا المكان الجغرافي المحسوس في قالب فني يكسب المعني طاقة تعبيرية لاتتحقق في التراكيب المألوفة، وهذه الفترة التي قضاها بهذا المكان وكل العلاقات التي ربطته بمن حوله الأصدقاء والزملاء« فتواجدي في مدينة المطمر، تعني بالدرجة الأولى الإدمان على مأكول الكاراتيكا اللذيذ وربط علاقات تتجاوز العلاقة الزبائنية ليكون شاهدا على سنوات العمر الأخير»[2]، يربط الكاتب في هذا القول الزمن بالمكان ويجعل من هذا الفضاء بما يحمله من أشخاص وأحداث كلها مرتبطا ببعضها تكون الرواية.

في هذه الرواية نجد أن الكاتب توقف على موضوع المدينة وتحديدا مدينة المطمر وارتباط الشخصيات بها، لها دور فعال وأساسي في تحريك شخوص الرواية، إنّ أحداث الرواية كانت في مدينة المطمر بحكم أنّ **"عواد"** يعمل بها وعشيقته" **وردية**" تعيش بها وكان يلتقي بصديقه "**بونوار**" **وعمي الجيلالي**" أيضا في هذه المدينة.

جسد **"بن جبار محمد"** مدينة المطمر فجعلها تبدو عابسة توحي بوجود أشياء مملة وأحاسيس متعبة، تبعث بالكثير من الروتين والضغط «ارتشفت قهوتي وأشعلت سيجارتي وأنا أفكر في كل شيء دفعة واحدة أفكر في الحافلة التي تقلني إلى المطمر، وتلك الوجوه العابسة الصباحية »[3]، وهنا يربط الكاتب بين الحدث

(1) المصدر السابق، ص34.
(2) المصدر نفسه، ص54.
(3) المصدر نفسه، 144.

والشخصيات والمكان لأجل بناء روائي أنجع.

أ-4-وهران:

تعد مدينة وهران أيضا من بين أكبر مدن الجزائر والتي دارت بعض أحداث الرواية فيها فقد كان**"بونوار"** صديق **"عواد"** يتنقل بين هده المدن في القطار حسب طبيعة عمله وكانت وهران من بين أحد المحطات التي قصدها «كنت أستمع إليه بصعوبة وهو آت من محطة وهران في صبيحة اليوم»[1].ومن خلال ما قاله **"بونوار"** يتبين لنا أنها تبدو وحشا إذا مازارها ذات دلالة حسية يحاول اجتناب حدوث خسائر بها، هذه المدينة الكبيرة الصاخبة التي غالبا ما تكون مقصد الكثير من الأشخاص، يقصد **"عواد"** هذا المكان رفقة **''عمي الجيلالي''** قصد لقاء صديقه الذي يمكث بمدينة قريبة من وهران "**حاسي الطويل**«كانت الساعة الثامنة عندما انطلقت بنا سيارة **''عمي الجيلالي''** في طريقها إلى وهران.قال لي هذه فرصة لألتقي ابن مدينتي وصديق طفولتي " **الحاج الطاهر**"»[2]، فالمدينة هنا فضاء مفتوح ونظام متكامل ونسيج محكم بين الشخصيات والزمان والأحداث، ويشير إلى إحدى أهم صفات هذه المدينة وهي الحركة والازدحام، يقول " **عبد الهادي**" :«سكنهم في وسط وهران، الحركة والازدحام أغلب ساعات النهار»[3]، فهذا الصخب والضجيج والازدحام الذي تتصف به هذه المدينة يوحي بعدم الاستقرار والأمان في هذه الرواية.

أ-5-الحديقة:

لقد حضرت لفظة الحديقة في الرواية "**أربعمائة متر فوق مستولى الوعي** " في أسطر قليلة لا تتعدى مقطع

(1) المصدر السابق، ص94.
(2) المصدر نفسه، ص108.
(3) المصدر نفسه، ص144-145.

واحد جاء ذكرها على لسان الكاتب حينما خرج إلى الشارع مشتت الأفكار شارد الذهن في مدينة المطمر،«توجهت إلى حديقة البلدية وجلست على أحد مقاعدها الحجرية»[1]. توحي بشيء من اللاّمبالاة وترك كل همومه وراءه فقد كان ينوى ترك قضية **"عبدالهادي"** وراح يجول بنظره يتأمل الشارع الرئيسي محاولا تجاهل لأفكاره وإلهاء مخيلته بأشياء أخرى.

فهذا المكان يعبر عن حياة يملؤها جو من الفرح والراحة والحركة، التي تبعث في النفوس السكينة وكان لقاءه مع "**ميلود آغا**" الذي أعطاه نظرة أخرى عن هذا المكان وهذه المدينة، فكان هذا المكان سببا في اكتشاف "عواد" لأشياء كان يجهلها بهذه المدينة. وهكذا تشكلت بنية المكان (الحديقة) كفضاء مفتوح لالتقاء الأشخاص والتأثير على المكان ليساهم بذلك في بناء الحدث الروائي.

أ-6- الصحراء:

تعد الصحراء من الأماكن الواسعة كما أنها تشكل المساحة الأكبر في وطننا العربي إلاّ أنها مهمشة، وكان الإنسان العربي يجد نفسه في الصحراء لثرائها إلاّ أنّها أصبحت مكانا مهمشا عندما بنيت المدن والإنسان هاجر منها، فهي توحي بالبعد والغربة فالعمل بالجنوب يكلف الكثير من الشوق للعائلة والبعد عنها« قيل عنها أنها تزوجت من أحد العمال الذين يعملون بالجنوب، بالصحراء، نعم تزوجت ذلك الرجل الذي لايأتي إليها إلا نادرا»[2]، يصف الكاتب لنا الصحراء رابطا إياها بحياة الإنسان وتحديدا زوج خديجة زميلته بالعمل التي تزوجت هذا الرجل الذي تمنعه طبيعة عمله من العيش قربها وإسعادها، فكانت النظرة إلى هذا المكان تحمل دلالة الشوق والحنين أكثر من دلالتها الطبيعية، الاتساع ومكان يتخذه الإنسان للتجرد الآلام والمآسي، فهي المكان الذي يقيد

(1) المصدر السابق، ص33.
(2) المصدر نفسه، ص26.

الرجل بعمله ويبعده عن عائلته وأولاده« ليحصل أن يعامل الأبناء آباءهم كأشخاص غرباء أو مجرد أزواج أمهاتهم، فالأب عندما يأتي من الجنوب يعتمد الاحتفاء بأبنائه»[1]،كمحاولة منه لتعويضهم عن الفراغ الذي تركه والحزن الذي يظهر من نبرة صوت زوجته.

أ-7-البحر:

البحر رمز طبيعي للحياة وسبب من أسباب الوجود، وهو أيضا عامل من عوامل بقاء المدينة، كما أنه أكثر القوى الكونية مهابة وجمالا وهو مكان لامتناهي، فقد تعامل الإنسان مع البحر اقتصاديا واجتماعيا «كونه يعد مصدرا للرزق إضافة إلى تخفيفه من معاناة الإنسان بما يمثله له من راحة وطمأنينة، مما جعله عنصرا فعالا وحاضرا في السرد الروائي»[2]، شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء فانتبهوا إلى سحره وجماله وعظمته كما شغل أيضا الروائيين وشكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس الكتابة الروائية، وأحد المكونات الأساسية العامرة بالمعاني والدلالات. يحمل البحر دلالات إيجابية وأخرى سلبية أهمها التأمل، البوح والفرح أو الحزن والموت والخوف. وفي رواية **"أربعمائة متر** "نجد أن البحر لم يكن له حضور بارز فكان حاضر كبنية مكانية بعيدة فقد ربط الحانة بالبحر، وجعلها جزءا منه، لأنّ أصل وجود الحانات كان على موانئ البحر، ورغم انعدام البحر في مدينة المطمر إلاّ أنه استحضره عن طريق الحانة وربطه بها لأن الحانة التي كان يقصدها مع صديقه **"عمي الجيلالي"** تحمل طابع بحري، بها نفس دلالات البحر، الخوف، المجازفة، الخطر، وحتى الصيد فالحانة كشبكة البحار تصطاد الزبائن وتوقع بهم «أتعلم سر هذه الحانات التي تضع شباكات الصيد الحواتة ؟ إنّها من أعرق التقاليد، لأنّ أصل وجود الحانات كان على موانئ البحر(...) الحانة جزء من البحر(...) الحانة هي جزء من البحر»[3].

(1) المصدر السابق، ص27.

(2) فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، ص145.

(3) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص77.

إن وصف **''عمي الجيلالي''** لهذا المكان وربطه بالحانة بهذه الطريقة يجعلنا ندرك أن الواصف أراد إيصال فكرة أن البحر له دلالات عديدة أهمها المتعة والخوف وهذا من خلال تشبيه الحانة به.

وفي موضع آخر حيث كانت **"وردية"** مع **''عبد الهادي''** في مهمة استدراجه واستنطاقه وصبر أغواره، فحاول توفير جو من الراحة والهدوء، فكان فضاء البحر والشاطئ هو المكان الأكثر استرخاء له، من أجل سلّ خيوط الأسئلة للبوح الاّ محدود وكان ذلك فعلا، فقد « أشارت له أن يغير طريقه نحو شاطئ الرمال لأجل غداء على شرفه، فرح **''عبد الهادي"**بالدعوة المفاجئة للغداء على الشاطئ »[1]، كانت تهدف لجعله يبوح بالحقيقة دون شعور.

فالبحر كمكان مفتوح يعبر عن كل ماهو جميل، يعبر عن السعادة والهدوء والحرية حيث الهروب من قيود المشاغل اليومية، فالشاطئ يمثل المكان الذي يلجأ إليه الإنسان للشعور بالراحة والسكينة.

نخرج من هذا الفصل بعد دراستنا لهذا المكان التي ارتكزت على تقسيمنا له وفقا لثنائية الانغلاق والانفتاح، وهذا ما أملته علينا طبيعة الرواية، حيث كان المكان في حالة أخد وعطاء مع حركة الشخصيات وأحداث الرواية، للتأثير المتبادل الذي ظهر بين المكان والشخصيات والأحداث التي جرت في أماكن مفتوحة لانعدام الحواجز، حتى الأماكن المغلقة لم تمنعها حدودها من توغل الحدث.

رابعا : وظائف الشخصية في الرواية وتصنيفاتها:

1-وظائف الشخصية في العمل الروائي:

لكل عمل روائي شخصيات خاصة تبرز طبيعتها وتصرفاتها وتحدد أغراضها في الحياة وطريقة تفكيرها

(1) المصدر السابق، ص144.

ومعالجتها للقضايا أو أحداث الرواية وأهدافها وتترجم خبايا نفوسها ومكنوناتها، والشخصيات في هذه الرواية هي شخصيات من الواقع تحكي عن واقع معاش حقا، وقد تنوعت هذه الرواية بين رئيسية وثانوية وكذلك شخصيات هامشية أو عابرة أو مهملة كمشاركة في العمل الروائي لا أكثر ولا أقل، وسنقوم بتحليل كل شخصية على حدة .

