

## دور أشكال التبئير في البناء العاطفي لرواية "الانطباع الأخير": مالک حداد

أ. سعيده بشار

جامعة بجاية

لم يُشكّل البحث عن الأثر العاطفي فيما مضى حقلاً دراسياً خاصاً به، بعيداً عن الحقول الأخرى التي تناولته كلّ واحدة منها على حده من زاويتها كالتبئير، وعلم الأخلاق، وعلم النفس... وغيرها، ولكن ما كان يُثيرنا بالدرجة الأولى هو تشكّل، وطريقة بنائه في الأعمال الأدبية وكيف تمّ توظيف العواطف للانتقال من اللاّ فعل إلى الفعل، فلا يُمكن تصوّر ذاتٍ تقوم بأية حركة أو تُلقِي بأية كلمة دون دوافع وجبهة تكون سبباً للإلقاء إلى عالم الوجود، ونحن حين نقرأ الروايات والقصص، ونشعر بتلك العواطف تتسرّب منها، ثمّ سرعان ما تتبدّد كالسراب مع مضي الزمن يطاردنا ذلك التساؤل: مادامت تلك العواطف حقيقة موجودة يضمّمها العمل الأدبي، وتمكنت من التّسرب إلينا فكيف تمّ بناؤها، وكيف تمّ رسم معالمها، وكيف نُشرت على الصّفحات بذاك الهدوء الذي جعلها تغيب عن تفكير النّقاد، فكثيراً ما اشتغلوا في الحقل السيميائي على الأحداث والشخصيات، والمكان والزمان، ولكن ما مكانة العواطف من كلّ تلك الدّراسات، رغم أنّها تُشكّل الشرط القبلي لها، لقد تجرّأ على خطوة ملامستها في مراحل سابقة: "إيرمان باري" (Herman Parret) في كتابه: (Les passions « Essai sur la mise en discours de la subjectivité » الصادر عام 1986، و"غريماس" (Grimas) في كتابه: "المعنى II" (Du sens II)، الصادر عام 1983، ولكن الإجراءات الفعلية للدّراسة لم تدخل الميدان إلاّ عام 1991 مع صدور

كتاب: "سيمياء العواطف" الذي حاول من خلاله كلٌّ من "فونتاني" (Fontanille) و"غريماس" (Greimas) تحديد الإجراءات الكفيلة بدراسة العواطف، وكما قال "فونتاني" فإن الهدف من خلال تلك الدراسة هو: "محاولة التعرف على بنية البعد العاطفي داخل الخطاب، وليس تقديم تفسيرٍ له<sup>(1)</sup>."

لقد اخترنا للدراسة كنموذج تطبيقي رواية: "الانطباع الأخير" ل: "مالك حداد"، والتي كُتبت في الأصل باللغة الفرنسية، وبحثنا في إمكانية اعتبار: "الانتماء إلى الوطن" عاطفة ممكنة الدراسة.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الرواية قد نُشرت عام 1958 وتمت ترجمتها إلى اللغة العربية بعد خمسين عاما من صدورها، وقد رأت النور في فترةٍ كانت تُحاول فيه اليمين الفرنسية طمس الهوية الجزائرية، فكانت هذه الرواية التي حيّت الثورة الجزائرية من جهة، ورفضت اليمين الدخيلة، ووقعت على وثيقة انتمائها الفعلي من جهة أخرى، ولعلّ ذلك الانتماء الطّاعي الذي شعرنا به ونحن نقرأ الرواية هو الذي أثار فضولنا ودفعنا إلى البحث في بناءه.

إنّ الرواية في خلاصة أحداثها بسيطة، تروي مسار إنسانٍ عايش الثورة التحريرية في الجزائر واختار صفّ الثورة، ومات في سبيل وطنه في النهاية، ورغم هذه البساطة الوهمية التي يمكن أن تقدمها لنا أول قراءة، إلا أنّها تحمل بين ثناياها معاني إنسانية عميقة، نستشعر من بين جوانبها تشبّهًا للهوية، حاول البطل (سعيد) لملمتها للعثور على نفسه، وتلك المسيرة لم تكن سهلة، إذ أنّ المحيط الذي وُلد فيه لم يساعده على الاختيار بسهولة، كما أنّ متناقضات الأشخاص المحيطين به (أفراد العائلة، والأصدقاء) كذلك ساهمت في تردده، وهو أثناء ذلك لم يستكمل مداركه.

لقد اتّسمت الرواية عند بدايتها بنوع من السّكون، الذي ميّز الفترة التي كان فيها البطل يعيش حياة هادئة كمواطن فرنسي من أصل عربي، مقبولا فرنسياً، وذا مكانة محترمة، ثمّ تعرف الأحداث تطوّرًا حينما بدأ التساؤل حول التّواجد الدّخيل على أرض الوطن، وهنا يبدأ الصّراع الذي مارسه الوطن الأصل، والوطن الدّخيل،

مستخدمين أساليب مختلفة، فالأول استخدم: المكانة المحترمة. والأصدقاء المقربون. والحببية.

والثاني استخدم: الأهل الرافضون للتواجد الفرنسي. الشقيق المجاهد كان الجسر الذي صنعه "سعيد" في هذا الصّراع دليل الانتماء الذي طالب به كلا الوطنيين فالأول (أي الوطن الدّخيل) كان من مصلحته بقاء الجسر، والثاني (أي الوطن الأصل) طالب مباشرة على لسان المقاومة بتخريبه باعتباره خادماً لمصلحة الوجود الدّخيل، فاختر البطل تخريب الجسر كإثباتٍ على انتمائه لوطنه، ثمّ بدا له بعد ذلك أنّ تخريب الجسر لم يعدّ يكفي كدليل، فتساءل عمّا يمكن تقديمه، فارتأى أنّ أحسن ما يمكن فعله هو الدّفّاع عن وطنه، وتقديم نفسه له، وهو ما قام به فعلاً، وانتهت أحداث الرواية مباشرة بعد استشهاده.

سنتناول في النقاط الموالية زوايا النظر التي تناول الكاتب الأحداث من خلالها، بالإضافة إلى الفضاءات المختلفة الموظفة في الرواية، سواء أكانت جغرافية أو نصية على اختلافها وكل تلك العناصر في تجمعها ساهمت في إظهار البناء العاطفي للانتماء، وعدت علامات دالة عليه، ورغم أنّ "فونتاني وغريماس" لم يتحدثا عن إسهام هذه العناصر في البناء العاطفي عموماً في كتابهما المذكور آنفاً، إلا أنّ النص قدم لنا هذه الإمكانية، وحينما سألنا "فونتاني" عنها في إحدى مراسلاتنا به أبدى تأييده، على أنّ تربط تلك العناصر بالمحتوى العاطفي الذي يشكل البنية العميقة لتلك الأشكال السطحية، وهذا ما عملنا على الكشف عنه أثناء الدراسة.

**1 - تحليل الحدث:** لقد اعتمد الكاتب في تحليله للأحداث المختلفة على «السرد الوصفي الذي يتوقف من جهة وبشكلٍ مطوّل عند بعض التفاصيل، واللّوحات الجامدة، ومن جهة أخرى يتعرّض للأحداث الأكثر درامية عن طريق الإضممارات، الاختصارات، والعودة إلى الوراء مع التّليخيص»<sup>(2)</sup> وتجدر الإشارة إلى أنّ "جينات" عند دراسته للمفارقات الزّمنية في النّصوص القصصية التي تدخل في إطارها دراسة

التوقفات، والمشاهد التي أشار إليها "فونتاني" قد فرّق بين أربعة أنساق مختلفة، قد نجدها مجتمعة في نص قصصي واحد، وقد نجد إحداها دون الأخرى.

