الفضاء النصي عند رشيد بوجدرة واستراتيجية الفهم.

د. خالد تواتي
المركز الجامعي تيسمسيلت

1- تمهيد:

لقد أصبح للنص الأدبي، والنص الروائي منه بالخصوص، استراتيجات عدة لطرح مواضعاته الجمالية والموضوعية،

فعلاوة على الألاعيب السردية المختلفة والتي ما فتئت تتطور وتتنوع، فقد أصبح للنص المكتوب بحد ذاته دلالات شتى، وأصبح له في بعض الأحيان دوراً حاسماً في توجيه مسار السرد، وتحويل بوصلة التلقي والفهم والتأويل نحو هذه لجهة أو تلك.

إننا نجد كثيراً من الروائيين وعلى رأسهم الروائي الجزائري رشيد بوجدة، يحتفون بشحن النص الروائي المكتوب بالدلالات المبنية على قصدية أو مبنية على استراتيجية فتح النص لاحتمالات التأويل الجمالي والبراغماتي للعملية السردية، وقد أصبح لهذه الاستراتيجية في الكتابة وفي التلقي مصطلحاً يحمل مفهوماً سيميائيا هو الفضاء النصي، ويمكن لنا أن نختصر تعريفه ههنا بالقول بأنه تموضع الحبر على الورق، وهو (الفضاء النصي) المكان الذي تجول فيه عين القارئ، ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه شخوص الرواية.

إن الفضاء النصي، ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحياناً طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموماً، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل، فالفضاء النصي، رغم الاعتقاد السائد بثانويته، يمكن أن يصبح مولداً للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء.

فكيف وظف رشيد بوجدرة في رواياته فضاءً نصياً خاصاً له دلالاته التي تستوقفنا وينبغي أن نقف عندها، نسائلها ونشارك في صنع الدلالات من خلالها؟

2- الفضاء النصي مفهومه ووظيفته:

الفضاء النصي "(ويسمى أيضاً الفضاء الطباعي)"[1] هو أحد تمظهرات الفضاء الروائي، وقد عرَّفه الباحث المغربي «حميد لحميداني»، بعد استطلاعه لعدد من المقولات في هذا الموضوع لثلة من النقاد والمنظرين الغربيين، بقوله إن: " الفضاء النصي« *L'espace textuel* » يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية – على مساحة الورق –. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها"[2]

ويمكننا أن نختصر هذا التعريف، بأن الفضاء النصي هو كيفية تموضع الحبر على الورق.

وهو (الفضاء النصي) المكان الذي تجول فيه عين القارئ، ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه شخوص الرواية. ويردف «حميد لحميداني» قائلاً: " إن الفضاء النصي، ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحياناً طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموماً، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل"[3]

وقد عبر عنه «ميشال بوتور» بقوله: " إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، مرفقاً بمقياس مزدوج: طول الصفحة وعلو الصفحة."[4]، أما البعد الثالث الذي يتحدث عنه هنا "فهو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات"[5]

ومن المعلوم أن «ميشال بوتور» هو أحد رواد الرواية الجديدة، الذين يحاولون في كل مرة التمرد على المواضعات والطرق المؤسَّسَة على ممارسات سابقة، فهؤلاء لهم رؤية إبداعية تتسم بالتجريب المستمر والتملص الدائم من المعايير وتجاوزها[6] ، ولا شك أن قوله هذا لم يأت جزافاً، وخاصة استعماله لمصطلح «الخطاب»، الذي أصبح يعطي تصوراً عن الدلالة المفتوحة والمتعددة، أو انطباعاً بوجود شفرة نصية ما تدعو المتلقي إلى المشاركة في صنع دلالاتها.

فالفضاء النصي "رغم الاعتقاد السائد بثانويته يمكن أن يصبح مولداً للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء."[7]

والحقيقة أن العلامات اللسانية ليست هي الوحيدة المتداولة في التواصل الإنساني، بل هناك عدد هائل من العلامات الأخرى غير اللسانية الأخرى شأن "... الكتابة وأبجدية الصم البكم والطقوس الرمزية وأشكال وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية..."[8]

إذن فالكتابة بحد ذاتها علامة قائمة، والمقام هنا يستدعي دراسة معمقة لا يتسع لها المجال هنا، غير أننا نعزز هذه الفكرة بجملة من الأقوال التي تفرق بين الخطاب والنص، باعتبار أن النص لابد من أن يكون حبراً على ورق، وهذا ليس بالشرط الأكيد بالنسبة إلى مفهوم الخطاب، كمقولة «بول ريكور» « *P.Record*»، الذي يعتبر أن النص " خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة "[9]

ويشير «غريماس» إلى " أن المستوى النظمي يمكن أن يخطر في شكله الخطي، أي التنظيم العام للنص المطبوع، وتهيئة الفضاءات البيضاء التي تعلم بالوقفات، وعلامات الترقيم أو غيابها، واستعمال المتغيرات الطباعية "[10]

أما «سعيد يقطين» فينقل عن «ليتش»[11] Leach قوله بأن " التواصل اللساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. أما النص فهو أيضا تواصل لساني مكتوب. وتبعا لهذا فإن الخطاب يتصل بالجانب التركيبي والنص بالجانب الخطي كما يتجلى لنا على الورق"[12]

ويوضح «محمد الماكري» الدور الذي أخذت حاسة البصر تلعبه في مجال الأدب، في مفارقة بين الكلاسيكي والحداثي، بقوله " إن حضور الصوت يفسر الأدب الأول، ومن هنا أخذ الأدب الكلاسيكي

شكله وطابعه المحبَّب واليوم حان الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة بأعيننا دون أن نتهجى ودون أن نسمع، وبذلك تغير الأدب كلية، وتطور من الملفوظ إلى الملموس من الموقع المسترسل إلى الفوري، من ما يحتمله السامعون وتحمله عين سريعة متلهفة وحسِرة على الصفحة."[13]

ولهذا علينا أن نتوخى الحذر فيما يخص مفهوم الفضاء النصي وخاصة لدى (أصحاب الرواية الجديدة)، فمن السذاجة أن نمر عليه كراماً، وليس من الكياسة أن نحمله على محمل البراءة، ولا نقف على مدلولاته العميقة، الوقفة التي تليق به، ومن الخطأ الأخذ بقول بعضهم بأن " هذا النوع من الفضاء يقل دور المؤلف فيه بينما يبرز دور المطابع والناشر، والمشرف على الخطوط والمشرف على عمليات التركيب، والسحب والإخراج...الخ "[14] ، بل على النقيض من ذلك فالفضاء النصي لدى هؤلاء من أصحاب الطرق الجديدة في الإبداع له دلالات عميقة تلعب دوراً خطيراً في التأثير على مسارات السرد وتلَقي الخطاب السردي.