أ-الشخصيات الرئيسية

هي الشخصيات البطلة التي يقوم عليها العمل الروائي، وهي الشخصية الفنية التي يوظفها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو التعبير عنه من أفكار وأحاسيس والشخصيات التي قامت بهذا الدور في روايتنا هي :

-شخصيةعواد :هي أول شخصية تصادفنا في الرواية وهو أحد من المواطنين الجزائريين، يظهر من أول الرواية إلى آخرها، ففيالبداية ظهر لنا بصورة الرجل العامل الملتزم، يذهب إلى وظيفته صباحا ثم يرجع إلى المنزل مساءا، ثم يتخذ لنفسه عشيقة تبدل مجرى حياته كليا، بعدما كان رجلا سويا، وراجع العقل أصبح رجلا غير متخلق وغير سوي ومختل العقل والسلوك .

فكل الاحذاث كانت مرتبطة ببعضها ومتسلسلة، يتضح لنا من خلال الطريقة التي اتبعها الكاتب في تقديم هذه الشخصية إنها شخصية نامية متطورة بتطور الاحداث، وأيضا ما طرأ عليه من أحداث وبالذات عند إقامة علاقة مع الفتاة، فهذه الشخصية هي المحور الأساسي في الرواية تكشف للقارئ كلما تقدم في القصة وتفاجئه بما نعني به من جانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة وهي متطورة ونامية .يمتلك شجاعة نادرة وجرأة في نقد نفسه كان يردد في نفسه «أنني غير متخلف وغير سوي ومختل العقل والسلوك»[1].ولا ننسى انو شخصية**"عواد"**شخصية مثقفة واعية لما يحدث من حوله ألا انه لا يملك أية حيلة ويظل رهينة الوضع، ومما نلاحظه من أحداث الرواية انه تغير ت رؤيته للحياة من خلال تعرفه**"بالفتاة"**التي كانت مثقفة وواعية ومتفتحة، وفي الأخير تختم الرواية

(1) محمد بن جبار: رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص8.

بحوارين **"عواد"** و**"الفتاة"**:-في تلك الفترة التي كنت التحدث فيها، كانت تنظر إلي وهي تبكي وتشهق وهي غير متصورة لموقف كهذا لم أكن خائفا مادمت ارتدي ملابسي ..

-صاحت في وجهي =انصرف!»[1]

-وقفت على مدخل الباب، نظرت إليها طويلا قبل أنأضع الخطوة الأولى خارج الغرفة استقبلني الشارع الذي يضج بالناس، لم آبه لهم، كنت أعيش تلك اللحظات المتوترة، ركبت سيارة الأجرةوأخبرته بوجهة لم يكن ينتظرها =حانة الكتوبية ...»[2]

-وردية : هي ثاني شخصية رئيسية تصادفنا في الرواية من خلال سير أحداثها مع مجرى أحداث الشخصية الأولى وهذه الشخصية مثقفة ومتفتحة من بداية أحداث الرواية، هذه الشابة عشيقة **"عواد"** كان يرتاد شقتها لإقامة علاقة معها، هي ابنة مسؤول حزبي في الدولة تزوج من امرأة جميلة بملامح تركية لباسها لباس آهل القلعة «صورة كبيرة على الجدار المقابل فيها يجلس رجل خمسيني بملامح عربية وبرنوس وبري فاخر، عمامة القياد مميزة إلى جانبه تجلس امرأة جميلة بملامح تركية لباسها لباس أهل القلعة»[3]، **"وردية"** هي الابنة الوحيدة لوالدها تركها صغيرة تولت رعايتها خالتها .

هي طبيبة بيطرية تلبي الطلبيات والتدخلات، تساهم في حملات التلقيح ومكافحة الأمراض، تلقح الحيوانات المريضة والمصابة ،**"وردية"** تستجيب لكل الحالات الطارئة، وقد تعرفت على **"عواد"** بحكم عملها، هو الآخر يعمل في إدارة فلاحية

(1) المصدر السابق، ص159.
(2) المصدر نفسه، ص159.
(3) المصدر نفسه، ص85.

–شخصية عبد الهادي : وهو بدوره شخصية من الشخصيات الرئيسية وهو يظهر من بداية القصة إلى نهايتها ن هو رجل خمسيني، عريض الجبهة، مكتنز الوجه، فيه ندبة بارزة على وجهه، له سيارة رمادية من نوع 504،ابن حركي وإرهابي سابق محكوم عليه سابقا، اغتيل أبوه من طرف مجموعة من الفلاقة، وهو الآن يقتفي أثرهم ليعرف من قتل أباه :«يجب أن نعلم انه من حقي معرفة من قتل أبيأريد معرفة الأشخاص الذين ادانو أبي ونفذوا القتل في حقه »[1]، هو ليس بنية الانتقام ولكن يريد أن يعرف من قتل أباه فقط.

–شخصية خديجة : هي موظفة في الإدارة التي يعمل بها **"عواد"**أنيقة المظهر، وقعت في حب **"عواد"** منذ أول يوم لها في الوظيفة «بعد التحاقها بالعمل تدخلني إلى البستان في جولة قصيرة بين الأشجار»[2]، تتودد إليه لكنه في كل مرة كان يتملص منها، تزوجت من رجل يعمل بالصحراء لكنه لايأتي إلا نادرا، تزوجت عنوة لتنتقم من حبها **"لعواد"**لأنه فطر قلبها وخاب ظنها بعد انهيار عصبي كاد يؤدي بحياتها، لكنها تنفصل عن زوجها فيما بعد وتطلب منه الطلاق بسبب إهماله والابتعاد عنها، لتتعرف فيما بعد على **"بونوار"** وتقرر الارتباط هبه.

–شخصية عمي الجيلالي: وهو بدوره شخصية من الشخصيات الرئيسية وهو يظهر من بداية القصة إلى نهايتها، رجل عجوز في العقد السابع من عمره، طيب، عمل مع **"عواد"** في الإدارة التي يعمل بها قبل الحصول على التقاعد، مثقف، ابن بلدة المطمر،عهد الثورة بكل مستوياتها، صديق الجميع في البلدة.**"بونوار"**: الصديق المقرب للشخصية البطلة**"عواد"**في العقد السادس من عمره، يعمل بالقطار، يرتدي بزته الرسمية، دائم التوقف والترحال، قضى أكثر من ثلاثين سنة بين المحطات والفنادق الرخيصة، اتخذ لنفسه خليلات في كثير من البلدان، سكير، دائم الشرب، اتخذ من بالبيرة والخمور رفيقا له، أعزب، لكنه سرعان ماتبدل حياته، يصبح أكثر مسؤولية

(1) المصدر السابق، ص154.
(2) المصدر نفسه، ص17.

ويفكر في الارتباط بإحداهن لإتمام ماتبقى من حياته معها.يتعرف على **"خديجة"** عن طريق **"عواد"** ويعجب بها يقرر الإرتباط بها.

«يقول **"عواد"**:

- أظن أنك حددت مصيرك مع **"خديجة"**.....»[1].

- والله **"خديجة"** امرأة جميلة ورائعة، إنها امرأة ناضجة»[2].

- بصحتك **"يابونوار"**.....»[3] .

- أنا ممتن لك يا صديقي، لك مني جائزة»[4] .- استقرارك أكبر جائزة لي....»[5].

ب- الشخصيات الثانوية:

وهي الشخصيات الثانوية التي تشارك في نمو الحدث الروائي شأنها شأن الشخصية الرئيسية، لكنها تبقى ثابتة على حالها من بدايةالرواية إلى نهايتها لأنها تساعد فقط الشخصيات الرئيسية لذلك يمكن أن نطلق عليها اسم الشخصية المساعدة لأنها تنهض بأدوار محدودة ولعل أبرز الشخصيات الثانوية التي نجدها في روايتنا هي:

- شخصية ميلود آغا: وهو شخصية مهمة من الشخصيات الثانوية، معلم، متقاعد ومهاجر سابق، عاد إلى الجزائر لأجل قضاء ماتبقى من عمره بين أهله، لكنه صدم عندما عاد ووجد كل شيء قد تغير في هذا البلد حتى

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص17.
(2) المصدر نفسه، ص104.
(3) المصدر نفسه، ص104.
(4) المصدر نفسه، ص104.
(5) المصدر نفسه، ص104.

أصدقاء طفولته غير ومكان إقامتهم، طرد من وظيفته بسبب تعديه على مسؤول حزبي، حاولوا اغتياله لكنه هرب إلى فرنسا أين عاش شبابه هناك، اتهم بأنه عميل لفرنسا وعاش هناك رغما عنه.

«- يا **"عواد"**، أتعرف أن هذا المسؤول الحزبي فبرك حكاية تعاوني مع الاستعمار وخيانتي للوطن، ولعهد الشهداء، فأصبحت حركيا رغم عني، أتعلم أن هؤلاء هم الذين وضعوا التاريخ وزيفوه أتعلم أنني هاجرت إلى فرنسا رغما عني.....»[1]**– سي الطاهر**:شعر ابيض ووجه أسمر، متوسط الطول، بطن منتفخ بارز أمامه، صديق **''عمي الجيلالي''**، متقاعد، كان يشغل ضابط الشرطة القضائية، أمضى عقدا من الزمن في مكافحة الإرهاب، رجل حازم ودقيق في حديثه:«شغل لسنوات طويلة منصب ضابط شرطة قضائية، له معرفة جيدة بالمنطقة الصناعية قبل الخاصة.....»[2].

كان مندهش من **''سي الطاهر''** وهو يورد لصديقه**''عمي الجيلالي''** بعض من التفاصيل حول الإرهاب بحكم أنه كان يعمل بمنظمة لمكافحة الإرهاب يقول:«كنت دهشا **''للحاج الطاهر''** وهو يورد لصديقه بعض التفاصيل عن الإرهاب والشبكات الإرهابية المستترة أو النائمة التي تتلقى إيعازا بالتحرك أو التوقف»[3]، **"فعواد"** أول مرة يسمع أنه هناك إرهابيا مصطنعا أو مستحدثا من طرف جهة الأمن.

- شخصية "**سي الزبير**" :يلقب **''بالزبير المجنون''**أو النصف مجنون، سجين سابق، هو إنسان مريض عقليا تعرض إلى أزمة جنونية حادة داخل السجن، لكنه شفي منها جزئيا، كان الصديق المقرب **''لعبد الهادي''** في نشاطه المشبوه يعيش في إحدى أحياء وهران **''كناستيل''**من قدماء عمال بطيوة، متقاعد.«كانت وجهتنا إلى وهران أسهل من ذي قبل سوف نلتقي **''الزبير المجنون''** في أحد أحياء مدينة وهران، بكناستل ذلك الحي

(1) المصدر السابق، ص36.
(2) المصدر نفسه، ص108.
(3) المصدر نفسه، ص110.