### 1- 1- الملخص (Le sommaire) : نجد في الرواية أنّ السارد قد وظف هذه

الأنساق سالفة الذكر، فقد لجأ إلى تقديم الملخصات (Les résumés)، وهو «سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية دون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة»<sup>(3)</sup>، ويتميز هذا الضرب بتقلص الحكاية على مستوى النص، وقد يلجأ الكاتب إليها لإعطاء معلومات عن شخصية معينة، أو فكرة عن فترة أو حدث معينين، حينما تستدعي الحاجة لذلك، وإلا فإن المؤلف يمرّ عليها سريعاً إذا لم ير لها أهمية تستحق الذكر بالنسبة للقارئ، ومن الأمثلة التي لاحظناها في النص مقطع قدم فيه الكاتب معلومات جديدة عن شخصية حبيبة البطل: "لوسيا" وفي الثاني أورد الكاتب على لسان إحدى الشخصيات خبر تمردّ طلبة الثانوية منذ شهور لم يحدّد عددها، وكان ذلك في مقطع قصير:

- «لوسيا تدرّس في مدرسة شهيرة بالمدينة منذ ثلاثة أعوام. لقد احتفظت من بروفانس حيث وُلدت، بهذه التّبرة التي نعرفها والتي تقع تماماً في حدود الشّعر والسّوقية المبهمة»<sup>(4)</sup>.

وقد لجأ السارد إلى هذه التقنية لتعريف القارئ أكثر عن هوية: "لوسيا" (حبيبة البطل) والتي سيؤثر مقتلها لاحقاً في قرار البطل بانضمامه إلى المقاومة التي يُعتقد أنها قتلتها برصاصة طائشة.

- «إننا نعيش منذ شهور عصيانياً حقيقياً (يا جدّي، يا جدّي، لم تكن بحاراً حقيقياً). في فناء المدرسة، كثرة منكم، وفي العادة هم أنفسهم، يمرضون كأنهم يتعمّدون ذلك. في أوّل نوفمبر مرض المتماثلون للشّفاء من جديد، وفي 8 ماي ساءت حالتهم. أيها السّادة، هذا المرض لا قلب له...»<sup>(5)</sup>.

ساهم هذا المثال في إعلام القارئ بأن حركة التّمرد بدأت تنتشر في أوساط الطّلبة وهم جزء من الكل الذي يمثل الشّعب، وعليه فإن تيّار المقاومة الذي اختاره

البطل يضمّ في صفوفه فئاتٍ أخرى، وهي بذلك تشكّل نوعاً من التّشجيع للبطل على الاختيار الذي مال إليه لاحقاً.

## 1- 2- الوقفة (Pause) نجد في النّصوص الأدبية كذلك ما يُعرف بالوقفة،

وهو يحدث عند «المرور من سرد الأحداث إلى الوصف»<sup>(6)</sup>، وغالباً ما يتحوّل البطل إلى سارد، فيعلّق الأحداث مؤقتاً ويقدم هذه التّوقفات لهيئة الإطار الذي ستدور فيه بعض الأحداث، لكن لا تؤدي كلّ التّوقفات إلى توقف في الفعل، فقد تستمر الحركة بالموازاة مع تأملات البطل، ولا بدّ عند هذه النّقطة من التّفريق بين التّوقفات التي تكون عن طريق الوصف الدّاتي الذي قد يوافق فترة تأمل لدى شخصية معيّنة تعرض على القارئ مشاعرها وأحاسيسها أمام مشهدٍ معيّن، فالمشهد هنا مرتبطٌ بالدّات بينما الوصف الذي يرد لمجرد إعطاء معلومات فيسمّى بالوصف الموضوعي، ويتحدّد تواجد هذين الوصفين من خلال التّركيز العاطفي الذي تبذله الشّخصية في مشهد ما دون آخر، وقد وجدنا الكثير من هذه التّوقفات في النّص وأغلبها ذاتية، وقد لاحظنا أنّ أغلب الأحداث والتّأمّلات، والسّكنات، قد صبّغت بصبغة ذاتية، أو منظورية تبعاً للشّحنة العاطفية التي تمنحها الشّخصية للأحداث والتّوقفات التّأملية، ومع ذلك نجد أنّ الوصف الموضوعي كان حاضراً أيضاً:

ومن الأمثلة عليه ما قرأناه في الصفحة التي روى فيها السارد لقاء البطل مع أهل صديقه الفرنسية على مائدة الطّعام، وهم يتحدثون عن مقتل لوسيا وكيف نُقل إليهم الخبر أثار انتباه البطل غرفة الأكل التي خمن أنّ صديقه كانت تقضي فيها أوقاتاً طويلة، فبدأ في وصفها بينما كان أهل صديقه يتحدثونه، ويدخل هذا الوصف ضمن «التّجربة الحسية أو الدّرائية له»<sup>(7)</sup>، ومثالا عليه:

-«كان وقت الطّعام طويلاً وشاقاً، أمّا سعيد الذي ليس من عادته تشهي

الأكل، فقد هضم عدداً لا بأس به من الحقائق الخالدة والتّحبيب والمجاملات المكشوفة للعيان والتّعازي.

هناك في زاوية غرفة الأكل المنخفضة الحزينة بيانو ملمّع كما يليق، وفوقه كانت الزهور تذبل. يمكن أن نرى على البيانو لوسيا في سفينة صغيرة بلباس البحر، وثمة روزنامة لا تبين شيئاً. لا الجو البارد ولا الجو الحار، هي التي تتضايق من ضعف إرادتها. وقد ثبتت في الجدار شهادة شرفية للخدمات الوفية في شركة السكك الحديدية الفرنسية. هناك النظافة المفترطة لهذه السكّكات الموجزة في بروفانس. هناك أيضاً قليل من الشمس الآتية من خلال النوافذ الضيقة. هناك خاصّة دهشة سعيد اللأمتاهية وهو يتساءل:

- هاهنا عاشت لوسيا إذن؟...»<sup>(8)</sup>.

ويعد إتمام هذا المقطع الوصفي يعود السارد إلى إكمال ذكر الحديث بين البطل وتلك العائلة ونلاحظ من خلاله أنّ هذا الوصف قد تمّ توظيفه لتحقيق بعض الأهداف أوألاها: تقديم فكرة عن مكان نشأة حبيبة البطل، وثانيها: إبراز مكانة البطل المقبولة لدى عائلة حبيبته، وذلك شكّل إحدى الخيارات الممكنة، فتقبّله في الوسط الفرنسي كان من الممكن أن يرجّح كفة الاختيار نحو الوطن الدخيل، إلاّ أنّه لم يعبأ بتلك المكانة، ولمّح إلى ذلك عن طريق إهماله لحديث أهل الحبيبة وفضّل التأمّل في الأشياء المحيطة بهم.