هذا وقد نوه «عبد الملك مرتاض» بدراسة الفضاء النصي والاهتمام به حيث إنه أصبح لزاماً علينا ، بحسب قوله، " العناية بحجم النص المدروس ووصف مساحته عبر صفحات المنشور فيه، من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية."[15]

كما أبدى اهتماماً بالغاً بسيميائية الخطوط، وظهر أن له اطلاع ودراية بالدراسات التي تقول بأهمية وخطورة الخطوط في صنع الدلالات، حيث قال في كتابه «الكتابة من موقع العدم»: " ثم جاء الغربيون في كتبهم وموسوعاتهم ومعاجمهم، فتحدثوا عن سيميائية الكتابة *sémiologie de l'ecriture* من حيث هي تقنية شكلية حركية فضائية، وأسهبوا في شأنها إسهاباً بلغ درجة البذخ الفكري... إن الخط في أي صورة اعتبرته فيها، أو صرفته إليها، كان سمة *Signe*... ويختلف صنف سمة الخط، فقد يكون أيقونة *icon*، أو مؤشراً *indice*، أو إشارة *signe*، فكل ممكن وكل جائز "[16]

وقد قال بلغة جميلة منمقة لها دلالتها في الغرض نفسه: " الكتابة سر مهراق على صفحة ورق... والكتابة ما شئت من معان كامنة ودلالات صامتة "[17]

والحقيقة أنه " مثلما يمتد الفضاء لإنعاش الخيال في الواقع المكاني الترابي، فإن انتقال المفهوم إلى مناخ الكتابة القصصية الأدبية، نقل الدلالة من سلسلة الخطية المقروءة إلى ما يكتنفها من توزيع الخطوط، وتباين الألوان ومن ثم علاقة التشكيل الخطي الخارجي بالباعث النفسي على ذلك، باعتبار النص صدىً لعوالم داخلية أكثر تعقيداً."[18]

والوعي بأهمية الفضاء النصي لدى كل من المبدع والمتلقي هو بشكل واضح يسهم في تحقيق تنظيم مكاني على صفحة الورق، عبر استخدام جمالي ووظيفي يتعاضد مضمونياً تعاضداً خفياً، من أجل أن يمنح المتلقي فرصة تأمل أرحب وهو أمر يوجد فرصة إضافية إلى النص من خلال التفاعل الناشئ بين مخيلة القارئ والنص الذي من شأنه تحقيق نوع من التوازن في معادلة الفضاء النصي على الورق، بمعنى أن العملية تفضي إلى إنتاج نص جديد في ذهن المتلقي اعتماداً على مرجعياته هو

وتداعياتها على النص وهذا في مجمله يمنح النص فرصة العيش في حالة بحث دائمة عن اكتماله اللامحدود.

وقد أقرت الباحثة المصرية «سيزا القاسم» بهذه الحقيقة قائلة بأن: "النص الأدبي يخضع إلى تنظيم مكاني آخر، من حيث تكوينه المادي، فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة، وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل، وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط وكل هذه الوسائل تستخدم استخداماً جمالياً يخدم البناء الروائي."[19]

كما لابد من الإشارة في هذا السياق إلى أن هذا الفضاء الطباعي له دور في تعميق المعنى وإضافة جمالية للنصوص على اعتبار انه مجموع منظومات الصور الصوتية التي تمثل هيكل اللغة والتقسيمات السردية والشعرية داخل النصوص وهو " ليس زينة ولا لصقاً تعسفياً بمضمون الحكي، وإنما له أبعاد دلالية وجمالية ولا يقل أهمية عن فضاءات النص الأخرى.

3- الفضاء النصي في رواية التفكك:

1.2- حكاية رواية التفكك:

رواية «التفكك» لرشيد بوجدرة تشتغل على التاريخ، تاريخ الثورة التي جاءت بالاستقلال، فمن المرجعية التاريخية لـ«الطاهر الغمري»، تطلع الشخصية الروائية محتفظة باسمها، ولكن لتكتب التاريخ المضاد للتاريخ الرسمي والكاتب (مثل غيره من كتاب جيله الذين يحملون نفس الإيديولوجية) يحاول في هذه الرواية إظهار تجني التاريخ الرسمي على الشيوعيين الجزائريين زمن الثورة.

والتاريخ بالنسبة لـ«لطاهر الغمري» (الشخصية المركزية في الرواية) تاريخ فاسد، بفعل ما طرأ بعد الاستقلال، وستقدح «سالمة» ذاكرة «الطاهر الغمري» ليتولى فعل الذاكرة تشغيل الزمن الأول الماضي في الرواية عبر شخصيات الشهداء: بوعلي طالب والدكتور كنيون وبودربالة الملقب بالألماني وأحمد أنيال.

وفي الرواية الكثير من الجرأة الرامية إلى تفجير المقدس وانتهاك الحرام الجنسي، الذي ليس غير واحد من مستويات الحرام الأخرى التي يمعن الكاتب في تفجيرها اللغوي والقيمي، ابتداءً بالسياسة وليس انتهاءً بالحاجات الجسدية وليس هذا فحسب، فالرواية تمضي في انتهاك المقدس الفني أيضاً فيلاعب الكاتب حد التفاصح في المعجمية اللغوية، ويشعب السرد حد التتويه، ويتوزع البناء الفني في الرواية على أحد عشر فصلاً بلا ترقيم وبلا عنونة، ويمكن إعادة ترتيبها على غير النحو الذي جاءت به، وفي الرواية يجرب الكاتب استثمار لعبة الضمائر وتقنية التداعي وتوليد القصص، ويكثر من الأقواس والتكرار.

وقد وظف الكاتب في روايته فضاءً نصياً خاصاً له دلالاته التي تستوقفنا وينبغي أن نقف عندها، نسائلها ونشارك في صنع الدلالات من خلالها. ومن مظاهر هذا الفضاء النصي، نذكر ما سيأتي:

2.2- تغييب علامات الوقف:

لعلامات الوقف دورها البارز والمعروف في صنع الدلالة، في أي نص مكتوب فبها يمكن أن يحدث شيء من التقارب بين لغة المشافهة ولغة الكتابة وفي الوقت نفسه، فإن غياب علامات الوقف، أو علامات الترقيم، كما يسميها البعض، يعتبر فضاءً نصياً، يمكن أن تكون له دلالات سواء أكانت، مقصودة من قبل الكاتب أو غير مقصودة، المهم أنها من المعطيات البصرية المؤثرة في تلقي هذا النص، أي " أن التنظيم العام للنص المطبوع، وتهيئة الفضاءات البيضاء التي تعلم بالوقفات، وعلامات الترقيم أو غيابها "[20]، يمكن أن يوحي ببعض المعطيات التي تعين على تلقي النص بكيفية معينة.

ونجد في رواية «التفكك»[21] كتلاً نصية خالية تماماً من أي علامة وقف انسجاماً مع الحالة النفسية للشخصية المحورية «الطاهر الغمري»، الذي يعيش حالة من الهلوسة والانغلاق على الذات، وكذا الهذيان واللهث والحركية الدائبة التي تعج بالمرائي في رأسه وتسري رعونة في أطرافه، فتجعله يبدو شخصاً أرعن لا يعرف الهدوء ولا يعتوره الفتور.