الهادئ على الشاطئ الصخري والغابة التي تعانق الساحل، حي كبار القوم وسادة البلد ومتقاعدي الدولة الكبار وقدماء الوزراء.....»[1]، **''فالزبير المجنون''** سكن بهذا الحي المرموق بسبب نشاطه المشبوه، وقد التقى **''بعمي الجيلالي''** بعدما كان هذا الأخير يبحث في أمر **''عبد الهادي''** مع الشخصية البطل **"عواد"**إلا أن **''سي الزبير''** طلب من **''عمي الجيلالي''** أن يتعاون معه وأن يتخلى عن قضية **''عبد الهادي''**فقبل **''عمي الجيلالي'''** بعدما أخذ امتيازات من**"سي الزبير".ج–الشخصيات الهامشة أو العابرة**:وهي الشخصيات التي وردت في الرواية لا تقوم بأي دور إنما ذكرت ذكرا عابرا، ولقدقدمت كل هذه الشخصيات عن طريق الاستذكار فقط:

– **الزوجة والأولاد:** وهذه الشخصية هامشية أو عابرة في الرواية لاتقوم بأي دور وإنما ذكرت ذكرا عابرا فقط ليس لها أي دور سوى أنها عائلة **''عواد''**:« ليلة مع **"وردية"** تعادل ألف ليلة مع زوجتي التي أنهكتها التربية والتفكير في المعيشة اليومية.....»[2]، فهو لايذكر عائلته إلا نادرا.

– **مدير الإدارة**: وهو أيضا من بين الشخصيات العابرة صادفنا مرة أو مرتين فقط في الرواية، وهو رئيس الإدارة التي يعمل بها **"عواد"**«طلبت من مديري إعطائي رخصة غياب لمدة ثلاث أيام لأجل أمر شخصي، وافق عليها المدير دون تردد.....»[3].

– **الموظف:** يعمل مع **"عواد"**في الإدارة وهو أيضا من الشخصيات العابرة لم يذكر إلا مرة بسبب الحوار الذي دار بين **"خديجة""وعواد"**وخوف **''عواد''** من أن الموظف الذي كان حاضرا قد سمع حديثهما«الموظف الذي

(1) المصدر السابق، ص131.
(2) المصدر نفسه، ص11.
(3) المصدر نفسه، ص14.

كان معي بالمكتب كان منهكا في عمله ولا أظنه سمع شيئا مما تفوهت به **"خديجة"**»[1]فالموظف لم يكن مركزا في حديث **"عواد"** و**"خديجة"**.

– زوج خديجة: وهو أحد العمال الذين يعملون بالجنوب، بالصحراء، لكنه لايأتي إلا نادرا، وهو متزوج في مكان آخر و**"خديجة"**هي زوجته الثانية.

–الولاة والوزراء وأصحاب المراكز النافذة: لم يذكرها إلا مرة أو مرتين، ذكر من أجل أن يفسر لنا هؤلاء يقضون مصالحهم من علاقاتهم المركبة.–**المسؤول الحزبي:** وهو الذي فبرك حكاية تعاون **''ميلود آغا"**مع الاستعمار وخيانته للوطن ولعهد الشهداء، وهو المسؤول الذي تسبب في طرد **''ميلود آغا''** من وظيفته هذا الأخير ضربه ضربا مبرحا .

–بيسة ولد فاطمة والقصاصي بوعلام : هذان الشخصيان لم يذكرا إلا مرة واحدة وهما من قطاع الطرق، انتهازيان، سكيران تحولا بفضل الثورة الاشتراكية إلىأسياد.

–صاحب المقهى :وهي بدورها شخصية عابرة، وهو صاحب المقهى الذي يرتاده **"عواد"** وصديقه **''عمي الجيلالي''**.

–وال ميلود آغا : كان من القياد الذين عملوا مع فرنسا عكس ابنه الذي لم يتعاون قط مع الاستعمار ولم يكن خائنا لوطنه.

–سي محمود :مسؤول حزبي استفز **''ميلود آغا''** حيث أن هذا الأخير وجه لكمات على وجهه وضربه ضربا مبرحا .

(1) المصدر السابق، ص16.

-**المـرأة القلعيـة:** امـرأة علـى قـدر مـن الجمـال ذات الصـول تركيـة عريقـة، مـن القلعـة، كانـت ممرضـة عشـقها سي**"ميلود"** وأبوه**"الأغا"** وفي النهاية تغلب الأب وتزوجها «كانت في الخمسينات امرأة عربية جميلة من منطقة القلعة، يقال إنها ذات أصول تركية عريقة كانت تقيم بالممطر، عشقها **''ميلود آغا''**والأب وفي النهاية تغلب الأب **"الأغا"** وتزوجها ....»[1]، وهذه المرأة العربية هي والدة **"وردية"**.

-رئيس الدائرة : وهو أيضا من الشخصيات العابرة التي تصادفنا في الرواية ذُكر مرة واحدة في الرواية عندما طلب إخراج رفات الموتى من المقبرة .

-خالة وردية :هي التي قامت بالاعتناء **"بوردية"**، لم تذكر كثيرا في الرواية ،ذكرت مرة أو مرتين فقط .

-ناصرية :هي أيضا من الشخصيات العابرة ذكرت مرة واحدة وهي من عائلة **''ميلود آغا''** تخلو عنها أبناؤها وتركوها تصارع سوء السمعة وحدها .

-النادلة: هي من الشخصيات العابرة ذكرت مرة واحدة وهي تعمل في حانة الكتوبية التي كان يرتادها **"عواد"** وصديقه **''عمي الجيلالي''** .

-قادة المجنون: هو إنسان مختل عقليا خضع للعلاج في مستشفى المجانين لعدة سنين، تنتابه نوبات فجائية من الجنون، واغلب الظن انه لا يفارق بنيته العتيق في مسرعين .

2-تصنيفات الشخصية في رواية ''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي'':

نظرا لأهمية الشخصية والمكانة التي تحملها في العمل الروائي فقد حاول الكثير من الباحثين والدارسين تصنيفها،فقد تعددت بتعدد اتجاهات أصحابهاوبالاختلاف توجيهاتهم ومنطلقاتهم الفكرية،نجد من بينها كما هو

(1) المصدر السابق، ص37.

في رواية "أربعمائة متر فوق مستوىالوعي".

-**الشخصية السكونية**:وهي الشخصية التي نجدها ثابتة ساكنة«لاتتغيرطوال السرد»[1] .

-**الشخصية الدينامية**: وهذه الشخصية عكس السكونية تتميز«بالتغير الدائم داخل النص »[2].أي تكون حركية غير ثابتة في النص الروائي.

-**الشخصية المعقدة**:هذه الشخصية«ذات عمق سيكولوجي»[3].

حيث تتماشى الأفعال التي تقوم بها مع الصفات التي منحت لها وسنقوم بتصنيف الشخصيات حسب العمل الروائي من خلال ما هو موضح في الجدول :

	الشخصية	نوعها	صفة تموقعها في الرواية	اتصالها بالحدث
01	عواد	البطل	شخصية دينامية	يكون رجل سوي، متخلق يقوم بعمله وعند الانتهاء يعود إلى البيت ثم يتعرف على وردية فتصبح عشيقته ليتحول عواد إلى رجل غير سوي وغير متخلق.
02	وردية	البطلة	شخصية سكونية	هي بيطرية أحبت عواد وأصبحت عشيقة له تقيم معه علاقة
03	عبد الهادي	مشتبه به	شخصية دينامية	بعدما كان ذاسوابق عدلية وخريج السجون وإرهابي سابق أصبح رجل بسيط وسائق أجرة عادي يكسب قوت يومه.
04	عمـــــــي	المساعد	شخصية دينامية	يساعد عواد في معرفة حقيقة عبد الهادي إلا أنه سرعان

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص13

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) المرجع نفسه، ص14.

	الجيلالي			مايتخلى عن الفكرة بطلب من الزبير المجنون.
05	خديجة	صـــــديقة عواد	شخصية دينامية	زميلة عواد في العمل إلا أنه حبها الأول لكن عواد لايحبها ويريدها أن تبتعد عنه تتعرف على بونوار ويقرران الارتباط.
06	بونوار	صـــــديق عواد	شخصية دينامية	صديق عواد وعامل بالقطارات،رجل سكير،زير نساء لكنه سرعان ما يتغير عند تعرفه على خديجة يقرر أن يبني حياته معه ويغرها فيكف عن الشرب ويقرر الارتباط بها.
07	ميلود أغا		شخصية سكونية	مهاجر، عاد إلى الجزائر ليكمل ماتبقى من حياته فيها،اتهموه بخيانة الوطن.
08	سي الطاهر	المساعد	شخصية سكونية	ساعد عمي الجيلالي وعواد في قضية عبد الهادي وهو رجل مخابرات سابق يكافح الإرهاب.
09	سي الزبير		شخصية معقدة	رجل مجنون،له سوابق، خريج سجون، إنسان مريض عقليا، تعرض إلى أزمة جفون حادة إلا أنه شفي منها جزئيا.
10	الزوجـــــــة والأولاد		شخصية سكونية	هي عائلة البطل، رغم مجيء عواد إلى المنزل وهو ثمل إلا أنها لم تنطق بكلمة.
11	المدير		شخصية سكونية	أعطى عواد في الإدارة، وكان مع عواد وخديجة خلال حديثهما إلا انه لم يكن مندمجا معهم بل كان مهتما بعمله.
12	الموظف		شخصية سكونية	يعمل مع عواد في الإدارة، كان مع عواد وخديجة خلال حديثهماإلا انه لم يكن منذ مجامعهم بل كان مهتما بعمله.
13	زوج خديجة		شخصية سكونية	يعمل بالصحراء لا يأتي ناذرا، تزوج من خديجة وتركها تتخبط وحيدة، فقررت أن تطلب الطلاق منه لتتعرف فيما بعد على بونوار ويقرران الارتباط.

14	المسؤول الحزبي سي محمود		شخصية سكونية	هو مسؤول حزبي، اتهم ميلود أغابأنه حركي يعمل مع فرنسا،ضربه ميلود أغا فطرده من عمله وحتى من الجزائر .
15	بسيت ولد فاطمة والقصابي بوعلام		شخصية سكونية	حشاشان وسكيران وانتهازيان وحثا لان تحولا بفضل الاشتراكية والثورة الصناعية إلىأسياد .
16	صاحب المقهى		شخصية سكونية	هو صاحب المقهى التي كان يجلس بها عواد وعمي الجيلالي .
17	والد ميلاد آغا		شخصية سكونية	هو الأب الذي تصارع مع ابنه من اجل الامراة العربية بملامح تركية لينتهي في الأخير على فوز الأب والزواج منها
18	الامراة العربية		شخصية دينامية	على قدر من الجمال بملامح تركية تدعى بالقلعية أحبها كل من والد عواد ميلود آغا وأبوه، كانت عشيقة والد عواد .
19	رئيس الدائرة		شخصية سكونية	أمر بالدخول إلى المقبرة المسيحية وإخراج رفاه الموتى المسيحيين بالمقبرة لان هناك إشاعة تقول بان هذه المقبرة تحتوي على ذهب .
20	خالة وردية		شخصية سكونية	هي المرأة التي اعتنت بوردية منذ صغرها .
21	ناصرية		شخصية سكونية	زوجة والد ميلود آغا، تزوج القلعية وتركها تتخبط مع الفضيحة .