أمّا فيما يخصّ **التّوقف الدّاتي** فيرتبط عادة بالنشاط البصري لشخصية معيّنة وفي الأثر النّفسي الذي تخلفه المشاهد في نفس تلك الشّخصية فتتقلها لنا كما تراها هي من خلال ذاتها، وليس كما هي موجودة في أرض الواقع، وقد أثار انتباهنا أحد المشاهد الذي نقله إلينا البطل كما كان يراه هو ويشعر به، واهتم بأدقّ التفاصيل، ثمّ ربطه بحالته، فقد كان يشعر أنّه يشبه أحد الحمّالين، فهو يحمل كيس قمح أكبر منه، ثقيل إلى درجة أنّه كان يرسل صراخا لا طبيعيا بين الفينة والأخرى، وهو كان يحمل الكآبة في قلبه، وكلاهما يمشي مجبرا لإتمام مسيرة الحياة، على الأرض نفسها، وكلاهما ينتمي إليها وإن اختلفت المواقع:

-«في هذه الصبيحة، وفي حدود العاشرة، ذهب سعيد إلى عائلته. كان هناك حمّال في نهج فورسيولي يحمل بمشقة كيس قمح مشدود إلى جبهته بحبلين ينشران شاشه الرّث. كان الكيس أكبر من الحمّال. ومن حين إلى حين يُرسل الرّجل صراخاً لا علاقة له بكلّ ما هو إنساني. أيفعل ذلك لاسترجاع أنفاسه؟ أكان ذلك غضباً؟ إنّه خليطٌ من الحشرجة والزّمجرة. قدّم اللّعين شكوى في صبيحة نيّرة إلى محكمة من دون أحاسيس (...). في لحظةٍ ما، ارتعش الرّجل. كان سعيد يتوقع أن ينهار في وسط الطّريق. لم يحدث شيءٌ من هذا القبيل. استعاد اللّعين توازنه، واستدار ببطء ليستمتع بالمسافة التي قطعها. أرسل صراخه الفوطيبي وأكمل مسيرته. كان الشّقاء على ظهره...»<sup>(9)</sup>.

وليوضّح السّارد مدى التّشابه الذي كان يشعر به البطل بينه وبين ذاك الحمّال أكمل إيراد الحديث الدّخلي:

-«فكر سعيد بأنّه يشبه هذا الحمّال. المرتفع ذاته. ورغم ذلك...هل يزن نصف قطار من القمح أكثر من طن كآبة؟ لوسيا كيس قمح. المشي دائماً. المشي رغم كل شيء...»<sup>(10)</sup>.

1- 3- الإضمّار (L'ellipse): وقد عمد السّارد إلى توظيف الإضمّار (L'ellipse) بهدف حجب اللّحظة الأخيرة التي اختار فيها البطل إثبات قرار انتمائه لوطنه، والرّحيل إلى الجبل للالتحاق بالمقاومة والتي جاءت في مرحلة الاختيار، والإضمّار هو «الجزء المُسقط من الحكاية»<sup>(11)</sup> ويمكن التّعبير عن ذلك مثلاً بجملة: "ومرّت خمس سنوات..."، أو غيرها من الجمل التي تُظهر غياب ذكر فترة زمنية معيّنة، قد يُسقطها السّارد لقلّة أهميتها، أو لإثارة فضول القارئ وفتح مجال خياله حول ما تمّ إسقاطه من أحداث، ويُعدّ هذا من بين أساليب الكتابة الجديدة في الروايات، والتي تتبع ما يمكن تسميته بالبناء التّداخلي الجدلي «حسب تعبير النّاقدة الدكتورّة مها حسن القصرراوي في كتابها "الزمن في الرواية العربية"، أين يلجأ الكتّاب إلى تشبيك «أزمة الحكاية مع زمن الخطاب»<sup>(12)</sup>. لقد كان الإضمّار واضحاً، فقد أسقط السّارد

الفترة التي كانت بين آخر زيارة لشقيق البطل: "بوزيد" إلى بيت أهله، وبين التحاق البطل بكتائب المجاهدين في الجبل وانتقل مباشرة إلى ذكر أحداث المعركة النهائية، ثم ذكر أنّ الفارق الزمني المسقط كان يُقدّر بسنة. وقد عمد الكاتب إلى دعم هذا الإضمار بصفحة بيضاء فصل بها بين طرفي الإضمار، انتهى الطرف الأول بـ:

- «فتح سعيد

- إنه بوزيد. أكيد»<sup>(13)</sup>.

لم يذكر تاريخ مجيء الشقيق، وجاءت الصفحة البيضاء مباشرة بعد هذا الخبر ليبدأ السارد الصفحة الموالية باعتراف الجنرال دوغول في 04 جوان، 1958، وكأنه يُموقع الأحداث التي سيسردها في هذا التاريخ كعلامة زمنية، ثم عمل بعد ذلك على وصف المكان الذي ستجري فيه المعركة بكلّ التفاصيل في شكل وصف ذاتي ليذكر في خضمّ ذلك ودون سابق إنذار: "مرّت سنة" وعليه فإنّ كلّ الأحداث التي وقعت خلال تلك السنة قد أسقطت من الحكاية، فلا تظهر المراحل المختلفة التي تمّت الإشارة إليها:

- «فتح سعيد.

- إنّه بوزيد. أكيد»<sup>(14)</sup>.

- صفحة بيضاء.

- «...أنا أعترف بأنّ هذا النّظام شجاع لأنّ الشّجاعة لا تتقص في هذه الأرض الجزائرية ...

- خطاب الجنرال دوغول.

- الجزائر، في 4 جوان 1958.

لا يوجد متسع من الوقت للنظر ...

لا يوجد متسع من الوقت للنظر إلى السّماء. لا يوجد في الحرب أمرٌ أغبى من هذا. ثمّة حلزونات بيضاء كبيرة ملتصقة في الصّخور التي نحتها الزّمن في شكل مناظر جانبية ضخمة ومُخيفة. لقد نبتت عشبة نديّة. نباتات الزّعرترفع أعناق أوراقها

النَّحيلة الشَّبِيهة بِالرَّغْبِ المعقد لفراخ البط (...). النَّمل يجري وسط نباتات الرِّعتر. طحلبٌ صغير يحيط بالحلزون. في الشَّمال، في أقصى الشَّمال، في الجهة الأخرى من البحر، يفكر سعيد في حلزوناتٍ أحر. مرَّت سنة. أشياء كثيرة تجول بخاطرنا لما تتساب اللُّقالق، لما تتجول طائفة صغيرة بحثًا عن طريدة...»<sup>(15)</sup>.

لو قرأنا المرحلة التي وقع فيها الإضمار بمنطق القارئ لفضلنا أن يقدم السارد معلومات أكثر تفصيلاً حول تلك المرحلة، خصوصاً وأنها كانت حاسمة في حياة البطل وفيها حدثت تغييرات كثيرة لم يقدم السارد حولها أية معلومة، ويبدو أن هذه التقنية قد وظفت لإخفاء التفاصيل الأكثر ارتباطاً بمشاعر البطل، فالإنسان مولع بإخفاء أعلى الممتلكات لديه، وأوثقها ارتباطاً بقلبه، ولهذا صمت السارد عن ذكر المعلومات الخاصة بتلك السنة المضمره، وانتقل مباشرة إلى ذكر المشاهد الخاصة بالفترة الحاسمة التي سبقت استشهاد البطل، وابتدأ بتصوير المكان الذي ستدور فيه أحداث المعركة النهائية على شكل مشهد (Scène) تفصيلي دقيق.

**1- 4- المشهد (scène):** ركز في المشهد على مجموع ردود الأفعال التي كانت تظهر على المجاهدين الذين كانوا في حالة ترقب وتأهب، إذ أن طائرات العدو كانت تحلق فوق رؤوسهم، وتمثلت ردود الأفعال تلك أساساً في الهدوء التام (الذي يشبه الصخر)، الترقب الحذر، الحركات التلميحية، والتي تتناسب مع الموقف الخطير الذي كان يمر به المجاهدون (ومن بينهم البطل "سعيد").

