مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 344 - 366 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التعالق الفني نحو تبئير الفن الروائي وازدواج خطية السرد

The Artistic Correlation Towards Focusing on the Art of Fiction and the Double Linearity of the Narration.

هناء مهايبية[1] * / hana MEHAIBIA[1]
عائشة رماش[2] / aicha RAMACHE[2]
مخبر الشعريات وتحليل الخطاب.
جامعة باجي مختار (الجزائر)،
Badji mokhtar (Algeria)
hanaemehaibia24@gmail.com [1] /remacheaicha@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2021/06/29.	تاريخ القبول: 2021/07/21	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

إن دمج المتن اللفظي (الرواية) والمتن البصري المتمثل في الفن الفوتوغرافي في صيغة موحدة يسمح بالوقوف على حقلين دلاليين أولهما جمالي يتعلق بالنسق السيميائي للمرئي والآخر أدبي يتعلق بالنسق اللساني، وهنا تتجمع الأنساق لتكثف الدلالة وتضمن التأثير في المتلقي، أما العلاقة القائمة بين هذين المتنين المختلفين من جهة والمتقاربين من جهة أخرى تكمن في أن كليهما يعزز مضمون الآخر، فالصورة الفوتوغرافية تعتبر أداة داعمة للمضمون السردي بينما يقرأ المتن اللساني الصورة ويزيل اللبس عنها كما يعدد القراءات التي تباغت ذهن المتلقي وبذلك يعمل على تحقيق أريحية أكثر أثناء محاولة الوقوف على دلالات الصورة الفوتوغرافية. ومن خلال هذه الدراسة نعمل على رصد العلاقة المزدوجة المحركة لعملية السرد بين المتن الروائي والمتن البصري (الصورة الفوتوغرافية).

الكلمات المفتاح : رواية ؛ فن الفوتوغرافيا ؛ سرد؛ تعالق؛ ازدواجية.

Abstract :

The merging of the narrative body (the novel) and the visual body represented in the photography in a unified formula allows us to stand on two semantic fields, the first of which is aesthetic related to the semiotic pattern of the visual and the other to the literary one related to the linguistic form on the one hand, and those close to each other, on the other hand, lies in the fact that both reinforce the content of the other, for photography is considered a supportive tool for the narrative

* هناء مهايبية. hanaemehaibia24@gmail.com

content whoever the literary body reads the photography picture and erases confusion about it, as well as enumerates the readings that surprise the mind of the recipient and thus relax and offer him more comfort while trying to identify the interpreters of the photography picture.
Keywords: art of photography; novel; relationship; dublication; narration

المقدمة :

استطاعت الصورة الفوتوغرافية أن تفرض نفسها في عصر التطور التكنولوجي والرقمي لتحقق مكسبا رفيعا وتأثيرا بليغا مكّنها من التعايش داخل الآخر، فأصبحت بذلك تحتل صدارة الفنون بعد ما استقلت تدريجيا نحو عالم خاص، معتمدة مصطلحات ولغة نوعية خاصة بها بعيدا عن عالم الخطاب اللفظي، فعلا، لقد اتخذت الصورة مكانة مرموقة بجدارة استحوذت فيها على الحقل البصري. تعتبر الصورة الفوتوغرافية قنبلة موقوتة جاهزة للانفجار بذاكرة المتلقي متى أثارت وجدانه ولامست عواطفه، وهذا راجع إلى سرعة وصولها وبداهة تأويلها التي تختلف درجتها حسب ثقافة الجمهور، والتي تتفق معه من خلال سطوتها عليه؛ فتستميله دون برهان وتقنعه دون حجة. ومن هنا كان الأدب –الرواية بصفة خاصة– من أسبق الفنون توظيفا للفوتوغرافيا؛ فأضاف لها وأضافت له رغم اختلاف لغة التواصل التي بلغت بالمتلقي ذروة الإبداع من خلال التحليق بمخيلته إلى عالم مزدوج اللغة (اللفظ/ الأيقونة) يتمازج فيه الخطاب اللساني بالبصري تحت لواء التجريب.

انطلاقا من هذا الطرح عملنا على الإجابة عن الإشكال التالي: ما الإضافات التي تحققها الرواية من خلال احتوائها لفن الفوتوغرافيا؟ وما العلاقة بين الصورة الشعرية والصورة السردية والصورة الفوتوغرافية؟

أولا:ماهية الفوتوغرافيا

الفوتوغرافيا هي فن تصويري، تقني–قصدي، قصدي لأن المصور يعي مسبقا بأنه ينتج إبداعا فنيا، وهذا الإبداع له جانب جمالي، إضافة إلى أنه ذو دلالات مكثفة ومشحنة ومغايرة لما تحمله بقية الفنون، والقصدية في فن الفوتوغرافيا هي "**إخراج ما في وعي وإرادة وتخييل المبدع من فكرة وتصور و"قول". كل ما سبق سيجعله المبدع الفوتوغرافي يتخذ شكلا بصريا على لوحة من القماش أو من الورق...**"[1]، وهي أيضا الومضة أو النظرة الخاطفة التي تُتَّخذ فيما بعد كمصدر ومرجع يُعتمد عليه وبالتالي فهي تعيد إنتاج الموجودات غير المتكررة إنتاجا لا متناهيا و"**إنها تكرر آليا ما لا يمكن تكراره**

وجوديا البتة. فالحدث فيها لا يتجاوز قط نفسه نحو شيء آخر: إنها ترد دائما المتن الذي أحتاجه إلى الجسد الذي أراه"[2]، وهذا ما أكده **سعيد بنكراد** في **وهج المعاني** عند تعريفه الصورة الفوتوغرافية باعتبارها "**حدثا بصريا مميزا استطاع التخلص من محدودية اللحظة وهشاشتها والتسرب إلى سجل مخيالي يكاد يخترق الأزمنة الإنسانية كلها"**[3] ومن هنا تكمن مهمة الصورة الفوتوغرافية ووظيفتها الفاعلة في مدى براعة إلتقاطها وهو أهم عامل في إكسابها قوتها وهيمنتها على المتلقي (المشاهد). أيضا تقوم الصورة الفوتوغرافية على تلك الرغبة الجامحة التي تسكن الذات الإنسانية المعاصرة بتملك أكبر قدر ممكن من الذكرى، فبهذا تُبقي الأحداث والشخوص حية مهما إنتهى زمنها بل وقابلة للإحياء والاستهلاك مستقبلا من خلال ما تحمله من أحاسيس وانفعالات منظمة داخل إطار زمني ومكاني ثابت، مستمدة دلالاتها من خلال الإضافات البصرية التي تجذب العين إليها لتختلف بذلك من متلقٍ لآخر.

تتجلى مكانة الصورة الفوتوغرافية فيما تحمله من قيمة قادرة على بعث الشعور والأحاسيس الآنية البصرية "**دالة ومبينة دفعة واحدة باعتبارها إرسالية وانبثاقا لإرادة الخطاب، وباعتبارها مكونا بناءً دالاً أيقونيا"**[4] وبالتالي فهي تدفعنا لمنحها حياة جديدة تجعل المتلقي مبدعا وخالقا لمجموعة من الدلالات والمعاني المتجددة، وقد تختلف هذه المعاني والدلالات باختلاف الثقافات.

ثانيا: التعالق الفني بين الأدب والفوتوغرافيا

يعمد المتلقي للصورة الفوتوغرافية إلى تحليلها وفق مستويات مشابهة تماما لمستويات تحليل الخطاب اللساني، القائم على العقل بمختلف نشاطاته من إدراك وفهم وتأويل وتحليل وتنظيم...، كذلك تنطلق الفوتوغرافيا من الإحساس والعاطفة والجمال، وبذلك يتوجب علينا "**الانتقال من مجال الأحكام التقريرية الموضوعية، إلى مجال الأحكام التقديرية المعيارية الذاتية. يتطلب هذا الانتقال من مجال موضوعي عقلي إلى مجال ذاتي حسي ضبطا لأدوات الحكم والتعيير"**[5] والفوتوغرافيا تبدأ من السياق والثقافة المجتمعية، مركزة على حيثياتها وعناصرها، ثم يأتي دور المتلقي ليصف مكوناتها والتدرج فيها من المركز إلى المحيط (مبتعدا عن المؤثرات الخارجية) يدرسها لذاتها ومن أجل ذاتها —وهنا نعود إلى شرط تحقق الأدبية– وصولا إلى استخراج الدلالة الأعمق والفكرة الرئيسة التي أراد المرسل (ملتقط الصورة) إيصالها. وفي الأخير يتم دمج المستويين من أجل إستحضار صورة علائقية–نمطية ذات معنى ودلالة واضحة مكتملة في ذهن المتلقي وهذا ما يؤكده سعيد بنكراد حين قال إن الصورة "**متجاوزة لنفسها وقابلة**

للتأويل وفق مرجعيات ثقافية متعددة. ذلك أن الصورة شأنها شأن الكلمة، لا تدل من خلال ممكناتها الذاتية، بل تقوم بذلك استنادا إلى محيط مباشر أو ضمني يستعيد بالتناظر والإيحاء، وضعيات إنسانية سابقة، أو يسقط، من خلال السيرورة ذاتها، ما يمكن أن تتخيله الذاكرة كاستيهام أو كإمكان للتحقق"[6].