22	النادلة		شخصـــــــــية سكونية	تعمل بالحانة الذي يرتادها عواد وعمي الجيلالي.
23	سي محفوظ		شخصية دينامية	والد عواد وهومسؤول حزبي ومجاهد كان يعيش القلعية.

خامسا: بناء أحداث الرواية

1-أحداث الرواية:

الأحداث مركب أساسي في أي عمل إبداعي، فهي المادة الأولية التي تثري مضمون النص وتشحنه بكمّ من التّجارب والأفعال التي تصدر عن الأشخاص ويخضع بناؤها إلى الخطة التي يرسمها الكاتب في ذهنه لترد بشكل متناسق مع العناصر الأخرى المشكلة للعمل، وإذا كان بناء الأحداث في الرواية يقوم في الغالب على السرد المتتابع، أي على نحو متسلسل من بداية أول حدث وانتهاء بآخر حدث أو يصنع الاستثناء ويخرق منطق الترتيب الواقعي للأحداث.

إن الرواية في حقيقة الأمر هي مجموعة من الأحداث، فلا وجود لرواية بدون أحداث، والحدث الروائي هو الأساس في مجمل العناصر الفنية السابقة، فهو ليس تماما كالحدث الواقعي وإن انطلق أساسا من الواقع، فالكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الواقعية التي تتناسب مع روايته معتمدا في ذلك على ماتحمله ذاكرته الثقافية من مخزون، مسقطا عليه خياله الجامع. ومطلقا العنان له، ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر. ومن خلال تتبع أحداث الرواية **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''**التي هي قيد الدراسة، يتضح بأن **'' بن جبار محمد ''** أورد الأحداث بشكل متقطع ومتداخل، حيث يسرد أحداثا متباعدة زمنيا بطريقة متعاقبة ويربط بينهما بأسلوب فني يجعلها تجري في مسار السرد بمرونة وتلقائية دون الإحساس بوجود فجوات زمنية بينها، كقوله: « ما إن

أغمضت عيني حتى عادت تلك التفاصيل التي لم أستطع تداركها من قبل، تراءت لي تلك المشاهدة مرة أخرى من زوايا مختلفة، ولكن أقل حدة من تلك المشاهد التي حدثت لي مع الطبيبة **"وردية"**»[1]، يربط الكاتب بين حدثين مهمين في الرواية، لقاءه مع **"عبد الهادي"** الغامض الذي أثار فضوله، وعلاقته مع وردية" بطريقة فنية، فورودها على هذا النحو راجع إلى رغبة الكاتب في انتقاء الأحداث المركزية والأكثر تأثيرا في حياته، أو حتى الأحداث الصغيرة التي تركت أثرها في الأخرى وتضمينها بين ثنايا الأحداث المركزية، فالرواية البيوغرافية تقوم على ملمحي الخضوع لمبدأ الانتقاء والأسلوب الفني الذي يضفي طابعا جماليا على الأحداث الواقعية.

فقد بدأت أحداث هذه الرواية باسترجاع الراوي للأحداث التي عاشها منذ أربع وعشرين سنة في مقر العمل « أربع وعشرين سنة في حقيقة الأمر قمت شخصيا بتسييرها يوميا، لقد طرأت علي تغييرات جذرية، منذ كنت شابا يافعا صاحب أربع وعشرين سنة، كنت اذرع المسافة بين نقطة توقف الحافلة الريفية ومقر العمل بحماس ونشاط وحيوية منقطعة النظير، كنت أهرول أبتلع تلك المسافة في خمس دقائق...»[2]. فالراوي هنا عاد بنا أربع وعشرون سنة إلى الوراء ويحدثنا آنذاك مشيرا إلى التغير والتحول الذي حدث معه، وتنقسم الأحداث في الرواية إلى قسمين:

– **أحداث رئيسية:** أو الحدث الرئيسي وهو الذي يمثل صلب الموضوع أو القضية التي تعالجها الرواية وتسعى إلى حلها مرورا بعدة أحداث فرعية تساعد على تطور وتنامي الحدث الرئيس(الذي يكون مرتبط بالبطل).

– **أحداث فرعية:** وهي الأحداث التي تقوم بها الشخصيات الثانوية لمساعدة البطل أو معارضته. ومن خلال هذا سنحاول عرض كل الأحداث التي ذكرت في هذه الرواية والإلمام بأهمها:

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص7- 8.
(2) المصدر نفسه، ص6.

-الحدث الأول: هو استذكار الراوي للتغير الذي حدث معه منذ أربع وعشرون سنة أثناء عمله بالقسم الفلاحي «الآن أصبح قطع الطريق تحديا كبيرا، أسير وأنا أسمع حشرجة في صدري وتزداد نبضات قلبي، وأشعر بالتعب يتملكني، وعندما أصل إلى مقر القسم أبقى لعدة دقائق أتنصت لآلام رجلي...»[1]، وتبدأ الأحداث في تلك الأماكن التي كان يرتادها الكاتب سواء المسافة الأربعمائة أو مقر العمل أو الشارع، بحيث يشير إلى مرور الزمن وتغير بنية جسمه وضعفه وحتى نفسيته لم يعد نشيطا كما كان سابقا.

- الحدث الثاني: أما الحدث الأهم فهو تعرّفه على **''عبد الهادي ''** سائق الكلونديستان في سيارته، «حدث أن أصحاب السيارات كان يتوقف لإيصالي إلى مكاني المعتاد، يقلني كل مرة دون أن يسأل عن وجهتي»[2]، دخول هذا الشخص في حياة **''عواد''**سبب له الكثير من المشاكل، جعله دائم التفكير به لأنه لم يكن عادي في تعامله معه، فالإنسان بطبيعته فضولي، أثار فضوله **''عبدالهادي''** بقوله:«أعرفك جيدا يا عواد، لكنك أنت لاتعرفني، أنا عبد الهادي، بيني وبينك أمور مشتركة، متشرف بمعرفتك وشد بيدي مصافحا، إن احتجت إلى شيء يكفي أن تسأل عن عبد الهادي ليرشدك أيّ شخص إليّ»[3]. هذا الحدث المفاجئ **''العواد''** شكل بؤرة تساؤلات في نفسه ومنذ ذلك اليوم لم يعرف سكينة، فقد شغل تفكيره هذا الأمر وزاد تعبه.

- **الحدث الثالث**: يتابع الراوي رحلته في رواية الأحداث، وهو هنا يبدأ حديثه عن المرأة الأكثر أهمية في روايته " **وردية** " التي أصبحت على علاقة معه في وقت قصير «لكن أقل حدة من تلك المشاهد التي حدثت لي مع الطبيبة البيطرية، حيث توجت علاقتنا السريعة على موعد غرامي في شقتها القريبة من مقر عملي»[4]. و هكذا تبدأ الأحداث الروائية، بدخول **''عواد''** في علاقة مع **''وردية''** مواعدها كانت مميزة له، أضافت لروحه نشاطا

(1) المصدر السابق، ص7.
(2) المصدر نفسه، ص6-7.
(3) المصدر نفسه، ص7.
(4) المصدر نفسه، ص 8.

وحياتا وشعور بالسعادة.

ويواصل **''عواد''** علاقته بعشيقته **''وردية ''**إلى أن يحدث شيء في إحدى الليالي الربيعية المقمرة ليلة مثيرة في فراشها وفي بيتها « إلى أن حدث شيء لم أكن أتوقعه، فقد نهضت من إغفاءة طويلة وطردتني بقوة وقسوة شديدين»[1]بعد السعادة التي عاشاها تأتي نوبة الغضب مجهولة الأسباب بالنسبة **"العواد"** لأنه كان ثمل لم يستوعب ما حدث فما كان عليه سوا الهروب من المكان بخسائر أقل، الموقف مشابه لموقف **''عبد الهادي''** الذي أثار فضول **"عواد"** لمعرفته السر وراء اهتمامه كذلك الوضع مع **''وردية ''**جعلته يتساءل عما حدث ليثير جنونها لتلك الدرجة .

–الحدث الرابع: يواصل الكاتب سرد الأحداث مباشرة بعد ذلك يطلب **"عواد"** رخصة غياب للبحث في **أمر''عبد الهادي''**، لأنه كان يريد إنهاء شكوكه نحوه والاستراحة من الأفكار التي باتت تأرقه«طلبت من مديري رخصة غياب لمدة ثلاثة أيام لأجل أمر شخصي عاجل، وافق عليها المدير دون تردد»[2]، كان الهدف وراء هذا الطلب هو أخد فترة محددة من أجل معرفة من هو **''عبد الهادي''**.

– الحدث الخامس: ففي هذه الرواية يذكر الكاتب كل الشخصيات لما لها من دور فعال في صيرورة أحداث الرواية وكأنه لايريد أن ينسى كلّ الذين تقاطع معهم في فترة الأربع وعشرون سنة التي قضاها في عمله«تريد **''خديجة''** السكرتيرة استفزازي، تريد تسوية أمر قديم بيننا»[3]، علاقته **''بخديجة''** كانت علاقة سطحية أراد أن يحافظ على نظافة مكان عمله، يتجنب هذه المرأة التي تبحث عن شيء ما لديه.

تلاحقه وتتعمد حشر أنفها في خصوصياته « الموظف الذي معي بالمكتب كان منهمكا في عمله ولا أظنه

(1) المصدر السابق، ص 8.
(2) المصدر نفسه، ص 14.
(3) المصدر نفسه، ص 15.

سمع شيئا ما تفوهت به **''خديجة ''**»[1]. تضيف **''خديجة''** لرصيده استفهام آخر تزيده توترا به: تصيبه بالأرق، كأنها تريد الثأر لنفسها بعد فشلها في الإيقاع به. كما تعود كل مرة **''وردية''** لتطفوا على سطح الذكريات فجأة يتذكر **''عواد''** تلك الليلة، وكأن ذاكرته عادت إليه أخيرا حصل على جواب لاستفهام **''وردية''**، «عواد، هل تحب زوجتك؟ نعم ياحبيبتي، هل أنت سعيد معها، نعم حبيبتي الحلوة، فجأة نهضت بقوة من فراشها كالمارد الذي كان محبوسا في قمقمه»[2]، إذا في غمرة هذا التذكر وجد **"عواد"** جوابا لاستفهام حادثة **"وردية''**.

– الحدث السادس: في مهمة رفع الحجاب عن دوافع سي **''عبد الهادي''** والتطلع على سره من أجل التخلص من الأرق الذي تسبب له به وضع مخطط لثلاث أيام، يتصل **''بعمي الجيلالي''** على أمل أن يرشده إلى مبتغاه «اتصلت **''بعمي الجيلالي''**(...) اتصلت به وطلبت منه موعدا في المقهى المجاور لبيته في مقهى عيسى»[3].

يقحم الكاتب **''عمي الجيلالي''** في قضية **''عبد الهادي''** سائق الكلونديستان ويطلب منه المساعدة لأنه يرى أنه ربما له معرفة مسبقة عنه.