إنّ المشهد عادة ما يوظف في الأعمال الأدبية في الفترات الحاسمة، كهذه التي يصفها السارد في هذا الموقع، ويتميز المشهد بالتضخم النصي، ويستخدم فيه -غالباً- الحوار وجزئيات الحركة والخطاب فيكون القارئ أمام ما يشبه الفيلم السينمائي الذي يعرض كل تفاصيل الحركات والكلمات والتلميحات، وقد دعم السارد وصفه بما يشبه التعليق على الأحداث، وكأنه شاهد مشارك فيها وجاءت في الفترة الحاسمة التي سبقت استشهاد البطل وبالتالي وظف كنوع من الخاتمة للمسار العاطفي الذي

تدرّج فيه البطل، إذ أنّه عند هذه النّقطة قد وصل إلى درجة التّجسيد الفعلي والنّهائي لعاطفة الانتماء التي تدرّج في مختلف مراحل بنائها، وللتوضيح نقدّم هذا المثال المقتطع:

- «لكن بوزيد لا يفكر. أعطى تعليماته، وهو الآن ينتظر. هذا الرجل منحوت في الصّمت. إنّه هادئٌ كصخرة. المرافقون الآخرون هادئون كالصّخر. إنهم يتربّون. في أسفل الطّريق تسمع الدّبابات تتحدّث خبط عشواء. تُطلق النّار بلا تبصّر، بلا فتاعة. لم تشاهد الطّائرة أيّ شيء بعد، لم تعثر على الطّريدة بعد. على المنظار أن يبحث. على جهاز الرّاديو أن يعيل صبره. توارت أكمة في الجهة اليمنى. نثرت القذيفة كلّ شيء في الفضاء. لحسن الحظ لم يكن هناك أحد.

نتربّ. الطّائرة على ارتفاع أكثر انخفاضاً.

خلف صخورٍ أخرى، هناك رجالٌ آخرون يتربّون. يحدث أن يكون سعيد ما

اسمه جاك أو لوسيان ينظر في اللّحظة ذاتها إلى نبتة الرّعتر، إلى حلزون، إلى نملة.

نتربّ، طائرة تحلّق على ارتفاع أكثر انخفاضاً.

الصّخور تتقل. تعليمات بوزيد شكلية: "لا نطلق النار إلّا عندما يُعلن ذلك، لا

تُلقي القنابل إلّا عندما تُشارفُ الموت". الطّائرة تحلّق على ارتفاع أكثر انخفاضاً...»<sup>(16)</sup>.

نلاحظ من خلال الأمثلة السّابقة للمفارقات الزّمنية أنّ الأسلوب السّردي-

الوصفي الذي وظّفه الكاتب عند استعراضه لمختلف الأحداث قد تسبّب في تباطؤ غير

متوقع وغير متوافق مع شدّة الأحداث الجارية، وكذلك في التّوقفات، «وذاك التّناوب

بين التّسارع والتّباطؤ قد ساهم في إنشاء مشاهد انفعالية متقدّمة على المشاهد

السردية، وعليه فإنّ الأحداث الواقعية انفعالية وليست سردية»<sup>(17)</sup>، إذ إنّ المتوقع في

الحالات الحاسمة، كما رأينا ذلك مثلاً في المشهد، هو توظيف السرد السّريع الذي

يتوافق مع سرعة الأحداث وخطورتها، ولكننا على العكس شهدنا تباطؤاً غير

متوقع" (كما وصف ذلك "فونتاني") فعند السّارد إلى عرض جزئيات الحركة

والخطاب في المواقف التي تتطلّب السّريعة السردية، وحينما تناول الأحداث الحاسمة

مثلاً في حياة البطل، كالسنّة التي كانت بين آخر لقاء للبطل مع شقيقه، وموعد

المعركة النهائية أسقطها السارد من القصة تماماً في شكل إضمار والمتوقع أكثر في هذا المقام هو تقديم التفاصيل باعتبار أهمية هذه المرحلة في حياة البطل فساهمت هذه التقنيات مجتمعة في إرساء المشاهد الانفعالية التي تحدث عنها "فونتاني" لما حملته من شحن عاطفية تتطبع آثارها على القارئ الذي لا يمكنه إلا أن يتفاعل مع الآثار العاطفية التي يتلقاها من خلال القراءة، فالمشاهد الانفعالية بذلك تخص القارئ بالدرجة الأولى، وقد تمّ لذلك توظيف عنصر: "التصويرية" والتي تعدّ الشكل التعبيري الأكثر فاعلية للحالات العاطفية، وتُعرض حسب "فونتاني" كتمثيل هوسي عن طريق أشكال تصويرية للمشاهد الخاصة بعاطفة معينة، أو المشهد النواة، والذي يُسبب التحول العاطفي الحاسم، وقد لاحظنا من خلال قراءتنا أنّ هذا المشهد النواة الذي كان يُعاد بشكل هوسي كان يدور حول الجسر، معناه، شكله خرابه، وتسبب في النهاية في التحول العاطفي الذي قدّمه البطل كدليل على انتمائه لوطنه، فمباشرة بعد المساهمة في تدميره التحق البطل بالمجاهدين في الجبل واستشهد هناك.

**2 -التصويرية:** لاحظنا ظاهرةً تصويريةً أخرى في النصّ ساهمت بدورها في رسم معالم الانتماء تمثّلت في تحديد الفضاء المكاني الذي كانت تدور فيه أحداث الرواية فقد سيطرت بعض الأمكنة على النصّ دون أخرى، وساهمت في خلق العاطفة التي نقوم بدراستها. وقد أشار بعض النقاد المعاصرين إلى «القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان»<sup>(18)</sup> واعتبروها وجهاً من وجوه دلالة المكان، ولهذا ارتأينا تقسيم عنصر التصويرية إلى مكوّنين هما:

**1-2- المشهد النواة (النموذجي).**

**2-2- الفضاء المكاني.**

**2 - 1- المشهد النواة (scène typique au scène noyau):**

إنّ المشهد النواة (أو النموذجي) هو أساس التصويرية، ونقطة التحول العاطفي الحاسمة وبما أنّنا ذكرنا أنّ ذلك المشهد يدور حول الجسر بمختلف تمظهراته، فإنّنا نعرض أمثلةً عليه:

- «في أعلى الركن الحميمي، في إطار زجاجي محفوف ببساطة كبيرة بورق بني يمكن رؤية جسر، ومستند إلى مدخله: سعيد. إنه جسر سعيد...»<sup>(19)</sup>.  
- «كقليل من الشعر الأبيض فوق جبهة حازمة...  
تخرّب الجسر.  
دخان.

ارتدّت كآبة السهل في البعاد، انتهى العرق والمبادئ إلى أغنيات»<sup>(20)</sup>.  
2- 2 - الفضاء المكاني:

ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي أساساً، لـ «كون المكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة»<sup>(21)</sup>، ويُعدّ من مكوّنات الخطاب السردي، فلا يمكن تحيّل رواية أو قصة دون أدنى إشارة إلى حيّز مكاني معيّن، «يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به ويحمّله من الشّحنات العاطفية التي تصاحبه»<sup>(22)</sup>، ويمكن أن ننظر إلى المكان من خلال زاويتين تشكّلان وجهاً العملة الواحدة، فمن جهة هناك الفضاء الجغرافي (l'espace géographique) الذي تدور فيه أحداث الرواية، وقد يكون واقعياً أو خيالياً، يستمد الكاتب تفاصيله من خياله، ومن جهة أخرى هناك الفضاء النصّي (l'espace textuel) الذي يُقصد به «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها -باعتبارها أحرفاً طباعية- على مساحة الورق»<sup>(23)</sup> وتشخيص المكان مهمّ جداً بالنسبة للقارئ، إذ يساعده من جهة على موقعة الأحداث التي تُسرّد له، ومن جهةٍ أخرى توهمه بواقعيتها، وهذا ما يخلق ارتباطاً عاطفياً بينه وبين النصّ المقروء.