ومطابقةً لذلك نجد الكثير من المقاطع النصية التي تعبر عن هذه الحالة في الرواية متلاحقة العبارات كأنما يطارد بعضها بعضاً: الأسطر مكتظة والفقرات متراصة، حتى أننا لا نكاد نعثر في عدد من الفقرات، التي قد تمتد إلى أن تتجاوز صفحة في بعض الأحيان، على علامة واحدة من علامات الوقف تجعل القارئ يسترد شيئاً من أنفاسه وهو يقرؤها. ولنتأمل هذه الفقرة من الرواية مصداقاً لما ذكرنا:

" نوبة سعال تغمره ويبصق بصقة زخمة ثخنة تنطلق نحو السقف القصديري المتوج ثم تعود إليه وتنفجر على وجهه نجمة خماسية من زجاج البراكين عندها ينهض مهرولاً إلى الباب يحاول الدخول في سرواله ويتوجه نحو المدينة حيث الشمس تغلي في غرة السماء وقد أصبحت شاشة عملاقة وضبابية تعكس على صفيحتها بنية المدينة وتشابك خطوطها الملتوية المتداخلة بعضها ببعض وما فيها من شوارع ومبانٍ وحدائق حيث تسرح الحمامات وتمرح..."[22]

إن غياب علامات الوقف يوحي لدى المتلقي الذي تنتقل عيناه خلال السطور، بأن الصور المشاهد متلاحقة متسارعة ومتداخلة، وتنتقل إليه العدوى أو الإحساس بالحالة النفسية والذهنية لدى الشخصية.

وبالنظر إلى أن " الترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلاً في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع، أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط، غير أن علامات الترقيم تكون دالة من هذا المنظور بالذات فغيابها أو تغيير مواقعها غالباً ما يكون سبباً في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنىً"[23].

وغياب علامات الترقيم في الصفحة يجعلها تبدو كتلة سوداء ليس فيها مجال للتنفس، فتموضع الكتابة أو الحبر على الورق الأبيض، يخلق مساحات أفقية وأخرى عمودية.

والشخصية في هذه المقاطع الخالية من علامات الترقيم، يبدو أنها في نشاط دائب وديناميةٍ متواصلة، على المستويين العقلي والجسدي، وعلى المستوى النفسي بصفة خاصة. حيث تتسم معظم

تحركاتها وأفكارها بنوع من الهلوسة، والهذيان الذي يحاكي الواقع النفسي والسياسي الذي يعصر قلب «الطاهر الغمري»، ولربما الكاتب في آن واحد.

وتطول في بعض الصفحات من الرواية، بعض الفقرات الخالية من علامات الوقف أكثر من المثال السابق حيث يتكثف الوصف وتتراص الفقرات وتتداخل التشبيهات المقاربة للحالة الذهنية للبطل، ويطغى على هذه الصفحات البيضاء اللون الأسود، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ونقتطف مثالاً على ذلك هذه الفقرة مبتدئين من وسطها تجنباً للإطالة:

"ويذهب هائماً على وجه الأرض متناسياً تلك الصورة وهي تنبض تحت قماش لباسه داخل من الشمس ومن كدمات الآلات وكأنها حواجز صنعت لإرهابه ومقته وهو لا يفهم منها شيئاً فينبجس من بين ضلوعه كرب بنفسجي يدبغ بشرته بلون ثوبه البالي الضيق فتشرئب ذراعاه وكأنهما ملقطان كهربائيان يغمزان للأفق عندما يطلى بحمرة الشفق ويضرب العزلة بأضعاف الأضعاف فتسكن السكينة وتخبو الضجة ويتقلص الصخب شيئاً فشيئاً حتى تهدأ المدينة ويتوارى الميناء ويتلاشى هدير البحر ذاك الذي طوقه بحديده وآلياته ويبقى هو لوحده مصرعاً للهواجس ومصباً للهموم والمشاكل فيعتريه الخوف ويرتبك ويأبى الرجوع إلى بيته خشية الانفراد بالصورة دون سواها في رهبة العزلة"[24]

إن الحالة الذهنية التي يمر بها البطل «الطيب الغمري» تجعل حياته صوراً متداخلة ومرائي متشعبة، خاصة وأن الحياة التي يعيشها واحتكاكه بالموت يومياً أفقداه حس التمييز بين الواقع وما هو موجود والعدم وما يضمحل، بالإضافة إلى ما تزدحم به الذاكرة من أحداث ومواقف التي تشده إلى وراء، وتجعله يعيش واقعه في عزلة مميتة مشوبة بمرائي الماضي وتأثيراتها.

والأمثلة كثيرة على هذه الفكرة يمكن لأي قارئ أن يجدها بسهولة على متن صفحات الرواية.

3.2- الاعتراضات بين قوسين:

هناك كثير من الاعتراضات في الرواية وردت مدرجة بين قوسين، ونحن نرى أن انتشار الأقواس على صفحات عديدة من الرواية ملفت للانتباه بشكل مثير للتساؤل، وداعٍ إلى التوقف عندها ومحاولة استكناه دلالاتها.

واستعمال الأقواس ملفت في الرواية «رواية التفكك»، بحيث لا تكاد تخلو صفحة واحدة من ذلك، ومما يجب أن نشير إليه في هذا المقام هو أن هذه التقنية (تقنية توظيف الأقواس) يُسَجَّل حضورها في كل روايات «بوجدرة » المكتوبة بالعربية منها كما المكتوبة بالفرنسية، ومن جهة أخرى فقد وجدنا بأن الروائي «جيلالي خلاص»، الذي سار على خطى «بوجدرة» في طريقة الكتابة من حيث الموضوع والأسلوب، وكذا النزوع إلى التجريب، هو أيضاً يستعمل الأقواس بكثرة لافتة للانتباه، حتى أنه يغالي في توظيفها مغالاة كبيرة، إلى درجة أننا نجد في كثير من رواياته تداخلاً عجيباً بينها، أقواس داخل بعضها البعض تجعل القارئ في كثير من الأحيان يرتبك ويضيع منه التركيز فلا يعرف متى ينفتح هذا القوس ومتى ينغلق ذاك، كما هو الحال في روايتيه «حمائم الشفق» و«رائحة الكلب».

وهذه الظاهرة المتداولة عند هذين الروائيين، وربما عند غيرهما، تجعلنا نجزم بأن هناك مدرسة قائمة بذاتها لها أساليبها الخاصة في الكتابة، وهو الأمر الذي يعزز الشعور بأنه يجب التوقف عند هذه الظاهرة ودراستها والوقوف على دلالاتها، فاستعمالها (الأقواس) بهذه الكثرة اللافتة، ليس محض اعتباط بل عن وعي تام بمقصديتها وبتركيز مدروس، خاصة وأن الكاتبين يُعدان من رواد المدرسة الجديدة الحاملين لواء التجريب والمروق من الممارسات المبتذلة في جنس الرواية.

ومن أبرز وظائف القوسين، التي يمكن للقارئ أن يلاحظها من أول مطالعة لهذا المتن الروائي: التنبيه إلى العبارات العامية البذيئة، والمغرقة في السوقية والانحطاط، التي أجد أنه ليس من اللياقة ذكرها في هذا المقام، ولكن نشير إلى الصفحات التي وردت فيها، من طبعة الرواية المعتمدة في هذا البحث وهي: 274،180،166،128،92،1،11،5، 190، 213، 215، 274.

ولعل استعمالها هو من قبيل النزول إلى لغة العامة بما تقتضيه تقنيات الكتابة الواقعية، التي تحاول رصد الجزئيات على تفاهتها وابتذالها وصدمها للذائقة وما ينبغي من لياقة.