– الحدث السابع: يعود الكاتب لاستذكار **"خديجة"** عندما يسأله **''عمي الجيلالي''** عنها، خديجة تزوجت برجل يعمل بالصحراء «قيل عنها إنها تزوجت من أحد العمال الذين يعملون بالجنوب، بالصحراء، نعم تزوجت من ذلك الرجل الذي لا يأتي إليها نادرا"[4]. يوحي كلام **"عواد"** أن هذا الزواج فاشل فالزوج لا يأتي

(1)المصدر السابق، ص16.
(2) المصدر نفسه، ص18- 19.
(3) المصدر نفسه، ص 24.
(4) المصدر نفسه، ص25.

زوجته إلاّ أيام معدودات وهذا يؤثر سلبا على علاقتهما.

– **الحدث الثامن**: لقاء آخر مع **''عمي الجيلالي''**، لكن هذه المرة اللقاء أكثر تشويقا فقد جاءه بمعلومات ليست بالهيّنة عن **''سي عبد الهادي''** حيث يقول: « لقد حصلت على معلومات عن صاحبك**"عبد الهادي"**»[1]. هذه المرة وجد **''عواد''**شيء ينطلق منه للوصول إلي مبتغاه**"فعبد الهادي"** وافد جديد في هذه المدينة من مناطق سيدي خطاب...على العموم جاء **''عميالجيلالي''** بتعريف شامل له، إلا أنه لايزال يجهل سبب تعامله مع **''عواد"**والاهتمام به بتلك الطريقة محاولا أن يطمئن **"عواد"** أنه ربما فاعل خير لاغير .

– **الحدث التاسع**:لحد الآن لايزال استفهام **''عبد الهادي''** هو الشغل الشاغل **''لعواد''**، يفكر بالأمر مليا ويطرح التساؤلات على نفسه أصبح الأمر هاجسا جعل مشاعره متناقضة . هذا الحدث الأهم تتخلله أحداث أقل أهمية مثل التقاء **''عواد'' ''بميلود أغا''** في حديقة البلدية، **''ميلود أغا''**فطر قلبه بقصته مع هذه المدينة وينصرف، يأخذ مكانه" **عمي الجيلالي''**ويكمل الحديث **عن'' ميلود آغا"** «واستنفدت الأيام الثلاثة ويومي عطلة نهاية الأسبوع دون تقدم يذكر في معرفة **''عبد الهادي''**»[2] بدلا من معرفة **''عبد الهادي''**غرق **"عواد"** في تفاصيل أخرى، مثلما حدث له مع **''ميلود أغا''** الذي استذكر معه أحداث وقعت بالماضي، كأنه يرفض التصالح مع الحاضر ليعيش ذكرى الماضي فقط.

– **الحدث العاشر**:نجد الراوي يتصل بشخص مقرب له**''بونوار''** وهو صديق حميم عاش معه أحداث مشوقة كلقاءاتهم في بستابودخيل عند وادي مينا، أمسيات يشبهها بجلسات أهل حانات الشمال، يستدعي فيها الكاتب مع صديقه يومياتهما وبعض تفاصيل النشوز في حياتهما، يتعلم من صديقه فلسفات جديدة بالحياة

(1) المصدر السابق، ص31.

(2) المصدر نفسه، ص42.

وينسى مشاكله ليدخل في حالة من السكر تنسيه نفسه «ركبت مع صديقي في سيارته وأنا لاأعي أي مكان موجود فيه حتى نهضت من فراشي كنت أحملق في جدران البيت، هل أنا في بيتي أم في بيت**"وردية"**»[1]. الأوقات التي يقضيها **"عواد"** مع صديقه مميزة تساعده في استعادة نشاطه وترميم ذاته من الانهيار. رغم أن أمسيات **''بونوار''** كانت الأفضل بالنسبة **"لعواد"** إلا أنه مرتبط بشخص**'' عمي الجيلالي''** لأن مهمة كشف سر **''عبد الهادي''** لاتزال عالقة هذا ما يجعله يلحقه أينما ذهب ولحاقه **في''حانة الكتوبية''** كان له تأثير عليه فهذه الأماكن لاتروق له لأنه يرى أنها تسبب القلق كونها منغلقة ويفضل الأماكن المنفتحة الفسيحة.

– الحدث الحادي عشر: وفي كل مرة يعود الكاتب ليذكر **''وردية"** التي هزت كيانه يلتقيان في بيتها لكن هذه المرة استطاع التطلع على شيء مهم في عائلتها، الدهشة لمعرفة من يكون والداها، أمها القلعيّة ووالدها **''الحاج آغا''** باعتبار أنهما جزء من مدينة المطمر، تستذكر**''وردية''** قصة حب والدتها التي أثارت مشاكل منذ زمن بأسف تقول:« في نهاية الخمسينات وتحديدا أوت59 بعد قصة حب مثيرة أثارت حفيظة البعض أولئك الذين لايستطيعون أن يعشقوا»[2]. ينطلق **''عواد"** من وصف**"وردية"** لهذه الصورة على الحائط لوالديها، ليحدثنا عن الأب**"آغا''**بعد نكبة العائلة والاستقلال وظهور دولة وليدة وموته في منطقة حدودية في ظروف غامضة. الكاتب مهتم بهذه المدينة وأحداثها أكثر من أي شيء آخر لذا نراه يصب كل اهتمامه على كل كبيرة وصغيرة فيها «لو أن الوطنيين آمنوا بالوطن حقا، لما وصلت المأساة إلى هذا الحد من التطرف، الوطنية الزائفة والإستئثار بالسلطة، جعلت من الوطن تراجيديا حفرت بفؤوس الرعب أخاديد الذاكرة»[3].وهنا يذكر أحداث ما بعد الاستقلال والعشرية السوداء والتحولات التي طرأت على هذا الوطن على لسان **''عمي الجيلالي''**.

(1) المصدر السابق، ص75.
(2) المصدر نفسه، ص87.
(3) المصدر نفسه، ص 89.

– الحدث الثاني عشر: بالإضافة إلى حدث آخر هو زواج زميلته **"خديجة"** بعد طلاقها من زوجها بصديقه **"بونووار"** بتدبير منه« صديقي **''بونوار"** يريد الارتباط بك قصد الزواج، أنا اقترحت عليه ذلك. ما رأيك؟»[1] يقدم الكاتب سير أحداث ارتباطهما مصاحب لذلك شعوره بالراحة والفرح لهما بهذا القرار، سعد جدا براحة صديقه **''بونوار''** الذي وجد ضالته أخيرا مع المشاكسة**''خديجة''**، إلّا أن هذه الفرحة يكسرها حدث آخر يقلب نفسية **"عواد"** لقاءه بصديق طفولته**'' لكحل الجاني''** الملقب ب**''أبي مسلم''** الذي استفاد من قانون الرحمة الجزائري بعد أن كان في صفوف الجماعات المسلحة في فترة التسعينات، صعد **"عواد"** سيارة لكحل وهو يفكر فقط في النزول منها والابتعاد عن هذا الشخص الإرهابي.

اجتاحته نوبة غضب وغيض من حالته مقارنة بهذا الشخص« لو وضعني المجتمع في كفة والإرهابي في كفة، بالتأكيد لا أساوي شيئا أمامه، ككتلة مهملة مادام ذلك الشخص له سيارة رباعية الدفع فخمة وله رصيد ضخم وأعمال (...) أخشى من شيء واحد أن يستفيد أيضا من الرحمة الربانية»[2]. وهذا ما دفع ب"عواد" ليتأثر من نفسه الكئيبة بدخوله إلى الحانة للشرب ونسيان ذلك، لايذكر بعدها شيء سوى أنه شرب كثيرا وخرج.

– الحادث الثالث عشر: يزور **''عواد''**مع **''عمي الجيلالي''**مدينة وهران قصد بيت **''الحاج الطاهر''صديق"عمي الجيلالي''**، لمعرفة المزيد حول قضية **''عبد الهادي''**،**''الحاج الطاهر''** هوضابط شرطة متقاعد بحكم ما قضاه في مكافحة الإرهاب كشف لهما عن العديد من التفاصيل والأسرار عن العشرية السوداء، عن الإرهاب والإرهاب المصطنع من طرف أجهزة الأمن «عدت مع صديقي **''عمي الجيلالي"** في سيارته ونحن نتحدث ونناقش تلك الحقائق الصادمة، الملتهبة، المدهشة، السوداوية»[3]. ليأتي بعدها **''عمي**

(1) المصدر السابق، ص89.
(2) المصدر نفسه، ص103.
(3) المصدر نفسه، ص 111.

الجيلالي''بخبر أن **''عبد الهادي''** فعلا كان عضوا في شبكة الإسناد الإرهابية وله سوابق عدلية. مازاده خوفا ورعبا من هذا الشخص، يعودان مرة أخرى إلى **''الحاج الطاهر''** ليوجههما إلى شخص آخر يمكن أن يساعدهما وهو**''قادة المجنون''** "يمكنكم الاقتراب من قادة المجنون له أسرار خاصة"[1]، يقصد **"عواد"و''عمي الجيلالي''** مدينة وهران للقاء قادة المجنون ،صديق **''عبد الهادي''** المدعو**''سيالزبير''** لكن **''عمي الجيلالي''** يتستر عن كل الحقائق التي أخدها من **''الزبير المجنون''** ليدخل **"عواد"**في استفهام وحيرة عن سبب تصرفه الغامض.

–الحدث الرابع عشر: تتدخل **''وردية''** في قضية **''عبد الهادي''** كتحدي منها ل**''عمي الجيلالي'' و'' الزبير المجنون''**، ركبت مع **''عبد الهادي''** وفتحت له شهية في الحديث، فبدأ يسرد بعض الأحداث المهمة في حياته، تبادلا الحديث وكان **''عبد الهادي"** مرتاحا تماما معها، وكشف عن جزء كبير من حقيقته التي عجز **"عواد''** الوصول إليها«**''وردية"** تكلفه جهد ومال، حصدت الكثير»[2]. إلاّ أنّها لم تكن مقتنعة بأجوبته ورأت بها بؤر سوداء، واصلت حديثها معه حتى اكتشفت أن **''الزبير المجنون"** فعلا كان مع **''عبد الهادي''** سابقا، وأعادت القضية إلى **''عواد"** ناصحة إياه بالتقرب من **''عبد الهادي"** ومعرفة الحقيقة منه مباشرة.

– الحدث الخامس عشر: استسلم **"عواد"** للأمر الواقع وبادر بحوار مع **''عبد الهادي''** كشف أخيرا الحقيقة كاملة اكتشف خيانة **''عمي الجيلالي''**، حقيقة **''عبد الهادي''** الذي لم يكن يسعى لشيء سوى معرفة قاتل أبيه، أنبه بشدة ولامه على تصرفه معه ونبهه للخطر الحقيقي.« ليست لي أسرار، الأسرار هناك في دهاليز السلطة وفي الأركان المظلمة للمخابرات وأقسام الأرشيف في كس بروفانس»[3].أحس**"عواد"** بتأنيب الضمير،

(1) المصدر السابق، ص 120.
(2) المصدر نفسه، ص143.
(3) المصدر نفسه، ص155.