بالإضافة إلى أنّ المكان قد يحمل دلالةً أكثر من التي وُظّف لها، فقد يُحمّل بمعان جديدة تصلح أن تكون موضوعاً لدراسة مستقلة، فـ"جوليا كريستيفا" مثلاً حينما تحدّثت عن الفضاء الجغرافي ربطته بالدلالة الحضارية، «فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة أو رؤية خاصة للعالم»<sup>(24)</sup> وسمّته:

"إيديولوجيم" (idiologéme)، وحينما يكون الحديث عن ميزة تسود عصرًا ما، فإننا نجد أنّ "الانطباع الأخير" (حسب ما قرأناه) يروي أحداثًا وقعت في فترة الخمسينات، أي أثناء الثورة التحريرية، وقد كان التركيز على مناطق معينة في الجزائر دون أخرى، وذكرت إحدى المناطق الفرنسية، وذلك التوظيف لم يكن عبثًا إذ أنّه كان من منطلق عاطفي، وساهم مع العناصر الأخرى في البناء النصي للانتماء.

إنّ البراعة في توظيف المكان في الرواية قد يُستغل إلى أبعد الحدود، فهو يكشف عن «شبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهويّة»<sup>(25)</sup> ويجعل له دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو «كوسط يُؤطر الأحداث»<sup>(26)</sup> بل يمتد ليُصبح محاورًا حقيقيًا ويقتحم عالم السرد، وهذا ما تلمّسناه في الرواية المدروسة نجد إذن:

أ - الفضاء النصي (l'espace textuel): يساهم الفضاء النصي في رسم معالم الأحداث التي تروى بين طيّاته، و«يُقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرَفًا طباعية- على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»<sup>(27)</sup> وليس للفضاء النصي علاقة مباشرة بالمضمون إلاّ أنّه قد يُعطي دلالة معينة للعمل، توجه القارئ نحو فهم خاص له، وحتىّ الصّفحات البيضاء قد تتضوي على دلالة ما، ومثالاً على ذلك توظيف كاتب: "الانطباع الأخير" لهذه التّقنية لدعم الإضمار بين الصفحتين (117) و(119)، والتي تعرضنا إليها عند نقطة تحليل الحدث.

من التّقنيات الأخرى التي وظّفها الكاتب:

➤ البياض: يُستخدم البياض للدلالة على أشياء محذوفة أو مسكوتٍ عنها، وقد يكون على شكل نقطتين، أو ثلاث، أو أكثر، أو توظيف الختمات الثلاث (❖❖❖) وعادة ما يُقحم هذا البياض بين الكلمات، أو الفقرات، أو الفصول، ويكون ذلك للدلالة على مرور زمني أو حدثي، أو تغيّر في المكان، وقد تميّزت الرواية المدروسة بكثرة هذه البياضات التي وظّفت، نقرأ في الصّفحة السادسة عشرة حواراً

متخيلاً (من طرف البطل) بين قطرة المطر، والأخبار التي كان يبثها المذيع فاستخدمت تقنية التقاط الثلاثة للانتقال بين طرفي الحوار:

- «هذه أخبارنا ... لم يُعلن المطر سوى فرحة التّهيي... ومن على الرّجّاج المروي قالت قطرة: إنني أنتحب بلا حزن. وعلى بُعد مئات الأميال أكّد مذياعٌ من دون قنّاعة: رغم الأحوال الجوية السيئة فإنّ قوّات حفظ الأمن نجحت في إقامة الجهاز الأمني للأهداف التي سطرته... وأجابت قطرة الماء منفعلةً كوريد أو كشعرة مجعّدة: النّاس الذين نحسبهم متحضرين هم بشر حمقى إلى درجة أنّهم اعتقدوا بأنهم محقون عندما اخترعوا المطرية... البارح في قسنطينة انفجرت قنبلة من صنع محليّ...»<sup>(28)</sup>.

لقد سبق الدّكر أنّ المكان (حتّى وإن كان بياضاً) قد يُوظّف إلى أبعد الحدود فيستخدم مثلاً كإسقاطٍ للحالة الفكرية أو التّفسية التي تصاحب إحدى الشّخصيات كما رأينا في المثال المعروض.

لقد وظّف السّارد كذلك تقنية الختمات التّلاث، أحياناً بشكلٍ متقارب، وأحياناً أخرى بشكلٍ متباعد، وعادةً ما كان ذلك للتّعبير عن الانتقال بين الأفكار، وكمثال على ذلك:

- «... كان يتفادى النّظر إليها قُبلاً، حرجاً، لأنّها اعترفت له ذات يوم قائلة: أحبك مذ كنت صغيرة جداً.

لماذا تُقاوم شجرة المشمش الصّقيع الأخير وسط الحديقة. مسكينة هذه المسنة لعمرها ثلاثون سنة شجرة المشمش»<sup>(29)</sup>.

نلاحظ في هذا المثال أنّ الختمات التّلاث قد تمّ توظيفها للتّعبير عن التّهرب الذي لجأ إليه البطل من مواجهة ابنة عمّه التي ظلّ اعترافها له بحبها عنصر ضغطٍ مارسه الوطن في شقّه العائلي على البطل لدفعه إلى الاختيار، والمثال التّاني:

- «جثا سعيد أمام سلفته التي أخرجت باعتذار، من جيب مئزرها الصّغير محارة نواة تمر، كارميلة، خمسة فرنكات ووريدة وسام شرف جدّها.

كيف انتشر الخبر بسرعة؟ لم يعلم أحدٌ أبداً. كانت كلُّ الجارات القديمات في المطبخ. كان سعيد ينتظر دموعاً، نحيباً. لم يحصل شيء...»<sup>(30)</sup>.

في هذا المثال نلاحظ أنّ التّركيز كان على مشهد سلفة البطل، وخبر اعتقال والدها ومن خلال عرض الصّورتين معاً في آنٍ واحد، يتبيّن لنا نوع المشاعر التي كانت تمرّ على البطل في تلك اللحظات، فمن جهة كان الإشفاق على السّلف التي تبحث القوّات الفرنسية عن والدها لاعتقاله ومن جهةٍ أخرى كانت مشاعر الخوف على أخيه الذي رحل عن بيت العائلة إلى الجبل، بما في ذلك من الخطورة، وإمكانية عدم العودة أبداً إلى البيت، وعليه فإنّ هذه التّقنية قد ساهمت في إرساء مشاهد حملت بين طيّاتها شحناً عاطفية مؤثّرة على القارئ من جهة ومن جهةٍ أخرى أفصحت عن نوعية المشاعر التي كانت تمرّ على البطل.

➤ **التّشكيل التّيبوغرافي:** نجد كذلك تقنية التّشكيل التّيبوغرافي، والتي تتمثّل في استخدام أشكالٍ من الكتابة (كالكتابة الممطّطة والمائلة)، أو إبرازها عن طريق تشديد اللّون الأسود، أو تكبير حجم الكتابة، وغيرها، وعادةً ما تستخدم هذه التّقنيات لإثارة «انتباه القارئ إلى نقطة محدّدة في الصّفحة»<sup>(31)</sup>، للتّركيز على أهميتها بالمقارنة مع غيرها، وقد استخدم كاتب "الانطباع الأخير" هذه التّقنية في عدّة مواضع، وكان ذلك بهدف الإعلان عن إمكانية خيانة القانون الفرنسي في الموضع الأوّل، فكبر حجم الكتابة وغلظها وجعلها في فقرة مختلفة عن التي سبقتها وأتت بعدها، فدلّ ذلك على تطوّر طارئ في المسار العاطفي الخاص بالبطل:

- «الممكن قانون

المستحيل قانون آخر

على أيّة حال ثمة خارج عن القانون

أيّها الإنسان الحر. ستخون دائماً!»<sup>(32)</sup>.