وفي الرواية كثير من التعابير العامية غيرها المدرجة بين قوسين، تؤدي دلالة انتقال اللغة من مستوىً إلى مستوى آخر، كالانتقال من الكلام الفصيح إلى الكلام الدارج، ومن الرسمي إلى السوقي المبتذل، وهي تقنية معروفة توهم بالواقعية وتحاول تحري الموضوعية، لأنها تناسب الشخوص ومقتضيات الحال التي تصدر فيها.

كما أن للأقواس في الرواية وظائف جمالية وفنية بحتة، تمكنا من خلال جهدنا القرائي المتواضع أن نخرج بالتصنيفات التالية لوظائفها في الرواية وهي:

4.2- تركيز زاوية النظر:

قد تدل القوسان على تركيز لزاوية النظر على شيء أو زاوية بعينها خلال الوصف أو التصوير بالكلمات، وهذا مثال على ذلك: " بدت له الحمامة وكأنها خزف حريري هو مزيج من الخزامي والرمادي والأزرق الفاتر وقد زادت الشمس من بريق ريشها هنا وهناك (قرب العنق وعلى الجناح الأيسر) بفولاذ رخو"[25]

فالكاتب هنا يحاول استعارة تقنيات السينما المعروفة والمتمثلة في تركيز العدسة والمؤثرات الضوئية ومن ثم الرؤية في بؤرة معينة ضمن الإطار العام للصورة، وهو ما يعرف بتطبيق تقنية (تقريب الصورة) (*zoom* in) عليها.

و نحو ذلك هذه العبارة : " ويخرج الصورة خلسة من جيبه (إنها مستطيلة الشكل بنية اللون بالية الورق) وقد رسم الزمن عليها أنواعاً من التجاعيد مثلها مثل عجوز مبهرجة "[26]، فالعبارة داخل القوسين تفيد تركيز الوصف أو تفصيله فيما يخص الشكل الخارجي للشيء (الصورة)، في الحين الذي يتركز فيه الوصف على الانطباع الذي يبديه السارد عليها.

أو هي محاكاة للإطار السينمائي عندما ينتقل في ثنايا المشهد لتتركز بؤرة العدسة على شيء أو زاوية بعينها.

ونسوق الشواهد التالية تعزيزاً لهذه الفكرة:

" ولا تفتح سالمة، الباب الحديدي والمتعربس والمتثاقل بزخرفة نباتية (مسك الليل) ظهرت كأنها صادرة من المعدن نفسه"[27]

إن الكاتب في مثل هذه العبارة يخالف تقاليد الوصف التي ألفناها ويمارس استراتيجية تأجيلٍ مؤقتة، هذه الاستراتيجية لها وقع خاص في نفسية المتلقي، ففي الشاهد الأول، كان يمكن إيراد العبارة هكذا: (زخرفة نباتية لزهور مسك الليل ظهرت كأنها صادرة من المعدن)، ولكن إدراج (مسك الليل) بين قوسين كاعتراض لمسار الجملة، يؤدي إلى تدقيق الصورة والتركيز أكثر على جزء مخصوص منها، لأن الوصف بالطريقة العادية المألوفة، مثل العبارة التي قدرناها، يمكن أن يقصُر عن تأدية الغرض منه وهو التركيز على زاوية معينة، كما قلنا، هذا القصور الذي يتأتى بسبب الابتذال في الوصف على الطريقة الكلاسيكية، لأنه كما يمكن أن يدرج داخل القوسين الاعتراضات المعتادة، يمكن أيضاً أن يتضمنا قطيعةً أو تنصلاً من طرق السرد المبتذلة.

5.2- تدخلات السارد:

كما نجد بين القوسين عبارات تمثل تدخلات السارد وشروحه يقدمها بشكل سافر ومباشر.

وبالرغم من أن هذه التقنية تبدو من مبتذلات الممارسة الكلاسيكية في الفن الروائي، التي عزف عنها الكثير من الروائيين، إلا أن إيرادها في هذه الرواية بين قوسين يُعد ابتكاراً وطريقة فيها من الجدة اللافتة ما ينبغي التنويه والإشارة إليه. ومن أمثلة ذلك، نورد هذه المقاطع من الرواية:

"كان مدرسَ قرآنٍ وفلاحاً فقيراً في دوار العشبة والحشرات (الناموس والقمل والذباب والبق والنمل والصئبان الخ...) والخزعبلات."[28]

فما هو بين قوسين عبارة تفصيلية لما قبلها (الحشرات)، قبل الإتيان على ذكر ما بعدها (الخزعبلات).

" يريده أن يلزم الصمت وأن يخرس، والآخرون (الفقراء الكادحون الحشاشون، البطالون، السوقيون، الحثالة والرعاع) من حولهما يحملقون"[29]

"وجثث الجيفة كذلك من كلاب وأحمرة وقطط وغيرها من الحيوانات والدواجن (دجاج وأرانب، وبقر..)"[30].

" ساعات طوال تحسبه صورة ميتة لا حركة فيها ولا حياة ففاجأت الأشياء كلها في فناء الدار (القط، الجدران المطلية بالنيلة والملح أواني الطماطم المجففة، أكداس النعناع الجاف، حبال القديد المعلق الخ...) ثم يرجع الظل"[31].

القوسان في كل من الشواهد الثلاثة السابقة، يفيدان تخصيص ما هو مطلق من لفظ (الآخرون)، في الشاهد الأول، وما هو مجمل من لفظتي (الدواجن) و(الأشياء) في الشاهدين الثاني والثالث، وليس في هذا حشو كما يتناهى إلى الظن، وإنما هو من قبيل الإيحاء المرَكَّز، أو الإيحاء الذاتي الذي يتأتى بأحسن صورة لدى المتلقي بفضل الأقواس.

" الكراسي المخططة (في الحديقة) واللباس المكوم أكواماً، الستائر المثقوبة التي ثقبتها الأيام، الزرابي المنحولة من المخمل، الحنابل المنحولة من النسيج، الأسمطة المرتقة بالخيوط الخ (في الدار)."[32]

إن الوصف هنا يبدو كأنه لقطات سريعة منفصلة ليس بينها رابط، فهو لمحات من هنا وهناك، بغير ما ملاط فني يربط بينها، وصف يناقض طريقة الوصف المحفوظية، التي تعتمد على الديباجات اللغوية، واستعمال القوسين لعب دوراً في ذلك، دور يتمثل في الفصل بين هذه اللقطات.

ومن الأمثلة عن التدخلات السافرة والشارحة للسارد، نسوق هذه الأمثلة الثلاثة:

" أحاول فرز الأحلام مع السيجارة الأولى فتتلبد في الجو مع أكوام الدخان المتصاعد (الغرفة صغيرة جداً) والزفرات المتتالية... "[33].

" أمرهم أبوهم بالمكوث تحت شجرة التوت بدون صخب ولا ضجة لأن أخاهم الأكبر مريض (الصداع في الرأس)"[34].

" اختطفوا الجثة وهي عبارة عن كومة اللحم والأعصاب والشرايين والعظام (القنبلة كانت شديدة المفعول) ونظموا جنازة كبيرة ودفنوه"[35].