بخيبة، شعوره بالحسرة، كان يتمنى أنه لم يتتبع **"عبد الهادي"** ولم يصادق **"عمي الجيلالي"**، حتى أنه تمنى لو لم يصادف **"وردية"** المرأة التي يعشقها، رغبته في الهروب من كل شيء كانت قوية وزاد الأمر تعقيد عند تصريحه بأنه ابن الرجل الذي كان يعشق والدتها القلعية، فانتهي الأمر به مطرود من بيتها، توجه إلى الحانة مباشرة مصحوب بشعور من اللامبالاة.

2- علاقة الحدث بالزمان والمكان والشّخصية:

ارتبطت أحداث رواية **"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"** بالفترة الزمنية التي قضاها **"عواد"** في مدينة المطمر، أربع وعشرين سنة، كان ينتقل إلى مقر عمله بطريقة روتينية بعد هذه الفترة التي أتعبته، تحدث معه أشياء تغير نظرته للحياة وتفكيره تزيد من نسبة وعيه «تلك المسافة أحفظها منذ أكثر من أربع وعشرين سنة»[1]. في هذه الفترة طالما كان شخص منضبط ملتزم بعمله في القسم الفلاحي. وقد تخلل هذه الرواية استذكاره لفترة التسعينات زمن العشرية السوداء وما بعد الثورة، تشعب الكاتب في أحداث واقعية من أزمنة مختلفة مثل: تذكره لحادثة والد **"وردية"** ووفاته، وقد تبين أنه مهتم بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في هذه المنطقة.وتبقى هذه الأحداث ملازمة للمكان الذي هو مدينة المطمر، فقد كانت هذه المدينة ملازمة لكل الواقع في زمن واحد، فمن الطبيعي أن لا تخلو أية رواية من الأحداث التي تمثل المحرك الأساسي للقصة وهذا المحرك لايستطيع أن يتحرك إلاّ في مكان معين. فالحدث من العناصر الفاعلة في البناء السردي، ونجد أن له دورا في بناء المكان الروائي، فكما تؤثر الأحداث في المكان فقد يؤثر المكان أيضا في الأحداث. فقد كان انتقال **"عواد"** يوميا إلى العمل والتقاءه مع بقية الشخصيات في الطريق أو في مقر العمل يمهد إلى الأحداث التي ستقع في هذه الأماكن منذ افتتاحية الرواية.

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص5.

أثناء خروج الكاتب إلى الشارع في انتظار الحافلة حيث كانت نقطة انتظر الحافلة هي المكان الأهم لانطلاق أحداث هذه الرواية «حدث أن أحد أصحاب السيارات كان يتوقف لإيصالي إلى مكاني المعتاد، يقلني كل مرة دون أن يسأل عن وجهتي»[1]، في هذا المكان تعرف **"عواد"** بأحد أهم الشخصيات **''عبد الهادي''** الذي كان له النصيب الأكبر في هذه الرواية، واستمر صراع الأحداث في هذه المدينة من أجل كشف حقيقة **''عبد الهادي''**. نجد أن الروائي قد جعل المكان متنوعا من المغلق إلى المفتوح والواسع حتى يستوعب الحدث أكثر، والذي يتطور في كل لحظة وفي كل مكان من مدينة إلى أخرى بما فيه من بيت ومكتب وشارع، فكان حديثه يشير إلى نوع من الجدل يأخذ بناحية الحدث الرئيسي الذي جعله يتنامى مع موقفه وهذه الأحداث الغامضة. كان الحدث موجودا وحاضرا في كل مكان تحل به الشخصية لذلك نجد أن المكان قد «ساهم في دفع الفعل الروائي نحو التوتر والمشاركة في تطوير الأحداث وتوجيه الشخصيات»[2]، وقد تتغير طبيعة المكان بفعل تأثير الأحداث عليها، فبحلول أمور غامضة حملها **''عبد الهادي''** تحول المكان إلى الآ أمن والآ استقرار، وكل ما يبعث على الجمال والراحة إلى التوتر والقلق والضياع، مما قد يكسب المكان قيما جديدة وطارئة بفعل ماحل به من أحداث تساهم في تشكيل بنية المكان.

ومنه نجد الروائي عند اختياره للأماكن كإطار تجري عليها الأحداث أن توظيفها كان لتشكيل خطاب الرواية، إذ أنّ «المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية»[3]، فتركيز الروائي على فكرة معينة يجعله يستجمع كل عناصر البناء السردي بما فيها المكان الذي يتأثر ويؤثر على مجرى الأحداث حيث يوظف لخدمتها فيعمل المكان على تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام،كما قد تساهم الأحداث في تشكيل المكان ومن خلال اكتشاف تلك العلاقة نصل إلى بنية مكانية متميزة ومتكاملة.

(1) المصدر السابق، ص6-7.

(2) الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص198.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 70.

وتبقى الأحداث متذبذبة، فكل مرة تدخل شخصية مشاركة في الأحداث لكن الزمن يبقى هو، وهذه المرة صديقه **''عمي الجيلالي''** وهو يساعده في قضية **''عبد الهادي"**، لتنتقل الأحداث إلى مكان آخر وزمان آخر وهو مدينة وهران الذي ذكرها **''عواد''** لما سافر إليها لمعرفة حقيقة **''عبد الهادي"** من شخص آخر هو **''الحاج الطاهر''**، ليتعرفا على شخصية أخرى مشاركة في الأحداث وهو صديق **''عبد الهادي"** اسمه**''زبير المجنون''** الذي تقرب منه **''عمي الجيلالي''** وعرف قصة**''عبد الهادي''** وأبقى الأمر خفيا على صديقه **''عواد''** الكاتب ماجعله يشك في مصداقيته معه، وهنا نلاحظ بأن الأحداث ارتبطت مع الشخصيات وتحولت من مكان لآخر، وارتباطها بكل شخصية مؤدية دورها في الرواية.

واستمرت الشخصيات في دفع الأحداث، فكان **''لوردية''**دور كبير في كشف الحقيقة التي عجز عن كشفها **''عواد''**، تطورت الأحداث من ذلك ليكتشف **"عواد''** خيانة صديقه **"عمي الجيلالي''** «أعتقد جازما أنني فرطت في **''وردية''** إلى الأبد وفرطت في الوثائق إلى الأبد بعدما استأثر بها **''عمي الجيلالي''** لوحده واستغلّ سذاجتي وبساطتي وأسراري »[1]، كانت لهذه الحادثة وقع على نفسية **"عواد"** وزادت من توتره وخوفه وشعوره بالضياع، وما نفهمه من هذا، أن الحدث أضاف فهما جديدا للشخصيات ودورها في الرواية، ومنه فإن الحدث هو«مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا، تدور حول موضوع عام وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، كما نكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا»[2]، لذلك لابد للكاتب أن يحسن اختيار أحداثه وفق سلوك شخصياته، وخلق الأحداث وفق مغزى العمل الروائي وتبعا له يتحدد موقف الكاتب، فالحدث بمثابة العمود الفقري يساهم في ربط عناصر الرواية من زمان ومكان وشخصيات، ولايمكن دراسته بمعزل عن هذا فيبث الحركة

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، ص152.

(2) صبيحة عودة زعرب: (غسان كنفاني)- جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص135.

والحياة والنمو في الشخصية التي تتحرك في مكان محدد وفي زمن معين، لذلك فالرواية لايمكن أن تتشكل في غياب أحد هذه العناصر، فالشخصية تؤدي الحدث داخل مكان يساعد على حركتها وزمن ينظم ترتيبها، ولا ننسى اللغة التي تجسد تلك المكونات وتحركها فالكل يؤثر في الآخر.

الخاتمة

الخاتمة

بعد رحلة بحث طويلة لا تخلو من تشويق ومتعة أدبية قضيناها في هذا البحث، نحط الرحال عند آخر جزئية منه ألا وهي الخاتمة لتكون آخر محطة نقف عندها، والتي أردناها أن تكون حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النقاط التي سمحت هذه الدراسة بالتوصل إليها، بعد تحليل أهم تقنياتها الفنية والتي تحظى بأهمية بالغة من طرف منظري الرواية، وهذه المكونات تتداخل وتتشابك فيما بينها وفق علاقات تكاملية تعطينا في النهاية نسيجا عاما للرواية، فكانت أهم هذه النتائج كالتالي:

– لقد مثلت العتبات إحدى مكامن الجمالية في رواية" **بن جبار محمد"**، وأهمها عتبة العنوان والغلاف، لما لهما من أهمية في الترابط النصي والتقاطع مع دلالات المتن.

–كما يعتبر توظيف المكون الزمني ملمحا جماليا بارزا في هذه الرواية، فقد عمل الكاتب على إدخال المفارقات الزمنية من خلال التلاعب بالأزمنة والاستعانة بالتقنيات المختلفة التي تعمل على إبطائه أو تسريعه كالوصف والحذف والقطع في عدة مواضع، وذلك ما خلصها من رتابة السرد المتتابع، وجود تفاوت بين تقنيتي الإسترجاء والاستباق، إذ نلاحظ في المتن نسبة ضئيلة للاستباق للدلالة على أن الرواية واقعية تخلو من الخيال.

– أخد توظيف المكان هو الآخر بعدا جماليا، فحاولنا رصد تقنية الفضاء في الرواية من خلال دراسة الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات ومدى قدرتها على عكس نفسيتهم وعواطفهم بالأخص شخصية الكاتب البطل، كما تعكس مستواهم وثقافتهم ومكانتهم داخل المجتمع، اعتمد الكاتب على كسر نمطية المكان من خلال تعدد واختلاف فضاءات الرواية بين أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة في تصوير دقيق، فضلا عن تحميلها دلالات مظللة تحيل على أبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية ووطنية أيضا.

– تطرقنا للشخصيات في رواية **''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''**، فهي تحمل أسماء واقعية مثل**''عبد الهادي''**، **''وردية''**...، وعلاقتها فيما بينها، وما تنتجه تلك العلاقات من نسيج يحدد المسار العام للرواية، وهذه الشخوص هي التي حركت الأحداث، وقد لاحظنا في الرواية تنوع الشخصيات بين رئيسية وثانوية وكلها تتفاوت في الدرجة، فالشخصيات الرئيسية مهيمنة ومؤثرة في البناء الروائي من البداية إلى النهاية، تبدو من خلال حضورها الروائي، لكن هذا لا يعني أن الشخصيات الثانوية هي شخصيات هامشية بل العكس، فقد كانت حاضرة حضورا قويا، وساهمت في تحريك أحداث الرواية والدفع بها إلى الأمام.

– نجد الكاتب في هذه الرواية تناول الوقائع والأحداث بطريقة واقعية حقيقية بعيدة عن المتخيل، يسمي الأشياء بأسمائها، ويوضح الحقائق ويطابقها مع الواقع، فأكثر من الإشارات والإيحاءات التي توحي على الواقع وما يحدث خلف أسوار المؤسسات، فتناول بوضوح الوضع الذي عاشه في مقر العمل مشيرا لبعض الأحداث منذ الاستقلال والعشرية السوداء، مرورا بطريق أربعمائة متر.