من جانب آخر، فإن الصورة الفوتوغرافية تتمتع بمصداقية عالية في نفسية المتلقي، مما يدفعه إلى تصديقها من أول وهلة، فهو يعتبرها حقيقة مطلقة لا يمكن خدشها، وهنا يقع تحت سيطرة أيديولوجيا المصور (المرسل) وبذلك يصبح المتلقي رهينة للصورة أولا ثم المصور ثانيا.

كذلك نلاحظ أن للدراسات الأدبية ثالوثا لا يمكنها الحضور دونه؛ وهو: النص، الكاتب والقارئ، كذلك تقوم الصورة الفوتوغرافية على ثالوث موازٍ وهو: النص الفوتوغرافي (الصورة في حد ذاتها)، المصور والمشاهد (المتفرج).

ثالثا: التعالق الفوتوغرافي واللساني في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة

إن الجمع بين اللغة والصورة الفوتوغرافية يؤدي إلى شحن كل منهما بدلالات الأخرى، فبدون رسالة لغوية تحدد مجالات قراءة هذه الصورة، تتكون لنا مجموعة غير منتهية من القراءات، تختلف باختلاف ثقافة المتلقي، لذا نجد أن الرواية تحمل مجموعة من التوجيهات التي تساعد المتلقي المزدوج (قارئ/ مشاهد) إلى بلوغ الدلالة الأقرب أو حصر مجموع الدلالات في حيز يستطيع من خلاله رسم إحساس واضح يوافق فيه بين الخطاب اللساني والخطاب الفوتوغرافي، ف**"الرسالة اللسانية المرافقة للصورة تدمج الانفعالية والعواطف ورغبات المتلقي والمشاهد للصورة، فهناك ألفاظ توحي بالانجذاب أو النفور، كما أن هناك من تسبب الخجل أو الغضب فهي تستخدم الإثارة والانفعال في الإنسان فتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معين"[7]**، كما تعمل الصورة على حث المتلقي إلى التوجه للنص من أجل فك غموضها والوقوف على رمزيتها، باعتبارها نسقا سيميائيا يعمل على تركيز الدلالة وتكثيفها وبذلك فهي قادرة على **"إثارة انتباه المستهدف والدفع به إلى قراءة النص"[8]**، أين يقوم المتلقي بعقد مقاربة بين النص اللساني والصورة وصولا إلى مجموع العلاقات القائمة بينهما.

آليات قراءة وتحليل الصورة الفوتوغرافية في رواية "التفكك":

إن محاولة قراءة الصورة الفوتوغرافية يحتّم على المتلقي تحويل الخطاب البصري الذي تحمله الصورة من سياقه الداخلي المغلق إلى نص مفتوح على السياق الخارجي، انطلاقا من السطح (سنن الأشكال

والألوان، الخطوط ...) وصولا إلى العمق (الدلالة) الذي يُخلق ويتجدد مع كل متلقٍ لها. وحتى نتمكن من القبض على أهم دلالات الصورة الفوتوغرافية لا بد من مساءلتها عن طريق آليات وأدوات إجرائية، ولعل مقاربة "رولان بارث roland BARTHS" في قراءة الصورة الفوتوغرافية عبر هيكلة تحليلية مبسطة تمكن المحلل (الناقد/ المتلقي) من اِستعادة الممكنات المنفلتة لغياب المنهج الواضح والفاعل.

تقوم هذه المقاربة البارتية على معطيات منهجية وفق جهاز إجرائي يتحقق وفق ثلاث مراحل[9]، تبدأ بدراسة **شكلية تعيينية**، يتم فيها قراءة وصفية لظاهر الصورة بالوقوف على تمظهرات المرئي من خلال الإجابة عن السؤال: ماذا تقول الصورة؟ ففي هذه المرحلة نذهب إلى تحليل الصورة بجميع سننها (التركيب، التأطير، الزوايا، الظل، النور...)، ثم تليها **وظيفة التضمين**، فبعد تحليل ظاهر الصورة وفك رموزها نقوم بإسقاط تلك الرموز على الحمولة الثقافية للمتلقي، ومن هنا ننتقل من السطح إلى العمق (من البنية السطحية إلى البنية العميقة) من خلال الانتقال من القراءة الوصفية إلى القراءة التأويلية التكوينية مرورا بالإيحاء والاستقراء. لنصل أخيرا إلى الغاية من توظيف هذه الصورة وهي تحديد بلاغتها أي مجموع مدلولاتها.

1. **الدراسة الشكلية للصورة (التعيين، dénotation)**: هي مرحلة تجريدية تعيينيه تقوم على تجريد الصورة من روحها وتكتفي بدراستها دراسة ظاهرية شكلية تعتمد التيمات المحسوسة والمعلنة من الوهلة الأولى.

للصورة الفوتوغرافية في الرواية سبيلان؛ إما أن يعمد الروائي إلى اِعتبار هذه الصورة الفوتوغرافية لوحةً فنيةً مشحونةً بمشاعر وأحاسيس وحنين، وإما أن يعمل على دمج الصورة في حركة الحبكة، فيذهب بنا إلى تفاصيلها، ليحولها من صورة ساكنة إلى أحداثٍ متحركة، فيُسْكِنُها من الشخوص والحركة ليتماهى داخلها ويحرك مكوناتها ويمنحها ديناميكية لا متناهية، وهذا ما نقف عليه في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة. إذن الصورة الفوتوغرافية سلاح ذو حدين، من جهة هي محرك فاعل لأحداث العمل الروائي، ومن جهة أخرى وسيلة حادة لكشف مكنون الشخصيات وخفاياها.

يرتكز النص الروائي "التفكك" على صورة فوتوغرافية تخص بطل الرواية، فتدور الأحداث حول شخوصها ومكانها، راسمةً بذلك مساراً سردياً موازياً للأحداثِ الواقعةِ فيه، تظهر هذه الصورة الفوتوغرافية مع بداية النص الروائي وتبقى حاضرةً على امتداده، فتدخل ضمن سياقٍ سردي لا يمكن فصله عنها، لتتجزأ بذلك إلى جزأين اثنين؛ أولهما: ما تقوله علنا، أي القراءة العامة التي يشترك فيها الجميع، لأنها تقرّ

علنا وصراحة، بمعنى الانطباع الأولي الذي تمنحه للمتلقي (القارئ والمشاهد)، وثانيهما: وهو المعنى الباطني الإيحائي الذي يُستوعب من خلال إحضار المتلقي لمعارفه وثقافته ومرجعياته وإعمالها في تلك الصورة حيث تمنح كل هذه العوامل علاقة خاصة بين كل متلقٍ والصورة المشاهدة، وهذا ما تجسد في علاقتها مع الشخصية الرئيسة وراوي الرواية "الطاهر الغمري". مرورا بالنقاط الآتية:

أ- الدراسة المورفولوجية للصورة (سيرورة بناء الصورة):

الصورة الفوتوغرافية في الرواية غير مرئية للمتلقي، بل ترتسم في أذهاننا حين يسردها الراوي "الطاهر الغمري" والذي يُعتبر المتلقي الأول لها، أين يعطينا الإحساس بالأسى الذي يرتسم في نفسيته في كل مرة يعود إليها؛ "**فالصورة الفوتوغرافية تخضع للآلية حين اِلتقاطها لمواضيعها، وتصور كل شيء موضوعيا**"[10] وهذا ما يحافظ على مصداقيتها وشفافيتها التي تحقق تلك العلاقة الحقيقية بينها وبين الواقع، هذه النظرة سليمة في حال كان المتلقي خالي البال من أي مرجعية أو أفكار عن الصورة، بمعنى أن يكون لقاءه الأول مجردا من الماضي، فكل إسقاط مبني على أحاسيس ومشاعر مسبقة للصورة الفوتوغرافية على واقعها الذي أخذت منه يلغي حقيقته ويصبح واقعا جديدا متعلقا بمكنونات كل متلق على حدة. وهذا ما ألفيناه عند "الغمري" حين قراءته للصورة، فيحولها من مجرد صورة فوتوغرافية لمجموعة من الأشخاص إلى حمولة تاريخية وثقافية واجتماعية لوطنه المحتل. وهنا قد أُلغيت موضوعية الصورة الفوتوغرافية في نقلها لحقيقة الواقع. إضافة إلى أن الصورة الفوتوغرافية لم تكن ظاهرة في المتن الروائي وإنما تشكلت في ذهن المتلقي من خلال وصفها من قبل الراوي "الطاهر الغمري" الذي حاول التَّسَتُّرَ عليها -رغم أنها لم تفارقه- وظلت شخوصها مورفيما فارغا طيلة الفصول الثلاثة الأولى، ورغم حضورها في جيب الراوي وذهنه منذ الوهلة الأولى للسرد إلا أنه لم يفصح عنها بوضوح وظل يخفي حيثياتها ولا يتأتّاها إلا بالمساءلة أو المونولوج مما يأسر خيال المتلقي الذي يتعطش للاطلاع عليها، ومثال ذلك مخاطبة "سالمة" له في لحظة غضب واستياء إزاء صمته وغموضه حولها فتقول: "**الصورة الملعونة إنك تحملها كما تحمل الثكلى خصلة شعر ابنها أو المطلقة حرزا قادرا على إرجاع الزوج المتمرد المستنكف أو العاشقة الولهانة خرقة حبيبها...**"[11].