وفي موقع آخر عمد الكاتب إلى تغليظ بعض الكلمات، وتكبير حجمها دون الأخرى في الفقرة ذاتها لجذب انتباه القارئ نحو الكلمات المفاتيح للحالات الشعورية المضطربة التي كانت تمرّ بالبطل:

- «... لم أشعر بنسيم البحر يُفرّق حماي في تذاوله الخالد. لم أقتسم المغامرة الرائعة. لست في توافقٍ مع الإنسان. أخجل من العيش بعمل العمالقة. لست سوى شاهدٍ على موضوعية حائرة في طلاء شيطاني. لا أفعل شيئاً. لا أساهم. إنني لا أشارك في الأمر. هل أبقى غير مشارك دائماً؟...»<sup>(33)</sup>.

وعند اقتراب انتهاء الأحداث الروائية وظّف الكاتب هذه التقنية للدلالة على استشهاد البطل سعيد:

- «ناقص الجزائري النكرة.



ناقص سعيد»<sup>(34)</sup>.



نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنّ التقنيات الموظفة فيها من خلال تغليظ الكتابة الخاصة بالجمل أنّها أعلنت عن وصول البطل إلى مرحلة المواجهة، والتي ذكرنا أنّها «المرحلة الأساسية في التتابع المشهدي، والذي سيحوّل بشكل نهائي الحالة العاطفية للذات، فخلالها تتعرّف الذات على المعنى الحقيقي لمجموع الاضطرابات التي مرّت عليها إلى غاية تلك اللحظة»<sup>(35)</sup>، فنلاحظ أنّ البطل بعد إدراكه للواقع من حوله، قرّر التمرد على القانون الاستعماري الجائر، والذي كان مهيمناً، وقرّر القيام بشيء للمساهمة في إصلاح الوضع والذي أعلن عن نتيجته المثال الثاني الذي عبّر عن مرحلة الاختيار، وأخبر أنّ تلك النتيجة تمثّلت في استشهاد البطل في المعركة أثناء القتال، والتي عبّرت عنه الجملة الأخيرة: "ناقص سعيد".

ب - الفضاء الجغرافي (l'espace géographique): إذا أدخلنا عنصر

العواطف إلى الفضاء الجغرافي فإننا نكتشف أنّ التوظيف المكاني يكون تابعاً أو

ناتجاً عن حضورٍ عاطفيٍّ شديدٍ يُركّزُ عليه بسبب دلالة معيّنة يحملها في ذاته، أو يتسبّب فيها لدى شخصيّةٍ من الشّخصيات، وقد لاحظنا في الرواية المدروسة حضوراً مُكثِّفاً لبعض الأماكن (مع ذكر أسمائها ومواصفاتها) دون أخرى، وقد تلمّسنا ذلك الحضور العاطفي فعملنا على تعقبه في بعض الأمثلة:

➤ **الفضاء الجغرافي المحلي:** لقد تعدّدت الفضاءات الجغرافية الموظّفة في الرواية، فتراوحت بين الفضاءات المحلية والأجنبية (الخاصة منها والعامّة)، **والفضاء العام** في هذا المقام نعني به المدينة التي دارت فيها الأحداث، بأحيائها، وجبالها، **والفضاء الخاص** نعني به الفضاء الذي نقل إلينا وقائع حدثت في منازل مختلفة كانت لها علاقة خاصّة مع البطل الرّئيسي، وتجدر الإشارة إلى أنّ «المكان لا يظهر إلّا من خلال وجهة نظر شخصيّة تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه»<sup>(36)</sup> هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ «التأثير متبادلاً بين الشّخصية والمكان الذي تُقيم فيه وإنّ الفضاء الرّوائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشّخصية»<sup>(37)</sup>.

لاحظنا أنّ توظيف هذه العناصر كان بالتوازي مع الحالات العاطفية المختلفة التي كانت تتعاقب على البطل، فانتساع المكان كان مُتماشياً مع نوعٍ من الهدوء والاسترخاء وكذا السعادة التي عرفها البطل، وإن كانت فتراتٍ قليلة وقصيرة، أمّا ضيق العُرف فقد وُظّف عند شعور البطل بالضيق والاضطراب والقلق، «فالببوت والمنازل تشكّل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الدّاخلية التي تعيشها الشّخصيات، وذلك لأنّ بيت الإنسان هو امتداد له»<sup>(38)</sup>.

**الفضاء العام الموظّف في الرواية** - كما سبق الدّكر - كان مدينة قسنطينة وربما كان اختيار هذه المدينة دون سواها باعتبار أنّها المدينة التي وُلد فيها وعاش الكاتب: "مالك حداد"، فلا شكّ أنّه ارتبط بها بشكلٍ من الأشكال، «والفضاء الرّوائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة»<sup>(39)</sup> منها وجهة نظر المؤلّف الأصلي للعمل الأدبي، ويمكن تحديد شدّة الارتباط بالتوظيف الرّوائي، سواء من خلال عدد المرّات

التي وُظِّفت فيه هذه المدينة في مجموع كتابات المؤلف أو من خلال الدلالات المختلفة التي ارتبطت بها ذلك التوظيف ومن الأمثلة التي اقتبسناها من الرواية ما قرأناه في عدد من الصفحات:

- «نهج الولايات المتحدة. مقابل المحطة، ثمّة قافلة لا متناهية من الدبابات والسيارات المصفحة القادمة من سكيكدة باتجاه باتنة. الأوراس يستقبل. لا شيء يُساوي قافلة من الدبابات لإعادة حلم اليقظة إلى سياقه. هناك في منتهى الأفق، تحت جسر سيدي مسيد، الأطلس الصّحراوي يلامس المنتهى. على اليسار، دخانٌ أسودٌ كثيف يغطي أجراس معمل الغاز المحروس عسكرياً من قبل مجندين مرد ليسوا أطول من بندقية، وكلّ ما ابتعد ترك المدينة وراءه، وجد سعيد نفسه في بلد يعرفه»<sup>(40)</sup>.

هذا الوصف الدقيق للفضاء الذي ترعرع فيه البطل قد يدخل ضمن تجربة المؤلف الذي قام بإسقاطها على البطل، ونقلها إلينا بعيونه، وهذا يحقّق للرواية بُعدين، إذ يُوهم من جهة بواقعية الأحداث المروية، وهذا يؤثّر مباشرةً على القارئ، وتفاعله معها، ومن جهةٍ أخرى يسمح للمؤلف باسترجاع، ونقل ما أثار فيه، وأحبّه إلى القارئ، وفي هذا الاستخدام متنفس عاطفيّ لا يمكن إغفاله.

نلاحظ كذلك أنّ المقطع سالف الذكر انطوى على نوع من الهدوء والطمأنينة اللتين رافقتا البطل في تأملاته، وهو الانطباع نفسه الذي نخرج به من خلال قراءتنا لمقطع آخر وصف اتساع الأفق في الجبل الذي دارت فيه المعركة النهائية، فقد عكس نوعاً من الاسترخاء رغم خطورة المرحلة التي كان يمرّ بها البطل:

- «باتّجاه الشمال يمكن رؤية السلسلة الجبلية بحدودها الأساسية، يبرز المنظر الطبيعي كزخرف مسرح صمّم بأناقة، رُسم جيّداً، بُني جيّداً. إنّ الأفق نظافةً خارقة»<sup>(41)</sup>.