– وجود علاقة وطيدة بين الحدث وبقية المكونات السردية(المكان، الزمان،الشخصية)، فشخصيات الرواية كانت تؤدي الأحداث داخل مكان يساعد على حركتها وزمان ينظم ترتيبها، جعلها تحقق ملمحا جماليا خاصا على مستوى هذا النص.

كانت هذه بمثابة أهم النتائج التي خلص إليها بحثنا، ونرجو أننا وقفنا ولو بشيء قليل في إعطاء لمحة وجيزة عن كيفية تشكل البنية السردية في رواية**'' أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''** ونكون قد أفدنا ولو بشيء قليل كما استفدنا من هذا العمل المتواضع، الذي يبقى مفتوحا أمام المزيد من الدراسات والقراءات الجديدة والواسعة والتي تتجاوز ما توقفنا عنده، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هذا هي نقطة بداية لدراسات أخرى.

الملاحق

التعريف بالكاتب

محمد بن جبار المدعو **"عواد"**، من مواليد غليزان 14- 03- 1965 بغليزان، تدرج في أطوار التعليم العام في نفس المدينة، ترك مقاعد الدراسة مبكرا ليختار دراسة الفلاحة ويتخرج تقنيا بمعهد الفلاحة بتموشنت 1987 وفي نفس الوقت توجه إلى كتابة القصة القصيرة سنوات الثمانينات، ثم ينشرها في الجرائد الوطنية خاصة "الشعب"و"الجمهورية"، وفي سنة 1997 عاد إلى كتابة القصة القصيرة بعد انقطاع لسنوات، عاد بعدها إلى الدراسة الجامعية، تحصل على بكالوريا سنة2006، درس العلوم القانونية والإدارية ليسانس كلاسيكي ثم ماستر 2 تخصص قانون جنائي لسنة 2010– 2012، والآن موظف رئيس مكتب الإحصاء بمديرية الفلاحة له روايتان.

– **الأولى**: "أربعمائة متر فوق مستوى الوعي" 2015 عن دار الأمل – تيزي وزو.

– **الثانية**: "الحركي"2016 عن دار القرن 21– الجزائر.

– أبرز الكتاب الذين قرأ لهم: حنا منا، **"غالب هلسا"،" نجيب محفوظ"،" يوسف إدريس"، "رشيد بوجدرة "الطاهر وطار"**.

– أما الروايات العالمية: " فارغاس يوسا" و"بورخيس"، **"خورخ اماد"و،" غابرييل ماركيز"** وغيرهم...

– أسلوبه: يستخدم الكاتب " الأسلوب العاري" الذي لا يتردد في تسمية الأشياء بمسمياتها، ومن خلال حجم متوسط، حيث يكشف عن الكثير من الحقائق وكأنه في عجلة من أمره.

– يؤكد بن جبار محمد أن رواياته الجديدة مجرد بداية لكتابات "خمسينية"أخرى يفتح بها آفاق جديدة.

ملخص الرواية

تنفتح الرواية في أولى صفحاتها على بطلها عواد، وهو يدرع منذ الأزل، مسافته الروتينية بين بيته ومقر عمله، كمن ينفذ عقوبة قدرية لا يموت فيها ولا يحيا، ليتحول بضغط المسافة الروتينية القاتلة، وفرط شفافيته العابثة إلى عنصر تهديد هدام للعالم الذي يزداد تعفنا من حوله، فرواية**''أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''** من الروايات الحديثة التي تبحث عن صيغ وقوالب جديدة شكلا ومحتوى، هذه الرواية أشبه بسيرة ذاتية ولكنها تختلف عن السير الذاتية المعروفة، استعمل الكاتب إستراتيجية نادرة نجد فيها اسم البطل هو ذاته اسم كاتبها، لأن عواد(اسم بطل الرواية) ليس سوى كنية الروائي**''محمد بن جبار''**نفسه، لها إفرازات جمالية، و ما جعل هذا الكاتب يتفرد بهذا التجريب السردي عن كل النماذج الروائية السابقة له، هو أن يكتب الروائي سيرته الذاتية في أول عمل روائي يصدره، فالأمر نادرا في هذا الجنس الأدبي.

تحكي الرواية عن الصراع الذي يعيشه **''عواد''** وهو الشخصية المركزية والفاعلة في النص السردي، موظف حكومي، يجرجر من ورائه مسار مهني بليد لأكثر من 25 سنة، مسار مهني ووظيفة مملة وروتين قاتل، وعلى عكس الكثير من النصوص التي يقتحمها أصحابها بلغة كثيفة أقرب إلى الشعرية، فإن **''بن جبار''** دخل الموضوع مباشرة دون مقدمات «أربعمائة وعشرة أمتار، هي المسافة المحسوبة بين مقر العمل وأول نقطة انتظار الحافلة» [1]، نرى أنه انطلق من الجملة الأولى، يفسر تلك المسافة التي قطعها ذهابا وإيابا ما يقارب الربع قرن من الزمن، منذ أن التحق بعمله ذاك بإحدى المصالح الفلاحية في مرحلة الشباب.

ونتعرف في بداية السرد الروائي على شخصية **"عبد الهادي"**وهو صاحب شخصية غامضة حرك غموضها ركود البطل **"عواد"**، حينما ظهر **''عبد الهادي''** في حياته فجأة، كشخصية تلف وجودها بين الناس في قناع

(1) بن جبار محمد: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي.ص5

سائق سيارة أجرة (غير مرخصة- كلونديسان)، لنشهد عدة مواقف وأحداث **"لعواد"** في مهمة الكشف عن حقيقة هذا الشخصية.

ومن جانب آخر يقدم لنا الكاتب وجهه المدنس قائلا عن حالته الفصامية: «الطبيعة هي الوحيدة التي تعرفني أنني غير متخلق، وغير سوي، ومختل العقل والسلوك» [1]، كان **"عواد "**يسعى جاهدا لإخفاء هذا الشخص بداخله ويحافظ على حسن السيرة والصورة ويظهر بمظهر الرجل المستقيم، الذي لا يأتيه الباطل بين يديه، عفيف طاهر، وفي هذه الأجواء نكتشف شخصيات أخرى لها دور فعال لا يقل أهمية شخصية **"وردية"** (المرأة اللغز)الطبيبة البيطرية التي يعشقها البطل **"عواد"** ويقيم معها علاقات سريريه، يهرب إليها كلما زادت الأمور تعقيدا، شخصيتها الغامضة لا تدعو للسكينة هي الأخرى، لذلك فلا عجب أن يكون نقاء وصفاء الروح من أعدى أعداء المحيط الذي يحيا فيه" **عواد"**، ويتنفسه بكراهية شديدة، فنجد للبطل **"عواد"** أسلحة وحلول لمواجهة تهاوي قيم العالم من حوله، بمجرد أن يعثر على إكسير النجاة الموزع على بعض الحانات في قناني روحانية متناثرة هنا وهناك بين النجاة رخيصة وثمينة، كآلة الزمن التي تنقله من جحيم يومياته إلى عوالمه الأثيرة، ويستمر صراع **"عواد"** لأجل اكتشاف الحقيقة، ليتواصل هذه المرة مع شخصية أخرى **''عمي الجيلالي''** المرافق الحميم للبطل **''عواد"** في جلساته الخمرية والمسعف له في أوقات ضعفه وانهياره، يساعده مبدئيا في قضية **''عبد الهادي''**الغامضة.

كانت الرواية عبارة عن سلسلة من العقد المترتبة على نحو تطوري، ويحدث أن تسقط الأقنعة وتظهر الوجوه الشائهة التي كانت تحتجب خلفها، فكانت الرواية في كل فصل من فصولها، تبدأ بما يشبه ورشات تصنيع الأقنعة وتركيبها على الشخصيات، بينما كانت نهاياتها الانهيارية مسرحا صاخبا للسقوط المدوي والمتتالي للأقنعة

(1) المصدر السابق ص8.

النصية.

والحقيقة أن المسافة المقدرة بأربعمائة متر كثيفة بالفعل، إلى درجة أصبحت" فوق مستوى الوعي" مثلما جاء في العنوان، حيث تتقاطع الشخصيات و المصائر من الخاص إلى العام، ومن خلال ذلك الحيز تجاوز السارد حكايته الخاصة ويدخل في حكاية محطات تاريخ البلاد، يحكي عن الثورة، عن الحركي وأبناء الحركي، يتناول تاريخ الجزائر منذ الثورة حتى سنوات الإرهاب، ونتائج كل الازمات التي لحقت بالبلاد وانعكست على حياة الأفراد.

تعد رواية**"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"** صورة لما يسمى "بالانقلاب السردي" له مستويات متوازنة في الرواية تتميز بمغامرة سردية تمر بمرحلة الاشتباك مع العقدة ، إلى مرحلة حلها غير المتوقع ، وتوزعت عقد الرواية على شخصياتها، كل من **''عبد الهادي''** و **"وردية" و''عمي الجيلالي''** وحتى شخصية **"عواد"** البطل كلها شخصيات معقدة غامضة، تظهر حقيقتها في أواخر الرواية، يظهر **''عمي الجيلالي''** بوجه مخالف عند اقترابه من قضية **''عبد الهادي''** و انفراده بكل أسرار القضية وطرد البطل **"عواد"** من ساحة البحث عن السر، وفي الأخير تتكفل عشيقة البطل **"وردية"** بإسقاط قناع **''عمي الجيلالي''** أمام البطل **"عواد"** لكن بعد فوات الأوان: «استأثر بها **''عمو الجيلالي''** لوحده واستغل سذاجتي وبساطتي وأسراري ...»[1]، وبعد هذا الاكتشاف، يخسر كل منهما الأخر بعد طول خديعة واستغلال كان ضحيتها البطل**"عواد"** الذي لم يكن يواجه في محيطه سوى الأقنعة.

بعد تدخل**"وردية''** التي اكتشفت حقيقة **''عبد الهادي''** ببساطة تعرف أنه ابن عميل خريج سجون، إرهابي سابق مطارد قضائيا تحذر**"عواد"** منه، ليكتشف أخيرا أنه أخطا شكه **ب''عبد الهادي''** بعد أن صارحه

(1) المصدر السابق ص152.

قائلا: «أنا الآن مجرد سائق عربة مهترئة أكسب بها قوت يومي، ليست لي أسرار هناك في دهاليز السلطة»[1]، شعر **"عواد"** بالخيبة بالخطأ، بتأنيب الضمير اتجاه **''عبد الهادي''** وندم لدخوله هذه القضية التي كشفت له عن حقيقة صديقه**"عمي الجيلالي''**، وعند اقتراب الرواية من نهايتها تنكشف حقيقة البطل**"عواد"**على يد صديقته **"وردية"** التي حاصرته في لحظة ضعف وهاجمته بسؤال لم يكن يتوقعه :«أنت **"عواد"**صحيح ؟(...)أشك فيك (...)أشعر انك إنسان آخر، قل من أنت؟ »[2].تعب **"عواد"** من التستر خلف الأقنعة، فصرح لها بحقيقته الصادمة «أنا **"عواد"** ابن **"محفوظ"**، ذلك المسؤول الحزبي المجاهد، الذي كان يعشق أمك القلعية»[3]، فهو يرى أنّه لا جدوى من إعادة ترقيع وإصلاح ما حاول إخفاءه لسنين طويلة تنتهي علاقته مع**"وردية"** .