الصورة في الرواية صورة فوتوغرافية تذكارية لأيام الصبا، يعمل الراوي على إيصال مكوناتها إلى القارئ بين المونولوج أحياناً، والحوار مع "سالمة" التي تدفعه بمزيج من الفضول والسخرية والغضب إلى الإجابة عن تساؤلاتها اللامتناهية عن سر هذه الصورة، ليجيبَها هو الآخر بردودٍ لا متناهيةٍ من الغموض

واللامبالاة التي تكني خلفها الكثير من المآسي والجراح التي يكبتها البطل ويسقطها على تلك الصورة الفوتوغرافية كما أشار إليه العالم النفسي **سيجموند فرويد** Sigmond FREUD عند حديثه عن الإسقاط غير الواعي، **"وهو ذلك النوع من التجاوب مع الأعمال الفوتوغرافية انطلاقا من خزان اللاشعور وطاقاته المكبوتة والكابتة على قاعدة "الإسقاط" غير الواعي ... تهدف هذه الآلية الدفاعية إلى التنفيس عن مكبوتات أو احتقانات إحباطية معاشة اشتدت وطأتها على المتفرج"**[12]، فتنتقل تلك الحمولة العاطفية من البطل "الطاهر الغمري" إلى القارئ الذي يستقبلها بما يتماشى مع حالته النفسية لحظة تلقيها أول مرة، وهي الغاية من توظيف الصورة الفوتوغرافية التي تعمل على تغيير الحالة الشعورية للمتلقي فتؤثر بمشاعره وتحرك عواطفه لا شعوريا انطلاقا من مكنوناته السابقة.

ب–الدراسة الفوتوغرافية للصورة (التنظيم المجمل للصورة):

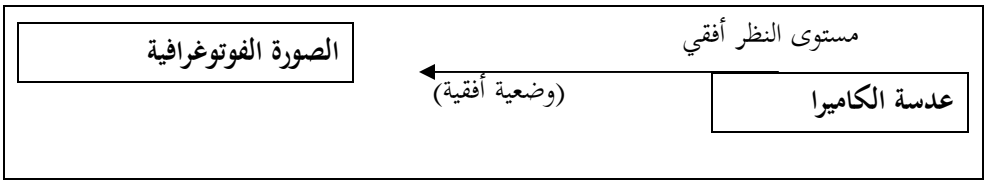
يمكن الوقوف على النظام الذي تترتب عليه الصورة فتظهر كما يصفها الراوي "الطاهر الغمري" مقسمة إلى مقدمة وخلفية، أما المقدمة فهي لب الموضوع وجوهره، وهي ما تمنح الموضوع هويته ووجوده، فتظهر مقدمة الصورة في الرواية مشتملة على **"خمسة أشخاص جالسون في المقدمة، يلبسون قشابيات وشاشيات"**[13]، بينما تأتي الخلفية كعنصر داعم وسند للمقدمة –هذا في الحالة الطبيعية لتكوين الصورة الفوتوغرافية– وقد ظهرت خلفية الصورة هنا محتوية **"حشدا من الناس متماسكو الأطراف، متداخلون فيما بينهم مبعثرون هنا وهناك بلا تنسيق ولا نظام"**[14]، وعبر هذين العنصرين –مقدمة وخلفية– يريد الروائي أن يوصل وجهة نظره التي تتجاوز هذه الصورة فلا تقف عند "الطاهر الغمري" ورفاقه فقط، بل تتعدى ذلك لترسم حدود وطنٍ، وطنٌ يضم رجال علم وثقافة ووعي، يعملون على الوقوف بوجه الاستعمار بكل ما أُتيح لهم من سُبُلٍ، أما البقية فهي عائمة في تحصيل الحياة أياً كانت السُبُلُ، وهي الشخصيات التي أطلق عليها السعيد بنكراد **"الشخصيات اللغزية"**، وهي **"التي لا تنتمي إلى نظام الخطاب ولا إلى نظام المحكي"**[15] بل تعبر **"عن مقولة دلالية مضمونها هو "التمييز الدقيق" وتعبر في المستوى النفسي عن مقولة الإحساس. نحن هنا، من الناحية الدلالية، ضمن عالم "التمييز الدقيق": غموض، إغواء ... ولكنه أيضا ميدان الحساسية حيث تكف الوجوه عن القيام بدور ما، بل تقود إلى اكتشاف سيكولوجيا"**[16]. وهو ما يعطينا انطباعا أوليا، يفسر لنا انشقاق الصورة الفوتوغرافية لمجتمع يضم شريحتين مختلفتين، إحداهما تعتمد التنسيق والنظام في جهادها، والأخرى تعمل بفوضى الأفكار محدودة الأهداف ترضى بواقعها كما هو، إن هذا التقابل الساخر بين الطاهر

الغمري وأصدقائه وبقية الجمهور في خلفية الصورة يسوقنا من الحدث الرئيس إلى دلالات أخرى مخالفة تماما لما تضمنه مركز الصورة.

التُقِطَتْ هذه الصورة أثناء الاحتلال، يعود بنا الروائي كل مرة إلى الماضي الأليم، فرغم تحرر الوطن، إلا أنه ظل مُحْتَلَّ الذاكرة من قبل هذه الصورة الفوتوغرافية التي أضحت سلاحا تهدد راحته وتفكيره فهي "**تستمد قوتها من منابع قوة داخلية تتفجر بشكل خفي؛ حيث إنها لا تتطلب الحراسة، إلا أنها تفعل فعلها، وتوصل بشكل فعال**"[17]، ففي كل مرة يعود فيها للصورة يتحدث عن رفاق دربه، ويتساءل عمن افترس الموتَ، ومن افترسه الموتُ، رجلٌ لا هوية له عدا ذكرى يحفظها في جيبه، يمشي في وطنه مرتحلا من بلد إلى بلد فارا بعدما ضُم إلى القائمة السوداء، يمشي بلا بطاقة هوية وليس في جيبه إلا صورة فوتوغرافية. يعود الروائي إلى الصورة الفوتوغرافية كل مرة ليذكر المتلقي بلونها البني وما لحقها من تجاعيد الزمن وتَحَسُّس الأيدي لها، ثم يفضي إلى وصف الصورة، "**الصورة قديمة بالية، مستطيلة الشكل، بنية اللون، ورقها من النوع القديم المحبحب وقد تجعد تحت تأثير الزمن وتشقق في بعض الأماكن حتى أن بعض الوجوه الملتقطة ظهرت وكأنها تحمل شججا أو ندبة**"[18]، يصب الروائي اهتمامه في اللون االبني الدال على الرهبة، الكآبة، الحذر، اليأس والتشدد إضافة إلى الالتزام، وهي صفات امتزجت لتُكَوِّن "الطاهر الغمري" ورفاقه، بينما انتفت عمن سواهم في الصورة، إضافة إلى اللون، كان حريصا على تذكيرنا في كل مرة بمآل الصورة وحالتها الرثة البالية، من جراء تعاقب الزمن والأيادي، وكأن الزمنَ فعل بها ما فعل بهم، جردهم، مزقهم، أنهكهم، وفك روابطهم بالحياة.

المستوى التقني في إلتقاط الصورة:

ألتقطت هذه الصورة من زاوية عادية، أين وضع المصور العدسة أمام وفي نفس مستوى الشخصيات الرئيسة؛ حتى يعطي المتلقي إحساسا طبيعيا كما لو كانت الصورة آنية حقيقية "**مما يقوي الإحساس بواقعية اللقطة وقربها أكثر من الرؤية الطبيعية**"[19]، وكأنهم يتوجهون إلى المتلقي ليثبتوا وجودهم؛ ويخبروه أن الصورة ليست مجرد ذكرى عابرة. وقد ألتقطت الصورة في وضعية أفقية مع عدسة الكاميرا كما هو موضح:



✓ **المنظور:**

يُعرّف المنظور بأنه تأثير مرئي يعطي الناظر إحساس البعد والحجم، فهو يجعل الأشكال والأجسام القريبة تبدو أكبر من تلك الأبعد. ونظراً لأنّ الصورة في الرواية صورة فوتوغرافية، فإنها تعتمد المنظور المركزي أو الفوتوغرافي، حيث يظهر الجسم كما تراه العين البشرية، لأن جميع الخطوط في الشكل تظهر وكأنها تمتد نحو نقطة بعيدة جداً (نقطة التلاشي) حيث تتلاقى هذه الخطوط عندها فهي **"تكتفي بالحد من امتداده والتشويش عليه من خلال التركيز على الواجهة الأمامية؛ فهي لا تلغي العمق، ولكنها تحوله إلى فرجة خلفية يستمد منها المشهد الأمامي كامل قواه الرمزية"**[20]. وفي النص الروائي تظهر نقطة التلاشي في العمق، في المكان الذي تجَمَّع فيه الحشد **"متداخلون فيما بينم، مبعثرون هنا وهناك بلا تنسيق ولا نظام، وكأنهم يضحكون ويقهقهون وقد اعترتهم نوبة من الضحك، فلا يكفون عنه"**[21]، من هنا من هذه الفوضى التي يتخبط فيها هذا المجتمع، تتضح الرؤيا، وتتحدد زاوية النظر بالنسبة للراوي، على عكس ظاهر الصورة، فقلبها هو حال المجتمع أثناء الاحتلال، بكل ما تحمله الصورة من فوضى الوعي والفكر والثقافة، وما تحمله من ضياع وتشتت وتفكك، صارخةً بضجيجهم المتصاعد عبر عدسة الكاميرا إلى أذن الراوي فالمتلقي، الآن تختلف المواقع والأدوار، فتصبح صورة "الطاهر الغمري" ورفاقه ما هي إلا خلفية للصورة الفوتوغرافية، معبرةً عن الوحدةِ والالتحامِ والالتفافِ حول الوطن ومصالحِهِ، موحدون في اللباس وطريقةَ حمل السلاح وحتى نظراتهم المصوبةَ نحو عين الكاميرا، هم الأقلية المغردة خارج السرب، هم المكترثون والفاعلون والمنضبطون داخل سياج من الآمال والأحلام، سياجٌ ملغمٌ بين الخطو والآخر بكل ألوان الموت. ومن هذه النقطة ينطلق الراوي إلى السرد في كل مرة، أصبحت كأنها نقطة البداية، يتأمل الصورة، يتساءل عن مَآلِ رفاقه، ثم يسرد حكايةً عنهم مما حفظته الذاكرة، وهكذا، ما يلبث أن يخرج عن محيط هذه الصورة إلى باقي أحداث واقعه، حتى يعود إليها مرة أخرى ويلج إلى عالمها وكأنه يهرب إليها من واقع غدا فيه وحيدا. وتصبح الصورة الفوتوغرافية محركا لأحداث النص الروائي، وعنصرا فاعلا في حركة الحبكة وكشف شخصيات الرواية ومكنوناتها؛ فتحولت الصورة من مجرد ذكرى إلى وسيلة كشف شخصيات الرواية. وهنا حاول "رشيد بوجدرة" كسر قواعد الصورةِ، قالبا المحيط على المركز، محاولا إيصال حقيقة تفكك المجتمع وتبعثره.

✓ **الإطـــــــار:**

هو كل تقرير للتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة. ويختلف الإطار من صورة إلى أخرى من حيث الشكل وكذا الحجم، وقد جاءت الصورة في الرواية "**مستطيلة الشكل**"[22] كما وصفها "الغمري"؛ حيث يشير المستطيل "**إلى الثبات والاستقامة أيضا، ولكنه بالإضافة إلى ذلك، يشير إلى الدينامية والقوة والاطمئنان، بل قد يوحي من خلال امتداده إلى الإنسان نفسه من حيث طوليته واستقامته**"[23]، وهي فعلا صفات اتسم بها "الطاهر الغمري"، كان مستقيما؛ يتطلع إلى النصر والحرية، رافضا الظلم والذل وقيود الاستعمار.

ومن ناحية أخرى تكمن أهمية الإطار في هذه الصورة في الفصل بين الحدث الحقيقي كما يسرده الراوي وبين ما تحيل إليه الصورة من إثارات وانفعالات، وقد لجأ "بوجدرة" إلى الإطار العام ليساعده على وصف الشخوص داخل العمل الروائي؛ لاسيما منظر الحشد وتفرّده بعدم تفاعله مع من حوله راسما صورة التفكك التي جاء بها عنوان الرواية، فالإطار العام يفسح المجال للمتناقضات خاصة الثنائية الضدية بين مقدمة الصورة وخلفيتها، ذلك النظامُ والانضباطُ والمبالاة وما يقابله من فوضى وتبعثر ولا مبالاة، والذي يتجسد بوضوح في لفظ (التفكك) إلى جانب أن هذا الإطار يساعد في تخيل الشخصيات وأدوارها كاملة لدى المتلقي تمهيداً للانطلاق من هذه الصورة الآلية وصولا إلى صورة ذهنية بالوقوف أمام الشخوص وهي تتحرك بحركة أشبه ما تكون بالسينمائية.

✓ **الظل والضوء:**

تعتبر الإضاءة من أهم الأركان التي تقوم عليها الصورة الفوتوغرافية؛ إذ تعمل على منح الموضوع أو الشخصية المسلطة عليها قيمة وأهمية داخل الإطار العام للصورة، كما قد تعمل على التقليل من شأنهما (الموضوع/ الشخصية)، لذا وجب علينا الوقوف على دلالات الهالة الضوئية والتي تختلف حسب تموضعها؛ فقد تكون الإضاءة أمامية مباشرة أو مركزية من العمق، كما يمكن أن تتموقع الإضاءة خلف الشخصية أو الموضوع ليرتسم بذلك ظلها.

غيّب "بوجدرة" عنصري الضوء والظل في صورة "الغمري" الفوتوغرافية، فلم يتعدَّ حضورهما قوله: "**الصورة الملعونة المشققة الذابلة المجروحة إلى حد أنها صارت لحمة الورق البراق تظهر من خلال الخطوط المتعرجة**"[24]، تجسّدت الإضاءة هنا في لفظ (البرّاق) الدال على الضوء والنور والحامل لمعنى: الإشراق، الفجر، الفرح، التفاؤل والنصر... إلاّ إن "الغمري" قد أتبعه بوصفٍ قد نفى هذه المعاني كليا (الصورة الملعونة، المشققة، الذابلة، المجروحة، الخطوط المتعرجة...)، كل هذه الصفات الملحقة بلفظ

(البرّاق) قد عملت على إثباط دلالاته، إذ تنقله من النور إلى الظلام ومن الإيجاب إلى السلب، وبذلك انتفى وجود الضوء في هذه الصورة تاركا خلفه الظل والعتمة. كما يتجدد لفظ (البرّاق) في قول "الغمري" واصفاً الصورة الفوتوغرافية بين يدي "سالمة": **"تدير الورق البراق الذي فقد كل لمعانه"**[25]، وهذا تأكيد لما جاء في الوصف الأول للصورة؛ حين يردف معنى البهجة والسرور والفرج ليقوم بعدها بنفيها، فتفقد الصورة لمعانها وتتحول الدلالة لتحمل معنى الانكسار والظلام والحزن...

وظف "بوجدرة" لفظ (البرّاق) بكل ما له من دلالات الانتصار والتفاؤل والفرح... ثم أسقط عليه دلالات معاكسة تماما موظفا تقنية الانزياح التي عرّفها "جون كوهين" على أنها:

✓ **سنن الألوان:**

يحتلّ اللّون منزلة هامة في حياة الفرد والمجتمع منذ الأزل، والتصقت الألوان بمحيطه منذ الوجود الأول مرتسمة في ألوان الطبيعة بدءاً ثم بتطور فن الرسم... ومن هنا أخذ الإنسان يفسّر ويحلل اختلاف الألوان ويعطيها رموزا تختلف من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى، فاللون متعة وفن؛ يقول "غوتة": **"حين أنظر في تناسقات الألوان يمكنني أن أرى أن باستطاعتي ببعض الجهد والفكر العنيدين أن أتذوّق متعة أخرى من متع هذا العالم"**[26] وبهذا أصبح اللون ضرورة حتمية لدى الأديب الذي اتّخذ على عاتقه مهمة تصوير الواقع بكل حيثياته، ولعل اللون من أهم الوسائل التي من خلالها يوصل لنا الحالات النّفسية والسيكولوجية لشخصياته بأسلوب فني جمالي.

لم يمنح "رشيد بوجدرة" اللّون في رواية "التفكك" حيزاً كبيرًا، بل تركه مبهمًا في العديد من المواضع، ليكسر بذلك نمطية استحضار الصورة التي بنيت بشكل أساسي على اللون والشكل كتقنية من التقنيات الحداثية التي تمنح النص الأدبي شكلا جديدا ومغايرا بعيدا عن النمطية والتقليد. ونلمس توظيف "بوجدرة" للألوان في مقاطع سّردية معدودة منها قوله: **"ينظر إلى الصورة الشمسية البالية البنية اللون وقد شوهتها أنواع من الخدشات بَصَمتها عليها أظافر عاهرة صبغتها حمرة أو.."**[27] يعكس لنا هذا المقتطف ذكريات قديمة تجسدت في صورة شمسية مهترئة تتوزّع على لونين هما:

اللّون البني الذي: «**يدلّ على الأهمية الموضوعة على "الجذور": على الأرض والوطن والشّركة من النّوع الخاص أو الأسري**»[28]. فالبنّي هنا صار مبعثا للكآبة والحزن والتشاؤم؛ وهذا ما جسدته الصورة في ذاكرة "الغمري" فقد كانت مبعثا للألم والحزن والمرارة، كما يشكّل اللون البني مجالا كبيرا من الألوان

المختلطة دائما بالأسود، فهو من الألوان القاتمة المظلمة التي تخلط فيها الظلمة بالمجهول أين ينعدم الأمان والاستقرار.