الفضاء الخاص نجد مقطوعاً نصياً مميّزاً عكس شدة الارتباط العاطفي للبطل بغرفة صغيرة داخل المنزل العائلي، إذ كانت تُجمع فيها بقايا الأمتعة التي استخدمت

في ما مضى، فعلقت بكلّ جزءٍ منها فكرةً جميلة، «فالأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص»<sup>(42)</sup>، فتحوّلت الغرفة الصّغيرة إلى متحفٍ عائلي «فاليوت بكل ما تحتويه مرتبطة بالشّخصيات التي تسكنها، وإنّ كلّ حائطٍ وكلّ قطعة أثاثٍ في الدّار كانت بديلاً للشّخصية التي تسكن هذه الدّار»<sup>(43)</sup>، فوصف لنا البطل تلك الغرفة بحميمية مؤثّرة:

- « ما تُسمّيه "مغسل الثّياب الجديد" ليس مكاناً للغسيل، كان عبارةً عن بيتٍ صغيرٍ ما فتى الأطفال يُسمّونه كذلك. كنّا نخزّن فيه الحطب وأشياء كثيرة عديمة الجدوى وصدئة، ومع هذا نحتفظ بها: إطار درّاجة قديم، عجلة منقلة، لوازم تالفة، سيّارة أطفال مخربّة، "كانون" مبعوج...الخ. كانت أمّ سعيد تحبّ حفظ كلّ شيء، ليس لأنّها تفكّر في أهمية هذا السّقط وفي قيمته المادية، ولكن لأنّ الإطار كان لأوّل درّاجة امتلكها بوزيد، لأنّ الكانون لقديم كان ملكاً ليلي عندما كانت صغيرة ترغب في تحضير الخبز كأّمها، لأنّ عجلة المنقلة كانت تُسلي سعيد، لأنّه يوجد في كلّ بيتٍ بكى وابتسم مكان شادّ وخرّافي، غير ضروري ومقدّس مكانٌ يشبه متحفاً متحفاً مليء بطيبة القلب، تُحافظ عليه الذّاكرة وبيوت العنكبوت بعناية قصوى...»<sup>(44)</sup>.

أمّا في ما يخصّ الفضاء الأجنبي الذي وُظّف في إطار الفضاء الجغرافي في هذه الرواية فنجد في منطقة: "ايكس أون بروفانس" الفرنسية، وقد تراوح هذا الفضاء كذلك بين فضاء عام وخاص فالعام قد تمّ استخدامه لذكر بعض مناطق "ايكس أون بروفانس" التي مرّ بها البطل، وشعر فيها باحتقار الفرنسيين له، فنقل لنا ذاك الشّعور من خلال وصف المكان:

- «في البؤس، يبدو أنّ أبسط شعاعٍ للشّمس يحترق، وفي هذا الأحد كانت شمس "ايكس أون بروفانس" سفيهةً بشكلٍ خاصّ. كان منتزه ميراو يصنع تخريّمات. الملك روني يحرس معبد التّمتمات، الينابيع تؤلّف أغنيات. الطلّبة يتجولون في السّاحة مع الطالبات، كلّ واحد يفعل شيئاً، وكان سعيد يحجّ»<sup>(45)</sup>.

وظّف الكاتب فضاءً خاصاً ضيقاً تمثّل في إحدى الحانات للتعبير عن تشنّت أفكار البطل وتداخلها وقلقه، فكان أحسن مكان للتعبير عن تلك الحالة العاطفية المضطربة: "الحانة" باعتبارها «محلّ الانحطاط الإنساني الذي تسقط فيه الشّخصيات الرّوائية كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعيّة»<sup>(46)</sup>، ويحمل هذا المكان عموماً في كثير من الأعمال الأدبية دلالات سلبية توحى بمعاناة الشّخصيات، ومن جهةٍ أخرى يُستغلّ ذاك الحيز لإبراز الممارسات المنحرفة التي تحفل بها مثل تلك الأماكن كتجارة المخدرات والدّعارة أو القمار وغيرها:

-«دخل سعيد إلى حانة صغيرة كتب عليها "عند جانيت".

كانت تُشبه ملهى بسقف منخفض تتخلّله روافد من الخشب الرّيفي، وثمّة أضواء كثيرة وراياتٍ صغيرة وسط قنينات. كانت طاولة الشّرب كابية، والخدم متشابهين والزّيائن أكثر تماثلاً. وفي إحدى زوايا القاعة آلة موسيقية تُعني الحاناً صدئة. وهناك سكّير يشخر في طرف طاولة الشّرب. تحت صرصور ضخم من الخزف البشع المنظر جلس زوجان عاشقان زوجان مُغرمان، زوجان يهيمن ببعضهما ويتعانقان في غير مقام...»<sup>(47)</sup>.

إن السارد كان يفاجئ القارئ بالتباطؤ في المواقف الحرجة والخطيرة، ووظف لذلك التصوير المشهدي، والتوقفات، بينما لجأ إلى التسارع بتوظيف الاضمارات، والملخصات في المواقف التي كانت تستدعي التفصيل، وذلك التوظيف لم يكن اعتباطياً، باعتباره ساهم في جذب عواطف القارئ إلى تفاصيل التصويرية، والتي كان من الممكن إغفالها في منطلق القارئ الذي يطلب التفصيل في غير تلك المشاهد، وخصوصاً الحاسمة التي تمّ إسقاطها من السرد، فساهم ذلك في إرساء نوع من الفضول لدى القارئ حول ما تمّ إسقاطه من أحداث وتحقيق نوع من الاضطراب والتوتر عند سرد المواقف الخطيرة التي وظف فيها التباطؤ السردية، وكل هذه العناصر قد ساهمت في تطعيم القارئ بمجموعة من الشحن العاطفية فكانت بذلك المشاهد انفعالية أكثر منها سردية.

### 3 - أشكال التّبئير (focalisation): لقد لاحظنا كذلك ظاهرةً أخرى

ساهمت بشكل كبير في البناء النصي (السّطحي) للعواطف وتمثّلت في ظاهرة التّبئير والتي تُعنى بزواية رؤية الرّاي، والتي ساهمت في إقامة مشاهد انفعالية ذات تأثير بالغ، وقد عرفها "واين بوث" (G wayne Booth) بقوله: «إننا مُتفقون جميعاً على أنّ زاوية الرّؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»<sup>(48)</sup>.

يقصد من خلال هذا التّعريف أنّ ما يحدّد اختيار هذه التّقنية هو «الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرّوي»<sup>(49)</sup>، والتي تكون -غالباً- التّأثير على مجموع القراء.

يتفق أغلب النّقاد المعاصرين على أنّ الناقد الفرنسي "جان بويون" (Jean Pouillon) هو «أول من فصلّ القول في زاوية الرّؤية هذه، وكان ذلك في كتابه: "الزمن والرّواية" والذي صدر عام 1945، ويُعتبر من أهمّ الدّراسات التي تناولت (الرّؤية السردية)، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال في التّحليل الرّوائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه»<sup>(50)</sup>، وقد فرّق فيه بين أشكال ثلاث لزوايا الرّؤية السردية للرّوي، ونلاحظ أنّ زاوية النّظر التي طغت على الرّواية هي: "الرّؤية مع"، فمعلومات الرّوي هي نفسها التي تمتلكها شخصية البطل، بل ويلتحمان أحياناً حتّى يختلط على القارئ من يتكلّم في الحكّي، وحتّى حينما يتمّ الانتقال بين الرّوي وشخصية البطل فلا يكون هناك انطباعاً باختلاف المستوى، فحضور الرّوي في هذه الحالة كان من خلال موقع الرّوي من جهة، ويمكننا من خلال بعض الأمثلة التي رصدناها أن نستنتج أنّ الالتحام مع شخصية البطل كان عند نقاط التّأثر العاطفي التي دفعت الرّوي إلى نسيان دوره، والالتحام كلياً مع الشّخصية البطلّة لتحقيق تأثيرٍ أشدّ على القارئ من جهة، ومن جهة أخرى سمح ذلك للمؤلّف (الرّوي) بتقديم شخصيته الحقيقية بكلّ ما يميّزها، ففي المقطع الذي سبق ذكره آنفاً عندما تطرّقنا إلى الفضاء الجغرافي المحلي (الخاص) لاحظنا أنّ بداية المقطع كان من خلال زاوية نظر شخصية البطل، ثمّ تمّ الانتقال إلى

زاوية نظر الراوي دون أن يغيّر ذلك من مجرى السرد، فأعطى انطباعاً بأنّ الشّخصية ليست جاهلةً بما يعرفه الراوي، كما أنّ الراوي ليس جاهلاً بما تعرفه الشّخصية بل ويكوّنان شخصيةً واحدة، وقد سبق الذّكر أنّ اختيار الأماكن التي ستدور فيها الأحداث يكون بحسب الارتباط العاطفي بذاك المكان دون سواه وهذا الارتباط ولّد ارتباطاً آخر - كما لاحظنا - بين الراوي والشّخصية البطلة، فبدأ الفقرة بالقول:

-«ما نسمّيه "مغسل الثياب الجديد" ليس مكاناً للغسيل(...) كنّا نُخزّن فيه الحطب وأشياء كثيرة عديمة الجدوى وصدئة...»<sup>(51)</sup>.