في الشاهدين الأول والثاني يستعمل الكاتب عبارة (الغرفة صغيرة جداً) وعبارة (الصداع في الرأس) كمعترضتين فيهما، وهذا يغني عن ديباجات الوصف المبتذلة، ويجعل من المتلقي مشاركاً في تزوير الوصف المناسب أو على الأقل فهم العلاقة بين العلة والمعلول بنفسه في هذا المقام، وهو الأمر المراد من عبارة (القنبلة شديدة المفعول) في الشاهد الثالث، وفي ذلك غاية جمالية بحتة لا علاقة لها بالوظيفة الإبلاغية للوصف.

وفي الشواهد التالية التي نسوقها على سبيل تمثيلٍ لا حصراً، يحاول الكاتب أن يجعل السارد في تلاوته للأحداث يحاكي دور السارد في الأعمال السينمائية، فهو يقرأ قراءة حية متفاعلة يجهر تارة ويسر تارة أخرى، ويتغير نبره بالقدر الذي يوصِل رسالةً أو انطباعاً معيناً لدى السامع أو المشاهد والكاتب لكي يصل إلى هذا الهدف من المحاكاة يوظف الأقواس ليوحي لنا بتغير النبر أو وتيرة القراءة كما لدى السارد في الأعمال السينمائية.

" تأخذ بزمام القط الأسود (لم تعرف الدار دون قطها الأسود، وإذا مات واحد عوض عنه آخر وهكذا...) والقط يدور في جهنمية"[36].

" ثم لوحة قرآنية مزخرفة ومكتوبة (تبت يد أبي لهب...) علقت على أحد الجدران المشبوبة بمسمار"[37].

" يتسابق مع الريح على المسافات القصيرة (100 و200 و400 و800 متر) ويهتم بسباق 1500 متر حواجز"[38].

" كان يصنع قنبلة زمنية في ورشة الألماني (لقب هكذا لطول قامته وشقرة شعره) وكثيراً ما كان يتردد على المنطقة الغربية "[39].

" والساعة الجدارية (تلك التي أفرغ أحشاءها حميد وركبها من جديد، في عام الطوفان المشهود، وهي من أصل صقلي، ورثتها أمي عن سلف كان يمارس القرصنة في البحر الأبيض المتوسط والأطلسي وحتى في المحيط الهادي) عبارة عن آلية رهيبة تعمل على سحق الزمن"[40].

إن السارد في هذه الشواهد كأنه يقطع وتيرة السرد، ليوشوش لنا من حين لآخر بشروحه وتعليقاته، هذه الوشوشة المدرجة بين قوسين، تكون ذات نبر مختلف من حيث الطبقة الصوتية، كما سبق ومهَّدنا.

هذه الوشوشات تعترض سياق ومسار الحكي، والغرض منها تقديم المزيد من الإيضاح، بطريقة مختلفة وجديدة تختلف عن طرق الوصف التي نجدها في الروايات الكلاسيكية وتحاول محاكاة طريقة السرد السينمائية.

" يتساءل ويحاول تركيب الأحداث من جديد (كل الأحداث التي عاشها منذ شهر ماي 1945) ويحاول العثور على معادلات لفظية تواكبها"[41].

" أحمل القرآن في اليد اليمنى (لا يمسه إلا المطهرون) والكتب السياسية في اليسرى (وهم لا يعرفون قراءتها)..."[42].

فالعبارتان المدرجتان بين قوسين هنا، كأنهما ومضتان توحيان بما يجب أن نفكر فيه، عند سماع العبارة التي تسبق كلاً منهما، فحمل القرآن باليد اليمنى دليل على انتماء سياسي وفكري معين، أو أن ما يفكر فيه الروائي، بالنسبة لحامل القرآن، هو تلك الآية، التي تشفع له وتظهره بمظهر الطاهر النظيف أما العبارة الثانية، فوضعها بين قوسين، يوحي بوجود دلالة عميقة، أو دلالة بعيد مورَّاة، توحي بأن الدلالة هي عدم معرفتهم لجوهرها، أو أنهم يحملونها تهماً أو قراءات مسبقة لا أساس لها، أو أنهم لا يعرفون قراءة رمزية حمل هذه الكتب باليد اليسرى، واليسار كما نعلم هو كناية عن اتجاه سياسي وفكري معروف ومنبوذ لدى العامة من الناس.

ونعزز ما ذهبنا إليه في السياق السابق، بهذه الأمثلة التي هي عينات فقط، حيث يطول بنا المجال، إذا أردنا استقصاءها كلها.

" يتصور «الطاهر الغمري» وهو جالس في حجرته وقد بدت عليها علائم الأناقة (الطلاء الناصع، الضوء الكهربائي، الزربية الجديدة)... يتصورهم وهو يسطر خطوطاً ويرسم السهام (اتجاهات بالمعنى الرياضي)"[43].

" فهمت أن المعركة تدور رحاها بين الشخص وذاته، (بينه وبين ظله أو شبحه، أو صنوه أو قرينه أو نظيره أو ليمه أو...) حرب أهلية متوغلة في كل فرد من أفراد المجتمع "[44].

" ربما كان خياله هو الذي انعكس (أو حتى شبحه، من يدري؟ خاصة وأن الحياة التي يعيشها واحتكاكه بالموت يومياً أفقداه حس التمييز بين الواقع وما هو موجود والعدم وما يضمحل)... شيء من الهلع والفزع والشعور بأنه وقع في فخ نصبه له أعداؤه (من شرطة وجنود الجيش الأجنبي ومن عناصر المخابرات)...قنبلة زمنية مخفية في باقة ضخمة من الزهور الرائعة (بألوانها الزيتية وكتانها الحريري تارة والقطيفي طوراً يختلف نوعها بحسب نوعية الزهور...)"[45].

وقد يطول الشرح بين القوسين، ويسهب فيه كثيراً ليتجاوز امتداده الصفحة أو الصفحتين، كما في هذا المقطع: " فيما كانت وسائل القمع على أنواعها مجندة للبحث عنهم بغية العثور عليهم وجرهم بأعناقهم تحت شفرة المقصلة مثلما سبق وفعلوا مع العديد من الفدائيين (فكانوا يوقظونهم في ساعة مبكرة ويجرونهم نحو الآلة الرهيبة اللماعة التي أوكل بالسهر على حفظها وصيانتها إلى أناس يحملون على محياهم علائم الطيبة واللباقة، وهو أرباب عائلات كبيرة... ثم تعاد الجثة وقد رتق الرأس على العنق بعد إجراء عملية خياطة بسيطة يقوم بها اختصاصيون في هذه الأمور الغربية...)[46].

ومن الشروحات التي تقدم بين قوسين، ما يريد به الكاتب تنبيه القارئ إلى التركيز على المعنى الظاهر والذي هو حقيقي في العبارة، وطرد الأفكار التي قد تعن له منها، وقد توحي العبارة ما بين القوسين، إلى الدلالة الحقيقية على ما ذكر فيها حتى لا يظن المتلقي أنها من المجاز باعتبارها معطوفة على ما لا يجانسها. في نحو هاتين العبارتين: " لم يتوقف المطر في ذلك اليوم بل راح يتساقط مدراراً (ليس هناك أية علاقة بعام الطوفان وواقعة التوتة) فازدحمت الشوارع بالحشد و الخلق"[47].

"وكأنه باستعمال الجمل والفقرات والفصول (فصول الكتب لا فصول الأعوام والسنين) إنما يحاول اقتلاع العنف منه ودفعه عنه"[48].