رغم أهمية اللون في حياة الشعوب والمجتمعات إلا أن "بوجدرة" قد همشه؛ ولم يذكر من الألوان إلا البني الذي كرره في مواضع عديدة، استذكره كلما ذكر الصورة واصفا إياها بالبنية البالية، مما يعطي المتلقي شعورا بالضياع والخوف والفزع، قرن الروائي اللون البني بالأحمر في موضع واحد، والأحمر «**عامة مبدأ الحياة بقوّته، وقدرته ولمعانه، هو لون الدّم والنّار**»[29]، كما يحمل هذا اللّون دلالات الجرأة والإغراء والجاذبية لدى المرأة، فهو: «**لون أنثوي صارخ بفضاءات الأنثى ومستقطب بسحرها وفتنتها**»[30]، لكن الروائي يستدرك ويمثله بأصابع العاهرة المطلية باللّون الأحمر وهي علامة مميزة للهوية الأنثوية ليضيف إلى دلالات البني دلالات الأحمر فيمتزج الحزن والأسى بالدم والنار، نار أوقدتها أصابع فرنسا العاهرة ودم في رحلة البحث عن الثأر.

إضافة إلى اللون البني والأحمر وظف "بوجدرة" اللون الأبيض وهو لون الشاش الذي يتعصّب به "الغمري" ورفاقه، والأبيض لون الفجر والنور والطهارة والصفاء والنقاوة... "**إنه لون تام ومكتمل يختلف فقط في تدرّجه من الكامد (البارد) إلى اللاّمع، تارة يعني الضّباب وتارة هو حصيلة الألوان يرتكز أحيانا عند بداية أو نهاية الحياة النّهارية**"[31]، والأبيض يتصف بالمثالية والبعد عن الدنيوية، ويحمل كل دلالات الصفاء والطهارة، وهي صفات تحلى بها "الغمري" ورفاقه الذين سعوا جاهدين لتطهير الوطن من المستعمر والخونة، ولأنهم طاهرون وأنقياء فقد نبذوا الحياة (التي ألفها غيرهم) وتبنوا الجهاد عقيدة والجبال مأوى، وقد جاؤوا في الصورة مُوحدو اللباس فكان "الغمري" "**يرتدي نفس اللباس الذي كان يحمله الآخرون: "شاش" أبيض حول الرأس و"قشابية" شخمة اللون وخشنة الصوف ومخططة بتجاعيد عمودية ظهرت على الصورة بلون وردي**"[32]، واللون الوردي يرمز للهدوء والسكينة والحب والمؤانسة، "**فبعض درجات هذا اللون لها نفس مفعول المهدئات، كما يساعد على استرخاء العضلات**"[33]، وظّف "بوجدرة" اللونين الأبيض والوردي بشيء من التفاوت المكاني حيث وضع الأبيض في القمة (الشاش) بينما جاء الوردي أسفله (القشابية) ليخلق نوعا من التجانس كون الوردي مشتق من الأبيض ويشاركه في ميزات عديدة، يعمل هذا التجانس بين اللونين على كسر حدة الصورة التي تجمع بين الغضب والجدية والرفض والثورة وبين الحب والسكينة والأمل والانتصار.

جاءت ألوان الصورة خادمة لمضمونها، يطغى عليها اللون البني، تمتزج في طياتها النار بالدم والبياض والصفو بالظلمة والانكسار، ورغم التوظيف الشحيح للألوان إلا أنها قد أُختيرت بعناية لإبلاغ الرسالة كما أرادها الروائي، فكانت الدلالات عميقة مليئة بالمشاعر المتضاربة بين السخط والرضا والهدوء والصخب والسكون والعنف...

✓ **سنن• الأشخاص:**

تنقسم الصورة الفوتوغرافية إلى قسمين اثنين؛ مركز يضم "الطاهر الغمري" ورفاقه، وهم يمثلون نخبة المجتمع وأبطاله، وقد جاء ذكر أسمائهم وعددهم بسردهم على لسان "سالمة" التي يملؤها الفضول والرغبة للاطلاع على ماضي الغمري الذي طالما اعتبرته بوابة التاريخ، فتتمتم: **"لنعد إلى الصورة: بعض الأسماء فاه بها في شبه غيبوبة: بوعلي طالب والألماني والدكتور كينون و.. أحمد اينال... هل هؤلاء الأشخاص هم الموجودون على الصورة؟ لكنك تتحدث عن جمع أكبر.. أربعة أشخاص وهو خامسهم خمسة"**[34]، وحاشية تضم حشدا من عامة الشعب يقضون يومهم باعتيادية وبساطة، غير آبهين بما يحدث حولهم، وقد هُمشت هذه الفئة من قبل الروائي وإنما تظهر من خلال الصعاب والعراقيل التي تلقاها "الغمري" ورفاقه نتيجة عدم وعيهم ورضوخهم للمستعمر وتقبلهم للاحتلال، الأمر الذي صعّب على المجاهدين تنظيم ثورتهم وتنفيذها رغم محاولات "الغمري" ورفاقه نشر الوعي بينهم وتهيئتهم لمجابهة المستعمر، عدا هذا لم تظهر هذه الفئة في عملية السرد رغم احتلالها قسما مهما من الصورة الفوتوغرافية.

رغم أن الصورة الفوتوغرافية التي تربض بالجيب الداخلي لسترة "الطاهر الغمري" واضحة، بسيطة، لا يعلوها أي لبس، إلا أن قراءة "الغمري" تضفي عليها الكثير من الأحاسيس التي تجعل القارئ يعود في كل مرة لتفحص الصورة نظرا للوصف الغامض والشاذ من خلال تقصيه أخبار أصدقائه الماثلين فيها وتضمينها بكم ضخم من المعلومات والتيمات والسمت•، بينما حضر "الغمري" في الرواية كشخصية محورية؛ وهو فلاح فقير يعيش في قرية صغيرة وقد ناهز الخمسين، تعلم القرآن ثم اتّخذه مهنة تسد رمقه ورمق عائلته التي بقرها الاستعمار ذات يوم من شهر ماي سنة خمس وأربعون، على إثر هذه الحادثة التي سلبته الحياة قرّر "الغمري" النهوض في وجه الاستعمار ثأرا لعائلته فانخرط في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأخذ يناضل ويساعد الفقراء والمحتاجين بما استطاع من تعاليم الدين والدنيا، بتوعيتهم ورفع

انشغالاتهم لدى قادة الجمعية، حيث اتضح له فيما بعد أنهم يسعون وراء مصالحهم الشخصية تحت لواء الدين والوطنية فقرّر أن ينظم إلى الحزب الشيوعي أين تعرّف على رفاقه في الصورة.

الطاهر الغمري/ الاسم: يحمل اسم "الطاهر الغمري" الكثير من شخصيته؛ "الطاهر" تعني النقاء والطهارة والعفة، وهي صفات التصقت به حد النخاع، فهو لم يخدع ولم يخن ولم يتخلَ لا عن العائلة ولا الوطن ولا الرفاق، بينما يحمل لفظ "الغمري" معنى الاحتواء والانتماء والإحاطة، الدفء والأمن، شخصيتة كما سردتها "سالمة" محيطة بكل تفاصيل السياسة وعلى اطلاع بكل تفاصيل الثورة وتاريخ الجزائر في عهد الاستعمار. ملم برفاقه، يغمرهم ويضمهم إلى قلبه، يحيط بالفقراء والمحتاجين، يسمعهم ويوجههم ويرفع شكاويهم.

جاءت سنن "الغمري" معتمة، لم يرد منها إلا ما ذُكر على لسان سالمة وهي تقارن بين حقيقته اليوم وصورته بالأمس مفصحة: **"إنه نحيل الجسم، قصير القامة"**[35] كانت تتأمله وهو نائم، لم يبدُ هكذا في الصورة، كان منتصب القامة، شاهق العلو، يظهر وكأنه يعانق السماء، لا يرضى الانحناء، صلب الملامح، خشن، صلب... لكنه لم يتغير كثيرا، مازال كل همه ماضيه القائم على حياة رفاقه الواحد تلو الآخر، فيتذكرهم كل منهم بمظهره ومهنته وصفاته الفيزيولوجية والأيديولوجية التي يتبناها، وحتى مكنوناته وأحاسيسه وظروف حياته والدوافع التي ألحقته بالثورة من خلال استحضار مواقف عاشها رفقتهم، ومثال ذلك استذكاره لصديقه "بوعلي طالب" متحسرا عن نهايته المأساوية فيقول: **"لقد مات بوعلي طالب وهو يصنع القنابل اليدوية والقنابل المؤقتة... يتصل بالثوار في المناطق الجبلية ويصلح آلات الإرسال والاستقبال والأسلحة والمدافع، ثم يعود إلى ورشة الالتحام يتظاهر بصناعة الشبابيك ويعرق على تركيب العبوات الناسفة..."**[36]، إن هذا الوصف العميق لوفاة "بوعلي طالب" وصف مليء بالوطنية، بالسلاح والقنابل والمدافع، موت صريح بالانتماء والوجود المرغوب أو اللاوجود، ولعل اختيار الروائي لهذه العبارة بالتحديد للإدلاء بطريقة جهاد رفيقه أغنت المتلقي عن السؤال عن الصفات الفيزيولوجية له، وهذا ما عبر عنه **رولان بارت** حين عرف الشخصية الروائية على أنها **"صورة شكل طبيعي، متشبعة بالمعاني، كما لو أن المعنى ليس سوى محمول لاحق يحمل على جسد أول"**[37]، ثم عرفها على أنها حاوية للمعنى الذي تتشكل هيأتها حسب اختلاف هذا المعنى فما هي إلا **"مشهد تشغله كتل من المعنى، متنوعة ومتكررة ومتقطعة –مطوقة– في الوقت نفسه، فينبثق من هذا**

الترتيب البلاغي والتشريحي والجملي للكتل المذكورة رسم تخطيطي للجسد، وليس نسخته"[38] ليتكون الجسد انطلاقا من مجموعة متغيرات نابعة من عمق اللغة.