بعد ذكره لمحتويات ذلك البيت الصّغير تمّ تغيير زاوية النّظر لتنتقل إلى الراوي وبدأت بالقول:

-«كانت أمّ سعيد تحبّ حفظ كلّ شيء، ليس لأنها تفكر في أهمية هذا السّقط وفي قيمته المادية، ولكن (...) لأنّ عجلة المنقلة كانت تُسلي سعيد (...)»<sup>(52)</sup>.

يُفاجئنا الراوي في موقع آخر ودون سابق إنذار بسؤال مباشرٍ للقارئ، فنشعر أنّه مطروحٌ من طرف الراوي والشّخصية في آنٍ واحد، باعتبار أنّهما يمتلكان نفس القدر من المعلومات فبعد وصف الحركة التي قام بها البطل على الباخرة وهو يُحاول إشعال عود ثقاب لينظر إلى ساعته، انكسر سوار هذه الأخيرة فوقعت في البحر، ثم جاء بعد ذلك السؤال المباشر، ثمّ مضى الراوي في إيراد سلسلة من التأمّلات والسّؤالات:

-«ولأنّ سوار الساعة كان قديماً، ولأنّ سعيد أراد إشعال عود ثقاب آخر بحركاتٍ عديمة المهارة انكسر السّوار وسقطت الساعة في البحر (...)» ولكن، قولوا لي لماذا سقطت ساعة سعيد في الماء؟ كأنّ الوقت يريد أن يغرق. كأنّ الوقت لم يعد في الوقت المحدّد...»<sup>(53)</sup>.

من خلال هذا المثال نلاحظ تساوي زاوية النّظر بين الراوي والشّخصية في نسبة التّأثر العاطفي الذي أوجد هذا الالتحام بينهما ودفع إليه، ويمكننا بذلك الوصول إلى نتيجة أنّ زاوية النّظر مع "قد يوظفها المؤلّف الأصلي للعمل الأدبي كمتنفس لعواطفه، خاصة حينما يتعرض لأحداث أو مواقف شديدة التّأثير عليه، فيعرضها من خلال هذه

الزاوية وكأنه المتحدث الحقيقي وليس الشخصية التي هو بصدد الحديث عنها، ومن جهة أخرى قد يلجأ السارد إلى هذه التقنية لإحداث تفاعل عاطفي بين أحداث قصته، والقارئ لها، وقد رأينا مثالا عن ذلك من خلال إشراك السارد للقارئ بعد أن طرح عليه السؤال المذكور وهذا يدفع إلى ربط القارئ بالقصة عاطفيا.

إننا وبعد أن تناولنا بعض العناصر التي ساهمت في البناء العاطفي للانتماء قد اكتشفنا أنّ ذلك البناء (لأية عاطفة كانت) ليس بمثل تلك البساطة التي يمكن أن ينظر إليها القارئ العادي عند أول وهلة، وعليه فإن الهدف من البحث التقدي هو قراءة التّصويع باستخدام كلّ الإجراءات المتّاحة التي يمكن توظيفها، والمناهج الغربية الوافدة على النّقد العربي، والتي تمنحنا تلك الإجراءات التي نوظفها في أبحاثنا ودراساتنا تخصّ دراسة الثروة الأدبية الغربية بالدرجة الأولى، وعليه فإنّ تطبيقها على النّاتج الأدبي العربي يتطلّب إعادة تكييفها لتتوافق معه، وتنسجم مع مميّزاته.

إن عالم العواطف الذي ينعته البعض بالدرجة الصّفر من الحياة يظلّ ورغم التّسمية عالماً زاخراً وثريراً يحتاج إلى المزيد من البحث والتّقيب لاكتشاف أكبر قدر ممكن من خباياه وتلك مهمة لا تزال قيد الانجاز، وتمتد كامتداد العواطف إلى كلّ الحضارات مُطالبَةً إياها بإضافة المزيد إليها، والمُساهمة في بنائها.

## الهوامش

- 1- Jacques Fontanille : **Sémiotique et littérature (essais de méthode)**, édition PUF, France, 1999, P63.
- 2- Jacques Fontanille, [jacques.fontanille@unilim.fr](mailto:jacques.fontanille@unilim.fr), **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : [mellon272000@yahoo.fr](mailto:mellon272000@yahoo.fr), 21-5-2008.
- 3 - سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 89.
- 4 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ترجمة السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص14.
- 5 - المصدر نفسه، ص32.
- 6 - سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص90.
- 7 - المرجع نفسه، ص92.
- 8 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص86.
- 9 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص65.
- 10 - المصدر نفسه، ص65-66.
- 11 - سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص93.
- 12 - مفيد نجم، **(الزمن في الرواية العربية)**، [www.asmarna.org](http://www.asmarna.org)، 10- 1- 2010.
- 13 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص117.
- 14 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص117.
- 15 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص119-120.
- 16 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص121.
- 17 - Jacques Fontanille, [Jacques.fontanille@unilim.fr](mailto:Jacques.fontanille@unilim.fr), **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : [mellon272000@yahoo.fr](mailto:mellon272000@yahoo.fr), 21-5-2008.
- 18 - حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 2000، ص70.
- 19 - مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص14.
- 20 - المصدر نفسه، ص109.
- 21 - حبيب مونسى، **فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص7.

- 22 - حبيب مونسى، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، ص7.
- 23 - حميد الحمداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ط3، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص55.
- 24 - حميد الحمداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ص54.
- 25 - حبيب مونسى، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، ص71.
- 26 - المرجع نفسه، ص71.
- 27 - حميد الحمداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ص55.
- 28 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص16.
- 29 - المصدر نفسه، ص73.
- 30 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص43.
- 31 - حميد الحمداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ص59.
- 32 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص35.
- 33 - المصدر نفسه، ص114.
- 34 - نفسه، ص133.
- 35 - Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, P80.
- 36 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص196.
- 37 - المرجع نفسه، ص199.
- 38 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص198.
- 39 - المرجع نفسه، ص192.
- 40 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص40.
- 41 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص119.
- 42 - ميشيل بوتوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونينوس، عويدات، بيروت، 1971، ص55.
- 43 - ألان روب غرييه، نحر رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، دت، ص130.
- 44 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص74.
- 45 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص81.

- 46 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص200.
- 47 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص88.
- 48 - Wayne G.Bouth, **Distance et point de vue, poétique du récit points**, Seuil, France, 1977, P 87.
- 49 - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.
- 50 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص180.
- 51 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص75.
- 52 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 53 - مالك حداد، الانطباع الأخير، ص100.