وهنا نلمس حيلة سردية جميلة ومبتكرة من طرف الكاتب، حيلة تتمثل في حقيقة الأمر، في عدم إبطان أية حيلة، فالسارد ذاته يقدم تفسيراته وقراءاته ويفاجئ المتلقي الذي يتأهب للمشاركة في صنع الدلالات، باعتبار أنه تكونت له ملكة فنية في التعامل مع مثل هذه الروايات، حيث إنه في الوقت الذي نحسب بأن هناك دلالات مفتوحة، أي في الوقت الذي نحاول إبداء الفطنة والكياسة وإضمار سوء النية مع النص، نُفاجأ ببساطة المعنى وسطحيته، وبأن الأمر أهون مما نظن، هذا ما نقرؤه من خلال هذه الأقواس، ولعمري كأن الكاتب هنا يضحك علينا من طرف خفي.

ومن تدخلات السارد الواردة بين قوسين ما جيء به لتبيين العائد عليه الضمير، عندما تكثر الضمائر في عبارة ما، وهذا داخل في نطاق تدخلات السارد وإيراد شروحاته، كما في هذه الفقرات من الرواية:

وتوظف الأقواس لاستدراك معنى ما، كما في هذه العبارات: " لماذا أحمل هذه المنضدة ولم أشتر في البداية سريراً أو مطْرحاً أو بساطاً أنام عليه أو وسادة على الأقل أجد عليها في الصباح (أو عندما أستيقظ في أيا ما كانت الساعة) رائحة أحلامي"[49]. " مساميره الصدئة كباب دارها ولم يطلَ من جديد منذ زمن طويل (قبل ميلادها على الأقل) ويعود إليها فيسمع بكاءها "[50].

6.2- الحوار الداخلي:

كما يفهم من القوسين حوار داخلي يعترض عملية السرد، أو تصور معين يتراءى للمتحدث، عند ذكره لشيء ما أو موقف معين، ومن أمثلة ذلك في الرواية نسوق هذه المقاطع: " وتخرج سالمة من عملها ذات يوم سائمة ضجرة كافرة(وهل تكفر المرأة؟ قال لها ذات يوم لم أسمع أمي تكفر أو تجلجل أو ترفع صوتها أو تتنفس الصعداء أو تتنهد فهل تكفر المرأة؟) وفارت فائرتها تريد الرجوع "[51] ثم يجيب بنفسه

بعد أن يراها " تهرول كافرة (أي نعم يا الطاهر الغمري كل النساء يكفرن في هذه البلاد وكلهن يعرفن الكلمات التسعة والتسعين التي لا تعرفونها أنتم الرجال...)"[52].

" كنت لا أفتح الباب لأخي إلا بعد وقت طويل. أترك الناقوس يرن خمس " كان من واجبه ليس فقط إعادة النظر في رؤيته للتاريخ (التاريخ لا يصنع ولا يصنعه أحد، إنه كالعشب لا نراه ينبت ساعة ينبت...) بل وإعادة النظر في أجزاء حياته وتفاصيل معاشه "[53]

فالقوسان تشيران إلى ما يرتسم ويتصور في ذهنه، في الوقت الذي يتحدث فيه عن معاشه، وما نقصد بالتصور هنا ذلك المفهوم الفلسفي والنفسي الذي يعني قفز صورة معينة إلى ذهن المتكلم أو السامع بمجرد ذكر لفظ ما وهو ذاتي يختلف من شخص لآخر، بحسب التركيبة النفسية والعقلية له.

7.2- تغيير وجهة النظر:

ولكن الوظيفة الأهم للقوسين، بحسب رأينا، هي الانتقال بالسرد من منظور السارد إلى منظور الشخصية، أو العكس، بالرغم من عدم تحول الضمير كما هو معتاد بين (أنا) و(هو) مسبوقاً بتمهيد يسوغ له ذلك، كما هو معتاد في الروايات الكلاسيكية.

ونسوق مثالاً على ذلك في أول صفحات الرواية، عند ما يصف السارد سقوط الحمامتين السمينتين المتكرشتين في مدينة تشكو من قلة الغذاء، اللتان تنسيانه ذهوله في الصورة التي لا تفارق موضع قلبه، لتنفتح قوسان وننتقل إلى منظور السارد الذي يحاول تفسير الموقف من خلال الرؤية من زاوية أو عيني الشخصية المحورية «الطاهر الغمري» كما في هذه الفقرة من الرواية:

" (ولعله كان يبالغ في وصفها وهو يحدث نفسه مؤكداً أنها لولا حركتها الآلية المتكلفة المتقطعة لظنها قطعة من الخزف أو دمية من حرير ويعتريه العجب لمشاهدته هذا الحشد الغفير من الناس المارين ذهاباً وإياباً والواقفين وقوف من رسخت أقدامهم في أسفلت الحافلة فظلوا ماكثين رابضين مكانهم يربطهم فيه حبل هيولى لا يتسنى له رؤيته رغم ما بذل من محاولات وتحديقات شتى ما لبثت أن تسببت في استفزاز أولئك المتشبثين كالأوتاد على أرضية الشوارع)"[54].

والظاهر أن توظيف هذه التقنية راجع إلى تعزز مفهوم المكان المجرد المفارق للمرجع أو الواقع، والمستغرق في تخييله مع شيوع النظرة العلمية في الأدب وممارستها بجسارة وعمق واتساعٍ مع نماذج التخييل الأدبي القائم على تشابك علائق المنظور الفني بعامة والسردي بخاصة، وتعدد المنظورات إلى حد «التشويه» الذي يجد تسمية لاحقة له هي «التشظي»، باستخدام طروحات النظرية النسبية، التي تنفي يقينية المعرفة، واستحالة الإحاطة بعلم كل شيء.

وهذه أمثلة أخرى تتوضح فيها الفكرة التي سقناها، وهي الانتقال من منظور السارد إلى منظور الشخصية التي تدل عليها القوسان المعترضتان:

" يشعر بخفة غريبة تسوده وكأنه أصبح بمقدوره أن يطير في الهواء كالحمامات (من يدري لعلها من خزف أو شنب؟) وبحركة آلية يمد ذراعيه نحو إحداها فتفلت من يديه وتطير"[55].

" خاف أن يجد وراءها الأقزام يلعبون كرة القدم بجماجم الرفاق القتلى وتعلم الستر (أين الألماني وأين علي بوطالب وأين الدكتور كنيون؟) لماذا هذه الأسئلة كلها والجواب مستحيل؟"[56].

" ينزع الغبار المتراكم على اللوحة القرآنية المزخرفة (تبت يد أبي لهب...وامرأته حمالة الحطب... في جيدها حبل من مسد) وعاد إلى كتاباته"[57].

فوجهة النظر هنا أو البؤرة، تنتقل، بفضل القوسين، وفي لمحة خاطر ومن غير تهيئة من زاوية نظر السارد إلى زاوية نظر الشخصية، ثم تعود إلى السارد بضمير (هو).