شغلت شخصيات الصورة الفوتوغرافية حيِّزاً هاما داخل المتن الروائي، فلم يخلُ مقطع سردي من ذكرها أو الإشارة إليها أو تعقبها، وغالبا ما يستحضرهم الروائي بتساؤل "الغمري" عن أحوالهم ومآلهم بعد أن فرقه م المستعمر، أو بتساؤل "سالمة" التي لا ينتهي تطفلها على ماضي "الغمري" ولا يُشبع فضولها ويتضح هذا حين تمسك الصورة وتتأملها ومن ثم تبدأ أسئلتها التي لا تنضب حول "الغمري" ورفاقه: **"وهذا الذي بجانبه؟ وذلك الذي على يساره؟ فمن هما يا ترى؟ وأولئك من ورائه وكأن المصور التقطهم وقد أصابتهم نوبة من الضحك لا يمكن كبتها فقطبوا لها جبهاتهم أمام الآلة فظهروا على كل حال . وكأنهم مبهورون مشدوهون مذهلون ومعتوهون معا"**[39]، لتعقِّب بعد ذلك عن ملامحهم لحظة اتخاذ الصورة وهم يواجهون آلة التصوير، فتمزج بين الحدّة والجدية والتحدي لتظهر المقارنة جلية موصولة مباشرة بالحشد القابع خلفهم، **"أقف وأحدق فيها برهة: أهو هو؟ أم ليس هو؟ وهذا الذي إلى جانبه من هو؟ وهذا الذي إلى جانبه من هو؟ والذي على يساره من هو؟ وأولئك الذين من ورائه من هم؟ وكأن المصور التقطهم وقد أصابتهم نوبة من الضحك لا يمكن كبتها أو كأنهم قطبوا جبهاتهم عمدا أمام الآلة فظهروا (على كل حال) وكأنهم مبهورون، مشدوهون، مذهولون، معتوهون، محتشمون: كل ذلك في آن واحد"**[40]، إن التساؤلات المتكررة حول أشخاص الصورة توحي بعمق الفارق الباذخ بين رفاق "الغمري" وبقية طوائف الشعب عن طريق تكرار التعابير الموحية بالسخرية والهزل (أصابتهم نوبة من الضحك، مبهورون، مشدوهون، معتوهون...).

عمد الروائي تكرار هذه العبارات التي تحمل مرارة واقعه من انعدام وعي غالبية الشعب ورضوخه، وقد كانت هذه المقارنة التي تستهلها "سالمة" بالتساؤل عن الأربعة المرافقين له، الذين يقفون بجانبه، ثم تتطرق مباشرة إلى الحشد خلفه وبذلك تعمل هذه المفارقة إلى إقناع المتلقي وتوعيته دون الخوض في مجالات حياتهم الفكرية الثقافية أو الاجتماعية...

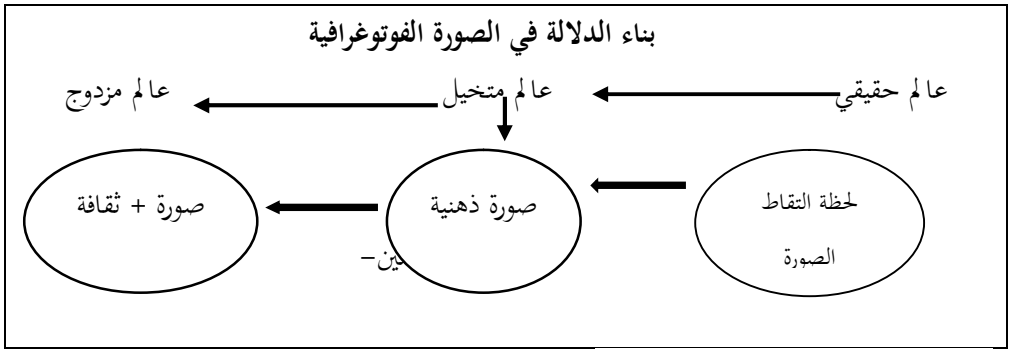
لرفاق "الغمري" في الجهاد مكانة خاصة في حياته، وقد جمعت تلك الصورة هذه الرفقة بنوع من التباهي والشموخ والتوافق والالتئام حيث يظهرون مستندين إلى بعضهم البعض في مركز الصورة، وكلما تذكرها أو وقعت عليها عيناه أو تحسستها يده يعود بنا إليهم، إلى حياتهم وجهادهم وحماسهم، وبذلك حمّل الصورة وظيفة جديدة يلتجئ إليها الروائي كلما أحس بحاجته لأحداث جديدة أو لشحنة عاطفية

يدفع بها عجلة الأحداث، كما أن اعتماده تقنية التكرار والتجزئة أكسبته ثقة المتلقي الذي أصبح يُوقِن أن هذا التشظي سَيَلِيه تكملةٌ وتجميعٌ، إن رغبة "الغمري" في تقصي أخبار أصدقائه في كل مرة يُسائل الصورة عنهم تتضح حين يسرد علينا عظمة أصدقائه الواحد تلو الآخر، ومثال ذلك حديثه عن "أحمد بودربالة" الملقب بـ "الألماني" وقد سُمي بهذا الاسم لسجنه في ألمانيا أثناء الحرب العالمية كما أنه أبيض البشرة، أزرق العينين وقوي البنية، كان "الألماني" طيبا حاثا على طلب العلم؛ ففتح ورشته الصغيرة لتعليم الثوار في الليل ومزاولة مهنة الحدادة واللحامة في النهار، كانت مواقفه مشرفة ووقفاته ضد المستعمر كبيرة ما ألحق به العديد من المآسي أثناء جهاده يقول "الغمري" مادحا إياه مستعظما له: **"وقد كان غائبا مختفيا بين طيات الجبال التي ابتلعته وأصبح أسطورة تتحدث عنه الجرائد وأصبح فزاعة يخاف منه الأطفال قبيل النوم، وذئبا تطارده الشرطة (...) يعمل على نصب الكمين للجيش الأجنبي بدون أمر سلطة أو استشارة أحد وما أن ينقصه السلاح حتى يهاجم إحدى الدورات.."**[41]، الصورة الفوتوغرافية رغم أنها حملت صور أشخاص بملامح وسمات بارزة واضحة إلا أنها حملت السمت والعواطف في ثنايا تلك الملامح، فجاءت الصورة الفوتوغرافية بوظيفتها البصرية مثقلة بالأحاسيس والخبايا النفسية بمكبوتاتها وانفراجاتها بين ما تسعى إلى تحقيقه وما لاقته من إحباط، لتغدو المظاهر المادية والجسدية مجرد رموز تعبيرية ذات دلالات نفسية عميقة بما يجول في النفس البشرية، فـ "الغمري" كان فخورا بوصف رفيقه "الألماني" بما كان يكابده لتحرير الوطن، فوصفه بالأسطورة والفزاعة والذئب الذي أتعب الاستعمار فما استطاع العثور عليه. مع هذا الوصف لانجازات "الألماني" إلا أنه نجح في رسم صورة له في ذهن المتلقي دون التطرق إلى ملامحه وبنية جسده ولباسه... المصورة في الصورة الفوتوغرافية.

يتوالى سؤال "الغمري" عبر كامل صفحات الرواية عن مآل رفاق دربه، يتساءل بألم عن حياتهم بعد الفراق، يتفرّس الصورة ويتساءل: **"أين الألماني الآن؟ لابد وأنه لقي حتفه وأين بوعلي طالب ذاك الذي قدم له في يوم من الأيام هذا الألماني؟ ... وأين الدكتور كينون؟ مات هو الآخر وقد أعلمه المذياع بذلك يا للخسارة لقد كان طبيبا ماهرا شفاه من السل."**[42]، رغم حضور الأشخاص في الصورة الفوتوغرافية بصفاتهم الفيزيولوجية الواضحة إلا أن الروائي قد غيَّبها تماما عن المتلقي وأخفاها ليبرز بذلك الجانب النفسي والايديولوجي فتتحوّل الصورة من وظيفتها البصرية الإبلاغية إلى وظيفة حسية شعورية قائمة على نقل الصورة من عالمها المادي الواقعي إلى عالم محسوس مبني على العاطفة.