ومنه فرواية**"أربعمائة متر فوق مستوى الوعي''**، بدأت بعملية حبك تصاعدي للعقد وفق تطور علاقة البطل بكل شخصية، وتنتهي بحل تلك العقد التي تنفرط جميعا حينما تتخرب العلاقات بشكل مأساوي، ينتهي فيها البطل وحيدا كما بدأ، بل كأنه لم يبدأ، و أن الرواية بأسرها ليست سوى أكذوبة من أكاذيب الحياة وعبثها.

(1) المصدر السابق، ص155.

(2) المصدر نفسه، ص158

(3) المصدر نفسه، ص159.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

– المصادر

1. محمد بن جبار: أربعمائة متر فوق مستوى الوعي، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2015.

– المراجع

أ– الكتب باللغة العربية

2. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م، ط2، 1997م.

3. احمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م.

4. أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005 م.

5. أحمد مصطفى علي حسنين: استعادة المكان– دراسة في آليات السرد والتأويل – رواية السفينة لجبرا إبراهيم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،(د–ط)، 2004.

6. أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.

7. أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، (د–ط)، 2009م.

8. باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، علم الكتب الحديثة، الأردن،ط1، 1429هـ–2008م.

9. بودية إدريس: الرؤية والبنية في زوايات الطاهر وطار، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د، ط)، 2007.

10. حسن أحمد العزي نقلة، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2009م.

12. حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000م.

13. حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د–ط)،2005.

14. حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د –ط)، 2000 .

15. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2006.

16. الزبير ذويحي خثير: سيميولوجيا النص السردي، (مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغليان لعز الدين جلا وجي)، (د–ط)، (د–ت).

17. سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها، دار الحوار للنشر والتوزيع، الأذقية، ط3، 2012م.

18. سعيد علوش: مجمع المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، (د–ط)، 1983م.

19. سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد يقطين)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.

20. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1997.

21. سعيد يقطين: قال الروائي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م.

22. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د–ط)، 2003م.

23. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، (د–ط) (د–ت).

24. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1995.

25. الشافعي البيضاوي: في أنواع الترتيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مؤسسة التاريخ العربي، الجزء 3، (د–ط)،(د–ت).

26. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م.

27. شريبط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د– ط)، 2009م.

28. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، ط1، 2000 م.

29. صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1990م.

30. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، (د – ت).

31. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996 م.

32. صلاح فضل: تقنيات الكتابة الإبداعية(السرد نموذج)، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط1، 2005م.

33. الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، إصدار اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول،(د–ط)، 1991م.

34. عالية محمود صالح : البناء السردي في روايات الياس خوري، دار أزمة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (د–ت).

35. عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربة (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للإيصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د، ط)، 2002م.

36. عبد الجبار جواد(فاتن): اللون لعبة سيميائية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2009م.

37. عبد الحق بالعابد: (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

38. عبد الحميد بورايو: المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 1392، (د–ط)1987.

39. عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د–ط)، 1994م.

40. عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، مصر، (د –ط)، (د –ت)،.

41. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت،(د–ط)، 2000م.

42. عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999م.

43. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، احمد مشاري العدواني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د –ط)، 1978.

44. عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

45. عبد القادر رحيم: علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين والترجمة والنشر، ط1، 2010.

46. عبد الله إبراهيم: السردية العربية بحث في البنية السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992.

47. عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم، الإنسانية، المجلد17، العدد1، (د-ط)، 2005م.

48. عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكي سيميائية، مركبة لرواية "زقاق المدن"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د-ط)، 1995.

49. عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة يناير، (د-ط)، 1989.

50. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د-ط)،2007.

51. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، تقديم: أحمد إبراهيم الحوري، عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009.

52. عثمان بدري: الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دراسة الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

53. عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر بيروت،ط1، 1986.

54. عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية، النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط3، 1974م.

55. فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009.

56. كمال بن عطية: سؤال العتاب في الخطاب الروائي، دراسة في منظومة العنوان الروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، دار الأوراسية للطباعة والنشر، ط1، 2008.

57. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.

58. مجموعة من المؤلفين :نظرية السرد، دار الطباعة والنشر، الأردن، (د–ط) (د–ت).

59. محمد الصالح خرفي: بين ضفتين (دراسات نقدية) منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،(د–ط)، جانفي، 2005م.

60. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008م.

61. محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، (د – ط)،1991.

62. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته،ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3،2001م.

63. محمد عزام: شعرية الخطاب المسرود، الاتحاد للكتاب العرب، دمشق، (د–ط) ،2005م.

64. مختار ملاس : تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال الشمس نموذجا)، موقع للنشر، الجزائر (د–ط)،2007م.

65. مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة،(د–ط)، 2006م.

66. مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002م.

67. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، عمان الأردن، ط1، 2004 م.

68. نبيل حمدي عبد المقصود شاهد :العجابي في السرد العربي القديم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م

69. نبيل منصر: خطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م.

70. نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر (د–ط) 2010م.

71. نورالدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الاذقية، سوريا، ط1، 1994م.

72. وحيد بوعزيز : حدود التأويل (قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م.

73. يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010م.

ب – الكتب المترجمة

74. آذيت كروزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1، 1993.

75. آنا بلكيان: الرمزية دراسة تقويمية، تر، الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف الإسكندرية، ط1، 1995.

76. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،(د–ط)، 1987.

77. جيرار جنيت : خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الازدي المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000م.

78. جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، لبنان، (د ط)، 2008م.

79. جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل آزدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000م.

80. جيرالد برنس: علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د-ط)، 1971.

81. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت، نشر بالقاهرة، مصر، ط1، 2003م.

82. دافيد لودج : الفن الروائي . تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

83. روجرب هنكل: قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار الآداب، لبنان، ط1، 1955م.

84. رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عمار، آفاق، عدد 8-9.

85. رولان بارت: فيليب هامون وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

86. غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000.

87. ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (د -ط)، 1998م.

ج- المعاجم والموسوعات

88. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2005م.

89. إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، وآخرون: مجمّع اللغة العربية،المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، لبنان، ط4، 2005م.

90. ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، الجزء 8، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.

91. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد3، ط4، 2005م.

92. ابن منظور: لسان العرب، مادة (بنى)، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد2، ط1، 1863م.

93. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت،ط1، 1979م.

94. جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري: لسان العرب، المجلد السابع، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2003م.

95. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، (د–ط)، 1994م.

96. الخليل الفراهيدي: معجم العين، تحقيق د.عبد الحميد الهنداوي، ج4، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

97. الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، دار سلم وآخرون، لبنان، ط1، 2004م.

98. الزمخشري ابي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحم: أساس البلاغة العربية، دار صادر، بيروت، ط1، 1979م .

99. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، (د – ط)،1980 م.

100. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، المجلد1، ط2، 1983.

101. الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تحقيق الشيخ أبو وفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء1، ط3، 2009م.

102. فيصل الاحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، الجزء 1، دار المعرفة – الجزائر،(د–ط)، 2008م.

103. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010 م.

104. محمد بوزواوي: معجم المصطلحات الفلسفية، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر،(د-ط)، 2009م.

د – المجلات والدوريات

105. سعيد الأيوبي: عتبات النص في ديوان آدم الذي(.)للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات، يناير2013م.

106. نعيمة سعدية:إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار نموذجا)، مجلة المخبر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، محمد خيضر.

هـ – الرسائل الجامعية

107. حمد بن سعود البلهيد: جماليات المكان في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه في الأدب، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،1427،1426هـ.

108. ناصر بركة: أدبية السيرة الذاتية في عصر الحديث (بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة)، (مخطوطة دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، 2013م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ

مدخل: جماليات البنية السردية **1**

1- مفهوم الجماليات: 2

2– مفهوم البنية: 9

3- مفهوم السرد: 13

4-مكونات السرد (الراوي – المروي – المروي له): 21

الفصل الأول: آليات البنية السردية في الرواية **25**

أولا-جماليات بنية الزمن الروائي وأهميته: 26

1-في مفهوم الزمن: 26

2-أهمية الزمن الروائي: 31

3 – المفارقات الزمنية ودلالتها: 31

4- تقنيات الزمن السردي: 34

ثانيا : جماليات بنية المكان الروائي وأهميته 38

1-نحو تمييزي بين(المكان- الفضاء- الحيز): 38

2-أنواع المكان الروائي 49

3- أهمية المكان: 50

ثالثا: جماليات بنية الشخصية الروائية وأهميتها 51

1-إشكالية مصطلح الشخصية: 51

2-الشخصية بين المفهوم والبناء: 53

3-تصنيفات الشخصية الروائية: 55

رابعا: جماليات بنية الحدث الروائي وأهميته 59

1-في دلالة الحدث: 59

الفصل الثاني: جماليات البنية السردية وانشغالاتها في رواية أربعمائة متر فوق مستوى الوعي... 63

أولا: جمالية العتبات النصية في الرواية: 64

1-في دلالة العتبات النصية: 64

2-سيميائية الغلاف: 66

3- سيميائية الألوان: 70

4-سيميائية العنوان: 76

5-اسم المؤلف: 82

6-الإهداء : 83

6-الاستهلال: 85

7-الفصول: 85

ثانيا: مستويات الزمن السردي في الرواية: 87

1-مستوى الترتيب الزمني: 88

أ-الاسترجاع: 88

ب-الاستباق: 93

2-المدة الزمنية: 95

ا-تسريع الحكي: 96

ب-الحذف: 102

ج -تبطيئة الحكي 104

3-مستوى التواتر: 111

ب-التواتر الترجيعي : 113

ج-التواتر التكراري: 114

د-التواتر الترددي : 116

ثالثا : إستراتيجية بناء المكان في الرواية: 117

1-المكان في الرواية: 117

2-أنواع المكان وبنيته: 118

أ-الأماكن المغلقة ودلالتها: 118

ب - الأماكن المفتوحة ودلالتها: 137

رابعا : وظائف الشخصية في الرواية وتصنيفاتها: 149

1-وظائف الشخصية في العمل الروائي:..... 149

أ-الشخصيات الرئيسية 150

ب- الشخصيات الثانوية 153

2-تصنيفات الشخصية في رواية "أربعمائة متر فوق مستوى الوعي"..... 157

خامسا: بناء أحداث الرواية 161

1-أحداث الرواية:..... 161

2- علاقة الحدث بالزمان والمكان والشّخصية:..... 170

الخاتمة **174**

الخاتمة..... 175

الملاحق **176**

قائمة المصادر والمراجع..... **176**

فهرس المحتويات **176**