فوضع العبارة بين القوسين يفيد الانتقال من منظور السارد (بضمير الهوَ)، إلى منظور السارد بضمير (الأنا)، بحيث يكون هذا الانتقال محاكياً لتلك التقنية السينمائية، عندما تتجاور صورتان، أو يكون بمثابة الدوائر التي نراها في أفلام الكرتون، والتي تنبثق من داخل الدماغ مجسدة أفكاراً وهواجس خفية لدى الشخصية. أو هو في الحقيقة نابع من رؤية فلسفية لا ترى ضيراً في التمازج بين الضمائر والأنوات، " فنحن هنا أمام انقلاب تام، إذ ننتقل من موقف يتميز بوجود وسائط القص منفصلاً بعضها عن بعض انفصالاً تاماً (المؤلف– الراوي– والراوي بضمير الأنا) إلى الموقف العكسي الذي يتميز بامتزاج هذه الوسائط الثلاثة في شخص واحد."[58].

وطريقة السرد كما نعرفها في الروايات الكلاسيكية، تستدعي أن يأتي مقطع مماثل بمثل هذا الشكل: تذهب سالمة وتغادر الغرفة، ويتساءل بينه وبين نفسه: لماذا لا تتزوج؟ إنها آية في الجمال....عمتها فاطمة؟ ويستلقي في فراشه على ...

وهذا يتعارض مع الخطة والموقع الذي يتخذه السارد منذ بداية الرواية حيث من المفترض له أن يلتزم بشيء من الحيادية، فليس عليه أن يظهر بمظهر العالم أو المحيط بكل شيء، ولكن الموقف في بعض الأحيان يستدعي إيراد شيء مما يتوارد إلى خاطر الشخصية من أفكار وتصورات، وكما هو معروف فإن أصحاب التيار الجديد في الكتابة الروائية أمثال «بوجدرة» ينزعون إلى التملص من التقاليد والطرائق الفنية المتوارثة ما استطاعوا على ذلك سبيلا، فكان للأقواس هذا الدور الجمالي المبتكر.

وقد وجدنا أن القوسين توظفان أحياناً للمزاوجة بين صورتين أو مشهدين في نفس المنظور، مواكبة لتلك التقنية السينمائية التي تفيد بتزامن حدثين أو موقفين، كما في هذا المثال: " وقطرات الحنفية ... ويضجره الماء على الخزف (الحمامات الخزفية تتبختر عبر الحدائق...)[59].

فقد بدت له الحمامات في وصف سابق أنها من الخزف، وعندما رأى في موقف آخر الحوض الخزفي، تداعى إلى مخيلته صورة الحمامات التي استرعت انتباهه في أول الأمر، " وإلى جانب التلازمات بالتداعي، يعمل الاشتغال النفسي على ضمان ربط بين الإدراك البصري والذاكرة، والأنشطة الشعورية والوعي، المتخيل"[60].

ومن هنا تتعزز لدينا فكرة استعمال الأقواس في سياق وصف المشاهد والتصورات الذهنية تزامناً مع موقف أو مشهد معين والتقنية هذه سينمائية بالدرجة الأولى، ولا شك أن التمهيد لها ووصفها لغوياً بأن يقول مثلاً (وفي اللحظة ذاتها تذكر تلك الحمامات الخزفية)، يؤدي إلى كسر سيولة السرد لذلك جاء

استعمال القوسين في محله هنا. ولا ضير في ذلك مادامت الثقافة المرئية التي تكرست في الأعمال السينمائية تبيح ذلك.

" يسدل عليه طرفي برنسه وينام على الفقر والجوع والعزلة، منذ أن قتلت امرأته (ولم تحمل حبلاً في عنقها ولا حطباً يصلى به هو المسكين) "[61]

فقد كان فيما مضى معلم قرآن، وبالرغم البون الذي أصبح بينه وبين الكتاب المقدس، إلا أن كثيراً من نصوصه وآياته، لا زالت تعن له، وتقفز إلى خلده بين الفينة والأخرى، فبمجرد ذكر اللفظة «امرأته»، تتبادر إلى ذهنه الآية الكريمة (وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةُ الحَطَبْ) **المسد4**. والأقواس هنا تلعب دورها في إفادة هذه الدلالة بالسرعة الكافية، التي يمكن أن تكسر بالطرق السردية العادية.

فاستعمال الأقواس محاولة ذكية لكسر الهوة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، حيث إنه في الوقت الذي تتميز فيه الثانية " بالتصرف بأكبر سرعة ومباشرة ممكنة حيال واقع ما، تتميز الأولى بطابع التأجيل والدوام"[62].

أي أن استعمال الأقواس في مثل هذه المواقف التي نسوق أمثلتها من الرواية، يجعل اللغة المكتوبة تجاري اللغة المنطوقة وحتى اللغة البصرية أو السينمائية، التي تتسم بالقدرة الفائقة على إيراد مشهدين أو موقفين متزامنين بالسرعة اللازمة. وهذه مقاطع أخرى مثالاً على ذلك:

" كلما استفاق من نومه وهو بين أحضان العجوز وقد شاخت وما بقيمنها إلا الجلد والعظم (لماذا لم تتزوج؟ عانس حتى الموت؟ هذا هو شعارها) أما عيناها فهما كحربة سهم"[63].

"تعري واقعه وتراشقه بالتهم وهي تتساءل بين طيات نزاهتها (وأنا ألست مسؤولة؟) هل التاريخ عبارة عن خرقة تستخدم لتشرب هدر حيض الإنسانية وهذيانها؟"[64].

فالعبارة هنا هي على لسان السارد الذي يبدو أنه يتظاهر بنقل كلام الشخصية بحيادية وموضوعية، ولكن في نفس الوقت لابد من أن يظهر مهارته في أنه يعلم بعض خبايا الشخصية وما يدور في خلدها في بعض المواقف، فلا بأس من إيراد شيء من ذلك، ولكن ليس بالكيفية المبتذلة في الروايات الكلاسيكية، وهنا تأتي وظيفة الأقواس المبتكرة لهذا الغرض.

ويمضي الكاتب في نفس اللعبة السردية، ولكن بتنويع جديد، حيث تتبدى نسبية المعرفة لدى السارد، على شكل تساؤلات يدرجها بعد عبارة معينة، كما في هذه الأمثلة:

" يخط صفحات كاملة على الدفاتر أو على اللوحات من خشب الزيتون الأملس المطلي بالطين المجفف (أو الغضار؟) وقد جففته حرارة جسده المريض"[65].

" قتلوا كل أفراد عائلته بما فيهم زوجته وابنتيه الصغيرتين (جميلة حليمة ويامينة؟/ ياسمينة) "[66]

" تنتفخ الرجفة فيها تنفخ العاصفة في الخارج، فتفجر دوائر الزمن إلى آلاف الشظايا في ألوف من المجالات المعوجة (هل يستقيم الظل والعود أعوج؟) وفي الهندسات المتوالية الفضائية والخطية "[67].

إن البوح السردي المعتمد في رواية «التفكك» يبدو وكأنه يرسم استراتيجية دقيقة الهدف ومحددة المسالك، وذلك بحجزه مكاناً خاصاً للقارئ وللعملية التأويلية بعد أن أزاح فكرة الثبوتية والتيقن من أجندة الراوي، على الرغم من أن ذلك الراوي كان يشكل العمود الفقري لذلك البوح.