2. الدراسة التأويلية/ التضمينية (étude de connotation):

في هذه المرحلة يتم إستقراء الصورة واستنطاقها من خلال إسقاطها على العالم الذي أُخذت منه، لتدخل بذلك في حلقة عوالم تتشابك دلالاتها وتختلف معطياتها من عالم إلى آخر، وللوقوف على دلالة الصورة الفوتوغرافية في الرواية لابد من التطرق إلى الهيكلة الموضحة في الشكل الآتي:



ويمكن قراءة هذا المخطط في الجدول الآتي:

عالم حقيقي	عالم متخيل	عالم مزدوج
(الوضع الأول لالتقاط الصورة، علاقة المصور بالمنظر–المواجهة الأولى–)	المواجهة الثانية بين الصورة الفوتوغرافية والمتلقي الأول (الطاهر الغمري)، ثم المتلقي الثاني (القارئ)، وتوافد قراءات لا متناهية في ذهن كل منهما.	تخمر الصورة في ذهن المتلقي، ومحاولة تحديد وحصر التأويلات بما يتماشى وما جاء في النص الروائي (إسقاط النص الروائي على خطاب الصورة)

جدول يوضح كيفية تحصيل دلالة الصورة الفوتوغرافية

الصورة الفوتوغرافية والمرجع:

إن استحالة الفصل بين الصورة الفوتوغرافية ومرجعها، يتجسد جليا في العلاقة الحميمية بين الصورة الفوتوغرافية والطاهر الغمري، ورغم أن الصورة ليست "**السلطة التي تستطيع إحضار الغائب ولكنها دائما وأبدا السلطة التي تستطيع التحكم في الإنسان الحي**"[43]، فالتواجد الدائم والأبدي لهما معا يوضح لنا عمق الشعور بالانتماء إلى المرجع، إلى الفضاء الزماني والمكاني الذي تحمله الصورة، ليستعيد "الطاهر الغمري" تاريخ جهاده الحافل بالمفاجآت والانتصارات صحبة رفاق دربه؛ حيث إن معاينته لصورة رابضة في جيب سترته الداخلي يحيلنا إلى حجم الحنين والعاطفة الجياشة التي تربطه بتلك الفترة الزمنية، وإلى حجم الانفعالات النفسية التي أثارها ذاك الحدث والفوضى العارمة التي خلفتها في نفسية الطاهر

الغمري. فرغم أنها كانت مأساوية بفقدان عائلته؛ إلا أنها كانت مملوءة بالمغامرات رفقة أصدقائه الذين اختلفت عقلياتهم وثقافاتهم ومستوى تعليمهم إلا أنهم اشتركوا في مبدإ واحد وهو الدفاع عن الوطن، وبهذا فقد حملت الصورة ما لم تستطع الكلمات حمله من مشاعر وأحاسيس فهي لا تحاول إعادة تجسيد الموجود في الواقع بقدر ما تعمل على **"استثارة مناطق في الوجود الإنساني تتشكل من كتل انفعالية لم تستوعبها حالات التجريد المفهومي"**[44]، وهنا تكمن أحد أهم تأثيرات الصورة الفوتوغرافية على الإنسان عامة و"الطاهر الغمري" خاصة.

إن النزوغ النفسي والحاجة البسيكولوجية هما الدافع الأساس الذي يدفع بـ "الطاهر الغمري" إلى استحضار هذه الصورة كأنها حجاب شافٍ من لدغة الفراق، فقد **"كان في حاجة إلى "النظرة" لكي يعيد صياغة ما يراه في ذاكرته مفصولا عن أصله في الطبيعة"**[45] وهذا ما يبرر تعلق "الغمري" بهذه الصورة؛ التي يرجع إليها كل مرة للهروب من الواقع ومرارة الحياة، (ليعود بها/ تعود به) إلى الزمن الجميل، فالصورة هنا هي الملجأ الآمن الذي يحتمي فيه "الغمري" من شراسة الحياة، فهي تمثل حاجاته الكامنة التي لم يصرح بها، ليتجاوز بها المرئي إلى غير المرئي؛ الذي تقوقع داخل شخصيات رفاقه الذين يحققون له نوعا من الانتماء والراحة النفسية، وذلك الجمهور غير المبالي لينخر أنفاسه ويعيده إلى شعور الفقدان والعجز؛ فقدان الأمان الذي سُرق بقتل عائلته مرة وبقتل الوطن مرات، وبهذا تتحول هذه الصورة من مجرد ورقة صمّاء مجعدة إلى الإرث العظيم الذي فاز به في هذه الحياة، فهي **"ما تحتفظ به الذاكرة ومن خلالها يمكن استحضار كل التجارب الممكنة"**[46]، لتعمل بذلك على تشكيل صورة ذهنية خالية من زيف الواقع، تربط إحساسه بالزمن الذي أصبح مجزأ إلى زمن الصورة وزمن "سالمة"، لتتشظى حياته بينهما.

مع مرور الزمن فإن الحدث الذي تحمله الصورة قد تبدد وتلاشى ولم يصبح له ذاك التأثير الأولي الذي أحدثه أول مرة في نفسية الطاهر الغمري لكن الصورة ظلت حاضرة كجسر رابط بين الأحداث الواقعة الآن في الحاضر والمشابهة لتلك التي تزامنت والتقاط الصورة من خلال قوة كامنة عابرة للأزمنة وخارقة للواقع، أي يكمن القول إن الصورة الفوتوغرافية التي ظلت تلازم الطاهر الغمري قد تحولت من حاوية حدث معين في زمان ومكان خاصين إلى علامة رمزية تحمل دلالات الحرب والثورة والألم والفاجعة...

3. الدراسة الألسنية:

في هذه المرحلة من التحليل يقوم المتلقي بربط العلاقة بين النص الروائي (الخطاب اللفظي) والخطاب البصري (الأيقونة)، حيث يُعتبر النص الروائي إرسالية لغوية دالة تعمل على تحديد التأويلات اللامتناهية لمعنى الصورة وحصرها؛ كون الصورة الفوتوغرافية مرنة ومنفلتة لا يستطيع المتلقي ضبطها في إطار معين، مما يدفعه إلى استدعاء النص الروائي (اللغة) كعامل مؤطر للحد من تأويلاتها وقراءاتها وحصرها في مجالات متقاربة الدلالة؛ وهذا ما يطلق عليه "بارث" **الترسيخ** (**ancrage**)، ويقودنا هذا الإسقاط إلى الاعتراف بالعلاقة البراغماتية ثنائية القطب بين النص اللغوي والصورة الفوتوغرافية، فكل منهما يحقق نفعا في الآخر، وهذا ما أطلق عليه "بارث" **المناوبة** (**fonction relais**).

اشتغال الصورة الفوتوغرافية في عنوان الرواية:

جاءت الرواية بعنوان "التفكك" الذي يحمل معانٍ كثيرة منها الانفصال والانقسام والتجزئة والتفرقة والتباين والاختلاف والتشتت والضياع ... وجاءت الصورة مشطورة إلى نصفين، مفككة بين القوة والتحدي والعزيمة والممثلة في الطاهر الغمري ورفاقه في مركزها، وذاك الجمع المتجمهر الغائب الحاضر عن القضية الوطنية، الخاضع والراضخ للظروف القابعة، وهذا ما يعكس الترابط الوثيق بين الراوي والصورة الفوتوغرافية البالية الكامن في تلك العلاقات المبتورة داخلها وبين الجذور الضاربة في العمق... لتتحقق بذلك **"مجموعة من القضايا الخاصة بالروابط الممكنة بين "الغطاء" اللفظي وبين المثيرات البصرية"**[47]، ولعل أهم قضية في هذه الحالة هي تحقق الترابط الدلالي بين ما يحمله العنوان من مترادفات (الرضوخ، الانصياع، الانقياد ...)، ومن متضادات (القهر، المقاومة/ الفقدان، الاكتساب/ الاستعمار، الانتماء...)، وما تحمله الصورة من شقاق بين أطراف الشعب الجزائري من خلال صورة "الطاهر الغمري" ورفاقه وصورة الجمهور.

تصور الرواية حياة البطل "الغمري" الذي حولته قضايا الوطن إلى إنسان مبعثر، أجوف وضائع، ذو كيان مشوه يمارس طقوس حياته داخل إطار صورة بالية، بين الوهم والضياع "**يجوب المدينة طولا وعرضا عاملا على محو ماضيه خائفا من حاضره، ضاربا مستقبله بتأشيرة اللامبالاة**"[48] وهي صورة الفرد الجزائري القائمة حياته على فُتاة الدولة والمتعلقة بآلتها، فما تصنع منه إلا هائما متسولا للهوية والوطن.

الخاتمة:

الصورة الفوتوغرافية من أكثر الصور تأثيرا بالمتلقي كونها تحمل نشاطا أيقونيا حيا نشيطا مؤثرا فهو صورة طبق الأصل عن الواقع، وهذا ما دفع بـ "بوجدرة" إلى توظيف هذه الصورة الفوتوغرافية، ومع إلغاء أو إخفاء الصورة كسنن ظاهرة فقد زاد هذا في جذب المتلقي من خلال محاولته الدائمة لاستحضار تلك الصورة الغائبة. منح غياب الصورة الفوتوغرافية كسنن ظاهرة ومرئية الروائي قدرة خارقة في التلاعب بخيال المتلقي ليستدرجه رويدا نحو كمالية الصورة، حيث يبدأ المقاطع السردية الأولى بوصف سطحي مع قراءة السنن العريضة بين طي ونشر ومد وجزر، بالتطرق لشخصياتها جملة ثم تفصيلا من خلال تصور ذهني مبدئي تجريدي يهيئ به المتلقي لاستقبال الأحداث (مجمل الصورة) لينقله إلى صياغة فعلية للتصور السابق من خلال إدراج الشخصيات كل على حدا (الشكل الظاهري، السلوك، المهنة ..)

كانت الصورة الفوتوغرافية المحرض الأول للحركة السردية داخل المتن الروائي، فهي مثير فعال لذاكرة البطل الذي يتقصّد تفقدها بين الفينة والأخرى ليعود بها إلى الماضي المفقود، والقصد من هذه العودة هي إيجاد منفذ إلى حدث جديد يخدم حركة السرد، فالصورة محفّز يعمل على إعادة طرح الإشكال الأساس المطروح في ذاكرة "الغمري" ليعود بالقارئ في كل مرة إلى جانب من جوانب ذاكرته المسلوبة.

مع تقدم الأحداث وتوالي المقاطع السردية يعمل الراوي على نخر وتعرية الصورة بالتقصي الدقيق لمكوناتها حيث يتولى الراوي (الشخصية البطلة –الطاهر الغمري–) سردها من خلال غوره في الماضي الأليم والذاكرة المنهكة، لتكون الصورة الفوتوغرافية بوابة العبور إليها، فيتساءل حينا عن رفاقه ومآلهم وكيف كانت نهايتهم، ثم ينتقل بعدها إلى سرد حياة الجهاد رفقتهم أين كانت "سالمة" تدفعه لتفريغ ما في جعبته من أحداث راسما معها تاريخ الجزائر منذ أن أخذ على عاتقه الثأر للوطن أولا ولذاته ثانيا.

انطلق الروائي "رشيد بوجدرة" من صورة فوتوغرافية بالية لينسج لنا متنا روائيا عظيما، حمل هذا المتن تاريخ الجزائر بكل تفاصيله وحيثياته خلال حقبة الاستعمار الفرنسي؛ فكانت الصورة الفوتوغرافية المنطلق الدائم لكل أفكاره التي سُردت مناوبة بين "الطاهر الغمري" الذي مثّل أحد أشخاص الصورة و"سالمة" كشخصية محورية التي رافقته من بداية السرد إلى نهايته.

ساعدت الصورة الفوتوغرافية الروائي "بوجدرة" على تجاوز الزمن، حيث كانت تعيده للماضي القريب والبعيد دون عناء ولا تكبد البحث عن تعابير زمنية كما تعوداها في المفارقات الزمنية، فكان يعود للصورة لسرد ماضيه والانتقال إلى حاضره من خلال نقل تفاصيل حياته اليومية، وبهذا قد عملت الصورة الفوتوغرافية على كسر خطية الزمن بطريقة آلية دون العودة إلى تقنيات المفارقات الزمنية.

تمثل الصورة الفوتوغرافية في هذه الرواية المجتمع الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، وحياة الفرد في هذه المرحلة، الذي انقسم إلى قسمين متباينين: الغمري ورفاقه ويمثلون الأقلية، والجمهور الذي يمثل أغلبية الجزائريين. توحي الصورة بمدى تفكك وانفصال المجتمع في هذه الحقبة التاريخية المرهقة للوطن والوطنيين، وقد عمل هذا على إعادة المتلقي للاطلاع على التاريخ والوقوف على سننه الأيديولوجية والأنثروبولوجية، وبهذا يدفعنا "بوجدرة" إلى سلسلة من الإستفهامات حول حقيقة الجهاد والثورة في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي.

نخلص إلى أن "بوجدرة" قد حقق مبتغاه من خلال توظيف "الصورة الغائبة"، فرغم غيابها عن عيون المتلقي إلا أنها وجدت سبيلها إليه، ففرضت وجودها، ناقلة إياه بواسطة اللغة من الصورة الذهنية إلى الصورة البصرية المشبعة بالدلالات والأحاسيس، وتضعه في بوتقة مشاعر امتزجت فيها الدهشة بالإثارة والفرح والغضب... ومع تباين المشاعر وتداخلها يقوم "بوجدرة" بتمرير الأحداث عائدا بنا في كل مرة إلى كنف الصورة الفوتوغرافية إلى الماضي الأليم، حيث يعيد الروائي بعث الأحداث وإحيائها وتجديدها.

هوامش:

[1]- إدريس القري: عتبات في الجماليات البصرية، الفوتوغرافيا، 2016، منشورات فكر (الرباط) ط1، ص 29.

[2]- رولان بارث: العلبة النيرة، مذكرة حول الفوتوغرافيا، تر إدريس القري، (2018) فالي بني ملال (المغرب)، ط2، ص12.

[3]- سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، (2013)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1، ص 163.

[4]- برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟ ترجمة محمد نظيف، (2016). إفريقيا الشرق (الدار البيضاء) ط3، ص 106.

[5]- إدريس القري، عتبات في الجماليات البصرية، الفوتوغرافيا، ص45.

[6]- سعيد بنكراد: وهج المعاني، مرجع سابق، ص 163/ 164.

[7]- سيميولوجيا الخطاب المرئي، محمد فريد الصحن، مرجع سابق، ص 152.

[8]- دافيد فكتور: الإشهار والصورة –صورة الإشهار- ، ترجمة سعيد بنكراد، (2015)، منشورات ضفاف (بيروت) ط1، ص 51.

[9]. فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، (2012)، دار النهضة العربية ، (بيروت)، ط1، ص 120.

[10]- الفكرة الجمالية في الفن، عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص97.

[11]– رشيد بوجدرة: رواية التفكك، (1982) دار ابن رشد للنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، ص 22.

[12]– إدريس قري: عتبات في الجماليات البصرية، الفوتوغرافيا، ص 47.

[13]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[14]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[15]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، (2019)، المركز الثقافي للكتاب (الدار البيضاء)، ط1، ص147.

[16]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، ص147.

[17]– سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، (2004)، أفريقيا الشرق (المغرب)، ص 50.

[18]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 36.

[19]– رضوان بلخيري: سميولوجا الخطاب المرئي، من النظري إلى التطبيقي، (2016)، جسور للنشر والتوزيع (المحمدية)، ط1، ص 82.

[20]– سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص168.

[21]– سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص 37.

[22]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[23]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، ص 161.

[24]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 11.

[25]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[26]. صلاح عثمان: الواقعية اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، (2006) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر (الاسكندرية)، ط1، ص 27.

[27]–رشيد بوجدرة: التفكك، ص 6.

[28]– أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، (1997)، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع (القاهرة)، ط2، ص 195.

[29]–كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها (2013)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع (بيروت)، ط1، ص73.

[30]– نادية خاوة: الاشتغال السيميولوجي للألوان (2004)، محاضرات الملتقى الثّالث للسّيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر (بسكرة)، ص349.

[31]–كلود كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، (2013)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، (بيروت)، ط1، ص53.

[32]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 37.

[33]. كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها ، ص 128.

- السَّنَن: هو مجموع الرموز والشيفرات التي يضمنها الكاتب رسالته فيعمل المتلقي على تفكيكها وحل شيفراتها قصد الوصول إلى المعلومة التي شحنت بها بأعلى درجة من المصداقية الممكنة، وهو النظام أو التركيبة التي يُبنى عليها الخطاب اللغوي بين المرسل والمتلقي.

[34]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 35.

- السمت: هو البحث عن جوهر الشخص من خلال التعمق في ملامحه وتفاصيل وجهه المحمولة على الصورة الفوتوغرافية، بمعنى المرور من المرئي إلى اللامرئي والغوص في الذات الإنسانية من المادي الملموس إلى المعنوي المحسوس.

[35]. رشيد بوجدرة: التفكك، ص 20.

[36]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 68

[37]– رولان بارث، س ز، ترجمة محمد بن الرافة البكري (2016)، دار الكتاب الجديدة المتحدة (بيروت)، ط1، ص 105.

[38]– رولان بارث، س ز، ترجمة محمد بن الرافة البكري، ص 106.

[39]– رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 7.

[40]. رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 236.

[41]. رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 10.

[42]. رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 10.

[42]– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، (2013) أفريقيا الشرق (المغرب)، ط2، ص 286.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 21.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 27.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 18.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 33.

[42]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 68.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك ، ص6.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك ، ص 37.

[42]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص 19.

[43]– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ص 286.

[44]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 21.

[45]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 27.

[46]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 33.

[47]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، ص 68.

[48]– رشيد بوجدرة: التفكك، ص6.