ولفهم الاستراتيجية التي يتبعها المؤلف في روايته من خلال تغير الأصوات التي تروي، يجب أن نعلم شيئاً أصبح ذا أهمية في الممارسات القرائية للأعمال الروائية، ألا وهو التفرقة بين المروي عليه والقارئ، التي تضارع التفرقة بين المؤلف والراوي، حيث يغدو " المروي عليه، عنصراً من العناصر الداخلية في القص، شأنه شأن الراوي، وهو يقع في المستوى الذي يقع فيه الراوي، وكما أن الراوي له وجود منفصل عن وجود المؤلف، كذلك للمروي عليه وجود مستقل عن وجود القارئ حتى ولو كان ضمنياً."[68]

" ذلك اليوم الذي جاءته فيه سالمة بعد انقطاع (أو مقاطعة؟ لا يهم...) دام طويلاً "[69].

" فتحاول وهي تستمع إلى دروسه (أو ثرثرته؟) حول التاريخ"[70]

"وتبقى النملة هكذا مستلقية على رخام الفناء ممدة أطرافها (أو حلقاتها)[71].

إن استعمال الأقواس في في رواية «التفكك»، ليس بحال من الأحوال عملا متفرداً أو اعتباطياً، بل ينم عن وجود منطلقات لها أساسها من الرؤية الفنية والإبداعية، وإلا كيف نفسر تكرارها (هذه الطريقة) في المتون السردية الأخرى لـ«رشيد بوجدرة» كـ«معركة الزقاق» على سبيل المثال وكذا المتون السردية التي أبدعها «جيلالي خلاص» مثل «حمائم الشفق»، و«رائحة الكلب» وغيرهما، والظاهر أن هذا الأخير يدور في فلك المدرسة التي يبدع في إطارها «بوجدرة» من حيث طريقة السرد والمنطلقات الفكرية التي تأسست عليها إبداعاتهما.

3- خلاصة:

إن علامات الترقيم في الكتابة، والعلامات الأخرى المعروفة مثل الأقواس والمزدوجين، والتسطير، إضافة إلى طريقة تموضع الأسطر وكذا تموضع العبارات الكتابية بالنسبة إلى بعضها البعض، وما يماثلها، لهي من الوسائل المتخذة لتقريب لغة الكتابة من لغة المشافهة، ومحاولة نقل التفاعلية والتزمنية التي تتميز بها هذه الأخيرة إلى النصوص المكتوبة، التي لا تزال بعيدة عن لغة المشافهة من حيث قرب التواصل وتلقائية التفاعل ومباشرته بين طرفي الرسالة (الباث والمتلقي)، وبعض الأدباء عامة وبعض الروائيين خاصة يسعون بجد لتقريب الهوة الموجودة بين اللغتين في هذا المجال، لذلك يعتمدون طرائق خاصة في إيراد نصوصهم، من تموضعها حبراً على الورق، من أجل ممارسة شيء من التخطيب المتواصل، وكذا من أجل التقرب من لغة المشافهة. وعلى الدارسين أن يلتفتوا إلى هذه الرغبة المتجسدة في بعض الأعمال الأدبية من أجل الكشف عن هذه الطرائق وتبيين دلالاتها.

الهوامش و الإحالات:

[1] – ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص73.

[2] – *H.Metterand, Le discours du roman. P*192 نقلا عن:

بنية النص السردي من منظور النقد الروائي،حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، ص55.

[3] – المرجع نفسه، ص56.

[4] – بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، ط1، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1971، ص112.

[5] – بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، حميد لحميداني، ص55.

[6] – ينظر: جدلية التراث والحداثة في الرواية الجزائرية، إبراهيم سعدي، مجلة البيان، عدد 28، 23 يوليو 2003.

[7] – الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء ص05.

[8] – فصول من دروس في علم اللغة العام، فرديناند دوسوسير، ت.عبد الرحمن أيوب، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد، ج.1، ط2، منشورات عيون، ص 149–150.

[9] – النص وتعدد القراءات، بشير إبرير، مجلة نزوى، ع 11، يوليو 1997.

[10] – J.Greimas, pour une théorie du discours poetique, P II, P77، نقلاً عن: الشكل والخطاب، محمد الماكري، ص207.

[11] – إدموند رونالد ليتش (1910–1989) أنثروبولوجي بريطاني، له كتاب: نظرية الأنثروبولوجيا، يعالج فيه الوظيفة الدينامية لبنى المجتمع.

[12] – ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ط5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989 ، ص 44.

[13] – الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص127.

[14] – بنية الفضاء في رواية غداً يوم جديد، شريبط أحمد شريبط، مجلة الثقافة، العدد 115، السنة 22، 1997.

[15] – تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، عبد المالك مرتاض، ص245.

[16] – ينظر: الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة، عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص113.

[17] – المرجع نفسه، ص122.

[18] – قصة الطفل في الجزائر دراسة في المضامين والخصائص، عبد القادر عميش، دار الغرب للتوزيع والنشر، ص207.

[19] – بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا القاسم، المكتبة الوطنية الجزائرية– الهيئة المصرية للكتاب، 1984ص77.

[20] – ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص207.

[21] – رواية التفكك، رشيد بوجدرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ط3.

[22] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص14.

[23] – الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص240.

[24] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص9.

[25] – المصدر نفسه، ص5.

[26] – المصدر نفسه، ص: 06.

[27] – المصدر نفسه،ص29.

[28] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص12.

[29] – المصدر نفسه،ص:52.

[30] – المصدر نفسه، ص:201.

[31] –المصدر نفسه، ص:22.

[32] – المصدر نفسه، ص:85.

[33] – المصدر نفسه، ص:45.

[34] – المصدر نفسه، ص: 82.

[35] – المصدر نفسه، ص: 69.

[36] – المصدر نفسه، ص:60.

[37] – المصدر نفسه، ص:71.

[38] – المصدر نفسه، ص: 86.

[39] – المصدر نفسه، ص:161.

[40] – المصدر نفسه، ص: 198.

[41] – المصدر نفسه، ص: 258–259.

[42] – المصدر نفسه، ص239.

[43] – المصدر نفسه، ص:257.

[44] – المصدر نفسه، ص:231.

[45] – المصدر نفسه، ص: 258–259.

[46] – المصدر نفسه، ص: 260–261.

[47] – المصدر نفسه، ص:133.

[48] – المصدر نفسه، ص: 220.

[49] – المصدر نفسه، ص: 16.

[50] – المصدر نفسه، ص:30.

[51] – المصدر نفسه، ص:17.

[52] – المصدر نفسه، ص:17.

[53] – المصدر نفسه، ص:217.

[54] – المصدر نفسه، ص:05.

[55] – المصدر نفسه، ص:06.

[56] – المصدر نفسه، ص:11.

[57] – المصدر نفسه، ص:217.

[58] – ينظر: نظرية الرواية، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998 ص163.

[59] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص:67.

[60] – الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص29.

[61] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص:196.

[62] – الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص77.

[63] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص: 132.

[64] – المصدر نفسه، ص: 102.

[65] – المصدر نفسه، ص: 81.

[66] – المصدر نفسه، ص:99.

[67] – المصدر نفسه، ص:103.

[68] – نظرية الرواية، السيد إبراهيم، ص168.

[69] – التفكك، رشيد بوجدرة، ص:253.

[70] – المصدر نفسه، ص: 275

[71] – المصدر نفسه، ص:276.